

Ljubo Karaman

(Split 1886 – Zagreb 1971)

ČOVJEK OLIČEN U RIJEČI

Složen je i moralno težak zadatak posredovati između zaokružena opusa jednog historičara umjetnosti i povijesti te historije; pokušati »uključiti« njegovo djelo i odrediti mu »mjesto« u toj historiji, koju izgrađuje i u kojoj već jest. U toku pola stoljeća (1920—1970) objavio je Karaman više od tri stotine priloga, članaka, studija i knjiga, i od tada taj opus traje integralno u imaginarnom prostoru naučne misli. Suvremenici su mogli pratiti taj rast i razvoj »u živo«, a sada, nakon dovršavanja i konačnog taloženja, bilo bi idealno samo upozoriti na postojanje djela, uputiti na čitanje.

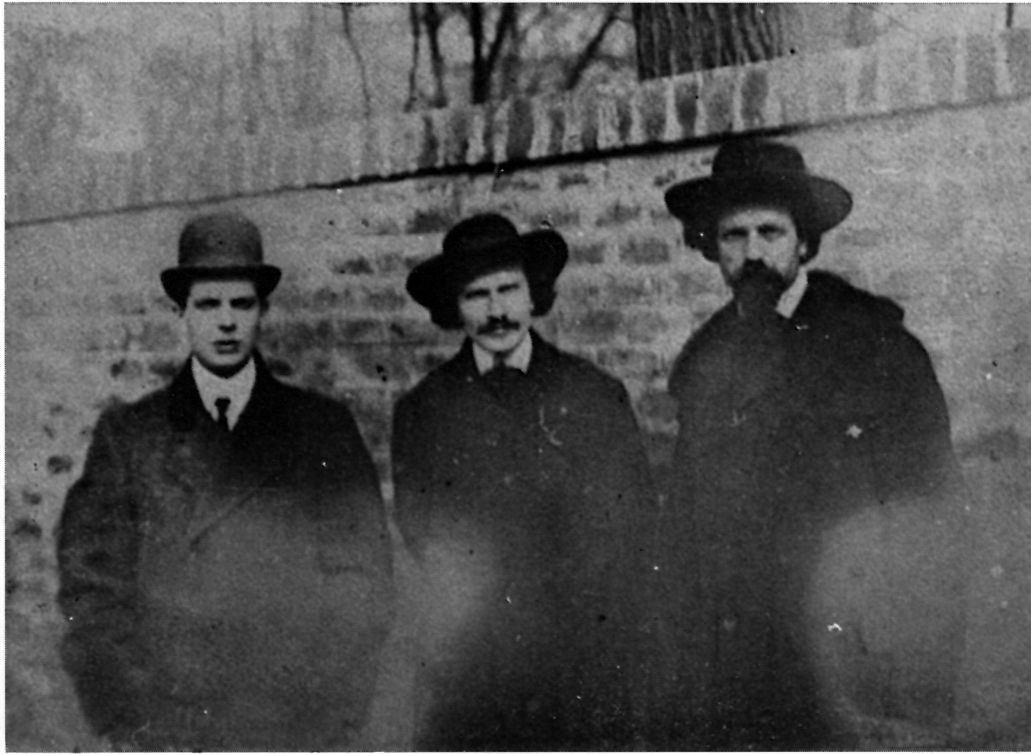
U rascjepu dviju nemogućnosti — da samo upozorimo na potrebu čitanja Karamana, kao i da ga integralno »prenesemo« — a u nastojanju da ne povrijedimo strukturu djela, činilo nam se najmanjom nepravdom izdvojiti dva, po našem mišljenju temeljna i trajna autorova doprinosa hrvatskoj i svjetskoj povijesti umjetnosti. U svjetlu Sedlmeyerove teze da je interpretacija likovnih djela njihovo »ponovno stvaranje«, Karaman je tvorac hrvatske srednjovjekovne likovne umjetnosti, a zatim autor triju kategorija likovnih spomenika, koje je imenovao djelima »provincijalizirane, granične i periferne« umjetnosti. Podvući ćemo ujedno značenje Karamanova principa nužnosti temeljitog empirijskog poznavanja spomenika, koji se uklapaju u teoretske sustave i maksimalne nepristranosti u njihovoj interpretaciji.

Karamanova bibliografija tematski upozorava na široki raspon zanimanja.¹ Po karakteru to je raznoliko tkivo: od prvih izvješća arheoloških iskapanja² do poemika o tezama i teorijama umjetnosti,³ od članaka namijenjenih popularizaciji nacionalne umjetnosti do prikaza, kritika i dopuna tuđih istraživanja.⁴

¹ Upravo po tom kriteriju objavljen je u »Peristilu« II (1957) kritički izbor Karamanove bibliografije koji obuhvaća oko 250 radova podijeljenih u grupe »prilozi povijesti umjetnosti Dalmacije« (opći i po kronološko-stilskim grupama: antika, bizant, doba narodnih vladara, slobodnih gradskih općina, mletačko i tursko doba), zatim »prilozi topografiji« i »ikonografiji dalmatinske umjetnosti«, »povijesni« prilozi, radovi posvećeni Istri, sjevernoj Hrvatskoj i Slavoniji, Bosni i Hercegovini, (tada još nisu bili objavljeni neki važniji radovi posvećeni problemima spomenika u Srbiji), te konačno »prilozi povijesti umjetnosti zapadnoevropskih zemalja« i problemima »čuvanja spomenika«. — Nadamo se da će u jednom od slijedećih brojeva »Peristila« biti objavljena kompletna Karamanova bibliografija, koju obrađuje dr. Anđela Horvat.

² Spomenimo »Zlatni nalaz u Trilju«, VJHAD, 1921, ili »Iskopine društva »Bihaća« u Mravincima i starohrvatska groblja«, Rad JAZU, Zagreb 1944.

³ Izdvajamo među ranim Karamanovim radovima »O nekim novijim publikacijama o historiji umjetnosti u Dalmaciji« VJHAD XLV (1922), a najklasičniji u tom smislu je prvi ključni dio knjige »Iz kolijevke hrvatske prošlosti«, Zagreb, 1930, s karakterističnim podnaslovom »Starohrvatska umjetnost u svojim spomenicima i tezama raznih pisaca«.



Ljubo Karaman u Beču s I. Meštrovićem i T. Rosandićem

Tu su zatim prilozi jednog historičara umjetnosti hrvatskoj povijesti i zapažanja iskusnog konzervatora o problemima i principima čuvanja spomenika. Najbrojniji i najznačajniji su njegovi prilozi interpretaciji pojedinih spomenika, grupa spomenika i likovne baštine čitavih regija u Hrvatskoj, naročito srednjovjekovnog i renesansnog razdoblja.

Klasifikacija Karamanovih tekstova otežana je time što u njegovu pisanju i nema »objektivnog« izvještavanja i suhoparne deskripcije, te je i najmanji objekt tretiran uvijek kao primjer u sklopu živog problemskog i teorijskog mišljenja. Tako je npr. njegov članak »O spomenicima VII i VIII stoljeća u Dalmaciji i o pokrštavanju Hrvata«,⁴ iako obuhvaća svega nekoliko kamenih fragmenata, epohalan u razvoju spoznaje o prijelaznim oblicima predpleterne skulpture i međaš u domaćoj literaturi o problemu donje granice pojave pletera.

Budno prateći i neposredno reagirajući na sve što su prethodnici i suvremenici pisali o starijoj hrvatskoj umjetnosti, ili što bi moglo imati reperkusije na njezinu interpretaciju, Karaman piše gotovo uvijek polemički. Jasnoća misli i konciznost izraza svojstvene su ovom velikom zastupniku teze da se općenitiji zaključci i sinteze mogu donositi samo na temelju empirije, poznavanja i objektivne analize spomenika. U tonu i ritmu rečenice osjeća se nemirni temperamenat autora,

ali karakter Karamanov, možda je najbolje ocrtan u onom »slatkom opiranju« tuđim interpretacijama, neslaganju, neprekidnom distanciranju, odvajanju i diferenciranju od tuđih gledišta, karakterističnom za sve one koji traže i u nauci svoj izraz, osobnu istinu. Stoga je ostao prisutan i kao čovjek u svom naučnom djelu, ogoljujući se možda najviše u trenucima kada do posljednjih mogućnosti strastveno brani vlastita gledišta ili, u očiglednim porazima, javno priznaje ono što drugi najčešće prešućuju.

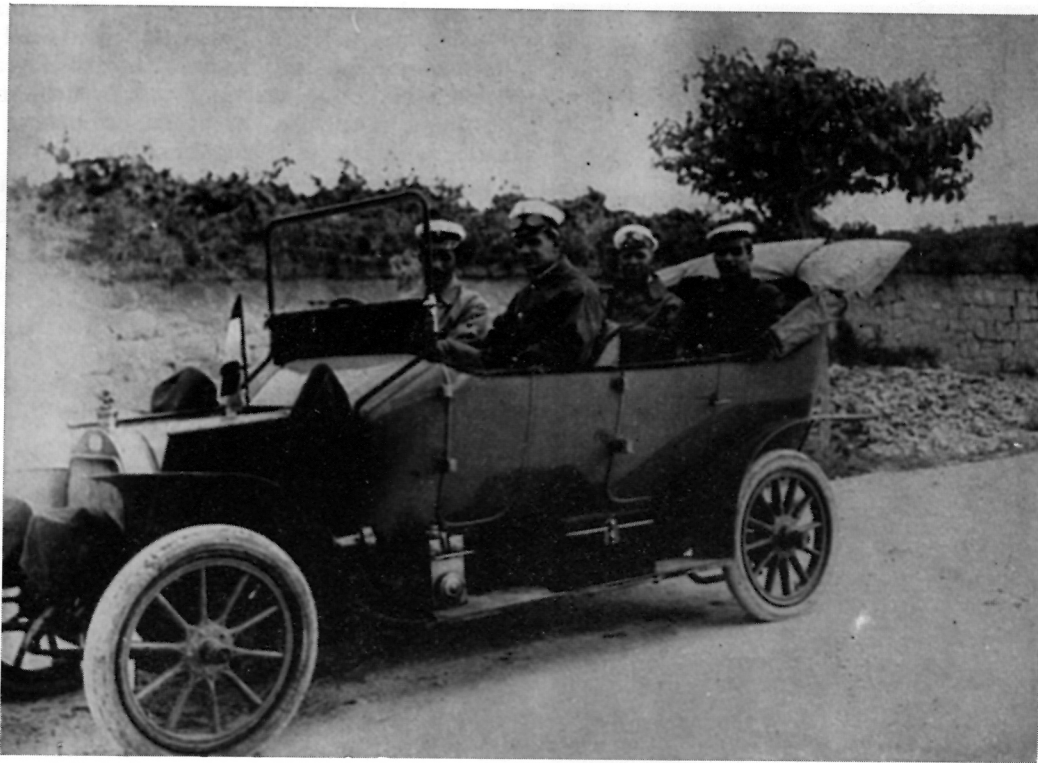
Karamanovo uklapanje u suvremenost iskazuje se prihvaćanjem rigelovskih, u tom času najkompleksnijih teorijskih gledišta u izučavanju povijesti umjetnosti kao i u teoriji i praksi zaštite spomenika, a njegova ukotvljenost u vlastitu sredinu i osjećanje potrebe sudionništva javnosti za koju djeluje i kao historičar i kao konzervator dokazuje se jasnim i jednostavnim govorom, zbog kojeg i najteoretskiji Karamanovi prilozi mogu postati lektinom šireg kruga čitalačke publike.

MAJSTOR PRVIH SINTEZA

U skladu sa citiranom Sedlmeyerovom tezom promišljeno pišemo za Karamana da je »tvorac srednjovjekovne i renesansne hrvatske likovne umjetnosti«, a ne »povijesti« te umjetnosti. Karaman nije naime ni prvi istraživač starije hrvatske umjetnosti (bili su to još u XIX st. stranci Eitelberger, Jackson), a nije niti prvi domaći autor (bili su prije njega Kukuljević, Radić, Jelić, Rački, Bersa, Bulić, Iveković i drugi). Ali

⁴ S pravom su glasovite »Glose djelu E. Dyggve u. E. Egger: Der altchristliche Friedhof Marusinac« u VjHAD LI (1930—1934) i kasnije »Nova knjiga o starokršćanskoj Saloni (E. Dyggve, History of Salonitan Christianity, Oslo 1951)« u »Peristilu« I, Zagreb 1955.

⁵ Vidi: VjHAD, NS XXI—XXIII, Zagreb 1942/3.



Ljubo Karaman na izletu za vrijeme studija

on je od istrgnutih fragmenata naše likovne baštine prvi sačinio živi organizam umjetnosti i, pobivši divergentna tumačenja, zamijenio ih sustavom ideja. Da je bio »anonim« nazvali bismo ga najpravednije »Majstom prvih sinteza«. Spomenički inventar do tada interpretacijski inkohherentan, jer se uz svaki umjetnički objekt vezao teret neke drukčije umjetničke veze i porijekla, Karaman je organizirao u povijesnom vremenu i locirao u etnički prostor. Po njemu je najstarija hrvatska umjetnost počela egzistirati kao biće.

To prvo »ponovno stvaranje« naše predromaničke umjetnosti, re-kreacija u riječi zbiva se tridesetih godina. A u našem prostoru i vremenu to znači prije epohe »imaginarnog muzeja«: jer Marlauxova teza izrasta na podlozi takvog kvantitativnog i kvalitativnog intenziteta vizualnog posredništva umjetničkog djela, što u nas nije bio dosegnut za Karamanova življenja i djelovanja. Ali i onaj mali broj do tada istraženih hrvatskih spomenika i objavljen u sasvim neprikladnoj reproduktivnoj tehnici^{5a} bio je dovoljan da uz magiju Karamanove riječi oživi u duhu suvremenika umjetnost davno prošlu.

Karaman nije objavljivao uobičajenom postupnošću od pojedinačnih i parcijalnih priloga do sinteza, već se 30-tih godina javlja s prvim, a 50-tih drugim nizom sintetskih studija.⁶ Polazeći od realne egzistencije srodnih grupa likovnih spomenika u *regionalnim* okvirima, uvjetovane geografskim i povijesnim razlozima, Kara-

man je dao po formatu i načinu obrade različite, ali uvijek temeljite prikaze hrvatske srednjovjekovne umjetnosti u okviru triju regija: južne (dalmatinske), sjeverne i zapadne (istarske).

U pristupu likovnoj baštini južnog, dalmatinskog područja proveo je Karaman u svojim najznačajnijim publikacijama tročlanu podjelu materije koncentrirajući samim tim pažnju na tri epohe i grupe spomenika primarne vrijednosti: arhitekturu predromanike i njenu pleternu skulpturalnu dekoraciju,⁷ monumentalnu romaničku skulpturu,⁸ te umjetnost gotičko-renesanskog razdoblja,⁹ gdje podjednakom pažnjom tretira sve grane likovne umjetnosti od arhitekture do umjetnog obrta, oblikujući cjelovitu sliku epohe.

U kratkim i sumarnim pregledima srednjovjekovne umjetnosti u sjevernoj Hrvatskoj i Slavoniji¹⁰ i Istri¹¹ još jednom se potvrđuje Karamanovo majstorstvo u sintezi. Sigurnost u odabiranju problemski ili kvalitativ-

⁶ Ovakav slijed tema bio je određen i »vanjskim« razlozima. (Istra je tek nakon II svjetskog rata pripojena Hrvatskoj i Jugoslaviji), a neposredno odražava dvije faze Karamanove biografije, razlučene promjenom mjesta boravka i područja djelatnosti: od 1914. do 1941. Karaman je konzervator za Dalmaciju u rodnome Splitu, a od 1941. do penzije radi u Konzervatorskom zavodu Hrvatske u Zagrebu.

⁷ »Iz kolijevke...« (vidi bilj. 3).

⁸ »Portal majstora Radovana«, Rad JAZU (262), Zagreb 1938 i »Buvinove vratnice i drveni kor splitske katedrale«, Rad HAZU (275), Zagreb 1942.

⁹ »Umjetnost u Dalmaciji — XV i XVI vijek«, Zagreb 1933.

¹⁰ »O umjetnosti srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji«, Hist. zbornik (HZ), Zagreb 1948. i 1950.

¹¹ »O srednjovjekovnoj umjetnosti Istre«, HZ, Zagreb 1949.

^{5a} Treba usporediti bijedan nivo otiska malih sličica u knjizi »Iz kolijevke...« sa suvremenim edicijama Phaidon- i Schroll-Verlaga, koje su joj tada u našoj sredini bila glavna »optička konkurencija«.



Ljubo Karaman u Beču 1918. g.

S izleta u Veneciju



no najrelevantnijeg materijala, usmjerenost ključnim problemima utjecaja i razvoja, te utemeljenost stajališta o specifičnostima najizrazitija su značajka tih prvih vizija cjelokupne starije hrvatske umjetnosti. Iako je Karaman proučavao hrvatsku umjetnost po regijama, u njegovu djelu ona je ujedinjena.

Zbog širine i značenja obuhvaćenog materijala, i obrada Karamanova doprinosa traži iscrpne kritičke studije, jer iako je Karaman polemizirao sa svima, s njim je ozbiljnije i s uspjehom vodio polemiku samo Cvito Fisković — o Radovanovu portalu u Trogiru i dubrovačkoj Divoni¹² — a trijeznu ocjenu njegovih teza o predromaničkoj arhitekturi i skulpturi, konfrontiranu sa suvremenijim interpretacijama nalazimo kod Milana Preloga.¹³

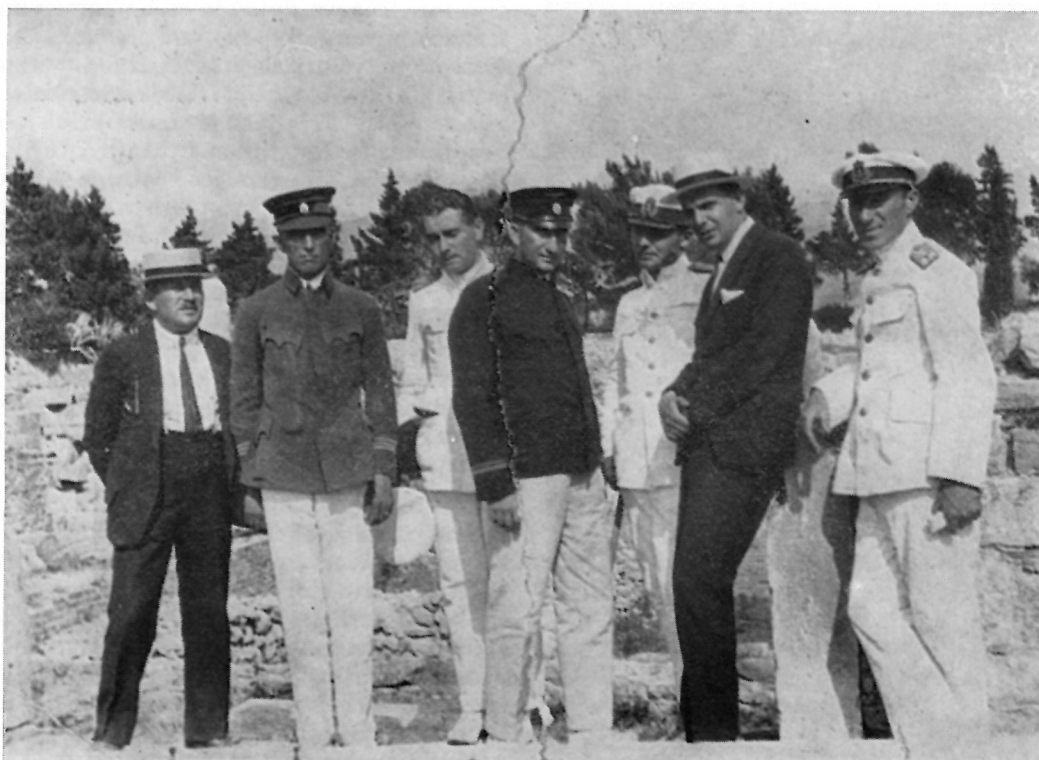
UMJETNOST MALIH NARODA

U povodu Karamanove smrti željeli bismo samo naznačiti ono što je po našem mišljenju živa jezgra njegova djela i što bi trebalo ostati trajno prisutno u djelima nastavljača. Osim neposrednih znanstvenih rezultata riječ je o nekim njegovim stanovištima i aspektima metodskog pristupa, koji nam se čine sudbonosni i temeljni za hrvatsku kulturu, a ujedno imaju i općenitiju važnost za »male« nacije ili one koje se iz bilo kojih razloga kasnije uključuju u međunarodnu zajednicu kulturno »prisutnih«, pa se, bez obzira na objektivnu povijesnu drevnost porijekla, javljaju u znanstvenoj domeni kao »mlade« nacije.

U društvu »starijih«, gdje te ne poznaju, ne priznaju i ne slušaju, jedna je od prvih napasti povisiti glas, da bi svratio pažnju, upotrebljavati »velike« riječi, biti patetičan. Karamanova umjerenost i razboritost u ocjeni vrijednosti hrvatske likovne baštine, i to u času kada je tek počeo da je afirmira kao takvu nasuprot različitim političkim prisvajanjima i neodrživim stilskim posvajanjima ili naprosto negiranju, može poslužiti primjerom. Druga napast, rođena najčešće iz (suvremene) težnje malog naroda za političkom emancipacijom, jest, kao u sukobu generacija, frontalno negiranje utjecaja »starijih« ili »velikih« naročito susjeda s aspiracijom ili tradicijom političke supremacije. Tog kompleksiranog pristupa, koji taji porijeklo ili niječe bilo kakvo preuzimanje ili učenje, nisu oslobođene ni velike nacije, kad se nađu u poziciji »mlađih«. Klasičan je primjer kad se opreke kulturnog »barbarstva« i povijesnog »parvenijstva« novonadošlih plemena prema zatečenoj visoko urbaniziranoj antiknoj civilizaciji i tradiciji poistovjećuju s opozicijom germanstva i romanstva, a kompleks manje vrijednosti, odnjegovan na tom binarnom sustavu, želi zatim prevladati nategnutim teorijama o »praiskonskom« i »Ur-germanskom« faktoru apsolutizirajući izvornost »barbarske« umjetnosti i forsirajući do apsurdna tezu o barbarstvu kao izvoru srednjovjekovne evropske umjetnosti. U odsjaju takvih teza, koje su se javljale u germanskom kulturnom krugu, jedan je mamac bačen i hrvatskoj javnosti

¹² O Radovanovu portalu vidi: »Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji« godišta 1953. i 1954, a o Divoni isto, godišta 1953. i 1959, HZ 1949. i »Peristil« 1954.

¹³ M. Prelog, Između antike i romanike, Peristil I (1955) Zagreb.



Posjet Saloni s gostima iz Engleske 1924. g.

i nauci: teza Strzygowskog o predromaničkoj umjetnosti u Dalmaciji, kao kontinuitetu starohrvatskog, iskonskog, drevnog, autohtonog graditeljstva u pradomovini.¹⁴ Starohrvatska arhitektura na jadranskoj obali predromaničkog razdoblja bila bi nastavak te još starije (dakle predhistorijske) građevne prakse u središnjoj Evropi uz preinake uvjetovane, nakon seobe, novim geografskim okolišem — prenošenjem arhetipova iz drvene u kamenu građu. Po tome, dakle, nikome ne bismo ništa dugovali, a samosvojna umjetnost potvrđuje samostalnost i nezavisnost našeg naroda u evropskoj zajednici.¹⁵ Nije teško zamisliti na kakvu je široku političku podršku moglo računati tako tumačenje porijekla predromanike, koje jednim zamahom rješava sva pitanja kulturnog kontinuiteta u jednoj maloj naciji, stoljećima izvrgavanoj raznim pritiscima i doslovno negiranoj. Još je lakše zamisliti što je značilo u toj sredini — provincijaliziranoj iz tih istih povijesnih razloga — suprotstaviti se velikom stranom naučnom autoritetu i suzbiti (psihološki sasvim razumljiv) romantični zanos koji je poticao te energije samozadovoljstva, koje je oslobodio. A Ljubo Karaman je upravo u tom trenutku i na toj temi »nastupio«. Sa svom težinom argumentacije stroge znanstvene presudbe,

¹⁴ J. Strzygowski, *Forschungen zur Entwicklung der Altkroatischen Kunst*, 1926 (hrvatsko izdanje *Starohrvatska umjetnost*, Zagreb 1927).

¹⁵ Naravno, tu se krila i druga zamka jer se već u odabiranju primjera i analogija u navedenoj knjizi Strzygowskog, (kao i u kasnijoj *Die Altslawische Kunst*, 1929) jasno vidi tendencija da se samo zamijeni utjecaj: umjesto da preuzimaju od starosjedilaca ili susjeda po dolasku na Jadran, Hrvatima se pruža prilika ranijeg školovanja — kod svojih razvijenijih i kreativnijih germanskih susjeda.

temeljene na izvrsnom poznavanju pozitivnog materijala i snagom svog polemičkog talenta, pobio je teze Strzygowskog, a usput likvidirao i sve ostale teze jednoznačnih izvora dalmatinske predromanike: bizantskih (Jackson, Eitelberger), italskih (U. M. Villard) i perzijskih (Jelić). Njegov obračun s »barbarskom« tezom Strzygowskog bio je konačan, da u toku četrdeset godina u našem kulturnom krugu nije bilo pokušaja da se ona obnovi, iako joj se u srednjoj Evropi do danas vuku izdanci, uz sporadične jače recidive. Naravno, bilo je u ono vrijeme i u nas patetičnih reakcija. Tako je književnik i publicista M. Hanžeković doživio Karamanovu tezu o lombardskom porijeklu pletera kao akt potcjenjivanja kreativnih »sposobnosti« hrvatskog naroda i direktnu uvredu, po kojoj su »Hrvati jedini narod na svijetu, koji s pradjedovskim estetskim doživljajima nema nikakve veze.«¹⁶

Objektivnu ocjenu knjige »Iz kolijevke...« dao je M. Prelog definirajući je kao »prvu argumentiranu kritičku reviziju svih dotadašnjih pokušaja rješavanja problema u vezi s razvojem umjetnosti u Dalmaciji između VII i XII stoljeća, kojom je Karaman uspio šareno čislo raznih nekritičkih kombinacija nadomjestiti svojom trijeznom postavkom o građevinama slobodnih oblika.«¹⁷ U stvari, Karaman je nedostatke jedne periferne sredine pretvorio u prednost, tumačeći povijesnim razlozima — odsutnošću jače središnje vlasti i nepostojanjem bližeg većeg središta — relativnu slobodu stvaranja i kao rezultat specifičnu grupu spomenika: »male

¹⁶ U članku objavljenom u »Zori«, 26. 4. 1931. Vidi: M. Gavazzi, *Starohrvatska umjetnost i njezini problemi*, HR, god. V, br. 2, Zagreb 1932.

¹⁷ N. dj. str. 5.



Ljubo Karaman s don Franom Bulićem u Solinu

crkvice slobodnih oblika«, svedene raznovrsnim svodovima, građene grubom tehnikom s upotrebom spolija, djelo domaćih majstora i radionica. Izdvojivši tu skupinu dalmatinskih arhitektonskih spomenika iz kruga suvremene evropske arhitekture, Karaman je doduše inzistirao na njihovoj tipološkoj samosvojnosti i autohtonosti (ne videći u njima kontinuitet antikle tradicije niti tragova doticaja sa suvremenom bizantskom i franačkom umjetnošću), ali nije nikada nekritički pretjerivao u valorizaciji ističući da »originalnost starohrvatskih crkvice nije ... stvaralačka u višem smislu riječi« (str. 57) već je osebujnost oblika »rezultat negativnih faktora: pomanjkanja jačeg određenog utjecaja izvana« kao što je i »druga bitna značajka tih crkvice, to jest uporaba presvođenog kamenog krova, omogućena također u prvom redu, negativnim faktorom to jest sićušnim razmjerima tih građevina...« (str. 57). I već tada formulira tezu, koju će razraditi u svojoj posljednjoj knjizi: »Bitnost moje teze leži u tome, da ja u pomanjkanju izvanjskih utjecaja na majstore provincijske i periferijske dalmatinsko-hrvatske oblasti vidim glavni uzrok neobičnih oblika njihovih crkvice i mogućnost, da se ti oblici dovoljno shvate i razjasne« (str. 51).

Karaman je nesumnjivo prvi »vidio« te spomenike realno, upoznavši ih bolje i egzaktnije od prethodnika, te je s pravom mogao napisati: »Uvjeren sam da bi mnoga teza i teorija, a samo na korist nauke izostala, da historičari umjetnosti izvode svoje sudove iz neposrednog poznavanja i proučavanja spomenika u naravi, a manje o njima umuju po reprodukcijama i nacrtima na papiru« (str. 32). I bez obzira na odnos kasnijih i budućih istraživanja prema samoj tezi, ostat će zauvijek Karamanova zasluga da je staru hrvatsku arhitekturu prvi put sagledao kao cjelinu i stopio je u organičko jedinstvo, tumačeći je (nasuprot pojedinačnom istrgavanju starijih istraživača) na neki način »njom samom«; izvodeći iz analize spomenika formativne principe, a na njima gradeći kriterije valorizacije, sasvim u tragu riglovske metode.

Još se izrazitije očituje riglovska potka Karamanova teorijskog mišljenja u tezi da je u pleternoj skulpturi »razvoj nosila i upravljala 'svjesna volja'« (Kunstwille). Ali otuda izvire dvojnost u tumačenju arhitekture i skulpture, teško održiva s obzirom na njihovu fizičku povezanost u spomeniku: pleterni »fragmenti« dijelovi su arhitektonskih članova (prozora, vrata) ili u arhitektonskom objektu ugrađenog crkvenog namještaja. To jedinstvo Karaman je sam još više zaoštrio, ističući čak da je »zidar i klesar jedan te isti majstor«. Za istog majstora, koji kao zidar samostalno oblikuje bez vanjskih utjecaja, u funkciji skulptora, ne vrijedi dakle ona »udaljenost od većih centara«, i on preuzima oblike dekoracije iz srednje i sjeverne Italije (gdje je upravo pleterna skulptura »prvi korak naprijed i prvi znak života i novih prilika«).

Ova, nama danas tako očigledna kontradikcija lakše je razumljiva ako je gledamo iz perspektive trenutka, u kojem Karaman piše: tada je »korpus« predromaničke evropske skulpture bio daleko bogatiji i potpuniji no što su bili obrađeni i objavljeni spomenici arhitekture istog razdoblja (kao uostalom još uvijek), te je Karaman utvrđujući komparativnom analizom morfološki različite, a regionalno definirane grupe, mogao konstatirati osobitosti »italsko-dalmatinskih« spomenika. S obzirom na kvantitetu objavljenog i Karamanu pristupačnog komparativnog materijala skulpture, ali i na ikonografsku jednostavnost, dvodimenzionalnost i plošnost pletera, »čitanje« oblika nesumnjivo je bilo lakše i dalje je odmaklo no u složenom prostornom organizmu

1930. g.





Ljubo Karaman na Kongresu bizantologa u Bukureštu 1924. g.

arhitekture. A uz to, budući da su dotadašnji istraživači tumačili genezu svakog spomenika izdvojeno, drukčijim, dalekim i često sasvim apsurdnim utjecajima i »uzorima«, bio je zadatak trenutka, a Karamanova povijesna funkcija da starohrvatsku arhitekturu »oslobodi raznih Prokrustovih postelja, na koje su ju razapinjali,«¹⁸ i prebacujući težište i smjer istraživanja teorijama koje su je promatrale kao pasivan odraz vanjskih »utjecaja«, suprotstavi njen egzistentni individualitet.

Ali u ovom času nije nam ciljem ni kritika ni apologija, već bismo citiranim primjerom željeli ocrtati Karamanov naučni moral i profil. Težnja cjelovitosti, nepropusnosti i integralnosti teza nije uvijek, ni isključivo, motivirana znanstveno-logički. Tu često djeluju i taštinsko-taktički razlozi; poznati su brojni primjeri pristranih interpretacija, koje u nastojanju da usklade pozitivni materijal s postavljenom tezom, previđaju očite nepodudarnosti, prešućuju razlike, pa čak i izmišljaju srodnosti. Pošto je postavio tezu o autohtonosti predromaničke arhitekture u Dalmaciji, Karaman joj nije naprosto »priklopio« i pleternu skulpturu, iako bi to bilo logički prihvatljivo i taktički oportuno. Onoga časa kad je pleternu skulpturu »vidio« u drugoj stilskoj sferi i genetskoj situaciji, ta je istina postala za nj obvezna, ma koliko se opirala i remetila netom uspostavljeni red u arhitekturi, što je i sam morao osjetiti. Moglo bi se reći da je sukladno svom naučavanju o geografsko-historijskom realitetu regije, Karaman ovdje

razlučivao prepletanje dviju formatom nepodudarnih regija: manje »dalmatinsko-hrvatske« za arhitekturu i veće »italsko-dalmatinske« za skulpturu time da u prvoj izvornost pripada Dalmaciji, a u drugoj Italiji.

OD REGIONALNOG NACIONALNOM

Time smo dotakli za Karamana veoma značajan problem odnosa etničkog i regionalnog. Za oblike starohrvatskih crkva kaže eksplicitno da »nijesu toliko par excellence općena prahrvatska pojava, koliko većma regionalno ograničena dalmatinsko-hrvatska«, jer se »podjednako i u isto vrijeme javljaju u hrvatskom kraju, kao i u romanskim primorskim gradovima bizantske Dalmacije« (str. 57). Ovo prihvaćanje dvojstva etničkog supstrata za iste pojave u umjetnosti čak i onda kad se nudi prilika za simboličko-odvajanje hrvatstva i romanstva, tako omiljenog u našoj romantičarskoj historiografiji i poeziji, svjedoči o izuzetnoj naučnoj trijeznosti, naročito ako usporedimo Karamanove tekstove s patetičnim romanstvom i drskim svojatanjem hrvatske baštine u knjigama niza talijanskih autora. U takvim se situacijama samo izuzetni pojedinci znaju oduprijeti političkom emotivnom geslu »odvratanja istom mjerom« i razborito nastoje sačuvati objektivno naučno mjerilo. Karamanova teza o »stapanju Hrvata i Romana« u razdoblju romanike, te o »simbiozi hrvatske krvi s latinskom zapadnjačkom civilizacijom«, kao o »najznačajnijoj crti prošlosti istočne obale Jadrana« — povodom Radovanova portala (1242) »najsajajnijeg

¹⁸ Isto.



Ljubo Karaman na Kongresu bizantologa u Sofiji 1934. g.

ploda te simbioze¹⁹ — ukazuje, kao što je to istakao Stelé, na Karamanovu umjerenost u osjetljivim pitanjima nacionalne komponente u umjetnosti pojedinog naroda: »Karaman pa je oprezen in ne more slediti tistim ki proglašajo to umetnost kar kratko za hrvatsko umetnost.«²⁰ Upućujući naime na »ličnu originalnost« i »regionalnu originalnost« trogirskog majstora, Karaman odbija mogućnost (»u neprilici smo...«) objašnjenja i »nalaženja konkretnih motiva i crta, u kojima se osjeća i odrazuje Radovanova etnička pripadnost hrvatskom narodu.«²¹ I zatim nastavlja: »To nas ne smije čuditi. Nacionalne umjetnosti u pravom smislu riječi ima mnogo manje nego što se to često piše i tvrdi. A to biva zbog toga, što se u prošla vremena unose težnje i prilike našeg današnjeg kulturnog života. Uistinu živi i umjetnost velikih naroda vrlo često i razvija se na regionalnoj osnovi; a pogotovo se to zbiva kod malih naroda. To je bilo i kod Hrvata. A razlog tome nije nikako u manjoj sposobnosti Hrvata za kulturni život i umjetnički rad, već, naprotiv u posebnim prilikama u kojima su Hrvati u prošlosti živjeli i razvijali se, pa u složenosti umjetničkog stvaranja uopće«. U prvom dijelu pasusa iskazana je svijest o subjektivnosti i povijesnoj determiniranosti historičara, što je nesumnjivo jedna od najvažnijih pretpostavki svakog kritičkog pristupa, a kao samospoznaja znatno umanjuje težinu zabluda. U drugom se dijelu još

jednom manifestira Karamanovo uvjerenje o ekonomskohistorijskoj determiniranosti pojava u likovnim umjetnostima. Inzistirajući s tog gledišta na razlikama umjetnosti južne i sjeverne Hrvatske ovisnim o »isključivim utjecajima iz pojedinih krajeva Italije« za Dalmaciju, dok se posavska Hrvatska »razvijala u atmosferi srednjoevropske njemačke civilizacije«, Karaman je svoje dinamičko i dijalektičko poimanje povijesne realnosti suprotstavljao statičkim etničkim interpretacijama likovnih djela, te pobijajući Rolfsove »apstraktne mentalne konstrukcije« o »mekoj i podatljivoj slavenskoj duši« braće Lucijana i Franje Vranjanina (Laurana), kao i Folnesicheve ili Vojnovičeve literarne konstrukcije o slavenskoj melankoliji Božidarevićevih Madona, odnosno Radovanovog portala — ističe da je »teško precizirati posebnu duševnost Hrvata«.

Boreći se egzaktnom analitičkom metodom za objektivnu naučnu interpretaciju umjetnosti u Hrvata, Karaman je pobijao svako romantičarsko pretjerivanje. Jer, kad je i afirmativno usmjereno, ono svojom neutemeljenošću umanjuje njen dignitet i onemogućuje vrednovanje. U svakom simboličko statičnom konfrontiranju pojmova previđa se povijesna dinamika uzroka i smjena značenja pojava. Prerastavši sve komplekse inferiornosti, Karaman ne zaobilazi, nego u svom pozitivističkom poštenju ističe činjenicu (ma koliko ona bila »nemila«), da se najznačajniji spomenici srednjovjekovne umjetnosti ne nalaze u »srednjovjekovnim gradovima hrvatskog porijekla Ninu i Šibeniku, niti na otocima, koje su još u prvom naletu do seobe na jug napućili Hrvati, nego baš u onim primorskim gradovima Dalmacije, koji su iza seobe Hrvata na jug, zajedno

¹⁹ »Portal majstora Radovana u Trogiru«, Rad JAZU Zagreb 1938, str. 70.

²⁰ F. Stele, Narodnostni moment v zgodovini umetnosti, Peristil II 1957, str. 25.

²¹ »Portal...« str. 64.



Lj. Karaman sa osobljem Restauratorskog zavoda u Zagrebu 1948. g.

s kršćanskom vjerom i romanskim jezicima sačuvali neprekidnu tradiciju antikne kulture i civilizacije»,²² a tek kasnije je ovaj bizantski temat postao integralni dio Kraljevine Hrvatske, s tim da je pohrvaćenje gradova, nakon izumrća narodne dinastije, bilo ubrzano utjecajem plemstva.

Kao i u primjeru različitih izvora predromaničke arhitekture i skulpture, vidimo da se i uloga antikne tradicije javlja kod Karamana kontradiktorno: u formiranju romanike izrijeком priznaje njen kontinuitet, ali je negira u predromanici, iako se ova kronološki neposrednije na antiku nadovezuje. Uzrok ovoj kontradikciji vjerojatno je doslovno prenošenje nekih modela iz ekonomsko-političke povijesti u interpretaciju povijesti umjetnosti: odvojenost urbanog sustava i zaleđa u predromanici i simbioza teritorija i grada u razdoblju romanike. Upozoravajući da nepristranost ne isključuje greške u pojedinim sudovima, niti zablude u teorijama, ističemo akribiju nepristranog promatrača. Riječ je o moralnoj vrijednosti Karamanove metode interpretacije, dok će revizija svih njegovih stanovišta biti dio zadatka svakog budućeg istraživača, budući da se njegovi sudovi nalaze u temeljima svega što je vezano uz stariju hrvatsku umjetnost. Jer kad bi nova otkrića, novi dokumenti i novi kvantitativni omjeri doveli do negacije svih Karamanovih teza, ostat će njegovom trajnom zaslugom ne samo prvo oblikovanje pojma naše srednjovjekovne umjetnosti, već i unošenje zahtjeva za egzaktnim poznavanjem spomenika kao i od-

ređenih moralnih normi u znanstvenom istraživanju, što je postao obvezni minimum za nastavljače.

U svom posljednjem većem djelu »O djelovanju domaće sredine...«²³ Karaman je rezimirao svoja gledišta te svrstao različite pojave u umjetnosti »hrvatskih krajeva« u okvire triju kategorijalnih pojmova: provincijalizirane, granične i periferijske umjetnosti. U cjelokupnoj literaturi o hrvatskoj umjetnosti to je prvi pokušaj da se cjelokupna naša likovna baština — makar i iz specifičnog aspekta — ravnopravno tretira. Promatrajući simultano spomenike kontinentalne Hrvatske, Dalmacije i Istre, Karaman prvi put interpretira neke njihove zajedničke značajke.

Međutim, ovim se ne iscrpljuje značenje knjige, jer se definiranjem triju spomenutih pojmova Karaman uključuje u tokove opće teorije umjetnosti. Kao što su i prije Wöllflina postojali imenički pridjevi »linearno« i »slikovito«, »plošno« i »dubinsko«, ali se nakon objavljivanja njegovih »Grundbegriffa...«,²⁴ gdje su svrstani u opozitne parove, mogu koristiti samo u njegovu smislu — ili se nužno moramo distancirati od po njemu kodificirana značenja — tako su i »provincijalno«, »periferijsko« i »granično« nakon Karamanove knjige zauvijek uza nj vezani jer im je otkrio složenije, a ujedno određenije značenje.

Karamanove su analize primjer nedoktrinarnog mišljenja i razumijevanja dijalektičkog jedinstva prividno disparatnih svojstava života i umjetničkih pojava, koje

²² Svi citati potiču iz »Zaključaka« istog djela (vidi bilj. 19) str. 65—70.

²³ Lj. Karaman, O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva, Zagreb 1963 (s njemačkim prijevodom).

²⁴ H. Wöllflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Wien 1915.

²⁵ N. dj. (vidi bilj. 23) u bilješki 2, na str. 93.



Ljubo Karaman i Cvito Fisković u Konzervatorskom zavodu u Splitu 1960. g.

ga svjedoče. Potka Karamanovih interpretacija je teza da udaljenost i odvojenost neke sredine od utjecaja većih umjetničkih središta i skromnost ekonomskih prilika ne mora nužno značiti seriju negativnih uzroka i rezultirati isključivo slabom kvalitetom likovnih djela. Nedostatak veza s jačim centrima ili njihova tankoća može, naprotiv, omogućiti slobodu stvaranja i odabiranja uzora, kao što skromnost periferne sredine može pružiti slobodniji razvoj umjetniku, koji dolazi iz razvijenije, ali možda normama skućenije sredine. Postavljajući zadatak da odredi »kako naš kraj reagira na vanjske utjecaje i utvrdi što on prima, a što daje, pokazalo mi se zgodno da to učinim promatranjem djelovanja naše sredine kao kraja sa značajkama provincijske, granične i periferijske sredine« kaže Karaman u uvodu, a govoreći o faktorima koji na to utječu definira da su to uz političku vlast, trgovačke veze i kulturno strujanje, još i socijalno-ekonomske prilike, o geografskom smještaju ovisan materijal i etnički faktor. I ovdje polemizira sa Strzygowskim i njegovim kategorijama »sila pokreta« i »sila ustrajnosti«, inzistirajući opravdano na važnosti faktora »socijalno-ekonomskih prilika«, koji se opire svrstavanju u te dvije kategorije (jer nije izvanjski, a promjenljiv je), te dokazuje kako je upravo taj faktor bitan za razumijevanje procvata umjetnosti u Dalmaciji u XIII i XV stoljeću, odnosno opadanje umjetnosti u istoj regiji u kasno doba mletačke vlasti. Karakteristično je za Karamana da nakon definiranja citiranih pojmova sâm odmah polemički dodaje »moguće primjedbe«. Tako npr., govoreći o »provincijaliziranoj umjetnosti«, kao umjetnosti

»ladanja manjih mjesta u sjeni većih kulturnih središta... koja trajno dobiva pobude, majstore i djela uvijek iz istog kulturnog središta...« (str. 6), napominje da je to »zapravo geografski pojam, iako njezina bitnost ne leži toliko u smještaju, koliko u skromnijim socijalno-ekonomskim prilikama naručitelja«. Ponovno, dakle, materijalističko, da ne kažemo marksističko stanovište o ekonomici kao determinanti umjetnosti. U tom krugu mišljenja rođena je i njegova dijalektička konstatacija da »ima provincijalizirane umjetnosti i u velikim središtima, a visoko kvalitetnih spomenika u srcu ladanjskog kraja, ako je naručitelj jače ili slabije ekonomske snage...«, za što Karaman citira sugestivne primjere »crkvice i skulptura, naručenih od bratovština u kojima se okupljao puk s izrazito provincijaliziranim osobinama u Trogiru i Sibeniku odmah do djela Radovana i Jurja Dalmatinca«... kao što »feudalni živalj u sjevernoj Hrvatskoj diže u posve ladanjskom kraju ponekad dvorce, koji se mogu usporediti s dvorcima u susjednim krajevima Austrije« (str. 7).

Karamanovoj definiciji provincijalizirane umjetnosti nedostaje možda koherentnosti i teoretske pregnatnosti, ali ona zato obuhvaća nekoliko bližih određenja, temeljenih na dobrom poznavanju golemog broja djela, i ta sukladnost s empirijom daje joj prednost pred nekim definicijama estetičara-teoretičara, koji pažljivo izgrađuju sisteme koji savršeno funkcioniraju u sferi riječi, ali im se opire konkretni materijal. Jedan niz Karamanovih određenja provincijalizirane umjetnosti proizlazi iz uvjeta ekonomske razine (»pečat relativne

skromnosti«, »domaći materijal«, »metier nije na visini«, a drugi iz »socijalne« jer riječ je o kategorijama, koje pripisujemo »primitivnoj« i »naivnoj« umjetnosti (»naivno interpretiranje ikonografije«, »neorganska i nefunkcionalna primjena arhitektonsko plastičnih detalja«, »sklonost gomilanju uresnih motiva«, ekspresivnost do grimase, fantastičnost, neobični akordi boja, ponavljanje i oponašanje motiva lokalne grupe spomenika). Ali je uključena i valorizacija, koja upozorava na »veću povezanost spomenika s krajem u kojem se nalaze« (kao posljedica upotrebe lokalnog materijala), te na »visok stupanj izraza postignut skromnim formalnim sredstvima« (str. 6/7).

Određenje »granične sredine«, naprotiv, veoma je jednostavno i svodi se na koezistenciju dvaju likovnih jezika u nekom kraju. »Na granici dvaju bitno različitih umjetnosnih krugova ... pod utjecajem jednog i drugog ... različite se struje dodiruju, sijeku i spliću«, te se »u istom mjestu ... susreću spomenici raznorodnog karaktera, dapače se oblici različitog porijekla nalaze na istom spomeniku«. Tipičan primjer je Istra na granici srednjoevropske i talijanske umjetnosti.

Najkreativnija Karamanova definicija jest ona »periferijske sredine«, i stoga je s najviše prava možemo nazvati Karamanovim pojmom. U njoj je sadržana ključna autorova ocjena specifičnih vrijednosti naših najmonumentalnijih spomenika, naše umjetnosti uopće i, možda bismo mogli reći, onog »našeg« u hrvatskoj umjetnosti. Ova su tri pojma međusobno poredana, po stupnju vrijednosti, i dok je »provincijalizirana umjetnost«, uz sve suptilnosti, pretežno s negativnim predznakom, a »granična« se uglavnom svodi na izvanjske kvantitativne odlike (»raznolikost oblika«), »periferiju« sredinu definirao je Karaman isključivo pozitivno što je izraženo već u samom naslovu poglavlja: »Sloboda stvaranja periferijske sredine«.

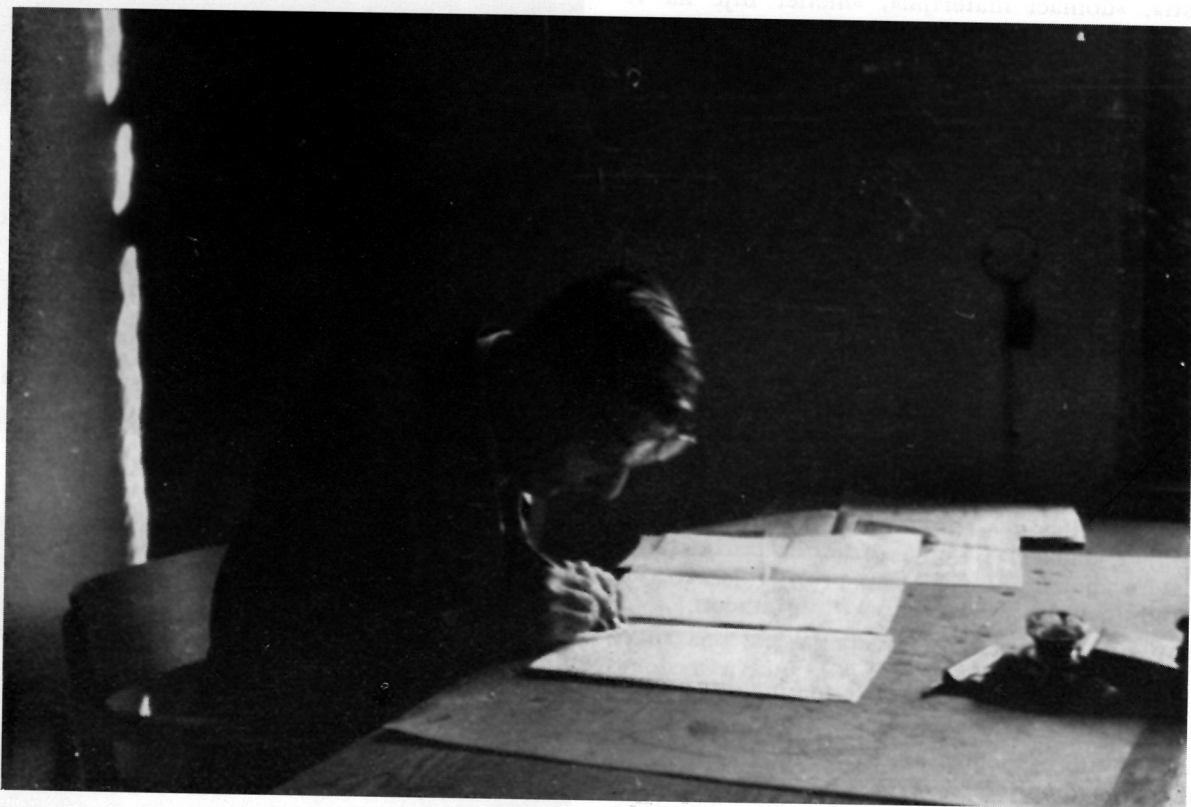
»U stanovitom rastojanju od većih središta, od većih kulturnih krajeva, prima pobude iz više strana, usvaja ih i prerađuje, razvijajući samostalnu umjetničku djelatnost na vlastitom umjetničkom tlu. Takve sredine realiziraju široke stvaralačke sinteze iz umjetničkih oblika različita porijekla u prostoru i vremenu ...«. Kao pobliže vanjsko određenje ovdje su »jake retardacije stila i dugotrajne faze prelaznih i miješanih stilova« te konačno »recidive ranijih ... oblika«. Ali najzanimivija crta svakako je »sloboda razvoja, koju takva sredina, nesputana autoritetom i primjerom velikih majstora i njihovih sjajnih spomenika, daje ponekad majstorima koji u njoj rade«. Pri tom je naročito važna spoznaja da »sloboda« periferijske sredine nije samo utjeha i nadoknada domaćim majstorima već ona »ponekad povoljno djeluje i na majstore, koji dolaze u takvu sredinu izvana«. Kao sjajni primjer navodi Karaman Nikolu Firentinca koji se u rodnoj Italiji »gubio



*Razgovor sa suradnicima u Konzervatorskom zavodu
Hrvatske 1946. g.*

*Razgovor s Z. Munk i A. Horvat na proslavi 75-godišnjice
života 1961. g.*

*Ljubo Karaman i Milan Prelog na proslavi 75-godišnjice
života 1961. g.*



Ljubo Karaman za radnim stolom 1964. g.

u velikom broju« pomagača Donatella, i bio u podređenom položaju, a »tek mu je boravak i rad u Dalmaciji dao prilike da razvije svoj prirodni talent« (str. 91).

Uz bitne značajke Karamanova djela i glavne doprinose istaknute na početku, spomenimo na kraju i jednu po našem mišljenju važnu tipološku oznaku za klasifikaciju Karamanova djela i udjela u sadašnjem znanstvenom trenutku. Sve veći broj malih naučnih priloga, rezultata rada legije istraživača sve užih specijalizacija — ma koliko taložio zrnca građe, neophodna za izgradnju većih cjelina — djeluje u odnosu na egzistenciju nekog prostorno-vremenskog, suvislog umjetničkog or-

ganizma analitički rastaćući. Ma koliko je nepobitno da se pojedinačnim gradi opće, pretežnim usmjeravanjem pažnje pojedinačnom prebacuje se i težište, intenzitet i angažiranost svijesti u smjeru »mnoštva«; Karamanov opus ističe se i po tome u pretežno pozitivistički orijentiranom suvremenom znanstvenom svijetu, što je usmjeren primarno povezivanju, sintezi, »jedinstvu«.

Svjesno smo nepotpunosti i nedorečenosti ovog prikaza, ali se moguća kritika ne okreće protiv naše namjere: jer i ona će samo potvrditi mnogostruko značenje i trajnu važnost Karamanova djela.