

Krugovi koji se šire

Dr Grgo Gamulin

redovni profesor Sveučilišta u Zagrebu

Izlaganje sa znanstvenog skupa — 7.01(091)(497.1)

Mislim, razumljivo, na predgovor za neki budući hipotetični nastavak ovih knjiga o povijesti naše umjetnosti; a nikad nisam bio posve siguran da treba reći i naglasiti: povijesti umjetnosti, jer to bi pretpostavljalo metodološku određenost samog pojma povijesti (s idejom povijesnosti), i situiranje te određenosti u funkciju između povijesne slike stanja i prosudbe, informacije i ocjene.

Prvi član ove dileme (obavještenje o minulom događaju i o doživljaju tog događaja u njegovu vremenu) kao da se dodiruje s odvijanjem i procesualnošću kulturne povijesti uopće: kako je živjelo neko djelo u svojem vremenu, kako je doživljeno i kako je djelovalo. A s tim se zanimanjem ili zahtjevom nalazimo već iznad pozitivizma (u Comteovu smislu riječi), a pogotovu iznad skupljačkog *dokumentarizma*, kojim terminom pokušavamo označiti onu metodu koju u književnosti nazivamo filološkom. Drugi član (sud i naša ocjena danas, dakle život djela i njegovo značenje u našem duhu i s našim kriterijem) dodiruje i sudjeluje u našem identitetu. On ga zapravo konstituira, ne samo kao znanje nego i kao doživljavanje svijeta i života. To je sada sâm naš život, odnosno dio života, i ujedno znanost: prosudba u vezi s cjelokupnim (po mogućnosti) duhovnim obzorjem našega doba, s genezom i strukturom umjetničkog naslijeđa, i likovne sadašnjosti uopće.

Prvi je član ove dvojbe (ili dihotomije) osvrt i opis naše kulturne povijesti u društvenom i duhovnom sloju postojanja, njezino isijavanje u vremenu i u prostoru (problem beskrajno težak i dosada tek naznačen). To je ujedno razmatranje međusobnog povijesnog odnosa stvaraca i (ondašnjih) gledalaca, primaatelja, u njihovu *razgovoru* i recipročnom sudjelovanju unutar totaliteta doživljaja i događaja, već prema povijesnim prilikama i civilizacijskom stupnju trenutka. Drugi član označuje djelo i doživljaj u nama, i nas

Autor govori o povjesničarima umjetnosti, njihovom radu i značenju djelovanja za interpretaciju baštine, te metodama i problemima s kojima se susreću. Svaka analiza vremena, opusa ili stila, sinteza ili monografija neminovno dolazi u dijalog s ambivalentnošću umjetničkih fenomena u njihovom sinkronijskom i dijakronijskom bivstvu. Kritički sud je kruna povijesnoumjetničkog rada, ujedinjuje sve primjenjive metode i pristupe objektu, a svaka izreka o doživljavanju djela u njegovom i našem vremenu korak je prema jasnijem i sveobuhvatnijem znanju o povijesti i baštini.

u povijesnosti djela, naš odnos razumijevanja (prosudba i ocjena) koji proširuju naše biće u prošlost i u našem prostoru. H. G. Gadamer bi rekao: integriramo tradiciju u našem uzajamnom prožimanju, u zajedničkom oblikovanju doživljaja (današnje realnosti djela).¹

Uvijek u konkretnosti posebnog, dakle u neophodnom sinkroničnom (u našem vremenu) zaustavljanju, što paradoksalno, podrazumijeva i pretpostavlja — ali povijesnom nužnošću i ignorira i uvažava — povijesnost dijakroničnog susljedstva ili, zapravo, polikroničnog niza. Što dakle pretpostavlja potrebu da se označi značenje (ondašnje) i ujedno diferencijalna načina izražavanja, dakle stila, što još ne znači i vrednovanje; ali zato — u tradiciji ruske formalne škole — to pretpostavlja: pratiti umjetničku evoluciju i razvoj, ili smjenu, izraza i stila; što znači stalan i uvijek novi sudar između kvalitete razlike (Christiansenova *Differenzqualität* u književnoj teoriji) i stvarnog našeg suda o umjetničkoj kvaliteti. Taj sud uključuje dubinu, ili razinu, doživljaja naše kulturne, povijesne pozicije, koja nužno uključuje našu osjetljivost i naše znanje koje tu osjetljivost također konstituira.²

¹ H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 1965.

² B. Christiansen, *Philosophie der Kunst*, prema navodu u V. Erlich, *Russian Formalisme*, Haag 1955. — M. Solar, *Ideja marksističke povijesti književnosti*. Književna kritika i filozofija književnosti, Zagreb 1976. — Vidjeti i literaturu o ruskom formalizmu (najpristupačnije u A. Flaker, *Poetika osporavanja* (Sklovski i povijest književnosti), Zagreb 1982); zatim V. Žmegač, *Problematika književne povijesti*, Zagreb 1983. — Vidi na kraju razeti rezime problematike u N. Aleksandrov-Pogačnik, *U sjeni mrtve paradigme*, Osijek 1987. Kolegica Aleksandrov-Pogačnik tu primjećuje: *Njihove konstruktivističke, funkcionalističke premisses koje otkrivaju principe usustavljenosti i evolutivnosti kao unutrašnjeg svojstva i principa književnih struktura bile su nespojive s pojmom totaliteta. Formalistička je pozicija urpavo otklon, bijeg od ideje, filozofije, smisao je književnosti: u sistemu samom, u funkciji, on nema druge svrhe: svrhu bi trebalo dati izvana, a to bi logički od čije su negacije i pošli u konstituiranje svojeg drugačijeg stano-ujedno značilo iznevjeravanje vlastitih ishodišta, vraćanje određenoj teleo-žišta (str. 37). Za pojam Differenzqualität vidi str. 34, 35, i dalje.*

Očito, nalazimo se u procijepu između povijesti umjetnosti i kritike, između *objektivne* informacije i ocjene, a na metodološkom planu: između povijesti umjetnosti i kritike, između *objektivne* informacije i ocjene, a na metodološkom planu: između povijesti umjetnosti kao sistema (kao evolucije stilskih formacija) i živog beskrajno raznovrsnog i per definitionem diferentnog tijeka uvijek individualnih i posebnih umjetničkih opusa. I naš odnos je, dakle, na svoj način dijakroničan, jer prati, ili barem uzima u obzir vrijeme prošlo (nastanka i ondašnjeg života djela) i vrijeme sadašnje koje ima pretenziju *totalne* ili barem integrirane relacije i relevancije; ali u biti taj naš dijakronički odnos nužno (u povijesti) postaje polikroničan, jer se — unutar ili izvan sistema stilskih kategorija (i formacija) — svaki kriterij sudara ne samo s načelom posebnosti i nepovljivosti nego i individualnosti umjetničkog djela; a to i jesu možda temeljna i posljednja ontološka određenja umjetničkog djela, i umjetnosti, koju nam je suvremena estetika ostavila. Povijest umjetnosti, koju mi *ex post* nužno *reduciramo* na stilske kategorije (to je ono vječno i, rekao bih, očajničko nastojanje da *egzaktno* objasnimo neobjašnjivo, u blistavom i dramatičnom procesu obrazlaganja *ignotum per ignotum*) predstavlja u povijesnoj realnosti, u fakticitetu, dakle, beskrajn niz i ujedno tijekom individualnih nizova umjetničkih opusa, polikroničnih, polimorfni i polivalentnih. Kad se pojedini razvojni slojevi tih diferentnih živih i nepredvidivih nizova — pod pretpostavkom da su *filološki*, odnosno pozitivistički već obrađeni — nađu u stilskoj sinkroniji, u barem relativnoj istovremenosti (u jednom razvojnom žarištu, zemlji ili eventualno u univerzalnim razmjerima) imamo razdoblje određenog stila, više ili manje koherentno. Pojedini stvaraoči u tom su razdoblju i sa svoje strane više ili manje *stilbildend* (slogotvorni), više ili manje u dotičnoj stilskoj kategoriji stvaralački i izražajno aktivni ili pasivni; razumljivo, uvijek s individualnim

Govorimo tada, istražujemo i projiciramo u vrijeme i u prostoru oko aktivnih žarišta tako izvedeni *sustav formacija*, reduciran u sintetičnom procesu i nužno reduciran u pojmu. Živi tijek stvaranja i povijesti je tako racionaliziran i sistematiziran. To nazivamo znanstvenim radom, i redom što smo ga a posteriori izveli, a izvedene kategorije (u semantičkom i u semiološkom sloju postojanja) upotrebljavamo, *ex post* i *ex ante*, kao ispomoć u orijentiranju i u prepoznavanju. Stvaramo iz iskustva neke vrste veoma labilnu i difuznu strukturu koja nam mnogo znači i govori, ali — govori nam samo mali dio istine. Kolik je taj dio istine, to operiranje pojmovnim kategorijama bitno za umjetnost i, uopće, koliko je on relevantan životu — to je pitanje temeljno za estetiku i teoriju umjetnosti. A koliko je ono bitno (vrijedno i važeće) za doživljaj umjetničkog djela? A što je zapravo povijest umjetnosti bez žive relacije prema doživljaju, dakle ne samo suda o njemu nego i njegove dotične evokacije i verbalne transpozicije?

Ponovno smo se tako našli u zatvorenom krugu između umjetnosti kao života i doživljaja, te znanosti o umjetnosti kao ontološkog napora i pokušaja objaš-

njenja; između subjektivne reakcije i ocjene, i metodologije izučavanja; ali uvijek unutar povijesti kao integracije suda i informacije; a možemo stići i do još više dileme: između egzistencije i esencije. Pri čemu je egzistencija djela uvijek u odnosu prema nama (primaocu) povijesno promjenljiva baš zbog naših civilizacijskih promjena i mijena; a esencija je već i zbog toga teško dohvatljiva, nikada zapravo spoznata, nepoznatljiva kao život sam. A da li se ona i može uopće tretirati odvojeno od vječno promjenljive i povijesno relevantne egzistencije djela, to je naša temeljna sumnja, i ujedno negativni odgovor koji se neizostavno nameće. Ali bez obzira na taj odgovor naše određenje povijesti umjetnosti ne može se, scientistički, svesti na određenje povijesti stilskih formacija, niti na bilo koji način reducirati na teorijsko razmatranje stilskih ili morfoloških problema, kao što se ni povijest književnosti ne može svesti na razmatranje filoloških, Ruska formalistička ili češka (itd.) strukturalistička teorijska škola nama su, u ovom slučaju, komparativni refleksi; čemu se, u slučaju likovne umjetnosti, uključuje i nužnost ne samo prosudbene nego i evokativne transformacije u drugi (jezični) medij, a uz to i neophodnost ilustrativne pratnje koja nije samo podrška transformaciji i transpoziciji nego i polazište i poticaj za doživljaj djela. Teško je, zapravo, pjerovati čak i u efikasnu povijest književnosti bez takve podrške (citata, primjera itd.) — a to je baš ono što nam u srednjoškolskoj nastavi uništava, i onemogućava, zapravo, osjećajno i doživljajno asimiliranje književne materije. A pokušajmo zamisliti neku povijest umjetnosti bez ilustrativnog materijala. Ima bez dvojbe takvih knjiga, često s veoma reduciranim ilustrativnim materijalom; ali zato i s reduciranom djelotvornošću; odnosno s drugom funkcijom: s usmjerenjem prema posvemašnjoj transpoziciji na intelektualnu poziciju, u polje razmatranja i razmišljanja, u istraživanje esencije; što je druga i drugačija procesualnost, drugi oblik doživljaja i življenja, a nisam uvjeren (unatoč Hegelu itd.) da je taj oblik i viši, u fenomenološkom ili egzistencijalnom smislu. Da je to također novi, i drugi i drugačiji oblik egzistencije, to je neosporno; što fenomenalnu višeslojnost našeg kulturnog i civilizacijskog postojanja samo potvrđuje i učvršćuje.

U kojoj će mjeri neka povijest umjetnosti biti i funkcionirati u informativnom i evokativnom smislu, a u kojoj će mjeri i u kojem obliku smisljeno *ilustrirati* slijed izvedenih stilskih kategorija i slijediti eventualni susljedni tok stilskih formacija — to je pitanje metodologije ili, točnije, metode koju autor odabire i s kojom prilazi živom, *amorfnom* materijalu, prашumi, zapravo, umjetničkih fenomena. *Razgovor* koji pritom autor vodi s tom sumom fenomena (i doživljaja) sa stalno prisutnim hermeneutičkim naporom i traženjem cjeline, ili cjelovitosti (totaliteta) i smisla, uvijek je individualan i više manje subjektivan, premda, razumljivo, ukorijenjen u *duhu vremena*, u svjetonazoru

³ G. Gamulin, Pretpostavljeni rezime namjesto uvoda, u *Glose za Itaku*, Zagreb 1985.

ili životnoj *filozofiji* autora, ili čak u ideologiji. I, logično, smješten između prošlosti (tradicije) i budućnosti (namjere). Taj autorov metodološki izbor umjetničkih djela obraćen je materiji *fenomena* i eventualnoj dotadašnjoj njezinoj interpretaciji, bilo da je riječ o *filološkom* (dokumentacijskom) istraživanju, koje autor zatiče, bilo o usmjerenom pozitivističkom (u perifernim ili fundamentalnim raspravama i monografijama), ali zacijelo i već sintetičkim, *sistemskim* obradama u smislu svijesti o povijesti, dakle o sebi, o nama samima. To je zaista razumijevanje sebe u vremenu, zacijelo iznad Comteove svrhe: konačnog pozitivnog znanja. Takvom filozofsko-pozitivističkom napredovanju pisac ovih redaka dakle dodaje, a opetovano je odavna naglašavao, *doživljajni sloj postojanja*: umjetnost kao novi život, ljudski, ontički napor i ozračje stvoreno tim stvaralačkim djelovanjem.⁴

Umjesto pozitivnog postupnog napredovanja znanja pozitivističke filozofije (i metodologije) svrha povijesti umjetnosti, i književnosti itd. živo je i uvijek novo doživljavanje i uživanje, *Einfüllung*, ostvarenje u umjetnosti. Izbor, dakle, po mišljenju pisca ovih redaka, u ovim knjigama ima i svoju *ex ante* dimenziju (namjeru): nadići znanje i poznavanje prošlosti, kao sudbine ovog naroda i zatečenog civilizacijskog ambijenta i stvoriti, ili omogućiti doživljavanje i življenje toga novog svijeta, humanog jer je od čovjeka a b o v o stvoren, ontički izvoran i jedinstven (uvijek nanovo poseban i neponovljiv) i beskrajn. To je nova egzistencija u duhu, ali i u fizisu, u boljem svijetu koji je neprirodan, dakle nezvjesti, nego je to baš onaj svijet intendiranog i toliko snivanog humanuma. Ta naša *ex ante* dimenzija, namjera upravljena najvišoj egzistencijalnoj svrsi, rađa se i izražava iz one iznu-

đene *ex post* dimenzije koju smo spoznali i doživjeli u našoj (i svakoj, zapravo) umjetničkoj prošlosti, pri čemu nam *kategorijalne redukcije*, to jest izvedene stilske kategorije mogu zaista poslužiti samo kao doživljeno i prevladano iskustvo, ali i asimilirano, tako da i tumači i čini, sačinjava i nas same. *Tvore me knjige rijetke, dragocjene* — pisao je jednom Borges. S tog novog i višeg stupnja mi sada ulazimo u rekreiranje prošlosti, djela od nekada, pa i *od sada*, i u očekivanje i, čak, oštrije, potpunije ocjenjivanje onih budućih.

Ne znam, i sumnjam da je *progres* napredovanje u vrijednosnom smislu; ali je svakako u funkcionalnom, to jest u smjeru proširivanja i obogaćivanja mnogostrukih i višeslojnih duhovnih funkcija. Zato se i izražajne mogućnosti i modifikacije sve više i sve brže množe, čak sa sukladnostima i koherencijama sve tanjim i, čini se, sve *individualnijim*. Upravo zato postaje sve teže *strukturiranje* povijesnog pogleda prema stilskim formacijama (*sinkronično, horizontalno*) jer sami umjetnici u toj izražajnoj akceleraciji prolaze za života kroz nekoliko formacija. Štoviše, mnogi od njih su za više formacija *stilbildend (slogotvorni)*, čime se njihova klasifikacija još više otežava, a kronološka periodizacija gotovo onemogućuje.^{4a}

U protjecanju povijesti i stvaranja ovog novog (umjetničkog) svijeta nije, dakle, moguće zaobići, često i kao pouzdaniju konstantu, *individualni tijek* umjetnika samog, opuse stvaralaca, drugim riječima, koji tvore bogatu i »živu« polikroniju, koja je rijetko *paralelna*, a izložena je, kako to dobro znamo, unutrašnjim imaginativnim impulsima i raznovrsnim, također ubrzanim i promjenljivim utjecajima sa strane. Pa kad se tako nađemo pred našom povijesti umjetnosti (a govorim ovdje o hrvatskoj, koju poznajem, premda u načelu to vrijedi i za sve druge) problem klasifikacije i periodizacije nametnut će nam se kao mogućnost ili nemogućnost orijentiranja u jedva preglednoj množini djela i fenomena. Slijedimo li u prepoznavanju, i u praćenju *povijesnosti* i u prezentaciji, osobne opuse i razvojni tijek pojedinih umjetnika, nećemo moći, ni smjeti, njihovu *polikroniju* razglabati i rezati prema stilskim kategorijama, i ove interpolirati u nekoliko stilskih formacija. Ti izresci ne bi najčešće bili ni sukladni s onima iz susjednih razvojnih *vertikala*, niti bi koherencija bila lako prepoznatljiva; individualni tijek i opus umjetnika (koji je osobno mnogo koherentniji i dominantniji) bio bi u tom slučaju, nepovijesno, razlomljen i gotovo uništen. Koja je, dakle, dominantna u toj polikroniji jača i za povijesno razmatranje važnija: ona individualna, ili dominantna stilske kategorije?⁵

Preglednost i snalaženje (baš obzirom na ideju povijesnosti, a ne samo u *tehničkom* smislu) tražit će zacijelo susret i križanje, kompromis, neke vrste, navedenih metoda: individualne diakronije i stilske sinkronije. Jer upravo ako bismo u prikazu povijesnog tijeka slijedili, ili pokušali slijediti, niz stilskih kategorija, odnosno formacija, vidjeli bismo da one u slijedu ne postoje; odnosno one se sinkronično ponekad doista ostvaruju i oblikuju: u nas tako simbolizam,

⁴ Metoda koja zaobilazi povijest, dakle i čovjeka u njegovom konkretnom biću, pa i svaki *doživljaj*, dakle subjektivni odnos prema pojavi, bila ona u prirodi ili u povijesti, i nije mogla nešto započeti na planu koji je prvenstveno stvaralački u osobnom, samosvojnom i neponovljivom smislu: na kojemu, dakle, sistema nema. A sistem je u strukturalizmu položiste, metodološki medij i krajnja točka na obzoru: nesvodiv zbir svojih dijelova. ... Zašto nije u ovim morfološkim, no možda je bolje reći subjektivno-izražajnim modifikacijama, moguće otkriti neke zakonitosti koje ih ustrojavaju i objašnjavaju? Upravo zato što to nisu strukture. Njihova uvjetovanost nastaje utjecajem, a ne nužno nekim imperativom, a polazi od subjektivno stvorenog djela, te biva prihvaćena i prenošena individualnom i subjektivnom stvaralačkom imaginacijom, kontroliranom neobaveznim kriterijem: kritikom izvornosti i estetske vrijednosti. Ponašanje umjetničkog shvaćanja ne podliježe nikakvim zakonima, jer stilske kategorije (totaliteti) nisu označene zakonima nego svojstvima koherencije tj. podudarnostima i sukladnostima, a autoregulacija (J. Piaget) nema nikakva pravila igre, nego ovisi o slobodnoj imaginaciji i volji umjetnika (G. Gamulin, *Antistruktura*, Izraz, 11—12, Sarajevo, 1981). O pitanju napretka u umjetnosti, a posebno u književnosti izabirem iz bibliografije relevantnog poglavlja u klasičnom djelu R. Wellek-O. Warren, *Teorija književnosti*, 1933 samo neka bitna djela: L. Abererombic, *Progres in Literature*, London; H. Kantorowitz, *Grundbegriffe der Literaturgeschichte* (Logos XVIII) 1929; Z. Kantisch, *Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte*, Frankfurt 1917; K. Manherm, *Historismus* (Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, LI), 1925; E. Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen 1922; R. Wellek, *The Concept of Evolution in Literary History* (For Roman Jacobson), Haag 1956.

^{4a} Opće, a možda i najopćije određenje umjetnosti kao egzistencije, kao postojanja novog, dosad nepostojećeg, pisac ovih redaka razmatrao je dosad u nekoliko navrata, možda najpotpunije u knjizi *Glose za Itaku*, Zagreb 1985 (*Pretpostavljeni rezime umjesto uvoda*). Samo nazlagled i prvi mah da je to određenje suvišno i samo po sebi razumljivo, ali iz njega za ljudsko postojanje izlazi veliko i jedva zamišljivo značenje, i to uopće, a ne samo po nekim adherentnim osobinama i funkcijama umjetnosti (dekorativnim spoznajnim, hedonističkim itd.), nego po značenju novog, višeg života, u duhu i u senzusu, kao i izgradnja zaista ljudskog svijeta. Umjetnost kao sudbina, kao beskrajni krug koji se širi, kao naša mala vječnost u svemiru postaje po vrijednosti sve veća pomoć u životu, zapravo, smisao, koju mi dajemo, povijesti i svemiru.

pogotovu tzv. secesionizam u nekom razdoblju, ali s veoma različitim semantičkim i morfološkim kvalifikacijama; zatim *novi realizam* u trećem desetljeću, očitovanjem magičnog realizma; dok će se *diramacija* kritičkog realizma očitovati mnogo koherentnije. U svakom slučaju bilo bi povijesno najneprikladnije sužavati i klasifikaciju i periodizaciju na ideološki ili teoretski određene i najčešće kratkotrajne grupacije (*Grupa trojice* s njezinim nacionalnim izrazom, *Zemlja* kao *organizacija*, institucionalizacija, kritičkog realizma, koja i onako obuhvaća svoje članove tek kroz nekoliko godina), a neke niti toliko (Junek, Tabaković, Svečnjak i dr.); dok je sam pojam kritičkog realizma mnogo širi — on zaista obuhvaća neke fenomene od Karla Mijića iz drugog desetljeća do drugog svjetskog rata i poslije njega. Nije li u takvim slučajevima mnogo elastičnije i *prozračnije* prihvatiti stilske kategorije (u njihovom povijesnom *ortodoksnom* trenutku, ali i u stanovitim *priklonima*) kao *strujanja* u duljem vremenskom tijeku, te u morfološkim pa i tematskim *heterogeneza*ma, ne sileći ih na vremenski ograničene stilske formacije. Iz interpretacije Igora Zidića to se, uostalom, jaleti. Postoji zacijelo *sadržajna* i, donekle, morfološka veza unutar *Zemlje*, ali za najveći broj njezinih članova, ona je samo kratkotrajna epizoda. Postoji u nas nešto ranije, oko 1920, i povijesno ograničena kategorija (ali ne i formacije) ekspresionizma: Gecan, Trepše, Uzelac i dr., ali zar ona iscrpljuje sve *priklone ekspresionizmu* kao *repetitivnom fenomenu*?⁵ Jednako je tako i s nadrealizmom. Prikloni su to koji se javljaju u tijeku desetljeća, i više kao individualne i neobavezne sklonosti negoli kao strujanja; a pogotovu ne kao neka formacija. Iz interpretacije Igora Zidića to se, uostalom, jasno razabire, a ne samo iz izbora.⁶

Ne može, dakle, biti ni govora o susljednim pojavama, ni o nekom strukturalističkom fakticitetu: to su sukladnosti i koherencije koje se (u vezi s poviješću i njenim antropološkim vidovima i *vrijednostima*) povijesno zaista javljaju; ali ne kao neke povijesne zakonitosti ili *prekonceptije*. Život naš i tijekom povijesti je za nas vječno tajanstvo koje možemo u povijesnim relacijama iznutra objašnjavati (možda zaista *ignotum per ignotum*), ali ne u *posljednjim pitanjima*, u genezi i motivacijama — upravo zato što smo beskrajno mali dio kozmičke, pa i povijesne cjeline; a dio ne može opservacijom, a pogotovu ne eksplikacijom tu cjelinu koja ga *sačinjava* obuhvatiti, pa dakle ni spoznati.

Umjetnost kao ontički proces koji se rađa *ab ovo*, uvijek nanovo, kojim bi se postupkom i kojom pouzdanošću mogao ontološki odrediti čak u svojim najopćenitijim determinantama? Bez dvojbe, retrospektivnim opažanjem i opreznom, uvijek nanovo provjeravanom spekulacijom, povijest umjetnosti i teorija umjetnosti nastoje razvrstati i odrediti fenomene: po-kvalifikativnim svojstvima i po razvojnim ili *razvojnim*, očitovanjima, i baš zato što se (u umjetnosti, prema estetičkim determinantama koje su estetiци još preostale) ne radi o *prirodnim*, egzaktnim ili apsolutnim kategorijama, nego o sukladnostima, priklonima i koherencijama, uvijek relativnim i diferentnim koje i tvore ove

transparentne izražajne i morfološke cjeline, koje nisu ni apsolutne ni susljedne kategorije, ali su nam ipak dragocjene kao korisni instrumenti za strukturiranje naše znanosti: povijesti umjetnosti i teorije umjetnosti.⁷

I, k tome još, neophodne i dragocjene su nam i kao sredstva metode i, čak, tehnike u proučavanju. Nije ih potrebno apsolutizirati, niti strogo razgraničavati: opći sintetički pogled, dakle operiranje stilskim kategorijama, nije neki privilegij zaključnih rasprava ili knjiga. On se, in nuce, nalazi i upotrebljava čak u *donjim* registrima, koje znanost o književnosti naziva *filološkom kritikom*. Mi bismo, u našoj disciplini, to mogli zvati dokumentarnim ili primarnim istraživanjem. U sekundarnom postupku, u kritičkim monografijama, zasnovanim na onome što nazivamo *cataloghe raisonné*, mi se samo u principu nalazimo u pozitivističkom sloju, po tehnici istraživanja i prezentiranja, ali i u tretiranju svrhe i smisla; u metodološkom postupku i u intenciranju, svrhe, recimo filozofskom, svaka se stvarna monografija izdiže iznad pozitivizma i ulazi nužno u sintetička razmatranja, u opće relacije. Ne vjerujem dakle mnogo u ta čvrsta metodološka razgraničenja; jer i u trećem sloju izučavanja, u pregledima pojedinih razdoblja ili cjelina, u takozvanoj povijesti umjetnosti, nacionalnoj ili općoj, neophodna je i informacija i interpretacija; ali prije svega, ili poslije svega: ocjena. Kritički sud koji ne može izostati čak

⁵ V. Maleković, *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo*. Katalog izložbe, Zagreb 1980. — Već iz prvobitnog pregleda ovog karakterističnog pokušaja vidi se da nije riječ o formaciji, nego o eventualno više ili manje čistoj kategoriji koja obuhvaća vremenski slijed od preko 70 godina. Jednako tako katalog *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*, 1981, također od Vladimira Malekovića, pokazuje još šire i raznolikije shvaćanje kubizma, no samo genetički nego osobito morfološki heterogenog: *Kubistička teorija litice*, međutim, u hrvatskom slikarstvu drugog i trećeg desetljeća primijenjena kao diferencijalna etiketa, dakle u zavisnosti od začetnog stanja likovne civilizacije i od pojedinih stvaralačkih osobnosti. To sporadično usvajanje stila uvjetovano je i neusmjerenom kritičkom svijesti u našoj sredini... Širina prihvaćanja kubizma u hrvatskom slikarstvu temelji se na ostvarenim preduvjetima u umjetnosti naše sredine na početku stoljeća. Na morfogenezi hrvatskog kubokonstruktivizma, kakav će biti zastupljen u pojedinim slikama Becića, Tartaglije, Gecana, Mišea, Trepšea, Varlaja, Ružičke i Tiljka na izložbama Proletnog salona, nedvojbeno je utjecala umjetnost medullifera, ona istaknuta plastičnost oblika koji se pojavljuje ne samo kao elementi jezika kipara (Meštrović), nego i slikara (Rački, Krizman i recidive Kljaković)... Najveća prepreka povijesnoj rekonstrukciji pojava koje ova izložba problematizira jest njihovo prepletanje i preinačivanje: kod čega likovni morfemi gube izvorno značenje, ali ono je pretpostavka sintezi i kva je kubokonstruktivizam, u kojemu se najpotpunije iskazao kolektivni senzibilitet hrvatskih slikara za kubističku estetiku — Već iz toga, a pogotovu iz izbora djela na toj izložbi, vidljiva je sva uvjetovanost i heterogenost pojave ovog stila u nas, i to u vremenskom rasponu koji obuhvaća četiri i više desetljeća, do Vere Nikolić u poratnom vremenu.

⁶ I. Zidić, *Nadrealizam u hrvatskom slikarstvu*. Katalog izložbe, Zagreb 1972.

⁷ G. Gamulin, *Categorie stilistiche qu'li stamenti de la Storia dell'arte*. Referat na XXIV. kongresu C.I.H.A. u Boloani, 1979. u *Problemi di metodo: Condizioni di assistenza di una Storia dell'arte*, Bologna 1982. — Tim mislima koje se osvrću na pozitivnu instrumentalizaciju stilske kategorije u povijesti umjetnosti, dodajem na ovom mjestu i jedan sud iz naše književne znanosti o ssirovskom (itd.) strukturalizmu: *Budući da je F. de Saussure bio lingvist, njegova su otkrića vezana za proučavanje jezika kao apstraktnog sustava znakova koji služe sporazumijevanju (u kojoj je definiciji zapravo svaka riječ tematska, odnosno ključna), i to sustava koji je skup (mreža) međudnosa, relacija. Budući da je bilo potrebno osigurati određenu stalnost, stabilnost sistema da bi ga se uopće moglo proučavati na način koji je tražio i osiguravao objektivnost i provjerljivost, de Saussure metodološki konzekventno razlučuje sinkroniju od dijakronije, te dijakroniju s poštovanjem i odbacuje u korist sinkronijskog aspekta, koji jedini ne dovodi sistem u pitanje. Naime, samo zaustavljen i statičan sustav moguće je proučavati uz zahtjev egzaktnosti i formalizacija koje su uostalom, lingvistički uvijek i bile bliske i srodne (N. Aleksandrov-Pogačnik, U sjeni mrtve paradigme, Osijek — Čakovec 1987).*

ni u prvom, a pogotovo ne u drugom, monografskom stupnju, dakle prosuđivanje umjetničke vrijednosti, nije li upravo to zadatak povijesti umjetnosti? Nije jedini, zacijelo, jer tu je i civilizacijski, antropološki pogled kojim pratimo i povijest umjetnosti, a koji iz nje također izvire. Ali upravo umjetnička ocjena trebala bi ipak biti značajna funkcija cjelovitih pregleda povijesti umjetnosti, s neophodnim, čini se, smjeranjem prema antologijskom kriteriju i strukturi izbora. Tu se negdje i odlučuje stav i metoda pisca takva pregleda: u traženju ravnoteže između informacije i ocjene, civilizacijske, odnosno kulturnohistorijske dimenzije i estetske.

Živim u krugovima koji se šire — pjevao je R. M. Rilke u nekoj svojoj pjesmi. I zaista, u tu našu prvu vremensku dimenziju, koja je prošlost, i u drugu, koja je sadašnjost, ulaze bez prekida nove, diferentne kvalitete, inovacije, otkloni od tradicije i od trenutne kategorijalne norme. U našem ubrzanom i neurotičkom vremenu, bez *središta*, da parafraziramo Hansa Sedlmayra, u frenetičnoj težnji za egzistencijom u umjetnosti, a to znači u sadašnjosti i u vječnosti, nailaze nam danomice anti-norme, inovantni fenomeni, i to su ti naši krugovi koji se šire. Unutar tih krugova naše vrijeme i naši prostori, komunicirajući s tim novim fenomenima, prožimlju se i međusobno. Ako je riječ o umjetnosti, a ne samo o kulturnohistorijskim *gestama*, ti će novi krugovi (novi suvremeni *trendovi*) postati konstitutivni dio naše likovne situacije i naše

tradicije, i mediji nove osjetljivosti; ali samo ako je riječ o umjetnosti, drugim riječima: ako izbjegnemo da nova formalna *kvaliteta*, ili neka semantička i semiotička modifikacija, dakle *kvaliteta razlike*, bude automatski shvaćena i ocijenjena kao umjetnička vrijednost, i to čak isključivo moderna i suvremena — prebacivši samim tim u osrednjost i mediokritetstvo sve ranije *krugove*, drugim riječima sve nekadašnje ili čak nedavne *trendove* i vrijednosti plodonosno asimilirane, te integrirane u naše duhovno obzorje.

Kvaliteta razlike — a tu sada i dolazimo do bitne određenosti ovih razmatranja — nije jedino i isključivo estetička određenost, niti je sama po sebi kriterij u vrednovanju. Tu je, bez dvojbe, i individualni značaj djela, i njegova posebnost, i još ono što se često zaboravlja: već spomenuta relevancija prema ljudskoj egzistenciji samoj: prema prošlosti ili sadašnjosti, ili prema budućnosti čak; ali ako ni toga nema, ili ako smatramo da je sam novi oblik (koji nije nikakav znak s nekim značenjem) dovoljan za umjetničku egzistenciju, nije li u tome i pri tome neophodan stanoviti estetski karakter, koji će izazvati iznenađenje i čuđenje, ali uz to i formalna unutrašnja koherencija djela, odnosi dijelova i cjeline. Ta formalna koherencija djela i njegova relevancija prema cjelini svijeta, uključenost u smisleni totalitet humanuma, vjerojatno je posljednje ontološko određenje umjetničkog djela; koje upravo s tom koherencijom i relevancijom ulaze u ove naše krugove koji se šire i u kojima živimo.

SUMMARYS

Radovan Ivančević

A HUNDRED-YEAR DURATION: PROBLEM OF CONTINUATION, TRADITION AND DENIAL OF HERITAGE

History does not exist. There were only events in space and time that have left some traces behind. Neither does history of exist. There are only particular works of art made in certain time and space that become (or remain) monuments (and works of art) by designation of their contemporaries and subsequent generations; especially, by the interpretation of art historians actually lies: the fate of art legacy depends on us, on our respect or denial of cultural tradition, and on the maintenance or destruction of the monuments.

The question of art historical interpretation of the 1880—1980 period appears to be even more responsible and delicate, since we are involved in live processes that are still under way, within the still current industrial epoch. Interpretation and evaluation of the monuments, phenomena and processes should therefore include the fields of THEORY of art. INTERPRETATION of the work of art, PROTECTION of monuments, cultural legacy and environment, and EDUCATION by and for art.

All these questions and fields are interwoven and actually linked together making an unseparable entity. As any theory, if scientifically based, should start from and be checked in practice, all our theory and practice appear to spring from and merge into the works of art. Interpretation presents the basic problem of the history of art. There is a continuous need of re-interpretation of the works of art, to distinguish thus between their real individual integrity, and various dogmas and derived criteria that have accumulated with time, frequently imposing a monument and preventing any true evaluation.

The author's theoretical hypotheses are made and checked by critical interpretation of practice and actual fate of the monuments of art in Croatia (e.g., Salona, Pula, Vis), sociological analysis of the phenomenon of urbanization of the provinces and rustification of the capital (e.g., Karlovac, Osijek, Varaždin, Koprivnica, etc. in relation to Zagreb), culturological analysis of frustrating results of the »directed education system« and elimination of the lectures on the history of art and culture from the secondary school program.

Grgo Gamulin

EXPANDING CIRCLES

Art historians, their activities and importance of their work for the art legacy interpretation, the methods and problems they encounter, are the subject of this paper. Each analysis of time, opus or style, a synthesis or a monograph, will unavoidably come into dialogue with ambivalence of artistic phenomena in both their synchronous and diachronous existence. Critical judgement is a crown of the art historian's activities, uniting all applicable methods and approaches to the object, whereas each proposition on experiencing a work of art in its and our time represents a step toward clearer and more comprehensive knowledge about history and art legacy.

Miodrag Jovanović

BETWEEN TRADITION AND MODERNISM

Historism as a program, a concept, perhaps a style, is still unjustly evaluated in science, oppressed by the boundaries of tradition and modernism. In a complex of phenomena around and against historicism (the term historicism appears to be terminologically unnecessary), there is historicism with its tradition and national character, and, on the other hand, modernism with its functionalism and general common feature. Although historicism can be considered a categorial constituent of many epochs from the antiquity to the present day, the phenomena appearing in the 19th century should still be named so, in keeping with the spirit of history imbuing that century. Exclusive attribution of negative characteristics (imitation, association, evocation, citation) should be abandoned, trying instead to find adaptability and democratism in communication through precious and erudite uptake from artistic experience of the past.

Bela Duranci

A SYNTHESIS OF ARCHITECTURE, VISUAL AND APPLIED ARTS AT TURNING OF THE CENTURIES — A MISTAKE AND A MODEL — TODAY

Encounter of a universal creator and unique handicraftsmen entailed a concept of applied art as a specificity of Secession. Stylistically homogeneous regional identifiabilities represented national variants, and Voivodina belonged to the constellation of Hungary. The Town Hall in Subotica, rector between 1908 and 1912, is one of the rare almost completely preserved examples of the synthesis of architecture and artistic handicrafts. The luxurious ensemble of the functional building was designed by two architects, Deže Jakob and Marcel Komor. Almost simultaneously, i.e. from 1900 until 1912, the Sinagogue (1903), the Rajhl Palace (1903/4) and the Palić Lakeside Resort premises, were constructed, also modern by function and pure examples of synthesis, despite considerable varieties. These paradigmatic buildings that make us staring at them admiringly, are actually »gesamt Kunstwerk«, absolutely unfeasible today!

Ivo Maroević

19th CENTURY INFLUENCE ON THE DEVELOPMENT OF THE 20th CENTURY ARCHITECTURE

The 19th century with its industrial revolution, new building materials and intense spread of cities where the historical human measure had gradually disappeared, was in many aspects a turning period. Romanticism and historicism in architecture and town planning, along with concern for cultural legacy, were the frame of the new universalism in which creativity and eclecticism were closely interwoven.