



srednjovjekovna sekcija pariske izložbe

radovan ivančević

Svaka je izložba »materijalizirana« interpretacija određene teme. Bez obzira na tekstualni komentar u predgovoru i katalogu, izložba je organizam u kojem su fiksirani kriteriji izbora, a uspostavljeni kvantitativni i kvalitativni odnosi među eksponatima, kao i imaginarni odnos izabranog prema ukupnom i izloženog prema mogućem može se prevesti u riječi jednoznačnog značenja. Pokušat ćemo tako »pročitati« srednjovjekovnu sekciju pariske izložbe »Umjetnost na tlu Jugoslavije«.

Zadani okvir: izložba originala

Temeljnim kriterijem — izložba originala — jasno je omeđen mogući izbor materijala. Realizacija izložbe bila je, dakle, objektivno ovisna o broju i značenju pokretnih spomenika određenog područja ili razdoblja. A to znači da je razdoblje u kojem je arhitektura dominantna umjetnost a priori moralo biti prikraćeno u odnosu na ono u kojem su najveći dometi ostvareni ili gdje se širi izbor pruža u pokretnim spomenicima slikarstva i kiparstva. Tako je, na primjer, odsutnošću ranoromaničkih zidnih slikarija iz crkve sv. Mihajla kraj Stona srednjovjekovno slikarstvo južne Hrvatske nužno moralo biti zapostavljeno u odnosu na gotičko i renesansno, koje je moglo biti predstavljeno najboljim dubrovačkim poliptisima počevši od velikog stonskog slikanog raspela Blaža Jurjeva. Kao što i romanička »subordinacija« skulpture arhitekturi, ugrađenost reljefa Radovanova portala u fasadu katedrale sv. Lovre postaje objektivnim uzrokom nepravdnosti u prezentiranju romanike prema renesansi toga istog Trogira i njegove katedrale, naprosto zato što je razmjerno lako izvuci iz niše »slobodno stojeći« renesansni kip Duknovićev.

Također je jasno da pojedina razdoblja umjetnosti cijelih regija pa i naroda na području Jugoslavije nisu mogla biti adekvatno zastupljena ovisno o značenju pokretnih spomenika uopće. Srednjovjekovna umjetnost Srbije i Makedonije, ma koliko brojala ikona visokih kvaliteta, bez spomenika zidnog slikarstva — koji u njihovoj likovnoj baštini zauzimaju proporcionalno 90% »prostora« dok u Hrvatskoj npr. »sudjeluju« u najboljem slučaju sa 20% — nije mogla biti iole objektivno predstavljena.

Ako bi se, međutim, doveo u pitanje taj temeljni kriterij — originala — treba osim općih kvalitativnih motivacija napomenuti i jedan specifični povi-

jesni aspekt opravdanja. Upravo u ovom trenutku, kad se tehničko savršenstvo reprodukcije bliži kvalitetom opasnoj granici falsifikata, »vrijednost originala« ponovo raste. Obnavlja se vrijednost jednodokratnosti i čar izuzetnosti, koju umjetničko djelo nakon romantičnih zanosa prošlog stoljeća već dugo nije imalo, pa sama najava »izložbe originala« znači pozitivnu psihološku pripremu gledalaca, pojačava pažnju, a time nesumnjivo i snagu dojma.

Napokon, nasuprot mogućem nizanju neprikladnosti takve izložbe, kad je riječ o srednjovjekovnoj i renesansnoj umjetnosti, razboritost ove odluke potkrepljuje i evolucija prezentiranja umjetnosti Jugoslavije u inozemstvu. Budući da se održava u istom centru »lansiranja«, ne možemo zaobići činjenicu da ova izložba dolazi nakon velike izložbe srednjovjekovne umjetnosti u Parizu, 1956. godine. Kompletirana, dakle, prethodnom izložbom kopija fresaka i odljeva skulptura, ova je izložba dopunjuje upravo kriterijem originala. Ako naime original zaista posjeduje svojstva koja se uvijek, u ma koliko savršenom odljevu ili kopiji, gube, onda je prvotna vizija monumentalne srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije razložito dopunjena djelima manjeg formata, ali nesumnjivo kvalitativno intenzivnijeg dojma.

Interpretacija srednjovjekovne umjetnosti

Neću u ovom napisu tragati za propustima izložbe, jer je to dijelom već u prijašnjim prikazima učinjeno. Izdvojiti ću samo neka, po mom mišljenju problemski važna, pitanja interpretacije srednjovjekovne i renesansne umjetnosti, posebno hrvatske, materijalizirana u ovoj izložbi.

Kao najbitniji pozitivni rezultat treba istaći da su na izložbi, upravo tim »ograničenjem« na originale, ostvareni i takvi odnosi među spomenicima koji odgovaraju novom proporcijском sustavu i suvremenijim interpretacijama naše likovne baštine. Umjesto enciklopedijske iscrpnosti, koja je unaprijed bila onemogućena, uspostavljeni kvantitativni omjeri na izložbi »mjerilo« su kvalitete, valorizacija na temelju jasnih kriterija.

Ostaci kamene skulpture dubrovačke katedrale (uništene poznatom »trešnjom« u 16. st.), brojem neznatni fragmenti dubrovačke romaničke skulpture uopće, našavši se u izložbenom prostoru u optičkoj konkurenciji i konfrontaciji s drugim romaničkim skulpturama i fragmentima a ne s monumentalnom *cjelinom* Radovanova portala — u si-

tuaciji, dakle, »pari inter pares« — samom svojom kvalitetom dovoljno su glasno mogli posvjedočiti mjesto koje Dubrovnik objektivno zauzima u kompleksu romaničke skulpture u Dalmaciji, na Jadranu, pa i na Balkanu. Tako je izložba neposredno »prikazala« ne samo široj publici, nego i znanstvenoj javnosti, problem na koji je više puta upozoreno,¹ a o kojem se tek priprema iscrpna studija.² Međutim, sasvim je drugačija »težina« jednog naučnog priloga od dvadesetak stranica, koji se gubi među bezbrojnim »separatima«, odnosno citiranih Fiskovićevih rečenica, ma kako izuzetnog značenja — i vizuelne konfrontacije, egzistencije istog fragmenta na izložbi gdje samom prisutnošću postaje kamen-međaš u tisućljetnoj evoluciji hrvatske umjetnosti. Možemo mirno reći da je prije iscrpnijih naučnih analiza ova, dosad samo naznačena, konfrontacija — koja uključuje odnose, veze, moguće zavisnosti Radovanova kruga i dubrovačke skulpture, a zatim problem formiranja Šimuna Dubrovčanina itd. — na izložbi objektivno »egzistirala« i bila »predstavljena« stručnom promatraču i gledaocu amateru.

U istom smislu treba ocijeniti i uključivanje triju kamenih fragmenata iz Rudina kod Požege, čime je na izložbi fiksirano sudioništvo sjeverne Hrvatske u romaničkom razdoblju. Oni nijemo svjedoče o različitim uzorima i izvorima za umjetnost sjevera i juga, ali prije svega i o egzistenciji likovnog stvaralaštva tog područja i u ranijim epohama, što je donedavno bilo posve nepoznato i zasjenjeno slavom dalmatinskih spomenika.³

Predromanička i romanička umjetnost Hrvatske bila je možda najkoherentnija i najimpresivnija cjelina na izložbi. Bila je to nova sinteza interpretacijâ, jer s tim inventarom, i na takvoj razini kvali-

¹ Nasuprot mišljenju da romanički arhitektonski i skulpturalni elementi u srpskoj srednjovjekovnoj umjetnosti »raške škole« potječu neposredno iz južne Italije, Cvito Fisković je na temelju analize malobrojnih ostataka istaknuo mogućnost dubrovačkog posredništva (zapravo, riječ je o Studenici, budući da je za Dečane porijeklo iz Dalmacije dokazano samim imenom autora: fra Vita iz Kotora). »Nije nemoguće da ovi motivi potječu iz južne Italije i da su posredstvom Dubrovnika bili prihvaćeni u raškoj školi srpske arhitekture, budući da je Dubrovnik, zahvaljujući svojim trgovačkim odnosima, igrao važnu ulogu u širenju umjetnosti u unutrašnjost Balkanskog poluotoka«, jer po ozbiljnim pretpostavkama »dubrovačke su crkve bile starije od kotorskih a ujedno mnogo važnije u pogledu širenja romaničke umjetnosti s Apeninskog poluotoka prema Balkanskom« (C. Fisković, *Fragments du style roman à Dubrovnik*, *Archeologia Jugoslavica*, Beograd 1954, str. 142 i 135).

² Prof. Josip Stošić u Institutu za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

³ Vidi: A. Horvat, *Rudine u požeškoj kotlini — ključni problem romaničke u Slavoniji*, *Peristil* 5 (1962).

tete kako je bila okupljena u izložbenom prostoru, nije još nigdje »objavljena«, nismo je mogli nikada prije doživjeti. Ali neke teme nisu prije izložbe bile obrađene ni monografski, pa toj izložbi, na primjer, pripada primat i u poglavlju »slikana raspe- la«, jer planirana tematska izložba u Strossmayerovoj galeriji, na žalost, još nije mogla biti realizirana, a monografije posvećene ovom dragocjenom dijelu naše baštine također još nema.

Svjescni smo da likovni spomenik, kao duhovna vrijednost, nije vezan samo uz svoju materijalnu egzistenciju: neizvedeni Bramanteov projekt crkve sv. Petra postoji u našoj svijesti kao nerazdvojna »komparacija« Michelangelovu i jednako je »realan«. »Nastajanje« i »trajanje« spomenika u svijesti relativno je: bez obzira na materijalnu sudbinu on se gubi ili ponovo rađa ne samo novim otkrićima (arheološkim, restauriranjem, otkrivanjem fresaka itd.) nego i novim »gledanjem«. U tom smislu novo objavljivanje postojećeg i odavno poznatog spomenika znači često njegovo ponovno rađanje. Ali intenzitet prisutnosti spomenika u svijesti suvremenika ovisi o nizu čimbenika, a izložbe su nesumnjivo jedan od njih. Odavno smo navikli da u razvoju moderne umjetnosti ne bilježimo samo djela i kritike, nego i kronologiju izložaba na kojima su se prvi put javljala, kao realitete egzistencije spomenika i datume njihova kontakta s publikom i kritikom. Dovoljno je spomenuti objekte-simbole pariskih Svjetskih izložaba, kao Galeries des Machines ili paviljon l'Esprit Nouveau, eksponate zagrebačkog »Proljetnog salona« ili izložaba »Zemlje«, da podsjetimo kako su izložbe organizmi koji iskazuju nova značenja, postavljaju probleme, formiraju odnose i klimu likovnog života.

I niz poslijeratnih izložaba značio je također etape u formuliranju problema i prvih sinteza u interpretaciji srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije. Uz spomenutu parisku izložbu 1956, zatim izložbe »Ikone iz Jugoslavije« u Beogradu (1961), »Minijatura u Jugoslaviji« u Zagrebu (1964), »Paolo Veneziano i njegov krug« u Zagrebu (1967) — i pariska izložba »Umjetnost na tlu Jugoslavije« (1971) nesumnjivo je jedan takav datum.

Romanika

Već pregled kataloga dovoljno jasno govori da je dan presjek kroz stilsko razdoblje romanike obuhvaćanjem svih slojeva spomenika, skulpture kamene i drvene, zlatarstva i bjelokosti, minijature i slikarstva, a izabrana su djela zaista na jedinstveno visokoj razini kvalitete, pa i bez monumentalnog slikarstva, skulpture i arhitekture ostaje reprezentativan dojam. Razina kvalitete djela i onda kad ona nisu nastala na našem »tlu« nego su uvezena (kao što je navedeno u katalogu: »rajnska škola« ili »carigradski atelijer« itd.) svjedoči o razini naručioaca, a zatim postaje kriterij i poticaj za domaće stvaralaštvo, pa time i integralni dio nove sredine.

Dokidanje predromanike kao zasebnog poglavlja, odnosno perioda, postavlja pitanje njene zastupljenosti na izložbi. Ali sretnim izborom oltarnih pregrada iz crkve sv. Nedjeljice u Zadru i ploče s likom hrvatskog vladara iz Splita i drugih figuralnih ranoromaničkih reljefa uvrštena je decentno i ornamentalna prethodne epohe kao obrubni motiv. Takav izbor sukladan je ujedno suvremenijim stanovištima i rezultatima istraživanja: umjesto neodređenog šireg vremenskog razdoblja »predromanike« jasnije je grupirana spomenička baština i istaknuta kvantitativna koncepcija spomenika pri kraju tog, odnosno na početku slijedećeg razdoblja, te određenije sagledan doprinos hrvatske umjetnosti ranoj romanici.^{3a}

S obzirom na značenje našeg doprinosa svjetskoj romanici figurativnost je bila nesumnjivo opravdani kriterij. Svi odabrani eksponati istodobno su i specifično naši (u duhu Karamanove interpretacije⁴ prepoznajemo crte »provincijalizirane« umjetnosti bremenite arhaikom u reljefu sv. Jurja iz Plomina ili orantice iz Banjola, a »granično« miješanje bizantskih crta u zabatu iz Biskupije), ali čak i kada pripadaju nekoć pejorativnim kategorijama spomenika, po likovnoj su snazi i individualnoj neponovljivosti svjetskog značenja.

^{3a}

Vidi studije I. Petricciola, Pojava romaničke skulpture u Dalmaciji, Zagreb 1960, i Zadarski spomenici XI st.

⁴

Ljubo Karaman, O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva, Društvo historičara umjetnosti, Zagreb 1963.

Vrijednost izloženog nije bila u »pregledu« i »pre-sjeku«, nego u takvom jedinstvu kvalitete koji je svojom salivenošću sugerirao viziju zaista kompaktne, razvijene kulturne sredine. Snažan dojam, doživljaj, mogao se neposredno suprotstaviti svakoj tezi o slučajnom importu pojedinačnih djela ili prolasku stranih umjetnika koji se nameću ili izdvajaju kvalitetom: povezani su tragovi postojanja jedne kulturne zajednice koja asimilira i oblike heterogenog porijekla ujedinjuje svojim ozbiljnim likovnim kriterijima.

Kao što je spomenuto, sa četiri monumentalna raspela, dva zadarska i dva istarska (iz Galežane i Gračišća), uz grupu splitskih umjetnina (raspelo Klarisa i tri ikone iz 13. st.) definirano je jedno poglavlje naše umjetnosti na nov i kreativan način. U odabranim rukopisima, od ranoromaničkog francuskog Evagelijara biskupije zagrebačke do *Legende aureae Jacobusa de Voragine* iz 1307. svojom monumentalnošću, iako u malom formatu, i svojim likovnim dosegom (*Origenus* iz 12. st. ili trogirski *Evangelijar* iz 1240) minijatura je svjedočila — u odsutnosti, uostalom najvećim dijelom uništenog, zidnog slikarstva — da cijela ta umjetnost nije nikla u zrakopraznom prostoru nego da je višestruko ukotvljena, što su potvrdili i predmeti zlatarstva i bjelokosti.

Gotika i renesansa

U razdoblju koje nazivamo gotika i renesansa pojava »miješanja« stilskih odlika, mješoviti »gotičko-renesansni stil« jedna je od temeljnih značajki hrvatske likovne umjetnosti. I dok je ta veza istaknuta spajanjem odjeljka u katalogu, u predgovorima je razdvajanje provedeno tekstovima dvojice autora.⁵

U deset odabranih primjera slikarstva gotičko-renesansnog razdoblja obuhvaćena su tri značajna, specifična kruga (Dalmacija, sjeverna Hrvatska i Slovenija), a brojčanim omjerima dana je određena valorizacija (osam eksponata iz Hrvatske, dva iz Slovenije). Jasno je da su broj i kvaliteta slikarskih djela u Dalmaciji takvi da bi se u reprezentativnom pregledu mogla zanemariti sjeverna Hrvatska, ali je problemski važno, a ovdje prvi put u »pregledu« povijesti umjetnosti istaknuto postojanje specifične, zakašnjele sjeverne renesanse u početku 17. st. potvrđeno ekspresivnim i kvalitetnim grofovskim portretima Katarine i Gaspara Draškovića. Kao i u slučaju romanike, i ovdje je dakle izložba međaš novog »gledanja« na našu likovnu baštinu po kojem se nastoji barem konfrontirati, ako već ne integrirati, umjetnost južne i sjeverne Hrvatske.

U selekciji dalmatinske umjetnosti izboru Blaža Jurjeva, Lovre Dobrićevića, Hamzića i Božidarovića ne može se prigovoriti. Konstatirajmo, ipak, da je gotička komponenta zapostavljena. Kvalitetom i samosvojnošću može se opravdati potpunije predstavljanje dubrovačkog slikarstva, ali je otvoreno pitanje nije li umjesto tri slike Blaža Jurjeva moglo biti zastupljeno bar jedno djelo iz kruga Paola Veneziana (poliptih sv. Lucije s Krka ili rapski) po istom kriteriju da, ako i nije domaće, visina kvalitete svjedoči o kulturi naručioca. To više što upravo od te tradicije polaze prvi dubrovački majstori Ugrinović i Junčić, pa im je možda i neko od ovih djela moglo poslužiti kao uzor. Ovako se čini kao da je svježina nedavnog otkrića Blaža Jurjeva, nesumnjivo izvanrednog majstora, onemogućila objektivniji sud i potrebnu distancu, ali u toj »novosti« krije se i opravdanje.

U reprezentativnom pregledu minijatura iskazana je važnost glagoljskih rukopisa za Istru i Sloveniju (sa po jednim primjerom), a utvrđujući paralelno postojanje kulturnih žarišta u sjevernoj i južnoj Hrvatskoj i time se pomoću regionalnih okvira (Istra, Dalmacija, sjeverna Hrvatska) pokušala ostvariti njena integralna slika. Decentno je naznačena (iako kontradiktorna s naslovom izložbe) i važna komponenta prinosa naših umjetnika u inozemstvu: Petančića na humanističkom ugarskom dvoru Korvina, i Klovića.

Slovenska sekcija gotičke i renesansne skulpture kvalitetnim primjerima daje pregled kontinuiteta od kraja 13. do druge polovice 16. stoljeća. Drvena skulptura Hrvatske slijedi tradicionalniju gotičku liniju s poliptisima iz Trogira i Pule (Jakov iz Pule), izvanrednim sv. Ivanom Jurja Petrovića (također

⁵ U katalogu je (brojevi 383—449) pod zajedničkim naslovom »Umjetnost gotike i renesanse« podjela po granama (slikarstvo, minijatura, skulptura, dekorativna umjetnost), dok se u tekstu odvađa »gotička umjetnost« (E. Cevc) i »renesansa« (K. Prijatelj).

novije »ime« naše povijesti umjetnosti⁶) te poliptihom iz Remetinca i Bogorodicom iz Stenjeveca. Ova dva posljednja uz ostatke nadgrobne ploče biskupa Baratina u Zagrebu dokazuju ponovo kako se sustavno nastojalo, kad su ostaci i kvantitativno, neznatni, iskazati trajanje umjetnosti i u sjevernoj Hrvatskoj. Hrvatska kamena skulptura istog razdoblja vezana je uz imena nekolicine naših najistaknutijih majstora: Juraj Dalmatinac predstavljen je sažeto i dostojno najboljim reljefom »Bičevanje Krista« i sa dvije skulpture; Firentinac samo reljefom, iako bi zaslužio i punu skulpturu, a Laurana jednom od svojih bista (opet kao primjer majstora koji stvara u tuđini). Kao ključno djelo renesanse odabran je kip sv. Ivana od Ivana Duknovića, ali o tome ćemo govoriti iz posebnog aspekta.

Naučna i likovna interpretacija

Duknovićeva skulptura sv. Ivana nameće nam raščišćavanje nekih problema odnosa naučne i likovne interpretacije djela na izložbi. Kad je riječ o naučnim kriterijima odabiranja skulpture za parisku izložbu, onda ona može poslužiti kao primjer idealnog pozitivnog stjecanja svih čimbenika koji mogu doći u razmatranje. Riječ je o tipičnom djelu renesanse, koje individualizam epohe prevodi u »nezavisnost« skulpture od arhitekture, odnosno u skladan odnos figure i arhitektonske niše, koja je zaista samo »okvir«. Riječ je o »slobodno« stojećoj, »punoj« skulpturi, koja novi osjećaj volumena ostvaruje i time što je ne samo »zaobljena«, nego i jednako pomnjivo i snažno oblikovana sa svih strana, pa i sa stražnje; čak je u nešto jednostavnijoj obradi stražnje strane dosegnuta sumarnost izraza koja svjedoči o vrsnoći majstora, a istodobno je osobito bliska suvremenim koncepcijama skulpture. Zatim, to je nesumnjivo najkvalitetnija skulptura hrvatske renesanse, a najbolje djelo njena autora Ivana Duknovića. Napokon djelo je signirano (što je također relativno nedavno otkriće naše nauke)⁷ pa je i po tome izvanredno značajno u rješavanju cjelokupnog Duknovićeva opusa. Možemo još dodati da je riječ o autoru koji je ne samo vrijedan

nego i tipičan predstavnik vremena i prilika, poznatiji u svijetu nego u nas, jedan od putujućih umjetnika renesanse — njen širitelj na Korvinovu dvoru i u ovom dijelu Evrope, a postoji i pretpostavka o njegovu utjecaju u zagrebačkom krugu.⁸ Naveli smo sve to da bismo istaknuli kako je osobita važnost ove skulpture u tome što je »puna«, »slobodno stojeća«, oblikovana i sa stražnje strane, te signirana na stražnjoj strani podnožja (IOANNIS DA/L/MATAE F.) i da bismo podsjetili na jednostavnu istinu kako je i njena stražnja strana morala biti vidljiva — ne samo »dostupna« gledaocu, nego i nametnuta pogledu. Prema svim ovim naučno-interpretacijskim razlozima »postava« skulpture na izložbi, dakle likovna interpretacija, nije smjela biti indiferentna, a još manje negatorska. A upravo to je bio slučaj i na pariskoj i na sarajevskoj izložbi. Umjesto da se *suvremena* teoretska valorizacija Duknovićeva kipa naglasi načinom izlaganja, da se skulptura »ponudi« gledaocu tako da je nužno mora obići, da je može pogledati sa svih strana, da se planiranjem pristupa i kretanja omogući optimalni kontakt s djelom i doživljaj onih komponenata koje su odlučivale u njegovu odabiranju — u oba slučaju skulptura je postavljena uza zid⁹, u oba slučaja bez prikladno odmjerena postamenta (očito doktrinarno i formalistički slijedeći školski primjer »humanizacije« vizure u postavi skulpture, simboliziran Rodinovim »Građanima Calaisa«) što je onemogućilo da se ona uopće *vidi* u cjelini, a naravno da je onda cjeloviti doživljaj suvišno i spominjati. Budući da je likovna postava izložbe »druga interpretacija«, jer smještanje eksponata u prostor određuje gledaocu pristup i vizuru, a međusobni prostorni odnos objekata uključuje kvalitativnu konfrontaciju, to u izvjesnim temeljnim problemima izložbe mora postojati sukladnost između naučne i likovne interpretacije.

Likovni zadatak postave izložbe ne iscrpljuje se samo u skladnoj prostornoj kompoziciji eksponata, a još manje u slikovitom »arrangementu«, već uključuje i zahtjev da uspostavljeni odnosi među djelima i između djela i publike budu adekvatni teoretsko-kritičkoj interpretaciji. Stoga intenzitet suradnje povjesničara umjetnosti u programiranju postave barem za neka ključna djela graniči sa suodgovornošću.

8

K. Prijatelj smatra da se nadgrobna ploča zagrebačkog biskupa Luke Baratina, rad »majstora Ivana« (uključena također u izložbu, kat. br. 419), može povezati s Ivanom Duknovićem. Vidi: K. Prijatelj, Ivan Duknović, Zagreb 1957, str. 34.

9

Ta je situacija u Sarajevu bila još otežana time što je kip postavljen pred neku »reduciranu« nišu, koja ne zadovoljava ni suvremene ni renesansne kriterije.

⁶ Vidi: C. Fisković, Prijedlog za kipara Jurja Petrovića. Peristil, 8—9 (1966/7).

⁷ C. Fisković, Djela Ivana Duknovića u Trogiru, Historijski zbornik, III (1950).

Kao pozitivan primjer interpretacije »postavom« može se spomenuti način izlaganja monumentalnih raspela na sarajevskoj izložbi. Dok su slikana i plitko reljefna drvena raspela izložena tako da je omogućen samo frontalni pristup, ranogotičko raspelo iz Cerknice (oko 1220) — na kojemu se uz tipičnu izlomljenost tijela javlja karakterističan nagib i oslobađanje glave od pozadine, te »probijanje« koljena u prostor — bilo je obješeno na čeonu stranu jednog razdjelnog zida, poprečno na smjer kretanja publike, tako da se ispriječilo ispred gledaoca, a budući da je bilo ispravno situirano u razini očiju, nametalo je pogled iz profila i prisiljavalo gledaoca da ga obiđe, čime je bio čak omogućen pogled dijagonalno sa stražnje strane. Time su ne samo tipološki istaknute stilske značajke objekta, već se adekvatnom postavom u prostor valorizirala kvaliteta djela.

Katalog

Govoreći o izložbi kao realitetu u smislu uvodnih napomena, ne namjeravam analizirati tekstove kataloga: iako je katalog sastavni dio izložbe, njegov je medij (riječ) drugačiji i sudbina nezavisna, te se može kritički interpretirati kao bilo koja knjiga. Pogotovo stoga što su predgovori uglavnom koncipirani kao općenitiji okvir unutar kojeg se mogu promatrati pojedine sekcije izložbe, a ne kao neposredan komentar u funkcionalnoj vezi s eksponatima. Takav je stav međutim opravdan upravo zasebnom sudbinom i drugačijim prostorom djelovanja i vremenom trajanja kataloga-knjige u odnosu na prolaznost izložbe. Katalog je suvremeni naučni interpretacijski pendant izboru likovne baštine, te prezentira suvremenu naučnu misao, kao što je izložba predstavlja »u materijalu«. Tekstovi predgovora svi zajedno također su, kao i izložba, novi sintetski pristup i interpretacija teme: po širini mu nema adekvatne publikacije u našoj dosadašnjoj naučnoj literaturi. Napokon, tekstovima su istodobno predstavljani najistaknutiji povjesničari umjetnosti današnjice, autori koji su se problemima o kojima pišu neposredno naučno-istraživački bavili, samu materiju prvi put objavili i probleme prvi put znanstveno uobličili: Milan Prelog, Svetozar Radojčić, Emilijan Cevc, Kruno Prijatelj.¹⁰

¹⁰

Ne ocjenjujući drugi prilog E. Cevca, »Stećci grobni kamenovi«, napominjemo da je šteta što nije iskorištena mogućnost, inače usvojenog principa, da se i ovom temom predstavi jedan od bosansko-hercegovačkih istraživača.

Kritički izdvajamo samo jednu napomenu, koja je vezana uz temeljne principe izbora, organizacije i interpretacije spomenika na izložbi definirane implicitno u katalogu i predgovorima po kronološkim kriterijima unutar poznatih »stilskih« kategorija. To je jedinstveni kriterij sadržan u naslovima uvodnih tekstova i odjeljaka kataloga koji su time definirani, iako zapravo sadržajno obuhvaćaju veoma različita, a određena i sasvim ograničena područja ukupnog »tla« Jugoslavije: tako je »romatika« zapravo romanika u Hrvatskoj, jer su od 52 eksponata svega tri s područja Slovenije i jedan iz Makedonije, kao što »gotika i renesansa« obuhvaća samo Hrvatsku i Sloveniju, a »stećci« Bosnu i Hercegovinu. Nigdje, međutim, u naslovima nije istaknuta ta pripadnost, pa je time implicitno dosljedno primijenjen kriterij da će sve epohe biti predstavljene kronološki i stilski, a da će opseg i sadržaj ovisiti o značenju i udjelu pojedine nacije ili regije.

Izvan tih principa jedino je u naslovu poglavlja posvećenog dugotrajnoj epohi bizantske umjetnosti iznimno uključeno i teritorijalno određenje: »Bizantska Jugoslavija«. Budući da je u samom naslovu izložbe, dakle i naslovu kataloga, to već izraženo (»l' art en Yougoslavie«), ovo ponavljanje odnosno isticanje i izdvajanje naslovom od svih ostalih poglavlja moglo bi se opravdati samo u posebnom problemskom pristupu temi. Takav naslov obvezuje, naime, da se definiraju ne samo prostori najveće koncentracije spomenika i najviših dometa stila (kao što je provedeno u svim tekstovima), nego i sve difuzije i složeni utjecaji izvan »klasičnih« područja bizantske umjetnosti na tlu Jugoslavije. To bi značilo govoriti o problemima koje su razradili najistaknutiji istraživači — od »adriobizantinizma« E. Dyggvea, preko Karamanovih i Prelogovih teza o bizantskim faktorima i elementima u srednjovjekovnoj umjetnosti Dalmacije, Fučićevih konstatacija o bizantskim crtama u istarskoj umjetnosti, Gamulinovih priloga o italo-bizantinizmu do teze F. Stelèta o tragovima bizantske ikonografije u gotičkom slikarstvu Slovenije u takozvanom »kranjskom prezbiteriju«. Iako nesumnjivo odskaače od koncepcije izložbe u cjelini i načina obrade ostalih stilsko-kronoloških cjelina, takav problemski pristup bio bi neobično zanimljiv. Međutim, naslov nije opravdan ni tekstom ni izborom eksponata; kao i u svim ostalim odjeljcima, i ovdje je riječ samo o određenom području i standardnom pristupu temi, te s područja Hrvatske nema ni jednog primjera (iako bi se mogli naći od najranije faze 6. st. do 14. st.), kao ni iz Slovenije. Riječ je o bizantskoj umjetnosti Srbije i Makedonije, s nekoliko primjera iz Bosne i Crne Gore, dakle o teritorijalno parcijalnom prikazu, kao što su i svi ostali, te ne vidimo razloga ovom izdvajanju u naslovu.



U ovom tematski ograničenom, ali brojčano obilatom izboru može se reći da je sa četrdeset i četiri djela iscrpno prikazan razvoj, dometi i lomovi slikarstva ikona, ove zanimljive i uzbuđljive »varijacije na temu«. U bizantskoj sekciji osobito ima mnogo primjera umjetničkog obrta (6 drvenih objekata i 43 primjera »dekorativne« umjetnosti). Taj nerazmjerno velik broj prema ostalim epohama očito je rezultat pokušaja da se kvantitetom nadomjesti objektivno nepovoljni uvjeti za prikaz ove umjetnosti na »izložbi originala«, što smo na početku spomenuli. Ali čini nam se da zbog nemoći odricanja¹¹ nije došlo do strože selekcije, pa tako ni do potrebne individualizacije eksponata, čime je znatno oslabljena snaga dojma.

U potrazi za završnom rečenicom odlučujem se za ovu koja nije ni rezime izloženog, niti zaključuje razgovor. Bilo je korisno što su pred naše stručnjake postavljeni (a oni ih na primjeren način riješili) teoretski problemi interpretacije i praktični problemi organizacije te složene i velike teme, jer je izložba dolično predstavila našu srednjovjekovnu i renesansnu umjetnost u inozemstvu, ozbiljno potakla interes za nju i kod domaće publike (Sarajevo), a ujedno su pokrenuta i pitanja zbog kojih odjek izložbe nije zamro njenim zatvaranjem — o čemu svjedoče i prilozi u ovom časopisu — i vjerovatno će još trajati.

11

Uspoređujući broj eksponata romanike—gotike—renesanse i Bizanta (118:117) čini se da omjer nije slučajna, nego se vjerovatno programski htjelo ovim dvjema strujama, koje teku paralelno i obuhvaćaju približno jednak vremenski period, osigurati i jednaki »prostor«. Neki kvantiteti kao da su rezultat potrebe da se ovaj okvir popuni, a ne zbroj nužno odabranog.