



# konceptijske osnove jugoslavenske izložbe u parizu i hrvatska umjetnost 19. i 20. stoljeća\*

igor zidić

Kada je, 1967,<sup>1</sup> André Malraux, tadanji ministar kulture u vladi Republike Francuske, predložio da se u Parizu priredi izložba umjetničkih djela što su u tijeku stoljeća nastajala na tlu sadanje Jugoslavije,<sup>2</sup> bilo je jasno da bi taj poziv mogao likovne kulture nekih zajednica i naroda — što obitavaju na kulturalno zanemarivanom prostoru — »vratiti« svjetskom sjećanju. (Kažem »vratiti« jer ta djela, uza svu svoju neponovljivost, bijahu — mahom — participacije u epohalnim zbivanjima.<sup>3</sup> Samo je u najstarije prapovijesno doba arhetipska, usađena »memorija« povezivala različite ljudske skupine te se umjesto o svjesnoj participaciji u svjetskom — razmjeni duhovnih i materijalnih dobara, ideja i predmeta — može govoriti tek o eksploataciji kolektivno nesvjesnog. U reprezentativnim djelima gotovo svih kasnijih, povijesnih razdoblja očitovale se, unatoč neminovnim preinakama i prilagodbama jezika epohe, svjesna uporaba široko rasprostranjenih obrazaca. Te je, negda zbiljske veze — te univerzalne značajke baštine — spomenuta izložba morala i potvrditi »vraćajući« prošlosne dijelove našega bića njihovu svjetskom obzoru: onodobnoj ili onostilskoj znakovnoj ekumeni.<sup>4</sup>

Umjetnost je i eros: izlazak iz nepostojanja, pa su očitovanja strastvene zainteresiranosti (što će se uskoro prometnuti u žestoke raspre) — potkraj 1970. i prvih dana 1971 — probuđene nadom povratka ili prelaska u bitak — bila posve razumljiva. Shodno ideji da je fotografija svijet učinila sabe-rivim, André Malraux je na fotoreproduktivnosti umjetničkih djela utemeljio svoj *musée imaginaire*, a zidovi su Grand Palaisa imali poslužiti uključenu umjetnosti s tla Jugoslavije u taj imaginarni i, stoga, univerzalni »muzej bez zidova«.

1

Prema podacima što ih je, nakon tri godine, objelodanio dnevni tisak. (Usp.: Ljerka Kreljus, Pri kraju posla — polemika počinje, Vjesnik, Zagreb, 24. XI 1970; Milan Prelog, Kad se toliko spominju različita prava i slobode, imaju li i stručnjaci neka prava i slobode na određene koncepcije?, Vjesnik, Zagreb, 15. XII 1970.)

2

Riječ je o (prenosivim) djelima likovnih umjetnosti.

3

Uostalom, već je i zamijećeno da je: »Za razliku od izložbe što smo je organizirali 1950. također u Parizu, a koja je, ilustrirajući Krležinu tezu o nacionalnoj i duhovnoj posebnosti južnoslavenskog likovnog prostora, postavila težište na razlike između našega kulturnog kruga i drugih evropskih sredina (...) — ova najnovija manifestacija hoće da upozori na pluralizam južnoslavenskih kulturâ. Posebna je pažnja u tome pogledu bila posvećena onim blistavim trenucima uključivanja našega stvaralaštva u opće tokove evropske umjetnosti.« (V. Maleković, Za tri godine šutnje — tri mjeseca galame, VUS, XIX. 973, Zagreb, 23. XII 1970, str. 9.)

4

Starokršćanskoj ili bliskoistočnoj, subalpinskoj ili zapadnoeuropskoj; odnosno: romaničkoj, gotičkoj, renesansnoj, baroknoj...

\* L'Art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours, Paris, Galleries Nationales du Grand Palais, mars — mai 1971.

U toj prilici Organizacioni odbor izložbe<sup>5</sup> težom o »kontinuitetu stvaranja na našem tlu«<sup>6</sup> — isticanju u više navrata i na različite načine<sup>7</sup> — potkrepljuje odluku o zastrašujućem opsegu smotre: od neolita do danas!

To je polazište, unatoč proklamiranom načelu estetskog kriterija — »princip vrhunskog kvaliteta sa čisto estetskog, a ne kulturno-istorijskog aspekta«<sup>8</sup> — upozorilo da je, u osnovi, prevagnuo povijesni kriterij. Štoviše, moglo bi se ustvrditi da se dvjema odrednicama — vremenskim rasponom i vremenskim slijedom ili: sukcesivnim razlaganjem sveukupnosti — došlo do ekstrema: do kronosistematike koju, ne želeći je omalovažiti, ne mogu ipak a da ne označim kontradiktornom čisto estetskom kriteriju. Karakteristično je za historijsku metodu (koja određuje mjerila kulturno-povijesne sistematike) da respektira vrijeme kao takvo — odatle zakupljenost sveukupnošću vremena (»od prapovijesti do naših dana«) i neprekinutošću zbivanja (»kontinuitet stvaranja na našem tlu«) — da zapravo ne uspijeva uspostaviti vertikalni estetski kriterij; vrednovanje kroz vrijeme umjesto vrednovanja po vremenima. Svaka je drugačija prosudba samo relativiziranje (geo-kulturalno, etno-geografsko, geo-sociološko i dr.) estetskog kriterija i onemogućavanje estetičkog sustava. Njihova se relevantnost dokazuje tek na raznorodnom »materijalu« povijesti umjetnosti ustanovljujući strukturalno-dihotomijske (klasično — barokno) i oblikovne (antika — renesansa) a ne tek puke temporalne kontinuitete. Stoga su njihova rangovanja, ipso facto, interpretacije umjetnosti i nude, makar implicite, intenzivne sinteze nasuprot ekstenzivnim »pregledima«.

Utvrđivanje je posebnih, strogo namjenskih estetičkih mjerila za svako pojedino razdoblje, za svaki pojedini stil ili pokret jasan znak adaptacije povijesno-kulturalnim determinantama. Mogli bismo reći da je estetičaru birati a historičaru sabirati: estetika selekcionira, povijest kolekcionira. Svaka klasifikacija, pa i estetička, negira ideju Svega kao jednine, nerazlučivosti, a objektivna povijest, kao disciplina pamćenja, pokazuje izričitu sklonost dokumentarizmu: idealnoj uspostavi svega biloga. I dok estetičar sužava polje svoga istraživanja gotovo isključivo na umjetnost, dotle sve što jest — kategorijom trajanja (u postojanosti ili preobrazbama) — biva mogućim predmetom historiografskog razmatranja. Vidimo da je postignuće stanovitog (tipa) kvaliteta neophodno potrebno da bi se estetika uopće bavila nekim djelima; povijest je pak ravnodušna prema unutarnjem kvalitetu djela i događaja: dostatno je da su se zbili. Hulje su, kao i sveci, povijesne osobe; drugim riječima, velika su djela kao i ona skromna, u načelu, jednako vrijedni dokumenti: a od zgrade do zgrade jedna i druga mogu biti važnija i sporednija. (U rekonstrukcijama i križaljka gđjekad je teže pronaći pravo slovo nego nadomjestiti cijelu riječ.) I kad se, najposlije, odlučan izbor ukaže kao nužnost (jer u Grand Palais, na primjer, ne može stati sve što posjedujemo), historiograf je stroži sudac pojedincima nego vremenima; lakše žrtvuje individualitet nego općenitost; zamislivo je da izostanu neki od najznatnijih pojedinaca, ali nije zamislivo, zbog vremenske (a ne vrijednosne) sveobuhvatnosti, da neko jalovo razdoblje bude zaobiđeno. Indikativne su za to stajalište dvije meritorne eksplikacije. Milan Prelog, zamjenik generalnog komesara izložbe, objašnjavajući koncepcije sastavljača, korigirao je tezu o »čisto estetskom aspektu«; i gotovo dotle da se moglo govoriti o kriterijima *povijesnim*:

»Gradeći tu cjelinu, stručnjaci su željeli da preko najsugestivnijih svjedočanstava potvrde pred kulturnom javnošću trajnost umjetničkog života u ovom dijelu Evrope, neprekinuti slijed umjetničke djelatnosti i u onim razdobljima kad je bilo teško čak i opstati na ovom tlu. Naravno, selektori su bili svjesni da nisu sva razdoblja imala jednako visok intenzitet umjetničkog života ni posve jednake kvalitete umjetničkih ostvarenja.

Premda je jedan od osnovnih kriterija izbora bio kriterij kvalitete, ta je kvaliteta u pravilu određena konkretnim geografsko-historijskim okvirima, a to znači da je traženo ono najbolje što su životne sredine toga područja ostvarile u različitim razdobljima povijesti umjetnosti. Ocjenjujući tako ovu selekciju, mogu mirno kazati da umjetnička djela ove izložbe na svoj način predočuju složen razvoj

<sup>5</sup> Sačinjavalo ga je 36 članova: 25 povjesničara umjetnosti i kulture, 2 likovna umjetnika i 9 funkcionara federalne i republičkih komisija za kulturne veze s inozemstvom, te pokrajinskog sekretarijata za nacbrazbu i kulturu. Od stručnjaka iz Hrvatske bili su angažirani: Ivan Bach, Božo Bek, Cvito Fisković, Milan Prelog, Kruno Prijatelj, Mate Suić, Zdenko Vinski i, postavljač izložbe, Vjenceslav Richter. Odbor je započeo s radom u siječnju 1968.

<sup>6</sup> Prema izvještaju Izložba »Umetnost na tlu Jugoslavije kroz vekove« što je, u prosincu 1970, dostavljen članovima Upravnog odbora Republičkog fonda za kulturu SRH.

<sup>7</sup> Popularno krilaticom »Osam tisuća godina umjetnosti u Jugoslaviji« (Huit millénaires d'art en Yougoslavie). Ona je »emitirala« ideju kontinuiteta gotovo iz svakog teksta što je o izložbi napisan.

<sup>8</sup> Vidi izvještaj cit. u bilj. 6.

povijesnog života u prostoru na kojem je vrijeme usijecalo bezbrojne granice kultura, religija, država, na kojem su se tokom vremena formirale, održale i politički potvrdile razne nacije koje danas konstituiraju Jugoslaviju. Nastojanje da izložba ravnopravno prikaže različite tokove povijesnog i umjetničkog života na ovom području bila je odlučna odrednica njene osnovne koncepcije. Čini mi se da ova izložba upravo ovim isticanjem posebnosti različitih umjetničkih sredina i nacionalnih fizionomija ne samo da pravedno odražava prošlo nego i sadašnje vrijeme ove zemlje.«<sup>9</sup>

Tu je kriterij povijesne reprezentacije životne razine i duhovnog standarda formuliran u terminima *cjeline, trajnosti, neprekinutog slijeda, životne sredine, povijesnog života, geografsko-historijskih okvira, nacionalnih fizionomija, odraza vremena; taineovsko-hauserovskim vokabularom historika kulture primjerenijim deskripciji društvene scene nego interpretaciji individualnih uloga. Zanimljivo je — a možda i simptomatično — da se u tome objašnjenju sredina i kolektiv javljaju kao jedini zbiljski subjekti; treba li samo slučajnosti pripisati neizraženu (čak: nespomenutu) individualnu subjektivnost? (Ili bi tu bilo uputnije razabrati konzekvenciju i proširenje onog značajnog prigovora našim istraživačima romanike da su predugo botali od katedralizma, ne primjećujući spomenikâ profane arhitekture?)<sup>10</sup>*

Središnja je Prelogova tvrdnja (*umjetnička djela predočuju razvoj povijesnog života*) autoritativno, pa i konačno, odgovorila na pitanje o kriterijima i koncepciji izložbe.

Drugo je razjašnjenje — prije bih rekao situacije nego koncepcije — pružio Božo Bek, komesar odjeljka umjetnosti XX stoljeća:<sup>11</sup>

»Kriterij vrijednosti nastojali smo sprovesti dosljedno, ali su ponekad vrijednosti istoga ranga bile jednostavno *brisane* iz popisa jer naprosto *nije bilo mjesta za njih*, nije bilo dovoljno izložbenog prostora.«<sup>12</sup>

Taj je »kriterij vrijednosti« bio prilično bizaran. Ako, naime, kategorizacija djela ičemu služi, c.n.a. služi uspostavljanju vrijednosnih skupina (u praktične svrhe). Ali se takva razdioba, ovdje, pokazala nesvrhovitom: umjesto da posluži eliminaciji manje vrijednog (djelima »nižeg ranga«), vrijednosni je kriterij samo pripomogao konstataciji da se odbir provodio horizontalno, unutar grupa djela »istog ranga«. U normalnim bi prilikama bila normalna vertikalna selekcija: u piramidi vrijednosti eliminatorno listanje počinje odozdo. Budući da je Bek dvojbe naših probirača ilustrirao nesretnim odmjerenjem Račića i Kraljevića, mogao se steći dojam da je o konačnom izboru odlučivao slučaj, odnosno da je redukcija počela s pogrešne strane: od vrha. Napose je bila sporna teza o nužnosti adaptiranog kriterija s obzirom na inozemnu orijentaciju izložbe:

»Sasvim je sigurno, da smo izbor pravili za našu, jugoslavensku sredinu, koncepcija bi bila drugačija od ove koja računa prvenstveno na inozemne gledaoce.«<sup>13</sup>

To je stajalište opasno — i podjednako! — osporilo pojmove estetičke interpretacije i historiografske rekonstrukcije dovodeći u pitanje jedan i drugi sustav kao projekciju kritičke svijesti (obaju predznaka); u njemu je *nužnost* posve zaniijekana bezbrojem *mogućnosti* — što će reći da je ono bilo nepovijesno, dakle i neznanstveno. U njemu je izbor bio zapriječen neograničenim brojem *varijanata* — što će reći da je neodlučno, dakle i neosobno; u njemu se *pretpostavke* gomilaju kao surogati *istine*; u njemu je bit umjetnosti određena bićem publike. Eto obrnute svijesti (ne pretpostavimo li da je francuski gledalac — hrvatski kritičar): ona bi, polazeći od predviđene reakcije, htjela doći do djela prikladnih da je motiviraju. Možda bismo prikaz umjetnosti XX stoljeća na jugoslavenskoj izložbi u Parizu morali shvatiti kao ogled o francuskom ukusu? Drugim riječima, ideju bismo adaptacije mogli protumačiti kao prihvaćanje imaginarne (kritičke) odgovornosti za nazore drugih i odustajanje od posve konkretne (kritičke) odgovornosti za svoje prosudbe. (Koliko je inače zamisao adaptacije francuskoj publici bila naivna, govori i podatak, radosno istican, da je, još u vrijeme priprema,

<sup>9</sup> Milan Prelog, čl. cit. u bilj. 1.

<sup>10</sup> Usp.: Milan Prelog, Problem valorizacije u historiji umjetnosti naše zemlje, Život umjetnosti, Zagreb, 1/1966, str. 8.

<sup>11</sup> U katalogu izložbe netočno predstavljen kao direktor Moderne galerije u Zagrebu.

<sup>12</sup> Ljerka Krelius, čl. cit., u bilj. 1.

<sup>13</sup> Isto.

izložba bila »pobudila golem interes« pa su postojali i »prijedlozi mađarske, belgijske i engleske vlade da bude prenesena iz Pariza u odgovarajuće strane centre, a sličnih želja ima i u Japanu, SAD i Austriji«. <sup>14</sup> Može li se i zamisliti što bi, da je izložba mogla na svjetski put, značio kriterij prilagodbe? Za izlet u Belgiju valjalo bi, npr., proširiti nadrealističku sekciju i dodati koju sliku Krste Hegeđušića; u Tokio bi trebalo poslati jugoslovensku sekciju ljubljanskog bijenala grafike; u Americi ne bi bili naodmet Perić i Kulmer... Stoji li kritici na raspolaganju doista toliko koncepcija koliko je na svijetu ljubaznih domaćina?)

Na kraju, ta je ideja adaptacije bila u izravnoj suprotnosti s nastojanjem koje je Milan Prelog označio kao »odlučnu odrednicu« temeljne zamisli izložbe: »da (...) prikaže različite tokove povijesnog i umjetničkog života na ovom području«. <sup>15</sup> I to je pokazno za razloge neuspjeha sekcije XX stoljeća: dok smo — bar pomišljajno — mogli birati između dviju mogućnosti zasnivanja »imaginarnog muzeja« (estetičkog i historičkog), preciznije: mogućnosti utemeljenja umjetničke galerije i kulturalno-povijesnog muzeja, sloboda je odluke ovisila o našim naklonostima ili procjeni potrebâ; ali kad smo morali birati između znanstveno zasnovanog, povijesno-epohalnog pristupa — makar mjestimice i dosadnog, taksativno deskriptivnog, K(unst)-und-K(ultur) glajhšaltovanog — i jedne logički neutemeljene zamisli — dileme nije moglo biti.

Ne bismo, naravno, ni pod pritiskom najstrožih ocjena smjeli zaboraviti na zamašitost teškoća što su se isprečivale oblikovanju kritičke slike XX stoljeća i koje nisu samo teorijsko-interpretativne ili povijesno-istraživačke naravi. Zato i nije dostatno — kao što čini dr Lazar Trifunović <sup>16</sup> — omalovažiti kulturalni i etno-politički realitet u svoj složenosti njegovih tradicionalnih formata, u svoj mnogovrsnosti njegovih genetičkih struktura, misleći u kategorijama apsolutnih kriterija: oni ne mogu primjereno zahvatiti ni kritički pouzdano reflektirati ambiguitet graničnih odnosno višeslojnost perifernih sredina. <sup>17</sup>

Nije realno očekivati da bi se ijedan narod na razini povijesnoga subjekta mogao odreći njegove pro-težnosti (a da se pri tom ne odrekne i svojih kreativno-kulturalnih determinanata). Napose bi bilo nerearno očekivati takvo poreknuće vlastitoga bića za volju nekoga subjektivističkog scenarija univerzalnih vrednota, pa bio on u svojoj isključivosti čak i konzistentan. Trifunovićev je, u nekim svojim aspektima, doista dosljedan: on zapostavlja djela što duhovno pripadaju korpusu srednjoeuropske i zapadnoeuropske kulture; mahom funkcionalno-dekorativna djela i obredne predmete zapadne crkve.

Daleko smo od pomisli da je takvo gledanje — objektivno-znanstvenički neodrživo — neutemeljivo i u kritičkom subjektivizmu; ono je, dapače, jedino u njemu zamislivo. <sup>18</sup> Sva je nevolja u tome što je radikalna volja Lazara Trifunovića, kulturalno intolernantna, bila opsjednuta i poticana idejama superiornosti i inferiornosti, a slijepa za promisao ravnopravnosti svjetova, tradicijâ i izražâ.

Idealna jugoslovenska izložba morala bi se, prema njegovu shvaćanju, sabrati u »četiri osnovna punkta« koja čine: »praistorija, stećci, ikone i savremena umetnost«. <sup>19</sup>

To ne iznenađuje ali i ne obvezuje: Trifunovićeva se selekcija temelji na onome što mu je podrijetlom, nasljeđem, nalazištem i izobrazbom *najbliže*.

Zanimljivo je vidjeti da se tako izražena probiračka individualnost pokazuje banalnom i u motivaciji postupka: njegov je izbor upravljan brigom za francuskog gledaoca, i on se, eto, ravna prema »francuskom ukusu«!

Vrlo različiti kriteriji nalaze utjehu u istom: treba pokazati ono što »francusku publiku može najviše interesovati«. <sup>20</sup> Trifunović vjeruje da će pozornost pariske javnosti pobuditi »ono što joj je najdalje a to su dela praistorije, stećci i umetnost koja se razvijala pod uticajem Vizantije«. <sup>21</sup>

Zamijetiti ćemo kako se u tumačenjima Lazara Trifunovića očituju simptomatične razrožnosti: dok sâm, po univerzalno-estetskom kriteriju, bira ono što mu je *najbliže*, dotle pretpostavlja naravnim da će drugi htjeti ono što im je *najdalje*!

14

Isto.

15

Milan Prelog, čl. cit. u bilj. 1.

16

Dr Lazar Trifunović, Jugoslovenska izložba u Parizu, Umetnost, br. 25 — 26, Beograd januar—jun 1971, str. 47—48.

17

Kako ih definira Ljubo Karaman; v. »O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva«, Zagreb 1963.

18

I kao što George Sand (Baudelaire mi je svjedok!) ima valjanih razloga da se bori za ukinuće Pakla, tako i Lazar Trifunović ima mnogo motiva za ljuti boj protiv kulturalno-povijesnog kriterija a u slavu Čiste Estetike.

19

Dr Lazar Trifunović, čl. cit. u bilj. 16, str. 47.

20

Isto, str. 48.

21

Isto.

Neprijemljen zbilji u koju se djelatno impostira (kao univerzalno-estetska prosudba) Trifunovićev se kriterij, iskušan polimorfim ustrojem kultura i realnošću njihovih posebnosti, pokazuje kao kritički hir. (Podoban da izrazi i iznimnu osobnost i osjetnu neodgovornost; očito je, naime, da se s Trifunovićevih pozicija može i, naravno, smije *kritizirati* mnoga pa i jugoslavenska izložba, ali je isto tako jasno da se s tih pozicija jugoslavenske izložbe ne mogu *organizirati*.) Teorija primarnih i sekundarnih vrijednosti — kad je riječ o povijesno različito determiniranim sredinama — teorija osnovnih i sporednih točaka, u kritici i povijesti umjetnosti odavno poznata, pokazala se već i na svjetskoj razini nepravednom prema malim narodima i perifernim ambijentima a onda i nesposobnom da klasicističkim terminima čistoće i jasnoće oblika i stilске dosljednosti obuhvati cijeli niz umjetničkih fenomena. Na čemu onda graditi iluziju njezine funkcionalnosti u granicama našeg mikrouniverzuma?

Slabost se Trifunovićeve kritike ne očituje samo u praktičkoj neuporabivosti alternative koju nudi nego i u onom genijalistički gorljivu individualizmu što silom strasti pokazuje više volje da ograniči druge nego namjere da odredi sebe. Nužnost primjerenijeg polja on suzbija zahtjevom veće slobode. On traži ili prihvaća *sve*: ako išta reducira, to su unutarnja skraćivanja (on je protiv »neumere- nom gomilanju gotske skulpture« i »nepotrebnom akcentovanju provincijskog baroka«)<sup>22</sup> koja ga ne izbacuju iz sedla »vječnosti« (od, recimo, nekih 8000 godina), a ne sužavanja granica (prapovijest — XX st.). Nekritičan prema sebi, takav je individualizam kompenzativno kritičan prema drugima.

U usporedbi s tim, valja priznati, teza Milana Preloga (koju znamo i kao polazište organizatora izložbe) pokazuje da osim znanstvene osnovanosti posjeduje i realnu praktičku vrijednost. I dok je Trifunović mnijenja da se u pariskoj izložbi »projektuju svi ponori naše društveno-kulturne situacije i nacionalnih razmirica«,<sup>23</sup> ja bih ustvrdio da se u njoj, primarno i načelno, rezimiraju povijesni realiteti različitih kultura uključivši tu njihove nacionalne entitete i njihovu svjetsku ambijentiranost. Time ne bih zanijekao mogućnost ni zbiljnost nekih provokativnih tumačenja, postupaka ili događaja, ali bih to protumačio slabošću ljudi a ne metode.

Čini mi se, međutim, opravdanim prigovoriti ideji kontinuiteta kako je shvaća ova izložba: ideji čiste povijesnosti koja se troši u doslovnosti temporalnoga toka ne označujući u potrebitoj mjeri kreativne produžnosti (umjesto uzastopnih potvrda djelotvoračke volje). Djelovanje rada zasjenjuje rad djelâ, a »permanentnost iskazivanja jednog stvaralačkog genija«<sup>24</sup> — sročevina dostojna gusala — udaljuje nas od ujevićevske zamisli kontinuiteta koji ne prebiva u neprestanom započinjaju nego u »tromosti« preobrazbe; u sporom zrenju što oko jedne invencije okuplja naraštaje.<sup>25</sup>

U tome nam se smislu nameću dva relevantnija praga: grčko-rimsko doba i razdoblje romanike; jedno je početak prebivanja na povijesnome svjetlu, drugo je, zapravo, početak stvaralačkog bivanja u narodnosnom biću. Možda nas je od izbora primjerenijeg ishodišta izložbe dijelilo tek izravno pitanje o tome koji je u nas nagon jači: stvaralački ili sabirački? Što nam je preče: sve što imamo ili ono što jesmo?

To je, naravno, pitanje o svrsishodnosti a ne o mogućnosti mišljenja realiziranog opsega izložbe. Sediment kulturâ nije stvaralački (tj. produžno) važan time što su one jednom za svagda bile, nego onime što još i sad jesu. Na golom se djelotvoračkom kontinuitetu ne mogu graditi vrijednosne prosudbe nego tkati mitovi Fige i Šipka (Kobi, Usudu, Zlo- vremenu, Povijesti). Krvava naša Golgota izrasla je pomalo u pravu Estetsku Hrid!

Slava se kontinuiteta može nahraniti i drvenom žlicom, ali, da se u stvaranju gdjejad slavnije propadne nego opstane, poriču, začudo, baš mukopisci Ljepote. A ipak, su, kao što znamo, mnoge velike kulture propale bez baštinika; nekima nigda ni preci nisu raspoznati: koji put su stoljeća bila potrebna da na vidjelo izbije njihovo bivše postojanje. Vjekovne cezure što ih odjeljuju od predašnjih i potonjih u vremenu ne oduzimaju ništa značenju što su ga, onkraj svih ideja kontinuiteta, postigle u povijesti djelâ.

»Kontinuitetom stvaranja na našem tlu« — a u rasponu što ga obuhvaća pariska izložba — ne može se dokazati ništa što bi za valorizaciju stvaralačkih individualnosti jugoslavenskih naroda imalo ikakvo zbiljsko značenje. Po istini govoreći, od 8000 godina naše izložbe — 6500 godina prikazuje *tlo*, a 1500 godina, uvjetno rečeno, prikazuje *nas*.

<sup>22</sup> Isto, str. 47. (Pri čemu nas, na primjer, ostavlja u dilemi smatra li sav hrvatski, slovenski i srpsko-vojvodanski barok provincijalnim i beznačajnim.)

<sup>23</sup>

Isto.

<sup>24</sup> V. izvještaj cit. u bilj. 6.

<sup>25</sup>

Usp.: »... ličnost toliko bogatija biva / koliko više prima da bi vratila dalje«. — Tin Ujević, Pogledi u praskozorju; Pjesme II, Sabrana djela. sv. II, Znanje, Zagreb 1964, str. 86.

(Učinilo mi se da bi u mitskoj kategoriji toga Izdašnog Tla mogla biti sahranjena naša posna bića. Zato: radije gologlav u velikom svijetu nego išče-zao u velikom šeširu!)

Posve je razumljivo da bi takvo opsegovno ograničenje bilo omogućilo potpuniji prikaz novijih perioda; napose umjetnosti XX st. Premda sadržaj kritičke potpunosti ne tražimo isključivo a ni primarno u brojnosti, ipak se po sebi razumije da u nekim trenucima i u stanovitoj mjeri kvaliteta i kvantiteta iskazuju međuovisnost koju ne smijemo zanemariti. Mislim da je sekciju XX st. bilo prijeko potrebno proširiti da bi kritički prikaz uopće uzmogao biti na razini povijesne situacije (što, daka-ko, ne znači da se u ostvarenom opsegu nije mogla pružiti suvislija pa, prema tome, i točnija slika).<sup>26</sup> Taj bih zahtjev ponovio i glede dijela fundusa XIX st. — koji bi to etnogenetskom dokumentarnošću (ili: modernom etnokulturalnom genezom), fantastičnom stilskom višeslojnost<sup>27</sup> i dalekosežnim preobrazbama historijski determinantnih društveno-političkih i kulturalnih ustrojbi<sup>28</sup> i zavrijedio — da u značajnim promjenama što ih donosi nema i kvalitativnih gubitaka: iskrena i, nerijetko, samobitna očitovanja vjere potiskuje — kadšto uglađeno i kultivirano — pomodarstvo obrtovne ili: funkcionalno-potrošne naravi. I dok je prvo često *izvan* vremena, ovo je potonje, bez iznimke, *iza* vremena (u receptivnoj formi i importiranom predmetu). Ni to, dabome, ne znači da kritička nepromišljenost prikaza XIX st. na pariskoj izložbi ima opravdanja. Napomenuo bih da je zahtjev proširenja geslo gotovo svih prigovora što su se, nedugo prije otvorenja smotre, sručili na selektore; utoliko je, možda, i moj zaključak bio banalan.

<sup>26</sup> Točnija, jer ne pristajemo na to da se subjektivizmom ili mogućom koncepcijom (lažna čednost ne prikazuje svoj izbor obvezatnim nego valjanim!) imenuju i posvete rasap kriterija, nesretne okolnosti, površnost ili neznanje.

<sup>27</sup> Od retardiranog baroka do cesaroklasicizma, od romantizma do naivizma, od italo-njemačkog nazarenstva do bečkog biedermaiera, od pariških i Münchenskih akademizama i realizama do lagunskih macchiaioli i Austro-Jugenda!

<sup>28</sup> Sekularizacijom i »gubitkom mita«, demokratizacijom kulture, slabljenjem tradicionalnog naručitelja i stvaranjem novog »potrošača«.

»Sve se, uglavnom, svodi na traženje da u popis uđe još jedan, još deset, dvadeset ili više novih slikara, grafičara ili skulptora ili da se poveća broj djela pojedinih umjetnika (...) Ovo stoljeće guši prethodne množinom svojih djela, jer trećina izložaka pripada onima koji su stvarali ili još stvaraju u ovom stoljeću. Proporcije su, znači, narušene.«<sup>29</sup> Ali osnovanost se izrečenih napomena ne može ispitivati iz njihove učestalosti; u tome se odgovoru kvantitet pretvarao u (negativni) kvalitet dok je stvarna (i nejednaka) kvalitativna određenost kritike (motivi i argumenti) ignorirana isključivo kvantitativnim razlozima; zato se sastavljači od prvog trenutka pozivaju na nedostatnost prostora umjesto na logiku izbora. Imperativ oslobađa dvojbe i odgovornosti: kriva je zgrada!

Napokon, o kojim je i kakvim proporcijama bilo govora? Kakav je to sklad bio narušen? Moramo pretpostaviti da je riječ o jednakim porcijama eksponata što su, u idealnom predlošku, morale pripasti svakom razdoblju. Takvoj se »matematizaciji« izvor vidi u onoj ideji kontinuiteta što je vremena pretpostavila djelima. Načelne važnosti ona nema: značenje svakog pojedinog vremena, sub specie artis, nije i ne može biti jednako; jer objektivni, povijesni uvjeti (na tlu, u narodu) nisu jednom za svagda utvrđeni; niti su darovitosti kroz vremena i prostore nekom sigurnom rukom bile proporcionalno raspoređivane.

Nužnost bih proširenja izbora, vodeći računa o svedmu spominjanom, temeljio na ovome:

1. Kompleksnost se količinskih odnosa uopće ne može iskazati samim brojem izložaka (kao što se ne prestance suflira); taj kriterij nije pouzdaniji od onoga koji bi nam te odnose pokušao predočiti brojem izložbenih dvorana. Tko bi htio nešto dokazati fizičkim omjerima, morao bi operirati veličinama (površinskom ili prostornom zapremninom) koje ne bi mjerno različite eksponate zaodijevale u brojnu jednakost (jedan stećak : jedna minijatura).<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Ljerka Kreljus: Naše umjetnine putuju — ne putuju u Pariz, Vjesnik, Zagreb, 29. XI. 1970.

<sup>30</sup> Nije li dostatno reći da je među 120 izložaka XX st. bilo i 11 crtanih filmova (prikazivanih u kino-dvorani), koji nisu zauzeli ni centimetra izložbenog prostora? Recimo i to da »onima koji su stvarali ili još stvaraju u ovom stoljeću« ne pripada — kao što izbroji Bek — »trećina izložaka« nego tek petina.

2. eksponatskoj — dakle i prostornoj — redukciji gostruko i nejedinstveno, rađa mnogolikošću. Množina se htijenja i vrsta realizacija može izraziti samo množinom izložaka: dioba je mnogovrsnog smanjivanje različitosti. Neka nam je razdoblja prošlosti često moguće rekonstruirati pomoću malog broja stilskih djela koja zrače jedinstvenim duhom vremena i sredine, koja svjedoče o načinu škole ili radionice i u kojima se prepleću ruke nekolicine majstora ili čak trud nekoliko naraštaja. Neka su od tih djela, kao funkcionalni predmeti, pravi primjerci *gesamtkunstwerka*: riznice više umjetnosti i mnogih umijeća; a kao monumentalna ostvarenja — pravi ansambli, reprezentativni, gdjekad, i za nekoliko epoha.

3. Devetnaesto nas stoljeće posebno zanima kao doba preporodnih nastojanja, pokreta, borbi i postignuća; ali nas dvadeseto stoljeće mora zanimati još i više kao doba našeg osobnog postojanja i participacije u svjetskom. Ponovimo još jednom da se »ni u vlastitoj prošlosti ne može naći nadomjestak za potrebitu sadašnjost«. <sup>31</sup>

Mogućnost bih proširenja odjeljka XX st., s obzirom na zadani prostor i nužni opseg, zasnivao na:

1. redukciji vremenskog raspona cijele izložbe;
2. eksponatskoj — dakle i prostornoj — redukciji skromnijih starijih razdoblja;
3. izbjegavanju nepotrebnih ponavljanja (djela istih odrednica i vrijednosti) i u značajnim stilsko-vremenskim grupacijama (kojih se homogenost može konciznije izraziti);
4. invencijama postave.

Polazimo od pretpostavke da opseg sekcije XX st. nije bilo moguće određivati primjereno ili proporcionalno broju izložaka drugih odjeljaka nego jedino prema specifičnoj pluralnosti umjetnosti našega doba; logična se struktura ne može iskazati proizvoljnom mehanikom. Proporcije se mogu pojaviti tek kao organske posljedice svakom periodu, stilu, smjeru ili pokretu imanentnog rasporeda determinata a ne kao aprioristička, apstraktno-kalendar-ska pravila. (Inače bi se moglo tražiti, na primjer, da među suvremenim djelima bude bar jedan oltar kad ih je među starima nekoliko. Bolji bi formalisti, osim vremenskih, uznastojali uglaviti i druge proporcije: tematske, motivske, tehničke; zatim skalu

odnosa pojedinih likovnih disciplina itd., itd. Kad bismo dakle, i prihvatili opravdanost selektorskog proporcionalizma, ostalo bi da se prikaže njegova rustikalna, primitivna shema, nejasan kriterij i brojne nedosljednosti.) Sustav ne proizlazi iz omjera nego iz mjerila a kriterij se eksplikacije *posebnosti* nečega može iznaći tek u njegovoj protimbi a ne prilagodbi *drugome*. Prihvaćeni je kulturalno-povijesni pristup primarno određivao zadaću; očekivali bismo da će opseg izložbe u svakom pojedinom dijelu biti uvjetovan nakanom njegove ustrojbene rekonstrukcije. Premda već spominjani izvještaj odlučno tvrdi da su »sa istorijskog i estetskog aspekta prikazani (...) svi pokreti ili pravci koji su u ovom veku dominirali ili dominiraju«, <sup>32</sup> sam će komešar odustati od iluzije o kompletnosti »svoga« izbora:

»... u okviru od sto djela nije moguće prikazati u potpunosti kontinuirani razvoj umjetnosti svih naših naroda, predstaviti sve značajne ličnosti, smjerove i pokrete, istaknuti specifičnosti pojedinih kulturnih centara i pronaći mjerilo za kvantitativne odnose«. <sup>33</sup>

Tako je, makar i nehotice, postignuta suglasnost kritičara i kritiziranih da je proširenje opsega bilo uvjetom potpunosti prikaza umjetnosti XX st. na pariskoj izložbi. Time su ujedno rezimirani brojni polemički osvrti u kojima je ta jednostavna misao kazivana gdjekad i s pretjeranom uzrujanošću (pa nas je usputno iverje udaljavallo s glavnoga puta). Tek bi, da se izbjegnu nesporazumi, trebalo naglasiti da je u nekim kritikama zahtjev proširenja bio motiviran zahtjevom strukture, što će reći da nije očekivana a ni tražena nazočnost svih *značajnih* nego svih *ključnih* osobnosti, smjerova i pokreta.

Pomiren s već izrečenim prigovorima na račun liste izlagača i izložaka — i predviđajući, dalekovidno, nove kritike — Božo Bek je pripomenuo:

»Bilo bi zanimljivo dobiti nove prijedloge koji bi odgovorili zadatku pred kojim se nalazio i organizacioni odbor i dati prikaz naše umjetnosti XX stoljeća, ali da bude zastupljena umjetnost svakog naroda, a da broj djela ne bude veći od broja djela iz pojedinih historijskih razdoblja.« <sup>34</sup>

32

V. bilj. 6.

33

Ići ili ne ići; Božo Bek: Tko će dati nov prijedlog, Vjesnik, Zagreb, 13. XII 1970.

34

Isto.

31 Igor Zidić, Jesmo li živi?, Iskušavanje suvremenosti u Parizu, svibnja mjeseca 1971, HT, 8/1, Zagreb, 4. lipnja 1971, str. 13.



Još bi zanimljivije bilo vidjeti čemu su ti »novi prijedlozi« imali poslužiti. Mogu li pretpostaviti, na osnovu citirane izjave, da je tri godine nakon početka rada Organizacionog odbora i jedanaest tjedana prije otvaranja izložbe netko bio spreman na galantnu demisiju predlažući drugome da u pola mjeseca napravi ono što njemu nije uspjelo ni u trideset i šest mjeseci?

Činjenica je — pa neka je tumači kako tko hoće — da nitko od pozvanih nije ozbiljno shvatio poziv komesara sekcije XX st. Uostalom, zar je itko bio dužan da, ukazujući na nedostatke projekta jedne izložbe, sam izloži zamisao druge? Zar je itko morao ugađati znatizelji drugih samo zato što su drugi bili u prilici da ugađaju nekom trećem? Zar je itko morao razraditi svoju koncepciju neostvarive izložbe tek stoga da bi ostvarena izložba sutra mogla biti prikazivana kao realizacija neke drugačije koncepcije?

Napokon, Božo Bek je zaiskao *prijedloge* kritičara tri dana nakon što je njegova komisija sastavila svoj »konačni prijedlog« Organizacionom odboru. Budući da je komisija radila kao »stručna sekcija« odbora i da je odbor, samo deset dana nakon Bekove izjave, 23. XII 1970, izrazio »puno povjerenje« »stručnom tijelu kojemu je bila povjerena ova sekcija«,<sup>35</sup> bilo je umjesno pitanje na koju su adresu eventualni *prijedlozi* imali biti upravljeni? Da li odboru koji bi ih morao proslijediti svojoj »stručnoj sekciji« — o koje se poslu već bio izjasnio — ili sekciji koja je već bila rekla svoju *konačnu* riječ?

Zamislimo li, samo radi iskušavanja mogućeg u zadanome, da je kriterij proporcija, tj. kriterij fiksnog broja, bio doista meritoran, nećemo ipak, odustajući od optimalnog puta, onemogućiti kritiku ostvarenog: istaknuvši da je količina podataka od utjecaja na kakvoću prikaza predvidjeli smo zapravo mogućnost evidentiranja *manjka* i *viška* cba-vijesti. (Za kvalitativnu procjenu to su samo dva lika iste pogreške i istoga — negativnog — predznaka.) Potrebno je, u svakoj prilici, imati na umu da vrijednosni odnos tih dviju veličina nije hijeratski utvrđen. »Manje je više«, govorio je Mies van der Rohe, a opširnost koja nije shvaćena kao funkcija orisa *epohalnog zbivanja*<sup>36</sup> nego kao sredstvo raz-

novrsnih društvovnih namirâ — podliježući iluzijda množina može nadomjestiti slog — vodi u dvostrukim promašaj: u izbor koji suviše neorganiziranih i nevaloriziranih podataka ocrtava posvemašnju nedostatnost metode. (Takav se višak, u pravilu, iskazuje kao nesposobnost diferenciranja vrednota ili nespornost provedbe vrijednosne kategorizacije. Manjak se informacija, kad je riječ o kritičkim retrospekcijama, gotovo beziznimno manifestira kao greška [ne]znanja.)

Uvjereni u nemogućnost postizanja potpunosti koja bi ih zadovoljila, naši su se selektori orijentirali na postignuće što veće opširnosti. Dok je zahtjev širine proizlazio iz slike o epohalnom slogu, dotle se nikakav trud oko njezina ostvarenja nije činio uzaludan. Ali kad je i sama pomisao na kritičku sliku zbivanja bila napuštena — a demonstrativno je, i konačno, napuštena onoga dana kad su priređivači, odustajući i od pokušaja kvantifikativnog vrednovanja pojedinačnih doprinosa, sve *izjednačili* u povorci nevažnosti — opširnost je postala izričito nesvrhovita. Nedostižnoj se potpunosti trebalo tada približiti izdaleka: paradoksalnim obratom u reduktivnu oštrinu a ne bosjačkim tapkanjem za odmaklim idealom, uz postupno ispadanje kose i klimanje zubi.

Opisujući način utvrđivanja sadržaja i opsega izložbene sekcije XX st., Božo Bek je izjavio:

»Kad bi netko tražio da potpišem *cijelu* listu djela izabranih da reprezentiraju 20. stoljeće, ne bih je mogao potpisati, a mislim da je ne bi potpisao nijedan član sekcije '20. stoljeća'. Radilo se naime kolektivno, kolegijalno, demokratski, vodile su se rasprave, svatko je nudio i odstupao djelomično od svoje liste, stvarale su se i poništavale različite koncepcije da bi se zajedničkim radom i dobrom voljom — i u duhu osnovnih ciljeva izložbe — stvorio konačni popis koji je objavljen nakon sastanka komesarijata u Ljubljani 10. prosinca.«<sup>37</sup>

O tome se, potaknut vjerojatno neprestanim predbacivanjima, izjasnio još jednom:

»Izbor djela i autora za sekciju XX stoljeća, kao uostalom i u drugim povijesnim razdobljima, rezultat je kolektivnog odlučivanja. U izradi prijedloga ravnopravno su sudjelovali svi članovi komisije, a o prijedlogu su raspravljali i članovi komesarijata i organizacionog odbora.«<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Ljerka Kreljus, Ultimatum iz Slovenije, Vjesnik, Zagreb, 24. XII 1970.

<sup>36</sup>

Pojam *epohalno* možda bolje izražava neponovljivu (karakterističnu) posebnost djela u vremenu nego pojam *povijesno* koji ne možemo osloboditi konotacija prolaznosti ili gole zbilosti.

<sup>37</sup>

V. bilj. 29.

<sup>38</sup>

Božo Bek: S predstavnicima određenih shvaćanja i stavova u stalnom sam sukobu, Vjesnik, Zagreb, 23. ožujka 1971, str. 7.

Time su kritičari postave XX st. dobili i konačnu satisfakciju: pridajući preveliku važnost tehničarada u komisiji, a premalenu slabim rezultatima prijateljske atmosfere, voditelj komisije nije ipak zatajio da se zajedničkom »dobrom voljom« mogla dotući svaka pojedinačna zamisao. Kolektivno je »odlučivanje« zaprijehilo individualnu odgovornost za izglasane odluke. (Pa i kraj Bekova umjesnog prihvaćanja djelomične odgovornosti za taj sporni prikaz, odnosno, kraj njegova razumljivog djelomičnog otklanjanja odgovornosti, iznaći ćemo samo to da su u bezličnosti učinjenog individualna nastojanja i udjeli bili posve nerazpoznatljivi pa je djelomična odgovornost bila samo drugo ime za neustanovljivu odgovornost.) Huizinga je bio zamijetio da »u svakom kolektivnom udruživanju izčezava u lozinki skupine s jednim dijelom osobnog suda i dio osobne odgovornosti«, <sup>39</sup> što savršeno očgovara tipu situacije u kojoj ni jedan član komisije nije spreman osobno potpisati ono što smatra *valjanom* zajedničkom odlukom. Ostatak se svijesti slabim rezultatima »kolektivne, kolegijalne i demokratske« suradnje opirao figom u džepu, a savjest je zatvorenim naliv-perom pokušavala steći spokoj.

I kao da je nedostajalo neprilika, u rad su se komisije upletali i nezvani arbitri otežavajući posao selektorima. Bek će ustvrditi:

»... nije bio izbjegnuto ni utjecaj Savezne komisije za kulturne veze s inozemstvom, a postoje u konačnom izboru i tragovi pojedinih intervencija koje su stizale s raznih strana u toku dvogodišnjih priprema«. <sup>40</sup>

Najposlije će, bilježeći nakon otvaranja da je izložba mogla biti bolja, zaključiti (s više praktičarskog realizma nego autorske rezignacije):

»Na žalost bilo je nemoguće izbjeći određene kompromise.« <sup>41</sup>

Utoliko je neobičnija bila intencija da se gotovo svi javni prosvjedi na račun prikaza hrvatske moderne umjetnosti sumiraju i diskvalificiraju kao (nedopustivi ili zlonamjerni) *pritisци*, a nejavne izravne i kontinuirane »intervencije sa strane« bespomoćno otrpe u mraku. Eto zgrade da priupitamo kako to da se pred licem javnosti uvijek pomalja ustobočeni i ponosni Kritik, a da pred vratima slavni kuhinja drhture samo Uha plahovita?

Neosporno je da se ultimatumima i protestnim izjavama ne rješavaju estetički sporovi; sjekirom se riba ne lovi ali se zimi njome lomi led na jezeru... To, dakle, što su u dijelu osvrta teške riječi, na žalost, oduzimale prostor čvrstim dokazima, ne može nas uvjeriti da je zahtjev »dužnog respekta i potrebnog poznavanja stvari« <sup>42</sup> značio uzurpiranje prava kritike.

Ne treba zaboraviti da nije samo na prigovaraču krivnja ako strelice napadaja pogađaju osobe umjesto ideja: da bi mogle biti razmatrane, ideje moraju biti iskazane. Kritika ne može zahtijevati da samo ona bude pošteđena kritičkih prosudbi; ako se, k tome, utjelovljuje u *osobama* a ne u *djelima*, onda pogotovo ne smije očekivati od drugih više nego od sebe. Zar ima netko tko bi umio polemizirati i s nenapisanim tekstovima?

Budući da je riječ (a ne stas) sredstvo kritike, ne bih bio spreman napadaj na neku osobu shvatiti kao nasrtaj na svekoliku kritiku. Zato se pitamo može li se — a da ne bude groteskno — u ime *slobode kritike* braniti od prigovora rad koji se kao *kritika* nije ni dogodio? Ako su oštre reakcije na sliku hrvatske umjetnosti XX st. ugrozile (postojeću) slobodu kritike, onda se upitajmo što je ta kritički apostrofirana kritika bila *dotad* učinila? Kako je dotad koristila, kako iskoristila svoju slobodu?

Uostalom, kritički je posao u nas na takvoj cijeni da najveće povjerenje uživaju oni kritičari koji se kritikom nikako i ne bave. Karakteristična je za tu klimu bila spremnost da se argumenti prigovarača suzbiju izricanjem sumnji u čestitost njihovih motiva. Ali potrebu tumačenja ne mogu zamijeniti strasti sumnjičenja. Štoviše, reći ćemo da nas zanimaju samo tvrdnje a ne i pobude. Ako nekoga uvreda, nepravda, laska ili nada na probitak mogu učiniti lucidnim u prosuđivanju — prepustimo ispovjedniku grešne duše, a mi se zadovoljimo razmatranjem dobrih djela.

<sup>39</sup> J. Huizinga, U sjeni sutrašnjice, Kriza suvremene kulture, Naklada Dubrava, Zagreb 1944, str. 162.

<sup>40</sup> Vidi čl. cit. u bilj. 38.

<sup>41</sup>

<sup>42</sup>

Otvoreno pismo ULUH-a, Vjesnik, Zagreb, 23. prosinca 1970, str. 8.

Vidjeli smo da se odjeljak umjetnosti XX st. — na izložbi što je prikazivala 8000 godina stvaralaštva! — bio pretvorio u kamen spoticanja. Ali da smo, kojim slučajem, osam desetljeća stariji — bili bismo svjedoci uzbune oko odjeljka XIX st.: jedno stoga što je i očekivati da svako doba bude sebi najpreče, drugo zato što je teško reći koji je od tih pregleda bio lošije sastavljen.

Opisati slabosti i uzroke što su do njih doveli znači ustanoviti relativnu ravnomjernost ili čak zakonomjernost kritičnih situacija u obje grupe.<sup>43</sup> I dok su neka sretnija rješenja — kao iznimke — bila neinstruktivna, dotle je analiza podudarnih ili ponavljanih nedostataka — kao razmatranje konstanti u različitom — bila doista poučna. Ona je, naime, omogućivši tipološku klasifikaciju (karakterističnih) grešaka, pripomogla stvaranju jasnije predodžbe o negativnom standardu što ga je — spram hrvatske umjetnosti posljednjih dvjesto godina — demonstriala pariska izložba. (Valja reći da su za našu procjenu prikaza dviju sekcija te smotre bila mjerodavna dva čimbenika: izbori izložaka i kataloški tekstovi.)

Iznašavši, u razmatranju potonjih, kako osjetne metodološke razlike tako i različite tipove osjetljivosti, morali smo se upitati postoji li nešto što je — s obzirom na hrvatsku umjetnost — zajedničko Kolariću i Protiću;<sup>44</sup> i ako postoji — što je to? Rekao bih da se taj dodir pisaca nije zbio u sferi teorijske racionalizacije nego na razini faktografske deficitarnosti (uputno je, za provjeru razlikâ, usporediti zatvorenost i svršenost Kolarićeva linearizma — u kojemu se povijest umjetnosti XIX st. kazuje kao idealna kronometrička podjela raspoloživog vremena na jednokratne stilske odreske — s Protićevim otvorenim, kumulativnim pluralizmom u kojemu se reproducira realitetna simultanost mnogovrsnog).<sup>45</sup>

43

U tekstu što bi prelazio vremensko-tematski okvir ovoga napisa (XIX i XX st.) trebalo bi, u istom svjetlu, razmotriti još dvije cjeline: grupu stečaka i odjeljak baroka (a XX st. dodati analizu sekcije crtanog filma zagrebačke škole) da bi se problem na koji upućujem sagledao u svoj oštirini i punom opsegu.

44

Miodrac(!) Kolaric: »XIX<sup>e</sup> siècle«; Miodrag B. Protic: »XX<sup>e</sup> siècle«; v. katalog izložbe L'art en Yougoslavie de la préhistoire à nos jours, Paris 1971.

45

U mnogo čemu slična prilikama XIX st.

Tome je lako označiti uzrok: izbirači su i tumači hrvatske umjetnosti tih razdoblja bili kritici koji se tom umjetnošću ne bave istraživački ili se nikako i ne bave.<sup>46</sup> Negativna je ta značajka bila, na žalost, osnovicom podudarnosti u njihovim ogledima. Ponajprije ćemo zamijetiti greške *historijske orijentacije*. (Kolarić ničemu što se javlja potkraj XIX st. ne uspijeva odrediti povijesni kontekst; Protić, nadovezujući se na već prevladana shvaćanja, ne iznalazi pravoga početka umjetnosti XX st.<sup>47</sup>) Učestalije su, tek manje napadne, *strukturne greške*: nesigurno zapažanje i određivanje povijesno važnih težnji, osoba i djela; nesigurnost usporedbi, slabo razlikovanje poticaja od refleksa, nemogućnost definiranja uporišnih točaka: Kolaric će Frangeša okačiti pod ruku Rendiću premda je riječ o dvjema epohama hrvatskog kiparstva. On ne zna što bi i kamo bi s Karasom, nema oka za *fin de siècle*, ne sluti novine *Hrvatskog salona*, ne vidi posebnosti razvitka pojedinih vrsta, ne sluti važnost »umjetnog obrta«, previđa polet grafike; Protić neopravdano prešućuje postojanje i ulogu *Exata 51*, kao što je bio zaboravio značenje i mjesto Crnčića i Čikoša. Zamjetljivo je, i svima zajedničko, zanemarivanje *pučke sastavnice* hrvatske umjetnosti (bez obzira na to smjera li se na rustični barok, diletante XIX ili naivce XX st.). Na kraju će stanoviti *konzervativizam* — što više ili manje dolazi do izražaja u tim proslovima — biti shvaćen kao normalna posljedica nedostatnog poznavanja djela umjetnosti, pretjeranog respektiranja davno zapamćenih prosudbi i slabe upućenosti u noviju literaturu.

Podijelivši svoje razdoblje na četiri stila i udjelivši svakom po četvrt stoljeća Miodrag Kolaric je pokazao mnogo više smisla za urednost nego za umjetnost perifernih situiranih južnoslavenskih sredina i doba što se osmjeljivalo na ekletička sabiranje različitih — pa i protuslovnih — tendencija u skupove najzamršenijih struktura.

U Kolarićevoj je shemi nasilnost kategorične razdiobe (klasicizam, biedermaier, romantizam, realizam) urodila onim greškama što obično prate nastojanja da se »nečista« realnost prilagodi idealnim modelima: onom zamjenom planova kojom kritika općinjena vlastitim fiksacijama najposlije previđa realizacije umjetnika zapadajući u meta-kritičke rastvorbe sebe same.

46

Za potvrdu će dostajati pregled bibliografija citiranih autora i organizatora.

47

Zahvaljujući dijelom Kolarevićevoj žurbi a dijelom Protićevu krzmanju hrvatskom slikarstvu »propade« petnaestak plodnih godina na prijelomu vjekova.

Nema dvojbe da je Miodraga Kolarića — glede hrvatske umjetnosti — zapala teška zadaća; možda i najteža. Naglašena policentričnost što obilježava cijelo XIX st., mnoga izvorišta, raznorodni utjecaji, velik import i ukrštanja brojnih konvencija i tradicija na relativno malom prostoru iziskuju od potencijalnog interpretatora posve iznimnu — doslovce: eruditsku — specijalističku spremu.

Ne dovodeći u sumnju ugled što ga je Miodrag Kolarić stekao na drugom području<sup>48</sup> treba po istini kazati da se takvom spremom nije mogao iskazati. Ne stoga što bi mu nedostajalo općega znanja, nego zato što je svakom rečenicom posvjedočio nepotpunost specifične naobrazbe; što hrvatsku umjetnost nije uzmogao tumačiti iz nje same nego tek iz svojih zamišljaja i nekih općih mjesta umjetnosti prošloga stoljeća.

Zanemarivana se realnost — izbacivana na vrata — vraćala kroz prozore. Pripravan da za volju jasnoće svoga sustava žrtvuje ponešto od tuđih djela, Kolarić se nije upuštao u suptilnija distingviranja. Evo njegove razdiobe:

1. *klasicizam*: R. Martini, C. Reggio, J(!). Simonetti;
2. *biedermaier*: M. Stroj, Vj. Karas, J(!). Zaschea (!);
3. *romantizam*: Vj. Karas, F. Quiquerez, H. C. von Hötendorf, J. F. Mücke, A. Waldinger;
4. *realizam*: O. Iveković, R. Auer, C. Medović, N. Mašić, V. Bukovac, I. Rendić, P(!). Frangeš Mihanović, P(!). Valdec.<sup>49</sup>

Hrvatski su kritici, kao bolji poznavaoци problematike hrvatske umjetnosti toga vremena, bili, međutim, mnogo manje kategorični i, ujedno, neusporedivo precizniji: Anka Simić Bulat prikazuje nam Karasa kao slikara odgojena »u duhu nazarenaca i talijanskog akademizma«<sup>50</sup>; Radoslav Putar piše za Mückea da »pripada romantičnom realizmu«,<sup>51</sup> za Quiquereza da »predstavlja spontani prijelaz od romantike ka realizmu«;<sup>52</sup> o djelima Waldingera: »s jedne je strane taj realizam omeđen romantikom, a s druge strane stiliziranim naturalizmom.«<sup>53</sup>

Govoreći o Franji Colombu, Boris Vizintin napominje da je »u njegovu opusu vidljiva za ono vrijeme osobita mješavina stilskih oznaka romantičke i neoklasicističke škole«.<sup>54</sup> Kad spominje realizam M. C. Medovića, Kruno Prijatelj neće propustiti da ga pobliže označi kao »akademski realizam«.<sup>55</sup> Takvih bi se primjera lako našao golem broj. Kolarić, međutim, kao da se boji da bi mu neki autor mogao zaglaviti u procijepu između dvaju stilskih određenja. Ako mu se ipak učini da u nekom djelu ima raznorodnih elemenata, onda će radije od jednog takvog slikara napraviti dva (biedermaierskog Karasa i romantičnog Karasa) nego u jednome izrazu naći komponente dvaju ili više izvora. Opseg se Kolarićevih nesnalaženja može ilustrirati njegovom usporedbom Carmela Reggia i Ivana Simonettija, koje će kao »adepte klasične doktrine« svrstati u istu slikarsku obitelj. Ta je žrtva razvrstavačkoj urednosti jedna od onih simplifikacija na koje imaju pravo samo amateri; teško je naime i pomisliti da stručnjak može tako hladnokrvno povezati dva posve različita idioma: Reggiov klasicizam što kulminira, 1804, u »Skupnom portretu obitelji Andrović« (u kojemu se, napominje Kruno Prijatelj,<sup>56</sup> stječu talijanski i francuski utjecaji) — jasno i potpuno određen idejom antikiziranja — i Simonettijev ozbiljni eklektizam što veže elemente romantike i biedermaiera s klasičnim podukama mladosti.<sup>57</sup> Od frizera bismo i krojača, bože prosti, očekivali da zamijete ono što ne vidi likovni kritik: jer su i uvojci gdjekad rječiti, jer i kostimi govore: eto dvojice slikara, eno dviju epoha! I dok prva znači apoteozu stila, druga nas priprema za onaj povijesni obrat u kojemu će biti nadasve istaknuta važnost Weltanschauunga. Po tome je Simonettijev *Bijeg iz Parga* djelo »novog drhtaja« ili, bolje: njegova skromna slutnja. Ako bi usporedba s Théodorom Géricaultom ili Eugèneom Delacroixom bila svakako preuzetna, da ne kažem smiješna (s neadekvatnosti formalne problematike), ne bi se dalo poreći da je to djelce bilo makar i blijed odjek byronističke groznice (u formalnoj transpoziciji koju hrvatski pisac naziva »talijanskim akademskim romantizmom«).

48

A napose na području srpske umjetnosti XVIII i XIX st.

49

V. tekst cit. u bilj. 44.

50

Slikarstvo XIX stoljeća u Hrvatskoj, katalog izložbe, Galerija slika »Benko Horvat«, Zagreb 1961, str. 204.

51

Isto, str. 209.

52

Isto, str. 212.

53

Isto, str. 217.

54

Isto, str. 199.

55

Isto, str. 207.

56

Kruno Prijatelj, Klasicistički slikari Dalmacije, Split 1964, str. 24.

57

Usp. Boris Vizintin, Ivan Simonetti, DHUH, Zagreb 1965, str. 28—31.

Napose je, i u tom kontekstu, primjetno Kolarićevo ignoriranje akademizma — jednog od temeljnih fenomena XIX st. — u cijelom onom rasponu značenja što ga pozna moderna kritika i što se jednom ukazuje kao način interpretacije nekog stila (v. historijske slike F. Salghetti-Driolija), drugi put kao stil sam (v. *Bakanal* M. C. Medovića). Čini se da je tu potrebit odlučan kritički zahvat: naše nam XIX st. ne dopušta da taj drugi *akademizam* smatramo ubogim đavlom iz pojmovnika neke diskriminatorne estetike. Tome, prošlostoljetnom, akademizmu dugujemo većinu vrijednih djela hrvatskog ottocenta (od Simonettija do Bukovca); on je, štoviše, jedan od parametara naše ponovne europeizacije, obrazovanosti, probuđenih ambicija: on nas, u zenitu svoje moći, osamdesetih i devedesetih godina — zahvaljujući vještini, produkciji i ugledu Vlahe Bukovca — oslobađa kolonijalnog mentaliteta, kompleksa provincije i umjetničkog importa.

Kolariću je, dakako, bilo jednostavnije baratati terminima velikih stilova nego analizirati odrednice pokrajinskih (npr.: srednjotalijanskih) ili čak zavodskih (npr.: Accademia di Belle Arti u Veneciji) subvarijanata što se razabiru u ovom ili onom stilu, u nekoj od inačica stila-kao-takvog; posebnim modelima kojih nepoznavanje priječi pravi uvid u kulturalno-umjetnički realitet konkretnog, hrvatskog prostora.

U nemogućnosti da pojavu akademizma razmotri i izvan tradicionalno pejorativnih određenja, Mio-drag Kolarić je zapao u iskušenja kojima se nije umio oprijeti; pred »nečistim« djelima on je bio krivi tumač (kao u slučaju Simonettija) ili slijepac (što neće da vidi I. Skvarčinu, J. Erdödy-Drašković, A. Arona i druge).

Začudo, on ne pridaje nikakvu važnost — a ne znam treba li to pripisati nepoznavanju ili neosjetljivosti — ni neobično značajnoj komponenti romantičnoga razdoblja: stvaralaštvu amatera (diletanata) među kojima otkrivamo slikare iznimne neposrednosti tako bliske modernom ukusu. Bar najznatniji od njih (A. Barač) zaslužio je, kao pravi preteča hrvatske naive — i jedan od prvih u XIX st. uopće<sup>58</sup> — da bude spomenut pa i predstavljen pariskoj publici.

Rezerviravši realizmu kraj stoljeća, Kolarić je sve druge — i da ne bude nedoumice — sve bitne težnje fin de siècle-a jednostavno anulirao. On ne vidi ili ne zna da se pitanje realizma u hrvatskom slikarstvu rješava između 1870. i 1890, a da se nakon toga doba, usporedo s historicističkim valom drugog ili čak trećeg — münchenskog — akademizma, posvjedočuje nova likovna problematika i različiti tipovi njena rješavanja: impresionizam (plein-airizam, divizionizam) i Art Nouveau (Jugendstil, Secesija). Tu se prijelomnom točkom ukazuje *Hrvatski salon* (1898), kojemu nema ni traga u Kolarićevo vodiču.

Upuštajući se u pomnije razmatranje svake pojedine tvrdnje ili u ispravljanja svih netočnosti lako bismo ovaj osvrt proširili za još nekoliko stranica; zadovoljimo se stoga izabranim primjerima koji će i bez posebna komentara, reći dosta o ozbiljnosti Kolarićeve posla i pouzdanosti njegovih informacija.

Govoreći o klasicizmu u Hrvatskoj pisac će upozoriti na jak talijanski utjecaj i na to da su neki od slikara te škole bili narodnošću Talijani: »... certains d'entre eux, d'ailleurs, étaient de nationalité italienne: citons R. Martini (1771—1846), C. Reggio (†1813) et J. Simonetti (1817—1880)«.<sup>59</sup>

Zanimljivo je (premda nevažno) da je to i jedini put da se — u za to zahvalnoj materiji XIX st. — Kolarić dao na istraživanje narodnosnog podrijetla pojedinih umjetnika. Ali da ne ulazim u raspru o potrebi razlikovanja podrijetla i narodnosti predložiti ću zainteresiranom čitaocu da sam istraži točnost Kolarićevih navoda.<sup>60</sup> Ja bih, imajući na umu tvrdnju da smo bili pod jakim talijanskim utjecajem i da su jedini klasicistički slikari u Hrvatskoj koje on citira bili »talijanske narodnosti« — postavio jedno pitanje: zar je htio reći da su Talijani bili pod talijanskim utjecajem?

59

Tekst cit. u bilj. 44.

60

Za R. Martinija v.: Kruno Prijatelj, Klasicistički slikari Dalmacije, cit. izd., str. 16; za I. Simonettija v.: Boris Vizintin, Ivan Simonetti, cit. izd., str. 12, 16, 44.

Među *biedermaierskim* slikarima Kolarić ni jednom riječju ne spominje minijaturiste *zagrebačke škole*. Prikazujući razdoblje romantizma on će, posve neosnovano, istaknuti Karasovo prvenstvo. Ferdinand Quiquereza opisuje opet kao pasioniranog slikara povijesnih prizora, premda je taj dio njegova djelovanja još samo od kulturno-historijskog interesa. Među pejzažistima epohe on mu, dabome, ne nalazi mjesta, iako je hrvatska kritika odavno pokazala da mu u tome žanru, sedamdesetih i osamdesetih godina prošloga stoljeća, u Hrvatskoj nema premca. Da bi u tim slikama mogao pronaći začetak realističkog eksterijera, odnosno realističkog izraza u hrvatskom slikarstvu — Kolariću nije ni na kraj pameti.

Neka od imena (kao i neki od fenomena) kojima je zaključio prikaz — htijući, jamačno, potkrijepiti svoju sistematizaciju — suprotstavljena onima kojih u njegovoj vizuri zbivanja nema, pokazuju i najstrpljivijemu da je, s mnogo dobre volje i odvažnosti, Miodrag Kolarić pokušao napisati nešto ozbiljno i poučno ne samo o onome što mu je poznato nego i o onome u što se ne razumije.

Slaba i slučajnička izložbena selekcija — kojoj pravoga autora ne znamo<sup>61</sup> — do apsurdna je istakla (dijelom razmatranu ili spominjanu) neupućenost i neznanje, površnost, nagodbenjačke besmislice, umjetno izjednačivanje različitih vrijednosti i, naposljetku, izostanak suradnje između pisca teksta i izbirača djela od kojih je svaki — ali u isti mah! — puhao u svoj rog. Toj samo glazbenosti treba zahvaliti što je Kolarić pisao o Simonettiju, Zacheu, Waldingeru, Medoviću i drugima, a na izložbi ih nije bilo vidjeti. S onima se — što ih obje strane propustiše kroz sito — događalo kao s Karasom i Quiquerezom: pisac u Karasu spazi romantika, probiratelj to potkrijepi neoklasičnom »Djevojkom s lutnjom«. Quiquereza osudi na historijski kostim, a on u Grand Palaisu osvane u corotovskom svom izdanju, s krajolikom »Porta Terra Ferma u Zadru«. Ali da nitko ne pomisli kako je osim s nesložna rada (što ga moramo pripisati jednoj i drugoj strani) izložba trpjela tek zbog izbiračeve pretjerane strogosti, valja reći da su slabosti bile pravedno podijeljene. Zato selektor pokaže niz

djela kojih autore Kolarić i ne spominje (J. Erdödy-Drašković, M. Brodnik, L. Cetinović, J. Stager, Fr. Salghetti-Drioli). Ima kraj tolikih razilaženja i trenutaka bratske sloge: to su uznositi trenuci kad se nitko ne sjeća postojanja i rada Fr. Pfaltza, A. Mośea, I. Skvarčine, I. Kršnjavoga, M. Cl. Crnčića, B. Čikoša Sesije, E. Vidovića...<sup>62</sup>

U tome izboru nema secesionističkih djela, ni jednog djela umjetničkog obrta (a nitko nije našao shodnim da objasni koji su razlozi te se on izbacuje iz konteksta XIX st. dok je više nego obilno zastupljen u svim prošlim razdobljima); što je s grafikom (u doba razvitka novinstva)?

U tom izboru još nejaku hrvatsku skulpturu, na samom izmaku stoljeća, predstavljaju dva mlada kipara (R. Frangeš-Mihanović i R. Valdec), dok dvadeset i pet plodnih godina (mnogo razvijenijega slikarstva i grafike) naznačuje jednom jedinom slikom tek Vlaho Bukovac!

Prisjećajući se sumanutoga kataloga,<sup>63</sup> netočnih navoda, pogrešno otisnutih imena i drugih dezinformacija<sup>64</sup> mogao bi neki zlonamjernik pomisliti da sve baš nije bilo tako slavno kao što se snenima pričinjalo. Na sreću, nailazi i dobronamjernik koji mi na uho kazuje da nema gozbe bez kolača ni prave predstave bez smijurije. E pa kad je tako — zabavili se jesmo; ni najcrnji nenavidnik ne smije reći da mu je pretposljednji odjeljak (sa četiri ladice) bio dosadan.

Razmatranje prikaza umjetnosti XX st. pretpostavlja i prosudbu dviju izložbi: jedne na kojoj su probiratelji izložili djela slikarstva, kiparstva, grafike i tapiserije, i druge, na kojoj su — svojim izborom — izložili sebe. A ta se opet (skrivena) smotra sastojala od druge dvije: one koja prikazuje što se dogodilo i one koja prikazuje što se sve moralo dogoditi da bi se, na kraju, moglo zbiti ono što se doista i dogodilo.

62

Od spomenutih, bar su četvorica posljednjih, potkraj XIX i s početka XX st., djelatnici prvog reda.

63

Kataloga s oko 180 nepaginiranih stranica; kataloga, u kojemu poslije Bukovčeve slike iz 1885. (kat. br. 510) dolazi Mückeova slika iz godine 1840/1850. (kat. br. 514); u kojemu se skulptura iz XVIII st. (kat. br. 528) nadovezuje na Valdecova »Strossmayera« (kat. br. 527) i tome slično.

64

Karas je, npr., dvaput umro (u istom stupcu): kao *biedermaierski* slikar 1866, a kao romantički 1858! H. C. von Hötzendorfu skraćten je život za dvije godine, a Mückeu produžen za punih deset (lošega li ukusa!). Ivan Rendić je dobio na toj lutriji sedam godina. Medović, kad je zbora o školovanju, nije studirao samo u Rimu nego i u Firenzi i Münchenu. ltd.

Drugim riječima: izložba je imala svoj preporođajni život i nekoliko još izložbenih života. Jer ne treba zaboraviti da naši izbirači upadoše u pakao puni »dobrih namjera«; a oko tih se, jao!, trulih dasaka bio i zapodjeo predizložbeni rat.

Neprestane — pa i korjenite — izmjene popisa djela i autorâ učinile su da i konačan izbor shvatimo tek kao fazu: više slučajna nego logičan ishod dugotrajnih preinaka. Zašto, dakle, ne bismo o onome što mu je prethodilo govorili s isto toliko prava kao i o ishodu samom? (To prije, što su prvotne liste govorile o tome kako su sastavljači gledali na hrvatsku umjetnost, a korigirane liste o tome kako su reagirali na kritike svoga rada.) Ali da se razgovor o izboru ne pretvori u puko nadmetanje dviju podjednako subjektivnih antologija pozvat ćemo se, prvo, na polazišta organizatora:

»Umetnost 20. veka. Ovaj deo izložbe ima zadatak da prikaže specifičnost razvoja umetnosti naroda i narodnosti Jugoslavije za poslednjih šest decenija i ukaže na umetnike, čije je delovanje bilo presudno za pojavu i trajanje pojedinih likovnih izraza.

Sa istorijskog i estetskog aspekta prikazani su svi pokreti i pravci koji su u ovom veku dominirali ili dominiraju u našoj umetnosti. Zastupaju ih njihovi najistaknutiji predstavnici — oni koji su svojim kontinuiranim delovanjem, vitalnošću i smelošću inicirali, otkrivali i razrađivali autentične načine izražavanja.«<sup>65</sup>

Je li toj zadaći udovoljavala izložba (i) hrvatske umjetnosti XX st., koje se sastavljači nisu osvrnuli — prema prvom objavljenom popisu — na djela Bele Čikoša, Emanuela Vidovića, Roberta Frangeša, Branislava Deškovića, Miroslava Kraljevića, Vladimira Becića, Ljube Babića, Lea Juneka, Jurja Plančića, Ksenije Kantoci, Ive Dulčića?

Jesu li doista bili prikazani svi dominantni pokreti i pravci našega stoljeća ako je i letimičan pregled prve liste kazivao da *secesija*, vrlo raširena u hrvatskim stranama, nije bila zastupljena ni jednim izložkom; da su *impresionističke težnje* — kako u slikarstvu tako i u skulpturi — bile prikazane jednim djelom; da je münchenska »*hrvatska škola*« kao jedna od bitnih stanica naše modernosti — bila razbijena (bez Kraljevića, Becića i, onodobnoga, Hermana); da je *Zemlja* bila prezentirana jednim

djelom (Detoni) i to baš onim koje je, u krugu zemljaša, bilo izazvalo oporbe pa i polemičke osvrte<sup>66</sup> što objašnjava Detonijevo istupanje iz grupe; da je naposljetku *Zemlja* predstavljena bez Krste Hegedušića; da *Grupa trojice* nije predočena nikako: čak ni pojedinačno, budući da su Becić, Babić i Miše posve zanemareni; da hrvatski *nadrealizam* — isključimo li usputnu participaciju Generalićevu — nije bio zabilježen; da je izbor iz »*navive*« zatajivao čak i Viriusa i Smajića; da je i *Nova tendencija* — jednako kao *Exat 51* i druga nastojanja u granicama *geometrijske apstrakcije* — imala biti žrtvovana samom Picelju i Richteru (a bez Knifera, Srneca i drugih)? Propuste te vrste gotovo da i nije moguće prebrojiti. U naumljenom odbiru kiparstva prve polovine stoljeća nije isprva bilo mjesta ni za Frangeša i Deškovića; među osmoricom poratnih nije bilo Kantocijeve koje su plastičke spoznaje ostavile traga u djelima mnogih hrvatskih kipara što su radeći u drvu stvarali djela koliko reducirane toliko i stilizirane, simboličke figuracije; nije bilo ni neprijepornoga modernizma Kožarićeva ali ni fanatične, agonijske novofiguracijske gestike Michielija-Tomića. Prevario bi se onaj koji pretpostavlja da je time stvoren prostor za Srnečova luminokinetička zbivanja; u cijeloj toj igri nije bilo pravila ni sistema. Najposlije, umjetnički je obrt — osobito značajan početkom stoljeća — bio isključen; crtež nije došao u obzir; grafika je, zbijena u petnaestak posljednjih godina, ostala bez povijesti. Tome se možda mogao pronaći uzrok u onoj naivnoj politizaciji historije što počinje kao operativno pomagalo a na kraju se objavljuje kao istina:

»Razdoblje do 1945. godine prikazano je kao prelazno, dok je težište dato posleratnoj umetnosti kada je u uslovima slobode stvaralaštva i ekonomski povoljnijim uslovima naša umetnost postigla i internacionalnu afirmaciju.«<sup>67</sup>

Svakako je apsurdno, da ne kažem bedasto, polovinu stoljeća smatrati »prelaznim razdobljem« a četvrtinu koja se na nju nadovezuje — neprelaznim. Povjesničar hrvatske umjetnosti zna i to da je neumjesno licitirati slobodom stvaralaštva jer mu nebrojena djela »prelaznoga razdoblja« pokazuju da te slobode nije nedostajalo; a ako ga još služi i pamćenje prisjetit će se da se taj pojam i nije uvriježio kroz usporedbe domaće sadašnjice s domaćom nam jučerašnjicom nego u odmjeravanju spram tuđih ortodoksija. Bilo bi neduhovito, da nije i neodgovorno, »internationalnu afirmaciju« de-

66

Krsto Hegedušić, Nezdruge pojave našega likovnog života, Almanah savremenih problema, 1936, str. 227.

67

Vidi bilj. 6.

65

Vidi bilj. 6.

terminirati indeterminativnim čimbenicima: ta sam je Meštrović pridonio toj afirmaciji više nego svi ostali zajedno, a treba, čini se, podsjetiti i na priznanja — nikad više premašena — što su ih, u najjačoj europskoj konkurenciji stjecali Bukovac, Frangeš, Babić i drugi. Ne mogu se pisati povjesnice bez poznavanja povijesti, ni praviti usporedbe između poznatoga i nepoznatog. Od jeftinih se parola mogla skrojiti samo jeftina opravica.

Uzastopne su kritike nacrtâ, a dijelom valjda i spoznaje vlastitih propusta, navodile sastavljače na stalno proširivanje prvoga popisa tako da su se, u zadnju, pojavila na izložbi, i neka prethodno — po ovim ili onim kriterijama — eliminirana djela (Vidović, Dešković, Kraljević i dr.). I takav je, mehanički postignut, probitak bolji od ustrajnosti u sljepoći, ali doista ne treba biti naivan pa povjerovati da stihijno i kampanjsko gomilanje može zamijeniti kritičku racionalizaciju povijesnoga hoda.

Nije, uostalom, riječ tek o izboru autora nego i o njihovoj prezentaciji: jer tek jedno s drugim daje (ili ne daje) element za sliku toga događanja. U procjeni povjesnosti djela, točnije: u verificiranju njegova »ključnog trenutka« (kako unutar osobne historije, tako i u relacijama spram sredine) sastavljači nisu bili sigurniji nego u orisu opće povijesti hrvatske moderne umjetnosti.

Bilo je već zborâ o tome kako se zameo početak naše moderne i kako se, zahvaljujući inertnosti i davnno ukorijenjenu mišljenju, on i sad pronalazi u »hrvatskoj školi«. Bela Čikoš, koji je — kraj Vlahê Bukovca — jedna od najzanimljivijih slikarskih pojava devedesetih godina hrvatskog ottocenta (a s talijanskim tavolettima i njegov autentični krepuskularni zaokružitelj), stvara početkom novoga stoljeća (1903) neka nezaobilazna djela; upravo je neshvatljivo da ga ne nalazimo ni u jednom od ta dva odjeljka jugoslavenske izložbe. (Emanuel Vidović, do zadnjeg trena posve ignoriran, dobio je odjednom punu satisfakciju: njegov je *Angelus* prva, najstarija slika, hrvatske sekcije XX st.) Ali ne treba misliti da su münchenski pioniri — osim formalno — prošli osobito dobro: nedugo prije otvorenja izložbe slušali smo o tome da za Miroslava Kraljevića nema mjesta; mladi je Vladimir Becić odbačen, a Oskaru Hermanu izloženo je konfesionalno *Nagovaranje* (1921) pa su, prema planu onih što u »hrvatskoj školi« vide temeljnu objavu naše modernosti, trojica od ukupno četvorice njezinih nosilaca bila zaobiđena. U tim se okolnostima činilo besmislenim raspravljati o stvarnom početku kad je i odabrani prikazan tako kao da ga nije ni bilo.

Zato sam izbor iz Hermanova djela smatrao promašenim premda je to bila jedna od njegovih ponajboljih slika. Ali kontekstualno, s obzirom na ambijent i vrijeme u kojemu je nastala, njezinu sam prisutnost morao shvatiti kao post-festumsko upoviještavanje jednoga odvjetka Hermanove umjetnosti: onoga što se, plodan i nadahnut, sterao onkraj nas. Na izložbi poput pariske trebalo ga je predstaviti ranom *Djevojčicom* (1908) ili krajolicima iz posljednjega desetljeća.

Možda se može reći da, strogo uzevši, oni nisu ni težili povijesnoj slici, budući da su se — izravno ili neizravno — pozivali na *prelaznost* cijelog jednog razdoblja (povijesti!). Ali kakav god bio, retrospektivni je osvrt uvijek i ogled o prošlom; izbor se svodi samo na to da se odlučimo između zbiljskog, apokrifnog ili potencijalnog događanja. Na žalost, naši su se sastavljači, od autora do autora, od djela do djela, iznova kolebali, odlučujući se sad za jedan sad za drugi kriterij kao da žele opovrći moderno načelo povijesne povezanosti po kojemu nitko ne postoji sam za sebe; po kojemu, dapače, nitko sam i od svega izdvojen ne dolazi do »cjelovita značenja«. Štoviše, moglo bi se ustvrditi da su naši sastavljači mahom udarali suprotnim pravcem dokazujući da nitko ni sa čime nije ni u kakvoj vezi i, dalje, da tek svatko za se ima neko značenje; ali koje? i gdje?

Različito nego u slučaju Hermanovu, izbor je iz djela Josipa Račića i (naknadno uključenoga) Miroslava Kraljevića — makar i posve standardan — bio signifikativan i za povijesni trenutak tadanjega hrvatskog slikarstva (1908/1912) i za njihove, jasno individualizirane, prosljedbe grupnoga dobra »hrvatske škole«.

Zagonetna je nazočnost Vidovićeve: isprva ustrajno odbijan (pa ga ne nalazimo ni na tzv. »konačnom popisu« izlagača; v. *Vjesnik*, 15. XII 1970) odjednom će uskrsnuti, smjelim izborom *Angelusa* (1906/1907), kao prvak hrvatske moderne. Storijska s Vidovićem bila je više nego pokazna za način rada naših selektora: odlučivši se za relativno nepoznato djelo oni su iznimno pretpostavili tipičnom pri čemu je posebno istaknuta slikareva povijesna uloga. Pitanje je, kako i kraj prevage toga evolutivnog kriterija — koji ga dokazuje izuzetnim — Vidović jedva dobiva putnicu za parisku izložbu?



Težeći logičkom razjašnjenju toga kontradiktornog ponašanja morao bih zaključiti da nije svijest o djelu izabrala sliku nego da je izabrana slika implicitno govorila o svojoj ulozi. (Da je tome tako potvrđuje kataloškim tekstom i M. B. Protić za koga su Račić, Kraljević i Becić slikari »les plus représentatifs de la période de transition entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle«, a koji Vidovića stavlja u istu kulturno-historijsku sferu s dvadeset godina mlađim Ljubom Babićem!)

Pokušaj oslobađanja od sheme »čisto estetskog kriterija« slučajno (?) uspio u odбору *Angelusa* — izjalovio se već u konvencionalnom služenju ne odviše korisnoj i ne preveć mudroj apotezi jednog Tartaglinog prolaznog i neponovljenog nadahnuća. Odlučujući se za *Autoportret* (1917) sastavljači su izložbe zasigurno željeli istaknuti slobodu koja ispunja njegovu (već) davninu: povijesnost njegova avangardizma. Ali je pri tom trebalo misliti i na to da se *Autoportret*, poput mnogih značajnih djela, *naknadno* vratio dobu kojemu je pripadao; u trenutku nastajanja (i opet drugdje a ne tu!) on jest avangardno ali nije, na žalost, povijesno djelo: jer nije djelo akcije, jer ne djeluje, jer ni iz čega našeg ne istječe i ništa u nas ne potiče: jer ne zanosi, ne zavodi, ne pokreće, ne preokreće! Nije doživio što je zavrijedio i nesklona mu sudbina ne odredi zadaću preobrazbe konvencija i tradicionalističkih idioma nego uzmak u dugogodišnji zaborav. U toj je slici — istom pedesetih godina — otkrivena velika ali ne samo društveno (povijesno) nego i individualno (subjektivno) neiskorištena prevratna energija. To je ujedno i valjan razlog da je ne pretpostavimo cijelom nizu djela iz godina 1921/1925. (*Mrtva priroda s kipom I, II; Češljanje* i dr.), rezimiranih njegovom prvom splitskom izložbom, što će »povratkom Redu« označiti sentimentalnu i intelektualnu obnovu europskog plastičkog konkretizma.

Vidjeti je, osim kolebanja između povijesnog i estetskog kriterija, još i nesigurnost u razlikovanju privatne prošlosti i javne povijesnosti; u razlikovanju aktualnog i naknadnog, djela akcije i rehabilitiranih djela; vidjeti je nepouzdanost utvrđivanje povijesnoga mjerila čak i onda kad mu se utječu: teško je zamisliti bolju potvrdu od one što nam je daje lociranje Krste Hegedušića u godinu 1956, odnosno previđanje njegova udjela u previranjima tridesetih godina kada je — od osnutka *Zemlje* (1929) do pojave *Podravske motive* (1933) i zabrane grupe (1935) — jedna od središnjih ličnosti hrvatske likovne umjetnosti. (U komesarskome odjeljku »socijalno-angažirano slikarstvo« nije mu ta historijska uloga bila priznata.)

Sabravši dojmove s izložbe iznaći ću, kao i svi ostali, da nije bilo razabrati ni jedne jedincate ideje, ni jedne hipoteze koja bi (kako-tako) desetke izložaka povezala u suvislu cjelinu, naznačivši im stanovite međuodnošaje, tako reći: ovisnosti. A kad sistema nema, kad *sve* postoji tek kao zbir pojedinosti, onda doista ništa nije nedostatno, ništa nužno, ništa nezamjenljivo: zato su sastavljači izložbe imali pravo da zaborave na Babića, Uzelca, Juneka, Plančića, Kantocijevu, Dulčića, Lovrenčića, Baretićevu, Bifela i još neke, praveći se pri tom da su ih se odrekli. Stoga opet što gledan izolirano svatko prebiva izvan svega, u osobnoj neusporedivosti, događa se, kao normalno, da najznačajniju hrvatsku kiparicu posve smetnu s pameti, a najlucidnijeg grafičara današnjice predstave kao kipa.

Tekst je Miodraga B. Protića svakako stručniji, informativniji i ozbiljniji od same izložbe. Ako nešto treba posebno pohvaliti onda je to napor da se obuhvati i klasificira — s dosta elastičnosti i nešto manje preciznosti — što veći broj fenomena; ako nešto treba i zamjeriti onda će to biti prigovor gdješto preležernom i olakom zanemarivanju odjelitih kulturalnih tradicija, inspirativnih pobuda i podloga što ih razaznajemo kao temelj nacionalnih kultura; zatim nejednako obradbi triju povezanih sadržaja (slikarstvo, kiparstvo, grafika) i, najposlije, nekim manjim faktografskim greškama. Ne bih se složio s Protićevom ocjenom da su Račić, Kraljević i Becić majstori prijeloma stoljeća kad na međi sjede Bukovac, Čikoš, Vidović... A da i jest po njegovu (što nije) pitao bih što je s Hermanom? Secesiju bilježi imenima Meštrovića, Vidovića i Babića što nije netočno ali iziskuje objašnjenja i dopune. Gdje se zametnuo portretist Mary Delvard, čipkasti Krizman? U nabranju osobnosti oko *Zemlje* u zemlju propade Leo Junek, jedan od njezinih inspiratora. Mirka Viriusa ne treba praviti Hlebincem (premda to i neki hrvatski kritičari čine); *Exat 51* treba spomenuti u kronologiji »otapljanja leda« poslije 1950; s malo više preciznosti mogla se izbjeći nedoumica o tome je li Vasilije Jordan *beogradski* neonadrealist i druga o tome je li Vjenceslav Richter *slikar* iz kruga *Nove tendencije*. U prikazu razvitka skulpture ne bi smjele izostati tako utjecajne ličnosti i tako veliki majstori kao što su bili Robert Frangeš Mihanović i Branislav Dešković. Od suvremenika nezaobilazni su, svaki na svoj način, Michieli-Tomić, Srnec; da ne spominjemo i mlađe. Među grafičarima, kojih su imena usputice izbačena, trebalo se sjetiti Crnčića, Čikoša, Detonija, Šuteja... Napose bi bilo dobro da su spomenuti i svi izlagači kad se već piše i o mnogima kojih na izložbi nije bilo (Protić je preskočio Šulentića, Rabuzina, Nevjestića).

Neduzne bih ove pripomene mogao za kraj ukrasiti s malo pravednoga gnjeva. Dostajat će da se sjetim postave (arh. Vjenceslav Richter). Vodeći računa o opsežnosti posla i težini zadatka, uzvojitim stubama i niskim stropovima Grand Palaisa, procijenio bih da se, kombinirajući razne kriterije, više grešaka nije moglo učiniti. Richter je griješio protiv estetsko-perceptivnih pravila (postavljajući kamen u plastiku pred bijele zidne plohe), protiv logike povijesnog kontinuiteta [pa pred ulazom u dvoranu s prapovijesnim materijalom mrtvu stražu drže raka sv. Šimuna (XIV st.) i *Reljefometar* Vj. Richtera (XX st.), a u nekom se podstubišnom tjesnacu naraštaji starih majstora remetinečkih (XV—XVI st.), guraju s osamljenim ali stabilnim Frangešom (XIX st.)]; griješio ne imajući obzira prema sadržaju i prvotnoj namjeni predmeta (tako postavivši Frangešova bika da je iz svih vizura ulazio u kadar remetinečkog oltara; smještajući oltar tako da je tabernakul ležao na podu te bi manje svete osobe mogle pretpostaviti da se u ormariću što ga je moguće otvoriti nogom držala stanovita posuda a ne monstranca i kalež; da ne nabrajamo sve ostale izume: slike spuštene na pod ili naslon korskih klupa u koji su, na mjestu sjedala, montirane vitrine tako da se nitko ne dosjeti čega je dijelom bio taj znameniti izložak i kojoj je svrsi služio); griješio spram konzervatorskih normi (učvršćujući drvenu skulpturu Jurja Petrovića klanfama pobodenim u samo tijelo Sv. Ivana). Najposlije, i to je bio djelić naše umjetnosti XX st. Malo krvave, doduše, ali za gurmane.