

Kubizam kao ruševna antika: red krhotina stvari. Razlozi statičke uvjerljivosti određuju ustroj cjeline, a ne svrha ili značenje predmeta. U ovome je (uvjetnom) kubizmu predmet dezintegriran: Petlevski integrira raznorodno u sliku novog predmeta koji jest sama predmetnutost. Tako indirektno proširuje pojam predmeta na (voljni) znak i (nesvjesni) trag. Stolovi više ne moraju pridržavati tanjure pune različitih znakova: volja ili podsvijest bit će oslonište i jesu stvaran, u obje prilike, individualno dimenzioniran prostor.

Godine 1957. i 1958. vratila se visina i dubina, ustalio s nadrealizmom okomit prostor pada: patetična polarizacija vrijednosti i značenja i, u isti mah, krajnje tačke novog simbolskog rječnika. Polovi ovoga prostora psihološke su konkretizacije, pa bismo mogli reći da visina i dubina, da vrh i dno napinju ili zagrađuju prostor nadrealnog, a ne nebo i zemlja.

Poslije se u njegovu slikarstvu položaj tih polova mijenjao: gubio se, vraćao, ponovo gubio okomiti prostor. Gubila se mogućnost očitovanja pada, stanjivali se labirinti praznine, gubila se oštrina znakova koje je prestala tesati brzina rušenja. Linearno, žestoko gibanje zamijenit će vrtložna, spora kretanja, gdjegdje lebdenja. Prostor se ne strmoglavljuje nego liježe: nije okomit nego je vodoravan. Polovi nisu jednako daleki, nisu oba »tamo«: jedan je »ovdje«, ispred, iluzijom primaknut; drugi je »tamo«, otraga, iluzijom udaljen: pojavljuje se »bliže« (sažeci) i »dalje« (osnova). Na kraju će se Petlevski vratiti okomitom prostoru polariziranom na vrh i dno. Smjer događanja u tome prostoru bit će izvrnut: ne za pad nego za uzrast, građenjem od osnove.

Za svih tih mijena nadrealistička se komponenta nikad nije posve zametnula. Mijenjala se, međutim, i ona zajedno s ostalim: od paranojičkih prostornih bunara do hipnagogički ogoljelih krhotina (stva-

ri, događaja). U crtežima je nadrealistička vokacija ostavila još dublje tragove: materijalno jednostavniji oni su lakoćom i brzinom pera bolje hvatali naloge podsvjesnog: »materija« je bila u peru, bjelina papira već je širila polje odmaknutog, ekran hipnagogičkih predstava. Ikonografski inventar tvorili su simboli dovršene propasti organskog svijeta (1960, 1961: fantastični oblici koštanih skeleta jarbola u odbjeglome mesu) i na drugoj strani, simboli primarne biološke aktivnosti: širenja i stezanja tkiva, razmnožavanja disanjem. Prvi su bili individualizirani, drugi bezlični, množinski simboli. Možda je zanimljivo primijetiti da je u tom svijetu prestanak biološke aktivnosti, da je smrt bila persona, a da je, naprotiv, biološka aktivnost, da je rađanje bilo anonimno. Tako je i u njegovoj (nesvjesnoj) interpretaciji biogenetskog zakona život počeo s općim, a završio s posebnim, počeo s nekim značajkama vrste, završio individualnim oblikom.

Ni jedno značajno djelo ne živi izvan sredstava kojima je stvoreno, ne prikazuje sredstva koja su upotrijebljena tako kako jesu, a mogla bi biti i drukčije. U Petlevskoga nema ničega što ne bi bilo podložno temeljnom iskazu tjeskobe i neprestane borbe života i smrti. Ni alat ne može izbjeći metaforičku funkciju pa kada, odupirući se bjelini, apsorpcionoj snazi ništavila, Petlevski ne nacрта nego ugravira svoj crtež u papir vidimo da se nuktima svojih pera on simbolički i stvarno ukopao u duboku i simboličku svjetsku bjelinu svog tankog i stvarnog papira.

germain  
bazin

barok  
i  
rokoko

jugoslavija, beograd 1966.

vladimir marković

Svaki ozbiljniji pokušaj koncipiranja slike jedne umjetničke epohe pretpostavlja jasnoću pristupa i unutrašnju cjelovitost metode. On ne može obuhvatiti svu višedimenzionalnost cjeline koju razmatra, jer pretpostavka je svake naučne metode usmjeravanje onim pojavama i problemima koji se čine temeljni i najkarakterističniji — dakako, svaki put iz jedne druge perspektive sagledavanja. Tako, razmjerno namjeri, manje značajni poticaji, načini, pa i dijelovi vremensko-prostornog postojanja uvijek reljefne cjelokupnosti bit će prikriveni: umjetničko djelo može se tumačiti i kao društveni čin i kao neponovljiv iskaz psihičkih snaga pojedinca, i kao predmet određene društvene namjene i značenja, i kao ogoljela činjenica izdvojena iz vlastitih izvora sa svojom imanentnom vrijednošću, i kao sva ta ovdje nasumce izabrana njegova moguća značenja koja su mu nesumnjivo svojstvena, iako često kao suprotnosti koje izmiču konačnom sudu. Ipak, objašnjenje umjetničkog djela u sklopu određene društvene strukture omogućuje isticanje uvjeta njegova postojanja, a tako i

specifičnih osobina koje se u zbiru htijenja jednog doba uzajamno ne isključuju zbog neke teze u vremenu samom ili u metodi tumačenja, nego pokazuju fleksibilnost i ravnopravnost većeg broja mogućnosti jednog stilskog jezika u istom vremenu.

Germain Bazin u svojoj knjizi »Barok i rokoko« opredijelio se za »objektivističko« tumačenje umjetničke djelatnosti toga povijesnog razdoblja. Podjednako jasno obuhvatiti i u svoj raznolikosti prikazati dijelove sveukupnosti hvalevrijedna je namjera, ali revnost autorova reagiranja na razlike tih dijelova tolika je da dovodi u sumnju ne samo stilsku cjelovitost baroknog doba, nego — kako i sam autor konstatira — naglašava mnogobrojnost stilova unutar barokne umjetnosti i njihovu međusobnu neovisnost. U tome vidi »značajnu pojavu umjetnosti u sedamnaestom i osamnaestom stoljeću«, jer na primjer, »dogada se da se arhitektura razvija u klasicizmu dok primijenjene umjetnosti imaju barokni izraz«.

Razlomivši tako stilsku cjelovitost baroknog doba Bazin je omeđio njegove pojedine smjerove koji su po njegovu mišljenju nesvodivi i »na klasično-baroknu dvopolnost« — jer »postoje izrazi koji se ne mogu svrstati ni u jedan ni u drugi pojam, kao što je, na primjer, realistička estetika koju primjenjuje najveći dio holandskih slikara«. Ovdje je, očito, termin »estetika« upotrijebljen u svom uvjetnom značenju ne samo zato što označava one karakteristike nekoliko individualnih koncepcija koje su općenitog i neodređenog značenja, nego i stoga što je realizam (kao oponašanje konvencionalnih oblika materijalne stvarnosti) osobina jednako svojstvena umjetnosti kasne gotike, i renesanse, i devetnaestog stoljeća. Taj pojam, dakle, nema jasne granice i nije dostatan za stilsko određenje, naročito u umjetnosti baroka u kojoj je upravo realizam istaknuta karakteristika: teško je dokazati, na primjer, da Berninijeva skulptura »Zanos svete Tereze«

(prototipni primjer barokne plastike) u nekim manje značajnim aspektima svoga smisla nije izrazito realističkih osobina.

Na tako isključivom shvaćanju temelje se Bazinova razgraničenja »stilova«; s jedne strane, njihove se osobine nerijetko samo kvantitativno razlikuju, a s druge strane posljedica su autorova isključivo etimološkog<sup>1</sup> definiranja temeljnog pojma — pojma baroka — od kojega ih on odvaja. Iz tako zamagljenog i neodređenog osnovnog okvira lako je i neobavezno izlučiti pojedine fenomene: mišljenje o klasicizmu sedamnaestog i osamnaestog stoljeća kao suprotnosti baroku samo je prvi korak nakon kojega su i drugi »izrazi« ili »stilovi« izlučeni izvan opsega baroknog stila — holandsko slikarstvo na primjer.

Autorovo uvođenje tih mnogobrojnih stilskih kategorija uvjetuje artificioznu sliku umjetnosti onog vremena, čija je složenost tako svedena na zbir događanja u neorganički vezanim, pravolinijskim sljedovima. Njihove neposredne veze, ondje gdje ih razvojne činjenice neminovno diktiraju, neuvjerljivo su protumačene pomacima unutar statičkih, jednoznačno i fragmentarno određenih umjetničkih struktura pojedinih regija i individualnih opusa. Tako shvaćena težnja preglednosti i jasnoći neminovno osiromašuje i pojednostavnjuje: sva ona bogata suglasja i raznovrsnosti organskog razvoja svedena su u poglavljima ove knjige na teritorijalno-vremenske jedinice s odvojenim određenjima. Tako su sva odstupanja koja bi mogla demantirati pretpostavljenu hipotezu o umjetničkim obilježjima pojedinih sredina samo površno naznačena: Pierre Puget, na primjer, jedan od najznačajnijih skulptora sedamnaestog stoljeća, »izuzetak je koji potvrđuje pravilo francuskog klasicizma«. I to je sve što

1

»Između različitih značenja reči 'barok', sa estetskog stanovišta, čini se da je najviše uticaja imala ona reč koja se odnosila na izraz špansko-portugalskih zlatara za nepravilno zrno bisera.« (Str. 6.)

je o njemu rečeno. Eto, zadesila ga je sudbina pravog emigranta »budući da je radio u Genovi. A rodom je iz Provanse, pokrajine u kojoj se, čak i u arhitekturi, slede italijanski uzori više nego pariski«, pa je tako ovo još jedna od mnogih iznimaka koja potvrđuje pravilo neelastičnosti autorove metode. S istog razloga, čudnim argumentom, tumači Chardinovo slikarstvo (kao pojavu na razmeđu sedamnaestog i osamnaestog stoljeća: jer da je Chardinovo slikarstvo lično traženje — karakteristično za sedamnaesto stoljeće, a nije »društvena umjetnost«, što je značajka njegova vremena. Mimoidemo li tu tvrdnju i njen anegdотно-sociološki domašaj, prepoznat ćemo u Chardinu suprotno: onu graničnu pojavu koja je sažela pikturalna iskustva neposredne prošlosti, a interesom za male, svakodnevne stvari, za njihovu ozbiljnost i lirizam, usmjerena je problemima francuskog slikarstva XIX stoljeća. Upravo on je ličnost koja pokazuje pomak duhovnog fokusa predrevolucionarnog doba prema novom vremenu.

Mogli bismo od primjera do primjera preispitivati autorove sudove o pojedinim zasebnim »izrazima« ili čak »stilovima«. Ali temeljno pitanje nije u obilježjima tih izdvojenih pojava u umjetničkoj djelatnosti sedamnaestog i osamnaestog stoljeća, već u mogućnosti njihova izdvajanja uopće. Iako se ova umjetnost doista maksimalnog teritorijalnog i socijalnog zamaha očituje u raznolikim oblicima (tako da su čak pojedine društvene grupe istog prostornog okvira iskazivale često nejednake oblikovne zahtjeve u istim likovnim vrstama), ipak zajedničku osnovu stilskog jezika u baroku ne treba tražiti isključivo u najpovršnijim formalnim podudarnostima. Tako je već i stoga što suvremeni principi umjetničkog oblikovanja nisu kanonizirani teoretskim i geometrijskim sistemima. Ta osnovna pretpostavka slobode likovnog mišljenja drugačije dimenzionira odnos likovno-funkcionalnog

i društveno-utilitarnog u granicama nove, opće emocionalnosti. Zahvaljujući tome, korjenito se promijenio i odnos prema tradiciji, po kriteriju njene upotrebljivosti u novim uvjetima i predodžbama života. Ona nije više objekt primarno naučne znatiželje uvjetovane nastojanjem određivanja nepromjenljivih zakonitosti likovnog mišljenja na temelju odabranih poglavlja povijesti, što je karakteristično za prethodnu, renesansno-humanističku epohu. Taj princip barokne umjetnosti naročito se jasno pokazuje u urbanizmu: u konkretnom poimanju objektivnog prostora, dakle i u neposrednom osjećanju društvenog života i urbanih nužnosti i potreba, ali i u mnogostrukim mogućnostima njihova prostornog organiziranja. Tako, treba napomenuti da se konceptualnost francuskog klasicizma sedamnaestog i osamnaestog stoljeća manifestira uglavnom u teoriji arhitekture, dok su projektiranja arhitektonskih cjelina koje se oslanjaju na antičko-renesansna iskustva (a što je pretpostavka »doktrinarnog« klasicizma) posve izuzetna u praksi onog vremena. Upotreba antičkog rječnika arhitektonskih oblika — što se ističe kao njegova značajna karakteristika — također je temelj cjelokupne evropske arhitekture sve do neohistorijskih stilova devetnaestog stoljeća. Potpuna dominacija njihovih izvornih oblika formulira klasicističku tendenciju u jednu konstantu neovisnu o vremenskoj promjeni stilova. U francuskoj arhitekturi sedamnaestog i osamnaestog stoljeća ta se tendencija izrazila posebnom žestinom, ali uvid u osnovne (prostorne) oblike i zadatke te arhitekture pokazuje da oni nisu suprotni principima baroknog stila, već su integralni dio njegove cjeline. Štaviše, shvaćanjem prostora profane reprezentativne arhitekture ostvarena su vrlo zanimljiva rješenja, koja su bila od presudnog značenja za razvoj dvorske arhitekture u germanskim zemljama osamnaestog stoljeća.

Istovetnost društvenih zahtjeva uvjetovala je te dodire, ali pretpostavka njihovih međusobnih razlika, mimo socijalne specifičnosti tih sredina i posebnosti pojedinačnih umjetničkih mogućnosti, otkriva se u udjelu neposredno baštinjene likovne tradicije i one svjesno odabrane. Polet formalne misli baroka pospješjen je upravo ovom kondenzacijom povijesnog iskustva koje se, međutim, dvoznačno očitovalo: u afinitetu za lokalno nasljeđe (gotički barok Češke,<sup>2</sup> barok Španjolske, zatim američkih zemalja, kao i naša drvena arhitektura istog razdoblja) ili u individualnom izboru čak izvanevropskih arhitektonskih oblika, koji su u najzanimljivijem primjeru (utjecaj kupolne konstrukcije džamije Al Hakem u Cordobi na Guarinijevu crkvu San Lorenzo) poticali ispitivanje graničnih konstrukcijskih mogućnosti tradicionalnih materijala. — To su dilatacione snage stilskog raspona baroka na razini tradicije kao poticaja njegove raznolikosti.

Drugi udio, antičko-renesansno nasljeđe bilo je njegova kontrakcijska snaga. Ona je usmjeravala ispitivanju sintaktičkih mogućnosti unutar rječnika njegovih variranih oblika. Oba ta udjela prošlosti, od kojih je ovaj drugi ujedno i opća povijesno-stilska pozadina, ishodište su višestrukih mogućnosti usmjerenja na individualnim razinama i razinama regionalnih posebnosti.

Zanimljivo je da se ovaj dvoznačni odnos prema tradiciji očituje već u prvim ostvarenjima baroknog stila u njegovu ishodištu, u Rimu: Carracci i Carravagio u slikarstvu i Bernini i Borromini u arhitekturi — ličnosti koje su ostvarile prototipne primjere ovog stila — recipročno se odnose prema zajedničkoj tradiciji, ovisno o svojim ličnim umjetničkim usmjerenjima, ali u funkciji istog, ma koliko različito shvaćenog umjetničkog i društvenog zadatka. — Za Berninija je prošlost

antička moć i reprezentativnost, nastavljena u kršćanstvu i obnovljena renesansom. (Neposredno porijeklo oblika i sintakse plastičkih elemenata njegove arhitekture u antičko-renesansnom je duhu, iako je prostore oblikovao novim načinom i novim osjećanjem cjeline: treba samo usporediti motiv slobodno stojećih stupova Teatra Olimpico i Trga Sv. Petra u Rimu; Palladijevu lekciju iz antike Bernini dodiruje neobično maštovito.) Borromini pak, kao i Carravagio, nonkonformistički je antiklasicist, pa tradiciju shvaća u vlastitom izboru izdvojenih individualnih uzora prošlosti. Cjelovitost zajedničkog stila upravo je u integraciji ovako polariziranih umjetničkih snaga koje su ga ostvarile. U njihovoj sinhronosti iskazuje se osnovno obilježje baroka. Jer varijacije u razlici oblika i njihovih značenja tvore jedinstveni sistem vriednosti koji prevladava prividnu nerazgovjetnost razvojnih tokova te umjetnosti. Ona mijenja prototipne oblike i umnožava na širokoj skali varijante novih mogućnosti, upravo zbog prostorne i društvene rasprostranjenosti i čini to ne samo neposrednim morfološkim promjenama pojedinog elementa, nego i njegovim širim likovnim kontekstom. Tako, slični plastički oblici u nejednakim strukturama posreduju različita značenja koja se mogu približiti svojim temeljnim smislom prividno manje srodnim iskustvima. (Afinitet francuske i engleske arhitekture za klasicizam posljedica je različitih društveno-umjetničkih poticaja, a njihovi rezultati nosioci su različitih značenja koji će je u budućnosti uputiti nejednakim pravcima razvoja.)<sup>3</sup> Ali dislocirati bilo koji od mnogih oblika barokne umjetnosti u prethodne, buduće ili zasebne povijesne stilove pretpostavlja apriorno isključivanje mogućnosti raznolikih načina objektivizacije stilskog jezika čija su čak i komplementarna očitovanja inte-

<sup>2</sup>

Ovaj termin upotrebljava Heinrich G. Franz u knjizi »Bauten und Baumeister der Barockzeit in Böhmen«.

<sup>3</sup>

Engleska arhitektura, odnosom prema pejzažu, uvodi elemente romantizma — po mišljenju Nikolausa Pevsnera iznijetom u knjizi »An Outline of European Architecture«.

gralni dio njegova totalnog stilskog sistema.

Raznousmjerena duhovnost baroknog vremena izrazitom osjetljivošću za povijesno u najrazličitijim oblicima njegove pojavnosti<sup>4</sup> (dakle za sjedinjavanje raznolikog i promjenljivog), jednako tako prihvaća, razmjenjuje i razvija različita iskustva vlastitog vremena i u teoretskom shvaćanju i u umjetničkoj praksi. To određuje ovu umjetnost i kao objektivizaciju raznolikih socijalnih totaliteta i kao specifičnu sintezu dotadašnjih iskustava likovnog stvaralaštva. U zbiru tih komponenti treba tragati za stilskim jedinstvom barokne umjetnosti, jer nisu površne sličnosti nego temeljno značenje forme umjetničkih djela, njihova idejna simbolika i socijalna funkcija ono što čini osnove njihovih struktura u kojima možemo tragati za slikom eventualnog zajedničkog stila, jednako tako i za mjerom njihove izvornosti i vlastitosti. Ako se na temelju tako široko shvaćenog pojma stila može ustanoviti nesvodivost karakteru umjetničkih oblika baroknog vremena na jednu zadovoljavajuću definiciju, neophodno je potrebno prihvatiti, bar se tako čini, tu mnogostrukost pojava i problema i njihovu otvorenost kao okvirno određenje ove umjetnosti.

## matko meštrović: od pojedinačnog općem

mladost, zagreb 1967.

zdravko poznić

Poziciju Matka Meštrovića i mogućnost objektivne kritike današnjeg previranja u likovnoj umjetnosti uvjetuje nesumnjivo kompleksnost same društvene strukture kao i potreba pitanja samog smisla umjetnosti koje se u vezi s tim postavlja. Čemu umjetnost i što umjetnik ima od svoje umjetnosti? Što znači ta umjetnost za nas, što za život koji se brine prvenstveno za svoju svaki-danšnju dimenziju? Rješenje problema svrhe čitavog toga kretanja za nas je životno pitanje, jer stupanj svrhovitosti ljudskog života ujedno je i stupanj njegovog očovječenja. Stoga gnoseološka dimenzija tog pitanja uključuje neposredno i njegovu sociološku dimenziju.

Što stabilizira kulturnu bazu sa koje možemo poći na puteve u nepoznato, kao istraživači i kreatori?

Tu kulturu stabilizira umjetnost, ukoliko je potvrda njezine vitalnosti, ukoliko može skočiti u još neprisutno, ukoliko je istinska dilema, avantura i eksperiment. Ona je samim tim borba protiv otpora konfuznog, borba za jedinstvenost Humanuma.

U takvoj situaciji kritičar mora biti suborac, sudionik, onaj koji podržava, traži i sam sebi praktični izlaz, koji teži da razmrsi i poništi stabilne gomile grešaka koje su istaložile strukture svakodnevno proizvedenog umjetničkog materijala. Stoga je njegova uloga i dužnost formiranje pročišćene kulturne platforme, sa koje će biti moguć uvid u onaj pred-postavljeni pojam koji čovjek želi imati o samom sebi.

Stoga karakter samog predmeta kritike, njegova varijabilnost, elastičnost i promjenljivost postavlja kritičara u sam centar svog događanja i prisiljava ga da momentano reagira na stvari, više po onom što smatra ciljem kretanja nego po onom činjeničnom te situacije. Današnji kritičar mora misliti pod pritiskom stvari kao aktivnih komponenti povijesnog toka, kritičar koji neprestano mora postavljati pitanja što

<sup>4</sup> B. Fischer von Erlach napisao je u svojoj knjizi »Entwürff einer historischen Architektur«: »Crtači planova za obrtnike vidjet će ovdje ukuse nacija ne manje u raznolikosti u arhitekturi nego u načinu odijevanja ili pripremanja hrane; uspoređujući arhitektonske oblike oni će biti sposobni da razborito izaberu, i napokon, bit će sposobni uvidjeti da običaj može dopustiti stanovitu neobičnost u umjetnosti građevinarstva, takvu kao što je gotičko mrežište ili križno-rebrasti svod šiljatih lukova.«