

# problem valorizacije u historiji umjetnosti naše zemlje

milan prelog

Das wahrste Studium der vaterländische Geschichte wird dasjenige sein, welches die Heimat in Parallele und Zusammenhang mit dem Weltgeschichtlichen und seinen Gesetzen betrachtet, als Teil des grossen Weltganzen, bestrahlt von denselben Gestirnen, die auch anderen Zeiten und Völkern geleuchtet haben ...

(Jacob Burchkardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen)

1

Nezapaženi stogodišnji jubilej naše historije umjetnosti obilježen je više nego dostojno pojavom Karamanove knjige koja je u biti sva posvećena jednom od njenih osnovnih problema: ulozi »domaće sredine« u nastajanju onih umjetničkih vrijednosti koje srećemo na tlu ove zemlje.<sup>1</sup> Ovaj se problem javlja u raznim vidovima počevši od pionirskih radova Ivana Kukuljevića do najnovijeg vremena: kada su, zahvaljujući Fiskovićeve studijama, iz starih spisa iskrslili dugi slijedovi imena »domaćih majstora«: zidara i klesara, slikara i sitnoslikara, drvorezaca i zlatara.<sup>2</sup> Različite interpretacije ovog problema koje se javljaju tokom vremena kod raznih istraživača, domaćih i stranih, predstavljaju u biti i određene odgovore na pitanja o položaju i značenju razvoja umjetnosti na području naše zemlje u odnosu na velike, opće historijske tokove o v r i j e d n o s t i umjetničkih djela i veličini umjetničkih ličnosti koje ih stvaraju.

Promatrajući danas stoljetni razvoj ovih interpretacija i sudova, prilično se lako može zapaziti kako je već sam pristup problematici razvoja umjetnosti na području naše zemlje sve do najnovijeg vremena bio apriorno određen njenim geografsko-historijskim položajem u vrijeme kada je evropska historija umjet-

nosti stvarala svoje naučne »inventare« i razradivala svoje stilske pojmove i kategorije. A taj položaj bio je više nego periferan i »provincijski«. Za nekog evropskog historičara umjetnosti, koji je poput Eitelbergera von Edelberga poduzeo 1859. godine »pustolovno« putovanje duž dalmatinske obale, bilo je ovo područje ne samo »terra incognita« za historiju umjetnosti nego i tužna, siromašna provincija uz samu granicu turskoga carstva.<sup>3</sup> Promatrani iz takve stvarnosti, spomenici ranijih razdoblja morali su se ovim evropskim putnicima pričinjati kao tvorevine prenesene iz drugih podneblja, kao neka strana, raskošna vegetacija presađena na ovo škrtlo, seljačko tlo. I dok su sudovi jednog Eitelbergera još relativno objektivni (naravno u skladu s tadanjim kriterijima historije umjetnosti), gruba negacija svake uloge naše »domaće sredine« u radovima mnogih talijanskih historičara umjetnosti davana je često u ime ciljeva koji nisu imali nikakve veze s naukom.<sup>4</sup>

Proglašenje nekog područja »periferijom« ili »provincijom« predstavljalo je ne samo implicitnu (de) valorizaciju umjetničkih ostvarenja koja su tu nastajala nego je izvršilo negativan utjecaj i na razvoj naučnog istraživanja ovog »provincijskog« umjetničkog materijala. Kao po nekom prešutnom sporazumu u prikazima stilskog razdoblja na rubnim područjima velikih središta, na »periferijama« i u »provincijama«, izbjegavalo se u pravilu razmatranje nekih osnovnih općih problema — kao što su to problemi nastanka, razvoja i intenziteta određenih umjetničkih shvaćanja — dakle problema u vezi s genezom pojedinog »stila«. Pojava nekog »stila«, ili čak pojedinog stilskog oblika u takvim područjima, apriorno je određivana »importom«, a u skladu s ovakvim osnovnim stavom zadaci koje je trebalo da rješava istraživanje razvoja umjetnosti u nekoj »provinciji« kretali su se unutar problematike r e c e p c i j e, a n e k r e a c i j e. Nema sumnje da istraživanje koje na pitanje »k a k o« nastaje pojedino umjetničko djelo odgovara tek time da ustanovi »o d a k l e« su došli utjecaji i pobude, oduzima ovim djelima bitan dio njihove vrijednosti, da ih na neki način devvalorizira.

Poput mnogih drugih konvencija i ova je stekla tokom vremena posvetu neprikosnovenosti, i premda su već odavna razbijeni metodski temelji na kojima je ona izrasla, njena kritička revizija još nije izvršena. Historija umjetnosti XX stoljeća, koja je, lo meći jučerašnje predrasude, uključila u svoje naučne inventare umjetnička ostvarenja svih prostora i vremena, još uvijek nije povukla sve teoretske konsekvence iz vlastite empirije. U sklopu otvorenih problema, koji su nastali kao izraz očiglednog sukoba između novog, nagomilanog materijala i starije kategorija i pojmova, nalazi se i problem revalorizacije umjetničkih ostvarenja nastalih u »periferijama«, »provincijskim« područjima. Jer, premda konvencionalna šema slijeda stilova u razvoju evropske umjetnosti polazi od ispravnih zaključaka da se neki »veliki« stil ne formira u malim sredinama i da odgovore na osnovna pitanja o njegovu nastanku treba tražiti

ondje gdje su se najranije i najgušće javila ostvarenja u kojima se on manifestira, njena šablonska primjena djelovala je pogubno na razvoj interpretacija golemnih količina umjetničkog materijala na onim područjima gdje je historijski razvoj protekao u drugačijem ritmu nego u pojedinim velikim središtima. U vezi s mehaničkom primjenom kronološkog prioriteta, koja je proizašla iz takve stilske šeme, ostvarena je u evropskoj historiji umjetnosti ne samo stroga hijerarhija područja koja »smiju« pretendirati da se pojave kao moguća ishodišta određenih stilova nego su razvijeni i principi valorizacije, odnosno devalorizacije, umjetničkih djela prema kronološkom kriteriju i prema teritorijalnoj pripadnosti.<sup>5</sup>

Stvarni kritički odnos prema ovim ustaljenim konvencijama (koje na svoj način održavaju jučerašnju političku kartu Evrope s podjelama na »velesile«, »sile« i »male sile«) ne može se ostvariti nekim retoričko-polemičkim zahtjevima za reviziju »prioriteta«, niti u nekritičkim valorizacijama umjetnosti koju još obilježavaju pridjevi: »provincijska« ili »periferna«. Posve je razumljivo da se od vremena do vremena javljaju više ili manje glasni, više ili manje uvjerljivi protesti protiv ovih šema i kategorija. No mnoge od ovih negacija vladajućih konvencija i šema ograničuju se tek na puko mijenjanje predznaka u ocjeni nekih umjetničkih pojava ili se iscrpljuju u stvaranju raznih novih konstrukcija, koje se prije ili kasnije ruše kao kućice od karata. Nekritično određivanje pojedinih stilskih kategorija nacionalnim, ili čak rasnim momentima, predstavlja često izraz takvih protesta protiv vladajućih konvencija isto tako kao i pokušaji da se negira (ili bar umanju) značaj nekog »tuđeg« stila na određenom području, no time se tek jedno zlo zamjenjuje drugim.<sup>6</sup>

I unutar naše historije umjetnosti javljali su se od vremena do vremena pokušaji nekritičkih revalorizacija »našeg« materijala, no kriteriji takvih revizija oslanjali su se više na patriotske osjećaje nego na čvrste naučne argumente. Kařamanova knjiga, djelo istraživača koji je svojim dugogodišnjim radom stvorio i ispunio čitavo jedno razdoblje u razvoju naše historije umjetnosti, predstavlja prvi, stvaran, doduše oprezan korak na putu praktičke revalorizacije razvoja umjetnosti na tlu naše zemlje. Ne zauzimajući nigdje kritički stav prema tradicionalnim konvencijama naše i evropske historije umjetnosti (dapače, upravo izbjegavajući razne teoretske probleme u koje praktički zadire), Karaman je, polazeći od osnovnog pitanja na koji način »naša« sredina »stvaralački reagira« na opća umjetnička strujanja, postavio u prvi plan svoju analizu njena aktivnog odnosa prema njima. Nema sumnje da je Karaman, demonstrirajući razne načine kreativnog reagiranja »domaće sredine« na vanjske pobude praktički znatno umanjio težinu pejorativnih odjeka koji su slijedili pojmove: »preneseni utjecaj«, »reduciranje velikog u maleno« ili »retardacija«, te da ova analiza ostvarujući prodore kroz mnoga ograničenja šematskog pristupa umjetnosti na području naše zemlje, daju mnoge nove mogućnosti da se objektivnije sa-

gledaju procesi nastajanja umjetničkih djela u specifičnim uvjetima »provincijske«, »periferne« ili »granične« sredine.<sup>6</sup> No kao što se često događa u razvoju naučnih spoznaja da onaj koji krči put ima suženiji vidik od onih koji polaze za njim po već prokrčenoj stazi — tako će i ova Karamanova knjiga (poput većine njegovih ranijih studija) postati nužno predmet kritičkih razmatranja. Jer ma koliko on svjesno izbjegavao »apstraktno-teoretski« vid problematike koju nameće empirijsko istraživanje, ovo njegovo djelo, kao jedan od odgovora na neka osnovna pitanja naše historije umjetnosti, nameće nužno potrebu razgovora o teoretskoj i metodološkoj problematici. Pa ako ovoj knjizi treba i eksplicitne pohvale, onda treba reći da će ona još dugo vremena biti polazna tačka takvih razgovora.

## 2

Postavljajući u prvi plan svojih analiza načina kojim »naša sredina« reagira na osnovne tokove razvoja umjetnosti, Karaman je mjesto konvencionalne i nediferencirane upotrebe općih pojmova (kojima se određivao karakter te sredine), kao što su »provincijska« ili »periferija« dao svakome od njih specifičan sadržaj, dodajući im još i treći, koji je nazvao »graničnom sredinom«.<sup>7</sup>

Prvo pitanje koje se u ocjeni takve diferencijacije pojmova nameće jeste pitanje njihove vremenske i prostorne određenosti. Karamanove analize daju implicitni odgovor na prvi dio ovog pitanja: na našem području »provincijska«, »periferna« i »granična« sredina predstavljaju konstante u vremenu, dok je s obzirom na prostorni sadržaj Karaman dao više-manje neodređena objašnjenja.<sup>8</sup> Polazeći od ovih konstatacija, može se prilično lako ustanoviti da se upravo s obzirom na svoju vremensku konstantnost ovi Karamanovi pojmovi, mogu vrlo lako pretvoriti u nove statičke šeme, koje bi, na svoj način, omele dublje sagledavanje vrlo kompliciranog toka razvoja umjetničke djelatnosti na tlu naše zemlje. Prije svega treba postaviti pitanje da li je cijelo područje naše zemlje zaista uvijek bilo samo »provincijsko«, »periferno« ili »granično«? Predstavlja li, na primjer, Dalmacija, odnosno njeno središte Salona, u IV i V stoljeću naše ere zaista »provinciju« ili »periferiju« u onom smislu riječi kao što te pojmove definira Karaman? Postoji li zaista u procesu raspadanja Rimske imperije (a napose njena zapadnog dijela), koji se odvija u ovom razdoblju, neko veliko središte koje stvarno i bitno djeluje na snažnu građevnu djelatnost u Salonu, i nije li pripisivanje takve uloge Rimu, Akvileji ili nekom drugom dalekom mediteranskom centru više danak tradicionalnoj konvenciji da radije tražimo bilo kakav »vanjski utjecaj« za objašnjavanje izvjesnih pojava nego da istražujemo specifične putove razvoja umjetnosti određene sredine.<sup>9</sup>

Nadovezujući se neposredno na ovo razdoblje, mi se u VI stoljeću opet srećemo na istočnoj jadranskoj obali s pojavama koje je teško objasniti jednim od predloženih načina »reagiranja« ove sredine na umjetnička strujanja koja se odvijaju van nje. Eufrazijev kompleks u Poreču, crkva sv. Marije od trstika (del Canetto) u Puli, pa zatim nove gradnje ili veći restauracioni zahvati ranijih građevina u Saloni — nisu u svojoj biti »reagiranja« na neka vanjska strujanja, nego upravo njihov sastavni dio. Za razliku od prethodnog razdoblja, kada je razvoj umjetnosti duž istočne jadranske obale imao izrazito regionalan karakter, Justinijanova »reconquista« povezala je njena urbana središta izravno uz jak centar »istočnog carstva«, tako da najznačajnija umjetnička ostvarenja ovoga razdoblja u Istri i Dalmaciji nemaju niti »periferni« niti »provincijski« pa čak niti »granični« karakter. I u ocjeni ovog razdoblja naša historija umjetnosti prešutno je pristajala da neke karakteristične umjetničke pojave objasni utjecajima Ravenne, ne zapažajući jednostavnu historijsku činjenicu da je istočna jadranska obala bila prije i uže povezana uz carigradski centar nego sama Ravenna.<sup>10</sup>

Slična bi se pitanja mogla postaviti i povodom Karamanovih uključivanja drugih nekih razdoblja i ostvarenja srednjovjekovne umjetnosti, na istočnoj obali Jadrana, u okvire njegovih kategorija, no predmet ovih kritičkih razmatranja nisu sporne interpretacije pojedinih pojava nego metode same.<sup>11</sup> A upravo u vezi s time potrebno je upozoriti da se nekritičkim usvajanjem ovih kategorija prihvaća ne samo stano- vište da cjelokupni razvoj umjetnosti na tlu naše zemlje ima uvijek »sekundaran« karakter nego se prak-

tički gubi i mogućnost za egzaktniju diferencijaciju tokova umjetničkog života unutar pojedinih historijskih razdoblja i raznih geografskih područja. Izrasle iz potrebe da se prevladaju razni pokušaji »nivelacije« umjetničkog života naše zemlje u okvirima jednog općeg pojma, Karamanove kategorije još ne isključuju opasnost apriornih »nivelacija« uopće. Naša historija pokazuje i suviše neravnomjeran tok, ne samo u vremenu nego i u prostoru, a da bi se sve njene manifestacije mogle podrediti nekim jednostavnim općim pojmovima. Zemlja, gdje je često linija zidova nekog grada dijelila dva različita historijska razdoblja, gdje su putovi (prije svega veliki plovni put duž obale) povezivali daleka središta života, dok su ona, prividno bliska, bila međusobno odijeljena neprohodnim granicama bilo prirodnim, bilo onima koje su nasilno usijecale razne političke formacije — teško se može podijeliti u stalna, čvršće određena područja, a komplicirani odnosi vremena i prostora ne mogu se podrediti nekim statičnim prostorno-vremenskim kategorijama. Zatvarajući svoja istraživanja unutar takvih kategorija, naša historija umjetnosti izgubila bi mogućnost da otkrije specifičnosti umjetničkog života nekih regija, da uoči djelovanja vlastitih većih središta, koja, kao Dubrovnik, uspijevaju da relativno velika geografska područja pretvore u svoju umjetničku »provinciju«.

Majstor iz 1464, Hapšenje Kristovo, bakrorez

Vincent iz Kastva, Hapšenje Kristovo, detalj freske, sv. Marija na Škriljinama, Beram



Kao što je već rečeno, Karamanovo nastojanje da ukaže na specifičnost načina kojim nastaju umjetnička ostvarenja u »provincijskoj« sredini znače stvarnu negaciju šablonskih pristupa problemima »receptije« i »retardacije«. Međutim, ove Karamanove analize, često vrlo egzaktna i plodna, zastaju na određenoj granici. Uvijek je to samo način receptije kojemu Karaman posvećuje svu svoju pažnju, uvijek je to analiza u ime pretpostavke da u razvoju umjetnosti nekog »provincijskog« ili »perifernog« područja dominantne faktore predstavljaju »vanjski« impulsi.

Nema sumnje da je naša historija umjetnosti u svom dosadašnjem razvoju posvećivala mnogo pažnje problematici »receptije«, štaviše, ona je i suviše često bila uvjerena da je ispunila svoj zadatak kada je našla više ili manje očite »vanjske uzore« nekog našeg umjetničkog djela ili ukazala na određene strane utjecaje koji su se u takvu djelu fiksirali. Takvim svojim stavovima ona je u stvari ignorirala istinski zadatak svojih istraživanja, svoju specifičnu funkciju u porodici evropskih historija umjetnosti. Jer osnovni zadatak naše historije umjetnosti nije i ne može biti samo u tome da signalizira i ustanovi koji i kakvi su se strani umjetnički utjecaji fiksirali i afirmirali »kod nas« nego je to sam razvoj umjetničkog života naših sredina. S obzirom na takvu prošlost naše nauke Karamanova nastojanja da upozori na aktivni karakter umjetničke receptije znače važne faktore u daljnjem razvoju naše historije umjetnosti kao nauke. Konkretni primjeri »aktivne receptije«, sabrani u Karamanovoj knjizi, uvjerljivo potvrđuju da se novim pristupom problematici »receptije«, pristupima koji će biti oslobođeni nekih predrasuda, mogu otkriti ne samo mnoge, dosada nezapažene, vrijednosti nego i specifični tokovi razvoja umjetnosti u određenim sredinama.

No usprkos ovim osnovnim pozitivnim rezultatima Karamanovih analiza, čini mi se da je »aktivna receptija« kod njega određena i suviše sekundarnim momentima. U svojoj biti, problem »aktivne receptije« javlja se u provincijskoj sredini kao odnos dva faktora: »zavisnosti« i »slobode« — zavisnosti od određenog uzora i stupnja slobode u odnosu na ovaj uzor. Govoreći o faktoru »slobode« u provincijskoj sredini, Karaman ga, u pravilu, konkretizira bilo kao transformiranje većeg u manje, raskošnijeg u skromnije, bilo kao više ili manje »nekorektno« odstupanje od strogosti nekih stilskih premisa ili oficijelne ikonografije. Posve je sigurno da svaki od ovih momenata može igrati određenu ulogu u procesu receptije, no stvarno težište njena aktivnog karaktera treba tražiti u samom umjetničkom stvaranju, u »unutarnjem« razračunavanju umjetnika s problemima koje nameće određen uzor, a ne samo u djelovanju »vanjskih« momenata.

Kao jedan konkretan, pa čak i ekstreman primjer odnosa »zavisnosti« i »slobode« mogu se navesti zidne slikarije XV stoljeća, u crkvi na groblju u Bermu, koje se izravno oslanjaju na južno-njemački

grafički predložak. No usprkos takvoj izravnoj vezi slikarije i predložka, ostalo je istarskom slikaru dovoljno slobode da izrazi svoje individualne mogućnosti — jaka vezanost uz »uzor«, nastao u jednoj drugoj sredini, nije onemogućila niz transformacija, pomoću kojih se ostvarilo jedno slikarsko djelo, drugačije od onog koje je ostvario grafičar — djelo u kojem su ostali izraženi i umjetnička ličnost i sredina u kojoj se ona formirala, za koju je radila.<sup>12</sup>

Inzistiranje na ovom, »unutarnjem«, stvaralačkom momentu u procesu aktivne receptije dobiva pravi metodski značaj kada se od pojedinačnih ostvarenja krene prema njihovim širim skupovima, nastalim u određenim vremenskim i prostornim okvirima, prema problematici geneze i širenju pojedinih »stilova« u razvoju umjetničke djelatnosti na određenom području. Prije svega postavlja se pitanje: možemo li uopće neki »stil« koji se javlja u historiji naše umjetnosti definirati samo kao skup više ili manje brojnih pojedinačnih receptija?

U pokušaju odgovora na ovo pitanje trebalo bi prije svega upozoriti na činjenicu da sve do najnovijeg vremena naša historija umjetnosti nije uočila značaj kvantitativnog faktora, ne obazirući se u svojim analizama i sintezama, u stvaranju svojih sudova o karakteru pojedinih stilskih razdoblja, pa i pojedinih grana umjetničke djelatnosti na količinu spomenika.<sup>13</sup> Treba se, na primjer, podsjetiti da smo još nedavno, govoreći o razdoblju romanike na istočnoj obali Jadrana, pomišljali tek na nekoliko većih crkvenih građevina, katedrala, i posve je razumljivo da je na takvoj »empirijskoj« podlozi bilo teško izgraditi realniju sliku ovog stilskeg razdoblja, to više što su izvjesne razlike u oblikovanju pojedinih sakralnih objekata, otežavale njihovo povezivanje u određeno regionalno jedinstvo. Isto je tako razumljivo da se u takvoj situaciji problematika geneze i razvoja nekog »stila« rješavala na temelju puke formalne analogije s pojedinim »uzorima« na drugim područjima. Tek u novije vrijeme naučno fiksiranje većeg broja sačuvanih objekata romaničke stambene arhitekture u nekoliko jadranskih gradova upozorila je na značajan »kvantitativni faktor« u građevnoj djelatnosti XIII—XIV stoljeća, a time i na nove dimenzije ovog stilskeg razdoblja. Činjenice da danas, govoreći o romaničkoj arhitekturi na istočnoj obali Jadrana, moramo voditi računa da nju više ne predstavljaju samo pojedini sakralni objekti nego i brojne palače i kuće, obavezuju nas da taj »stil« daleko više vežemo uz tlo na kojem su ti objekti izrasli; ovakva intenzivna građevna djelatnost nezamisliva je bez znatnog broja lokalnih zidarskih i klesarskih radionica. Međutim, »otkriće« romaničke profane arhitekture ne pridonosi samo pravilnijem uočavanju značaja kvantitativnog faktora u historijatu ovog stilskeg razdoblja nego i upozorava na činjenicu da se urbani život jadranske obale u tim stoljećima kreće na visokoj razini, a time i na historijsku zrelost ovih urbanih sredina. Ustanovivši da je neki stil »si-



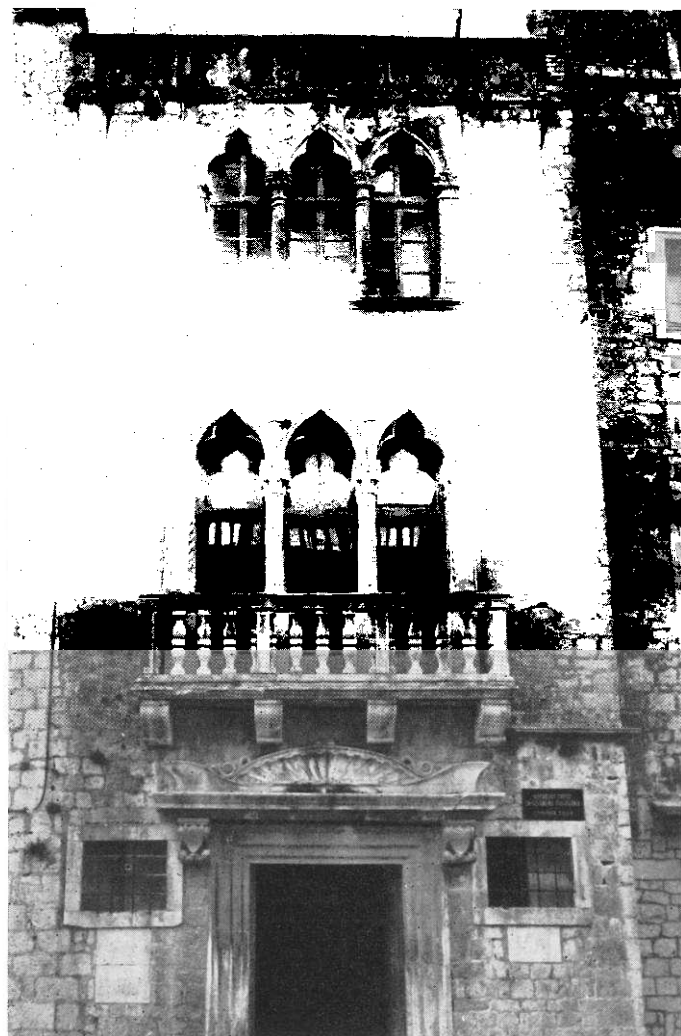


šao« sve do razine svakodnevnog života, mi ovom konstatacijom nerazdvojno povezujemo umjetničku djelatnost i sredinu u kojoj se ona odvija, a time stičemo realnu mogućnost da širenje nekog stila ne objašnjavamo samo skupom »repcija«, samo širenjem odraza vanjskih impulsa nego u prvom redu potrebama, zahtjevima i zrelošću same domaće sredine.

Ovakvu, širu determinaciju pojave i difuzije jednog stila potvrđuje nam najočitije razvoj stambene arhitekture jadranskih gradova u XIV i XV stoljeću. Prelaz iz romanike u gotiku u stambenoj arhitekturi ne može se naime promatrati tek kao smjena formalno-dekorativnih elemenata, nego nastupa kao očiti rezultat razvoja načina stanovanja, promjene razine habitata. Pojava i difuzija gotičke kuće u toku XIV i XV stoljeća u ovim urbanim sredinama vezana je uz one bitne promjene funkcije kuće uopće, njene strukture i njena izgleda, koje proizlaze iz evolucije društvene strukture. U prelazu od jednocelijskog tipa prosječnog stambe-



Divona u Dubrovniku



Palača Cippico u Trogiru, XV st.

nog objekta: koji je prevladavao u romanici, na novi t r o d j e l n i tip gotičke kuće, pojava novih oblika kamenih okvira prozora ili vratiju pokazuje se u krajnjoj konzekvenci tek sekundarnom — dapače i težnja prema sve većem ispoljavanju e s t e t s k o g karaktera obitavališta nalazi svoje primarne determinate u novim potrebama i željama naručioca.<sup>14</sup>

Koliko je nastanak određenih objekata stambene arhitekture vezan uz pojavu i proširenje specifičnih zadataka koje postavlja sama sredina i kako razne skupine domaćih zidarskih i klesarskih majstora rješavaju samostalno ove zadatke, pokazuje jasno skup dubrovačkih ljetnikovaca XV i XVI stoljeća. Danas, nakon niza Fiskovičevih studija, ne samo da je posve dokazana uloga domaćih radionica u izgradnji ovih objekata nego je objašnjena i njihova povezanost s razvojem one karakteristične, »renesansne«, senzibilnosti za pejzaž, za ljepotu flore, za ladanjski ugođaj uopće.<sup>15</sup> Komparativna ispitivanja pokazuju nam prilično jasno da dubrovački ljetnikovci predstavljaju posve specifičnu, relativno ranu, grupu la-

danjskih kompleksa u evropskom prostoru uopće, a njihov nastanak, s obzirom na podrijetlo pojedinih dijelova i na način kojim su oni komponirani u cjelinu, objašnjiv je jedino lokalnom situacijom, odnosno regionalnom građevnom tradicijom.<sup>16</sup> Međutim, na ovim građevinama javljaju se i neki tipični kasno-gotički i renesansni elementi, »preneseni« iz općeg repertoara izražajnih oblika ovih stilova (polifore, trijemovi s arkadama), u ime kojih se pojedini objekti vežu uz kasnu gotiku ili renesansu, odnosno za neki »mješoviti« gotičko-renesansni stil, no dozvoljava li nam pojava ovih elemenata da ove ljetnikovce kao umjetnička djela svrstavamo samo u neki od stupnjeva recepcije?

4

Pomišćići ispitivanje problema recepcije od pojedinačnog prema skupnom, mi smo nužno ušli u kompleksnu problematiku nastanka i razvoja stila, a time i u srž problema valorizacije, odnosno revalorizacije brojnih ostvarenja naše umjetničke prošlosti. Jer već i samo svrstavanje historijskog razvoja umjetnosti na području naše zemlje u okvire pojmova, kao što su »provincija«, ili »periferija«, predstavlja određen sud, priznavanje izvjesne hijerarhije vrijednosti u odnosu na ono što nazivamo »općom historijom umjetnosti«, a njenu okosnicu stvara linija razvoja koja vodi od stila do stila.<sup>17</sup> Nema sumnje da nekritičko priznavanje ove hijerarhije dovodi do mnogih nesporazuma i sukoba, pa je tako u našoj historiji umjetnosti već odavno prisutan prilično mučan unutarnji konflikt između estetske i historijske valorizacije pojedinih umjetničkih ostvarenja, čitavih razdoblja uopće. U gotovo svakom, ozbiljnijem tekstu, posvećenom umjetničkim djelima naše prošlosti mi možemo susresti ovaj konflikt u već monotonom ponavljanju riječi: »premda« i »ipak«; u rečenicama koje predstavljaju pokušaje pomirenja dviju savjesti, dvaju kriterija: jednog koji se oslanja na opće »historijsko-stilske« norme i drugi koji polazi od neposrednih estetskih vrijednosti što ih neko djelo nosi u sebi.<sup>18</sup>

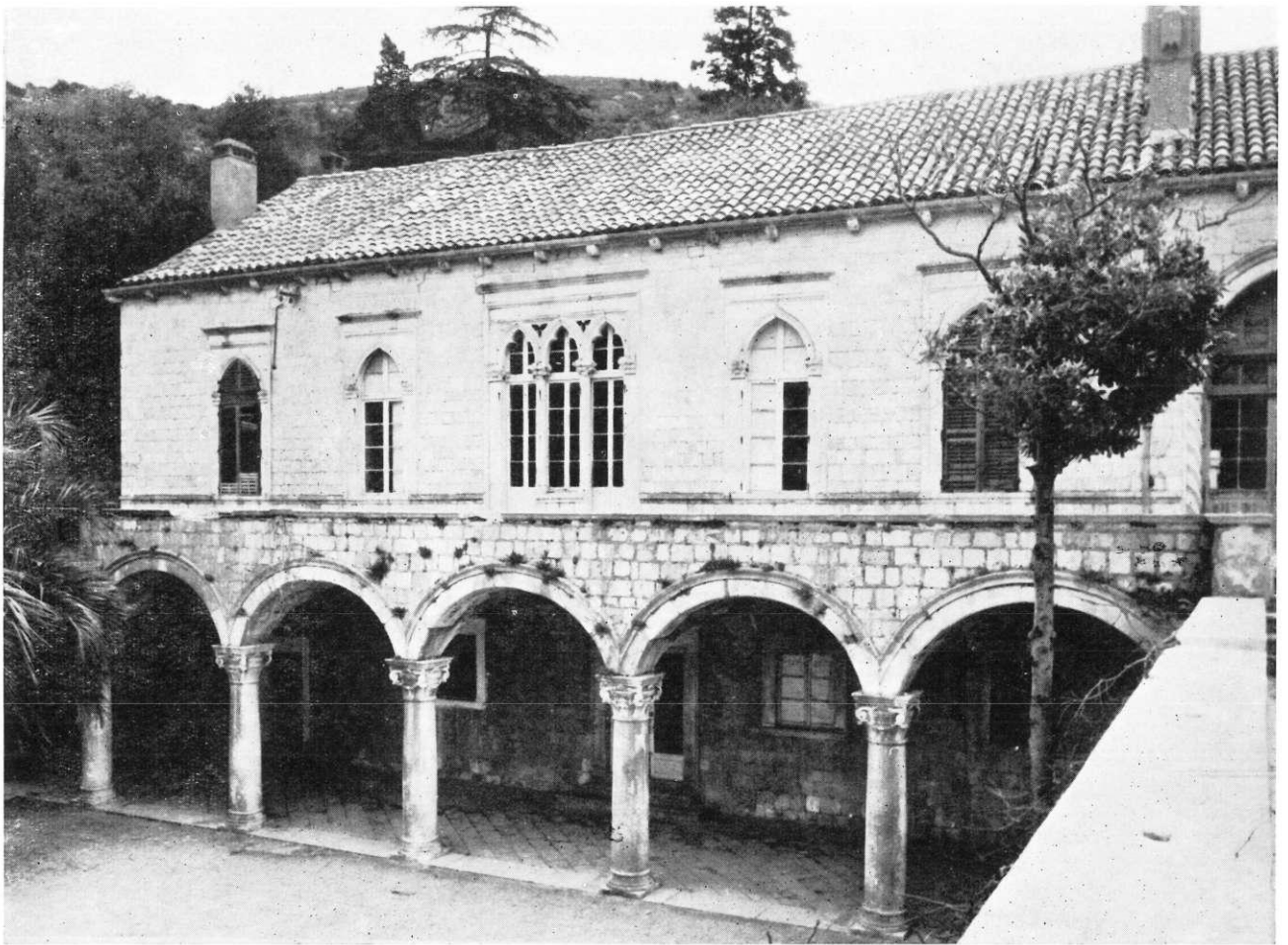
Međusobni odnos ovih kriterija predstavlja sigurno jedan od osnovnih spornih problema ne samo u našoj maloj, provincijskoj nego i u velikoj, evropskoj, historiji umjetnosti. Posve je sigurno da se jedna nauka, koja želi da ostane historija specifične ljudske djelatnosti, ne može odreći promatranja njena razvoja u vremenu (a time i obilježavanja pojedinih, karakterističnih faza toga razvoja) — no isto je tako jasno da ova nauka, želeći da ostvari svoju specifičnu funkciju u skupu raznih drugih »historija«, mora početi od specifičnog karaktera materijala svoga istraživanja, a to je njegova estetska vrijednost, koja u biti ne zavisi od toka vremena.<sup>18</sup> Suprotnost koja postoji između »vanvremenskog« i »vremenskog«, karaktera umjetničkog

materijala s kojim radi historija umjetnosti bila je jedan od osnovnih uzroka mnogih sporova i diskusija o metodi historije umjetnosti kao nauke, mnogih sukoba oko kategorija kojima se ona služila nastojeći da prevlada ovu svoju hibridnost; ona se javlja i u problematici valorizacije mnogih naših umjetničkih ostvarenja, kao pitanje: zavisi li njihova estetska vrijednost, njihova stvarna kvaliteta od njihova položaja u vremenu, to jest od činjenice da li su nastala »prije« ili »poslije« nekih ostvarenja izvan područja naše zemlje.

Dio odgovora na pitanja dao je sam razvoj historije umjetnosti u toku posljednjih pedesetak godina time što je ulazak novog materijala u njene naučne »inventare« praktički oborio niz normi i kriterija osnovanih na jednostavnim i jednostranim interpretacijama smisla i karaktera razvoja umjetnosti. Stalna afirmacija umjetničkih ostvarenja koja su u prošlom stoljeću bila uključena u kategorije obilježene negativnim predznacima ili praktički nepoznata, uzdrmla je temeljito mnoge »osnovne pojmove« i neprikosnovene konvencije. Tako se otkrivanje i valorizacija novih kvantiteta i kvaliteta nužno sukobila i s konvencionalnim pojmovima »stilova«, prije svega s onim interpretacijama koje su širokom i dubokom strujanju umjetničke djelatnosti u vremenu oduzimale istinske dimenzije pretvarajući ga u jednostavnu, krutu »liniju razvoja«. U izgradnji svojih »stilskih« kategorija historija je umjetnosti težila tome da uzavrelo mnoštvo raznovrsnih pojava koje su se zbijale u određenom razdoblju svede na neke opće zajedničke nazivnike. U ime tako konstruiranih »stilova« stvorile su se onda i određene norme u ime kojih se sudilo svim onim djelima koja su od njih više ili manje odstupala. Pojmovi »stilske čistoće« ili »koherencije« (koji mogu naći opravdanost u promatranju historijskih tokova kao pojmovi oko kojih se može grupirati određen materijal) postali su apsolutni (i apsolutistički) kriteriji valorizacije.

Postoji očito duboka unutarnja veza između ovakve linearne interpretacije stilskih pojmova kojom se »pravi« stil definira tek nekim izabranim ostvarenjima sa samim položajem umjetničke djelatnosti u prošlom stoljeću kada je historija umjetnosti izgrađivala ove svoje pojmove. I kao što je umjetnička djelatnost toga vremena bila priznata tek onda kada se pojavila u nekom reprezentativnom okviru: u akademijama, muzejima, galerijama, »salonima« ili kada je stvarala »spomenike«, — tako se i historija umjetnosti postepeno pretvarala u svojevrstan muzej »izabranih djela«, u antologiju pojedinačnih ostvarenja, istrgnutih iz širokih tokova umjetničke djelatnosti raznih područja i međusobno povezanih tankom linijom »evolucije«. I dok se razmjerno brzo objavila prolaznost svih onih strogih kriterija, u ime kojih su akademije i saloni nastojali da ocijene umjetnost svog vremena, revizija normativnog karaktera historijskih antologija odvijala se znatno sporije, te je zbog toga još često aktuelan spor između »estetskog« i »historijskog« kriterija. No ako su estetskom osjećanju našeg vremena bliza umjetnička ostvarenja svih





Ljetnikovac Caboga u Rijeci Dubrovačkoj (sjeverna fasada)

Ljetnikovac Caboga u Rijeci Dubrovačkoj (sjeverna fasada I kat)





razdoblja i svih prostora, ako umjetnosti raznih kultura i područja, od kojih nas dijele ponori u prostoru i vremenu, postaju nerazdvojni dijelovi naše suvremene estetske realnosti, ako su nam bliža umjetnička djela koja su nastala u golemom historijskom zakašnjenju u odnosu na razvoj evropske historije umjetnosti od onih nastalih u neposrednoj prošlosti, onda bi konačno trebalo i naše kriterije u odnosu na našu prošlost osloboditi od pokornosti normama i dogmama jučerašnjice.

Razvoj evropske historije umjetnosti otvara danas nove mogućnosti i za proces revalorizacije umjetničkog materijala nastalog na tlu naše zemlje i tek spoznajom smisla i ciljeva toga razvoja naša »provincijska« historija umjetnosti može definitivno raskinuti sa svojim provincijalnim mentalitetom.

1) **Dr Ljubo Karaman**, O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva, Izdanja Društva historičara umjetnosti NRH, knj. 8, Zagreb, 1963.

2) Iz širokog skupa **Fiskovićevih** studija izdvajam, prije svega, onu pod naslovom **»Naši graditelji i kipari XV i XVI stoljeća u Dubrovniku«** (Zagreb, 1947). Ne samo po obilju korištenog arhivskog materijala nego i po načinu njegova povezivanja uz pojedine spomenike ova studija stvorila je prvu empirijsku podlogu za egzaktnu primjenu pojmova »domaća radionica«, »domaći majstori«. Bliska po materijalu istraživanja ovoj prvoj jest studija **»Prvi poznati dubrovački graditelji«** (Dubrovnik, 1955), dok studije **»Zadarski sredovječni majstori«** (prvo u časopisu »Mogućnosti«, a zatim 1959. g. kao posebna knjiga (i **»Umjetnički obrt XV—XVI stoljeća u Splitu«** (»Marulićev zbornik«, Zagreb, 1950) otkrivaju sudjelovanje domaćih majstora u umjetničkom životu drugih gradskih središta Dalmacije. Ističući posebno ove Fiskovićeve radove, nemam namjeru da potcijenimo značajne doprinose drugih istraživača u ovoj problematici (kao što su to Jorjo Tadić, Krno Prijatelj, Lukša Beretić), nego tek svoje uvjerenje da su oni, s obzirom na metodu rada i rezultate, odigrali bitnu ulogu u stvaranju nove empirije naše historije umjetnosti. Impozantan, mada još uvijek nepotpun pregled imena umjetnika koji djeluju u Dalmaciji dala je **Nevenka Božanić-Bezić**, **»Majstori od IX do XIX stoljeća u Dalmaciji«** (Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji, sv. 15, Split, 1963).

3) Izvještaj što ga je Eitelberger sastavio nakon svog putovanja 1859. g. i koji je publiciran u IV svesku njegovih sabranih radova 1884. godine, predstavlja vrlo zanimljiv dokument odnosa određenih političkih i naučnih koncepcija prema umjetničkoj prošlosti Dalmacije. Premda je pretežna većina historičara umjetnosti prošlog stoljeća smatrala da se »nauka« i »politika« ne smiju miješati, njihovi radovi pokazuju jasno da je i sama njihova »empirijska« bila izrazito politički determinirana.

4) Odnos pretežne većine talijanskih historičara umjetnosti prema problematici razvoja umjetnosti na istočnoj obali Jadrana karakterizira posvemašnje ignoriranje »slavenskog« stanovništva. Kada neki od njih posvećuju određenu pažnju »lokalnoj sredini«, onda je to uvijek »romanska« ili »talijanska« sredina, kojom objašnjavaju nastanak pojedinih djela ili čitavih gibanja. Drugi opet, bez ikakva posebnog objašnjenja, uključuju pojedina djela ili ličnosti u sastav talijanske historije umjetnosti, a da se o onima kojima umjetnički materijal služi kao »politički« argument za pravo Italije na istočnu obalu Jadrana i ne govori. Činjenica da je za neke talijanske historičare umjetnosti svaki spomenik rimske antike u Istri ili Dalmaciji bio argument »romanstva«, da se pojmovi »Venecija« i »Italija« u pravilu identificiraju čak i u onim razdobljima kada ne može biti govora o takvoj umjetničkoj ili političkoj identifikaciji, imala je određenih posljedica i za stavove nekih naših istraživača, koji su, prihvativši u biti talijansku argumentaciju, zauzimali kritički stav prema tom materijalu, a ne prema načinu njegove interpretacije.

5) Vrlo karakterističan slučaj takva apriornog potcijenivanja materijala nastalog na »provincijskom« teritoriju predstavlja, na primjer, odnos talijanskog historičara umjetnosti **Sergia Bettinija** prema srednjovjekovnom slikarstvu u Makedoniji i Srbiji, izražen u jednoj bilješci njegove studije, posvećene u krajnjoj konzekvenci »nacrtu historije posljednjeg razdoblja bizantskog slikarstva (**»Mosaici dell'atrio di San Marco e il loro seguito«**, **Arte Veneta**, god. 8, Venezia, 1955). Osvrćući se naime na poznatu historiju bizantskog slikarstva V. Lazareva i spomenike slikarstva XIII stoljeća koje on navodi, S. B. kaže: »Nulla di pittura monumentale, tanto meno a mosaico; qualche affresco, una decisamente provinciale e di dubbio, o almeno ambiguo bizantinismo (es. Sopociani) ...«

6) Karakterističan je u tom smislu bio dugo vremena odnos talijanske historije umjetnosti prema »gotici«, kao stilu koji je po svojim osnovnim koncepcijama predstavljao »strani« faktor u razvoju talijanske umjetnosti. Studija koja bi bila posvećena raznim sukobima nacija vodena pod vidovima historijske ili estetske valorizacije određenog umjetničkog materijala bila bi više nego poučna.

7) »Provincijskom umjetnošću nazvao bih umjetnost ladanjskog kraja i manjih mjesta, koja žive i razvijaju se u sjeni većih kulturnih središta. Umjetnost tih mjesta trajno dobiva pobude, majstore i djela iz uvijek istog kulturnog središta, i to u okviru svojih skromnijih ekonomskih i socijalnih prilika. To posljednje je bitno za provincijsku umjetnost i od toga potječe većina značajki te umjetnosti.«

»Graničnom sredinom nazvao bih pak onaj kraj koji na granici dvaju bitno različitih umjetnosnih krugova stoji pod jakim utjecajem jednog i drugog takvog kruga. U takvu se kraju različite struje dodiruju, sijeku i spliču...«  
»Za razliku od provincijske sredine, koja je pod dominantnim utjecajem jednog umjetničkog središta od kojega dobiva pobude i majstore i gotova djela, nazvao bih napokon, periferijskom sredinom kraj koji u stanovitom rastojanju od vodećih kulturnih krajeva prima pobude iz više strana usvaja ih i prerađuje, razvijajući samostalno umjetničku djelatnost na vlastitom tlu...« (Karaman, n. dj. str. 6—7).

8) V.: **M. P.**, »**Neki grafički predloži zidnih slikarija u Bermu**«, Radovi odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu br. 3, Zagreb, 1961.

9) Odnos »količine« umjetničkih djela i načina kojim se pristupa njihovu uključivanju u historiju umjetnosti nalazi vrlo instruktivnu ilustraciju u odnosima naše historije umjetnosti prema spomenicima romaničkog štafelajnog slikarstva. Razmjerno mala količina poznatih spomenika izgleda da je sama po sebi upućivala istraživače da podrijetlo pojedine ikone ili slikanog raspela traže izvan granica Dalmacije, odnosno da ih promatraju kao izravan import iz nekog vanjskog centra. Stalno povećanje broja ovih spomenika, koje je uslijedilo u toku posljednjih nekoliko godina (kao i činjenica da su arhivski podaci fiksirali imena niza regionalnih slikara u toku XIII i XIV stoljeća) očito zahtijeva da se problemu romaničkog štafelajnog slikarstva pristupi na drugačiji način nego dosada.

10) V.: **Fisković, Naši graditelji i kipari ...**, zatim studije: **Hektorovićev Tvrđalj** (Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU VI, br. 2, Zagreb 1957) **Ljetnikovac Hanibala Lucića u Hvaru** (Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku VIII—IX, Dubrovnik, 1962) i **Kultura dubrovačkog ladanja** (»Mogućnosti«, g. XIII, br. 3, Split, mart 1966).

11) Karakteristične su u tom smislu kapelice na terasama sa svojim kupolicama, koje se očito nastavljaju na predromaničku, odnosno ranoromaničku regionalnu građevnu baštinu.

12) Ne ulazeći ovdje u kompleksnu problematiku raznih determinacija samog pojma »stila« i njegove funkcije unutar historije umjetnosti, o »stil« se u ovom tekstu govori tek u smislu jedne formulacije A. Hausera: »Stil služi kao mjerilo za prosuđivanje opsega u kojem je pojedino umjetničko djelo reprezentativno za svoje doba ili za neki posebni aspekt svoga vremena i u kojem je ono povezano s drugim djelima istog doba i istog smjera.« (**Arnold Hauser, Filozofija povijesti umjetnosti**, Zagreb, 1963, str. 153.)

13) Naravno, kao što to razvoj historije umjetnosti pokazuje i estetske valorizacije umjetničkih djela prošlosti predstavljaju rezultat historijskog razvoja, one se »otkrivaju« ili opet »zakrivaju«, no upravo u tim promjenama estetskih valorizacija pokazuje se jasno kako sve više padaju historijska ograničenja stvarnom, neposrednom pristupu umjetničkim djelima samima.