

periferna struktura

od karasa do exata

božidar gagro

»Promatrajući grafičku izložbu »Šestorice« (1926) razmišljao sam o tajanstvenom gibanju ljepote, kako neodređena, infantilna, dekadentna ljepota zapadnjačkog urbanizma djeluje sablasno sugestivno u perifernoj ili balkanskoj, ni centralnoevropskoj pseudocivilizaciji, kao što je, na primjer, naša civilizacija«.

M. Krleža, Eseji, III, 1963, str. 204.

Prva misao koja nam se nameće, nakon što smo se već u naslovu odlučili na koji i na kolik ćemo period historije umjetnosti usredsrediti pogled, upravljena je na to da je, prije svega, potrebno postaviti pravo pitanje. Ili, moguće, samo spomenuti riječ koja bi bila u stanju usmjeriti pažnju, stvoriti određenu asocijativnu atmosferu? **T v o r n o s t**, na primjer. Ta se riječ čini sa semantičkog i sa leksičkog staništa prikladnom da izrazi ono o čemu namjeravamo govoriti, pitati se na način dana današnjeg: šta je to što **t v o r i** našu noviju umjetnost, što uvjetuje **t a k a v** njen razvoj i, u cjelini, njeno biće? Daleko od toga da se ovo pitanje postavlja iz besposlice; sve i kad čisto spoznajne pobude — spoznanje historijske istine, svijest kulturna — ne bi bile dovoljne, a one to doista jesu, valjalo bi ga postaviti zbog mnoštva »tehničkih« problema historije umjetnosti. Pod tim se misli podjednako na tumačenje lica i pojava, na sukobljavanje umjetničkih individualnosti i sila koje ih determiniraju i na određen vrijednosni sustav u kojem bi vrijednosti naše umjetnosti mogle da opstanu i da se opravdaju kao jedinstvene i univerzalne.

Međutim, šta je to naša umjetnost? Šta je to hrvatska umjetnost, na primjer? (Šta je to srpska umjetnost?) Tizian u Dubrovniku, Carpaccio u Zadru,

umjetnici namjernici koji dolaze u našu zemlju i ostavljaju u njoj djela ili ona sama dospijevaju bez obzira na svoje autore, spadaju li i oni u našu umjetnost? XIX je stoljeće najprije definiralo karakter bića, bio je to karakter naroda-individuuma, koji se onda javljao i kao tvorna osnova i kao determinanta stila. Sve je dakle stajalo u ovisnosti o izražajnosti i izraženosti nacionalne posebnosti koja se u slučaju hrvatske umjetnosti, u datim historijskim okolnostima koje obilježava ekspanzivnost onoga što je tuđe i potisnutost onoga što je nacionalno, redovno ukazuje kao razlikovanje svoga, određivanje prema nečem, otpor i negacija. U toku nekoliko desetljeća, u drugoj polovini prošlog vijeka i na početku našeg, ideja narodnosti umjetnosti doživljavala je karakteristične promjene: u početku je bilo dovoljno postojanje »narodnog« umjetnika; on se legitimirao samo etničkom vezom s narodno-individuomom (te su tako Laurana, Medulić, Klović, ili Bukovac prije dolaska u Zagreb — »naši«); u slijedećem se trenutku, izvana, istina, ikonografski, ponaroduje i njegova umjetnost — preko sižea iz nacionalne historije, preko pejzažnih i folklornih motiva zemlje na kojoj narod živi; posljednji stupanj čini stvaranje »narodne umjetnosti«, umjetničkog stila za koji se drži da najprisnije izražava pretpostavljeni karakter naroda-individuuma. — Nama se, međutim, cio problem pričinjava složenijim i djelomično obrnutim od te uproščene sheme: skloni smo, dapače, gledajući unazad da u tumačenju nacionalnog (etničkog) elementa kao jezgra tvorne sposobnosti i kao uzroka osobitosti stila, vidimo naknadnu i povijesno određenu konstrukciju. Ukoliko je dotična umjetnost vezana uz naciju, onda je to u izvjesnom smislu posrednim putem, zbog historijskih preobrazbi i peripetija, i na izvanjski način, koji naglašava historijski, a ne rasni i narodno-individualni determinizam. Pitanje koje smo iz načelnih razloga postavili u vezi s Tizianovim prisustvom (tj. do koje mjere izvjesna kultura historijski asimilira djela u svom posjedu?), u XIX st. postaje ozbiljno i konkretno: slučaj C. Reggia, slikara koji djeluje u Dubrovniku, slučaj Stroya i Simonettija (koji se, između ostalog, sa Strossmayerom dopisuje na talijanskom), slučaj umjetnika stranog porijekla ili domaćeg porijekla a stranog odgoja ukazuje na krajnju nepotpunost genetskog posvajanja određenih kulturnih i umjetničkih pojava na bazi kasnije formiranog etničkog obrasca; to naročito važi za razdoblja početne koncentracije kulturnog medija, kakvo je, upravo, naše XIX stoljeće.

Imajući u vidu nedostatnost teze o etnički zasnovanom, trajnom, znači, karakteru naše umjetnosti, kad oduzmemo sve afektivne relacije i nek se u tu svrhu poslužimo lokativom — pitanje: šta je to umjetnost u Hrvata? stavlja nas ponovo pred istu historijsku retrospektivu, pred onaj nepromijenjeni prizor ljudi, djela i događanja koji zgušnjavaju vrijeme i prostor naše prošlosti; da li će se oni preobraziti u suvisle rečenice povijesti, u cjelinu, u prepoznatljivo biće, zavisi od toga koliko će naš po-

gled među razbijenim i raznorodnim česticama panoptikuma prepoznati jedinstvo, ono dijalektičko prizivanje uzroka i odazivanje posljedice, teze i protuteze, jednog i mnogog. Jedinstvo množine, to je veza, odnos, odnošenje među pojedinostima.

Ono što u našoj umjetnosti ima više, ima preko umjetnosti, ono što je naše, dakle, ne samo umjetnost već i naša umjetnost, predstavlja određeno, u njoj sadržano, odnošenje. Ono je od svega što je izvan njega različito, ono je uvijek vlastito, uvijek drugo: druga struktura. Historijski specifikum koji imamo pred očima nije ni urođen («naša urođena osnovica» — Lj. Babić) niti je obavezan za pojave koje nisu i same sudjelovale u njegovu nastajanju, koje ne čine dio strukture. On je jednostavno historijski egzistentan, podložan postupnoj promjeni i, dapače, negaciji.¹ Stvarajući se i nastajući, raspredajući logiku svoga odnošenja, taj specifikum definira ono naše i nas u vlastitoj svijesti, isto tako kao što je dorska umjetnost, kako je primijetio Focillon, pretvarala sunčanu pustinju u klasičnu Grčku! Organičnost odnošenja vlada kao njegovo načelo; drugim riječima, sve što postaje naša umjetnost, dodajući joj svoju količinu i svoju vrijednost — bez obzira, ponavljamo, s kojim predznakom — treba da se iskaže, da se potvrdi u toj stalno nastajućoj strukturi u nekoj vrsti istinitosti odnosa.

Suvremena kritika umjetnosti ustanovila je postojanje autonomnog svijeta umjetnosti, »treće realnosti« vanvremenskog »imaginarnog muzeja« u kojoj se realnosti ujedinjaju estetski vrijedna djela, preko granica svojih istjecišta, nekom dubokom solidarnošću kvaliteta. Međutim, u tom zamišljenom carstvu vladaju nečuvene nepravde: mjesta ima samo za ona najčišća, za vrhunska djela, za onu kastu nadvrijednosti u kojoj više nisu dozvoljene nikakve hijerarhije, a sve što je ispod, ona prostrana područja kroz koja se umjetnost probija, od najskromnijeg nagovještaja do većih i uzvišenih ostvarenja, ostaje u mraku bezvrijednosti i u nedoumici mnogobrojnih kondicionala. Imajući u vidu ovu stalno prisutnu opasnost obezvređenja i konfuzije koja djeluje na sagledavanje vrijednosti našeg mladog umjetničkog razvoja, pitamo se, kojim ih putem zaključivanja možemo ustanoviti i legitimno prihvatiti, dovinuti se do istine njihova značenja? Prihvatiti usporredbu s drugačijim i već obznanjenim vrednotama, to nam uvijek ostaje da učinimo, i to je, u biti, prije problem određene politike kulture negoli problem osnovnog estetskog vrednovanja. A ono će nam nametnuti suprotan put: mjesto unaprijed problematičnog ispitivanja »univerzalne vrijednosti« (što i nije drugo do mehanička primjena kriterija druge strukture, kriterija djela centralnih razvoja), valja nam poći od autentičnosti pojave, od njene logične ukotvljenosti u kulturnom prostoru u kojem nastaje i u kojem je usvojena kao vrijednost po određenom, bar privremeno relativnom kriteriju.

Spiljska umjetnost prehistorijskog čovjeka nastala je u prisnom odnosu s društvenom organizacijom niškog stupnja, no zato neophodne cjelovitosti; umjetnost hercegovačkih i bosanskih nekropola, na primjer, nastaje na drugačijem i drugačije cjelovitom stupnju društvene organizacije. Za modernu je pak umjetnost karakteristično da njeno postojanje ni u kom slučaju ne prethodi znatnijoj koncentraciji društvenog, a zatim i kulturnog medija. Umjetnost je u zapadnoj kulturnoj orbiti, od renesanse dalje, od romantizma posebno, najuže vezane s razvojem novih društvenih oblika, onih oblika civilizacije koje dobro, iako nepotpuno, simboliziraju nova iznašaća tehnike; to bismo u širokom smislu riječi mogli nazvati procesom urbanizacije. Društvenu pretpostavku procesa urbanizacije predstavlja čovjek koji je u napetom odnosu s tom stvarnošću što nastaje i što mu otvara nove perspektive u njegovu vlastitu ljudsku situaciju: od Goye i Delacroixa do Cézannea, Gauguina i Kandinskog, svi veliki moderni umjetnici predstavljaju inkarnaciju svijesti o preobražaju koji je u toku: što je njihovo oko oštrije, oko njihova duha pronicavije, ta je svijest dublja i potpunija, a njihova umjetnost veća. — Polazeći od toga, možemo primijetiti da su stvarni počeci naše moderne umjetnosti u XIX stoljeću, i njen dalji razvoj u stoljeću u kojem živimo, vezani najprije uz slaba pomicanja iz letargije feudalno-graničarskog poretka sredine stoljeća (a kulturni je korelat spomenutog poretka gotovo ništavan), zatim uz onaj rastući zbir događaja koji su uslijedili stvarajući postupno političke, tehničke i intelektualne uvjete novog.

Važno je zacrtati tačku ponovnog počinjanja: koliko god je ilirski pokret značajan za obnovu jezika i književnosti ili za buđenje nacionalne samosvijesti u političkom smislu, toliko je malo značio na likovnom planu. Prema tome ne može biti govora ni o kakvu razvojnom kontinuitetu (sa skromnom i razbijenom baštinom ranijih vjekova), ni o jednoj stilsko-povijesnoj premisi koja bi uvjetovala putove novog razvoja. Pogotovo ne može biti govora o vezi umjetnosti koja je trebalo da se rodi s folklorom: između njih je zjapio jaz različitih civilizacija. Ništa se ne mijenja činjenicom što su se one dodirivale na istom mjestu i u istom času.

Ako držimo na umu taj suštinski paralelizam općeg društvenog razvoja i razvoja moderne umjetnosti, bit će nam umnogome jasnija posebna situacija u kojoj se zatekla novija hrvatska umjetnost. Nastajući kao rezultat kulturnog dozrijevanja određenog društva, ta je umjetnost, nužno, kao njegov proizvod morala biti u organskom odnosu s njime, ona ga je izražavala, nosila je u sebi njegove odlike i njegova ograničenja. Kao proizvod urbaniziranog čovjeka i urbaniziranog društva ona i nije mogla, po tom nezaobilaznom unutarnjem određenju, preticati urbanizaciju samu! Međutim, ta ista umjetnost (ili jednostavnije — isti umjetnik) dolazi u stalan dodir s jednom drugom naprednijom i modernijom umjetnošću, koje je civilizacijski supstrat isto tako neusporedivo napredniji i moderniji i trpi neodoljiv

pritisak gotova stila. U stvari, nije riječ o bilo kojoj umjetnosti, jer se dalekim i stranim stilovima umjetnik obično lako odupire; u pitanju je umjetnost istog civilizacijskog kruga, ali na većem razvojnem stupnju; umjetnik je lako prepoznaje jer u njemu nejasno traje iščekivanje takvih oblika, oni pogađaju neizdrživom neposrednošću njegov tražiteljski živac, on počinje usvajati, ili čak prepisivati, mjesto da osvaja i stvara. Fascinantno djelovanje stilski napreduje umjetnosti pospješuje i njena objavljenost, snaga fame koja se normalno širi od centara prema periferiji.

To je dijagram sila određenja u našem perifernom ambijentu. Govoreći Sedlmayrovom terminologijom, to je »primarni fenomen« našeg povijesno-umjetničkog razvoja u ovom periodu. Smisao mu je u tome da na osnovi njegove jednostavne pretpostavke — koju smo upravo iznijeli — objasnimo što je moguće veći broj pojava koje se susreću gotovo u pravilu na svim razinama problema naše umjetnosti: u formiranju umjetničkih ličnosti — kasnije, grupa i generacija — u njihovoj dvojnosti, nedorečenosti i zagrcnutosti, na razini djela — u hibridnom karakteru umjetničkog stila i u tzv. stilskoj retardaciji, napokon na razini kritičkog rasuđivanja — s obzirom na nepreciznost metoda na nadmetanje i miješanje raznoznačnih i neorganskih kriterija.

Periferni je fenomen jedinstven i dijalektičan. On nije ni dobar ni loš, on je vrijednosti ravnodušan: on je strukturalni fenomen. Prevodi ga redovno pojmova antiteza: periferni-centralni, regionalno-univerzalni, nacionalno-opće. Ili možda ono asimptotsko »vrijeme« (a koje redovito znači određenu idejnu i stilsku izvjesnost evropskih razvoja) što stotinu godina stoji u kontrapunktu s »našom sredinom«, s pojmom kojim se označuje društvena, ekonomska i politička realnost trenutka. Ni jedna od teza njegova određenja nije ni unutarnja, ni vanjska, ni manje ni više značajna. Čak i u onim slučajevima kad nije postojao direktan i stvaran kontakt s vanjskim stilom njegovo određenje postoji — na razini kriterija prepoznavanja i utvrđivanja vrijednosti. Sve što se pojavi samom svojom pojavom ulazi u polemički odnos s obje strane. Možda je još tačnije reći — inkarnira odnos, jer postoje lažna opredjeljenja — lažna izdajstva, kao i lažna pripadanja.

Da navedemo i nekoliko sumarnih ilustracija. — Karasov primjer, na samom početku, u znatnoj je mjeri simboličan; postoji s tim u vezi pseudo-literarni motiv nekog »hrvatskog fatalizma« koji ovu karasovsku hrvatsku pretrgnutost predstavlja za simboličnost u doslovnom smislu riječi. Suočena s pravim razlozima — a njih ćemo lako smjestiti u granice sukobljavanja dvaju antinomičnih svijetova koji niti mogu da se sjedine niti mogu jedan bez drugoga — ta je zakašnjela patetika proizvoljna i nepotrebna. Po povratku u domovinu godine 1848. Karas luta između Karlovca i Travnika, Zagreba i Đakova mjesečarski tužno i nesmireno. Mogao bi tko primijetiti da je »Djevojka s lutnjom« premali zalog njegova sna o »zlatnom dobu« umjetnosti, sna koji je donio



Albert Mose, Dama u hermelinu
Vjekoslav Karas, Djevojka s lutnjom, 1848.



s juga; pa ipak, kad je gledamo s njenim vlastitim neispunjenim dugovima četvrtoj deceniji, među slikama Stroyâ, Zscheâ, Mückeâ, ona stoji kao prvi svijetao poraz kojim je mlada umjetnost imala platiti svoje osvješćenje. Karasova sredina? Hladni Gaj, inkomodirani Strossmayer! Ljudi čija se umjetnička potreba zaustavlja na želji da se prepoznaju i potvrde na svom portretnom liku. Pustoš kraja svijeta za koju je Babić našao sretnu riječ: polustanje. Karas je naslikao najbolje portrete prije Bukovca u Hrvatskoj, premda bi se moglo reći, paradoksalno, da on i nije portretist u onom smislu riječi kako su to bili drugi u njegovu vremenu. Dok su drugi oko njega i dugo nakon njega građani koji slikaju, Karas predstavlja u m j e t n i k a, nov sociološki kvalitet, oduhovljenu savjest društva, i baš onog hrvatskog društva koje tek nazire svoju razvojnu perspektivu. Po tome je Karas svakako izuzetniji i moderniji nego što to možemo ustanoviti uskom formalnom analizom njegova djela.

Račićeva sudbina, mnogo kasnije, pruža nam upravo inverziju Karasova »slučaja«. Datosti su iste — opet nezatomiva egzistencijalna dilema, horvaćanske vedute u sjećanju i onaj intranzigentni neofitski žar (»Manet tako ne bi slikao«) koji se u Parizu godine 1908. pokazuje tragično i nepopravljivo smiješan.

Što se tiče stilskih lomova, oni u djelima naših slikara i kipara označuju prisustvo sukoba, etapu po etapu; s »Hrvatskim salonom« (1898), s našom »secesijom« po prvi put je deklarirano istaknuta težnja za modernošću (što je u stvari onaj fascinantni prodor stila koji se izvana nametao) na svjestan način i na kolektivnom planu. Po prvi put naši umjetnici žele biti »u vremenu«, oni traže putove da svoju umjetnost stilski ažuriraju s momentanim uzorima, pokušavajući da slabo naučenom stilskom gramatikom (izbor karakterističnih motiva, podražavanje kolorističkog štimunga, tehnika slikanja) iskombiniraju svoje i nove slikarske fraze, što je sve zajedno, s djelomičnim izuzetkom Čikoša, dalo slabog ploda. Umorivši se brzo od glumljena zanosa, a nemajući snage — nemajući zapravo povoda — da u negaciji vlastita odgoja istraju, prvi val hrvatskih secesionista odreda završava u provincijskom rutinerstvu. Lunaček, njihov advokat iz tih »buntovničkih« dana, kad se pozivalo na mističnost duše i na blagopojnu i pričešničku ulogu umjetnosti, nakon tog prolaznog marmurluka trezvenjački zaključuje: »Našoj sredini najbolje odgovara zdrav realizam.«

Zanimljive stilske deklinacije zapažamo u djelima M. Tartaglië. U toku druge decenije, boraveći u Italiji i u dodiru s tamošnjim avangardnim krugovima, Tartaglia je na svojim slikama razvio ekspresivni kolorizam kojeg su slobode s obzirom na tradicionalne koncepcije portreta i slikarskog organizma općenito već znatne; njegova veza sa stilom kojem u tom času pripada vjerojatno je ne samo prisna već i organska. Međutim, kad se vraća, kao da ponovo prekoračuje neku nevidljivu crtu granice i kao da neke neispunjene obaveze iskrsavaju usred njegova razvoja; mjesto u smjeru daljih plastičkih konzekvenција, on ne-

očekivano stupa na put tonskog intimizma, na kojem ga dočekuje, ohrabrujuće ukorijenjeno, mirno slikarstvo Emanuela Vidovića.

Vjerujem da ne bismo pogriješili ako ovaj primjer i uopćimo (njega će isto tako dobro dopuniti primjeri u slikarstvu Šumanovića, Konjovića², i na svoj način mnogi drugi): nijedan hrvatski umjetnik nije uspio do početka prošlog decenija da jedan od stilova moderne umjetnosti na Zapadu kreativno presadi u naš kulturni medij, a to znači da ga nastavi, da ga razvija dalje od onog stadija na kome mu se dotični umjetnik približio, u smislu implicirane raz-

Bela Čikoš, Orfej, 1902.

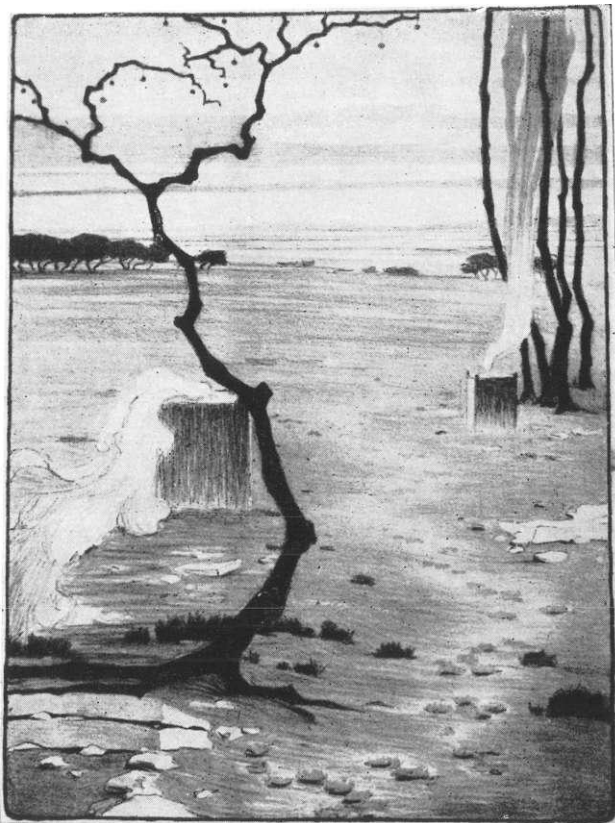


vojne tendencije. Dešava se doista suprotno — uvedeni se stilski kapital rastače, degradira, miješa, što ne mora značiti da se i umjetnikov izraz (i u krajnjoj liniji vrijednost njegove umjetnosti) degradira.³ S gledišta »vanjskog« stila to je uvijek kompromis i apsolutna degradacija. No kompromis biva neminovan po sili unutarnje smjernice ambijenta koja slučajnim susretom u obliku vanjskog poticaja ostvaruje vlastiti korak naprijed. Kraljevićev sezanzizam iskustvo je u našem ambijentu svježije i perspektivnije od do tog časa postojećih. Tu leži smisao paradoksa. Unatoč osnovnoj nemogućnosti prenošenja naprednijeg egzogenog stila niz uzastopnih pokušaja kalemljenja izdanaka drugog roda povoljno djeluje na endogene tendencije, podstiče njihovo izbijanje i oblikovanje.

Nakon što bi »odbolovali Evropu«, tek tada naši umjetnici dolaze do stupnja ličnog izraza u čijoj je hibridnosti sadržana — usvojena i potvrđena, ili možda nepriznata i odreknuta — njihova mladalačka avantura. I dok te linije, u zagradama vlastitih tokova, streme ka potpunom umjetničkom samospoznavanju (kakve su Vidovićeve i Tartaglina i ona druga, koloristička, tridesetih godina i čak ona treća, Hegeđušićeva, što se deklarirano veže uz tlo, uz zemlju) u isto vrijeme mladi kreću na zagranično poklonstvo ili se njihove žedi produbljuju i tinjaju potmulo da bi zatim još nesuzdržanije prokuljale, kao što se dogodilo nakon 1950.

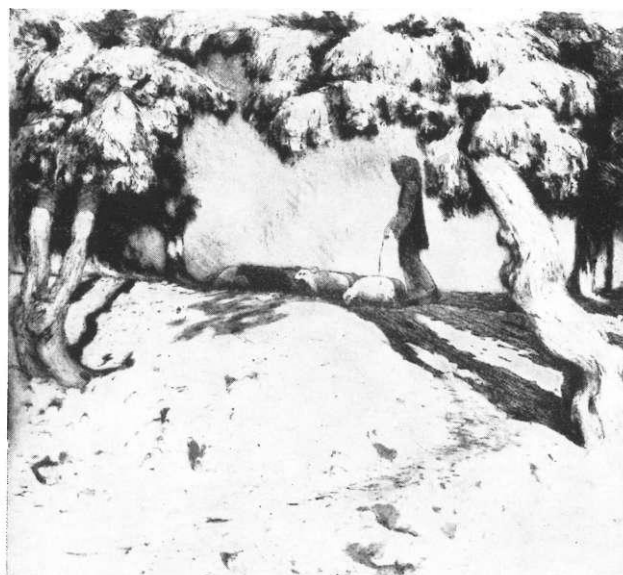
Još treba da spomenemo dvije stvari: smisao tzv. retardacije, pod čim se obično misli na trajanje i važenje stilskih oblika koji su već prevladani u svojim izvornim, centralnim prostorima, nije obično zakašnjavaње; kad bi tome bilo tako, kad bi bila riječ o slučajnoj nepodudarnosti, o nekoj vrsti tehničkog nedostatka komunikacije, sve bi se moglo riješiti jednokratnim otklanjanjem manjka. Svaka je generacija sklona da povjeruje kako je u njenoj moći da to i ostvari: tako se dogodilo i M. Krleži, koji je s neuporedivom oštrinom proniknuo protivnosti perifernog fenomena, da zaključi da je već na razini Becića (20-ih godina) zaostajanje dokinuto. (Drage li teme naših suvremenika!) Retardacija je kvalitet periferne strukture; nju može eliminirati jedino odgovarajuća promjena ustrojstva, drugim riječima, ono kompleksno pomjeranje u uvjetima kulturnog ambijenta. Postavlja se pitanje koju ulogu u tome može odigrati *informirano*?

U moderna vremena raznovrsna sredstva ljudskog saobraćanja čine da smo sve brže i sve iscrpnije informirani. Različitim putovima saznajemo o mislima drugih, o stvarima i oblicima, štaviše, o osjećanjima stranih i dalekih ljudi. Međutim, prenošenje određenog stila, njegova prirodna ekspanzija, ne može se poistovetiti s informacijom, kao što se i posjedovanje stila ne može svesti na njegovo poznavanje. Poznato je da su nove misli i stilski srodni oblici umjetnosti često sazrijevali na različitim mjestima i bez vidnijeg međusobnog doticanja. Obdareni podzemnom i nepredvidivom komunikativnošću, oni su na planu vanjskog prenošenja u stanju da pobude jedino efekat nerazumijevanja ili pastiš i stilizaciju.



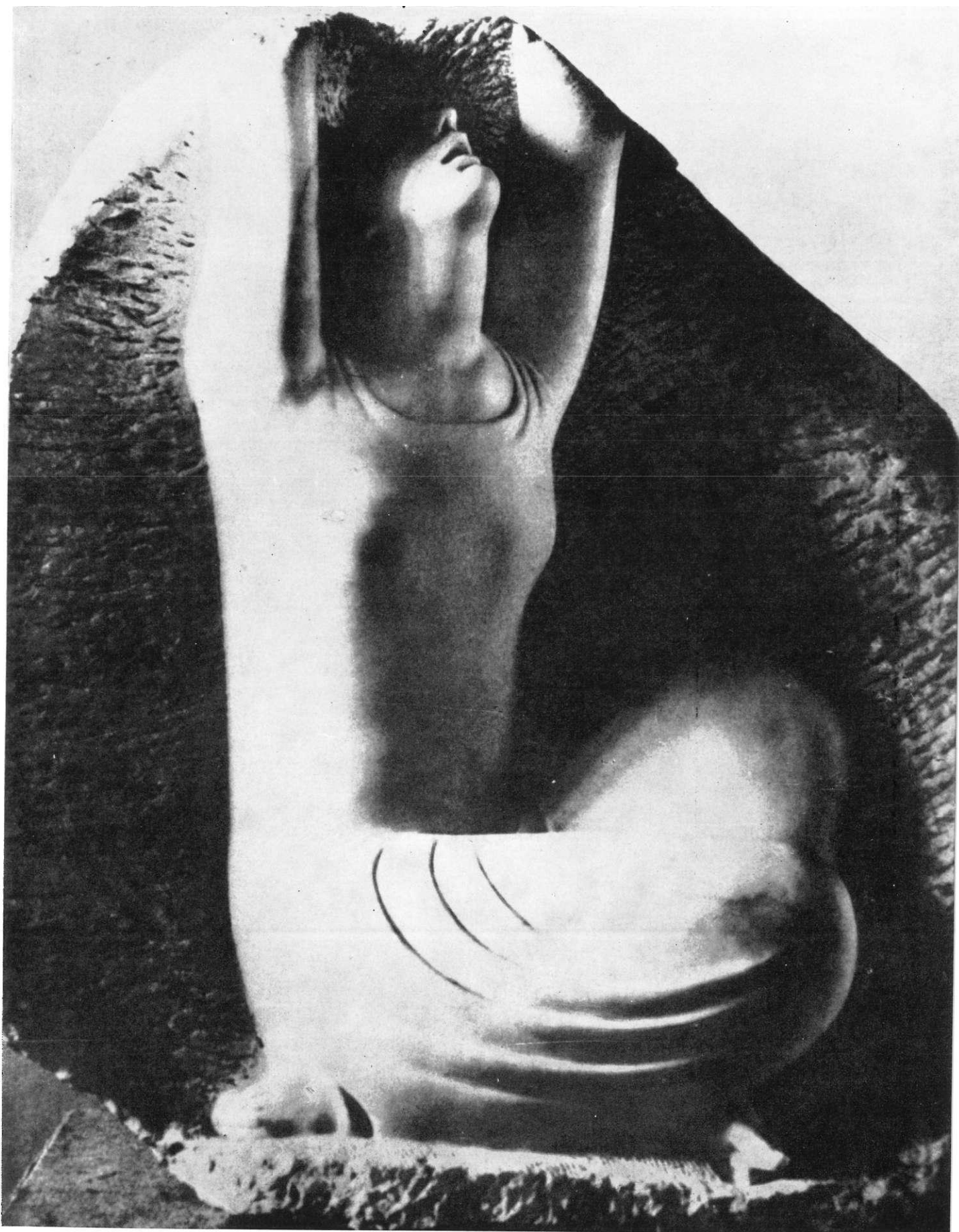
Tomislav Krizman, Pejzaž, 1903.

Tomislav Krizman, Pastirica, 1909.

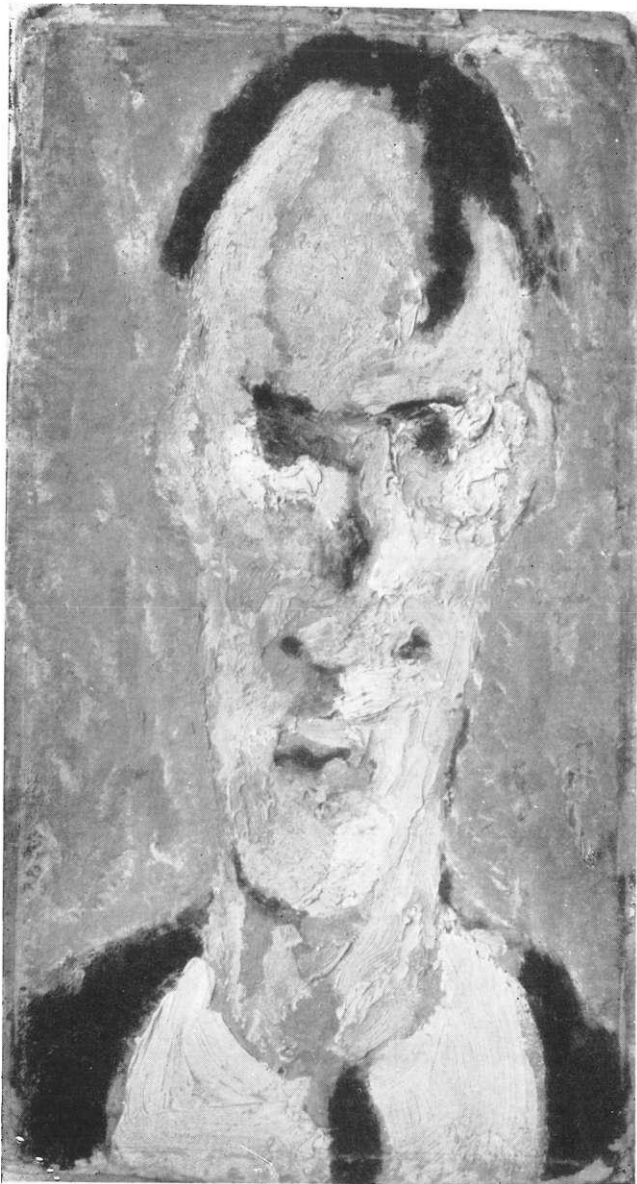




Miroslav Kraljević, Dame u pejzažu, 1912.



Ivan Meštrović, Magdalena pred križem, 1916.



Marino Tartaglia, Autoportret, 1917.

Časopis »Savremenik« već je 1910. prenio u feljtonu manifest futurizma, a još 1913, čas Matošu, čas Van-ki, pridjeva se s upravo urođeničkom bezazlenošću futuristička etiketa! Nakon toga koliko je naših umjetnika bilo upoznato s traženjima i rezultatima evropske avangarde, pa su opet ostajali neprijemljivi i nerijetko otvoreno protivni. Postoji i suprotan primjer: kad je pedesetih godina »osuvremenjavanje« zavladao, kad se stilska obnova nametnula kao tema dana, informacija je vrlo tražena moneta probudjenog interesa. (Netko je zlobno primijetio koliko su bile važne u »oslobađanju« dobrog djela naših umjetnika od tradicionalnih i »nametnutih« oblika reprodukcije u boji iz izdanja Skire!)

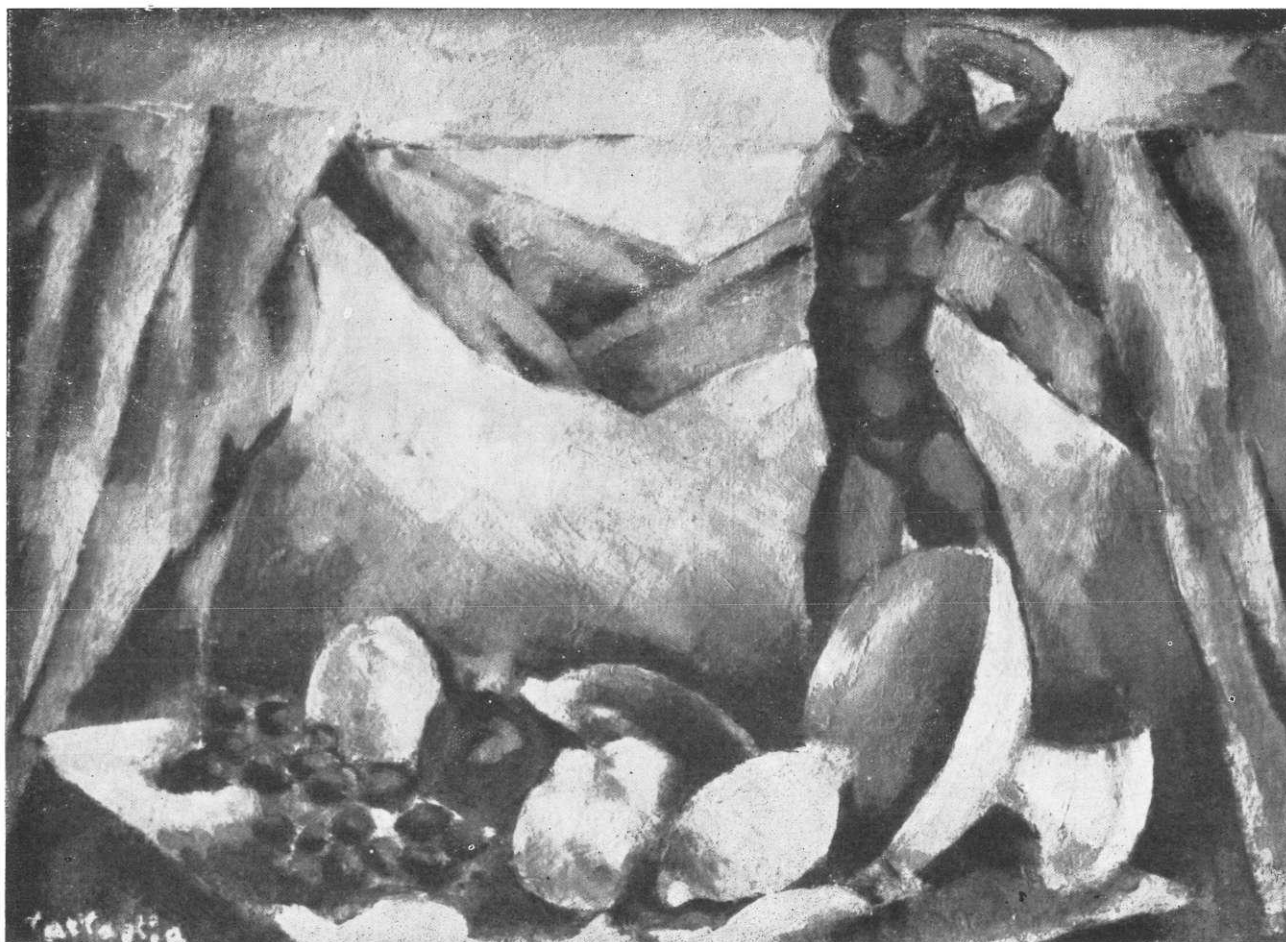
Kako se stil i forma umjetnosti ne mogu htjeti, ne mogu racionalno usvojiti⁴, a isto tako održati u željenom odnosu, želja slikara i kipara da budu vezani

uz ono naše u umjetnosti, tj. da budu nacionalni, nije u stanju da im to uistinu osigura, kao što ni drugima odluka da se tog kvazi-nacionalnog otreasu i žive u univerzalnom ne garantira da neće ostati, možda baš na osnovi svoga sujetnog htijenja, lokalno obilježeni. Jednako tako u određenim uvjetima — u uvjetima univerzalističke konjunktura u kojoj zakon kroje pojmovi-fetiš: eksperiment, novost, avangardnost, nevidenost, i sl. — racionalno usmjerenje na odabrani tip modernosti, ma kako obaviještenost o njoj bila brižna i potpuna, a predanost usrdna, ništa ne osigurava, pogotovu ne osigurava vrijednosnu kvalifikaciju, stvaranje bolje i izvornije umjetnosti.

*

Ako prihvatimo postojanje i značajnost perifernog fenomena u hrvatskoj modernoj umjetnosti, ako se oslobodimo mučne primisli da je ta umjetnost morala ići ukorak sa zapadnom — a kako nije, da je zbog toga griješna i manje vrijedna — moći ćemo povezanije razmišljati i o kriteriju njezinih vrijednosti. Pođimo od najjednostavnijeg: u tom razdoblju naše umjetnosti ne vide se neosporna univerzalno vrijedna djela, djela one kategorije nadvrijednosti koja smo spomenuli ranije. Djela naše umjetnosti iz tog perioda skromnija su, na prvi pogled, po količini i po opsegu svoje stvaralačke avanture. Prema tomu, govoreći o njihovoj vrijednosti, govorimo o njihovoj relativnoj vrijednosti. Ali nije li svaka vrijednost, ipso facto, i apsolutna? Apsolutna na svoj vlastiti način koji u sebi nosi i sobom pretpostavlja. Račić, Vidović, Meštrović, Kršinić — jesu li oni uopće vrijedni? Ako nejasno predosjećamo da jesu, da u svojim stvaralačkim životima i u svojim djelima odaju ono uzbuđujuće prisustvo umjetnosti i etos stvaranja, mora postojati određen način, određena mogućnost neosporne i nedvosmislene, estetske i historijske egzistencije tih vrijednosti.

Historija umjetnosti poznaje velik broj slučajeva kad umjetnički značajni opusi nisu u vrijednosnom smislu postojali i nisu štaviše mogli da budu doživljavani sve dotle dok kritika (što se ne odnosi isključivo na znanstvenu sistematiziranu kritiku) nije učinila kongenijalni napor koji je omogućio njihov djelotvorni opstanak. Jednako tako, velike su umjetnosti velike ne samo stoga što ih čine umjetnici od značenja već i zato što ih prihvaća živa, raznovrsna i sredstvima zamišljanja bogata kritička svijest koja im pruža odgovarajuću rezonanciju, onaj neophodni vitalni prostor postojanja i važenja. S druge strane, koliko god se isticao autonoman i nadvremenski život umjetničkog oblika i, s njim u vezi, samostalna, spontana i neopterećena percepcija čovjeka koji ga promatra, doživljavanje djela podvrgnuto je u istoj mjeri koliko i rasuđivanje o njegovoj vrijednosti mitskim prekonceptijama, klišeiziranim mjernim idejama i podsvjesno ukalupljenim načinima osjećanja, tako da od tog pretpostavljenog slobodnog susretanja i prepoznavanja u kome bi trebalo da se ostvari nepomućena komunikacija kvaliteta, ostaje malo ili ništa.

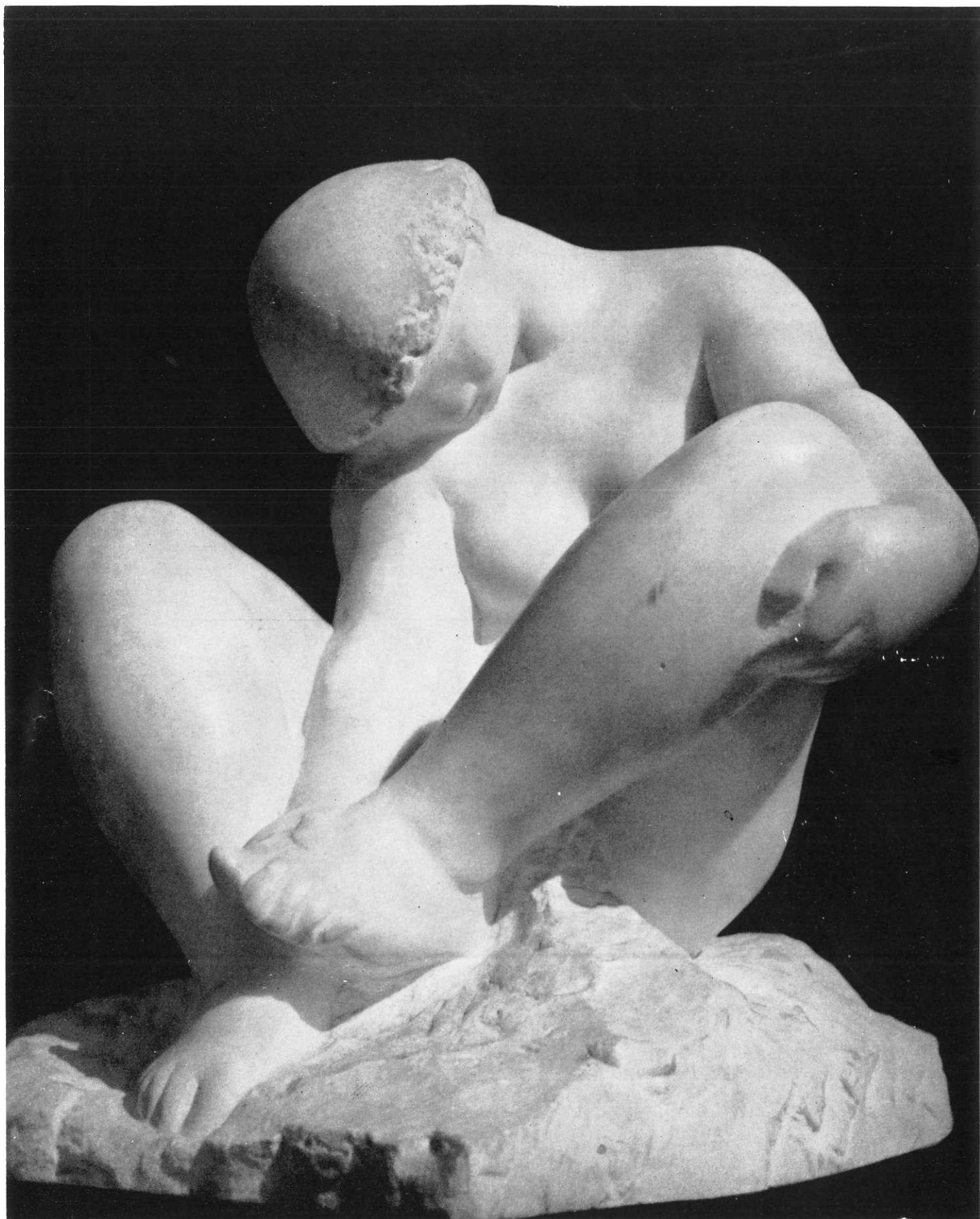


Marino Tartaglia, Mrtva priroda s kipom I, 1921.

Zbog svega je toga problem pred kojim stojimo u vezi s našom umjetnošću daleko kompleksniji od pojednostavnjenog, prekoncepiranog i klišeiziranog odmjeravanja njenih vrijednosti po metru gotovih kriterija: valja nam stvaralačkim kritičkim naporom stvoriti imanentan, organski i historijski podudaran prostor važenja i vrednovanja naše umjetnosti, relativan u odnosu na druge vrijednosne prostore i kriterije, apsolutan s obzirom na pojave koje ga stvaraju i artikuliraju. Može li to izvesti jedan kritičar, individualno, vlastitom mišlju i akcijom? To je teško pretpostaviti, ne zbog njegove teoretske nedostatnosti, već zbog postojeće razlike u snazi sugestivnosti između gole misli i mitizirane tradicije. Sugestivnosti kontinuiranih kriterija i dugih tradicija moguće je suprotstaviti se jedino novom i vlastitom tradicijom, a ona je rezultat dužih taloženja i provjeravanja, ona je mnogostruko nastavljanje misli na misao. Međutim, važno je i neophodno da u duhu kritičara, literata, filozofa — postoje znanja i saznanja o određenjima njihova predmeta koja će i automatizmom svoje istinitosti graditi, stepenicu po stepenicu, osnovne linije jedne naše još uvijek buduće kritičke tradicije.

U poznatom eseju («Marginalije uz slike Petra Dobrovića»), iz kojeg smo citirali rečenicu na početku,

M. Krleža kaže da »naši suvremeni kulturni aristokratizmi nisu kreativni, jer nisu organski«. U ovom primjeru, kao i uvijek u Krleže, riječ je o organsčnosti općeg određenja, o semantičkoj relaciji prema kulturnoj bazi. Moramo pretpostaviti — ako spomenuti »aristokratizmi« nisu organski, pa prema tome ne mogu biti ni kreativni ni vrijedni — da je ono što držimo za vrijedno i kreativno u našoj umjetnosti — organsko. No mi bismo predložili da se princip organsčnosti produbi u kritički-operativnom smislu: kao osnova jednog estetskog kriterija koji se neće isključivati s komparativnim kriterijem, nego će se s njime dopunjavati, služiti će mu kao polazište i vrelo kritičke argumentacije. Račić, na primjer. Pitao sam se često, zašto se nekim ljudima čini da su Račićeve slike (bar nekoliko njih) među najboljim u historiji hrvatskog slikarstva i pitao sam se na koji način to može biti pravo ili krivo. Uspoređujući ih sa slikama iz kasnijih stilskih razdoblja, mjesto odgovora u smislu bolje-slabije, jedini zaključak bio je da su uspoređene slike različite i da nemam — izuzev sasvim subjektivnog dojma koji me momentano može prikloniti jednoj ili drugoj — argumenata za izracanje suda. Rješenje je u promjeni kritičkog metoda: Račić



Frane Kršinić, Kupanje, 1938

nam se još uvijek može činiti nenadmašenom slikarskom vrijednošću (iako postoje stilski naprednije vrijednosti) zato što je on potpuno, dosljedno i u jednom mahu ostvario vlastite ljudske, stvaralačke i usko slikarske pretpostavke. On je u svojoj umjetnosti ostvario takav intenzitet organskog sjedinjenja svojih genetskih premisa — konkretnih psiholoških, kulturno-hereditarnih, ambijentalnih i razvojno stilskih premisa — kakav intenzitet u slučajevima umjetnika iz kasnijeg vremena možda i nije dostignut. Uvažavajući ovakav pristup, omogućeno nam je uspoređivanje vrijednosti a n a l o g i j o m vrijednosti. Omogućuje nam se uspoređivanje ne samo različitih već i hibridnih, protivnih i izvana neusporedivih oblika. Dvije sasvim različite pojave, iz različitih vremenskih ili ambijentalnih slojeva, mogu biti usporedive i, dapače, identične analognim ostvarenjem stvaralačke šanse koju im pruža svakoj na svojoj strani, složena povijesna uvjetovanost. Gledamo li još uvijek Račića, opažamo da on u svojim koordinatama — između slikarstva Bukovčeva kruga i pariške situacije pod kraj prve decenije, između granice ukusa austro-ugarske provincijske sredine i suvremenog evropskog estetskog horizonta, između šegrtskog početka i dramatskih sfera sumnje modernog umjetnika — bilježi uzlazan luk koji je po intenzitetu svojeg otklona usporediv s odgovarajućim prikazom situacije bilo kojeg velikog umjetnika na početku stoljeća.

Subjektivizirati kritički prostor naše umjetnosti nikako ne znači zatvoriti je lokalistički u njene prirodne i historijske granice, unutar kojih bismo onda ustoličili naše umjetnike kao »neku vrstu Maneta«, »neku vrstu Carinika Rousseaua« i sl. Pišući jednom o Meštoviću, spomenuo sam kako nikad nećemo Evropi dokazati njegovu veličinu uspoređujući ga na osnovu rodenovskih oznaka s Rodinom, na osnovi majolovskih oznaka sa Maillolom. Ako Meštović ima bilo što što umjetnički vrijedi, što mu je, dakle, vlastito, jedino je to u stanju da ga predstavi i usporedi. No to neće biti refleks ovog ili onog genija, već naprotiv ono što se rodilo preko i mimo eventualnog utjecaja. Jer bilo bi pogrešno shvatiti suvremenu težnju ka integraciji kultura na taj način da se, pod izgovorom univerzalnosti kriterija ili pod nekim drugim izgovorom, prihvati asimilacija velikih cjelina i poznatih uzora. Određena nacionalna umjetnost ili umjetnost neke sredine može pretendirati na univerzalno postojanje, tj. na istinsku integraciju, tek kad je definirana u vlastitoj unutarnjoj strukturi, kad se zaogrne svjesnošću svojeg postanka, postojanja i svoje budućnosti.

1. »Strukturalistička dijalektika ne protivurječi historijskom determinizmu; ona ga prizivlje i daje mu u ruke novi instrument«. — Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris 1959, p. 266.
2. Evo dvije lijepe rečenice ispovijesti, toliko karakteristične: »Onoga momenta kada sam u Parizu ... osetio da nosim u sebi različit svet od onoga na Zapadu i da je moje korenje na Balkanu, bio je to vrhunac i ujedno značio kraj mogeg lutanja: postalo mi je jasno da sam dete kulturno još neizvrljene mlade zemlje, da mi je mesto u njoj ...«. — M. Konjović u jednom intervjuu (NIN, 15. VII 1957).
3. Upotrebljavamo neizbježni pojam stila iako smo svjesni njegove suštinske dvostrukosti; stil je u užem smislu izraz, vrijednost koja nastaje, vidni i kvalitativni rezultat stvaralačkog napora; količina stvaralačke originalnosti upravo je srazmjerna jasnoći formalne individualnosti. Dakle, vrijednost je u obliku, odnosno bez vrijednosti oblik je beznačajan. — Međutim, u širim historijskim cjelinama pojam stila pojavljuje se apstrahiran, izlučen iz uvijek nužno pojedinačne i jednokratne vrijednosti, on pokazuje privid komunikativnosti, kao »oblik gledanja«, »vidni karakter« i sl.
4. U teoretskom smislu ova tvrdnja predstavlja gotovo opće mjesto, te je to više za čuđenje koliko se ona u svojim implikacijama ne uvažava. Vidi npr. A. Hauser, *Filozofija umjetnosti*, Zagreb, 1964, str. 150.