

naš prostor u umjetnosti

igor zidić

Riječ je o prostoru koji treba provjeriti; o prostoru koji nije aprioran. Goli ga život ne prepostavlja kao nužnost, a država niti je mijera njegove postojnosti, niti uvjet njegova postojanja. Država ne stvara taj prostor; u nekim slučajevima ona ga samo imenuje. Golim životom životinje ne živi čovjek od svog ljudskog iskona. Ali što ne živi i kako ne živi po svojoj sposobnosti može li odživjeti po svojoj nesreći? Rob je, na primjer, utjelovljenje sna o univerzalnoj domaćoj životinji, ali iz sna prisilne životinje rastu usta eziopska: tumače i stvaraju slobodu svoje nade, prostor iznad nesreće golog života. Riječ je o prostoru koji potiskuje životinju u nama a da mu se početak i rubovi (prestanak i zasjeda životinje) ne daju lako razaznati. Drugi smjer prostora ne izražava svojim rubovima prisustvo divljine; naprotiv, njima iskazuje stjecišta različitih ljudskih zajednica. Riječ je, prema tome, o prostoru koji se lista u više kategorijalnih smjerova: jednom je dimenzionalnost vremenska, dugi put teritorialna, ali nikad samo vremenska i samo teritorialna! U teritorialnu širinu i vremensku dubinu projiciraju se susjedstva naroda i skupina, viših i nižih civilizacija, ovakvih i onakvih kultura. Što je onda naše postojanje? Moć održanja i održivosti u prošlosnom i budućnosnom kontinuitetu ovog vremena i teritorija? To je, istodobno, poziv da se pojam **našeg** uključi u taj pokret: mi, a drugi jednako kao i mi, ne postojimo sa **svojom**, nego **zajedničkom** povijesku: mi stvaramo s drugima tu povijest da bi i ona nas — kao univerzalno oruđe — mogla osloboditi ili: stvarati. Odatle izlazi da **vlastito** korespondira pojmom **tuđeg** i da se **vlastito** i **tuđe** samo općim ogledavaju. S ove bi se tačke razmatranje moglo voditi u dva odjelita pravca.

Prvi bi ispitivao doprinos umjetnika umjetnosti, i jednak, udio što ga u djelu jednog umjetnika ima umjetnost drugih. Razumljivo je da se svi, osim jednoga, uzimaju kao zbirna snaga, a ne odvojeno. Vla-

stitost jednog djela umjetnosti nesvrishodno je suprotstavljati vlastitosti drugog: takvo ogledavanje ništa ne pokazuje. Vlastitost jednog djela svjedoči se u uspoređivanju sa zajedničkim ili srodnim u djelima epohe.

Drugi pravac ispitivanja prepostavio bi pod **vlastitim** upravo spomenutu **zbirnu snagu**: nekim determinantama obuhvaćene pojedinačne volje na ovom našem poprištu. Opće bi — vidjet ćemo odmah nedovoljnost tog određenja — moglo značiti i **sve ostalo** (sve što nije vlastito), ili bi moglo označavati zajedničko mjesto, osište svih vlastitosti. U tom bi slučaju za sebno promatranje sebe prema općem bilo koliko neopravdano toliko i nemoguće. Može to **opće** biti esperanto u kojem je poneka riječ našeg porijekla, a možemo ga shvatiti i kao čisto kvalitativno određenje: mjeru zadovoljenja onog kriterija po kojem nešto jest ili nije umjetnost. Tada je **opće** sinonim umjetnosti, a atribut **vlastito** ostaje bez ikakva smisla; poprima, jednostavno, težinu nesvrhovita određenja. Posljednja bi dilema glasila: umjetnost ili neumjetnost, a sama bi vlastitost izmakla i osporavanju i zagovaranju. U odmjeravanju valjanosti obaju stanovišta **općenitost** se ukazuje neotudivim svojstvom svakog djela umjetnosti. Kada bismo **općenito** htjeli vidjeti kao zajednicu narodnih uloga u nadnarodnoj umjetnosti, onda ne bi bilo jasno otkuda bi, i na kakav način, taj folklorni pazar nadjačao — prema cjelevitom supostojanju — svoje granice, a time, evidentno, i **svoje istine**. **Općenito** nije stvar udruživanja, trpeljivosti ili informacije; nije rezultat nastojanja: **općenito** se umjetnosti ne dodaje niti oduzima, baš kao što se umjetnosti umjetnost ne dodaje ili uskraćuje.

Narod u širem smislu riječi ne stvara ni ono što krstimo imenom **narodne umjetnosti**: ona je narodna širokim prihvaćanjem, odzivom na ponuđeni oblik; ona je **unarodena**. U davnini porijekla nekog oblika gubi se ime tvorca da bi unarodenjem bila pružena neka vrst satisfakcije: preživljuje tvorevina. Nije nadmet spomenuti kako je i sam naziv »narodno« iz današnje situacije dvoznačan: s jedne strane on označava cjelokupno kulturno-umjetničko naslijede iz pojedinih historijskih slojeva (predmeti materijalne kulture) i u toj prilici obilježuju **stvaralačku neizdiferenciranost** unutar tog kulturnog kruga (iako krug može — u odnosu prema drugim krugovima — biti specifično ocrtan) pa nesumnjivo upućuje na djelotvorni obim obrta, a ne umjetnosti. S druge strane izraz »narodna umjetnost« pomalo je dobivao smisao **klasne distinkcije**: u tragičnom paroksizmu dvostrukog feudalnog rostvra (klasnog i nacionalnog) »narodna umjetnost« je zapravo dokaz kulturne egzistencije ili samo: dokaz egzistencije obespravljenog dijela naroda. Da li je, usto, uopće potrebno isticati da je i **narodna umjetnost** puna internacionalnih oblika, motiva i simbola?

Kako povijest nije vođena geometrijskim nagonom, različite se struje okočnosti upleću i djeleju u raznim područjima zemlje koju je neki narod zaposjeo. Od roda do državne zajednice, od krvne sveze do svije-

sti o nacionalnom identitetu dug je i neravan put. Italija je, da ostanemo u granicama velikog i jasnog primjera, relativno mleta država, a ipak je talijanska umjetnost od srednjeg vijeka ugrađena u temelje evropske kulture. Kako je to moguće? Stoga što se činom proglašenja države vršilo svojevrsno podržavljeno zatečenih vrednota umjetnosti; novo imenovanje o kojem smo na početku govorili. Talijanska je umjetnost ono što je porijeklom bila umjetnost Veneta, Toscane, Umbrije; umjetnost pokrajina u kojima je rasno i, dapače, nacionalno istovetan genij umjetnošću izrazio — u kolopletu različitih materijalnih i duhovnih koordinata — različit ideal života. Nije u nacionalnom jedinstvu, a još manje u nacionalističkom programu ili državotvornom času osnovna koheziona sila umjetnosti jednog naroda. I štaviše, dok obilježena znacima i darovima (škrtim ili obilatim) pokrajine lako pronalazi svoje mjesto u svijetu, dotele ogrnuta nacionalnom togom gubi korak zbog neprimjerenog pokušaja svodenja umjetničke djelatnosti pod kriterije prvenstveno političke i politizirajuće svijesti, one koja ne može pretendirati da predstavlja primarni stvaralački impuls (jer se javlja na kasnom stupnju razvoja društvenih odnosa) niti da bude *oslobodilačka* (ona koja omogućuje, neophodna; uvjet), jer smo vidjeli da umjetnost nije posteriorna pratileva slobode, spoznaje o narodnosti, države: nije ona *omogućena*, nego ona *omogućuje*; nije predmet (niz predmeta), nego sila.

Da je **općenost** umjetnosti izvan dosega voljne akcije i umjetnosti samoj immanentna, govore upravo primjeri lokalnih ishodišta. Na svojevrsnoj se **iz — općenosti** othranjuje glas općevrijedan (iz neke busije ovo bi se dalo negirati kao inzistiranje na prevladanoj kampaniličkoj konцепцијi kad sami rezultati ne bi bili poreknuće kampanilizma). No postoje, svakako, različiti nivoi izopćenosti: postoje teorijska, predračunska mjera izuzeća kojom **dio** postoji i u cjelini, a postoje i konkretne tegobe onoga čiji se sugovornik gubi i kome je odjek u tom dalekom sluhu potreban kao dokaz vlastitog postojanja; postoji, dakle, konkretna povjesna **otrgnutost**, prepreka na idealnom putu.

Ako zaista **rasa, sredina i momenat** određuju karakter i oblik umjetnosti, onda je ona posljedica prilično neuvjerljiva kad se u svrhu traženja što dalje iskona **momenat** do kraja ogoli **vremenom**. U nedovoljnom plasticitetu **momenta, rasa i sredina** postaju jednako idealni, utopijski pojmovi. Ne samo to: nego bi dosljednost u metodi iziskivala da se djelima pride i mimo njih samih i, dalje, usprkos njima samima: s Taineom je prokrčena teorijska osnova **predvidljive umjetnosti**, a jedan je Rubens pritom kao *zor i kao ilustracija* dobrodošao, iako, mudracu, nepotreban: metoda bi ga ionako sama bila stvorila. Zapravo: pročitala, jer je njegova umjetnost tek datost situacije. Ništa zato što se Taine trudi da istakne kako je Rubens jedan, a svi drugi samo blijeda i bljeda izdanja njegova: jer je, naposljetku, svaki prirodnji proces (a to se, mislim,

htjelo reći) i mogao imati jedan momenat svog zenitnog propnja nakon kojeg je **mora** početi silazak. U Tainea zvuči ovako:

»Oko godine 1667, poslije pomorskih poraza Engleske, neki slabi znakovi pokazuju početak izopačavanja običaja i osjećaja, koji su **izazvali** (potcrtao I. Z.) nacionalnu umjetnost.«²

Umjetnost je stoga ono što se nekom narodu moralo dogoditi upravo onako kako se i dogodilo, a zbog »običaja i osjećaja« koje je taj narod gajio. A govoriti dalje o ljubavi prema luksuzu, sjaju i umjetnosti koja se poput kuge širi Holandijom korumpirajući svijest, hrabrost i moral nacije, Taine neće povući posljednji i, po liniji kojom je krenuo, jedini logični zaključak da je **povećani interes za zidne sagove, skupocjene slike, zlatno i srebreno posude**³ — drugim riječima, zanimanje za umjetnost — **izazvalo početak izopačavanja običaja i osjećaja koji su izazvali nacionalnu umjetnost!** Neće zaključiti u onom smislu koji se sam nameće kao zaključak: da običaji i osjećaji, ako već podložni izopačavanju (pa i popravljanju) ulaze u red svih društvenih pojava; da ove nisu vječne, ni neovisne: da su izazivajući druge pojave i same bivale izazivane i mijenjane. Na istom mjestu kaže Taine:

»Kad Luj XIV godine 1672. provaljuje u zemlju, ne nailazi ni na kakav otpor. Oni su zanemarili svoju armiju; njihove se čete raspršuju; njihovi se gradovi predaju kod prvog juriša (...) U isto vrijeme nacionalni osjećaj postaje sve slabiji u umjetnosti; ukus se kvari; godine 1669. Rembrandt umire kao siromah, a za njegovu smrt gotovo nitko ne zna...«⁴

Međutim, nedugo prije toga govorio je:

»Ali od godine 1660. sve se u slikarstvu mijenja, kao i u ostalom. Nacionalni sok, koji nadire, omogućuje utjecaj nacionalnih nagona.«⁵

To je onaj loš stil koji u svakom Holandaninu vidi malog Rembrandta, a u Rembrandtu samo sintetičkog Holandanina. I da ispita ovog jednog, Taine ispijuje sve preostale. Zato dolazi do značajnih neslaganja: jer ako samo devet godina dijeli smrt Rembrandtovu od trena budenja »nacionalnih nagona« u holandskoj umjetnosti, a samo sedam godina od prvih znakova **izopačavanja**, ne treba zaboraviti da čak trinaest godina prije smrti Rembrandt doživljuje bankrot (1656), dvanaest godina prije smrti gleda kako mu stanje raznose na »bubnju« (1657), jedanaest godina prije toga dočekuje da ga vjerovnici izbacuju iz doma na ulicu (1658). Njegova je materijalna propast počela, dakle, još u »veliko vrijeme Holandije« (ukoliko ga — a za nas svakako — Rembrandtova propast ne smanjuje), da bi se dovršila sa dva udarca 1662. i 1668, kad mu umiru odana Hendrikje i sin Tito. To su, dakako, momenti koji se Tainea ne tiču i s kojima on ne zna što bi činio; to gore. Jer su geniji i u sebi nosili klicu svog uspjeha i tragedije; zar nije ista nesreća pogodila Halsa, koji umire 1666, u sirotinjskom domu, četrnaest godina nakon što mu je imanje razdano za namiru dugova; Halsa, jednog od onih koji su prikazali herojsko doba svoje nacije, u historijskoj slici »na kojoj raz-

borite, energične i poštene glave imaju plemenitost snage i savjesti . . .! Prevelike su vrline Nizozemaca dotukle dvojicu od ponajvećih majstora koje su imali. Ili je to učinio prodor nacionalnih sokova? Vermeerova se djela iza smrti autorove (1675) rasprodaju opet radi namire dugovanja, iako je ovaj umro sa svega 43 godine. Šta bi bilo da je poživio 86, kao Hals?

Napokon, Rembrandt je prije tužnog kraja proveo mnoge godine u blistavu bogatstvu, **zlatnim i srebrenim posudem okružen, skupocjenim slikama i zidnim sagovima**; uzorcima one opake raskoši koja se istom desetljeće **iza** rasturanja Rembrandtova doma počela javljati kao moda holandskih bogatuna? Jesu li ukrasi nekadanje slikareve kuće dospjevši u sobe uspješnog skorojevića postali simbolima trulosti vremena?

Na domaku veličina Taine se gubi; on ne može shvatiti da sjena smrti koja kosi po Rembrandtovoj kući ima na njegov život dubljih reperkusija od dotičnih nacionalnih sokova i poriva. Ili je, možda, slikar samo netipičan rasipnik, loš gazda i — loš Holandanin? Za nas je Rembrandt u Taineovoj verziji samo digresija, ali važna da upozori kako najobjektivnija metoda duguje umjetnosti umjetnike. Kojem je uopće Taine slikaru — brilljantno na tragu svog sistema — s iznimkom Rubensa i Rembrandta, uspio u svojoj knjizi pronaći mjesta u slikarstvu? U inverziji njegov je slučaj **šuma koja zaklanja drveće**. Ne kaže li izričito da su se samo dvojica Holandana, Rembrandt i Rysdael, »vinula preko granica svoje nacije i vijeka«, i to ni manje ni više nego do »zajedničkih nagona koji povezuju germanske rase . . .«.⁶

Gdje su Hals, Vermeer, Terborch? Ubila ih je principijelnost metode: Hals je propao u vrijeme kad se to nije smjelo dogoditi; tko mu je kriv? Terborch i Vermeer pak usudili su se da slikaju genijalno u času kad to, prema pravilima, nije bilo moguće; i njima — tko je kriv? Došli su — kao Rembrandt, čiji je primjer zataškan — u sukob s objektivnom bazom i ona ih je Taineovim prutom kaznila. Ali danas vidimo da predmeti materijalne i duhovne kulture nisu samo dokumenti koji govore kakvo je bilo ONO društvo i ONA nacija, ONA rasa, u ONA vremena. Djela ne dokazuju nešto što bi postojalo i bez njih; ne samo da Hollandija ne postoji bez svojih slikara nego s njima najzbiljskije postoji. Pojmu Hollandije oni su potrebniji nego poneki kutak nacionalnog teritorija. Jer s onim eksteritorijalnim prizorima »Skidanja s križa« i »Tri stabla«, s egzotičnim »Lavom«, dopiru do nas bez primjesa podataka o konkretnom holandskom (u interieurima: etnografske obavijesti; kostimi, manufaktura; u urbanim pejzažima: svjedočanstva arhitekture, ulica, života na njima, ophodenja ...) iskazi duha koji nije znao ni mogao da se zatvori u iluzornu samoživost. Bez »Pogleda na Delft« i jednako »Pogleda na London . . .«, bez »Bika« i jednako »Lava«, uza sve podatke o ratovima, mornarici i trgovini Hollandija ne bi danas postojala u našoj svijesti, kao što ni onda nije postojala u svojoj zbilji.

Ali je posebno opasna i za nas najinteresantnija — a dovoljno jasna da je izdvojimo — obmana Taineova determinizma da je zapravo svaki umjetnik u idealnoj korespondenciji s društvom i historijskim trentukom društva — bilo u dobru, bilo u zlu — a sam je Taine dobio ovoliko prostora zato što je njegov način obojio (u prijestojim varijantama) nastojanja da se pronađe platforma **naše umjetnosti**.⁷ Ostaju nam na terenu koji nas zanima, prije svega: fikcije, neupotrebljivi kolosijeci metode. Gdje je i što je »sredina« u drastičnoj disperziji sjevernih i južnih regija terena našeg naroda? O kojoj bi »sredini« bilo govora? Ako apstrahiramo narodni teritorij, je li riječ o kulturnim slojevima? Kako grčki, rimski, ilirski, bizantski (itd) izuzeti iz hrvatskog, koji se s njima ili protiv njih (ali nikad mimo njih) uobičjava? Dokle sežu u Dalmaciji, na primjer, ta pretapanja? Lako je ustanoviti godinu pada rimske imperije, no kako ustanoviti granicu antičke kiparske tradicije? Na nekom se mjestu ona prekida da bi se onda ponovo javila. Eto »momenta«, ali što učiniti da to ne bude **kadar iz filma**? U praksi na ovoj obali ne postoji XIV stoljeće kao pojam čist, jasan, stilski kategoričan i jedinstven: postoji četrnaest i više vjejkova naslaganih i ukrštavanih; postoji kompleks domaće tradicije (a to nipošto nije rezervat rase, njene sokova i poriva; nije samo to: jer ni rasa nam ne dopire čista do današnjih dana; amalgamira starosjedilački elemenat i skitničke elemente, nanos vojnih i trgovinskih karavana i nije ona absolutna prapostojbinska kategorija) koji se pronosi stoljećima i postoji kompleks Evrope, njenih pritisaka i primjera, pa sve završava u više manje sretnim pomirenjima: između nas i velike Evrope počinje iza epohe slobodnih gradskih općina (XII—XV st.) rasti zid materijalnog raskoraka i osnovni su uzroci retardacije naših djela u odnosu na evropske uzore u nemogućnosti da se izdrže materijalni zahtjevi što ih postavlja umjetnički razmah u sve jačim i bogatijim gradovima. Nema moćnih dvorova i kondotjera, nema mecena, nema bogatog svećeničkog staleža, bogate trgovine i nema, napokon, — s izuzetkom Dubrovnika — nema slobode.

Ne samo što je sve to nedostajalo da bi se djela renesanse ili baroka u našim stranama mogla u cijelini mjeriti s najboljim u Evropi nego je to priječilo da se ubjedljivije izrazi specifičnost našeg doprinosa; da taj doprinos bude i u kvalitativnom smislu što noviji i samoniklji, to jest da ne bude samo kvantitativna dopuna već postojećeg kvaliteta. Govorimo već o periferiji koja se rađa istom s novim vijekom, pa ne treba u **periferijskom** karakteru naše umjetnosti u toku posljednjih petsto godina gledati neminovnu, neodloživu, od dolaska Slavena i izbora zemlje, predodređenu situaciju. (Niti taj »generalni« epitet znači život bez umjetnosti: i periferije stvaraju svoje izraze, odnosno, i društvene sredine u stagnaciji ili propadanju imaju svog umjetnika, ako već nemaju moći koja bi se potvrdila u širini kulturnih i umjetničkih poduzeća. Osim toga, pojedinac je umjetnik u ma kakvoj sredini i ma kojem vremenu

Leo Junek, Crtač, 1940.



uvijek pred istim zadatkom: biti stvaralac u maloj sredini XV vijeka nije pred umjetnošću manje nego biti stvaralac u velikoj sredini). Zatim, ova je zemlja u klasičnom nukleusu Evrope: mediteransko staro tlo. Kako je nastala periferija? Kakav naš je to teret vukao sa vidjela i — ujedno — zaklanjao nam vidik? Vjekovima se ovdje ispunja listina krvavih otkupa, a sve su te borbe gotovo samoubilačke na razmedju najvećih imperija; između njih, a to je i: protiv njih, njihovih svojstava i jazova. Sve bujice sustaju na Balkanu: ovdje su granice mletačkih, turskih, ugarskih, austrijskih, francuskih osvajača. Zakrčeni vojskama zaboravljuju se trgovački putovi, stalno opsjeđani, dотле prosperitetni gradovi zaostaju u razvoju, opasuju se zidinama, guše i odsijecaju. Ne samo da je neizvjesnost i nesigurnost zaposjela, u turska vremena, obitavališni prostor južnih Slavena pretvaraajući ga u sigurnosni tampon srednje i zapadne Evrope s usijanom oštricom na hrvatskoj zemlji, glasovitom predzidu kršćanstva, nego je s vremenom vršila i modifikaciju mentaliteta ovdašnjeg življa vječno na straži: trijeznih vojnika s okom otvorenim i u snu, zadovoljnih u malom i pomalo, sve nepovjerljivijih, za manje i manje sposobnih. Oskudica — kad nije nagla i časovita sjena neke kataklizme — truje **nemirnovnim odricanjima**, truje **prisilom bijede** otklanjujući **svjesno i voljno odricanje**: **siromaštvo je naš ratio**, naša nehotična kreacija.

»Manje jest više« kaže veliki arhitekt današnjice. Da li i za nas, u našoj prošlosti? Mi smo to »više« stila i izraza imali unaprijed; imali kao datost, kao uvjet. U izboru bez izbora temelji se pojам SUDBINE; pojам tako omiljen u tekstovima o našoj umjetnosti i umjetnicima: pojам više nedovoljan nego neispravan, jer na romantičnoj osnovi uskrisuje slike velikih pojedinaca u tjesnim izbama zaboravljujući da se drugi dio tragedije najčešće dogada u nesposobnosti i nespremnosti tih pojedinaca da izdrže pritisak i konkurenčiju velikog, otvorenog prostora.

Zaključujemo:
da nećemo i ne možemo tražiti **nacionalnu umjetnost** u prošlosti, niti **nacionalni izraz** u sadašnjosti;
da hrvatska umjetnost znači umjetnost u Hrvatskoj i da takvu hrvatsku umjetnost čine ličnosti i djela koja nisu u Hrvatsku dovučena, zalutala ili pohranjena, nego ona koja su u njoj našla svoj plodni prostor: koja djeluju ubrzavajući i podstičući jedno, suzbijajući drugo. Prema tome i stranac može biti hrvatski umjetnik i djelo stranca dijelom hrvatske umjetnosti (Nikola Firentinac, Aleš Dračanin, Bonin iz Milana), a istom mjerom jedan Schiavon može biti talijanski slikar i umjetnik;

da ono što vrijedi za pojedince i pojedinačno vrijedi i za grupe i pokrete;
da je hrvatski umjetnik onaj kojega zapažamo po umjetnosti, a ne onaj koji od ma koga i bilo gdje

uzima gotove oblike, ne dograđujući, ne prevladavajući. Hrvatskim umjetnikom ne smatramo plagijatora Vasarelyjeva jer ga ne smatramo umjetnikom, a plagijator Meštrovićev nije za hrvatsku umjetnost za služniji od plagijatora Vasarelyjeva.

2

Godine 1945, po drugi put u drugoj polovini vijeka, hrvatski umjetnik djeluje u državi Jugoslavena; državi koja stvara preduvjete stvarnom dijalogu svojih federalnih jedinica, ali — za Hrvatsku je to od izuzetnog značenja — i osnove svrshodnog i nepriječenog dijaloga između pojedinih regija, koji dijalog u teoriji i praksi treba da potvrdi bogatu slojevitost kulture, koja, opet, pripadajući jednom narodu, već iz same svoje strukture poriče nacionalističku deficitarnost svojih nastojanja.

S prvom se Jugoslavijom povampirila, međutim, upravo nacionalistička mitologija lansirajući ideal

kontroverzan samoj historijskoj osnovi. S drugom počinje socijalistički preobražaj zemlje: u revolucioniranju društvene baze, prelasku na plansku proizvodnju, preobražaju agrarne u industrijsku strukturu, početku nagle urbanizacije zacrtava se dalekosježni plan budućeg naprednog i razvijenog jugoslavenskog društva. Ali se u umjetnosti projicirala tih prvih godina jedna zabluda ništa bliža povijesnoj istini, to jest: osnovanosti, od one prve mitizacije. Nova se vlast nije htjela olako odreći usluga umjetnosti na odgojnem i općemobilizatorskom planu borbe za socijalizam, pa se, po uzoru na praksu SSSR-a, učinio pokušaj planskog rukovođenja (usmjeravanja) umjetnosti. Program je zadao još 1934. prvi kongres sovjetskih pisaca: **socijalistički realizam** »zahtjeva istinito predstavljanje povijesno zadane stvarnosti u njenu revolucionarnom razvoju, i osim toga mora doprinositi ideološkoj preobrazbi i odgoju radnika u duhu socijalizma«. U slikarstvu motiv postaje mjerilom socijalističke angažiranosti i, analogno, mjerilom vrijednosti.

Princip agitpropovskog »socijalističkog realizma« okrenuo se protiv **realizma**: u vrtu »inženjera duša« bilo je i suviše papirnatih ruža. Ne samo što je zada-



tak umjetnosti da bude **odraz** objektivne stvarnosti; od nje se čak zahtijeva da kao odraz pretekne onu i onaku »objektivnu« stvarnost čijom bi posljedicom tek imala biti. U krilu opskurne »odrazovštine« nije mogla nastajati umjetnost, ali je mogao — da se radilo o stvarnom odrazu objektivno postoećeg — nastati dokumentarni panoptikum; mogla je nastati jedna manje-više fotografска rada, rukopisačka, primitivna i skupa za današnje tehničke ostvarivosti, a nije nastala ni ona: nastao je grandiozni metaforički portret Ždanova i ždanovštine, rastočen u tisuće knjiga, slika, kipova, kompozicija, koje, naravno, govore jedino o poždanovljenju stvaralačke pamet. Ne kanimo se dalje zadržavati na aspektima ove situacije koja hibernizira period prvih poslijeratnih godina našeg likovnog života. Utješno je i, po budućnost suvremene umjetnosti u Jugoslaviji, presudno bilo što se bar otpor ovom stanju nije uvozio; ima dovoljno potvrda da ga smatrano izrazom vlastite snage, to više što ne samo da je ždanovština u ovim stranama hajkaški odagnana nego je i na teorijskom planu potpuno obezvrijedena, bez obzira što će »generalna estetika: Führera ili Ždanova« (Krleža) uvijek biti.

Uzimamo, naime, da je, što se tiče slikarstva (i književnosti), Krležin **Govor** na kongresu književnika u Ljubljani 1952. godine raskrinkao pozicije ždanovskog soc-realizma. Pretpostavimo, dalje, da je (kao što nije) od tog časa pitanje u nas bilo i riješeno (svaka je od Krležnih teza lakše dosizala stvarno kreativni prostor nego sve one instance birokratsko-administrativne, organizatorske itd., koje su se još godinama poslije toga borile sa svojim u neplodno vrijeme stvorenim strukturama, koje su po logici organizama stvorenih za podržavanje jedne određene politike bile nesposobne da odigraju pozitivniju ulogu u novoj situaciji, a koje su, također, zadržale u svojim rukama mnoge od nekadašnjih prerogativa). I još nešto: kao teorijski prilog ilustriran i osnažen bezbrojnim primjerima Krležin **Govor** je argumenat dostupan svakomu, te općevrijedan — pa ipak smo mi bili jedini koji smo iz njega povukli neke konzekvene. To bi, dakako, bila sporedna stvar kad nas se ne bi direktno ili indirektno ticalo sve što se u svijetu dešava i kad bismo živjeli u balkanskoj epruveti izvan svih struja vremena. Na neki se način ovo oglušivanje na **Govor** u nekim stranama osjeća — direktno ili indirektno — i u nas. Mi više ne možemo pratiti naša zbivanja bez poznavanja zbivanja na zapadu Evrope; bilo bi iluzorno misliti da to možemo ne prateći struje evropskog istoka, i to samo zato jer nam se čini da umjetnost tamo ne dosiže razinu najboljih djela umjetnika druge hemisfere ili, štaviše, da je opća orijentacija umjetnosti u socijalističkom bloku na razini koju smo mi prevladali. To ništa ne mijenja: jer ma kakva bila naša vlastita razina, ona ne apstrahira pritiske drugih, prednjih ili nazadnjih, pri čemu i nazadniji imaju katkad poneki pozitivan aspekt, a napredniji često svoje mnoge i duboke rane. Naročito ako se ima u vidu da smo socijalistička zemlja i da usprkos svim

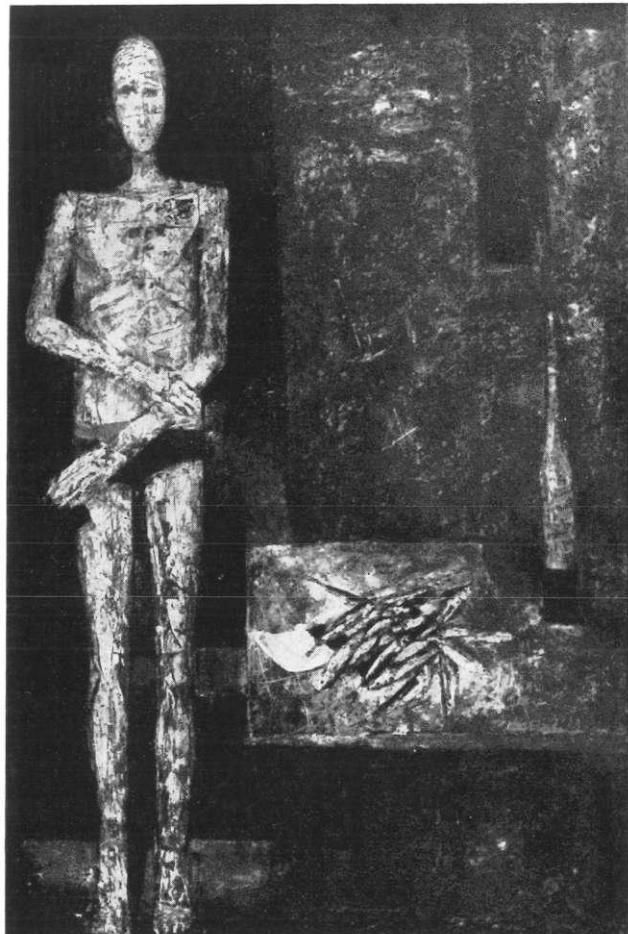
razlikama ne možemo ostati, a niti ostajemo posve izvan one problematike koja se u nizu socijalističkih zemalja pojavljuje do dana današnjeg kao aktualna i bitno neprevladana: u tom je smislu dragocjeno iskustvo što ga pruža spoznaja da ni tako autoritativna tijela kao što su kongresi partija ne mogu preokrenuti iz korijena stanje stvari.

U našoj praksi ideja planiranja umjetnosti nije doživjela svoj poraz 1948 (u falšu Informbiroa), ni 1949 (inicijativama III plenuma CK KPJ), ni 1952 (Krležinim govorom): tada je samo do kraja dotučena. Njen poraz pada u njen **produktivni period**, to jest između 1945. i 1950. Ona se poražavala vlastitom proizvodnjom. Tih pet godina znače gubitak bez satisfakcije: ne samo što se u tragičnoj iluziji da se kreće naprijed bezazleno priznaju nedostizni uzori koje treba oponašati, te se, ipso facto, od polazišta ta umjetnost dezavuirala, nego se, dapače, strovaljujemo u onu likovnu prošlost koju smo sami sebi već davno bili stvorili i prevladali; u onu prošlost koju smo na prijelomu stoljeća zasnovali imitacijama zapadnoevropskog akademizma. »Napredna« epizoda iz 1945—1950. rezimira se kao imitacija sovjetskih imitacija onog slikarstva koje smo kao nazadna austro-ugarska provincija pola stoljeća prije pobjede socijalizma već bili izimitirali.

I kao što je poznato, do 1952. g. nije moguće ustaviti pojavu samostalnijih stilskih premeta, niti razvijanje onih iskustava do kojih je umjetnost na Zapadu bila došla i koji su — bar djelomice — prodri još prije rata u našu sferu. 1952. g. jednostavno je biti moderan u Hrvatskoj: »modernizaciju« ne pretodi stagnacija u napredovanju ili prepologano napredovanje nego **okretanje leđa modernosti**. Dvosmisleni napredak nove generacije označavao je već i **odlučniji povratak u dublju kronološku prošlost**: hrvatski umjetnik bit će oko 1952. g. morfološki napredniji od soc-realista bude li stariji od njih; bude li znao prikupiti ono što su na razne strane deset i dva deset godina ranije razvijali Vidović, Tartaglia, Junek i drugi. Ništa se 1948, 1949, 1950. nije rodilo: jer slom jedne nedalekovidne i neosnovane likovne kampanje nije mogao izazvati spontani nastanak istinske umjetnosti. A, s druge strane, taj su lom u trajnom i kreativnom smislu mogli izvršiti jedino umjetnici. Jer ni jedan autoritet nije bio presudniji od autoriteta umjetnosti, nitko ga nije mogao ni zamijeniti. Najviše ako su tajom slikane slike izvučene na vidjelo. Nastati, međutim, na inicijativu bilo kojeg foruma (pa i najvišeg) mogla je opet samo nova gerasimovština, jer umjetnost nije ovisna o dozvoljenoj ili darovanoj slobodi; ona je ovisna samo o slobodi umjetnika, jedinog koji svoju slobodu (ne-slobodu) s njom dijeli: sloboda se umjetnosti ne dopušta, zato što onaj koji je daje (ili uskraćuje) ni sam nije sloboden. Tko je taj koji dijeli i ono što ne posjeduje? Nisu jugoslavensku i hrvatsku umjetnost obnovili dekreti, nego umjetnici: ljudske i društvene slobode nema bez umjetnosti, iako ima umjetnosti bez slobode. Zato što je umjetnost **energija**; uvijek iznova instrument slobode: ni sloboda, ni ropstvo, već oslo-



Emanuel Vidović, Stara lutka, 1942.



Ljubo Ivančić, Čovjek i ribe, 1954.

badanje. I to je razlog koji ne da da se početak veže uz jedan datum, svečani dan otvorenja naše modernosti. U toku razdoblja 1952—1955. oblikuju se idiomi koji se, s pravom ili ne, povezuju s predstavom suvremene hrvatske umjetnosti: od **Exata-51**, Murtića i Bakića do nastupa petorice (Ivančić, Kožarić, Micheli, Stančić, Vaništa) računajući pritom i s onima koji su razvijajući svoj već ranije skiciran stil i izraz došli do presudne uloge (Šimunović, Gliha... itd.).⁸ Moderno je starije od suvremenog, ali je tek suvremena hrvatska umjetnost razbudila do kraja iluziju da smo dostigli Evropu, da ne zakašnjavamo, da više nismo provincija, rep svijeta i tako dalje. Nije ipak ta varava nada posve nova: ona se u nas javlja od secesionista, od **Salona**, Gjalskoga, Ivanova, Pilara do **Novih tendencija**. Šta krije čežnja »svjetske razine«? Krije (a zapostavimo tu i ono prirodno stremljenje saučesništvu) u prvom redu nesposobnost ili nevoljnost da se odgovori na pitanje: šta ta naša i u nas nastala umjetnost znači nama samima.

Vraćajući se početku naše druge ili treće modernosti, srećemo se s fenomenom grupe, ali ne i udruženja. To jest, **Exat-51** omogućuje analizu situacije na osnovu dosta preciznog idejno-estetskog programa za razliku od velikih »idealističkih« udruženja prošlosti u kojima se zajedničkim nastupima sasvim raznorod-

nih elemenata prikrivao strah od praznine. Kako je, usto, vrijeme pojave **Exata** još uvijek vrijeme praktičke netolerancije prema apstraktnoj umjetnosti, to se pogotovo istakao njegov položaj **avangardnog**. Pićelj i drugovi priuštili su sebi zadovoljstvo da budu »žrtve« soc-realističkih kritičarskih pera i tako automatski zaigraju na kartu autentičnog likovnog kozmopolitizma... Ne bi bilo umjesno poricati da se uz njihov rad — s pravom — i dalje vezuju neki pozitivni učinci, no oni su na polju slikarstva, koje nas ovdje najviše zanima, sigurno najoskudniji. Exatovska je opozicija idealu soc-realizma, odnosno akademskoj figuraciji, ubrzo otkrila i konformistički dio svog lica: ona, naime, predstavlja otpor najnižoj zamislivoj razini. To je sjena i korektiv nekih uspjeha. Jedino je neporecivo da na slikarskom planu **Exat** svjesno stvara i propagira apstrakciju i da se to u nas događa po prvi put. Na tom prvenstvu počiva nesiguran ugled slikara **Exata**. Pa ipak njihov se istup 1951 (u prosincu) čini značajnim i relativno ranim, a bio bi i značajniji da postojanje pariške grupe **Réalités Nouvelles** ne objašnjava izvore i proporcije: ova je grupa osnovana 1947. kao legitimni nasljednik neoplastičke baštine, a ona 1947. obuhvaća ravno četrdeset godina iskustava i rezultata. Ako tome dodamo da su osnivači **Exata-51** od 1952. ujedno i članovi pariške grupe, onda bez lažnog skanjivanja

odnos **Réalités Nouvelles** i **Exata** treba svesti na cdnos centrale i zastupstva. Ne bismo se odviše bavili kronološkim minusom **Exata** da se na tom i sličnim minusima ne afirmira jedna negativna i za nas nepočudna kriteristika. Kronološki kriterij prvenstva nije duboko zasnovan, ali se na primjeru **Exata** pokazuje efikasnim ne zato što zakašnjenje nekog stila (u različitim uvjetima ono je sasvim relativno) dokazuje njegovu neizvornost ili onemogućava izražajnost, nego zato što je **posljedica** (neobavezna) ovdje u stvari preuzeala funkciju **uzroka**: ono što je teorija zamislila kao nužnu posljedicu objektivnog uzroka naša je praksa (exatovska) predočila kao **nužni uzrok** objektivnoj posljedici. Budući je bez ličnog razloga naš slikar ne može lično prethoditi stilistici geometrijske apstrakcije tog perioda ili je uz ostale ravno-pravno iskušavati: on je nasleduje, on MORA bitiiza nje, da bi uopće mogao biti. **Exatu** je zapalo (a u tome nije posve usamljen) da svoju evropsku afirmaciju (pritom se često — i kako naivno! — misli: i našu afirmaciju) utvrđuje pilanjem one grane na kojoj mu se osniva ugled u kući. Ako je vrhunskazasluga njihova u prvenstvu (hrvatskom, jugoslavenskom), onda se nameće takav vrijednosni kriterij koji ih, na žalost, čini perifernim i sporednim u internacionalnom presjeku.

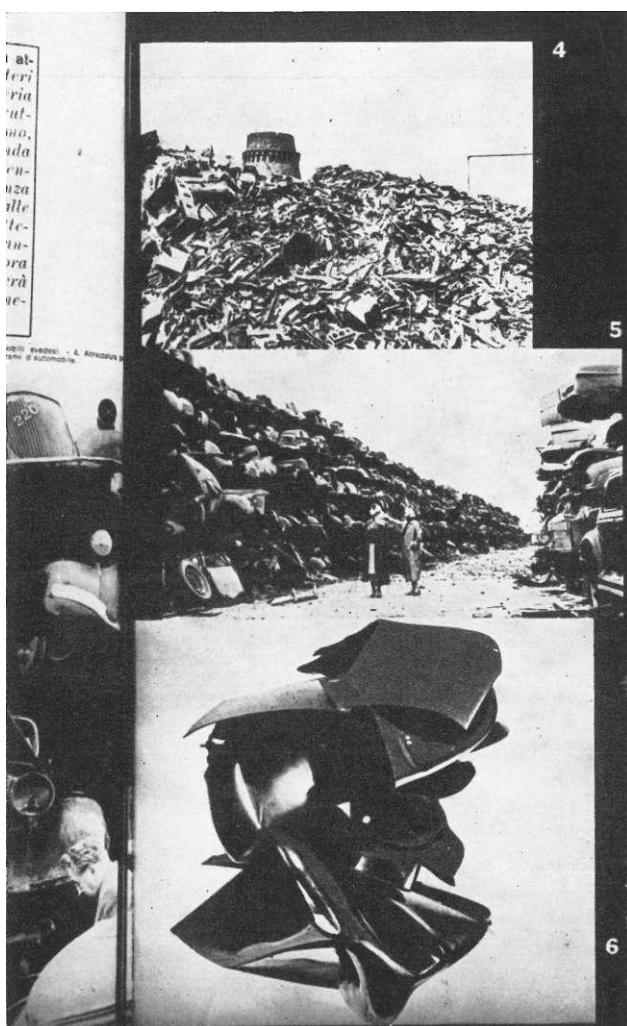
Mi se ne možemo potvrditi nikakvom žurbom, nikakvim smanjenim razmacima (od 50 na 5 godina), jer su u svojoj suštini sasvim identični. Nije riječ o nama — naciji, već o umjetnosti: oponašanje je obespredmećenje umjetnosti i ažurnost oponašatelja ostaje izvan njena interesa. To jest, prihvatanje stvorenog i definiranog stila protuslovi umjetničkoj svrshodnosti takva čina, te je naše iščekivanje Godota — koji bi u Hrvatsku umio unijeti i udomačiti neki veliki stil moderne, zapadnoevropske ili američke umjetnosti bez zaostajanja — obična tlapnja, jer je ponovo riječ jedino o smanjenju vremenskog odstupanja, dok se samo odstupanje ne da ukloniti: da bi bilo preneseno, nešto mora biti prethodno stvreno. Ono što je umjetnički stvoren po svojoj je biti i **završeno**, razumije se u smislu određene kreativne dovoljnosti i izrečenosti. Stoga, uostalom, niti postoji niti može postojati **zapadnoevropski moderni stil**: u svim se primjerima srećemo sa čvrstim, zatvorenim krugovima ljudi koji se međusobno dopunjaju u izgradnji jedne vizije; ljudi čija prisnost i kongenijalnost ubrzava fermentaciju ideja i izraza, i to nam potvrđuje futuristički klan, **Plavi jahač, Most**, grupa kubista i svi ostali. Uvijek su to »srodne dušek koje često tek slučaj okupi na jednom mjestu i ovaj preduvjet zajedničke akcije nipošto nije »determinant sredine«: poljski Talijanofrancuz Apollinaire, Španjolci Picasso i Gris, Francuzi Braque i Léger, medij Nijemac Kahnweiler ... Kasnije, kako to izgleda, dobro je poznato i zato čak nisu ni neophodna iskustva kubističke akademije prof. Lhota (i nama pred očima); za tako nešto dovoljan je i sam Lhote. Zamislimo da se Godot iznevjeri pa — protiv svakog očekivanja — dode; da li bi, i pod pretpostavkom da je lično sudjelovao u stvaranju

nekog stila — mogao taj stil presaditi k nama (ili kome drugome)? Ne bi, jer to nije u moći jednog talenta: talenti stvaraju **lične stilove**: za uspješno presadivanje određenog stila uvijek je nužna širina prihvatne baze u novoj sredini, a to je u krajnjoj liniji društvena i kulturnohistorijska sazrellost za novi korak: i na samom ishodu stilovi su djela grupe, a ne pojedinaca, pri čemu često najizrazitiji geniji ne daju pečat, ne daju osnovni ton stilu; onome, zapravo, po čemu se nešto i u svijesti vremena i u zaključku povijesti osjeća ili naziva **novim stilom** (Cézanne među impresionistima). I drugo: da su osim slikara kubista, slavi i pojmu stila kubizma doprinijeli ne malo izdavači-entuzijasti i galeristi (Vollard, Kahnweiler), pjesnici, razgovornici i prijatelji, kritičari (Jacob, Apollinaire, Salmon, Raynal, Reverdy, Gertruda i Leo Stein), mecene, sastajališta, pa čak neprijatelji i imitatori. Osim toga, stil ne postoji dok se ličan izraz ili sličan izraz više srodnih ličnosti ne raširi u nebrojene pravce i oblike likovnog djelovanja i kao što ga nitko sam ne stvara, nitko ga sam — bez obzira na snagu talenta i adaptabilnosti — neće ni presaditi. Prirodno je, i za očekivati, da se u slučaju pokušaja pojedinačnog, usamljeničkog i očajničkog **unapredivanja sredine** pojedinačno uvedeni **supstrat civilizacije, kulture, povijesti i ličnosti** nastavi sve brže raspadati: nema sila koje bi ga adekvatno poduprle. Kad bi ih bilo, ne bi bilo potrebe da se razmišlja o importu stila.

Kako je primjećeno, mi te stilove, donedavno, nismo znali ni uvesti (u pojedinačnim paradama), s relativnom sviješću o njihovu značenju, koliko-toliko vješto oponašati, pa uza sve to — da li smo time mnogo izgubili? Importirana je suvremenost bolja od importirane nesuvremenosti, kao jučerašnja novina od lanske, ali odsudnu karakteristiku našeg slikarstva **od Karasa do Exata** čini retardacija kvaliteta, a ne stila. Bez kontinuiteta individualizirane slikarske tradicije od misala do barskih programa i zabavnika, od luminista do impresionista, od Limbourga do Lautreca, bez slikarskih radionica većeg obima, bez čuvara onih znanja koja su jednom bila osvojena, bez škola i osnova mi smo neprestani primitivci umjetnosti: od gotike do danas, **elementarni, sirovi i zdravi**, što bi rekao današnji Skerlić, **puni rasno-moralne snage, puni budućnosti**, koja — kako bi se narugao Matoš — već pedeset godina stiže, ali je nigdje nema. Nepotrebitno je isticati da se u posljednjih sto godina ipak mnogo snaga sabiralo i sabralo, te se pitanje elementarne likovne pismenosti ne postavlja ni izbliza tako oštro kao nekad (i zahtjevi su drugi), a čini se da u današnjici dublja prošlost više i nema neposredne moći utjecanja. Zar nije dovoljan primjer Sjedinjenih Država: srazmjer njihove likovne prošlosti i sadašnjosti lišava nas takvih kompleksa, ali upućuje na drugi fenomen. Kako su američke slikarske »škole« stekle nakon rata premoć nad onima koji su stotinama godina stvarali svoje kriterije? Tu je prednost u modernosti odnijela prevaga modernosti američkog života, tj. civilizacije, a možda još preciznije: američke industrije. (Nisu zaboravljene

i druge sile i okolnosti koje djeluju na formiranje dominantnog mjesta, ulazi napokon samih stvaralača, ali sve to ne bi moglo izbaciti u prvi plan čitav niz škola i pokreta, mada bi moglo poneku i ponеког). Oblici modernog života oduvijek su u nekom odnosu s umjetnošću vremena, ali danas pred pojavama **pop** i **op-art** ustanovljujemo da oblici modernog života **naređuju** oblike moderne umjetnosti (u američkom primjeru), pa umjetnost kao vrsta stoji pred poreknućem. Umjetnost je postala nusprodukt industrije. Zbog toga se Dine ili Oldenburg čine nedostojni Pollocka, Gorkog ili Tobeya. Ne bismo zavidjeli sadašnjoj nadmoći američke popartističke sfere našoj likovnoj sferi, jer se, poduprta golemim kapitalom i reklamnom mašinerijom, ta nadmoć ostvaruje pretežno u kapitalu i reklami, a ne u umjetnosti. Naša se inferiornost zasniva na tehničkoj i materijalnoj inferiornosti sredine, ali ta inferiornost nije presudna: ako je umjetnost sposobna da stvaralački izrazi tu (ili bilo koju drugu društveno-historijsku i ličnu) situaciju, ona je stvaralački poravnata s onom koja iskazuje situaciju New Yorka.⁹ U drugom pri-

Rudnik, rudača, Chamberlain

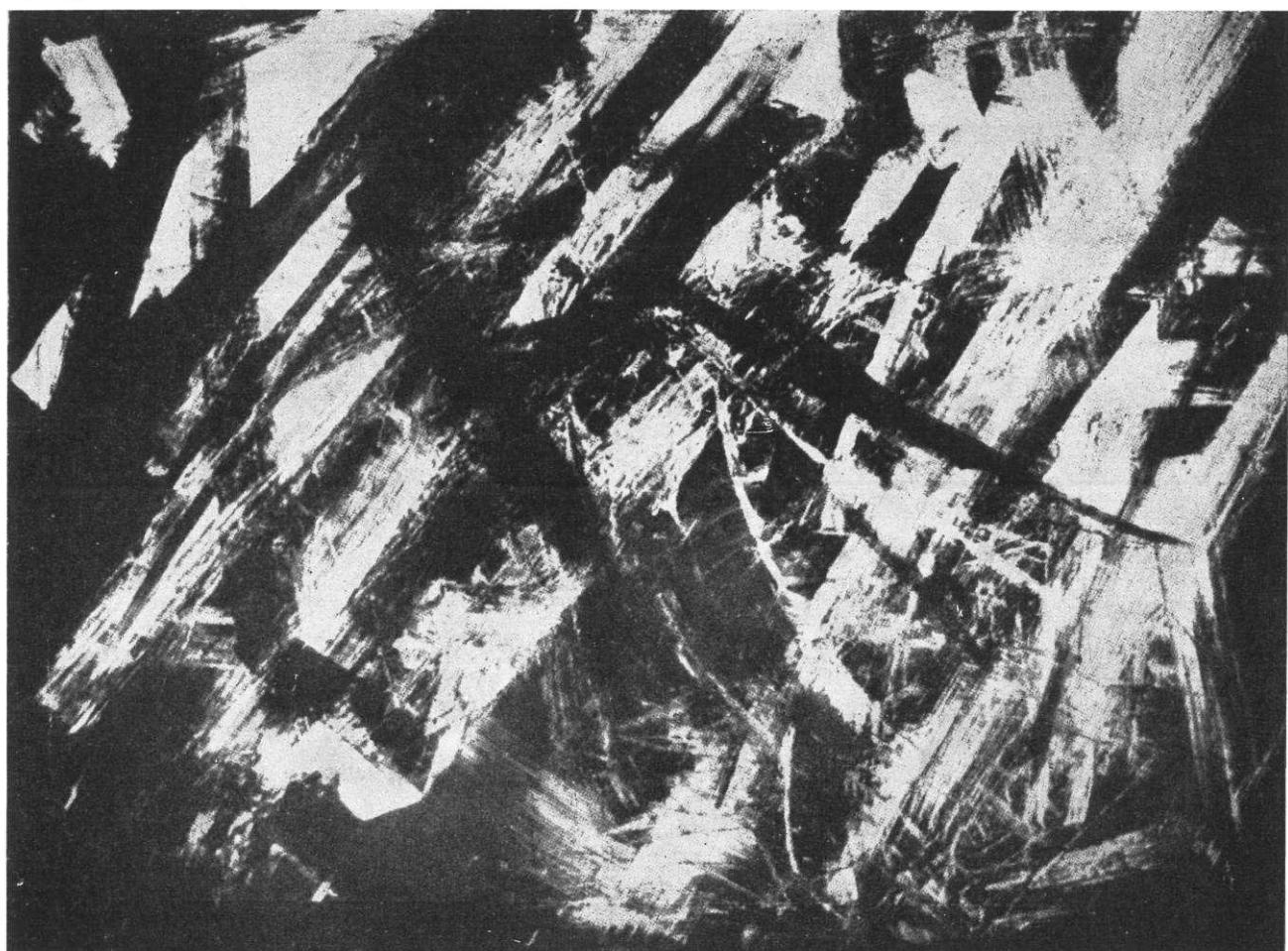
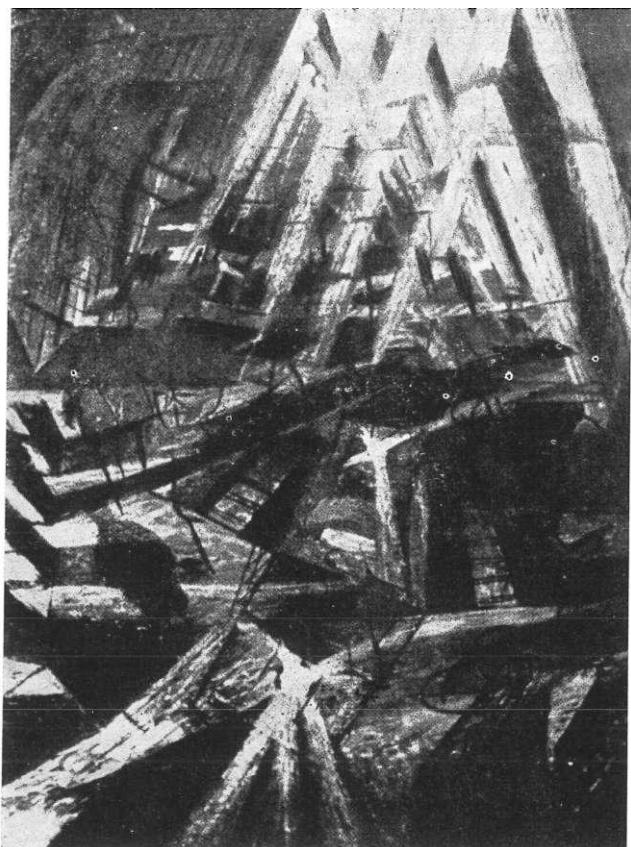


34

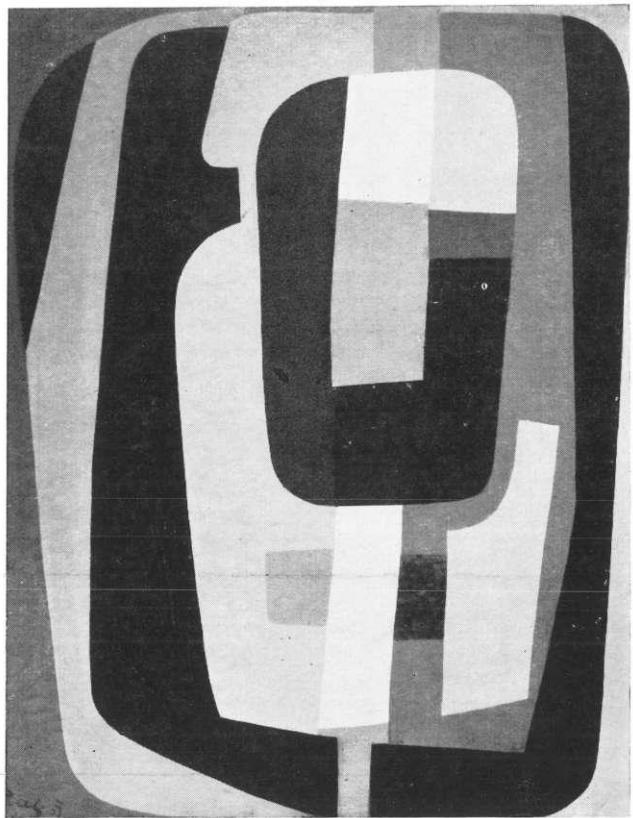
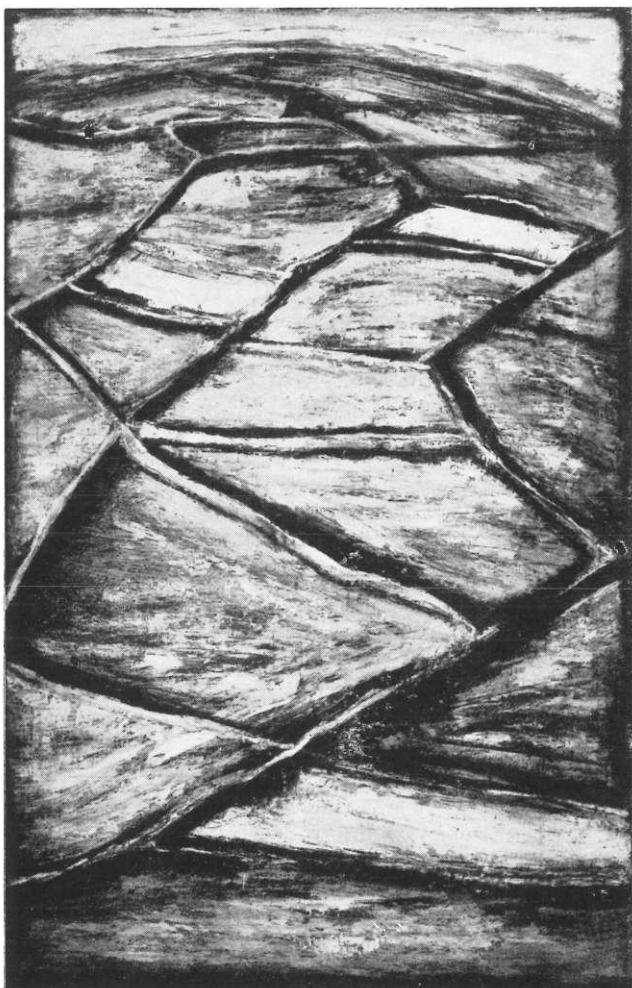


Mihail Larionov, Rejonistička kompozicija, 1911.

mjeru »kompleks New York« ne pokazuje se identičnim ni dvojicu umjetnika njujorčana i, vjerojatno, ni jednome od njih u odnosu na nekog namjernika i stranca. Doživljaj traži oblik objekcije i nalazi ga i prisjećanjem na neke fragmentarne slike (iz zalihe svijesti i podsvijesti) i stvaranjem novih. No ono što je **Doživljajem Amerike** (Edo Murtić, 1952) počelo kao obećanje završilo je eksploracijom **američkog slikarstva** kao razočaranje. Ovdje je potreban oprez: umjetnost, naravno, nastaje iz života, no da li to automatski znači da ne nastaje i iz umjetnosti? Ili tvrdimo da umjetnost ne pripada životu, dapače, da umjetnost ne ulazi u horizont života, pa ga, dakle, nikako i ničim ne čini? Ako je tako, umjetnost nije važna (postojeća), ako je drukčije, onda materiju umjetnosti u sveobuhvatnosti života čini i prethodna umjetnost. U protivnom bi preostalo da djelo preuzmemo kao »subjektivni odraz objektivne stvarnosti ili »subjektivnu viziju objektivne stvarnosti«, što jednako ne bi zadovoljavalo, ako se umjetnička stvarnost (oblik) ne bi smatrala objektivno postojećom. Neka nam iskustva nameću obazrivost: ako ne prihvativmo Luketića zato što mu nedostaje tlo (koje Chamberlain, Stankiewicz, César i drugi imaju), ne dolazimo li na to da prihvativmo Kalinu kao onoga koji se pedesetak godina iza futurista i rejonizma, a nekoliko iza Klina i Vedove, našao na nekom objektivno unaprijeđenom tlu koje ga može iznijeti i izdržati kao što ga prije 50 ili 10 godina nije moglo? Očito je da nisu automobilska groblja (i sl.) jedini uvjeti egzistencije jedne vrste skulpture; ona su samo organizički rudnici kiparske sirovine, koliko značajne, toliko beznačajne izvan ostvarenog oblika svog drugog postojanja. O tom obliku ne ovisi samo život korištene tvari; u njemu se ona izjednačuje sa životom kiparstva. Snaga kojom se iz djela javlja bivši objekt ekvivalent je slabosti novog: u obliku skulpture ne smije trajati oblik automobila. Zatim je, po svoj prilici, pridati Césarovoj akciji još jedno značenje koje samo naizgled ne dopire do oblika. U pitanju je obred: magijska i simbolska radnja nanošenja udarca; posredno naplaćivanje za oteti prostor života,



Umberto Boccioni, Snage jedne ulice, 1911.
Emilio Vedova, Otvoreno pismo, 1957.
Ivo Kalina, Kompozicija X, 1960.



Ivan Picelj, Kompozicija, 1951.

Frano Šimunović, Mede na brijegu, 1957.

oteti korak. Ekshumacija lešine radi vrijedanja i ponizavanja. Duboka mržnja hrani ovaku osvetoljubivost, a njen je kvalitet izražen u zahtjevu preobrazaja povoda, u vještičjem poslu pretvaranja jednog sadržaja u drugi. Ono po čemu se Luketić i Kalina izjednačuju i nije u sadržaju oblika, nego u tehnologiji: u njih se etička i tehnička materija identificirala; Césarovo ili Vedovino uništavanje stvari prometnulo se u sljedbeničkim banalizacijama u fetišističko uskršavanje stvari ili stvarnog, upravo: tehničko g. Jer su modernom umjetniku predmeti bili materija ironizacije, oponašati ga tehnički, znači oponašati žrtvu njegove ironije. Slika se i kip pobunjenog pretvaraju u predmetni uzor čije i samo postojanje zadržava sljedbenika na nivou proizvođenja jedino tvarne i neposredne datosti djela. Pošto je ideja svake replike izvan nje same, odnosno, pošta je ta ideja u izvornom djelu, sve se replike svode na zbir prostornih dimenzija: to nam pak dopušta da ih okrstimo **golim predmetima**. Stil je dobivajući u širini (»naše participiranje u najrecentnijoj stilistici svjetske umjetnosti«, ili tako nekako, u tom žargonu) negirao onu negaciju koje je tvorila suštinu njegove ishodišne teze. Prema tome kriterij aktualne stilistike isključivo je historiografski: za vrijednosno

prosudjivanje on je sasvim nekoristan. Stilska retardiranost ili suvremenost daju se autentično jedino u okviru lične pretpostavke. Ako bismo Juneka 1940. ili Vidovića 1950. mjerili sa tada »aktualnim idejama« u slikarstvu, morali bismo a priori potvrditi njihovu demodiranost i retardaciju već i stoga što se iz obilja ideja (a ne zaboravimo na različite stupnjeve njihove zrelosti) jedna (ne njihova) izdvojila kao meritorna i, štaviše, kao OPĆA: ne više ideja ovog ili onog pojedinca, nego ideja Vremena. Ne samo da bi u toj visoko propetoj sekundi jednako demodirani bili Matisse, Braque, Giacometti, nego bi se prihvatio princip kauzalnog determinizma:

1) periferija (a zapravo: nevelika politička i tehnička sila) **objektivno** ne bi bila u stanju da stvara umjetnost (kronološka kriteristika omalovažava ulogu i snagu ličnosti, ideje postoje u vremenu izvan emotivnog prostora: **kao takve**... i po tome se, okolišnom stazom, primiču apsurdnoj ždanovskoj logici. Onome koji, poput nas, nije u centru neke od tih ideja ostaje da ih oponaša; da bude koloniziran, a vlastita inteligencija imala bi u tome otkriti zadovoljstvo **aktivnog učešća u svjetskoj povijesti!**).

2) nijedan se pojedinac, pa ni najveći, ne bi mogao oduprijeti duhovnoj provincijalizaciji jer bi nepre-

stano bio izložen ataku svih ostalih: godine 1930. bio bi Matisse retardiran pred Mondrianom, Mondriana nova djela 1950. pred Pollockom, Pollockova 1960. pred Enzom Marijem ili Šutejem. Matisse bi, recimo, bio aktualan jedino između 1903. i 1907, kad se razvija fovizam i on stoji kao »zadnja novost«. No između 1903. i 1930. odvija se u premisama samog Matissea razvoj čiji ritam zrenja ne mora važiti i za druge. Logikom kriterija »recentne stilistike« ne da se ne vrši vrednovanje djela, nego se svako umjetničko djelo bez iznimke, i nužno, obezvreduje. Ono »zastarjelo« jednako kao i ono »avangardno« jer se određuju ROKOVI javnog funkcionaliteta. Tako je mašinistička praksa teoretičirala u umjetnosti, pa se između početnika i zrelog odabire početnik (relativni, naravno), jer je prvenstvo kvalitet i cilj, a ne više posljedica vrijednosti: nova je vrijednost u vremenu, u brzini registracije »patenta«.

Ali je stvarna kakvoća djela sasvim zamisliva i onda kad je retardiranost »objektivno« ustanovljiva. Retardiran je, dakako, onaj koji ne prihvativši postulate »novog stilak« ne trpi njegovu blagotvornu ili nepovoljnu struju, pa jednog časa ostaje u manjini, na »starim« pozicijama, gubeći korak sa spoznajama vremena. Ali tu i jest sadržana kontradikcija: spoznaje vremena spoznaje su ljudi koji u njemu žive pa od Gentila iz Fabrijana do Monticellija, Vidovića i Morandija ostaju i oni čiji stil nije bio uzor najnovijeg htijenja, ni posljedica najnovijih naučnih otkrića, no je i usprkos tome obranio njihovu umjetničku relevantnost: jer su umjetnošću spoznavali, pružili su potvrde da **stil umjetnika ne može biti retardiran**. Retardacija (kao i naprednost) pojam je koji se vezuje uz projek, uz proizvodnju, onaj nespecifičan i bezličan talog umjetničke aktivnosti. Inače se zasnivaju — u sebi kontradiktorni — termini aktualne i neaktualne umjetnosti, što bi dopuštalo da se nešto istovremeno drži i umjetničkim djelom i zastarjelim, a umjetnost u cjelini trenutna činom. S tog bi stanovišta čitava historija umjetnosti bila sistematizacija, odnosno: sveukupnost svih retardacija ili, administrativnije, popis zastarjelih umjetnina. Naš stav, naravno, ne vidi mogućnost pojave suvremenog umjetnika koji bi slikao, na primjer, baroknim stilom: jer se istinski umjetnik — i onaj bez kulturno-historijskog obrazovanja, »nai-vack« — ne može naći u takvoj situaciji kad mu stvaralački preduvjet ličnog osjećanja svijeta (pa i vremena) prijeći da se ma i nehotice poistoveti s **općim** umjetničkim nazivnikom drugog doba. Prirode su ljudske i odviše često slične a da bi se dala izbjegći takva opasnost kad bi umjetnički izraz pojedinca bio zamisliv apsolutno izvan mjesta, vremena i znanja što su ih sile ovog ili onog porijekla sabrale u rasponu ne trenutka, nego epohe.

Izvorno je, dakle, takva situacija **nemoguća**, ali je moguća kao namjerna **greška**, koju počinja reproduktivac, a ne umjetnik, imitator, a ne slikar. Na toj jasnosti počiva snaga i ukus našeg vremena, njegovih najboljih reprezenata, koji su učinili gigantski napor oslobođanja od idealizirane povijesti, pa i giganto-

manije. To je snaga da se ožive svi oni »poetae minores« oko Dantea, da se otmu mjeri njegova genija, da se pred vinčijevskom, mikelandelovskom, ticijan-skom moći ne zagube Savoldo, Moroni, Magnasco, Piranesi, da se između renesanse i furioznog pokreta baroka sačuva smisao salominske međuigre manirizma. To nam govori da je ojačala svijest o tome da su usamljeni giganti u sprženoj i pustoj okolini bogomdana, a ne povjesna bića: romantične utvare. Odatle je zamisliv Monticelli do Cézannea, Vidović ili Morandi do Braquea. Kao primjeri vrijednosti oni su mjerljivi s nevrijednostima, ali ne i medusobno. Prilika njihova odmjeravanja postoji jedino u smislu posljedica koje izazivaju, u VRSTI, a ne KAKVOĆI umjetničkog doprinosa.

Ne vidimo opravdanost oponašanja; ne vidimo potrebu modernizacije i aktualizacije zablude koja je desetine naših marljivih i senzibilnih prisluškivača već ranije upropastila. Napokon, ne vidimo **aktualnu stilistiku**, mada se danas, kao i ranije, zamjećuju mnoge **autentične**.

Što je, napokon, naš prostor u umjetnosti? Gdje je on? Rekli bismo, da on nije u evropskoj (ili američkoj, azijskoj ...) kritici, da ga ne utjelovljuju nagrade ili tržište koje će, ili neće, naši umjetnici osvojiti u inozemstvu. On se ne ostvaruje izvozom umjetnosti: naša se umjetnost može afirmirati jedino u nama samima. Iluzorna je nada da se umjetnost može potvrditi NEGĐE DRUGDJE do li u svijesti sredine; iluzorna nada da može nastati iz NEČEG DRUGOG do li iz bića stvaraoca.

1) zbog čega su izostajale nagle i časovite stilske revolucije i »nacionalni izrazi« u umjetnosti.

2) Hippolyte Taine: **Slikarstvo u Nizozemskoj**, Mladost, Zagreb 1951; str. 108.

3) prema Taineu; ibid. str. 109.

4) ibid. str. 109.

5) ibid. str. 103.

6) ibid. str. 106.

7) Tainova je »Filozofija umjetnosti« prevedena i štampana u Zagrebu 1895.

8) Oni, koji su, stariji, ostali na svojim davno prije rata utvrđenim rasponima ili su ih nastavili u jasnijoj konzervativnosti razvijati ovdje se ne spominju, premda su sa stanovišta opće relativnosti tada »modernog« s pravom mogli biti uvršteni ako ne u prinove modernosti, a ono u samu modernost.

9) upotrebljavamo ga kao simbol.