

najvišem određenju, za prošlost, ako joj, dakle, i nadalje zadržavamo mogućnost udjela u neprestanom proširenju ljudskih spoznajnih dimenzija, mogućnost bitnog ispoljavanja svijeta u njegovu totalitetu, onda će nam upravo Fiedlerova teorija umjetnosti omogućiti polazište. Ali, prije svega, u čemu je tada bitna umjetnička djelatnost? Po Fiedleru, ona nije ni »ropsko podražavanje, ni proizvoljno izmišljanje, već slobodno oblikovanje«. Kao i nauka, umjetnost istovremeno istražuje i oblikuje i dovodi svijet pomoću duhovne prirode čovjeka do pojmljive i pojmljene egzistencije. Obje stvaraju svijet za čovjekovu sazajnu svijest. Nauka i umjetnost uvijek imaju posla sa svijetom, ali da bi ga dovele do jasnoće svijesti, do jasnoće spoznaje, do istine, one to čine svaka na svoj specifičan način. Nauka se služi pojmovima, umjetnost viđenjem. Učenjak posjeduje apstraktnu sposobnost mišljenja, umjetnik opažajnu sposobnost. Međutim, da li je čovjek pred jednakom mogućnošću spoznavanja beskonačne složenosti svijeta u jednom i drugom slučaju? To je jedan od temeljnih problema Fiedlerova mišljenja na koji on odgovara potvrdno, ali s jednom važnom distinkcijom. Umjetnička je aktivnost također aktivnost duha upućena na mišljenje, ali i n t u i t i v n o mišljenje. Fiedler se tu oslanja na Kanta. No to je shvaćanje koje je još danas u svom punom aktualitetu. Bergson je naročito oživio problem mjesta i položaja inteligencije i intuicije, ali treba pogledati filozofiju umjetnosti jednog Herberta Reada ili Suzane Langer gdje je taj problem njihovo temeljno polazište. Uostalom, pogrešno je suprotstavljati inteligenciju i intuiciju na štetu jedne ili druge, jer, prije svega, pitanje je da li je riječ o dva nivoa, višem i nižem, i, s druge strane, s obzirom na njihovu mnogostruku povezanost. Fiedler je to izrazio ovako: »Ne preći iz opažaja u apstrakciju ne znači zastati na stupnju s koga više nije moguć pristup u carstvo saznanja; to znači, pre držati otvorenim druge putove koji također vode ka saznanju, i ako je to saznanje drugačije od onog apstraktnog, to ono ipak može biti stvarno, krajnje i najviše saznanje.«

Postoji u Fiedlera genijalno predosjećanje prijetnje totalne scijentifikacije svih čovjekovih duhovnih aktivnosti i nema sumnje da je to utjecalo na njegovu teoriju »čiste vizuelnosti«. Stvar bi bila umnogome simplificirana kada bismo Fiedlerovu teoriju promatrali u nekom njemu nerazjašnjenom neprestanu pomicanju između naturalizma i intelektualizma ili njihova svojvr-

nog povezivanja. Ako i postoji izvjestan nesporazum, on je bio bar plodan za uspješno razvijanje osnovne Fiedlerove ideje teorije »čiste vizuelnosti«, s jedne strane, a s druge, spoznajne uloge umjetnosti u razvitku ljudske svijesti. Treba obratiti pažnju na čuvenu rečenicu iz ovog Fiedlerova spisa: »Umetnička delatnost započinje tamo gde se čovek nađe suočen sa vidljivom stranom sveta kao s nečim beskrajno zagonetnim, tamo gde on, nagnan unutrašnjom nužnošću, snagom svog duha zahvata konfuznu masu vidljivog koja na njega juriša i razvija je do oblikovane egzistencije«. I nešto dalje: »U umetniku se razvija jedna specifična svest o svetu.« Kaos vizuelnih podataka koje nam dobacuje vidljiva strana vanjskog svijeta prevodimo uvijek u agregatno stanje pojma, ali na tom putu od neodređenosti do određenosti gubimo sve ono što je zorno. Sigurnost pojma nastaje upravo odstupanjem od opažaja. Fiedlerov pokušaj sastoji se baš u tom problemu: da li se samô zorno može uzdići do jasnoće i smirenosti, koje u životu uvijek izmiče. Da li neodređeni oblici i boje stvarnosti mogu steći zatvorenu i čvrstu egzistenciju. Fiedler će reći: likovni umjetnik ima »sposobnost, nama uskraćenu, da proces opažanja okom, s njegove strane vidljivog izraza, dovede do samostalnog razvitka« (Schriften über Kunst). Možemo njegovu teoriju shvatiti kao estetski senzualizam.

Centralno mjesto u Fiedlerovoj teoriji umjetnosti zauzima problem proizvodnja ili umjetničkog oblikovanja. Smatrajući da se zakonitost umjetničkog oblikovanja zasniva na zakonitosti svijesti, a umjetnička svijest jeste svijest o vidljivoj i dohvatljivoj prirodi, uvijek okrenuta prema jednoj velikoj beskonačnoj strani svijeta, umjetničko je djelo konkretizacija te svijesti, koje je čisto oblikovanje, forma. »Umetnička forma je neposredni i jedini izraz te svesti«. (Upravo će to mjesto dalje razviti H. Focillon u »Životu oblika«.) Umjetnik rješava prije svega likovni problem koji je nezavisan od realnog izgleda stvari vanjskog svijeta. Umjetnost je slobodno oblikovanje, misao dobačena budućim generacijama. Tu počinje moderna svijest o umjetnosti gdje umjetnost stvaranja zamjenjuje umjetnost izražaja.

Pokušaj aktualiziranja nekih važnih Fiedlerovih misli nije stvar nekritičkog odnosa, nego realnih činjenica. Ali treba svakako upozoriti na onu drugu stranu po kojoj je Fiedlerova teorija umjetnosti stvar prošlosti. Tu mislimo na njene nedostatke. Upozorili smo na ograničenost Fiedlerove psihologije. Volkelt misli da je čitava ta teorija

umjetnosti zasnovana na jednom aksiološkom problemu, što je, u najboljem slučaju, samo upola tačno. Istina, Fiedler je bio bliz Kantu (ali odbacujući njegov noumen), a u njegovo vrijeme stvara se neokantizam. On je suzio cjelinu problema uvida u bit umjetnosti, i njegov je pristup umjetnosti bio, kao što je i sam uvidio, »u suglasnosti sa suvremenim načinom mišljenja«. »Umjetnička svijest« posjeduje nijansu idealizma. Vrlo je dobra Utitzova primjedba da Fiedlerova teorija odgovara samo jednom tipu umjetnika. Revolucionarni značaj ove teorije treba relativirati u odnosu na umjetnike i mislioce kao što su bili Hans von Marées i Adolf Hildebrandt. Treba još jednom napomenuti ogroman utjecaj što ga je izvršila Fiedlerova teorija umjetnosti. Taj se utjecaj primjećuje kod niza teoretičara i estetičara našeg stoljeća. A to su upravo oni najveći.

kruno prijatelj: slikar blaž jurjev

društvo historičara umjetnosti,
hrvatske, zagreb, 1965.

tonko maroević

S monografijom Blaža Jurjeva istraživanje kompleksa »dalmatinske slikarske škole« ulazi u kvalitetno novu fazu. Pa ma kako već dugo njihovi obrisi bili naslućivani, nedostajalo je upravo određenosti da se uspostave čvršće relacije između sačuvanih djela, čak i onih koja su otkrivala nesumnjivu bliskost porijekla. Te su slike odavno pripisane domaćoj školi, i tu je atribuciju sve više snažio bogati arhivski materijal koji je govorio o razvijenoj djelatnosti slikarskih radionica u svim dalmatinskim gradovima. Međutim, u mnogo slučajeva nisu se uspjeli podaci i slike dovesti u direktnu vezu, pa su baš neke od najkvalitetnijih među njima bile pokatkad tretirane kao mletački import, a osobito od talijanskih historičara umjetnosti (de Nicola, Zeri, Longhi, Berenson) bile povezivane uz raznovrsne venecijanske slikare prve polovine XV stoljeća; to je to više bilo

moguće što su utvrđene slike domaće škole toga vremena (u Dubrovniku) pokazivale različit kvalitet i manju stilsku jedinstvenost.

Ovom je knjigom, međutim, definiran prvi opus u razvoju te škole, koji ne samo da je čitav nastao na našoj obali, u svim svojim fazama, nego i povezuje gotovo sve dalmatinske gradove, i ne može se precijeniti njegova formativna uloga. Tako ovaj opus postaje mjera koja omogućava i nameće da našu slikarsku produkciju toga vremena ispituujemo i ocjenjujemo unutar regije nastanka. Ova dimenzija vrednovanja ne isključuje situiranje djela u širi, evropski okvir, nego mu samo daje specifičnu težinu.

Jezgro je ovog opusa naznačio Karaman već 1932. godine, povezujući slike koje su se unutar dalmatinske škole isticale specifičnom stilistikom i izrazito jedinstvenom, neuobičajenom tipologijom likova, a smatrajući ih djelom iste radionice. To je najveći dio i danas poznatog Blaževa opusa, u stvari svi poliptisi: iz katedrale i crkve Svih svetih u Korčuli, iz Sv. Barbare u Šibeniku, poliptisi iz Sv. Jakova, Sv. Dominika i katedrale u Trogiru, zatim »Gospa u ružičnjaku« iz istog grada. I metoda grupiranja slika ostala je i kasnije nepromijenjena: »morelijanski« minuciozno praćenje analognih detalja, koje je, uz ograničenja imanentna toj metodi, dalo bjelodane rezultate. Ipak se cjelina opusa razdvojila: uz arhivske podatke koje je Fisković objavio 1942. Karaman je povezao samo dio ovog opusa, istina, sada već s Blaževim imenom. Prijatelj, ulazeći u ovu problematiku, napisao je nekoliko članaka; u prvom je već istaknuo paralelizam poznatih činjenica i sačuvanih slika, te uz stilsku analizu i uz neke nove podatke govorio o jedinstvenosti opusa, da bi kasnije opus proširio novim radovima, a unutar njega razgraničio djela samog Blaža od djela u kojima je on više ili manje sudjelovao. Posebno je tretirao očito retardiranu sliku »Gospa od Kaštela« iz Zadra, koja je datirana i signirana (i kao takva cijelo je stoljeće Blaža u literaturi slabo zastupala), te se vremenski uklapa u raspon Blaževa djelovanja u tom gradu, ali se znatno razlikuje od svih Blaževih djela. Nju je pokušao protumačiti specifičnošću narudžbe (slobodna kopija) i zamorom starog slikara (jer je to njegov posljednji poznati rad, iz 1447, nepune tri godine pred smrt), te tako opravdao njenu trećentesku shemu i bizantinizirajuću tipologiju, ali nije propustio i da istakne elemente karakterističnog Blaževa poteza, koji se i ovdje

otkriva barem u detalju. Ova je slika bila razlogom diskusije koju je poveo Đurić ne slažući se s Prijateljevom rekonstrukcijom Blaževa opusa, jer je smatrao da arhivski podaci nisu neosporno povezani uz djela koja se prema njima atribuiraju. On je zadarsku sliku, potpisanu od Blaža, izdvojio i uzeo za ishodište drukčije rekonstrukcije slikareve ličnosti, i okupio uz nju mali opus slika koje karakterizira tvrdoća izvedbe i stilska podvojenost između trećenta (s elementom Bizanta) i čiste gotike. Onome što se Blaževim opusom smatralo (osim, razumljivo, »Gospa od Kaštela«) Đurić ne odriče jedinstvenost, ali se protivi da se to s Blaževim imenom poveže. Međutim, prilikom restauriranja poliptiha iz Sv. Jakova, Trogir, iza centralno smještenog drvenog kipa pronađena je Blaževa signatura: puno ime i datum nastanka slike (Blassius pinccsit M 436 die 12 zugni), i tako potvrđena Prijateljeva hipoteza. Nakon toga ne samo da je Blažev opus znatno proširen (splitsko i stonsko raspelo, a još prije toga »Bogorodica sa djetetom« iz Kaštel-Štafilića i matrikula bratovštine Sv. duha u Trogiru, koje je, uzgred budi rečeno, i Blaž bio član) nego su neka (i to od najvažnijih) djela novim arhivskim nalazima čvršće povezana uz njegovo djelovanje. Tako je preostalo bilo samo da se svi ti rezultati sistematiziraju, uspostavi redosljed radova i pomno ispita unutarnja koherencija opusa, odnosno vlastoručni dio samog slikara. A s pravom je istaknuto značenje činjenice što je potpis naden na manje kvalitetnoj slici, za koju se može pretpostaviti veći udio radionice. Time se posredno ukazuje na mogućnost njegova sudjelovanja i kod slika koje bi se inače mogle pripisati suradnicima i sljedbenicima, pa se opravdava integritet ovako rekonstruiranog opusa. (Da li i ovom prilikom treba ponoviti da je za daljnje rješavanje problematike potrebna izložba ovih slika.)

Zasluga je Krune Prijatelja ne samo što je najupornije branio svoju hipotezu Blaževa djela nego i što ga je, sada prezentirajući, znao postaviti u šire koordinate i prema njima ocijeniti njegovo značenje. Blaž se javlja u vrijeme kada dalmatinski gradovi gube svoju komunalnu nezavisnost i kao značajan slikar sa društvenim ugledom i brojnim narudžbama (pa se samo u tom smislu i može prihvatiti formulacija »slikar-putnik«, dok je teško govoriti o nekim unutarnjim nemirima i impulsima, pogotovo na temelju samih podataka, itinerara) najbolje govori o kulturi sredine i o njenim mogućnostima, a to potvrđuje, kako je

istaknuto i u monografiji, i istovremena značajna arhitektonsko-skulptorska aktivnost. Blaževa je djelatnost i veoma značajan dokaz čvrstih veza između naših gradova; uključivši i Dubrovnik koji je politički bio odvojen, a baš u njemu naš slikar ostavlja nekoliko svojih učenika (od kojih je jedan iz Bosne). Tako je i slikarstvo Dubrovnička dio šire dalmatinske škole, u istoj mjeri u kojoj je dubrovačka poezija dio stare hrvatske književnosti.

Za relacije s Mlecima karakteristično je da je njihov slikarski utjecaj na našu obalu veći u vrijeme komunalne autonomije dalmatinskih gradova i neposredno nakon njena gubitka, dok još traju navike i mogućnosti. Tako Blažovo započinjanje nema punog vremenskog kontinuiteta, jer padom pod Veneciju postepeno u gradovima slabi svaka aktivnost, a u slobodnom Dubrovniku gdje slikarstvo (i ostalo) duže traje javljaju se s vremenom i utjecaji pokrajina stilski naprednijih od Venecije. Blaž je svakako formiran pod utjecajem mletačkog slikarstva početka stoljeća, i s pravom se može pretpostavljati njegovo školovanje u gradu na lagunama, ali je, bez svake sumnje, došao i do vlastite stilizacije. Zanimljivo je da je on, izbjegavši neke nove utjecaje, dostigao rijetku i izrazitu čistoću stila; ovaj je put iznimno periferni položaj urodio takvim plodom. Intenzivni kolorit komplementarnih boja, izduženi i gracilni oblici, tipologija likova toliko apartna da se time približava groteskom, pa melodiorna linija koja čini poneki plašt najživljim dijelom slike; sve su to koliko i lične karakteristike, toliko i paradigmatične za kasnogotička nastojanja. Pa i nije riječ o retardaciji; u Veneciji mu je vremenski i stilski paralelan Giambono. Blaž je uspostavio relacije s evropskim slikarstvom, a to je to značajnije što mu je sva djelatnost vezana uz našu sredinu i što je u njoj imao odjeka; ostaje da se produbi poznavanje te regionalne situacije (jer je problem izvora mletačkog utjecaja uglavnom riješen), i što nam bude jasnija stvarna likovna podloga toga vremena kod nas, njegovo će značenje rasti.