

Teorijski okvir hrvatske likovne »periferičnosti«

Ana Šeparović

Leksikografski zavod Miroslav Krleža

U izlaganju namjeravam predstaviti tri glavne teorijske paradigme koje su se profilirale unutar hrvatske povijesno-umjetničke misli s obzirom na hrvatsku »periferičnost«, i na različite načine odrazile na interpretaciju i valorizaciju hrvatske likovne umjetnosti: od kulturnoga »kolonijalizma« koji nudi pogled iz centra, preko isticanja osebnosti kao dodane vrijednosti koja se javlja u umjetnosti periferne sredine, sve do novijega interdisciplinarno-kontekstualnoga pristupa.

1. Kulturni »kolonijalizam« – pogled iz centra

Čak do sredine XX. stoljeća valorizacija se pojedinih spomenika te umjetničkih djela i opusa oslanjala na kriterije velikih umjetničkih centara, što je uglavnom bivalo na štetu njihove ocjene, ali i stupnja istraženosti. Ta starija praksa promatrala je tijekom umjetnosti kao konstantni razvoj prema »naprednijim« stilskim idiomima, što je dugo predstavljalo garanciju umjetničkoga legitimiteta. Tada je bilo uvriježeno stavljanje hrvatske likovne umjetnosti u poredbene odnose s europskim likovnim vrhuncima, a važnu je ulogu imao zahtjev za čistim stilom, kao ključna komponenta likovne valorizacije. Shodno tome, pojave koje su nisu uklapale u takve nazore, nerijetko su marginalizirane (osobito hibridne pojave poput gotičko-renesansnoga stila, secesijskoga-ekspresionizma itd.). Budući da brojni hrvatski spomenici i umjetnička djela nisu ni »pravovremeno« niti »točnim redoslijedom« pratili europske »novitete« i općenito likovne trendove, te nisu udovoljavali idealu čistoga stila, uslijed pogrešne perspektive i promašene kontekstualizacije, njihovo je razumijevanje rezultiralo brojnim nesporazumima, što se odrazilo na štetu interpretacije, stupnja istraženosti i ocjene tih djela i opusa. Dugo je na polju hrvatske povijesti umjetnosti i likovne kritike bila uvriježena sintagma: »kasnimo za Europom 50 godina«.

Dok su hrvatski povjesničari umjetnosti uglavnom njegovali strogo pozitivistički faktografsko-deskriptivni pristup, odnosno bavili se popisivanjem i opisiva-

njem umjetničkih djela, umjetnika i njihovih opusa (Ivan Kukuljević Sakcinski, Izidor Kršnjavi, Artur Schneider, Petar Knoll, Gjuro Szabo), strani su povjesničari umjetnosti hrvatsku umjetnost tumačili pod snažnim utjecajem političkih i nacionalnih aspiracija.

Primjerice, talijanski istraživači poput Adolfa Venturija početkom XX. stoljeća hrvatsku su kulturnu baštinu promatrali i tretirali kao sastavni dio talijanske.¹ Također tijekom 1920-ih godina Josef Strzygowski zastupa tzv. barbarsku tezu o nordijskom, odnosno »barbarskom« podrijetlu predromaničke arhitekture u Dalmaciji i starohrvatske pleterne reljefne ornamentike.² Ta teza, koja je negirala utjecaj antike (romanskoga supstrata) i inzistirala na autohtonosti pletera i arhitekture ističući kontinuitet iskonskoga, drevnoga graditeljstva u sjevernoj pradomovini Hrvata zbog čega je dobila široku političku podršku, zapravo je veličala »nordijski genij«, nadovezavši se tako na rasističke teorije u razdoblju uzdizanja nacizma. Nju je argumentirano pobio Ljubo Karaman, zastupajući tezu o izvornosti starohrvatske arhitekture i lombardskom podrijetlu pletera,³ što je u tom trenutku bilo izuzetno politički smjelo. Povrijedivši provincijalni »nacionalni ponos«, Karaman je u tisku bio optuživan da nauštrb hrvatske »podupire talijansku tezu« te se čak pozivalo na okupljanje protiv njega.⁴

2. Teza o perifernoj sredini – isticanje osebjnosti i egzotičnosti

No, upravo svojom knjigom *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva, Problemi periferne umjetnosti*, objavljenom 1963. godine, Karaman je postavio sasvim novu osnovu za razmatranje hrvatske likovne umjetnosti. Nadrastajući komplekse kulturne i nacionalne inferiornosti, uvodi tri kategorije odnosno »sredine« provincijsku, graničnu i periferanu.

Po Karamanovu mišljenju, »provincijalizirana umjetnost« nastaje na ladanju, u malim mjestima koja egzistiraju u sjeni većih kulturnih središta, i bitno je određena ovisnošću o skromnim socijalno-ekonomskim prilikama naručitelja. Samim time, oblici koji nastaju skromni su i naivni, djela se izrađuju u domaćem materijalu, a kao njihove osnovne značajke ističe gomilanje ornamenta i visok stupanj ekspresivnosti. U »graničnoj sredini« koja se nalazi na razmeđu utjecajnih sfera dvaju snažnih kulturnih

¹ Venturi, Adolfo: *Storia dell'arte italiana*, Hoepli, Milano 1901–39.

² Strzygowski, Josef: *Altkroatische Kunst*, Beč 1926. Prijevod: *O razvitku starohrvatske umjetnosti*, Matica hrvatska, Zagreb 1927.

³ Karaman, Ljubo: *Iz kolijevke hrvatske prošlosti. Historijsko-umjetničke crtice o starohrvatskim spomenicima*, Matica hrvatska, Zagreb 1930.

⁴ Hanžeković, Mato: Narod bez kulturne cjelovitosti. *Književnik* 4(1931) 5, str. 197–205. Više o Karamanovim tezama u: Ivančević, Radovan: Ljubo Karaman – mit i stvarnost. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 1987, II, str. 187–197.; Isti: Ljubo Karaman, *Peristil*, 1971/72, 14/15, str. 7–18.

centara, na istom spomeniku mogu se pronaći oblici različitoga podrijetla. No, najznačajniji prinos Karaman je dao svojom tezom o »periferijskoj umjetnosti«, koju obilježavaju snažne stilske retardacije te dugotrajne faze miješanih stilova, ali i velika sloboda stvaralaštva, što povoljno djeluje na umjetnike, koji u perifernoj sredini imaju slobodu biranja uzora (primjerice Nikola Firentinac i Juraj Dalmatinac). Ovom se tezom realni nedostaci periferne sredine zapravo pretvaraju u prednost, jer zbog odsustva dominantnoga središta dolazi do isprepletanja utjecaja iz raznih kulturnih krugova (srednjoeuropskoga, mediteranskoga i balkanskoga), zbog čega nema sputanosti autoritetom, što pak rezultira relativnom slobodom stvaralaštva i autohtonim, osebujnim, egzotičnim oblicima.

Neke od komponenata Karamanove teze o perifernoj umjetnosti nalazimo ranije u Krleže i Babića. Već je Krleža, doduše isprva u negativnom kontekstu, spominjao »problem elasticiteta jedne periferične etničke grupe«,⁵ a kasnije naglašavao kako su odrazi raznih europskih stilova (bizantski, latinski, karolinški, gotički...) u našoj sredini savladani samoniklo i stvaralački, osobito ističući »nonkonformistički naš element«. U okviru teze o »našem izrazu«, Ljubo Babić isticao je kako nepovoljni geografski položaj ima i svoju dobru stranu: »u obostranom ispravljanju stranih utjecaja i prejakih kulturnih komponenata, ta podvojenost rađa raznolikim i bogatim mogućnostima, do kojih se ne može doći na pr. u Češkoj ili Poljskoj«. ⁷

Pod snažnim utjecajem ovih Karamanovih postavki, pojmovi poput osebujnoga i samonikloga ustrajno su se počeli vezati za interpretaciju pojava u našoj likovnoj umjetnosti. Njih razrađuju i drugi povjesničari umjetnosti, primjerice Božidar Gagro tezu o perifernosti primjenjuje na hrvatsku modernu umjetnost,⁸ a Gamulin daje prijedlog ukidanju »apsolutizacije najviših evropskih kriterija« i zahtjeva prosuđivanje »ovih naših fenomena iz njih samih, iz njihovih evolucija i uvjetovanih mogućnosti«,⁹ što je pridonijelo učvršćivanju uvriježenih inzistiranja na »drugačijem«, »osebujnom« i »egzotičnom« kao dodanim vrijednostima kojima obiluje periferna sredina.

3. Kontekstualno-interdisciplinarni pristup

Međutim trendovi u suvremenoj povijesti umjetnosti, osim nastavljanja strogo pozitivističkoga smjera, koji je snažan i danas, pokazuju i tendenciju odmicanja od tuma-

⁵ Krleža, Miroslav, Grafička izložba. *Obzor*, 67(1926) 69, str. 2–3. Pretiskano u: Isti: Kako se kod nas piše o slikarstvu. *Književna republika*, 3(1926) 2, str. 71.

⁶ Krleža, Miroslav: Riječ u diskusiji na drugom kongresu književnika Jugoslavije. *Republika*, 6(1950) 1, str. 14–15.

⁷ Babić, Ljubo, O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše. *Hrvatska revija*, 2(1929) 3, 200.

⁸ Gagro, Božidar, Periferna struktura, od Karasa do Exata, *Život umjetnosti*, 1966, 1, str. 15–25.

⁹ Gamulin, Grgo, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, sv. 1, Naprijed, Zagreb 1987., str. 246.

čenja hrvatske likovne umjetnosti konvencionalnom tezom o odnosu periferije i centra. Sve više dolazi do zamjene dosadašnjih metodoloških pristupa polivalentnom paradigmom koja će relativizirati ideju o povijesnom pravilnom nizanju stilova te napokon odstupiti od apsolutne »vladavine« stilskih kategorija u tumačenju djela likovne umjetnosti. Pojedine opuse i djela povijest umjetnosti nastoji postaviti u širi kulturni i društveno-povijesni kontekst, ali i interdisciplinarno sagledava, nastojeći ih predstaviti unutar svih onih političko-socijalnih silnica i okolnosti te idejnih i estetskih koncepata vremena koji su ih oblikovali. Ranije promašene kontekstualizacije (usporedbe s velikim kulturnim centrima) danas su zamijenjene primjerenijima, pa se sve veća pažnja poklanja komparaciji s umjetničkim zbivanjima centara srednje i istočne Europe, što se pokazalo vrlo poticajnim. Na taj se način hrvatska likovna umjetnost polako oslobađa ovisnosti o epitetu »osebujnosti« i »drugačijosti« te se smješta u realan povijesno-politički kontekst, što rezultira bitno slojevitijim interpretacijama i pridonosi boljem razumijevanju hrvatske likovnosti.

Na tu povijesno-umjetničku paradigmu nadovezuju se i novi teorijski pristupi bazirani na iskustvu strukturalizma, poststrukturalizma i dekonstrukcije, koji izmještanjem pogleda iz jedne zadane zapadnoeuropske perspektive prema heterogenosti partikularnih vizura uvode u povijest umjetnosti novu praksu pluralnosti. Kako se ukidanjem dominacije jedne ispravne nepromjenjive i univerzalne perspektive (oblikovane na metodama formalne, stilske i ikonografske analize, kojima se nekad nastojalo prodrijeti u oblikovne, poetičke i estetske aspekte umjetničkoga djela), legitimira niz vrijednih rakursa, dolazi do konačnoga napuštanja dihotomije centar–periferija. Danas stare kategorije centra i periferije polako ustupaju mjesto novima – etnos, klasa, rod, moć, ideologija i dr., a znanja koja se proizvode više ne slijede »pravila igre« formirane u skladu s ideologijom dominantnih centara političke i financijske moći.