

historicismizam i historija

razlike metode historicističke arhitekture i slikarstva

radovan ivančević

Historizizam u likovnim umjetnostima druge polovice 19. stoljeća slijedi stanovišta i principe utemeljene s romantizmom još u drugoj četvrtini istog stoljeća: dvostruki okret od stvarnosti; bijeg od vlastitoga »vulgarnog« ambijenta u daleke »egzotične« krajeve i okretanje od »banalne« suvremenosti »herojskoj« prošlosti. Cezura koju između romantizma i historicizma tvori realizam-naturalizam, svojom programskom i oblikovnom usmjerenošću suvremenoj stvarnosti, samo još jasnije ističe njihovu srodnost. Taj realistički intermezzo može se interpretirati kao »oscilacija ukusa« po zakonu smjene suprotnosti ili društvenopovijesno kao seizmološki znak smjene ideala i ideja građanstva. Kad je sagorio plamen romantičarskog idealizma, naturalizam obilježava trenutak samozadovoljnog viđenja i tumačenja svijeta kao jedino mogućeg (i stoga najboljeg). S historicizmom je to samouvjerenje splasnulo i traži se izlaz u svjesnom zaboravu ili mistifikaciji.

Historicismizam je paralelan novim tokovima umjetnosti industrijske epohe: industrijskoj arhitekturi metalnih konstrukcija i stakla, pionirskom designu industrijskih proizvoda, koje građanstvo ne želi vidjeti u njihovoj »ogoljelosti«, kao što ne priznaje ni individualne i grupne »ekscese« likovnih umjetnika što su počeli »rastvarati« dotad kompaktnu »sliku svijeta« senzibilno reagirajući na nove društvenopovijesne okolnosti i ulogu umjetnika (i umjetnosti) u društvu (impresionisti, »velika četvorica«, a zasebno mjesto zauzima Rodinovo svjesno »dezerterstvo« od učešća u arhitekturi od »Portala Pakla« do »Katedrale ruku«).

Historicismizam je, dakle, samo jedan od tokova umjetnosti svoga vremena paralelan s novom strujom avangarde. Ta dvojnost početak je odvajanja »državne«, »društvenokorisno« usmjerene umjetnosti od ekscentričnosti i »nastranosti« grupa i pojedinaca koje o tom društvu misle drukčije. Pa-

ralelizam estetičke (establišmentske) i alternativne umjetnosti trajno će označivati posljednje stoljeće, od 1860—1960, pa i dalje, s kulminacionim točkama u umjetnosti »Neue Sachlichkeit« ili soc-realističkoj lakirovki.

Ali, polazeći od zajedničkog principa okrenutosti prošlosti, primjećujemo u historicizmu 19. stoljeća bitna razmimoilaženja u metodi realizacije arhitekture i slikarstva, o čemu, čini nam se, nije dovoljno rečeno, pa tom problemu posvećujemo ovaj prilog.

Za arhitekta, stvaraoca neostilske arhitekture, postojali su gotovi predlošci »starih« izvornika stila, pa je mogao ili neposredno imitirati spomenike arhitekture romanike, gotike, renesanse, baroka ili kombinirati prema arhitektonskim nacrtima i crtežima, grafikama i slikama, pa i koristeći se novopridošlim »egzaktnim« fotografijama tih objekata. Paralelna i srodna pozitivizmu u znanosti, metoda rada arhitekta usmjerena je što egzaktnijoj reprodukciji izvornika na temelju povijesne empirije. Preuzimajući oblike arhitekture prošlosti, arhitekt štoviše preuzima i obnavlja konstruktivne principe i tehnologiju rada, pa je logična simultana obnova obrtnih radionica i škola, stručnih priručnika i udžbenika. Stoga je u Hrvatskoj simboličko značenje Hermanna Bolléa kao »personalne unije« arhitekta gotičke katedrale, obnovitelja njene Radionice (Bauhütte, Opera del Duomo) i osnivača Obrtno škole u Zagrebu.

Ugledanje na umjetnost prošlosti u historicističkoj arhitekturi dosljedno je, dakle, na svim razinama: od tehnike i materijala, preko teme i kompozicije, do najsitnijih oblikovnih detalja. Totalna imitacija postavljena je kategorički imperativno. Odnos prema povijesnim fenomenima identičan je stanovištima i metodama znanstvenih istraživača povijesti toga vremena: traženje najau-

tentičnijih dokumenata, nastojanje da se što objektivnije (impersonalnije) protumače i da se na temelju njih rekonstruira prošlost.

Ako bismo za ilustratora povijesnih tema u historicističkom slikarstvu pretpostavili isto teoretsko polazište, značilo bi to da, ukoliko želi naslikati prizor iz 13. stoljeća, morao bi poznavati slikarstvo 13. stoljeća i oblikovati sliku prema predlošcima iz toga vremena. Ali slikari primjenjuju redovito drukčiju, a katkada dijametralno oprečnu metodu od arhitekata historicizma. Već samu temu obično kombiniraju na temelju literarnih, više no autentičnih povijesnih izvora i dokumenata. Na području arhitekture to bi značilo graditi prema opisima arhitekture iz pera putopisaca ili prema crtežima »ljubitelja« (amateura) umjesto prema arhitektonskim snimcima. U najboljem slučaju slikari nastoje reproducirati povijesni kostim i rekonstruirati ambijent, ali nikada *ne primjenjuju metodu slikanja iz povijesnog razdoblja koje ilustriraju*. A jedino bi to odgovaralo praksi arhitekata koji se koriste metodom projektiranja i konstruiranja proteklih razdoblja. Ostajući u granicama suvremenog akademskog (više-manje) realizma, slikarska je metoda s obzirom na epohu koju ilustrira anakronistička.¹ Na primjer, u povijesnom prizoru iz 14. stoljeća, na historicističkoj slici neće biti primijenjena tipična paleta gotičkog slikarstva ili inverzna perspektiva u oblikovanju volumena i prostornih tijela karakteristična za trecento.

Ali ma koliko slikar i nastojao, problem historičnosti, povijesne autentičnosti prizora na slici ostaje gotovo nerješiv treba li ilustrirati događaje iz davnine o kojoj nema likovnih svjedočanstava ili ih barem slikar ne poznaje. Otkuda prikupiti likovne podatke za epohu velike seobe naroda ili za takozvana »mračna stoljeća« predromanike? A upravo su ta razdoblja, u kojima se formiraju prve evropske države novopridošlih naroda, veoma interesantna — opet u tragu romantizma — podjednako i za povjesničare koji u arhivima tragaju za korijenima nacionalnog identiteta i za slikare historicizma koji ih žele učiniti »očevidnim«, pojačati vizuelnim djelovanjem slike njihov realitet. Te dvije epohe iz hrvatske povijesti pokušao je ilustrirati Celestin Medović: »Dolazak Hrvata« (na obale Jadrana u 7. stoljeću) i »Splitski sabor« (u 9. stoljeću). Posljednja slika paradigmatičan je primjer krajnje indiferentnosti prema povijesnom objektivizmu i na njoj se izvrsno može analizirati metoda historicističkog slikarstva.

Analizirajmo najprije temu. »Splitski sabor 925. godine« — kako glasi puni naslov slike — iscrpno

Kad bismo željeli upotrijebiti pomodni rječnik, mogli bismo govoriti o sinkronijskoj metodi slikarstva i dijakronijskoj metodi u arhitekturi historicizma.

je dokumentiran povijesnim izvorima, te je nedvojbeno mjesto i vrijeme događanja, poznati su sudionici, smisao i tok radnje. Ne samo da znamo da je taj crkveni sinod održan u Splitu, već je točno situiran u unutrašnjost katedrale, a ta je sačuvana do danas. Pozornica je, dakle, tu. Raspravljajući o jurisdikciji hrvatskog, ninskog biskupa i slavenskom bogoslužju, saboru su prisustvovali: kralj Tomislav i splitski nadbiskup Ivan, Grgur Ninski i biskupi dalmatinskih gradova, opati samostana, te dva papinska legata, predstavnici hrvatskog plemstva (Kačići, Kukare, Svačići, Čudomirići, Mogrovići i Šubići), zahumski knez Mihajlo Višević i srpski knez Zaharije. Za niz tih ličnosti postoje podaci i u ostalim povijesnim izvorima, tako da nisu puka imena, već možemo rekonstruirati njihov karakter, stanovišta, deducirati ponašanje itd. Dokumente o splitskom saboru bio je objavio i komentirao Franjo Rački u zbirci »Documenta historiae Chroaticae periodum antiquam illustrantia«, Zagreb 1877. godine (akta prvog splitskog sabora na str. 187—194). Medovićeva slika dovršena je i datirana 1897, svega dvadeset godina kasnije, dakle kad je još bio aktualan novom objavljenih povijesnih izvora, a dovoljno je već vremena prošlo da se i šira kulturna javnost, pa i umjetnička, s njima upozna.

Držeći se povijesnih izvora Medović situira sinodalni skup u unutrašnjost splitske katedrale. Naslikao je čak i jednu studiju enterijera — na žalost izgublenu — na što upozorava Vera Kružić-Uchytal u nedavno objavljenoj velikoj monografiji o Medoviću.² Ali zbog arhitektonskih intervencija u toku vremena, izmijenjenog crkvenog namještaja i akcesorija (a ponešto je dodao i sam slikar) — katedrala koju slika Medović, iako ista, nije ona iz desetog stoljeća već iz devetnaestog. I, ne bez ironije: jedina stilska epoha koja nije zastupljena baš ni najmanjim detaljem jest ona koju bi slika imala »prikazivati« — predromanika...

Već je Medovićev mecena i naručilac slike dr Iso Kršnjavi bio nezadovoljan anakronizmima na »Splitskom saboru« i javno je kritizirao svoga štitenika i izvršioca.³ Govoreći ponovo o toj temi, nije nam cilj utvrđivanje činjenica već analiza metode, ali moramo ipak najprije pogledati sliku. Celestin je tako kadrirao prizor da je od Dioklecijanovog mauzoleja (a to znači od originalnog arhitektonskog prostora u kojem je sinod održan) obuhvatio na slici samo središnji dio jednog od osam golemih mramornih stupova i ništa više.

Vera Kružić-Uchytal, Medović, Zagreb 1978, str. 209. Prema podacima u katalogu (br. 244) slika je ukradena.

I. Kršnjavi, Kritična razmatranja, Zagreb 1899, brošura, poseban otisak Narodnih novina; isti, Prilog povijesti suvremene hrvatske umjetnosti, Narodne novine, 1913, str. 1.



c. medović, »splitski sabor 925 g.« datirano 1897, zagreb, opatička 10
stranica iz vivianove biblije, oko 846 godine, paris, bibl. nat.



Sve ostalo pripada epohama nakon održavanja Sabora: gotički brončani svijećnjak, gotičko-renesansni ciborij oltara sv. Staša (Juraj Dalmatinac 1448. god.), barokno proširenje svetišta s bačvastim kasetiranim svodom (17. stoljeće), srebrna barokna kandila (18. stoljeće) i popločenje keramičkim pločicama tipično za 19. stoljeće (na stepenici se nalazi slikarev potpis i datum na mjestu gdje bi priličilo da je ime poduzetnika, izvođača radova: famoznog Armina Schreiner, recimo). Dugoljasti sag (tzv. »Lauftepic«), tipičan atribut reprezentativnih stubišta i hodnika građanske arhitekture prošlog stoljeća, sugerira longitudinalni nastavak centralnog prostora splitske katedrale. Slikajući doduše isti enterijer, ali izmijenjen intervencijama kasnijih vremena, Medović se udaljuje za čitavo tisućljeće od povijesnog prostora Splitskog sabora. Pri tome je simptomatično da ne primjenjuje ni kritičke korekcije uklanjanjem kasnijih tvorbi u katedrali, niti pokušava rekonstruirati crkveni namještaj predromanike (što ne bi bilo teško s obzirom na postojanje ostataka u samom Splitu), već izmjene što ih Medović unosi u ambijent (pod, sag) vode osuvremenjivanju scene.

Ali dok su navedeni povijesni anakronizmi mogli i nesvjesno promaći slikaru, a gledalac bez povijesno-umjetničke naobrazbe nije ih mogao ni primijetiti, u slikanju odjeće, točnije kostimu, očigledan je svjesno primijenjeni stav anakroničnosti. Umjesto opisa možda je najbolje citirati sažetu Babićevu ironičnu konstataciju: »... Na 'Splitskom saboru' ima surka i kalpaka! Ima tamo i pravoslavnih modernih patrijarha, a jezuitski kostim na povijesnom prikazu iz X. vieka podpuno je deplasiran.«⁴ Odežda pravoslavnog patrijarha zapala je baš nesretnog Grgura Ninskog, kao da nije dovoljno otprio na samom saboru...⁵ Biskupski ornat pretežno je barokni, ali možda je ispravnije govoriti o suvremenoj, neobaroknoj liturgijskoj odjeći, jer je nesumnjivo da su svi ostali likovi (osim kralja Tomislava i malog paža »buzdonoše«) suvremeno odjeveni.⁶ To se najbolje

i najneposrednije može provjeriti usporedbom s Bukovčevom slikom »Živio kralj!« u toj istoj »zlatnoj« dvorani bivšeg Ministarstva bogoštovlja i nastave, Opatička 10. Bukovac je, naime, virtuosno naslikao suvremenu reportažu o svečanom mimohodu u povodu boravka cara Franje Josipa u Zagrebu 1896. godine, dakle godinu dana prije no što će Medović naslikati »Splitski sabor«. Nema dvojbe: suvremenici austrougarskog cara i kralja Franje Josipa postali su očevici sabora hrvatskog kralja Tomislava.

Ali, kao što je već rečeno, ne želimo obnoviti dokazni postupak o anakronizmima na Medovićevim slikama. To više što se takav postupak ne samo može braniti — pa ga je onodobno branio i sam autor⁷ — već čitavo evropsko »povijesno« slikarstvo od 6. do 19. stoljeća primjenjuje anakronističku metodu. Uzmemo li, naime, biblijske i evanđelističke teme kao autentične, s obzirom na mjesto i vrijeme (bez obzira na racionalističku kritiku autentičnosti sadržaja), vladajuća metoda kršćanske ikonografije bila je anakronistička: vojnici što čuvaju Krista na križu promijenili su u toku vremena sve uniforme — od rimskih legionara, zatim srednjovjekovnih vitezova do renesansnih i baroknih plaćenika. Upozorili smo na Medovićev pristup samo stoga da pokažemo razliku slikarske metode u odnosu na historicističku arhitekturu.

Budući da je zgrada bivšeg ministarstva najkompletniji projekt historicizma u Zagrebu,⁸ mogu se arhitektura i slikarstvo usporediti na licu mjesta, »in situ«: tamo gdje ovisi o Bolléu, koji je proveo arhitektonsku adaptaciju te barokne palače, dekoracija je dosljedno »stiliska«, bilo da je riječ o drvenoj oplati »renesansne« sobe ili o slikanim zidovima »pompejanske« dvorane i pompejanskim stilom oslikanom stubištu ili, konačno, o bogatoj štuko-dekoraciji neobarokne »zlatne« dvorane u kojoj su velike monumentalne historijske kompozicije Medovića, Ivekovića i Čikoš-Sesije.

Ali moramo odgovoriti na pitanje je li uopće postojao predložak i kakva je mogla — imala — biti slika splitskog sabora da je Medović zaista želio dočarati prizor iz 10. stoljeća onako kako je njegov suvremenik arhitekt Bollé želio dočarati katedralu 14. stoljeća i upravo joj tih godina dovr-

⁴ Lj. Babić, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb 1943, str. 126.

⁵ Prelazi okvir naše teme, ali je očito da se ovdje konfrontira odjeća istočne crkve, Grgura, sa zapadnom, ostalih biskupa, jer se po kriteriju antiteze »Latinima« Bizant izjednačuje s hrvatskom crkvom. — Ovdje, također, ne ulazimo ni u analizu ideološke polemike oko slike, ni u problem autentičnosti povijesnih izvora na kojima se temelji: za nas je bitno da su u času nastanka slike objavljeni kao autentični.

⁶ Identifikaciju likova na slici proveo je C. Šegvić u brošuri »Opis slike, ...« objavljenoj 1900. godine u povodu oleografskog umnožavanja Medovićeva »Splitskog sabora«. V. Kružić-Uchytel, n. dj. str. 143, bilj. 388.

⁷ C. Medović, Odgovor na »Prilog povijesti suvremene hrvatske umjetnosti«. Hrvat, Zagreb 1913, br. 51 (V. Kružić-Uchytel, n. dj. bibl. 307).

⁸ Zgrada »Ministarstva za bogoštovlje i nastavu« u Opatičkoj ul. 10 značajan je primjer historicizma u evropskim razmjerima. Svoje intencije i cjeloviti ikonografski program toga zdanja iscrpno je opisao i obrazložio autor projekta dr. Iso Kršnjavi u djelu »Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba«, Hrvatsko Kolo, Zagreb 1905, knj. I, str. 261—264.

šavao tornjeve: posjetilac »zlatne« dvorane mogao je kroz istočni prozor (neposredno uz »Splitski sabor«) vidjeti na susjednom Kaptolu neogotičke tornjeve katedrale još u skelama, ali već u punoj visini.⁹

Da bude jasno o čemu govorim, odabrao sam primjer »iz vremena«: posvetnu minijaturu iz prve Biblije Karla Čelavog, takozvane Vivijanove biblije, iz Bibliothèque Nationale u Parizu (str. 423 recto). Olikao ju je opat Vivianus, a minijatura ga prikazuje u trenutku kad zajedno s redovnicima u prisustvu crkvenih dostojanstvenika i dvorjanika svečano predaje iluminirani rukopis kralju. Tema je frapantno slična Splitskom saboru: i ovdje je riječ o knjizi (i to istoj — Bibliji!), protagonisti su također kralj, vojni dostojanstvenici, biskupi, opat, a scena se odigrava u enterijeru. Ako još pretpostavimo da se to zbilo u Aachenskoj kapeli (a ne u carskoj auli), što nije isključeno s obzirom na to da je predmet koji se uručuje Sveto pismo, onda čak i prostor oblikom odgovara jer je kapela palatina također centralna građevina, kao i splitski mauzolej-katedrala.

Biblija Karla Čelavog oslikana je oko 846. godine, što znači svega osamdeset godina prije održavanja Splitskog sabora, te je autentično svjedočanstvo toga vremena. Dovoljan je letimičan pogled da se uoče sve bitne razlike u odnosu na Medovičevu sliku: odjeća, obuća i frizure, kacige i koplja, prijesto i žezlo, svjetiljke i kandila. Ali je mnogo važnija od te komparacije predmetnog inventara sama metoda oblikovanja karolinške umjetnosti, jer se u njoj i njome izražava »duh vremena«, ona je dokaz autentičnosti i vjerodostojnosti djela. Čak da je Medović imitirao kostime i akcesorija, ostala bi nepremostiva razlika u »pogledu na svijet« dviju epoha. Karolinška minijatura oblikovana je po zakonima vertikalne perspektive, plošnim interpretiranjem prostora, vertikalnom adicijom planova, a Medovičeva slika njihovim preklapanjem, iluzioniranjem dubine primjenom geometrijske renesansne i atmosferske barokne perspektive. Na minijaturi je primijenjena i ikonografska perspektiva pa je Karlo veći od svih ostalih likova, a dvorjanici, iako u drugom (= gornjem) planu, veći su od grupe sprijeda (= dolje).¹⁰ Dosljedno takvoj metodi oblikovanja prostora i volumen je riješen plošno, modelacija nabora svedena je na plitki »reljef« i grafičke sheme, a karakteristične su i disproporcije dijelova tijela, groteskna ekspresivnost prstiju na rukama itd.

Ukratko, ranosrednjovjekovna »naiva« evropskog slikarstva u najboljem izdanju, nasuprot suhoparnoj akademskoj učenosti prošlog stoljeća.

Ali ako Medovičeva slika nije proizašla iz povijesti, ušla je u povijest i postala povijest. Celestinova vizija Splitskog sabora postala je bila dio »zorne obuke« i nekoć su je školska djeca redovito obilazila i gledala kao prizor »iz povijesti«, a umnožena u bezbrojnim oleografijama i reprodukcijama utisnula se između povijesnih izvora i svijesti suvremenika i jednostrano usmjerila povijesnu maštu gledalaca.¹¹ I kulturnijem građaninu nehotice iskrsava ta kompozicija kao povijesni dokument, kao povijest sama. A patetikom i teatralikom prizora, ne htijući i nesvjesno, teatralizira se i poimanje povijesti. Problem karolinške minijature i akademske historicističke slike nije samo formalno pitanje stila, već dvaju različitih značenja. Karolinška minijatura ne informira nas samo o odjeći i akcesorijama 9. stoljeća, već, što je mnogo važnije, o načinu mišljenja, »pogledu na svijet« suvremenika, izraženom u »perspektivi« kao strukturalnoj okosnici slike. Sirova naivnost predromaničke kulture, ali i svjesna težnja karolinške renesanse da ovlada baštinom rimske antike, tvore njezinu draž i dostojanstvo, a tom je kulturnom krugu pripadala i Tomislavova Hrvatska. O tome Medovičeva slika ne govori, naravno, ništa. Ona nam stoga danas ne može više supstituirati sliku naše predromaničke kulture, ali time nije izgubila svoju vrijednost, jer upravo idealno svjedoči o »povijesnoj perspektivi« slikarstva svoga vremena, a time i građanstva pri kraju devetnaestog stoljeća.

Tako, dok historicistička arhitektura nastoji što vjernije rekonstruirati modele oblikovanja prošlih epoha, oslanjajući se na povijesno autentične izvore i spomenike, *historicističko slikarstvo prenosi povijesne teme u suvremeni teatar*. Ponovo vrijedi citirati Ljubu Babića koji u nizu definicija ukazuje na izvore i uzore toga slikarstva, a za samog Medovića konstatira da je »prenievši iz Italije sklonost tadašnje mode k teatralnosti kompozicije, mogao u Münchenu, tom još uvijek Piločevu gradu, tu teatraliku još više prigrbliti i još jače razviti«, te konačno, izrijeком govori o srodnosti kazališta i slike: »O anahronizmima kostima ne ću ni govoriti: oni su gotovo pendant takvim kostimima u kazališnoj garderobi Miletićeve ere.«¹²

⁹ Vidi fotografije iz 1896. i 1897. godine objavljene u knjizi Đ. Szabo, Stari Zagreb, Zagreb 1941.

¹⁰ Usporedi: R. Ivančević, Šest »Perspektiva«, Zagreb 1972, izd. »Filmoteke 16«.

¹¹ Nakon Šegvičeve ekspertize »tko je tko« na slici (vidi bilj. 6), gledalac je morao vjerovati da, ako netko drugi i »igra« povijesni lik na slikanoj sceni, svakako ga oponaša u portretnoj sličnosti, kostimu i gesti.

¹² Lj. Babić, n. dj., str. 124.

Medovićeva je slika izvrstan primjer pretvorbe povijesti u suvremenost, idealno prikladna i poučna za razumijevanje nemogućnosti razumijevanja prošlosti. Gledamo li iz barokne perspektive i u kostimu prošlog stoljeća predromanički događaj ne znači mnogo, ako smo točno imenovali sudionike ili opisali radnju. U razdoblju plošnog poimanja prostora i drukčijeg doživljavanja vremena i događaj je imao sasvim drukčije značenje. Ni najstriktnije pridržavanje povijesnih izvora ne znači mnogo, ako se predodžba formira na suvremeni način, jer se time daje drukčija »perspektiva« ljudima, događajima i stvarima.

Ali nakon što smo ih sasvim odvojili po metodi i odnosu prema morfologiji stilova prošlih epoha —

jer su slikarstvo i arhitektura historicizma zaista dijametralno suprotni, kad je u pitanju egzaktnost imitacije stila — pomirimo ih na razini stila kao strukture, jer su ipak jedan te isti stil, istog vremena: uz »teatarski kostimiranu scenu« historicističkog slikarstva, nudi historicistička arhitektura svoje »kulisne fasade«. Kao što ni jedna ni druga grana likovnih umjetnosti nikada nije mogla prodrijeti do dublje razine umjetnosti prošlih epoha, tako su obje, iako morfološki različite, strukturalno jedinstvene i obje zajedno — historicistička arhitektura i slikarstvo — iako ništa ne kažu o prošlosti o kojoj bi htjele govoriti, pouzdano svjedoče o svom vremenu. O našoj prošlosti.