



zvonko
maković

popularna
štampana
slika

porijeklo,
funkcija,
značenje

U Klaićevu »Rječniku stranih riječi« iza pridjeva »popularan« stoji objašnjenje: »lat. 1. opće shvatljiv, izložen na lako pojmljiv način; 2. koji je poznat, koji ima uspjeha u širokim krugovima ljudi.« Na istoj stranici iza imenice »popularnost, popularitet« čitamo: »lat. 1. omiljenost kod naroda; 2. raširenost među masama naroda.« Primijenimo li ta značenja na područje umjetnosti, tada popularnu umjetnost možemo smatrati onom koja, zbog lake shvatljivosti, ima uspjeha u širokim krugovima naroda. To bi, nadalje, značilo da se podrazumijeva i velika brojnost takvih umjetničkih predmeta, budući da su oni rašireni među masama. Znamo da postoji umjetnost koja ne pripada masama, koja je bilo stvarna, bilo duhovna svojina viših kulturnih i društvenih slojeva, a koju nazivamo visoka i »elitna« umjetnost, umjetnost obrazovanih.

Popularnu štampanu sliku smatrat ćemo sastavnim dijelom popularne umjetnosti, pa je stoga potrebno odrediti granice i osnovna svojstva koja popularnu umjetnost odvajaju od visoke, »elitne« umjetnosti, umjetnosti obrazovanih. Tu granicu često nije lako prepoznati, pogotovo što pojedina, čak vrhunska, djela povijesti umjetnosti na različite načine dolaze u opticaj svih kulturnih i socijalnih slojeva. Ne bi li se tako moglo reći da su, zahvaljujući štampi i reprodukcijama, neka remek-djela postala veoma poznata i »da imaju uspjeha u širokim krugovima ljudi« ? Rafaelova *Madonna della Sedia*, na primjer, postala je ne samo svojina odabranih, nego također kao gravura ili litografija sastavnim dijelom sve od pučkih crkava do seoskih i prigradskih kuća. Danas offset tisak, jučer litografija i oleografija, još prije drvorezi i bakrorezi, nisu samo uništili »auru« unikatnog umjetničkog djela, nego su do temelja uzdrmali pojam njegova posjedovanja i razumijevanja. Drugim riječima, za mnoge vidjeti sliku *Madonna della Sedia* znači vidjeti je otisnutu u litografiji koja se može kupiti, posjedovati u svojem skromnom domu i svakodnevno u njoj uživati. Znači li to onda da se, tiskarskim tehnikama, snizio i Rafaelov nivo? Naravno da ne znači. Neobrazovani i poluobrazovani promatrač vidjet će na *Madonni della Sedia* određene vrijednosti koje su drukčije od pravih likovnih vrijedosti. *Madonna della Sedia* može za nj predstavljati sliku lijepe vinogradareve kćeri — kao što govori jedna legenda — koju je umjetnik ovjekovječio u liku Bogorodice.¹

Ernst H. Gombrich, *Raphael's Madonna della Sedia*, u: »Norm & Form«, Phaidon, London—New York 1971, str. 65/66; opširnije u: Wilhelm Hoppe, *Das Bild Raffaels in der deutschen Literatur*, Frankfurter Quellen und Forschungen, Frankfurt 1935.



Za drugoga, kojemu je priča o vinogradarevoj kćeri nepoznata, ista ta slika bit će naprosto »sveta slika« (Heiligenbild), slika Majke Božje isto kao što su to i slike umjetnika manjih od Rafaela. Analogno tome jedna Chopinova etida postaje, prera-dom, dopadljiva melodija koju možemo slušati iz juke-boxa po restoranima širom svijeta.

U takvu eksploatatorskom odnosu što ga niža kul-tura ima prema višoj (Rafael i litografija, Chopin i melodija prerađena za juke-box) Edgar Morin vidi *vulgarizaciju* u procesu omasovljenja kultu-re.² No, vulgarizaciju ne treba brkati s *demokrati-zacijom* koja se također javlja u istom procesu. Chopin u Horowitzovoj izvedbi, snimljen na do-broj gramofonskoj ploči, predstavlja također oma-sovljenje umjetničkog djela, ali sada govorimo o demokratskom obliku omasovljenja. Isto je i s Va-

sarelijevim *multiplima*. Ovdje ne smijemo smetnu-ti s uma veoma važnu činjenicu, da Horowitzov Chopin, kao i Vasarelijev *multiple*, unatoč brojno-sti kopija, ostaje najčešće u opticaju unutar jedno-ga kulturnog sloja konzumenata — istih onih koji prisustvuju koncertima ili posjećuju izložbe. Dru-gim riječima, umjetničko djelo u takvu procesu omasovljenja ne mijenja nivo svoje životne sredi-ne, pa stoga Horowitzov Chopin i Vasarelijevi *mul-tipli* ne pripadaju pučkom, popularnom obliku omasovljenja umjetnosti.

Visoku umjetnost i masovnu umjetnost vežu razli-čite spona. Prije svega, »niža« umjetnost crpi svo-je ishodišne sokove iz visoke. Ukoliko i nije riječ o doslovnom eksploatiranju, kao što je to bilo u navedenim primjerima Rafaela i Chopina, umjet-nost nižih kulturnih slojeva ovisit će o visokoj i zato što je jedna od njezinih osobina prihvaćanje konvencija proizišlih iz visoke umjetnosti te rela-tivno dugotrajno zadržavanje tih konvencija. Što-više, pojedini teoretičari isključuju iz popularne umjetnosti *invenciju* smatrajući da se ona zasniva

2
Edgar Moren, *Duh vremena*, Kultura, Beograd 1967, str. 77 i dalje.

isključivo na *konvencijama*. Prihvaćanje i zadržavanje konvencija u popularnoj umjetnosti nije jednako kao u visokoj umjetnosti. Prihvaćene se konvencije u novoj, kulturno i ekonomski nižoj sredini mijenjaju i prilagođuju estetskim zahtjevima te sredine. Proces apsorpiranja i mijenjanja konvencija na području popularne umjetnosti veoma je složen, to prije što istodobno s njim možemo pratiti i druge procese koji svi zajedno ustoličuju novi jezik, jezik popularne umjetnosti. Zato i u procesu vulgarizacije, o kojemu govori Edgar Morin, ne možemo previdjeti takve osobine koje nisu isključivo destruktivne prirode (rušenje, vulgariziranje, prizemljenje jezika visoke umjetnosti), nego, štoviše, sadrže zamjetnu količinu stvaralačkih vrijednosti.

Arnold Hauser, pišući upravo o tom problemu, smatra da visoka umjetnost »... gubi time što se popularizira i rustikalizira ne samo svoju historijsku aktuelnost nego ponajčešće i svoju estetsku kvalitetu. Njezini se motivi banaliziraju, njezina umjetnička sredstva postaju nemoćna, pa ono što na kraju nastaje, djeluje često kao parodija neshvaćenog originala.« Jer: »Narod ne prosuđuje umjetnost po estetskim mjerilima.«³ Hauser očito problemu prilazi s pogrešnog stajališta, i to prije svega zato što u djelu visoke umjetnosti, prerađenom »po narodu«, i dalje vidi samo to djelo, što u procesu omasovljenja ne uočuje i osobne doprinose takvog procesa. Ma kakvi oni bili, ne smijemo ih zanemarivati. Promjenom sredine djelo visoke umjetnosti podliježe zahtjevima nižih slojeva. Ono se može doimati čak i kao »parodija neshvaćenog originala«, ali moramo se zapitati i zašto je tako. »Prerađeni« original više nije samo original. To znači da takve »preradbe« postaju »parodija neshvaćenog originala« za one koji polaze od normativnih principa originala. Narod zaista ne prosuđuje umjetnost po estetskim mjerilima elite. To je ono što Hauser zaboravlja. Ne možemo narodu nametnuti naša estetska mjerila, naše norme, da bismo zatim ustvrdili kako je njihovo shvaćanje naših normi pogrešno. Narod ima svoje norme, svoja estetska mjerila unutar kojih pojedini naši originali mogu djelovati kao parodija.

Upravo je pitanje norme ranjiva točka Hauserove studije. Njegova podjela umjetnosti na elitnu, popularnu i narodnu polazi od socijalnih razlika konzumenata. Možemo zaista razlikovati umjetnost elite od umjetnosti nižih slojeva — prigradskog stanovništva u kojemu autor vidi konzumente popu-

larne umjetnosti. Međutim, u Hauserovoj studiji smeta prije svega totalitarno gledanje na predmet koji razmatra. Postoji u njega, naime, jedna norma, nekad više, nekad manje pritajena, koja i popularnu i narodnu umjetnost nastoji neraskidivo vezati za visoku umjetnost iz koje su obje potekle i podvrgavati ih njezinim obrascima. Narodna umjetnost je tako »naivna, sirova, nespretna i zaostala, a popularna umjetnost rafinirana i tehnički visoko razvijena, mada vulgarna, lako i brzo promjenljiva.«⁴ Naivna, sirova, nespretna i zaostala — u odnosu na što? Na prikrivenu normu visoke umjetnosti. A popularna je umjetnost rafinirana i tehnički visoko razvijena u odnosu na narodnu umjetnost, ali zato vulgarna u odnosu na visoku. Upravo zbog takva međumjesta, na koje Hauser implicite smješta popularnu umjetnost, ona će na vrijednosnoj ljestvici zauzeti i najniže mjesto. Napokon, svi navedeni izrazi, kojima on obilježava narodnu i popularnu umjetnost, a kojima možemo dodati još i druge (»Narodna umjetnost prepjevava [zersingt], rastvara i pojednostavnjuje visoku umjetnost, popularna je umjetnost razvodnjuje i tobože dotjeruje«),⁵ nisu samo deskriptivni pojmovi; štoviše, oni podrazumijevaju normativna suznačenja visoke umjetnosti.

Spominjući Hausera i njegovu podjelu umjetnosti, uočili smo kako se iz visoke umjetnosti ne silazi u nižu kroz jedna vrata. Postoje dvije vrste »niže« umjetnosti: *popularna* (popular art) i *narodna* (folk art). Veoma široko područje tih fenomena isključenih iz »elitne« umjetnosti zaista treba razmatrati kao dvije relativno samostalne grane. Narodna umjetnost ima svoj jezik i svoju publiku, kao što ima i popularna. Jednu i drugu moramo promatrati istodobno i zasebno i u dijalektičkom odnosu. Isto tako ne smijemo zaboravljati ni tragove pupčanih vrpce kojima su jednom bile vezane za istu osnovu — visoku umjetnost. Međutim, u svemu tome osnovno nam polazište mora biti priznavanje relativne autonomnosti i za narodnu i za popularnu umjetnost. Jer »... nikada se ne smije zaboraviti da je dobar popularni umjetnik jednako rijedak kao i dobar obrazovani umjetnik.«⁶ Popularnu umjetnost ne možemo niti smijemo poistovjećivati s kičem, što se često činilo. Balasta ima i u visokoj i u popularnoj (i narodnoj) umjetnosti.

⁴ Ibid., str. 245.

⁵ Ibid., str. 245.

⁶ Douglas Percy Bliss, *A History of Wood-Engraving*, E. P. Dutton & Co., London 1928, str. 164.

³ Arnold Hauser, *Povijest umjetnosti prema obrazovanim slojevima: narodna umjetnost i popularna umjetnost*, u: »Filozofija povijesti umjetnosti«, Matica hrvatska, Zagreb 1963, str. 208.

Govoreći o razlikama između narodne i popularne umjetnosti, Edgar Morin u prvoj vidi srodnost arhaičkoj kulturi dok u popularnoj ističe njezin urbani karakter i pripadnost industrijskoj kulturi.⁷ Hauser također polazi sa sličnih stajališta. U već spominjanoj studiji on pod narodnom umjetnošću razumijeva »pjesničku, glazbenu i likovnu aktivnost, ali ne gradsko-industrijskih slojeva pučanstva«.⁸ Popularna bi opet umjetnost bila »umjetnička ili umjetnosti slična produkcija, analogna zahtjevima poluobrazovane, pretežno gradske i omasovljenju sklone publike«.⁹ U jeziku narodne umjetnosti zaista dominantnu ulogu imaju arhaični, rudimentarni elementi, a svaka se novina sumnjičavo prihvaća i uključuje u produkciju. Narodna umjetnost zadržava veoma dugo osobine etničke pripadnosti koje joj daju i osnovna diferencijalna svojstva. Popularna je umjetnost mnogo manje podložna zadržavanju i čuvanju preuzetih obrazaca. Mijene ovdje dolaze znatno više do izražaja. Međutim, u konzumentima popularne umjetnosti ne možemo gledati isključivo pripadnike poluobrazovane, pretežno gradske publike. Popularnu umjetnost prihvaćao je i dio seoskog življa, a također i dio viših društvenih slojeva. Upravo stoga popularnoj umjetnosti nije tako jednostavno odrediti granice. Litografije i zabavna štiva imali su svugdje svoju publiku kao što su i napjeve iz Leharovih opereta izvodili orkestri u boljim kavama i pjevali pučani u prigradskim gostionicama.

Posredstvom naglog razvoja tehnike započinju od sredine prošlog stoljeća veoma radikalne mijene u strukturi cjelokupnog društva. Novi masovni mediji prodiru u svaku poru ljudske svijesti, a kulturne i etničke razlike konzumenata popularne kulture smanjuju se sve brže, pa je danas tako praktički nemoguće oduprijeti se njezinu utjecaju. Upravo razvojem tehnike masovni su mediji, kao glavni nosioci popularne kulture, gotovo istisnuli narodnu kulturu i narodnu umjetnost. Govoriti danas o narodnoj umjetnosti, umjetnosti arhaičke kulture, znači govoriti o umjetnosti prošlosti. Tehnika je naglo i sigurno brisala granice između sela i grada, a najudaljenije su kulture postale bliske.

Takvo je zbližavanje, zapravo relativiziranje prostornih udaljenosti, započelo već izumom štampe. Ideje, običaji, također i tehnička dostignuća, postaju sada dohvatljiviji. Na području umjetnosti pojam se utjecaja proširuje, pa se tako sjever pri-

bližava jugu, zapad istoku. I obratno. Put od prvih drvoreza s početka 14. stoljeća do primjene fotografije u tiskarstvu svodi se u biti na tehničko usavršavanje jednog jedinog izuma — tehničke reprodukcije. Najranijim tehničkim reprodukcijama, prvim drvorezima, nije jednostavno odrediti ni točno porijeklo ni starosnu dob. Taj su izum tako svojatali Nijemci, Francuzi i Nizozemci. U Italiji se također od kraja prošlog stoljeća veoma sistematski istražuje kulturni značaj štampanih slika, pa se i tu posezalo za prioritetom. Jedan od najznačajnijih talijanskih istraživača popularne štampane slike, Francesco Novati, još je 1911. godine na Prvom talijanskom kongresu etnologa dao značajan doprinos diskusiji o porijeklu štampanih slika svojom »poligenom teorijom«.¹⁰ On, naime, smatra da se ne može točno odrediti mjesto i vrijeme nastanka prvih drvoreza budući da se oni istodobno javljaju i na sjeveru i na jugu — u Njemačkoj, Nizozemskoj, Francuskoj i Italiji. S vremenom se, unatoč zadiranju pojedinih povjesničara u 14. stoljeće, ustalilo mišljenje da se prvi tiskani listovi pojavljuju oko 1400. godine.

Što je zapravo značio izum drvoreza, male drvene pločice s koje se jedan isti prizor mogao otisnuti u veoma mnogo istovjetnih kopija? Walter Benjamin u tom postupku vidi korjenitu promjenu u shvaćanju umjetničkog djela koje gubi »auru« jedinstvenosti, neponovljivosti i nezamjenljivosti; povijest jednoga umjetničkog djela sada sačinjavaju i sve kopije, svi otisci toga djela izvedeni različitim reproduktivnim tehnikama.¹¹ S praktičkog stajališta značilo je to uštedu rada a povećanje produkcije, iz čega slijedi sniženje cijene djela. Niža cijena a veća produkcija značila je i lakše promicanje, pa ono tako postaje dostupno mnogima — bogatima i siromašnima. Da su prvi grafički listovi bili više popularnog karaktera, dakle namijenjeni širokim društvenim slojevima, govore prikazane teme: to su prikazi Marije, Krista i narodu najpoznatijih svetaca-zaštitnika. Nešto kasnije javljaju se i simbolički prikazi planeta, igrice karte, ilustracije poslovice. Sve jednostavni i narodu razumljivi sadržaji. Grafičke otiske s prikazima nebeskih zaštitnika mogao je tako nabaviti i čovjek iz puka te im se moliti ili ih staviti iznad vrata staje kako bi čuvali životinje. Narod koji je nabavljao te sličice gledao je u njima prije po-

7

E. Morin, o.c., str. 84 i dalje.

8

A. Hauser, o.c., str. 197.

9

Ibid.

10

Francesco Novati, *Intorno all' origine e alla diffusione della stampe popolari*, Atti del I Congresso d'Etnografia Italiana, Perugia 1912, str. 129—134.

11

Walter Benjamin, *Umjetničko djelo u doba svoje tehničke produktivnosti*, u: »Uz kritiku sile«, Razlog, Zagreb 1971, str. 53—82.

srednike u molitvi Bogu i svecima, a manje ga je isprva zanimala njihova dopadljivost.

Osim takvih pobožnih sličica kojima se u molitvi moglo obraćati iz vlastitog doma, bilo je i onih koje su pravo »ogledalo jednostavnog života seljaka i radnika, a koje nam govore o njihovim naporima i oskudici, patnjama, nadi — i svemu ostalom. Posredstvom tih slika stjecao je puk osnovna znanja o planetama i njihovu utjecaju, o velikim događajima i mijenama svijeta. Sličice su puk privlačile također i svojom filozofijom o božici sreće ili smrti u kojoj smo svi jednaki.«¹² Izraziti pučki karakter tema naveo je neke teoretičare i povjesničare da upravo u prvim štampanim slikama vide začetak narodne umjetnosti. Paolo Toschi, međutim, ispravno uviđa da postoje stanovite razlike između »čiste« narodne umjetnosti i popularne štampane slike. Dok »... u narodnoj poeziji i nepismeni pastir može složiti, improvizirajući, jedan *stornello* ili *rispetto*, dotle je jednom drvorecu ili bakrorescu potreban određen stupanj stručno-tehničkog znanja, niže ili više razine, no nikako ga ne smije nedostajati potpuno.«¹³ Nadalje, majstori koji su izrađivali grafičke listove, bilo grube drvoreze bilo tehnički usavršenije bakroreze, znali su da svojim djelom »govore svima' i to jezikom što ga razumije i neobrazovani i učenjak, i plemić i seljak.«¹⁴ Tehnička svijest kao i svijest o širokoj rasprostranjenosti djela vraćaju nas ranijoj diskusiji o karakteru popularne umjetnosti. U prvim drvorezima zaista možemo prepoznati obilježja popularne umjetnosti. Tek u 16. stoljeću proizvode se grafički listovi koji, prije svega zbog složenijega ikonografskog jezika, prestaju biti svojina puka, mase.¹⁵ Sada se točno zna za koga se proizvodi — za puk ili za obrazovanu elitu. Dürerovu *Melankoliju* može shvatiti i usvojiti samo obrazovani humanist, isto kao što i gramofonsku snimku Horowitzova Chopina nećemo nalaziti u juke-boxu, isto kao što i Vasarelijeve *multiple* ipak ne mogu prihvatiti poluobrazovani ili neobrazovani, koliko god se pojedini kritičari i umjetnici trudili da dokažu suprotno. Prema tome, onaj princip demokratizacije u procesu omasovljenja um-

jetnosti, o čemu govori Edgar Morin, ne postoji samo u umjetnosti novijeg datuma; možemo ga, gotovo neizmijenjenog, naći i mnogo ranije.

Već smo napomenuli da se izumom drvoreza počinju smanjivati prostorne udaljenosti, da svijet postaje bliži. Tako u Hrvatskoj, unatoč tome što se prve tiskare javljaju relativno rano (Modruš, Kossin, Senj), nalazimo drvoreze i bakroreze isključivo iz velikih stranih središta — Nizozemske, Njemačke, Italije. Male sličice služile su kao umeci u molitvenicima unutar kojih se već pri uvezu ostavljaju slobodne stranice za slikovni ukras,¹⁶ ili kao uzorci po kojima se oslikavaju zidovi crkava. Već je oдавно u našoj znanstvenoj literaturi utvrđeno kako su brojne zidne slike po istarskim crkvicama rađene pod neposrednim utjecajem ranih nizozemskih i njemačkih grafičara.¹⁷ Majstori kastavske radionice, na primjer, imali su nedvojbeno bogat izbor grafičkih listova koje su, uvećavajući ih, prenosili na zid prilagodivši se i novim zahtjevima: drukčiji oblik i veličina kadra uvjetovali su i kompozicijske izmjene. Iz takva preuzimanja i preinaka grafičkih listova nastajale su osobite likovne i šire kulturne vrijednosti: duh sjevera zračio je u malim seoskim crkvama Istre novim sjajem. Uzmemo li za primjer samo neke grafičke listove nizozemskog Majstora sa svecima, koje preslikane nalazimo u crkvi Marije na škrlinama, tada se geografski pojmovi mogu relativizirati još više. Slikar beramskih fresaka ne samo da nam Nizozemsku čini dohvatljivijom, nego nas uvlači u širu igru geografskih pojmova. Sam je Majstor sa svecima, naime, jedan od onih grafičara koji su *inventio* preuzimali od drugih. Iz njegovih sačuvanih listova znamo da su većina kopije nizozemskih, njemačkih, francuskih, pa i talijanskih grafičara.¹⁸ Majstor sa svecima smanjio je dakle Evropu na dimenzije grafičke mape, a naše freske, rađene po njegovim predlošcima, postadoše odjekom svijeta novih mjera. Napokon, Gutembergova

¹² Achille Bertarelli, *L'imagerie populaire italienne*, Ed. Duchartre & van Buggenht, Paris 1929, str. 3/4.

¹³ Paolo Toschi, *Stampe popolari Italiane dal XV al XX secolo*, Electa Editrice, Milano 1970, str. 14.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ O tome opširnije u: Zvonko Maković, *Ikonografija popularne štampane slike*, Život umjetnosti, br. 29—30, Zagreb 1980, str. 79—90.

¹⁶ Mladen Bošnjak, *Drvorezi u primjercima prve hrvatske tiskane knjige*, Bulletin, 1—2, Zagreb 1962, str. 54—62.

¹⁷ France Stelé, *Vplivi Mojstra E. S. v slovenskih freskah 2. polovice 15. stol.*, Šišićev zbornik, Zagreb 1929, str. 267. i dalje; Fedora Paškvan, *Prilog proučavanju beramskih zidnih slikarija*, Bulletin, br. 1, Zagreb 1959, str. 53—58; Milan Prelog, *Neki grafički predlošci zidnih slikarija u Bermu*, Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti, br. 3, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1961, str. 3—8; Branko Fučić, *Grafički listovi »Majstora sa svecima« u kastavskoj radionici*, Bulletin, br. 3 Zagreb 1962, str. 177—186.

¹⁸ Dieter Koeplin & Tilman Falk, *Lukas Cranach — Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Birkhäuser Verlag, Basel—Stuttgart 1976, sv. 2, str. 597.

se galaksija začela upravo na maloj daščici nepoznatog drvoresca. A kada Carpaccio na jednoj slici prikazuje vedutu svojega grada, on također poseže za grafičkim listom smatrajući, očito, jednostavnijim preslikati Piazzetu i Palaču s mnoštvom gondola u prvom planu nego slikati taj isti prizor s otoka San Giorgio. Pri tome je posebno zanimljivo to da je drvorez radio Erhard Rewich u Utrechtu.¹⁹ I ovdje se dakle sjever dotakao juga posredstvom grafičkog lista.

I bermanske freske i Carpacciiov prikaz Venecije u odnosu na grafičke predloške valja promatrati s praktičkog stajališta. Pučki slikari istarskih crkava, kao i Carpaccio i mnogi drugi, uočili su tehničke pogodnosti što im pružaju otisci dašćice ili bakrene pločice. Usporedo s tim praktičkim mogućnostima uporabe otisnutih prizora ukazuju se i neke druge. Tako se, na primjer, zahvaljujući baš grafičkim listovima, ikonografske teme vezane dotad za jedno područje javljaju u drugim — geografski udaljenijim. Za motive mrtvačkog plesa ili kola sreće iz istarskih crkava pronađeni su adekvatni grafički listovi sjevernjaka koje su naši majstori upotrebljavali kao predloške za oslikavanje zidova. Parisov sud u evropskom slikarstvu s kraja 15. i u toku 16. stoljeća može također zahvaliti svoju rasprostranjenost upravo bakrorezima pojedinih majstora, najčešće sjevernjaka.²⁰ Jedan takav list već spomenutog nizozemskog Majstora sa svicima nabavio je Hartman Schedel u Padovi 1464. godine te ga, s još jedanaest listova istog autora, ponio sa sobom u Nürnberg. Ponovo dakle ulazimo u kružnu putanju sjever-jug-sjever, putanju koju je ubrzao izum štampane slike.

Nepoznati gradovi i zemlje pobuđuju znatiželju, a na nju odgovaraju brojni putopisci i ilustratori. Oni riječju i slikom objelodanjuju svjedočanstva o dalekim gradovima. Upravo prikazi gradova u prvim knjigama putopisa govore nam o predodžbama o svijetu što su ih imali onovremeni čitatelji. U poznatoj *Nirnbeškoj kronici* (1493) nalazimo tako niz istovjetnih veduta koje treba da prikazuju različite gradove. Carigrad, Beograd, Mantova ili Damask bili su daleki, egzotični predjeli o kojima je njemački čitatelj stvarao maglovitu predodžbu, pa nas stoga i ne mora čuditi što Wolgemut, koji je radio ilustracije, za sva ta mjesta upotrebljava jedan isti predložak. Sisak i Šabac, stoljeće i nešto više kasnije, jedan ne odviše spretan bakrorezac

prikazuje jednako. Napokon, i u 19. se stoljeću susrećemo s vedutom nekoga čudnog grada ispod kojega piše da bi imao biti Split.

Štampana slika umnogome je proširila doseg valjanosti vizuelnih informacija iz prve ruke, ali je isto tako pomogla i širenju potpuno pogrešnih, o čemu se očito i nije vodilo mnogo računa. Rewichova veduta Venecije jednim je dijelom potpuno netočna: iznad tornja i kupola crkve sv. Marka prikazan je fantastičan brdovit pejzaž. Ali Carpacciu je ipak korisno poslužila za ono što ga je zanimalo — prikazati Piazzetu i dio Palače ispred kojih je more s gondolama.

Prvi grafički listovi, rekli smo, pojavili su se negdje oko 1400. godine. Bili su to drvorezi. No veoma brzo nakon toga nalazimo i prve bakroreze, grafički postupak koji je potekao nedvojbeno iz neke zlatarske radionice ili radionice oružja, budući da je tehnika žlijebljenja bakrene pločice gotovo istovjetna načinu ukrašavanja zlatara i oružara. Nije bilo teško uočiti veće pogodnosti za rad i umnožavanje kopija nove grafičke tehnike. Oštri šiljasti rezač kretao se lako po pločici, a izražajnost linija mogla je biti veća nego u ranije poznatom drvorezu. Pojedini stručnjaci smatraju da se upravo tada počinju polarizirati grafički listovi za puk i oni koje su uzimali obrazovaniji i imućniji ljubitelji umjetnosti. Drugim riječima, ti autori smatraju drvorez »grubljom« i »jednostavnijom« tehnikom od bakroreza kojim se postižu efekti sličniji unikatnim djelima. Sjenčanje, veća gipkost i različite debljine linija zaista su u bakrorezu bliži originalnom crtežu nego što se to može postići drvorezom. Ima međutim mnogo drugih primjera u kojima su upravo bakrorezima ispričane pripreme priče za malog čovjeka. Proštenjarske sličice ili protuluteranski leci rađeni su često u bakrorezu. Čak i bakropisu, koji se kao tehnika javlja neposredno nakon bakroreza, teško možemo pripisati isključivo »elitni« karakter.

Izum što ga je potkraj 18. stoljeća primijenio Englez Thomas Bewick, gravura u drvu, imao je veliko značenje ne samo za razvoj tiskarstva nego i za sociološki aspekt štampane slike. Koristeći se drvenom pločicom poprečno rezanih godova, Bewick je na njoj primjenjivao bakrorezačku tehniku. Posao je bio znatno lakši, a količina otisaka veća. Čvrsto priljubljene jedna uz drugu, dašćice su se mogle lako umetati u tiskarski slog, pa se gravura u drvu zadržala prilično dugo u 19. stoljeću kao izvanredno pogodan način za ilustraciju novina i knjiga koje sada dosežu velike naklade.

¹⁹ William M. Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication*, The M. I. T. Press, Cambridge, Mass., 1973, str. 38.

²⁰ D. Koeplin — T. Falk, o. c., str. 613—630

☙ equatione fluminis probatur damascus. 18

Damascus



Mantua





Litografija i, kasnije, cinkografija udovoljavale su upravo zahtjevima velikih naklada. Reprodukcijska je tako postala jeftinija a količinska rasprostranjenost veća. Sve je to, naravno, ostavljalo tragove i u drugim, ne samo praktičnim aspektima štamparske slike. Ona postaje zaista dostupna svakome, postaje jeftina roba na umjetničkom tržištu. Tom je rasprostranjenosti štampana slika još više sudjelovala u čovjekovoj svakodnevici. Ne samo da je za nisku cijenu mogla udovoljiti es-

tetskim, religioznim ili bilo kojim drugim potrebama, nego je u pravom smislu postala kronikom svakodnevnog života.

U Hrvata, unatoč tome što se štampa javlja vrlo rano, nema još dugo domaće štampane slike. Vi-njete, pa tako i ilustracije i samostalni grafički li-stovi, nabavljaju se u većim središtima. Ilustraci-ja u našim knjigama i molitvenicima ima malo, tako da je u znanstvenoj literaturi još i danas uv-

riježno mišljenje kako se prva sustavno ilustrirana knjiga u Hrvata javlja tek oko sredine prošlog stoljeća.²¹

To je poznata knjiga Ignjatije Čivića Rohrskog *Basne*, izišla 1845. godine kod karlovačkog nakladnika Ivana N. Prettnera, a s ilustracijama Alberta Lauperta. Ilustracije su izvedene u litografskom zavodu M. Trentsenskog u Beču. Međutim, sustavno ilustriranih knjiga bilo je u nas i mnogo ranije, čak knjiga tiskanih u cijelosti u Hrvatskoj sa slikovnim priložima uklopljenim u slog, a ne naknadno umetnutih stranica sa slikom kao što je slučaj sa Čivić-Rohrski-Laupertovim *Basnama*.²²

Samostalni grafički listovi, bilo da je riječ o svetim slikama (Heiligenbilder), bilo o slikama profane tematike, nabavljaju se isključivo izvana — kao posebne narudžbe, odnosno kao pojedinačno kupljeni i uvezani listovi. Za potrebe velikih hodočasničkih mjesta u Hrvatskoj (Marija Bistrica, Trški Vrh, Remete) sličice se u 18. stoljeću naručuju najčešće kod poznate gradečke obitelji Kaupers ili kod drugih austrijskih grafičara. Te male sličice bile su u optičaju cijelo 19. stoljeće, a novi tiskari iz Hrvatske, Platzer i kasnije Hühn, tiskaju ih gotovo neizmijenjene u litografiji. Najviše je, naravno, štampanih slika u Hrvatskoj prošlog stoljeća koje su rađene u Austriji, što je i razumljivo zbog međusobne političke, ekonomske i kulturne ovisnosti. Međutim, jedno svjedočanstvo Ise Kršnjavoga govori nam više o porijeklu i rasprostranjenosti štampane slike u nas. »U kući mojeg djeda, sjeća se Kršnjiavi, bile su slike i pokućstvo iz početka XIX. stoljeća, pa su mi se daleko više sviđele nego onda moderne novije francuske litografije u kući mojih roditelja. U napoleonsko doba bio je običaj, da su si mnogi ljubitelji slike izrezali iz knjiga bakroreza, pa su ih s drugim tada modernim sličicama slijepili na arak artije i postavili ih u okvir pod staklo. Nazivali su to 'Quodlibet'. Živo se sjećam, kakovom sam ljubavi proučavao uvijek na novo te sličice. Još danas čuvam jedan takav quodlibet moga djeda. Izgleda harmonično kao kakovo staro vezivo, a zanimljiva

je svaka sitnica na njemu. Iz moga djetinjstva još mi je u uspomeni živ utjecaj bakroreza iz rimske povijesti, što mi ih je prefekt u konviktu pokazivao. Mora da su bile iz Davidove škole.«²³

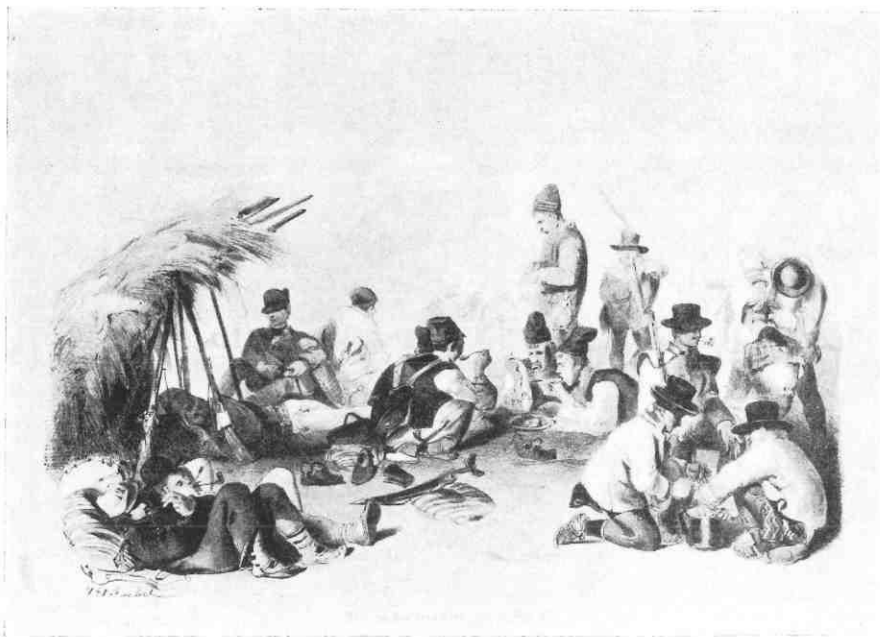
Brojne sačuvane grafičke listove u nas, prvenstveno litografije, najčešće su ipak radili bečki crtači i litografi. To su na primjer Goebelove, Kollaržove, Kriechuberove, Adamove ili Katzlerove litografije iz 1848/49. godine, na kojima su prikazani hrvatski vojnici u logorima, ban Josip Jelačić u Beču i Zagrebu, pa zatim portreti hrvatskih ličnosti — suvremenih i historijskih. Iz političkih i napokon nacionalnih razloga jasno je da kupci takvih sličica nisu bili Mađari, pa ni Austrijanci, nego da su rađene upravo za Hrvate. Vojnici i građani nabavljali su ih po svoj prilici u Beču i donosili kući, a nije isključeno da su već izdavači određenu količinu litografija slali u Hrvatsku i prodavali po sajmovima i trgovinama putem posrednika. Za pojedine listove, međutim, točno se zna da su ih naručili naši ljudi kod bečkih ili tršćanskih litografa te za njih snosili trošak izrade, a potom se sami brinuli o prodaji. I. Havliček u Zagrebu i J. Depoli u Rijeci bili su samo neki od takvih rodoljubnih naručilaca i distributera. Autori tih litografija bili su odreda poznati i veoma cijenjeni u svojem poslu. Postavlja se sada pitanje možemo li uopće prisvajati ta djela stranog porijekla, možemo li te listove smatrati hrvatskom popularnom štampanom slikom. Uloga naručioca, napokon i korisnika popularne štampane slike, nedvojbeno ima presudno značenje. Upravo stoga i pitanje autorstva stavljamo na drugo mjesto. Slikari koji dolaze u Hrvatsku u to doba, od Waldmüllera do Mückea ili Zaschea, i koji ovdje rade isključivo za domaće naručioce, pripadaju krugu u kojemu neposredno djeluju. Naposljetku, njihov dolazak i opstanak u Hrvatskoj nije ni slučajna ni nevažan. Većina se slikara, kipara ili arhitekata potpuno stapa s novom sredinom, pa pitanje njihova porijekla i mjesta naobrazbe postaje izlišno. Primjer Waldmüllera dovoljno je ilustrativan kad govorimo o djelovanju stranih umjetnika u našoj sredini onoga doba. Hrvatska je bila premalena i nezrela da zadrži njegov genij. Ali Hrvatska je isto tako nekoliko desetljeća kasnije bila kulturno i umjetnički nedorasla za jednoga Karasa, domaćeg umjetnika koji je uživao podršku veoma uskog kruga. Hrvatska je i u djelu Ivana Zaschea pokazala pravo stanje svoje kulturne i umjetničke razine. Taj češki umjetnik, potpuno udomaćen u

21 Artur Schneider i Arthur Rümman, *Prva hrvatska ilustrirana knjiga*, Grafička revija, Zagreb 1929, str. 109—116; Olga Maruševski, *Prilog istraživanju tiskanog umijeća u Hrvatskoj: prve ilustrirane novine u Osijeku*, Vijesti muzealaca, br. 3, Zagreb 1972, str. 37—45.

22 Postoje u nas čak i znatno starije sustavno ilustrirane basne. To su *Esopove Fabule za slavonsku u skullu hodechju dicu sastavljene*, tisak Ivana Mart. Divalta, Osijek 1804. Ilustracije su u drvorezu, a na jednoj je potpis očito ilustratora (A. Moecke). Međutim, nisu sve ilustracije u toj knjizi rad istog majstora. Osim Moeckevih ima nekoliko mnogo vještijih.

23

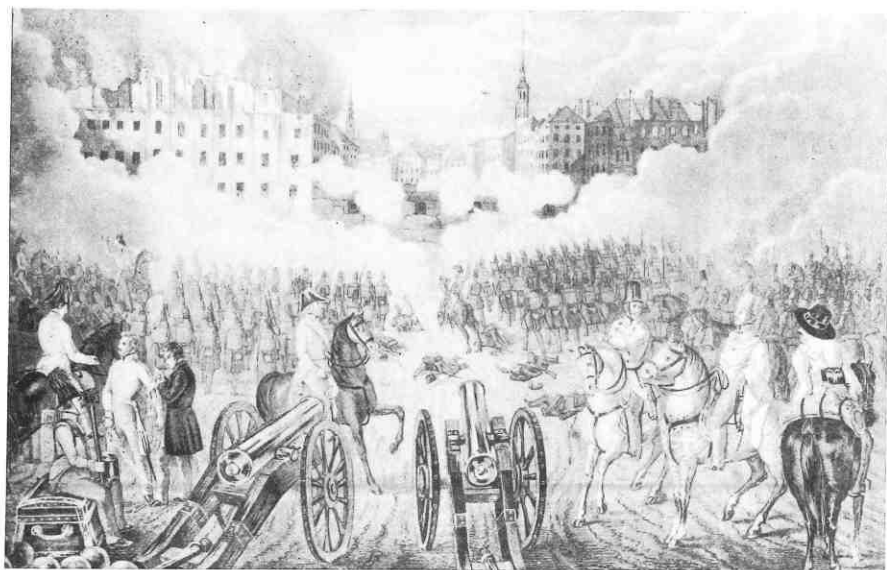
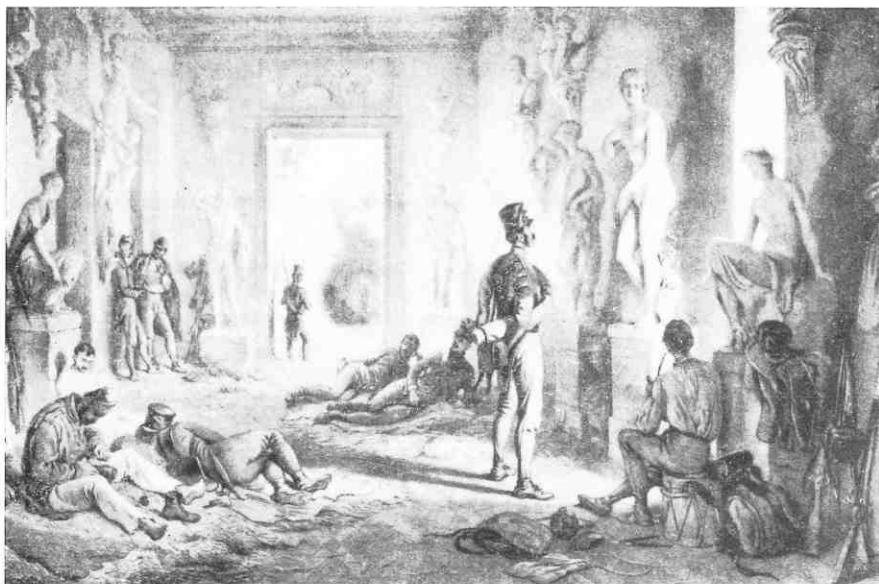
Izidor Kršnjiavi, *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba*, Hrvatsko kolo, Zagreb 1905, knj. 1, str. 216



Hrvatskoj, tipičan je primjer podvojenosti naše kulturne klime. S jedne strane on radi djela izvanrednih vrijednosti koja mogu opstati i na višem nivou srednjoevropskoga umjetničkog standarda, da bi, istodobno, radio i takva čija je umjetnička vrijednost jako diskutabilna. Ovih drugih Zascheovih djela mnogo je više. Pitanje личности umjetnika i umjetničkog djelovanja u Hrvatskoj

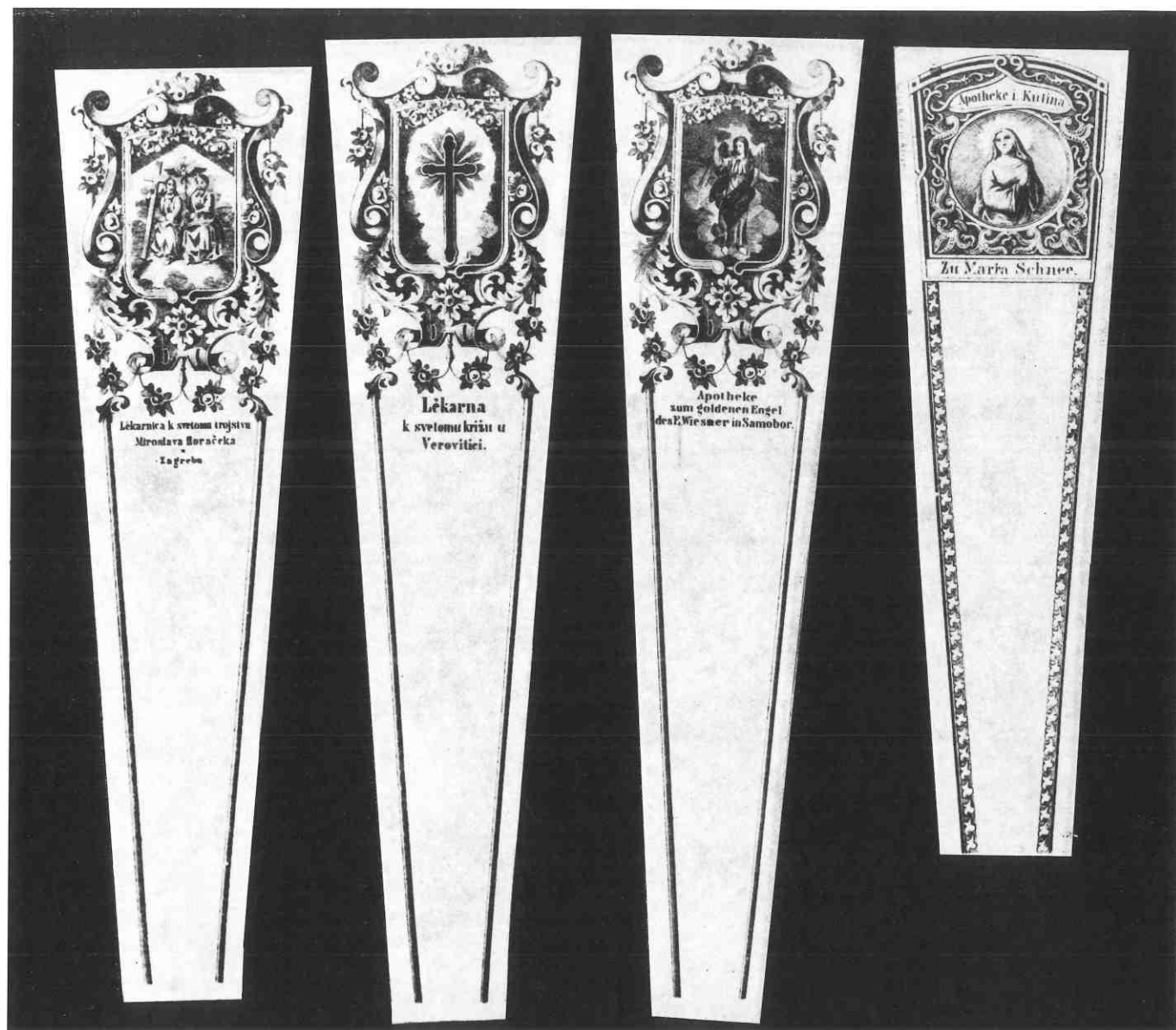
19. stoljeća pitanje je izbora sudbine. Karas i Zasche, najznačajnije личности svojega doba, kazuju dovoljno rječito o tom izboru. Dosljednost Karasa vodi u Koranu, kompromis Zaschea do ugleda i građanskog establishmenta.

Što to znači? Znači prije svega da je u Hrvatskoj veoma uzak krug onih koje možemo smatrati po-



trošačima više, »elitne« kulture. Postoji u svemu tome jedan, nimalo nevažan, činilac. Hrvatska u 19. stoljeću doživljava korjenite promjene kako na političkom tako i na ekonomskom i kulturnom planu. To je stoljeće burnih događaja — od napoleonskih ratova i ratova u Italiji, gdje hrvatski živalj sudjeluje kao jeftina najamnička vojska, do čuvanja granica od Turaka, i do gušenja revolu-

cionarnih pobuna u Beču i Mađarskoj. U svim se tim događajima Hrvati bore za interese Austrije od koje se, međutim, nastoje koliko je moguće više osamostaliti. To osamostaljivanje, napokon i konstituiranje jedinstvene Hrvatske koja je još razbijena na relativno izolirane provincije, ima istaknuto mjesto u kulturnim zbivanjima. Nepismeno, neobrazovano, a ratovima veoma osiroma-



šeno stanovništvo, od kojega veliku većinu čine seljaci, nesumnjivo ima drukčije kulturne nazore od stanovništva ostalih evropskih zemalja. Čak i plemstvo, koje je u ostalim sredinama uz novo-obogaćeno građanstvo glavni potrošač viših kulturnih dobara, u nas je prava rijetkost. Građanstvo se ovdje još nije obogatilo, a domaće je plemstvo siromašno iz istih razloga kao i ostali živalj. Sve su to, naravno, činioći koji ostavljaju neiz-

brisive tragove u umjetničkom i uopće kulturnom životu. Upravo stoga ne treba nimalo čuditi prisutnost stranih umjetnika koji ovdje borave samo neko vrijeme ili se tu udomaćuju.

Za popularnu štampanu sliku potreban je određen stupanj stručno-tehničkog znanja koje je teško naći u Hrvatskoj sve do polovice 19. stoljeća. Tek se tada tiskare opskrbljuju suvremenim strojevi-



ma, a tiskari stječu i veću naobrazbu. Josip Platzer počinje 1841. sam tiskati litografije, a pravi procvat i te tehnike i štampane slike uopće dolazi s Julijem Hühnom, strancem koji se udomačuje u Zagrebu. On isprva radi u litografskom zavodu

Karla Albrechta, zapravo filijali Platzerova zavoda, a 1858. godine osniva vlastitu litografiju i kasnije tiskaru. To je također doba kad se Hrvatska i ekonomski počinje uzdizati. Hühn dobiva narudžbe od mnogih tvorničara za koje radi izvanrednu ambalažu, pa čak i svojevrсни kućni dizajn. U njemu tako možemo vidjeti i našega prvog dizajnera, a ne samo značajnog litografa. Nova tehnika koju on kod nas uvodi — kromolitografija — umnogome mu pomaže da konkurira stranim, prvenstveno bečkim litografima koji su dotada najvećim dijelom namirivali potrebe hrvatskog tržišta. Iz bogate ostavštine Julija Hühna, koja se čuva u Muzeju grada Zagreba, saznajemo mnogo više o pojedinim granama naše industrije ili tržištu, a da ne govorimo o stupnju vizuelne kulture, nego iz bilo kojih pisanih dokumenata. Ipak, još se ne prekidaaju austrijsko-talijanske veze, pa se štampane slike naručuju i uvoze kao i prije. Samostalne grafičke listove, koji se tada rade pretežno u litografiji, počinju potpuno potiskivati nove reprodukcijske tehnike — od kojih oleografija svakako zauzima najznačajnije mjesto. Mnoge teme iz nacionalne povijesti postaju veoma omiljene, pa sada već školovani domaći slikari prenose svoja djela u oleografiju ili za to rade po posebnim narudžbama.

U Zagrebu se tako osniva oleografska radionica Petra Nikolića, iz koje izlaze brojna djela što svoju popularnost ne gube ni u našem vremenu. Iz takvih veoma rasprostranjenih i u narodu omiljenih djela nastaju čvrsti obrasci koji nadživljuju vrijeme prenoseći iz generacije u generaciju estetske, pa čak i šire kulturne norme. Drugim riječima, popularna štampana slika, kao i popularna umjetnost općenito, svojom prividnom lakoćom ostavlja veoma duboke tragove u svijesti naroda. Te šarene sličice imaju znatnog udjela u kulturnoj i ne samo kulturnoj povijesti jednog naroda. Nespretni drvorezi iz kalendara, figure s igraćih karata ili prikazi hrvatskih vojnika u logorima Schwechata govore na svoj način o našoj povijesti, ali isto tako i o vizuelnoj kulturi i estetskim nazorima. Upravo zbog svega toga te sličice ne smijemo prepuštati nehaju.