


Ivana Prijatelj Pavičić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu

prijatelj@ffst.hr

 <https://orcid.org/0000-0003-4379-3074>

Utjecaj interpretacija pojma periferijske umjetnosti Ljube Karamana i Miroslava Krleža na dalmatinsku povijesti umjetnosti

Sažetak: Mada je izvorno Bečka škola gajila univerzalistički pristup povijesti umjetnosti, njezini su korifeji, Alios Riegel i Max Dvořak, utjecali na oblikovanje nacionalističkih ideja kod srednjoeuropskih povjesničara umjetnosti koji su djelovali između dvaju svjetskih ratova. Evidentan je primjer takvih utjecaja ugledni hrvatski povjesničar umjetnosti Ljubo Karaman (1886. – 1971.), bečki student, koji se već tridesetih godina bavio umjetnošću centra i provincije, granice i periferije, a svoja će razmišljanja sintetizirati 1963. godine u knjizi *Problemi periferijske umjetnosti* o djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva. Kolonijalni karakter Karamanove definicije odnosa centar – periferija očituje se u shvaćanju da se diseminacija i asimilacija umjetničkih stilova odvija samo u jednom smjeru – od razvijenoga centra prema provinciji. Njegova se definicija pojma periferijske umjetnosti pojavila kao reakcija na djela istaknutih predstavnika Bečke škole s početka XX. stoljeća (s naglaskom na poljsko-austrijskog povjesničara umjetnosti Josefa Strzygowskog), a temeljena je na ideji o vanjskim, političkim i umjetničkim utjecajima u Dalmaciji, kao vanjskim snagama umjetničke razmjene. Ugledni pisac i enciklopedist Miroslav Krleža u diskusiji na Drugom kongresu književnika u Zagrebu preokrenuo je ideju o umjetničkom transferu iz naprednoga Zapada prema nerazvijenome Istoku – Balkanu kao provinciji na rubu civilizacije, predstavljajući ideju o periferiji kao centru. Tijekom pedesetih godina prošloga stoljeća Krleža je snažno utjecao na stvaranje nove kulturne paradigme i na razvoj znanstvene paradigme unutar hrvatske povijesti umjetnosti. Autorica će u referatu nastojati pokazati u kojoj se mjeri u tekstovima hrvatskih povjesničara umjetnosti o staroj dalmatinskoj umjetnosti očituje utjecaj i odjek Karamanovih i Krležinih ideja i stavova o periferijskoj, provincijskoj i graničnoj umjetnosti.

Ključne riječi: Ljubo Karaman, Miroslav Krleža, pojam periferijske umjetnosti

„Povijest umjetnosti vodi nas mnogim pitanjima koja se bave našim vlastitim identitetom. Riječ je o pitanjima koje žive u postkomunističkoj, tzv. post-istočnoj Europi, u post-religijskom svijetu, a u kojem oni nalaze svoje korijene,“ poručio je njemački povjesničar umjetnosti Hans Belting mladim češkim povjesničarima umjetnosti 2016., prigodom donacije njegovih knjiga Sveučilištu u Brnu. „Otkrivati korijene je“ – kazao je Belting – „nešto čudesno, jer odjednom razumiješ sebe, odakle dolaziš, tko si, i gdje ideš.“ „Vjerujem da je taj entuzijazam za otkrivanjem korijena nešto što je samo po sebi sastavni dio tih korijena (...) Posjedovati ćete vlastitu prošlost tek onda kada je otkrijete.“¹

Baveći se umjetnošću današnjeg hrvatskog prostora naši povjesničari umjetnosti još su od polovice XIX. stoljeća nastojali utvrditi koji je bio doprinos Hrvata ili pak Južnih Slavena u toj umjetnosti. Opće je poznato da je stara hrvatska umjetnost stoljećima bila obilježena utjecajima Rima, Bizanta, Langobarda, Venecije, Habsburškog i Osmanskog Carstva, koji su, kao i neka importirana djela i umjetnici dolazili iz zemalja koje su nekoć vladale našim prostorima. Tako, primjerice, kasnosrednjovjekovno i novovjekovno predmoderno arhitektonsko i umjetničko nasljeđe kontinentalne Hrvatske pokazuje srednjoeuropske umjetničke, ikonografske i stilske utjecaje dok je jadranski obalni pojas stoljećima bio pod utjecajem različitih talijanskih regija (s naglaskom na Veneciju), a nakon osmanskih osvajanja na prostoru tzv. Turske Hrvatske osjećali su se islamski utjecaji. U hrvatskoj povijesti umjetnosti u traženju vlastitog nacionalnog umjetničkog identiteta i danas je istraživačima inspirativan i poučan istraživački smjer koji je zacrtao ugledni hrvatski povjesničar umjetnosti Ljubo Karaman (1886. – 1971.), student čuvene Bečke škole, koji se kao znanstvenik negdje od početka tridesetih godina prošlog stoljeća bavio temama poput odnosa hrvatskog prostora kao provincije, granice i periferije spram umjetničkih centara. Valja imati na umu da se Karaman i kao konzervator i kao povjesničar umjetnosti djelujući u Dalmaciji u turbulentnom povijesnom razdoblju od završetka Prvog do početka Drugog svjetskog rata suočio s narastajućim talijanskim nacionalizmom i imperijalizmom i teritorijalnim prisezanjima koja su se očitovala i u talijanskoj i tzv. iredentističkoj povijesti umjetnosti, kao i onodobnim rasnim teorijama i idejama kulturnog nacionalizma.²

¹ Ivan Foletti, Francesco Lovino, Veronika Tvrzníková, ur., *From Kondakov to the Hans Belting Library. Emigration and Byzantium – Bridges between Worlds* (Brno: Masaryk University, Rome: Viella, 2018). (Chapter 4: Ivan Foletti: Interview with Hans Belting: crossing the borders), 75.

² Nikola Bartulin, *The Racial Idea in the Independent State of Croatia: Origin and Theory* (Leiden, Boston: Brill, 2014), 186.; Jan Białostocki, „Some values of artistic periphery,“

Prvi put je primijenio i pojasnio pojmove provincijske, granične i periferijske umjetnosti obrađujući tzv. starohrvatsku umjetnost u Dalmaciji u knjizi *Iz kolijevke hrvatske prošlosti* (Zagreb, 1930.), koja se pojavila kao reakcija na djelo *Forschungen zur Entwicklung der altkroatischen Kunst* poljsko-austrijskog povjesničara umjetnosti Josefa Strzygowskog (rodom iz šleskog grada Bielsko-Biala, 1862. – Beč, 1941.), objavljeno u Beču 1926., a potom u hrvatskom prijevodu 1927. pod naslovom *O razvitku starohrvatske umjetnosti: Prilog otkriću sjeverno-evropske umjetnosti* (Zagreb, 1927.).³ Reagirajući na teze Strzygowskog o barbarskom porijeklu predromaničke umjetnosti u Dalmaciji, obrazlažući zašto je protiv njegove teorije da su Hrvati tada bili donijeli nove oblike iz svoje postojbine na sjeveru Europe, Karaman tumači kako specifična stilska i tipološka, oblikovna obilježja tadašnje likovne umjetnosti proizlaze iz geografskog položaja Dalmacije na kojem dolazi do miješanja utjecaja različitih kulturnih krugova.⁴ On je dobro poznao rad svojeg

u *Center and Periphery: Dissemination and Assimilation of Style, Word Art, Themes of Unity and Diversity. Acts of XXVth International Congress of the History of Art*, ur. I. Lavin (London: University Park: Penn State University, 1989), 9–22.

³ Godine 1901. Josef Strzygowski objavio je knjigu *Orient oder Rome* (Joseph Strzygowski, *Orient oder Rome: Beitrag zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst* (Leipzig: Hinrichs 1901) u kojoj je naglasio da spiritus movens u ranokršćanskoj i ranosrednjovjekovnoj umjetnosti nisu bili klasična Grčka i Rim, nego helenizam i umjetnost Bliskog Istoka. Otvorio je tada diskusiju koja među povjesničarima umjetnosti i arheolozima i danas traje. U knjizi *O razvitku starohrvatske umjetnosti: Prilog otkriću sjeverno-evropske umjetnosti* Strzygowski tvrdi da su Hrvati donijeli specifične oblike koje uočavamo unutar starohrvatske umjetnosti iz svoje prapostojbine i da su oni izraz njihova nacionalnog stila. Karaman se sukobio sa stavovima Strzygowskoga. Ako hipotetički i prihvatimo njegovu tezu da ni Istok/Orijent ni Rim nisu ključni za razvoj umjetničke paradigme, postavlja se pitanje kako razumijeti hrvatsku umjetnost unutar europske i mediteranske nakon pada Rimskog Carstva. To je pitanje relativno nedavno u dva navrata postavio Vladimir Gvozdanović Goss (Vladimir P. Goss, „The Pre-Romanesque Art of Pagan Slavs? More on what Josef Strzygowski did not know,“ u *Von Biala nach Wien*, ur. P. O. Scholz, M. A. Dlugosz (Wien: European University Press, 2015), 493–496.; Vladimir P. Goss, *Orient oder Rom? 115 Years Later*, internetski osvrt, objavljeno 3. lipnja 2018. Art, Books, Publications, Arras World Press Theme. Rijeka: Sveučilište u Rijeci; Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta, 2018, <https://www.romanika.net/early-croatian-architecture>). Goss raspravlja o povijesnim odnosima Rima i tzv. barbarskog svijeta, Mediterana i Sjevera, te o pojmovima klasičnog i primitivnog u likovnoj umjetnosti kojima se bavio Josef Strzygowski u svojim istraživanjima. U fokusu njegova interesa je i na koji je način Strzygovski interpretirao doprinos novopridošlih „barbarskih“ naroda u umjetnosti Europe nakon pada Rimskog Carstva. O tome vidi i članak E. Jastrzebowske u zborniku posvećenu Strzygowskom, objavljenu 2015. godine (Elzbieta Jastrzębowska, „Josef Strzygowski und Josef Wilpert – zwei geschlechter derselben wissenschaft,“ u *Von Biala nach Wien*, ur. P. O. Scholz, M. A. Dlugosz (Wien: European University Press, 2015), 43–54.

⁴ Petar Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identiteti* (Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2018), 13.

bečkog kolege. Pišući tijekom tridesetih godina prošlog stoljeća o brojnim dalmatinskim temama od predromanike do baroka koristi njegove pojmove, poput *Bewegungskräfte*.⁵ Definira ih kao „sile pokreta“, a po njegovu mišljenju to su politička vlast, ekonomsko-trgovačke veze (pomorstvo i trgovina dalmatinskih gradova) i kulturno strujanje iz jednog kraja u drugi (npr. iz apeninske, zapadne, na balkansku, istočnu obalu Jadrana), koje utječu na razvoj umjetnosti nekog kraja. Karaman uočava što bi u dalmatinskoj umjetnosti bile *Beharrungskräfte*, statične sile periferije, i piše da bi njihov rezultat bile stilska inercija, odnosno suživot različitih stilskih „nivoa“ istodobno, kao i asimilacija starih i novih stilskih rješenja.⁶ Detaljnije je elaborirao teze o provincijskoj i graničnoj umjetnosti, i o slobodi koju imaju umjetnici koji stvaraju u provinciji, odnosno na periferiji, poput Nikole Firentinca, čuvenog graditelja šibenske katedrale, u knjizi *Umjetnost Dalmacije: XV. i XVI. vijek*, objavljenoj 1933.⁷ Tri desetljeća kasnije, ostarjeli će Karaman svoja višegodišnja promišljanja sintetizirati u knjizi *Problemi periferne umjetnosti. O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, na što ću se kasnije i osvrnuti.⁸

⁵ Čuveni poljski povjesničar umjetnosti Jan Białostocki (1921. – 1988.) interpretira ih kao dinamične snage centra. Jan Białostocki, „Some values of artistic periphery“, u *Center and Periphery: Dissemination and Assimilation of Style, Word Art, Themes of Unity and Diversity. Acts of XXVIIth International Congress of the History of Art*, ur. I. Lavin (London: University Park, Pennsylvania State University Press, 1989), 52.

⁶ Ljubo Karaman, *Problemi periferijske umjetnosti. O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva* (Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti NR Hrvatske, 1963), 6.

⁷ Ljubo Karaman, *Umjetnost Dalmacije: XV. i XVI. vijek* (Zagreb: Matica hrvatska, 1933), 51–52, 112, 142. Karaman uočava kao ključne karakteristike dalmatinske umjetnosti XV. – XVIII. st. „drugačiji etnički sastav naših gradova; drugačiji kršni teren; drugačije ekonomske mogućnosti“ koje su u „uzročnoj vezi s našim narodom“. Njegovo objašnjenje provincijske i periferijske dalmatinske hrvatske „oblasti“ vidi: Karaman, *Umjetnost Dalmacije: XV. i XVI. vijek*, 51, 52, 142.

⁸ Provincijska umjetnost za Karamana bila bi umjetnost ladanjskog kraja i manjih mjesta. Karakterizira je sklonost majstora da svedu oblike na ono najjednostavnije, što proizlazi iz konstrukcije i namjene građevine; provincija voli upotrebljavati domaći materijal; naivna interpretacija ikonografije. Ljubo Karaman, *Problemi periferijske umjetnosti*, 6, 8, 24–25.

„Značajke provincijske umjetnosti su i manja dotjeranost forme, rustičnost, ekspresivnost, sklonost reljefnom, linearnom.“ Sloboda stvaranja periferijske sredine za Karamana je u tome što ona: „U stanovitom rastojanju od većih središta, od vodećih kulturnih krajeva, prima pobude iz više strana, usvaja ih i prerađuje, razvijajući samostalnu umjetničku djelatnost na vlastitom umjetničkom tlu. Takve sredine realiziraju široke stvaralačke sinteze iz umjetničkih oblika različitog porijekla u prostoru i vremenu (...).“ Prema mišljenju Karamana, važna vanjska određenja za perifernu sredinu su: „jake retardacije stila i dugotrajne faze prijelaznih i miješanih stilova te konačno recidive ranijih oblika.“ (Karaman, *Problemi periferijske umjetnosti. O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, 7, 8, 89, 91). „Valjda najzanimljivija crta, a svakako malo zapažena, crta periferijske sredine je

S druge strane, kada govorimo o raspravama o pitanju odnosa hrvatske umjetnosti prema umjetničkoj produkciji velikih kulturnih središta s višestoljetnom tradicijom, odnosno „o originalnosti izraza hrvatske periferijske sredine“ u tridesetim godinama prošlog stoljeća ne smijemo zaboraviti ni na tadašnju ulogu književnika, novinara, ljevičara Miroslava Krleže (1893. – 1981.). Krležu ocjenjuju kao ključnu figuru u oblikovanju općih stavova velikog udjela hrvatske međuratne intelektualne elite, osobito u raspravama oko pitanja nacionalnog identiteta. Negativan stav prema avangardnim pojavama u europskom stilu i njihovim refleksijama u domaćoj sredini iskazao je 1926. godine u osvrtu na izložbu šestorice umjetnika održanu u zagrebačkom Salonu Ulrich.⁹ U spomenutoj je kritici postavio pitanja o odnosu hrvatske umjetnosti prema umjetničkoj produkciji velikih kulturnih središta, odnosno „o originalnosti izraza hrvatske periferijske sredine“.¹⁰ Nedavno se na to osvrnuo zagrebački povjesničar umjetnosti Petar Prelog.¹¹

Prelazim na pitanje o tome kolik je bio njihov utjecaj na oblikovanje strukovne paradigme u našoj povijesti umjetnosti poslije Drugog svjetskog rata. Kada se govori o hrvatskoj povijesti umjetnosti tog razdoblja obično se kaže da je znanstvena paradigma koju je zacrtao Karaman u svojim knjigama i tekstovima posvećenim staroj hrvatskoj umjetnosti nastalima prije Drugog svjetskog rata utjecala na formiranje nove znanstvene paradigme po završetku toga rata. Pedesetih godina prošloga stoljeća na stvaranje

sloboda razvoja, koju takva sredina, nesputana autoritetom i primjerom velikih majstora i njihovih sjajnih spomenika daje ponekad majstorima koji rade u njoj. Pri tome je naročito važna njegova spoznaja da ‚sloboda periferijske sredine‘ ponekad povoljno djeluje i na majstore koji dolaze u takvu sredinu izvana“ (Karaman, *Problemi periferijske umjetnosti*, 89, 91) „Graničnu umjetnost prema Karamanu karakteriziraju: miješanje oblika i stilskih utjecaja; prisutnost i utjecaj mletačke umjetnosti u Dalmaciji i Istri; srednjeeuropska umjetnost u Rijeci i kontinentalnoj Hrvatskoj“ (Karaman, *Problemi periferijske umjetnosti*, 41).

⁹ Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identiteti*, 274–278; Miroslav Krleža, „Kako se kod nas piše o slikarstvu“, *Književna republika*, knj. 3, br. 2 (1926): 71.

¹⁰ Krleža o izložbi piše i u *Obzoru*. (Miroslav Krleža, „Grafička izložba“, *Obzor* (11. ožujka 1926): 2–3.) Na izložbi su izlagali: Antun Augustinčić, Vinko Grdan, Jaroslav Pečnik, Oton Postružnik i Ivan Tabaković. Krleža ih je nazvao eklekticima koji se ugledaju na uvezene pojave iz „dekadentnog industrijalizovanog zapada“. Kod njega je takvo viđenje ove skupine umjetnika bilo povezano s njegovim tadašnjim negativnim stavovima prema europskoj avangardi. O tome vidi: Petar Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identiteti*, 277–278.

¹¹ Prelog se osvrće na kontekst u kojem nastaju spomenuti Krležini likovni esaji i roman *Povratak Filipa Latinovicza*: vrijeme je kulminacije prve faze sukoba na književnoj ljevici. Sukob je bio ideološke prirode oko položaja i karaktera umjetničkog stvaralaštva, a imao je svoje korijene „u utjecaju prevladavajućeg svjetonazora i kulturne politike u Sovjetskom savezu“ (Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost*, 283–284). O sukobu na književnoj ljevici i Krležinoj poziciji pisao je detaljno Stanko Lasić (Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928.-1952.* (Zagreb: Liber, 1970): 21–22, 26–28.

nove kulturne i znanstvene paradigme u Jugoslaviji, pa tako i u hrvatskoj povijesti umjetnosti, uz Karamana snažan je utjecaj ostavio i Krleža. S tim u vezi osvrnut ću se na povijest umjetnosti u Hrvatskoj tijekom pedesetih-šezdesetih godina prošlog stoljeća, u vrijeme stvaranja i razvoja nove kulturne paradigme u Hrvatskoj. Ratne su rane tek zarastale.

Godine 1949. u Zagrebu u diskusiji na Drugom kongresu jugoslaven-skih pisaca Krleža je preokrenuo dotad dominantnu ideju o umjetničkom transferu s razvijenog Zapada prema nerazvijenom Istoku, tj. Balkanu, kao provinciji na rubu civilizacije, predstavljajući ideju o „periferiji kao centru“ i „centru kao periferiji“. Riječ je o interpretaciji odnosa središta i periferije koji je pratio nacionalnu emancipaciju u trenutku nastanka nove države i snažnih promjena na društveno-ekonomskom planu u tadašnjoj Jugoslaviji.

Krleža se pojavljuje u ulozi organizatora triju izložbenih manifestacija koje su obilježile razdoblje 1950./1951. Godine 1950. Krleža organizira prvu reprezentativnu izložbu jugoslavenske srednjovjekovne umjetnosti u Palais de Chaillot u Parizu. U proljeće 1951. izložba je premještena u Zagreb.¹²

Za parišku je izložbu dao odliti temelje zadarskog sv. Donata. Pišući u predgovoru izložbe o toj crkvi iznio je tezu vrlo nalik onome što je o njoj napisao Strzygowski 1927. godine¹³ kako je „njezin“ hrvatski graditelj barbarin svjesno pogazio Rim (Krleža zaključke temelji na činjenici da je crkva sagrađena na Forumu), antiku i romanstvo, odnosno da je Hrvat „barbarin“ najprije porušio tuđe, da bi povise toga sagrađio svoje. Tko poznaje teze austrijsko-poljskog istraživača iznesene u knjizi o starohrvatskoj umjetnosti, mora mu biti zanimljiva Krležina teza (koja se na nj naslanja) da su Slaveni u srednjem vijeku razvili svoj identitet ne zato što su se priklonili razvijenijoj romanskoj i bizantskoj civilizaciji, već stoga što su im se, poput Ilirika, odupirali ostvarujući na istočnoj obali uz vlastite državne entitete i „samonikle kulturne vrijednosti“.

U listopadu 1950. otvorena je s Krležinim predgovorom u atriju Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti izložba *Zlato i srebro Zadra*.¹⁴

¹² Usp. Miroslav Krleža, „Srednjovjekovna umjetnost naroda Jugoslavije,“ *Umetnost*, sv. 13, br. 20 (1950); Miroslav Krleža, *Srednjovjekovna umjetnost naroda Jugoslavije. Izložba srednjovjekovnog slikarstva i plastike* (Zagreb: Izdavački zavod JAZU, 1951); Ivana Prijatelj Pavičić, *Schiavoni. Umjetnost, nacija, ideologija* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2018): 232–235.

¹³ Joseph Strzygowski, *O razvitku starohrvatske umjetnosti: Prilog otkriću sjeverno - evropske umjetnosti* (Zagreb: Matica hrvatska, 1927): 24–27.

¹⁴ Miroslav Krleža, *Zlato i srebro Zadra* (Zagreb: Izdavački zavod JAZU, 1951), 5–11.; Marija Petričević, „Zlato i srebrno Zadra,“ *Krležijana* 2, M – Ž (Zagreb: Leksikografski zavoda Miroslava Krleže, 1999), 547.

Grad je netom bio porušen u savezničkim bombardiranjima (studeni 1943. – listopad 1944.). Došlo je do egzodusa talijanskog i useljavanja novog stanovništva.¹⁵ Osvještavanje ideje o hrvatstvu Zadra – koji je u vrijeme Tršćanske krize predstavljao i ratni plijen oduzet Talijanima – prožima i njegov esej *Zadarski zlatari*. Treća izložba postavljena je u rujnu 1950. u Dubrovniku, a tema je bila staro dubrovačko slikarstvo. Trolist izložbi koje je organizirao trebao je domaćoj i inozemnoj javnosti ukazati na autohtonost stare jugoslavenske i dalmatinske umjetnosti. Krleža, tada na funkciji oblikovatelja i promotora nacionalnog identiteta nove države, nastoji afirmirati jugoslavensku umjetnost na međunarodnom planu. Geografsku kulturnu poziciju ruba ili periferije Krleža je tada vidio kao određujući faktor za političko i kulturno pozicioniranje Jugoslavije između Istoka i Zapada, što je razumljivo u kontekstu tadašnje političke situacije, rezolucije Informbiroa i Tršćanske krize.

Krleža je u osvit pedesetih godina prošlog stoljeća imao ne samo snažan utjecaj na stvaranje nove kulturne ideologije nego kao i promotor istraživanja nekih tema u povijesti umjetnosti. Prisjetimo se kako je na Drugom kongresu književnika Jugoslavije 1949. govorio među ostalim i o tome kako su od naših umjetnika učili Michelangelo, Bramante i El Greco, kako bez naših arhitekata ne bi bilo ni papinskog Avignona ni Montefeltrove renesansne palače u Urbinu, kao što bez naših pjesnika ne bi bilo humanizma na Dunavu i renesanse u Budimu. Time je ostavio, čini mi se, utjecaj i na istraživanje likovnih umjetnika zvanih *Schiavoni*. O njima je pisao i u eseju *O nekim problemima Enciklopedije* nastalu dok je razmišljao o strukturiranju *Enciklopedije Jugoslavije*.¹⁶ U nekoliko navrata u posljednje vrijeme pisala sam o tome kako je Krleža imao tada srodne ideje onima uglednog povjesničara umjetnosti i konzervatora, njegova dugogodišnjeg prijatelja Cvite Fiskovića (1908. – 1996.), što se uočava kada se uspoređuje način na koji interpretiraju umjetnike *Schiavone*¹⁷ ili pišu o starim zadarskim majstorima¹⁸.

Po završetku Drugog svjetskog rata stara umjetnost Dalmacije kao specifične regije koju karakterizira pozicija kulturalne i civilizacijske granice između Istoka i Zapada u fokusu je istraživanja dalmatinskih

¹⁵ Luciano Monzali, *Gli Italiani di Dalmazia e le relazioni italo-jugoslave nel Novecento* (Venezia: Marsilio Editori, 2015): 492–493, 496.

¹⁶ Prijatelj Pavičić, *Schiavoni. Umjetnost, nacija, ideologija*, 237–238.

¹⁷ Cvito Fisković, „Aleši, Firentnac i Duknović u Trogiru,“ *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU*, sv. 7, br. 1 (1959): 20–43.; Cvito Fisković, „Neobjavljeno djelo Ivana Duknovića u Trogiru,“ *Mogućnosti*, br. 5 (1959): 411–416.

¹⁸ Cvito Fisković, *Zadarski sredovječni majstori* (Split: Pododbor Matice hrvatske, 1959).

povjesničara umjetnosti. Oblici prodora i prihvaćanja zapadnog umjetničkog kanona u Dalmaciji iščitavani su iz triju geografsko-kulturnih pozicija – granice, centra i periferije. Takav je pristup srodan pristupu tzv. geografije umjetnosti.¹⁹

Onodobni zadatak hrvatskih povjesničara umjetnosti bio je „osloboditi“ dalmatinsku umjetnost nekih njezinih dotad dominantnih interpretacija koje su bile izraz političke aproprijacije (poglavito onih koje su formirali talijanski povjesničari umjetnosti), kao što je interpretacija dalmatinske gotike, renesanse ili baroka kao (pasivne) refleksije venecijanskih ili talijanskih vanjskih utjecajnih faktora. Jedan od ciljeva tadašnje jugoslavenske kunsthistorije bio je dokazati postojanje, autohtonost i vrijednost određenih segmenata nacionalne, tzv. domaće likovne umjetnosti i kulturne baštine. U tom smislu generacija povjesničara umjetnosti kojoj je pripadao Cvito Fisković, poput zadarskog povjesničara Ive Petriciolija (1925. – 2009.) ili splitskog povjesničara umjetnosti Krana Prijatelja (1922. – 1999.) nastavila je raditi na tragu znanstvene paradigme koju je Karaman zacrtao prije Drugog svjetskog rata.²⁰ Tako će, primjerice, Fisković osobitu pozornost posvetiti domaćim majstorima „rođenim i odgojenim na pribalkanskom tlu“ i njihovu udjelu u dalmatinskoj umjetnosti.²¹ Njihov duhovni „učitelj“, vremenšni Karaman, pred kraj karijere još se jednom uhvatio u koštac s analizom umjetnosti hrvatskih krajeva iz njihove pozicije ruba, kulturalne i civilizacijske granice; sa skupom specifičnih povijesnih, političkih i kulturnih identiteta i sintetizirao svoje stavove 1963. u knjizi *Problemi periferijske umjetnosti: o djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*.

Tri godine nakon što je objavio knjigu, pojavila su se dva kritička osvrta u novoosnovanom časopisu *Život umjetnosti*.²² Milan Prelog (1919. – 1988.), povjesničar umjetnosti koji je već prije Drugog svjetskog rata bio lijevo orijentiran i krležijanac, u članku *Problem valorizacije*

¹⁹ Cilj je geografije umjetnosti identificirati specifične značajke prisutne u djelima likovne umjetnosti i arhitekture na nekom geografskom prostoru. Američki povjesničar umjetnosti Thomas DaCosta Kaufmann zagovara tezu da ako umjetnost ima svoju povijest, mora imati i svoju geografiju. Postavlja pitanja „prostorne“ dimenzije umjetnosti iz koje sagledava značenja umjetničkih regija i umjetničkih središta te analizira razine umjetničke i kulturne razmjene između središta i periferije. Pokazuje kako je geografija umjetnosti duboko povezana i s nacionalnim identitetskim pitanjima u umjetnosti. Usp. Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Chicago: Chicago University Press, 2004).

²⁰ Prijatelj Pavičić, *Schiavoni. Umjetnost, nacija, ideologija*, 238–240.

²¹ Cvito Fisković, „Naše urbanističko nasljeđe na Jadranu,“ *Zbornik društva inženjera i tehničara* (Split: Društvo inženjera i tehničara, 1958): 45–60.

²² O tome vidi u: Radovan Ivančević, „Ljubo Karaman, Mit i stvarnost,“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 11 (1987), 165–185.

u historiji umjetnosti naše zemlje iznosi mišljenje da Karamanovim definicijama pojmova graničnog, perifernog i provincijskog nedostaje mogućnost za egzaktniju diferencijaciju tijekom umjetničkog života unutar pojedinih historijskih razdoblja ili geografskih područja. On upozorava da su ne samo unutar Dalmacije nego i na cjelovitom prostoru istočno-jadranske regije postojali „centri“ i „periferije“ dokazujući svoju tvrdnju na primjeru Dubrovnika koji je stoljećima funkcionirao kao umjetničko središte.²³ Nadalje, Prelog ističe da treba istražiti i načine kako je „naša“ periferna sredina utjecala na talijansku umjetnost, pa se poziva na primjer Jurja Dalmatinca i njegovo djelovanje u Italiji. Prelog tada iznosi mišljenje kako je Karaman umjetničko stvaralaštvo u „domaćoj sredini“ prvenstveno određivao kroz njezinu pasivnu receptivnost.

U istom broju časopisa *Život umjetnosti* Prelogov kolega Božidar Gagro (1938. – 2009.) pak vrlo ispravno uočava kako Karaman u spomenutoj knjizi povezuje nacionalnu i geografsku paradigmu u povijesti umjetnosti.²⁴ Gagro je u članku naslovljenu *Periferna struktura od Karasa do Exata* pokušao odgovoriti na pitanje što je tvorilo hrvatsku umjetnost od 1850. do 1950., polazeći od karamanovske postavke da je „naš prostor“ bio „na rubu modernizacijskog uspona“.²⁵ Specifičnosti takve umjetnosti vidio je „prije svega u hibridnom karakteru stila“, odnosno „u stilskoj retardaciji“.²⁶ Zagrebački povjesničar umjetnosti Petar Prelog, analizirajući doprinos Gagrova eseja temi zaključuje da njegova razmišljanja: „nedvojbeno ističu važnost geografske dimenzije umjetničke produkcije, umanjujući pri tom aspekte obrazovanosti, informiranosti i osobnog htijenja“.²⁷ Opće je poznato kako je modernistički pristup u umjetnosti XX. stoljeća na prvom mjestu pozitivno vrednovao stilski umjetnički razvitak. Sagledavajući Karamanov pojam periferije iz modernističkog rakursa Gagro zaključuje kako Karamanov „periferijski fenomen nije ni dobar, ni loš“. „On je jednostavno strukturalni fenomen koji je valorizacijski neutralan, odnosno vrijednosno ravnodušan“.²⁸

U posljednje vrijeme interpretatori Karamanovih teza ističu semikolonijalni karakter Karamanove definicije odnosa centar – periferija, koji

²³ Milan Prelog, „Problem valorizacije u historiji umjetnosti naše zemlje,“ *Život umjetnosti*, br. 1 (1966): 4–14.; Milan Prelog, „Umjetnost na tlu Jugoslavije između Europe i Mediterana,“ *Peristil*, sv. 21, br. 1 (1978): 13–14.

²⁴ Božidar Gagro, „Periferna struktura od Karasa do Exata,“ *Život umjetnosti*, br. 1 (1966): 15–25.

²⁵ Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identiteti*, 14.

²⁶ Gagro, „Periferna struktura od Karasa do Exata,“ 17.

²⁷ Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identiteti*, 159.

²⁸ Gagro, „Periferna struktura od Karasa do Exata,“ 17.

bi se očitovao u shvaćanju da se diseminacija i asimilacija umjetničkih stilova u predmodernoj dalmatinskoj umjetnosti odvijala samo u jednom smjeru – od razvijenoga centra prema provinciji.²⁹

Zaključila bih rad s recentnim osvrtom na Karamanov pojam perifernog zadarskog povjesničara umjetnosti Larisa Borića. Godine 2016. u radu *The Emancipatory Potential of Karaman's Concept of „Peripheral Art“: Still Operative?* Borić je pokazao kako se analiza dalmatinske arhitekture i urbanizma u svjetlu pojma periferijske umjetnosti šezdesetih godina prošlog stoljeća može povezati s pojmom *genius loci* u povijesti arhitekture i urbanizma tijekom pedesetih-šezdesetih godina prošlog stoljeća.

Naglasila bih kako se tijekom pedesetih-šezdesetih godina prošlog stoljeća razvija percepcija dalmatinskih gradova kao kolektivnih umjetničkih djela. Kao primjer za tu temu navesti ću članak Cvite Fiskovića *Naše urbanističko nasljeđe iz 1958.*, i znakovit citat u kome piše:

U tim pisanim dokumentima stalno je nazočan smišljeni odnos između općeg i pojedinačnog, što jasno dokazuje rano izgrađenu svijest naših ljudi o kulturi zajedničkog življenja i stanovanja u gradovima, koje su cjeline stoga uzorno oblikovane kao najveće dostignuće povijesnog stvaranja u Dalmaciji.³⁰

Pišući tada o urbanizmu Osora, Paga, Stona, Raba, Korčule, Budve i Cavtata Fisković zaključuje da su majstori u suradnji sa svojom sredinom dali: „staroj pravilnosti rimskih naselja nov, bujniji raspored prožet voljom mladog naseljenika, koji u vedrini južnog svjetla i na primorskom kamenu dolazi do novih spoznaja“.³¹

Nekoliko godina kasnije, Fisković u jednom eseju piše o „slojevima stvaralaštva koje u cjelini odiše ljudskim mjerilom kao temeljnom osobitošću kamenih gradova skladno rasađenih u slikovitom krajobrazu primorja.“³²

Za epohu o kojoj govorimo paradigmatično je Fiskovićevo tumačenje urbanizma dalmatinskih komuna kao vrhunskog odraza narodnog, nacionalnog ukusa, znanja i talenta, ali i kao nositelja identiteta regije. U antologijskoj knjizi Grge Gamulina *Arhitektura u regiji* (1967.) sabrani

²⁹ Prijatelj Pavičić, *Schiavoni. Umjetnost, nacija, ideologija*, 229–230.

³⁰ Fisković, „Naše urbanističko nasljeđe na Jadranu,“ 45.

³¹ Fisković, „Naše urbanističko nasljeđe na Jadranu,“ 45–46.

³² Cvito Fisković, „Neobjavljeni reljef Ivana Duknovića u Trogiru,“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, sv. 14, br. 1 (1962): 102.

su članci urbanističke tematike iz pedesetih godina prošloga stoljeća u kojima se Gamulin bavi fenomenom „organičnosti“ dalmatinskih gradskih pejzaža koji su nastali u korelaciji s prirodom koja ih okružuje. Generacija Cvite Fiskovića, Milana Preloga i Grge Gamulina stvorila je temelje za buduću valorizaciju prostora i kulturnog krajobraza, prepoznavši koliko su za vizualni doživljaj Dalmacije ključne urbana i ruralna scenografija povezane uz ono što danas nazivamo *genius loci*.

Sagledamo li u cjelini recepciju Karamanova pojma perifernog od kraja Drugog svjetskog rata do danas možemo zaključiti kako su njegove interpretacije perifernog, provincijskog i graničnog „aktualne“ i upotrebljive i danas. Dakako, danas je njegova geografsko-kulturalna interpretacija perifernog modificirana, usklađena s novim metodološkim pristupima geografije umjetnosti, metodološki reinterpetirana. Tri Karamanove geografsko-kulturalne odrednice predstavljaju i danas za hrvatske povjesničare umjetnosti jedan od ključnih metodoloških alata u interpretaciji predmoderne hrvatske umjetnosti, odnosno umjetnosti onih kulturnih sredina koje su iz pozicije nekadašnjih umjetničkih središta smatrana geografski rubnima i vrijednosno inferiornima. Odnos središta i periferije i danas se nameće kao temeljni problem u njezinoj interpretaciji.³³

Literatura

- Bartulin, Nikola. *The Racial Idea in the Independent State of Croatia: Origin and Theory*. Leiden, Boston: Brill, 2014.
- Białostocki, Jan. „Some values of artistic periphery.“ U *Center and Periphery: Dissemination and Assimilation of Style, Word Art, Themes of Unity and Diversity. Acts of XXVIth International Congress of the History of Art*, ur. I. Lavin, 49–58. London: University Park, Pennsylvania State University Press, 1989.
- Borić, Laris. 2016. „The Emancipatory Potential of Karaman’s Concept of ‘Peripheral Art’: Still Operative?.“ U *Arhitekturna zgodovina: Arhitektura in politika 3. Zbornik povzetkov znanstvenega simpozija, Ljubljana, 28.-29. november 2014*, ur. Renata Novak Kemencič, 9–22. Ljubljana: Filozofska fakulteta v Ljubljani, 2016.
- DaCosta Kaufmann, Thomas. *Toward a Geography of Art*. Chicago: Chicago University Press, 2004.
- Fisković, Cvito. „Naše urbanističko nasljeđe na Jadranu.“ U *Zbornik društva inženjera i tehničara*, 45–60. Split: Društvo inženjera i tehničara, 1958.
- Fisković, Cvito. „Aleši, Firentnac i Duknović u Trogiru.“ *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU*, sv. 7, br. 1 (1959): 20–43.

³³ Prelog, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identiteti*, 13, 14, 33.

- Fisković, Cvito. „Neobjavljeno djelo Ivana Duknovića u Trogiru.“ *Mogućnosti*, br. 5 (1959): 411–416.
- Fisković, Cvito. *Zadarski sredovječni majstori*. Split: Pododbor Matice hrvatske, 1959.
- Fisković, Cvito. „Neobjavljeni reljef Ivana Duknovića u Trogiru.“ *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, sv. 14, br. 1 (1962): 95–103.
- Foletti, Ivan, Francesco Lovino, Veronika Tvrzníková, ur. *From Kondakov to the Hans Belting Library. Emigration and Byzantium – Bridges between Worlds*. Brno: Masaryk University, Rome: Viella, 2018. (Chapter 4: Ivan Foletti: Interview with Hans Belting: crossing the borders).
- Gagro, Božidar. „Periferna struktura od Karasa do Exata.“ *Život umjetnosti*, br. 1 (1966): 15–25.
- Gamulin, Grgo. *Arhitektura u regiji*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske, 1967.
- Goss, Vladimir P. „The Pre-Romanesque Art of Pagan Slavs? More on what Josef Strzygowski did not know.“ U *Von Biala nach Wien*, ur. P. O. Scholz, M. A. Dlugosz, 488–528. Wien: European University Press, 2015.
- Goss, Vladimir P. *Orient oder Rom? 115 Years Later*, internetski osvrt, objavljeno 3. lipnja 2018. Art, Books, Publications, Arras World Press Theme. Rijeka: Sveučilište u Rijeci; Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta (2018) < <https://www.romanika.net/early-croatian-architecture/> > Pristupljeno 7. listopada 2019.
- Ivančević, Radovan. „Ljubo Karaman, Mit i stvarnost.“ *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 11 (1987): 165–185.
- Jastrzębowska, Elżbieta. „Josef Strzygowski und Josef Wilpert – zwei geschlechter derselben wissenschaft.“ U *Von Biala nach Wien*, ur. P. O. Scholz, M. A. Dlugosz, 43–54. Wien: European University Press, 2015.
- Karaman, Ljubo. *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1930.
- Karaman, Ljubo. *Umjetnost Dalmacije: XV. i XVI. Vijek*. Zagreb: Matica hrvatska, 1933.
- Karaman, Ljubo. *Problemi periferne umjetnosti. O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti NR Hrvatske, 1963.
- Karaman, Ljubo. *Problemi periferne umjetnosti*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2001.
- Krleža, Miroslav. „Kako se kod nas piše o slikarstvu.“ *Književna republika*, knj. 3, br. 2 (1926): 68–81.
- Krleža, Miroslav. „Grafička izložba“. *Obzor* (11. ožujka 1926): 2–3.
- Krleža, Miroslav. „Srednjevjekovna umjetnost naroda Jugoslavije.“ *Umetnost*, sv. 13, br. 20 (1950).
- Krleža, Miroslav. *Srednjevjekovna umjetnost naroda Jugoslavije. Izložba srednjevjekovnog slikarstva i plastike*. Zagreb: Izdavački zavod JAZU, 1951.
- Krleža, Miroslav. *Zlato i srebro Zadra*. Zagreb: Izdavački zavod JAZU, 1951.
- Krleža, Miroslav. *Eseji, V*. Zagreb: SDMK Zora, 1953.
- Lasić, Stanko. *Sukob na književnoj ljevici 1928.-1952*. Zagreb: Liber, 1970.
- Monzali, Luciano. *Gli Italiani di Dalmazia e le relazioni italo-jugoslave nel Novecento*. Venezia: Marsilio Editori, 2015.

- Petričević, Marija. „Zlato i srebrno Zadra.“ U *Krležijana* 2, M – Ž, 547. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže, 1999.
- Prelog, Milan. „Problem valorizacije u historiji umjetnosti naše zemlje.“ *Život umjetnosti*, br. 1 (1966): 4–14.
- Prelog, Milan. „Umjetnost na tlu Jugoslavije između Europe i Mediterana.“ *Peristil*, sv. 21, br. 1 (1978): 13–14.
- Prelog, Petar. *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identiteti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2018.
- Prijatelj Pavičić, Ivana. *Schiavoni. Umjetnost, nacija, ideologija*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2018.
- Strzygowski, Joseph. *Orient oder Rom. Beitrag zur Geschichte der spätantiken und der frühchristlichen Kunst*. Leipzig: Hinrichs, 1901.
- Strzygowski, Joseph. *O razvitku starohrvatske umjetnosti: Prilog otkriću sjeverno-evropske umjetnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1927.

Impact of the Interpretations of a Notion „Peripheral Art“ in the Works of Ljubo Karaman and Miroslav Krleža in Dalmatian Art History

Summary: Although the so-called „Vienna school“ practised an universalist approach to history of arts, their prominent actors like Alois Riegel and Max Dvořák influenced the nationalist ideas among the Central European art historians in the interwar period. An evident example of such an influence is Croatian art historian Ljubo Karaman (1886–1971) – a Vienna student who studied the art relations between center and periphery from early 1930s on. His thoughts on this topic were collected in his 1963 book *Problemi periferijske umjetnosti. O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva (Problems of Peripheral Art. On Influence of Local Surrounding on the Art of the Croatian Areas)*. Colonial character of the Karaman’s definition of the center/periphery relation is clear in his notion that the dissemination and assimilation of the artistic styles is always one-way: from developed center to the province. His definition of „peripheral art“ appeared as a reaction to the works of famous „Vienna school“ scholars from early 20th century (particularly Polish-Austrian art historian Strzygowski). It is based on the idea of external, political and artistic influences in Dalmatia as external forces of artistic exchange.

A prominent writer and encyclopaedist Miroslav Krleža turned upside-down the idea of the artistic transfer from the advanced West toward underdeveloped East/Balkans as a periphery at the edge of civilisation. In his discussion on the Second Congress of writers in Zagreb he promoted the idea of the periphery as a true center. During 1950s, Krleža strongly influenced the formation of a new cultural paradigm, and forging of the new scientific paradigm within art history in Croatia. In her paper, the author explores how texts of the Croatian art-history scholars regarding ancient Dalmatian art were influenced by Karaman’s and Krleža’s ideas and concepts on peripheral, provincial, and border-line art.

Keywords: Ljubo Karaman, Miroslav Krleža, the notion of the peripheral art