

Kraljević i Račić) tako i nekim drugim pojedincima (npr. Mirko Rački) s jedne strane, da bi se ličnošću Emanuela Vidovića proširio i cjelovitije zaokružio problem novog slikarskog jezika, tako različitim od »minhenovaca«. U ovakvom se prostornom i vremenskom sadržaju isprepliću utjecaji koji vladaju evropskom scenom toga doba i na ovom se uskom terenu stvaraju specifičan izraz koji će se na žalost u slučajevima Kraljevića i Račića brzo prekinuti njihovom ranom smrću. No isto tako, i utjecaji bit će otvoreno i temeljno polazište za buduće slikarske generacije; konačno bit će to i ishodište čitavoj tradiciji hrvatskog slikarstva ovog stoljeća.

Pojava Josipa Račića u ovako određenoj konstelaciji izuzetna je iz nekoliko razloga. U prvom redu, mada to ne smije biti i tako važan razlog u prosidbi njegova djela, jeste rana i tragična smrt ovog umjetnika oko koje je isprepleten čitav jedan mit. S druge pak strane, tek započeto i nedovršeno Račićovo djelo dalo je mogućnosti različitoj klasifikaciji i različitim ocjenama onoga što je nakon njegovog kratkog ali značajnog boravka u Parizu 1908. godine ostalo. Opći sud o fenomenu Josip Račić bio je i ostao sve do danas neriješen. Jedino u čemu se kritika gotovo jednoglasno složila bijaše da je Račićovo slikarstvo jedno od temeljnih i za naše prilike ključnih polazišta za cjelokupnu hrvatsku umjetnost, no o detaljnijem i uopće studioznijem pristupu u inače malobrojnu ostavštinu ovog umjetnika ne možemo, na žalost, još govoriti. Račić tako ostaje sve do danas jedan od definitivno neriješenih problema, iako je njegovo prisustvo oduvijek bilo podjednako aktualno i podjednako zanimljivo kako s čisto historijskog tako i problemskog gledišta. Njegovu prisutnost, dakle, još uvijek promatramo s podjednakim osjećajem mitski tragičkog umjetnika, kao i prije pola i više stoljeća, što je još jedan motiv da je ozbiljan uvid u ovu zaista značajnu umjetnost od neobične potrebe za izučavanje moderne hrvatske umjetnosti.

Očito da nije jedina zasluga Josipa Račića u traženju čisto likovnog izraza, u udaljavanju od tradicionalne akademske sheme i pronalasku nekih, toliko bitnih, novih oblika konstruiranja vidljivog svijeta. Uz ime ovog umjetnika mogli bismo pribrojati i još neka koja, iako polaze s različitih stajališta, dolaze do rezultata koji je ako ne istovetan, a ono sličan Račićevu po čistoći registriranja vizualnih činjenica. No, uza sve to, ime ovog umjetnika uzima se kao ime pionira nove pikturne grammatike u modernoj našoj povijesti umjetnosti pa reći da je Josip Račić jedan od prvih naših slikara uočio razliku između objektivno postojećeg predmeta u stvarnosti i predmeta koji u prvom redu percepcijom a zatim operativnom metodom gubi one svoje realne značajke da bi prihvatilo nove (iz zakona plastičkog jezika), bilo bi i najbliže definiciji Račićeva slikarstva. Što bi to značilo? U prvom redu potrebno je naglasiti umjetnikov stav prema objektu, modelu koji će se već na po-

četku vizualnog registriranja reducirati u određeni znak kojemu nije cilj da postane prirodnom mjerom bivšeg objektivno-postojećeg oblika, već da će razlučiti nepotrebne faktografske elemente u korist čistije i na plastičkom planu utvrđenosti zakonitosti. Račić se prema tome postavlja naspram izabrana lika (figure ili stvari) u ulogu analitičara koji će manje ili više uspješno riješiti vizualnu preobrazbu od realnog u slikano (bojom i linijom obilježeno »realno«). Iz ovakva odnosa moguće je tek pristupiti u buduće Račićovo slikarstvo i u njemu i treba pronalaziti korijene za djela koja će tek uslijediti.

Sve one moguće utjecaje koje je ovaj slikar prihvaćao, ne bez ustezanja i prethodnog detaljnijeg poznavanja, možemo nazirati već u ranijim njegovim djelima: istina, u početku je to bilo gotovo naivno asimiliranje stečena znanja, da bi se vrlo uskoro i vrlo silovito osjetio koliko izraziti talenat u primjeni poznatih rezultata toliko i u vlastitoj dogradnji tih prvih učeničkih iskustava. Za ovo se slikarstvo može reći da je jedino Jugendstil na nj direktno utjecao, a da su elementi ekspresionističkog, kasnije sezanovskog, a veoma malo i potpuno na posredan način impresionističkog iskustva ulazili u Račićevu umjetnost indirektno i vrlo proizvoljno. Isto kao što je to slučaj u Miroslava Kraljevića, tako isto i u Račića, možemo napomenuti da tek asimilacijom svih onih saznanja dolazi do osobnog umjetnikovog govora. Najbliži, kako smo rekli, Jugendstil, tragovi ostalih problemski usmjerenih tokova slikarskog mišljenja toga doba, ostaju potisnuti no ipak i dovoljno vidljivi da se mogu razlučiti. U ranijoj je kritici veoma pogrešno i veoma dilematski pripisivano Račiću impresionističko iskustvo kao najbitnije (A. B. Šimić), no o impresionizmu, ako se malo bolje pogleda u ovo slikarstvo, ne može biti uopće mnogo riječi. Što se tiče prvih njegovih slika, jasne su naznake impresionizma u rješavanju svjetlosnih planova, ali impresionizam je ovdje jasno očit kao nedovoljno poznata pojava (u korištenju bijele boje kao nosioca svjetlosti, na primjer), da bi maneovske širine i dubine crnoće potpuno izbrisale tragove ovog izleta u napola znano. Jugendstil je i osnovno polazište Josipa Račića. U širokim čistim površinama, u oblicima uklopljenim u gotovo ornamentalnu liniju — među, u psihološkom poniranju u slikani lik (što je isto tako daleko od impresionizma) mogli bismo jasno sagledati sve one odrednice koje smo do sada napominjali, ali isto tako ovdje je izrazito odstupanje od čistih secesionističkih doktrina za volju vlastitog eksperimenta i iskušavanja vlastitog talenta.

Josip Račić u svim tako širokim, različitim putevima ostaje u velikoj mjeri i potpuno svoj. Svoj ne samo što nije pristupio nijednoj ustaljenoj struji, nego i u snazi vlastita talenta i moći da nadvlada sve ono što ga je doticalo i što je on doticao. Kao takav nestao je tek pri prvom koraku i ostavio ispred sebe veliko »polje mogućeg« koje za čitavu tradiciju hrvatskog modernog slikarstva predstavlja i polje duboke tišine.

petar hadži-bošković

galerija suvremene umjetnosti
zvonko maković

Ako odmah, spočetka ovog zapisa, počemo od pretpostavke da se skulptura Petra Hadži-Boškovića kreće u krugu »tradicionalne« moderne plastike i da u ovakvom polju sebi pokušava podrediti one osobine koje su već potpuno oblikovane, a gledano sa šireg stanovišta i odavno nadvladane u skulpturi dvadesetog stoljeća, da nastoji još dati i neke značajke koje bi u stanovitoj mjeri kako naznačile tradiciju, tako isto u njoj i pronašle nove mogućnosti plastičkog govora — tada bismo jednostavno mogli zaključiti da je u ovog kipara isuviše prisutno iskustvo ranijeg vremena, a daleko manje i one tekovine koje su za današnji trenutak od bitna značaja. Mogli bismo, nadalje, reći da je Hadži-Bošković u određenoj konstelaciji možda i odigrao važnu ulogu, no time bismo se još više zatvarali u krug pojedinačnog, usko lokalnog (da ne kažemo krajnje provincijalnog) područja u kojemu će ovi tokovi suvremene plastičke misli teško i mukotrpno ostaviti sjemena. Na velikoj nacionalnoj izložbi »Suvremena ma-

kedonska umetnost« održanoj 1969. godine u beogradskom Muzeju savremene umetnosti vidljivi su tragovi i očiti nesporazumi u kojima se makedonska umjetnost našeg vremena kreće, one nedoumice u traženju vremenu adekvatna izraza da nije bilo teško ovu izložbu ocijeniti kao smotru umjetničkih aktivnosti koje, u najčešćim slučajevima, lutaju po duboko provincijalnim i balkanskim (u najelementarnijem smislu te riječi) terenima i iz kojih se izvući ni najmanje nije lako.

Djela Petra Hadži-Boškovića u ovakvom su krugu bila svakako jedna od zanimljivijih i u svakom slučaju bliža činjenicama na kojima se zasniva današnja slika jugoslavenskih plastičkih umjetnosti, no isto toliko i daleka od pravih vrijednosti historijskog trenutka u kojemu su nastala. Neće biti na odmet spomenuti da je u nekim jugoslavenskim likovnim centrima velik broj plastičara odavno stao na prave temelje i već mnogo ranije upoznao smjernice na kojima se zasniva solidna svjetska umjet-

nička produkcija te da je i vlastitom moći ova grupa uspjela sebi odrediti lijepo mjesto na daleko širem planu nego što je to uzak vidokrug nacionalnih uporišta.

Ali, kako nam je zadatak da govorimo o plastičkom djelu Petra Hadži-Boškova, to ćemo se i vratiti određenoj temi.

Problem koji se nameće u pokušaju određivanja jezika ovog kipa para bio bi u prvom redu u traženju njegova korijena. Nije teško ustvrditi da se do nefigurativnog izraza Hadži-Boškova dolazi s dva polazišta: s raščlanjenja organskih oblika, ne njihovom simplifikacijom već upravo prodiranjem u srž i oblikovanjem otkritog praelementa u novi simbol, s jedne strane, te korištenje znakova iz magijskog, totemskog ili pak relikvijskog plastičnog govora. U ovakvom odnosu, sintezi između čistog registriranja vizualnih činjenica oblika i davanja (obliku) određenih vrijednosti koje su **izvan** čiste vizualizacije ležao bi i osnovni problem kipareva izraza. Vertikalne, horizontalne ili pak kružne odrednice skulpture u prostornom sadržaju dobivaju i poseban

tretman, kako u značenju tako i u funkciji. Monumentalnost i strogost vertikalnih formi gubiti će se u stanovitoj mjeri u primjerima horizontalno usmjerenih plastika da bi se u kružnim oblicima došlo do čistijih i cjelovitijih vizualnih vrijednosti. To opet ne mora značiti da će ovaj kipar kružnim oblicima postići i najveću sigurnost izraza. Rekli bismo prije da je upravo u asimilaciji prvih dviju značajki, vertikalnih i horizontalnih i najveća potvrda Hadži-Boškovih mogućnosti; drugim riječima, da će u razigranosti i lomovima dviju osnovnih osovina kipa ovaj kipar reći najviše što je potrebno u prostoru kazati.

Rezimiramo li na koncu cjelokupno djelo Petra Hadži-Boškova, ono što je izloženo na ovoj izložbi, mogli bismo jedino kazati da sve ono što je jednom kiparu potrebno nije tek u poznavanju historijskih činjenica, nije, naravno, niti u isključivom oslanjanju na moguće vlastite formule. Nedoumice koje se pri svakom činu javljaju možda upravo nose i buduća rješenja. No do **jednog** se rješenja može doći samo mnogim putevima.