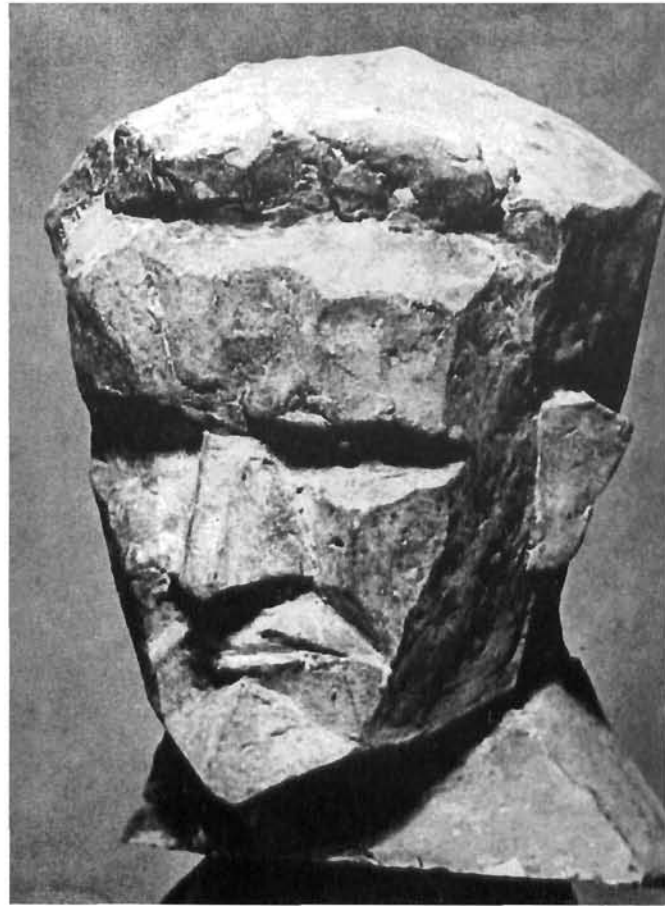


Kosta Angeli Radovani, Autoportret, 1953.  
*Kosta Angeli Radovani, Self-Portrait, 1953*



Vojin Bakić, Autoportret, 1952.  
*Vojin Bakić, Self-Portrait, 1952*

## Tonko Maroević

Institut za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu  
Odjel za povijest umjetnosti

Znanstveno-teorijska rasprava  
predana 18. 7. 1989.

## Bakić-Radovani: paralelizam ili polarizacija

Gledani iz aspekta sadašnjeg trenutka, iz vizure zrelih i sasvim definiranih opusa, stvaralački profili suvremenih hrvatskih kipara Vojina Bakića i Koste Angelija Radovanija doista imaju malo zajedničkoga. Mnogi ih jamačno doživljuju i kao izrazite krajnosti: Bakića kao najuglednijeg i najizrazitijeg predstavnika radikalne »apstrakcije«, a Radovanija kao najvitalnijeg i najupornijeg nasljednika »figuracije«. Koliko god da su navedeni termini izgubili polemičku snagu, a točnost ili primjerenost nije ih baš nikada krasila, ne možemo poreći njihovu funkcionalnost na razini općeg, nespecijalističkog snalaženja, pa stoga niti zanjekati da ukazuju na očigledne razlike u osnovnim polazištima i načinima prihvaćanja navedenih umjetnika.

Gledani iz perspektive njihova formiranja, Bakić i Radovani također nemaju gotovo ništa zajedničkoga. Prvi je školovan u Zagrebu, u Kršinićevoj klasi, posredstvom kojega je mogao najizravnije uhvatiti kontakt sa srednjoevropskom (češkom) kiparskom problematikom, ali se prirodom svojega dara u ranoj fazi uputio prema Maillolu, a nešto kasnije i prema rodolozizmu. Drugi je diplomirao na milanskoj Breri, kod profesora Francesca Messine, koji ga je svojim primjerom mogao uputiti na neorenesansne modele i klasicističku savršenost, ali se on vrlo brzo odlučuje za izravnost opserviranja i krajnju jasnoću modeliranja. Dakle, nužno pojednostavnjujući, Bakić je od početka razvio poseban smisao za obradu površine, za kaptiranje sitnih svjetlosnih preljeva i naglašavanje oblikovnih prijelaza, dok se Radovani pretežno usmjerio na čvrstu konstrukciju i organsku strukturu.

Pa ipak, usprkos takvim ili sličnim suprotnostima, uobičajilo se tražiti komplementarnosti i interferencije u djelovanju te dvojice osobito istaknutih skulptora, možda i ne samo stoga što predstavljaju očite vrhunce obnoviteljskih nastojanja u čitavom jugoslavenskom prostoru četrdesetih i pedesetih godina već i zbog toga što je riječ o vršnjacima, pripadnicima istoga naraštaja, koji se uglavnom više nije trebao određivati prema meštrovličevskim uzorima, već je poželio tražiti priključke na (onda) aktualnije tokove ili nalaziti plastičku autonomiju mimo retorike ili verizma.

Doista, Bakić i Radovani su u razdoblju neposredno prije drugoga svjetskog rata postigli početnu određenost izraza, što ih je udaljilo od prevladavajućih struja akademskog realizma ili od uljepšane stilizacije. Generacijski odmak od tada dominirajućih autora kao što su Meštović i Kršinić, Augustinčić i Radauš učinio ih je odmah ozbiljnim obećanjima. Uz ranopoginulog Ivu Lozicu ili znatno suzdržaniju Kseniju Kantoci, njih dvojica su već na prvim izložbenim koracima, na reprezentativnim kolektivnim smotrama (1939, odnosno 1940), ukazali na mogućnosti novih putova.

Pun razvoj njihove darovitosti očitovao se međutim u poratnim godinama. Kao tridesetogodišnjaci dosegli su stvaralačku zrelost u situaciji koja je istodobno nudila šanse i postavljala posebne zahtjeve pred kiparske djelatnike. Naime pobjedničko postrevolucionarno raspoloženje jamačno je stimuliralo memorijalne i enkomijastičke zadatke i prirodno težilo monumentalizmu i glorifikaciji. Kiparstvo je tako došlo u prvi plan javnog zanimanja i oficijelne narudžbe, jer je moglo zadovoljiti potrebe kolektivnih rituala i projekciju dugoga trajanja, ali se od autora tražilo i podvrgavanje prilično čvrstim načelima prezentacije i reprezentativnosti. Takozvana »sorealistička« poetika imala je povremeno karakter prave dogme.

Svakoga na svoj način, i Bakića i Radovanija, mimošle su krajnosti prilagodavanja smjernicama trenutka. Ponajprije, njihov se mladenački zanos gotovo prirodno »rimovao« s

### Sažetak

*Vojin Bakić i Kosta Angelija Radovani svakako su najistaknutiji hrvatski i jugoslavenski kipari formirani neposredno prije drugoga svjetskog rata, a bitno djelatni u poratnim godinama, kada snažno utječu na promjene senzibiliteta i na sam status plastičkog djela. U prvom poratnom desetljeću (1946-1956) njihov je rad imao neka zajednička svojstva, a nakon toga njihovi su pojedinačni putovi završili u izrazitim krajnostima. Ovaj se članak posebno bavi ulogom povjesničara umjetnosti Milana Preloga kao njihova kritičkog suputnika, budući da je on pripadao istom naraštaju i možda najpotpunije shvatio razloge novog odnosa prema spomeničkim zadacima i motive kreativne preobrazbe u smjeru čistoće i sinteze.*

potencijalnim vitalizmom skulpture koja je slavila ljudsku ljepotu i snagu. U toj fazi, zatim, oni nisu ni htjeli ići mimo antropomorfnih premisa, a Radovani se od njih zapravo neće uopće udaljavati. Osim toga, bogatstvo njihova izraza uspijevalo se snaći i ostvariti i unutar mimetičkih konvencija, bez posebnih ustupaka gestualnim ili »scenskim« pretjeranostima. Konačno, najprestižniji pothvati spomeničkog obilježavanja prvih poratnih godina bili su dodijeljeni kiparima potvrđenima još u »zemljaškom« periodu, koji su svakako bili skloniji »tendencioznom« realizmu ili oficijelnoj statuarnosti (imajući pritom i odgovarajuća ranija iskustva, posebno u slučaju Augustinčića i Radauša).

Bakić i Radovani se, razumljivo, nisu nikada oglasili na nekom zajedničkom zadatku niti su okušali mogućnosti suradnje. Ali puno desetljeće (od 1946. do 1956) radili su u neposrednom susjedstvu, dijelili su prostorije istoga ateljea (s još nekoliko drugih autora). Znakovito je možda da je to prethodno bio Meštrovićev radni prostor, i čini se logičnim da su tu dospjeli upravo oni koji će razmaknuti ograničenja njegove plastičke baštine. U tom desetljeću, a posebno pedesetih godina kada je i inače popustila stega kulturno-političkog voluntarizma, oba su kipara ostvarila prve osobne apogeje, ne samo nekoliko važnih realizacija na otvorenim prostorima nego i niz bitnih materijalizacija vlastitih viđenja i doživljaja.

Na rane pedesete godine uglavnom se i odnose slučajevi kritičkog ili publicističkog povezivanja Bakića i Radovanija kao svojevrsnog fenomena. Katkad su bili tretirani čak kao dioskuri modernog, suvremenog skulpturalnog shvaćanja, odnosno zagovornici bitnih i temeljnih vrijednosti kiparstva, kojima se nužno vratiti nakon deskriptivnih i neorganskih digresija porača. Sve do katastrofalnog požara 1956. njihov je atelje bio privlačan »svjetionik« za gotovo sve mlade, ambicioznije i radikalnije kiparske snage iz svih jugoslavenskih sredina, a njihovi (međusobno nužno različiti) primjeri i te kako poticajni za nadovezivanje i razradu.

Ako je tradicionalni, akademsko-akademijski establishment i imao određenih rezervi prema Bakiću i Radovaniju kao protagonistima novih tokova i kao reprezentantima obnove, koja je dovodila u pitanje stečene pozicije tadašnjih živih klasika hrvatskog i jugoslavenskog kiparstva, činjenica je da su ta dvojica onda mladih stvaralaca ipak izborili relevantne mogućnosti rada i afirmacije. Za dvosmislenost i »dijalektičnost« trenutka simptomatično je što su za izlaganje na venecijanskom bijenalu 1950. u paviljonu Jugoslavije odabrani upravo oni, ali u društvu s Augustinčićem, Kršinićem i Radaušom.

Čitava javnost, dakako, nije dijelila takvo salomonsko rješenje. Štoviše, mnogi su, i ne bez razloga, smatrali kako Bakić i Radovani predstavljaju dinamičku opoziciju »staroj gardi« provjerenih vrijednosti i neosporna društvena ugleda (s time da bi eventualno Kršinić mogao uspostaviti nekakvu morfološku kariku prema svojim izravnim učenicima). Primjerice, Radovanijeva samostalna izložba 1952. u Zagrebu, u Salonu ULUH-a, dočekana je od najsvjesnijeg dijela kritike kao određen prijelom i prekid s uhodanom tradicijom, a Bakićeva još smionija okušavanja istih godina bila su primana kao polemičan obračun s magistralskom linijom i kao prolegomena avangardnih nastojanja. Stanovita odmazda, s pozicija moći, također nije izostala: Bakićeva skica za spomenik pjesniku Zmaju Jovi Jovanoviću (1953) i nekoliko prijedloga za spomenik Marxu i Engelsu nisu prihvaćeni (1951–1953), čak su odbijeni s vrlo žestokim pasatičkim formulacijama; Radovanijev nagrađeni projekt na natječaju za spomenik u Jajincima (1958) ostao je neizveden. Na liniji je službene reakcije i prestanak rada novoosnovane Akademije za primijenjenu umjetnost u

Zagrebu, na kojoj je Radovani vodio katedru kiparstva (1950–1952). Očigledno se duo iznimno snažnih i zahtjevnih modernih kipara teško mogao uklopiti u vladajuće kriterije Akademije, kao školske, obrazovne ustanove, a još teže konformirati normama Akademije *per excellentiam* (JAZU), onda vrhovnog i represivnog autoriteta *in artibus*.

Jedna od civilizacijskih oznaka i kulturnih tekovina pedesetih godina u našem prostoru svakako je bilo i organiziranje izložbe velikoga suvremenog engleskog kipara Henrya Moorea u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu (1955). Radovani je sudjelovao u pripremanju tog pothvata i čak putovao sa slavnim gostom po Istri i Sloveniji, premda se na prvi pogled ne bi moglo reći da su iste »krvne grupe«, a još manje da naš autor ima bilo kakvih stilskih dugovanja ili obvezujućih posudbi. S druge strane, u stvorenoj klimi veće tolerancije i razumijevanja za ekstreme, što ih dijelom utjelovljuje i Mooreov više no poučan primjer, bit će lakše naći mjesta i za kasnije Bakićeve prodore.

O svemu tome povijest je već nešto kazala, a svakako će jednom trebati sustavnije proučiti i prilike i ostvarenja tih razmjerno nedavnih, a toliko već dalekih i ne više lako shvatljivih dana. Ovaj put činilo nam se opravdanim posvetiti određenu pažnju svjedočanstvu jednoga dobro upućenog i iznimno motiviranog suputnika, povjesničara umjetnosti Milana Preloga. Pregledom cjelokupne kritičarske produkcije epohe uvjerali smo se da mu nema premda u objektivnosti prikaza i trijeznosti izričaja, premda je izrazito angažiran u afirmaciji novih prinosna i obrani od nerazumijevanja onih opusa koje iznimno poštuje, a to su upravo djela Bakića i Radovanija, njegovih generacijskih suputnika, s kojima se dugo i dobro poznao, družio i prijateljevao.

Medijevalist po formaciji, a posebno po obranjenosti disertaciji (1951), Prelog je svoje prve tekstove objavljivao s područja suvremene umjetnosti. Uostalom, i započeo je s prikazima modernih evropskih slikara još u predratnom »Obzoru«, a nastavio je s tumačenjima suvremenih domaćih autora u »Vjesniku« i »Naprijedu« pedesetih godina. U nekoliko navrata predstavljan je u javnosti upravo kao likovni kritičar, a u tekstovima te vrste obrađivao je i tako ključne i karakteristične pojave kao što su Frano Šimunović i Oton Gliha, jamačno vrhunci (ne samo) onodobnoga našeg slikarstva. Zanimanje za suvremenu umjetnost nije ga nikada napustilo, pa je i u fazi kada se pretežno bavio urbanizmom, sociologijom i teorijom umjetnosti ostavio trag aktivnog praćenja aktualnih likovnih tokova. Nije li njegovo uvrštavanje živih, djelatnih i čak mladih umjetnika u najstroži sintezni pregled cjelokupne hrvatske umjetnosti (objavljen u »Enciklopediji Jugoslavije«) pravi i primjereni oblik kritičke akcije?

Naravno, najkonzistentniji korpus Prelogovih kritičkih tekstova posvećen je Kostu Angeliju Radovaniju (*Likovna ostvarenja Koste Angeli Radovanija*, Vjesnik, 23. 11. 1952. i *Zapis o Kostu Angeli Radovaniju*, Umjetnost, 7-8, 1958) i, osobito, Vojinu Bakiću (*Djelo Vojina Bakića*, Pogledi, 1953; *Vojin Bakić*, mala monografija Naprijeda, 1958. i *Dva vida spomenika revoluciji*, Arhitektura, 1-2, 1961). Nastali u toku čitavoga prevratnog desetljeća, ti »rani radovi« Milana Preloga čine bitan prinos razumijevanju utemeljenosti i inovativnosti dvaju istodobnih, a ipak tako raznorodnih kiparskih poetika. Unatoč tome što su dijelom objavljivani u novinama, riječ je o relativno dugim i studiozno zamišljenim tekstovima. Vidi se također da nije riječ o nekoj kampanjskoj zauzetosti, već o sustavnom praćenju dvaju individualnih tokova. Prateći kronologiju ustanovit ćemo da se tekstovi o pojedinim autorima susljedno izmjenjuju, te ne teže nekom konačnom zaključku

ili cjelovitom profilu, premda su oni posvećeni Vojinu Bakiću svakako bliži pravoj monografskoj studiji i imaju snažniji pečat afektivne pristranosti i sociopoetičke partajnosti.

Prelog se klonio ne samo pretjeranog naglašavanja vlastitog »izbora po srodnosti« već i konkretnijeg uspoređivanja dviju pojava koje su ga očigledno i te kako zaokupljale. Stoga nije napisao nikakav kumulativni prikaz, kao što je to, primjerice, učinila kiparica Olga Jevrić (*Vojin Bakić – Kosta Angeli Radovani*, objavljeno u beogradskim Vidicima, 19–20, 1956). On je najveću moguću pažnju posvetio pojedinačnim ulozima, pustivši čitatelja da sam deduktivno izvede neke općenite pretpostavke.

Štoviše, u tekstovima o Radovaniju Prelog uopće ne spominje Bakića, kao što u napisima o Bakiću dosljedno ne imenuje Radovanija. Ali ih u jednom i u drugom slučaju logično podrazumijeva, pogotovo kad redovito govori o (tada) »srednjoj generaciji« koja je pedesetih godina odvažno stupila na poprište i preuzela kreativnu štafetu od već zamorenih, iscrpljenih i repetitivnih protagonista konvencionalne spomeničke plastike. Preloga posebno potiče razgovor o socijalnoj funkciji skulpture, o društvenom statusu javno sankcioniranih kiparskih znakova, osobito onih posvećenih obilježavanju revolucije, pa uzima riječ da izbori pravo novog vremena na novi izraz.

Kao pripadnik istoga naraštaja shvaćao je potpuno problematiku relevantnih evropskih i svjetskih tokova, a baš praćenjem konkretnih opusa dvojice kipara upoznao je različite mogućnosti odgovora na izazove trenutka. Pokazalo se da informiranost o tekućim tendencijama nije u nužnom suglasju s poetološkim izborima. Prelog je od onih povjesničara umjetnosti koji su sazrijevali usporedno s nosiocima pojava o kojima su pisali, te mu nije bilo teško priznati svoje dugovanje i rado se pozivao na iskustva i čak na formulacije metjerski upućenijih majstora svojega posla. S druge strane, nije se dao kapacitirati ni kondicionirati tuđim vrijednosnim sudovima, a pogotovo nije zlorabio svoje povjesničarske temelje za bilo kakve futurološke prognoze ili mehaničke evolucionističke projekcije. Razmatrajući neposredno pred smrt vlastite tekstove o Bakićevu djelu, ne bez ponosa je smio ustvrditi kako se ne treba odreći niti jedne (davno) napisane riječi, a mirna srca možemo proširiti taj njegov dojam i na sve ostale njegove napise, u prvom redu na one posvećene skulpturi Koste Angeli Radovanija, kojom se ovdje također bavimo.

Prvi Prelogov napis o Radovaniju nije još jednodušan u sudu i – čudno, s obzirom na datum (1952!) – najbliži je minucioznoj formalnoj analizi, koja tek podrazumijeva valorizaciju. Glavne vrijednosti za koje se pisac kod kipara zalaže jesu, da mnemotehnički skratimo, koncentracija, karakterizacija i konkretizacija. Stav je možda najbolje ekspliciran u razmatranju o portretu Nade Dimić, koje je »snažno oblikovana mirna glava... produkt koncentracije vanjske forme... paralelno s koncentracijom karakterizacije na najbitnije elemente«. Onda uobičajena dihotomija »vanjske« i »unutarnje« forme, ili čak »forme« i »sadržaja«, ne prijeći nas da vidimo kako Prelog prepoznaje bitnu Radovanijevu vokaciju u nastojanju »sintetiziranja skulpturne mase, k redukciji detalja« ili pak u težnji »za zgušnjavanjem svih detalja u monumentalnu zatvorenu formu«. Govoreći radije o nastojanjima nagoli o ostvarenjima, vidi ih još u umjetnikovoj težnji »da realizira što zatvoreniji oblik, što jednostavniju skulpturalnu masu: blok koji svojim glavnim obrisima izražava osnovni likovni doživljaj«.

Poznavatelji Bakićeva idioma – iz te faze, a i inače – mogli bi u navedenom opisu naslutiti i temeljne odrednice tog drugoga kipara. To je, najvjerojatnije, i Prelogu bilo bjelodano, pa ipak se prilikom pisanja o Bakiću poslužio znatno drukčijom

argumentacijom i drukčijim formulacijama. Naime, prvi Prelogov tekst o Bakiću, nastao sljedeće godine nakon navodenog prikaza Radovanijeve izložbe, nosi pretežan biljeg polemičkog odnosa prema uglednom, autoritativnom i autoritarnom žiriju (u sastavu izrazite literarne težine, no slabo sklonom likovnim specifičnostima: Miroslav Krleža, Velibor Gligorić i Josip Vidmar), koji je sasjekao kiparov projekt spomenika Marxu i Engelsu za istoimeni beogradski trg. Osim temperamentnog tuka na utuk, ta je Prelogova studija ponudila i portretnu skicu čitava Bakićeva dotadašnjeg kiparstva, s naglaskom na immanentnoj logici ma kako isprekidanog i skokovitog razvojnog puta.

Karakterizacija Bakićevih radova, u prvom posvećenom mu tekstu, kretala se u rasponima od afirmacije djela sa »snažnim i jednostavnim oblikovanjem mase«, s naglašenom »statikom kamene jezgre« i izrazitošću »primarnih oblika«, pa do konsekracije nešto kasnijih radova (prije 1950!) »nevjerojatne unutarnje napetosti« (»na mjesto igranja s 'vanjskim' rekvizitima«). Apogej kiparovich stremljenja, prema tumačevu mišljenju, ostvaren je »u novom jedinstvu površine i cjelokupnog volumena«, odnosno u »najjednostavnijoj organizaciji volumena u prostoru«, čime je dokinut kompromis koji je dominirao u skulpturi na razmeđu prošloga i novog stoljeća, »kompromis između primarnog i sekundarnog u skulpturi, tj. između samog skulpturalnog volumena i obrade njegove površine«. Drugi tekst o Bakiću bio je sasvim sintezan i jezgrovit, kratka, mala monografija. Uz minimalnu rekapitulaciju nekih prethodnih teza, naglasak je na tada najnovijim ostvarenjima (iz 1956), koja su objašnjena kao rezultat »procesa stvaralačke sinteze«. Cilj tog procesa, dodaje pisac, jest »najčišći, najjednostavniji skulpturalni oblik, u kojem neki konkretni doživljaj može naći svoju prostornu, tjelesnu egzistenciju«. Zatim slijedi nešto kao zaključak: »Nastajući na samoj granici 'figuralnog' i 'apsolutnog', Bakićeva skulptura postala je čudesna ravnoteža velikih, čistih oblika apstraktne ljepote i konkretnih sadržaja, koji su u njima zgusnuti.«

Drugi pak zapis o Radovaniju intoniran je citatom iz teksta samoga kipara, koji je postavljen kao motto: »Kad bi moderna umjetnost bila samo revolt protiv čovjeka koji se idealizira, taj bi stav, već po sebi, nosio vrijednost i dostojanstvo novog alata, jedne nove, autentičnije humanosti.« U tom znaku slijede razmatranja o Radovanijevu antiklasicizmu i o njegovu »pravu na izbor preda«, kao reakciji na ograničeni pasatizam dalmatinskog ambijenta i kao stavu koji je urođen i nekim drugim mediteranskim, a posebno talijanskim umjetnicima »kasnih razdoblja«.

Morfološke opaske i ovaj put govore o htijenju za »što čišćim skulpturalnim oblikom«, o koncentraciji »na one najbitnije elemente« ili o »najjednostavnijoj skulpturalnoj realizaciji jedne likovne egzistencije«, najkraće rečeno: »o procesu redukcije«. A posebnost pozicije formulirana je na sljedeći način: »Po stvaralačkoj metodi, koju je izabrao, Radovani uvijek iznova stoji pred problemom ostvarivanja sklada između konkretnog sadržaja i čiste forme.«

Bitna, čista, jednostavna i reducirana – kazali smo već – također je, i ne samo u tom trenutku, Bakićeva skulptura. Pročitajmo kako je vidi njegov kolega kipar, naime sam Radovani, u tekstu pisanom u povodu rasprava o neprihvaćanju Zmajeva spomenika i objavljenom u beogradskom NIN-u 8. studenoga 1953: »Njegova današnja plastika nije neki uprošćeni realizam. Ona je naprosto građena čistim plastičkim kategorijama, poštuje narav materijala, a nastoji oko vrijednog, suzdržanog životnog stava.« Ne treba dvojiti da bi autor isti tekst mogao potpisati i kao komentar na vlastite kiparske radove.

Paradoks je međutim što su slični rezultati i stavovi dvojice već afirmiranih i povijesno sudbonosnih stvaralaca samo ishod trenutačne konvergencije, i što će se iz te točke njihove putanje zrakasto širiti i udaljavati. Konstitutivnih razlika potpuno je svjestan i njihov povlašten, iako ne u svemu nepristrani pratilac i tumač. Prelog naime piše u povodu Radovanija: »Kao rezultat tog racionalnog ispitivanja i samoispitivanja, javlja se i ona konzekventnost kojom Radovani već godinama, bez nekih bitnijih oscilacija, slijedi jasno ocrtani put. Ta racionalna, analitička koncentracija stajala je i na samom njegovom početku, iz nje stalno izvire ona čudesna disciplina.« U slučaju Bakića, iste 1958, isti autor zaključuje pak sasvim drukčije: »Možemo posve jasno sagledati smisao alternative, koja se tada (prije deset godina) pojavila pred Bakićem. Trebalo je odlučiti: ili zastati kod postignutih rezultata (koji su već bili značajni i priznati) ili napustiti izražajna sredstva, koja su bila iscrpljena. Ukrotiti se u vlastitoj maniri ili poći dalje. Bakić je odlučio da pođe novim, posve svojim, putem.«

U ovom kontekstu nije toliko važno što je Bakićev put Prelog slijedio s još dva teksta: jednim je popratio njegove značajne, premda u srži raznorodne, spomeničke zahvate na početku

šezdesetih godina, a drugim je, *in extremis*, sasvim kratko sumirao gotovo čitav umjetnikov curriculum, prigodom »gostovanja« na Trećem triennalu hrvatskog kiparstva 1988. godine. Najbitnije je što je u pravi čas povjesničar umjetnosti znao otkriti nekoć jedva zamjetljivu polarizaciju i intuirati buduću pragmatičnu opoziciju, koju bismo svojim riječima mogli iskazati kao razliku između rasta u dubinu i ekspanzije u širinu.

Prelogovo čitanje Bakića i Radovanija nije se, dakako, zbilo *sub specie aeternitatis*, ali jest u ozračju temeljnog razumijevanja problema, koji mu je u svakom trenutku važniji od osobnih sklonosti i biografskih specifičnosti. Zlorabeći poznatu nam činjenicu da će isti povjesničar u sljedećem, sedmom desetljeću gotovo jednaku pažnju posvetiti analizi dvojice kipara iz dalmatinskog Quattrocenta, djelatnosti Jurja Dalmatina i Bonina Milanca – ma koliko to bilo u drukčijem ključu i s drukčijim premisama, bez mogućnosti vrijednosnih usporedbi – usudujemo se reći da je Prelog jedan od rijetkih modernih kritičara koji je suvremene umjetnike promatrao sa sličnom objektivnošću i ne bitno različitom aparaturom kao i »stare majstore«. Poštovanje koje im je time ukazao zaslužuje da bude shvaćeno i barem dijelom uzvraćeno.

## Summary Tonko Maroević Bakić – Radovani: Parallelism or Polarization?

*Vojin Bakić and Kosta Angeli Radovani are certainly the most significant Croatian and Yugoslav sculptors formed immediately before World War II and fully active in the post-war years,*

*when they had a strong influence on changes of sensibility and the status of plastic artifacts. In the first post-war decade (1946–1956) their works were marked by certain common characteristics, but afterwards their paths diverged sharply. This paper concentrates on the role of the art historian Milan Prelog who was in a sense their critical »fellow-traveller«. He belonged to the same generation and perhaps understood most thoroughly the reasons for their new approach to the designing of great public monuments and the motives which prompted their creative transformation in the direction of purity and synthesis.*