

najmanje deset godina djelovanja. A to je upravo moment velikog uspona Bonifacija i procvata njegove radionice!

Iz svega proizlazi, da su s obzirom na Medulićevu kronologiju tek sada jasnije postavljena pojedina osnovna pitanja. Čini nam se, da bi se ona najjednostavnije mogla riješiti, ako Fioccovu dataciju bellunskog opusa *pomaknemo prilično unazad*: oltarnu sliku sa sv. Sebastijanom, Andrijom i Rokom iz nadžupne crkve u Melu, te ostale spomenute slike ovog ranog ansambla, a time i cijelo bonifaciovsko razdoblje Medulića, u četvrti deceniji, a sli-

ku »sv. Bernardina, Jeronima i Ivana Krstitelja« iz katedrale u Bellunu na kraj tog decenija ili na početak slijedećeg. U tom bi slučaju bonifaciovski utjecaji kod Medulića prethodili parmigianinovskim, što je, čini se, i logično. Ali je u svakom slučaju teško prihvatiti, da bi Medulić tek u svojoj četrdesetoj godini potpao pod utjecaj Bonifacia, a u četrdesepetoj (oko 1547.) pod utjecaj Parmigianina!

Daljnja sređenja opusa Andrije Medulića i eventualna otkrića novih djela potvrdit će odnosno oboriti ove naše pretpostavke.

VERA SINOBAD

## LIONELLO VENTURI: OD GIOTTA DO CHAGALLA

Prijevod ovog malog djela jednog značajnog suvremenog historičara umjetnosti ima, bez sumnje, svoje opravdanje u našoj prevodilačkoj literaturi. To djelo barem donekle ispunjava osjetljivu prazninu upravo u ovoj vrsti početnog i induktivnog uvođenja u nauku o umjetnosti. Naslov talijanskog originala: *Come si guarda un quadro* (Kako treba gledati sliku) točno izražava namjeru, i bolje bi bilo, da je preuzet taj naslov; po njemu bi se mogao odmah odrediti sam sadržaj malog djela, koje je nastalo na rubu rada jednog od najboljih današnjih historičara umjetnosti s izrazitom tendencijom popularnog instruiranja. Sadašnji naslov nije u skladu sa sadržajem.

Mala knjiga Lionella Venturija ima svoje lijepe kvalitete, ali i svoje nedostatke. Njene lijepe kvalitete nisu, naravno, nikakva otkrića, nego predstavljaju jednostavnu sistematizaciju iskustava o problemu, kako treba gledati slike, ili, točnije, pristupiti njima; jer gledanje slika, kao i svako saživljavanje s umjetničkim djelima proces je vrlo diferenciran, individualan i, može se reći, beskonačan u svojim mogućnostima. Radi se, dakle, o izlaganju prvih elemenata kulture, bez koje nema razumijevanja slikarstva, kako to sam autor veli u Zaključku. Ali kako je raznovrsnost izraza i stilova vrlo velika, ne podrazumijeva li to instruiranje slikarske kulture, ako ne iscrpnost, a ono barem izvjesnu potpunost historijskog pregleda. Čini mi se, da se nedostaci Venturijeve knjižice mogu naći više u toj osjetljivoj nepotpunosti, negoli u nečem drugom; vodeći, naravno, uvijek računa o tome, da se radi o iskustvu i o peru jednog od najznačajnijih historičara umjetnosti današnjice, od koga se može očekivati suvremeno vladanje problemima i vještina njihova konciznog verbalnog formuliranja. S obzirom na to očekivanje, kao i na velike već razradene mogućnosti analize, koje je povijest umjetnosti razradila, rezultat nije velik. Može li se autora opravdati time, što popularni okvir ne traži širu i dublju razradu, i što u slučaju ovako suženog opsega on ima sasvim slobodno pravo izbora?

Poteškoća se u slučaju ovakvog pothvata sastoji u kompleksnosti aspekata, s kojih se umjetnički fenomeni mogu razmatrati: da li ostati kod formalne analize ili prelaziti na sadržajnu analizu i, dalje, na kulturno-historijsku i sociološku determinaciju? Time se, naravno, izlaganje sve više komplicira i, nužno, svodi na pojednostavnjenja, često vrlo neugodna. A kako se izlaganje likovno-teoretskih pro-

blema ne može odijeliti od umjetničke ocjene, kao ni od sustavnog prikaza historijskog slijeda, stvar postaje toliko složena, da mi zaista nije dosada poznat sličan slučaj, koji bi u cijelosti uspio; on se redovito svodi na kratak, makar koliko duhovit kurs povijesti umjetnosti onog tipa, kao što su Hamannov, Hausensteinov, ili, čak, onaj Elie Faurea.

U ovom slučaju, što se estetičkog stanovišta tiče, ne bi se moglo mnogo prigovoriti, barem ne s obzirom na postavljenu zadatak jednog popularnog uvoda u shvaćanje slikarstva. Venturi stoji uglavnom na stanovištu estetičke linije, koja ide od Kanta preko Hegela do Crocea, te za analize, do kojih Venturi dopire, ta estetika zadovoljava, pače mu omogućuje pravilnu interpretaciju mnogih fakata. Može se, naravno, reći, da ograničavanje na tu estetiku i uvjetuje tu ograničenost analiza; ali upozorili smo već, da bi kod ovakvog zadatka svako prodiranje u dubinu moglo uroditi neugodnim simplifikacijama. Uostalom, neposredno iskustvo samog autora kao historičara umjetnosti navodi ga u tom pisanju na korigiranje nekih osnovnih teoretskih postavki.

Takve su, na primjer, teze, da nije moguća nikakva nauka o umjetnosti, nego tek kritika umjetnosti (str. 230.), što je u stvari stara Kantova tvrdnja, te da je jedini cilj i ujedno jedini kriterij suda rekonstrukcija umjetnikove ličnosti (str. 18.). Prva bi tvrdnja upućivala na historiju umjetnosti kao historiju bez teorije, na kroniku (niz pojava i estetskih sudova o njima) dakle, koja nema nikakvih mogućnosti eksplikacije i determinacije fenomena. Ta je tvrdnja obrazložena drugom tezom o umjetnikovoj ličnosti, kao jedinom predmetu našeg suda. Takvo tumačenje, koje se inače bazira na točnom zapažanju, da je personalni prilog preduvjet i kriterij umjetničkog djela, ne iscrpljuje, naravno, estetički pa ni historijski problem, te je tipično idealističko. Ono je u suprotnosti već i s egzistencijom historije umjetnosti, koja nije kronika, nego je kao nauka omogućena upravo impliciranim teoretskim pozicijama i dedukcijama, time, što postoji konstantni razvoj umjetnosti, njena evolucija. I to ne, naravno, apsolutno idealna i nezavisna evolucija, nego determinirana vremenskim i prostornim koordinatama. Te su Venturijeve postavke, uostalom, u kontradikciji sa samim njegovim izlaganjem; on se, naime, ne zaustavlja, niti se može zaustaviti na »ličnosti«, nego se stalno obraća tim koordi-

natama i silom prilika prisiljen je da misli u vremenu i u prostoru. Lijep su primjer njegova sociološka, naravno usputna i nedovoljna, objašnjenja umjetnosti Simone Martinija, Masaccia, Corota i t. d. Tu kontradikciju nastojao je Venturi izbjeći lučenjem dvaju momenata kod prilaženja umjetnosti: momenta interpretacije i momenta suda (str. 232.), pri čemu bi, vjerojatno, metoda i kriterij rekonstrukcije ličnosti (t. j. ravnoteže između umjetnikova osjećanja i njegove imaginacije) trebali da vrijede samo za moment suda, jer je samo umjetnikova ličnost ono, što je »apsolutno u umjetnosti« (str. 240.). Interpretacija, to je, čini se, kod Venturija historijsko-umjetnička i formalna analiza; one se bave elementima sasvim relativnim, »ali mi ne možemo potpuno ocijeniti smisao djela, dok ono nije pobudilo naš zanos ili odbojnost i dok naš osjećaj i naša imaginacija nisu urodili sudom«. I sada, pitanje je u tome, da li je estetski sud zaista apsolutno intuitivan i nezavisan od historijskih uvjeta? Sam autor odgovara na to pitanje: »Naš je zadatak da izvršimo povijesni ispit svih elemenata, koji sačinjavaju jednu sliku, kao i da izvršimo kritiku njezina skupnog efekta. Taj ispit i ta kritika reaguju jedno na drugo, tako da će bez istinske interpretacije psiholoških data naša kritika biti manjkava, a bez neprestane intervencije naše umjetničke senzibilnosti naša će interpretacija biti lažna« (str. 233.).

Tako se i u autorovim teoretskim postavkama ukazuje mogućnost objektivne nauke o umjetnosti. Koliko god njegova metoda izgleda na prvi mah logična i jedinstvena, takva proturječja odaju nedosljednost i nedomišljenost. Još jedan primjer toga je formulacija: »Svaka slika, koja je doista umjetničko djelo, sadrži neki moralni ili religiozni osjećaj. To ne znači, da ona podržava neki određen moralni ili religiozni sistem, već da ona sudjeluje u onoj univerzalnoj harmoniji, koju zahtijeva moralni ili religiozni osjećaj« (str. 237.). Otkud to proturječje, koje se uvuklo između dviju rečenica ovog citata, ako ne iz nesavladanog strahopoštovanja, koje autor osjeća prema Kantovoj teoriji nezainteresiranosti umjetničkog akta, i straha od konzekvenca, koje bi njeno napuštanje izazvalo. On, na primjer, vrlo lijepo piše: »Umjetničku aktivnost treba dakle lučiti od naučne, moralne i religiozne aktivnosti. Ali lučiti ne znači odcijepiti. Budući da je umjetnost ljudska djelatnost, ona se ne može odcijepiti od ostalih ljudskih djelatnosti. Ono, što luči umjetnost od ostalih djelatnosti, jest rezultat: definitivni oblik djela. Ipak kreativni proces i tema, koju umjetnik mora da preobrazu, nužno obuhvaćaju čitav ljudski život, u kome imaju svoje mjesto i naučna, moralna, religiozna djelatnost. Ako je naprotiv umjetnička kreacija izolirana od drugih djelatnosti, to je forma bez sadržaja, to je igra bez ozbiljnog angažiranja, to je umjetnost radi umjetnosti, to jest tako pročišćena i tako apstraktna umjetnost da gubi svoj životni kvalitet«. (str. 77.).

Tu je autor, vođen velikim iskustvom svog historijsko-umjetničkog rada, očito na pragu točnog definiranja lar-purlartizma i umjetničkog formalizma. On točno primjećuje: »Opasnost, da se u umjetnost uvuku moralni i religiozni zakoni, ne zavisi od toga, što su oni moralni ili religiozni, nego od toga, što su z a k o n i; a svaki je zakon protiv spontanosti stvaranja, koja je bitni uvjet umjetnosti«.

Pa ipak Venturi oklijeva kad treba objasniti Milletov slučaj: »Kao što smo rekli, on je u moralnom i socijalnom pogledu bio u pravu, i bio je iskren. Ali je njegovo prikazivanje bilo prožeto namjerom da uvjerava, namjerom, koja nema ništa zajedničko s umjetnošću i koja je sprečavala spontanost njegove kreacije« (str. 237.). Venturijeva konstatacija o oslabljenoj spontanosti je točna, ali motivacija nije. Nije kod toga kriva »namjera da uvjerava«, nego činjenica, što Millet nije kao umjetnik bio u stanju da unese u kreaciju svoj dovoljno snažni i individualni lični momenat, što svojom imaginacijom nije mogao svojim iskrenim namjerama dati dovoljno uvjerljivu i osobito slikovnu formu, kako sam autor na jednom mjestu kaže: »Čovjek sa svojim strastima, svojim teorijama, svojim dužnostima, opravdava i uvjetuje umjetničku ličnost, ali se s njom ne istovjetuje. Tek onda, kad on razvije svoju imaginaciju iznad čitavog fizičkog i duhovnog materijala, kojim raspolaze, i kad te teorije, dužnosti i strasti podredi slobodi svoje imaginacije — tek onda njegova ličnost postaje ličnost umjetnika...« (str. 18. i 19.).

Tako se Lionello Venturi sa svojom teorijom nalazi na pozicijama croceanske, a u daljnjoj liniji i hegelijanske estetike, koja je u svojim pozitivnim formulacijama ušla u temelje marksističke estetike, i koja je iz čiste neorijentiranosti kod nas često bila nazivana »pavlovskom« i sl. Nije Venturijeva slabost u tome, što prihvaća priznate istine: »Bez sumnje umjetnost doprinosi spoznaji: da nije tako, ona bi bila samo nekorisna igrarija... To je spoznaja različna od naučne spoznaje, koja operira s tipovima i kategorijama, s generalizacijama, koje teže univerzalnome...« i t. d.; nego je ograničenost njegovih pozicija u tome, što ostaje kod tih općih mjesta, a ne ulazi u razradu pitanja o tipovima i kvalitetama umjetničke spoznaje, dakle, u složena određenja relacije stvaralačkog subjekta i svijeta, odn. idealiteta i realiteta, kako autor to naziva!

\*

S takvih pozicija, ali ne iskorišćujući sve njihove mogućnosti (građanska je nauka razumljivo uvijek izbjegavala njihove konzekvence), Venturi ulazi u svoje često duhovite i virtuozne eksplikacije. Teško je, naravno, govoriti o tim općim stvarima, a ne upadati na svakom koraku u pojednostavnjenja i poznate istine. Značenje ovakve knjige moralo bi se sastojati u prvom redu u duhovitom, točnom, a opet ekonomičnom antologijskom izboru; on bi trebao ilustrirati i objasniti glavne i tipične prijelomne točke stilskih evolucija. U tom smislu Venturijev izbor je sasvim proizvoljan. Nakon Giotta i Simone Martinija, dobro je obrađeno poglavlje quattrocenta (»Otkriće čovjeka«), s evolucijom od simbola prema realnosti, s tumačenjem renesansnih »apstrakcija« kao individualnih interpretacija prirode. U »Kuli od bjelokosti« (Rafael) zanimljivo je negiranje religioznog karaktera, Rafaelove idealizacije. Neshvatljivo je, međutim, zašto u poglavlju »Otkriće prirode« ulazi Michelangelo, kasni Tizian i El Greco, kad se tu (i sadržajno i stilski) radi o sasvim drugim stvarima, t. j. o novoj religioznoj spiritualizaciji, djelomično i o manirizmu. S obzirom na zadatak eksplikacije stila nije trebalo preskočiti nadasve zanimljive probleme Rossa, Pontorma, Parmigianina ili Bramantina, a

da se u jednoj ovakvoj knjizi Tintoretto uopće ne spominje, ne može se opravdati, kad je poznato kakvu ulogu, zapravo kulminaciju svih renesansnih tendencija predstavlja Tintorettovo slikarstvo u pogledu jedinstva figure i prostora ostvarenog pomoću svijetla.

Takvih praznina ima u baroku i nakon njega toliko, da je teško shvatiti nit, koju autor slijedi u svom izlaganju. Ako u XVII. stoljeću tretira samo Caravaggia i Rembrandta (Velasqueza tek usput), znači, da je najslikarskije razdoblje sasvim parcijalno dodirnuo: bez monumentalnog baroka talijanskog, austrijskog, španjolskog smjera, bez Flamanaca i Holandeza i tako tipičnih predstavnika posebnih baroknih stilistika: Rubensa, Vermeera, Georgesca la Toura, bez francuske klasične varijante (Poussin), koja se upravo nudi za objašnjenje nekih težih likovnih situacija. Osamnaesto je stoljeće sasvim preskočeno, i to francusko kao i talijansko, a devetnaesto je bez Delacroixa, premda je upravo njegova umjetnost kao stvorena za tumačenje nekih bitnih odnosa označenih u poglavlju »Umjetnost i ilustracija«. No autor je to vrlo lijepo izveo na ostalim momentima tog problema, na primjerima Goye i Rembrandta, kao što je i uopće njegovo tumačenje, ako apstrahiramo od historijske evolucije i antologijskih namjera, najčešće vrlo suvereno. U složenom aspektu jednog individualnog stilskog fenomena on traži osnovni problem, i to ne samo stilski, nego i sadržajni, općumjetnički. U tome je vrijednost njegove knjige. Njegovi su pogledi uvijek upravljani iza oblika, u kulturno-historijska i idejna područja historijskog momenta, i tako su vrlo točna njegova objašnjenja idejnih i osjećajnih vrijednosti Caravaggia, Velasqueza, Rembrandta (pokret memnonita, apsolutna humanizacija religije), Goye i mnogih drugih. Autor je uvijek zauzet brigom, osobito u primjerima iz XIX. stoljeća, da prati prijelaz »sujeta« u »idealni motiv, poistovjetovan s formom«, objektivnog »realiteta« u »univerzalno«. Tako on kod Milleta, Courbeta, Meissoniera, Toulouse-Lautreca, kod pejzažista Constablea, Corota, problem interpretacije nasuprot reprodukciji predmeta uvijek nanovo naglašava, određujući u tome kreativnost umjetnika. No u tome kao da autoru nije bilo potrebno oštrije diferenciranje pojmova realizam i naturalizam (str. 151.), a kada formulira misao o »ukusu« (»neoklasicizam, romantizam, impresionizam različiti su ukusi« str. 152.), on sam kao da izdaje svoju vlastitu metodu, jer se kod toga sigurno radi o diferencijama drugačije vrste. Pored mnogih točnih kvalifikacija, možda zato Venturi nije ušao u dublju kulturno-historijsku ocjenu impresionističkog senzualizma. Kod Daumiera kao da je u svojoj analizi, makar se radi o poglavlju o »Moralnoj ljepoti«, zastao kod formalnih elemenata, a kod tretiranja Cézanna odredio je točno njegovu stilsku poziciju između senzacije i mentalne konstrukcije, a onda je učinio sve, što je mogao, da odredi, u čemu je moralna ljepota njegove umjetnosti. Teško je shvatiti, kako nakon svega, što je rekao o Rembrandtu, Goyi, Milletu, Daumieru, i, konačno, nakon evidentne realnosti religioznog slikarstva u historiji, Venturi može reći, da se »vjerski, moralni, politički i, na neki način, ilustrativni vid umjetnosti razvio na štetu njene autonomije« (str. 182.),

kad je očito, da je taj vid postojao istovremeno s njenom najvećom veličinom, i da se u stvari radi o snazi ličnog imaginativnog omenta Cézanne se našao u svijetu bez velikih ideja, religioznih i moralnih, to je historijska istina, i on, polazeći od senzacije, zaista »radikalno ruši svaki sujet«. No u to su vrijeme lažni sujeti praktički već bili srušeni. Je li Cézannova veličina zaista u tome, što je (recimo, nasuprot Manetu) slikao motive svoje provincijske okoline, kad je poznata njegova ravnodušnost prema svakoj predstavljenoj stvari? (str. 187.). Nije li upravo u tome Cézannovo značenje, što je bez sujeta i bez obzira na motiv, samom »pikturalnom« odredbom površine slike, mogao vezati našu pažnju. Sam Venturi dolazi do te misli: »Sloboda imaginacije dostigla je na modernim slikama tako veliku snagu, da čak i jabuka postaje sredstvo kadro da izrazi sublimno, uzvišeno«. No kad Lionello Venturi (inače pisac poznate monografije o Cézannu) govori o »kozmičkoj tragediji« izraženoj u nekoj mrtvoj prirodi ovog slikara, čini mi se, da se tu radi o pretjerivanju, na koje autora sve više nagone vlastite nedosljednosti, što se više približuje modernim pojavama, kojih bi rješenje tražilo smjelije odvajanje od uobičajene valorizacije. Stupanj produhovljenja predmeta (sujeta ili motiva, svejedno) jest ono, što je odlučno u svakom pa i ovom slučaju, i taj stupanj treba utvrditi; kao što ga je Venturi utvrdio (zajedno s karakterom spiritalizacije) u slučaju Van Gogha i Rouaulta. Tako i u slučaju kubizma, prema kojemu je vrlo rezerviran, Venturi nastoji pod svaku cijenu riješiti zagonetku tog kontemplativnog sujeta, koji je »lišen distinkcija, lišen emocija, ali sposoban za neki razrijeđeni život, koji ipak pripada u carstvo umjetnosti« (str. 204.). On je spreman da kubističku teoriju smatra zabludom, ali »kritička sumnja nam prišaptava, da teorijska zabluda može biti udružena s nečim, što nije zabluda, već potreba imaginacije«. I zaista, kako je rasporedaj raznih dijelova objekta (analiziranog kubističkom metodom) »prepušten imaginaciji«, rezultat je kod Picassa apstrakcija, koja »sugerira neki neodređeni osjećaj kontemplacije prema vječnome univerzalnome, apsolutnome«. Na taj način Venturi, koji ne može a da ne gleda iz historijske i historijsko-umjetničke perspektive, osjeća sve opasnosti i poteškoće interpretiranja kubizma, govori o »razrijeđenoj atmosferi kako moralnoj, tako fizičkoj«, ali izbjegava da izvede zaključak iz svoje vlastite teorijske teze o umjetnosti kao spoznaji. A čini mi se, da je upravo nerazrađenost te postavke, njeno više verbalno i estetičko, negoli stvarno i historijsko-umjetničko (kritičko) prihvaćanje, i uvjetovalo autorovo oklijevanje da postavi pitanje: koje to podatke, kakve kvalitete i dubine, i vezane s kakvim uzbuđenjima, donosi ta umjetnost »lišena emocija«, koja »sugerira neki neodređeni osjećaj kontemplacije«, a »svodi sve što je ljudsko na fizičku razinu« i t. d.? To su citati iz teksta samog Venturija, a ne navodim ih, da bih osporio vrijednost kubizma, nego da bi se pokušalo njegovu ocjenu provesti iz širih historijskih perspektiva; čak niti sa stanovišta realiteta i predmetnosti, nego upravo sa stanovišta idealiteta i subjektivnih potencija. Koja je uloga cerebralne kubističke teorije, da li je ona oslobodila imaginaciju i dala joj nove mogućnosti ili nije — u tome je problem. Pa ako jest, što

znače te nove imaginativne mogućnosti u odnosu na razvoj umjetnosti prema modernoj dekorativnosti, te u odnosu na konkretnost, kao i personalnost umjetničke relacije? Tako empirička ocjena nekih modernih pravaca zavodi Venturija postepeno preko pozicija hipostaziranog subjektivizma na formulacije bliske idealizmu. Točno je, kad on piše: »... (umjetnikovo) djelo postoji utoliko, ukoliko ono nosi pečat ličnosti svog autora«; ali kad dodaje, da »stvaralac ne otkriva nikad ništa van sebe samoga« (str. 207.), onda tu formulaciju ne treba shvatiti kao kontradikciju s njegovim vlastitim tumačenjem pojma realiteta (koji je predstava realnosti u umjetničkom djelu); nego u tom smislu, da stvaralac otkriva bez sumnje sebe, ali kroz sebe i sujet, bez kojeg njegova svijest ne može ni postojati. No ta zaista »opća mjesta« estetike često se u kritici zaboravljaju iz nepotrebnih oportuniteta.

To pomalo zaboravlja pri kraju svoje knjige i Lionello Venturi. On je prihvatio Braqueovo »uništenje« prirode radi koncentracije osjećaja za boju, koju je slikar

kod toga postigao; slično kao kod fauvista; ali pritom nije našao ni riječi za neko kulturno-historijsko i društveno objašnjenje i ocjenu tog fenomena. »Je li pretjeranost svoditi umjetnost na to, da služi kao naslonjač? Čini nam se, da smiona iskrenost zaslužuje više pohvale nego kudenja« (str. 230.). Eto, to su nedosljednosti Venturijeve kritike.

Ali to su ujedno općenite poteškoće, koje nas čekaju kad iz dubokih historijskih perspektiva prilazimo umjetnosti ovih posljednjih gradanskih razdoblja. Oteti se toliko sugestiji umjetnosti unutar koje živimo, da bismo postigli potrebnu distancu i neovisnost suda, a ne ići linijom simplicističkih negacija — to je, po mom mišljenju, preduvjet slobodnog ocjenjivanja. I priviknuti se misli da sociološka i teoretska kvalifikacija i objašnjenje ne znače nikakvu diskriminaciju, niti mogu umanjiti stvarno estetsko značenje ostvarenih vrijednosti.

Ali mogu im dati reljefnost određenih i preciziranih historijskih pozicija.

G. GAMULIN