

Naši umjetnici, koji su djelovali u Italiji, bili su predmet i nekoliko manjih članaka, koji popunjuju ovu bibliografsku bilješku. Tako je Giovanni Mariacher pisao o *Duknoviću* (*«Giovanni Dalmata lo Schiavone»*, *Uernice*, 1949., br. 32, str. 8.) i o *Uranjaninu* (*«L'arte di Francesco Laurana»*, *Uernice* 1948., juni-juli, str. 5.), a P. Zampetti o radovima *Jurja Dalmatina* u Anconi (*«Un artista dalmata del Quattrocento in Ancona, Giogio da Sebenico*, *Le vie d'Italia*, 1948., str. 85.—88.). Do tih radova nisam uspio doći.

Direktno se Dalmacijom bavi studija prof. bolonjskog sveučilišta R. Pallucchinija: *Pitture veneziane del Settecento in Dalmazia* (*Le Tre Venezie*, 1947., p. 47.—56.), za koju se u nas nije ni znalo.

Pallucchini analizira niz naših umjetnina iz XVIII. st., koje su došle iz Venecije.

Za sliku u crkvi sv. Križa u Rabu, koju je Westphalova sasma krivo atribuirala mladom *Benkoviću*, Pallucchini misli, da oscilira između *Nicole Grassija* i *Gianantonija Guardija*.

Šibensku »Bogorodicu sa sv. Franjom Paulskim« u crkvi sv. Frane atribuirao Giuliji Lami, slažući se sa starijom Goeringovom atribucijom.

U Evangelistima u crkvi sv. Petra u Trogiru s pravom uočava ruku *Antonija Marinettija il Chiggiotta*. Detaljnije analizira i ovale u crkvi sv. Nikole u Trogiru, pripisujući »Sv. Agatu«, »Sv. Josipa« i »Mistično vjenčanje sv. Katarine« *Nicoli Grassiju*.

Pišući o »Bogorodici« u Sv. Duhu u Šibeniku, koja se krivo pripisivala *Sasoferratu*, Pallucchini nalazi u njoj elemente, koji stoje između *Gianbettina* i *Domenica Cignarolija*.

Detaljnije se autor bavi poznatom slikom »sv. Zoila i sv. Krševana« iz Sv. Krševana u Zadru, od koje postoje dvije varijante. Mislim, da se u potpunosti može prihvatiti Palluchinijeva sugestija, da je prva od *Piazzetina* đaka *Giusephea Angelija*, a druga da je lošija kopija iste slike iz kraja XVIII. st. U »Bogorodici i svecima« u zadarskoj katedrali Pallucchini vidi pittonijevsku maniru.

Posebna je pažnja posvećena prizorima iz života starozavjetnog Josipa u splitskoj bratovštini sv. Duha. S tim smo se slikama i mi bavili, ne poznavajući Palluchinijevu studiju. Slažem se u rezultatu, da se radi o riccijevskom

derivatu, ali bez duha i lakoće Riccijeva kista. Dok sam ja sasma hipotetično za neke detalje sugerirao *Novelli*jevo ime, ostajući kao na stalnoj samo na riccijevskoj derivaciji, dotle Pallucchini, isto tako samo hipotetički, sugerira ime *Francesca Migliorija* (umro 1734.), a spominje i Fioccovu usmenu atribuciju u širem smislu načinu *Gaetana Zompinija*. Svakako, radi se o vrlo zanimljivu riccijevskom derivatu.

Svojim je sugestijama i atribucijama Pallucchini dao vrlo zanimljiva mišljenja, plod bogatog komparativnog znanja, samo je šteta, što se ograničio na ovih nekoliko slika, ne uzimajući u obzir druge, možda još zanimljivije (osobito u Dubrovniku, Boki i na otocima).

K. Prijatelj

#### PIETER BRUEGEL

*Izdavanje »Zore«, Zagreb 1950. XXVIII strana teksta + 48 tabla (8 u bojama), in 4<sup>o</sup>. Predgovor napisao Marijan Matković. Izbor reprodukcija: Marijan Matković i Jela Tadijanović. Oprema: Vilko Gliha Selan.*

Gotovo četiri stoljeća umjetnički opus Flamanca, slikara seljaka, nije privlačio pažnju, koju zaslužuje. Njegovo djelo, naime, stoji na točki historijskog razvoja nizozemskog slikarstva, koja označuje granicu jedne cikličke evolucije cjeline. Stoga Bruegelova pojava sadrži i nekoliko karakterističnih komponenata, koje su naročito zanimljive za teoriju povijesti umjetnosti. Ali, kad se u novije vrijeme javio interes za Flamančevo slikarstvo, bilo je to nesumnjivo u vezi s vizuelnom tematikom njegovih zamisli. Dramatska zbivanja u vremenskom okviru, koji obuhvaća dva svjetska rata, i na umjetničkom području tendencija prema sublimiranom primitivizmu, učinili su, da su Bruegelove fantazmagorije — s jedne strane — i rustikalna poezija njegovih prizora sa seljačkim likovima — s druge strane — stale privlačiti zanimanje pisaca i likovnih umjetnika. Od datuma prvog značajnog djela o Bruegelu, koje su dali van Bastelaer i Hulin de Loo (1907), nastala je o Bruegelu čitava literatura, koja najčešće vizira njegove motive i originalnost u vezi sa suvremenim mu nizozemskim slikarstvom. Zapaženi su između ostalog problemi majstorove invencije, ukoliko su srodni s vizijama Hironima Boscha, zatim pitanje antagonizma u odnosu prema smjeru »romani-

sta«, pa pitanje narativne interpretacije žanra i — u rjedim slučajevima — problem Bruegelova kontakta s umjetnošću Italije. Uočena su i dva-tri slučaja infiltracije manirističkih elemenata i specifični značaj bipolarnog koncepta boje i crteža.

Međutim, u Bruegelovu su opusu evidentne još neke činjenice, koje su zacijelo od presudnog značenja za razumijevanje njegova formata i historijskog položaja. Te su činjenice redovito tek dodirnete i gotovo zapostavljene u naučnoj obradi Pieterova djela. Po svoj je prilici G. Jedlička jedini, koji je u svom omašnom svesku (izašlom u nakladi Erlenbach — Zürich, 1938. i 1946.) pobliže ogledao formalne karakteristike Bruegela.

Shvaćanje prostora na njegovim slikama, na primjer, znači reviziju renesansnih principa, a odražuje se u odlučnom podizanju linije horizonta i u otvorenoj kompoziciji. Figure nisu povezane u statičnu arhitekturu masa i obrisa, nego se njihovi znakovi slobodno kreću površinom slike; tek se potencijalni pravci i krivulje njihovih gibanja slažu u sisteme kompozicionih silnica i tako organiziraju kostur djela. Komparacija takvog prostora s prostorom u djelima talijanskih cinquecentista i ranobaroknih slikara, pruža mogućnost za uočavanje vrlo informativnih podataka o genezi osnova baroka uopće. Bruegelovo dinamičko interpretiranje lokalnih boja, za razliku od renesansne opisne karakterizacije u koloru, također predstavlja jednu od bitnih komponenata njegove umjetnosti.

U svom eseju, kojim je popratio niz reprodukcija, Marijan Matković u literarnom i povišenom tonu iznosi sliku kulturno-političke situacije, u kojoj je Bruegel živio. Napis ima namjeru, da materijalom svojih podataka i ugodajem pruži čitaocu izvjesni entourage za doživljaj reprodukcija i nema pretenzija, da stručno ocrtta profil i značenje slikarevo, pa se stoga neke nepouzdanе postavke ne mogu shvatiti kao pozitivne tvrdnje. Postavka, da je Bruegel i u slikama izraziti crtač — kao i Michelangelo, kako kaže Matković, ne pogada suštinu majstorove težnje prema grafizmu, a da je njegova boja »sekundarna«, čini se samo na prvi pogled. Već Bruegelovi crteži i bakrorezi veoma često odaju posve slikovito gledanje, a točnija analiza rasporeda kolornih elemenata na slikama ubrzo pokazuje, da ih je Flamanac primjenjivao kao eminentni dio svog izraza.

Izbor reprodukcija zasniva se na ličnom ukusu, pa ni on egzaktno ne ilustrira Bruegelovo slikarstvo. Osim toga, brojčani odnos između detalja i totalnih reprodukcija počiva na pojedinačnim impresijama i — zacijelo tehničkim mogućnostima, koje su izdavačima stajale na raspoloženju.

Ali usprkos svemu, edicija u cjelini vrlo dobro dolazi u momentu, kada su se zalihe antikvarnih knjiga s reprodukcijama stale iscrpljivati, a strana su izdanja — iz materijalnih razloga — teško pristupačna. »Zorino« je izdanje tehnički dobro opremljeno. Tvrdi bi korice ipak bolje zaštićivale papir osjetljiv za umjetnički tisak, a reproduciranjem s fotografija izbjeгла bi se nejasnoća detalja. Obojene su reprodukcije vrlo uvjerljive i svakako su najvredniji dio knjige.

R. P.

#### HONORÉ DAUMIER

Izdanje »Zore«, Zagreb, 1951. XXII strane teksta, 48 strana tabla in 4<sup>o</sup>. — Predgovor napisao Ljubo Babić. Izbor reprodukcija: Ljubo Babić i Jela Tadijanović. Oprema: Ljubo Babić.

Tri etape razvoja realizma u francuskom slikarstvu XIX. stoljeća obuhvaćaju i tri likovne metode: u prvoj od njih Delacroix razbija klasicističke kanone linearnog obrisa, akcidentalnog kolora, melodičnost kompozicije i — ulogu protagonista dodjeljuje upravo boji. Sredinom stoljeća Courbet buntovnički pomiče frontu barbizonskih pejzažista još bliže neposrednom opažanju prirode i odbacuje sve nevidljivo. Konačno impresionisti radikalno koncentriraju svoju pažnju na optički zor prirode i opažaju objekte u titravom svijetlu obojene atmosfere. — Kao i svaka velika kreatorska pojava baca H. Daumier svoju sjenu u vremenu u kojemu je živio, na doba, koje mu prethodi, i u epohu, koja će slijediti. U neku je ruku u svom opusu ujedinio afektivni odnos prema motivu, beskompromisno konstatiranje viđenih motiva i anticipira, djelomično, slobodni duktus impresionista, pa čak i direktnu ekspresivnost forme, što će biti fundamentalna značajka slikarstva, koja će se pojaviti nakon impresionizma.

Općeljudsko i političko angažiranje u borbama suvremene stvarnosti odredilo je njegov glavni motiv: ljudsku figuru. Lik čovjeka dominira u Daumierovim grafikama jednako kao i u njegovu slikarstvu. Crtež u nemirnom kre-

tanju opisuje jezgru forme, daje joj toplu vitalnost, a u energičnom plasticitetu likova, u dramatskom kontrastu svijetla i sjene iznosi slikar težinu svog shvaćanja života.

Literatura o Daumieru tretira uglavnom svijet njegovih motiva, a donedavna je težište bilo postavljeno na grafički dio opusa. E. Fuchs je jedan od prvih upozorio na zamašno značenje majstorova slikarstva i u svojoj je knjizi izradio opširnu analizu socijalno-političke fizionomije Daumiera. Međutim, one pojave na djelima, koje tog slikara dižu iznad granica njegova vremena i čine ga jednim od preteča modernog slikarstva — čini se, da nije još nitko potanje iznio i obradio. Ne pretpostavljaju li njegovi forsorescentni impasti fakturu jednog Rouaulta? Nisu ni potezi kista na platnima, kao što je »Harlekin s gitarom« i »Majka« neobično bliski koške? A glavu je »Don Kihota« jednom ekspresivnosti duktusa Van Gogha i Kovidio Daumier kao kondenzirani likovni signum, koji se podređuje prikazu suštine pojave tragikomičnog heroja u cjelini!

Reprodukcije »Zorina« izdanja prati prigodni tekst Ljube Babića. To je fragment iz knjige »Francusko slikarstvo XIX. stoljeća«, a ima karakter esejističkog prikaza kulturno-političke situacije, u kojoj je Daumier živio i stvarao. Duhovit, elastičan jezik, koji odlikuje autorove meditacije, dobro se saživljava s materijom reprodukcija. Pozitivni su podaci slikarove biografije izneseni u sažetu pregledu, a kao tekstualna ilustracija vrlo je srećno izabrano jedno Daumierovo pismo upućeno prijatelju iz zatvora. — Izbor reprodukcija kreće se u okviru tematike, koju obrađuje popratni tekst, a zacijelo je uvjetovan i materijalom, koji je kod reproduciranja bio pri ruci. — Adekvatno relacijama unutar cjeline Daumierova djela, akcentuirano je u izboru reprodukcija upravo slikarstvo. Grafika je dana samo u najvrednijim i karakterističnim primjerima. Knjiga je izašla u gotovo istom obliku kao i ona o Bruegelu. Valja priznati, da je tehnika reprodukcije na visini, štoviše, ona nadmašuje razinu prve knjige ove zbirke (»Bruegela«). Izdanje Daumiera nema, nažalost, ni jedne reprodukcije u boji. Ta je ovdje možda nešto manje važna nego kod Bruegela, ali za stvaranje potpunije predodžbe o Daumierovu slikarstvu to bi bio podatak od nemalog značenja. Knjiga je štampana na

papiru za umjetnički tisak i u prikladnom formatu, a prijelom je izvršen zaista znalčki.

R. P.

#### HISTOIRE DE LA PEINTURE MODERNE, U KOLEKCIJI »PEINTURE — COULEUR — HISTOIRE« (IZD. A. SKIRA)

I. De Baudelaire à Bonnard, II. Matisse-Munch-Rouault III. De Picasso au surréalisme  
Genève, 1949—1950.

Misao A. Malrauxa o imaginarnom muzeju, koju je iznio u svom kapitalnom djelu »Psychologie de l'art«, postaje sve aktualnija. Bogatstva umjetničkih djela, koja su prije većim dijelom bila gotovo sakrivena u pojedinim zbirnama, muzejima, galerijama i razasuta na mnogo mjesta, bivaju sve poznatija, upravo popularna. Tehnika se reproduciranja stalno usavršava; ona otkriva riznice historije umjetnosti, i njezina djela stvaraju sve aktivniji medij, koji djeluje ne samo na opću kulturnu atmosferu, nego i na samo umjetničko stvaralaštvo.

Kolekcija od tri folijanta »Histoire de la peinture moderne« u izdanju A. Skire predstavlja u novijoj izdavačkoj djelatnosti značajan datum. Već je i prije bilo edicija, koje su sadržavale ilustracije isključivo u boji, a i danas se sve češće pojavljuju izdanja s koloriranim reprodukcijama. Ali, Skirini se svesci svojom intencijom i tehničkom razinom opreme odvajaju od svega, što je na tom području učinjeno. Kako sâm izdavač u predgovoru prvoga sveska kaže, ovo je izdanje spremljeno s namjerom, da publici pruži dokumentaran skup, koji će olakšati sistematski studij historije modernog slikarstva. Serija »Trésors de la Peinture Française«, koju Skira izdaje od godine 1934., omogućila je izdavaču radno iskustvo i poslužila mu kao osnova za spremanje većeg, složenijeg djela o francuskom slikarstvu. Dok su mape »Trésora« bile samo nepretenciozni aranžmani, koji su trebali ocrutati tek profil nekog slikara, sada izdavač želi ostvariti sastav, u kojemu će historijski materijal biti smišljeno interpretiran i dokumentiran; široj će publici on dati opširne informacije, a stručnjaci će ga moći upotrebiti kao precizan instrument u detaljnoj razradi historije moderne umjetnosti. — Slika razvoja historije novije umjetnosti slikarstva neobično je komplicirana; još je vrlo teško sagledati je u potpunosti