

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. Tvrde bi korice ipak bolje zaštićivale papir osjetljiv za umjetnički tisak, a reproduciranjem s fotografija izbjegla 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^o. — 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

svih komponenata i svih njihovih kretanja. Međutim, u posljednjih pedesetak godina očituju se već prilično jasno izvjesne tendencije. Pogled na njih odaje već znatan dio suštine historijskog razvitka, i javljaju se prvi pokušaji, da se to razdoblje naučno obradi u većim pregledima (H. Hildebrandt, H. Focillon, R. Huyghe). Pokušaji egzaktnog tumačenja i kritičke interpretacije fenomenologije moderne umjetnosti još su rijetki. — Izdanje Skire nema posve određene naučne metodске baze. M. Raynal, koji je rukovodio radovima na ediciji, postavio je njenoj naučnoj fizionomiji vrlo široke okvire. Osnovna je namjera glavnog redaktora u tome, da ucrtá najznatnija strujanja slikarstva Francuske i susjednih zemalja od početaka impresionizma do suvremenih pojava (sve do prvih godina poslije drugog svjetskog rata) i — da dokumentima prikaže najkarakterističnije obrise pojedinih smjerova i individualiteta. Raynal je u svrhu temeljitijeg obrađivanja materijala organizirao grupu stručnjaka, ali kako rezultati pokazuju, među njima nije bilo uže suradnje. Koordinacija radova na tekstovima bila je vrlo slobodna, pa su pojedina poglavlja u nekim slučajevima prilično izolirana, i to ne samo u stilu, nego i u metodi, pa čak i naučnim principima. Stoga se među njima mogu razabrati različiti stavovi u zaključcima i organizaciji historijske građe. Ton tekstova, naročito Raynalovih i Georga Schmidta (*Leçons du passé* na početku II. toma), prelazi tipični prosjek francuskih autora; štoviše, taj je ton vrlo visok i mjestimično obiluje emfatičkim ocjenama; opažaju se i literarne tendencije autora. To je u karakterističnoj suprotnosti s drugom stranom tekstova, a ta je pozitivistička. Autori su samo u nekoliko máhova pokušali iznijeti građu s tumačenjem uzročnih veza unutar temelja, na kojima počiva zgrada moderne umjetnosti. Pritom su se redovito služili direktnim komparacijama, a u delikatnijim prilikama — tek opreznim aluzijama. Smislovnu armaturu pojava cjelina dotaknuo je jedino Herbert Read u uvodu prvog toma, pa zaslužuje poseban osvrt (vidi niže).

Prvi svezak sadrži (nakon opširnijeg uvoda) antologijski prikaz razdoblja od 1858. do 1900. u nekoliko etapa. — Nakon akcenta na značenju pojave G. Courbета, prikazani su preludiji im-

pressionizma s profilima skupina, koje su radile u Academie Suisse, u atelieru Gleyreovu, u fontainebleauskoj šumi, Honfleuru i samom Parizu. Sažeto su, ali precizno naznačene okolnosti, u kojima je impresionizam niknuo, skicirana je pojava Maneta, utjecaj japanskih gravira i dodirnut odnos Degasa prema impresionistima. — U drugoj etapi Raynal prikazuje impresionizam u jeku njegove revolucije i žarišne točke impresionističke vizije svijeta. Renoiru i Cézanneu (u impresionističkoj fazi njihova opusa) posvećene su posebne kraće studije. — Deklinacija impresionizma usko je povezana s pojavom neoimpressionizma, divizionizma (Seurata, Signaca i Crossa) i s prethodnicima XX. stoljeća, Van Gogha i Gauguina. Završnu etapu ovog razdoblja čini krug u Pont-Avenu, grupa Nabis i slikari, koji započinju ono karakteristično mnogostruko račvanje općeg stilskog kretanja idućeg stoljeća. (Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard). — Međutim i pored istaknutih individualiteta tih pojava, dosljedno je održano načelo prikazivanja cjeline razvoja upravo s obzirom na općenitost stilskih mijena. Historijski je materijal interpretiran u relativno kontinuiranom nizu likovnih zbivanja; tek je na koncu u analogiji s obradom Courbета na početku sveska, naglašen Bonnard. Usto je on prikazan i tako, da je njegov obris prešao vremenske okvire posljednje etape XIX. stoljeća, i cijela je figura ocrtana u svom razvoju do kraja svog djelovanja, sve do petog decenija našeg stoljeća.

U prvom su svesku kolekcije impresionizam i njegovi derivati prikazani genetički, ali je u usporedbi sa sistemom drugog sveska prvi svezak ipak bio shvaćen kao priprema za interpretaciju fauvizma i ekspresionizma, koji su tema druge knjige. Stoga je i Schmidtov uvod u ovaj tom zapravo rezime slikarstva XIX. stoljeća od Ingesa do t. zv. intimista Vuillarda, Bonnarda, Vallotona. Stilski je to zacijelo najslabiji tekst. Očito je po srijedi prijevod s njemačkog, a kako je tekst metodski indiferentan, posve je praktične prirode i namijenjen je širim slojevima čitalaca. — Njegove su definicije standardne i ne pogađaju uvijek s onom točnošću, koju traže načela ovakvog izdanja. Motiv. Schmidtova uvoda isključivo su likovni, tako da je svako povezivanje sa širim historijskim okolnostima izostalo.

Neposrednu ekspoziciju sadržaja ovog sveska (II.) sačinjava koncizni sastav

od nekoliko reprodukcija djela Van Gogha, Gauguina, Muncha i Rouaulta, a izbor je udešen u smislu utvrđivanja ranih klica elemenata fauvizma i ekspresionizma.

Sam fauvizam prikazan je opširnim izborom karakterističnih djela Matissea i djelima Marqueta, Vlamincka, Deraina Dufya, Friesza i Braquea iz one faze njihova individualnog razvitka, u kojoj su pripadali tom smjeru. Autor ovog pasusa knjige (Raynal) zaista je uspješno interpretirao historijat najizrazitijih kolorista iz godina između 1904. i 1908. U poglavlju »Iza fauvizma« označio je on kasnije kretanje pojedinaca, koji su sudjelovali u Salon d'Automne i ponovno doveo njihove karakterne crte do doba sazrijevanja, zaokruživši na taj način njihove umjetničke ličnosti.

Posljednja dva poglavlja ovog sveska posvećena su njemačkim koloristima i njihovoj grupaciji, koja se formirala pod imenom »Die Brücke« i konačno — ekspresionistima. — Pisac tih poglavlja, Arnold Rüdinger nije Francuz, ali začudo cijeli pokret njemačkih fauvista gleda i vidi — iz Pariza. Uza sav pozitivizam i jednostavnost njegova teksta, ta je orijentacija podataka i izvoda posve očita, a nesumnjivo prelazi granice osnova historijskih fakata. Naime, iako su njemački koloristi golem dio svojih načela crpli u Parizu, njihova tradicija prethodnog razdoblja i mentalitet djela vrlo su različiti od onog, što se dešavalo u francuskoj metropoli. U prvom redu, Njemačka prethodno nije imala »čistog« impresionizma, pritisak akademskog realizma bio je neuporedivo jači od onog u Francuskoj, a ekspresionističke tendencije bile su tu gotovo dominantne. — Nakon fragmentarnih i manje uvjerljivo dokumentiranih digresija u krug Švicarske i Belgije kraj drugog sveska sadrži (pored osamljenih prikaza O. Kokoške i M. Webera) antologijske profile Rouaulta i Soutinea. Ova su dvojica uprkos sažetosti tekstova i ilustracija osvijetljena dovoljno kompletno (autor: Lassaigne).

Autori trećeg sveska imali su pred sobom najteži i najdelikatniji zadatak. Sarenilo »izama« u prvoj polovici XX. stoljeća trebalo je prikazati paralelno s nekoliko markantnih umjetničkih ličnosti i u vezi s promjenama, koje imaju značaj epohalnih prijeloma. Pesci, među kojima se opet ističe M. Raynal, bili su ovdje najslobodniji; metodске veze jedva da i postoje. Središnju temu ovog razdoblja, a to je kubizam, obradio je

Raynal, ali kako je on ne samo u uskim ličnim odnosima s protagonistima pariškog kubizma, nego je događaje neposredno doživio, njegovi tekstovi često postaju narativni. Karakter cjeline djela traži kondenzirane i precizne postavke i oštre distinkcije, a Raynalov je način pod jakim utjecajem subjektivnih dojmova. Jasniji je i precizniji Jacques Lassaigue, koji je dao odličan profil J. Villona, jedne od neobično markantnih pojava francuskog slikarstva posljednjih četrdesetak godina, a u literaturi još nije zauzeo mjesto, koje mu svakako pripada. — Fantastičnu, vizionarnu umjetnost P. Kleea, Chagalla i nadrealista, Lassaigue je prikazao trijezno i metodski zacijelo staloženije od svijua autora, koji su sudjelovali u izradbi tekstova trećeg sveska. Uočivši objektivne značajke pokreta nadrealista i »apstraktnih«, Lassaigue je dao pouzdanu sliku historijskih zbivanja. Njegovi oprezni, ali ne i nesigurni sudovi, znače možda ideal, za kojim je težio izdavač i redakcija cijele kolekcije.

Pojedine istaknute pojave u vremenu, koje obuhvaća treći svezak kolekcije (kao na pr. Pablo Picasso, čija je stvaralačka fizionomija neobično kompleksna), obrađene su, uprkos svom izuzetnom položaju, samo u vezi sa svim suvremenim zbivanjima na likovnom planu. Ni velika figura Picassa, kao ni osamljeni slučaj Utrilla, nisu ocrtane zasebno, nego čine tek veći ili manji detalj u općoj slici razvoja historije umjetnosti, a to je u vrlo dobrom skladu s koncepcijom djela.

Ako treba da se jednom riječju okarakterizira treći svezak, može se reći, da je to ustvari ilustrirana panorama suvremenog slikarstva, u kojoj pojediniosti zauzimaju onakvo mjesto i onoliko mjesta, koje i koliko im pripadaju u vezi s mjerom njihove aktivnosti na cjelinu. Pored sve raznorodnosti metoda i konkluzija različitih autora trećeg sveska, ostvareni raspored djeluje vrlo uvjerljivo.

Karakter tekstova, koji prate ilustracije, varira od slučaja do slučaja. Jednom su to omanje studije, koje nastoje odrediti kakvu historijsku situaciju ili utvrditi značenje koje ličnosti; drugi put tekst je vezan neposredno o reprodukciju i izvodi su induktivni. Uz znatan dio reprodukcija nalaze se i posve kratke opaske, koje jednom zahvaćaju u analizu reproduciranog djela, a drugi put je interpretiraju slobodno, pa i poetično. U nekoliko su mahova interpoli-

rane kraće tekstualne ilustracije kulturne sredine, u kojoj su niknule neke pojave. (Na pr. »Atmosfera vremena impresionizma« u prvom tomu; »Literarni i umjetnički život u Parizu od 1884. do 1910.« — također u prvom svesku.)

Svojom serioznošću i primjenom jednog izgrađenog misaonog instrumentarija ističe se uvodni esej Herberta Reada, pod naslovom »Suvremeno doba i njegovo djelovanje na umjetnost« — na početku prvog sveska Skirine kolekcije. Read je u obliku eseja — kojemu, međutim, ne nedostaje dubine zahvaćanja i pronicavosti pogleda — iznio neke osnovne probleme razvoja moderne umjetnosti i socijalnih pozicija suvremenog umjetnika. U prvom dijelu eseja, u kojem izlaže svoje teoretske stavove, autor utvrđuje osamljenost umjetnika unutar strukture suvremenog društva i u zanimljivoj vezi između ilustracije i interpretacije izvjesne teme i distinkcije između slike i simbola u likovnom izrazu, izvodi središnje pitanje umjetničkog djelovanja u smislu originalnosti. Time Read dodiruje jedno od najosjetljivijih pitanja odnosa likovnog stvaraoca prema autentičnoj tradiciji s jedne strane i aktualiziranja svježeg senzibiliteta s druge strane. To je dilema, u kojoj valja riješiti, hoće li umjetnik potražiti i naći u svojoj aktivnosti paralele s datom društvenom situacijom ili će se revoltirati protiv nje i pokušati da kreativnim skokom prijede granice postojećih konvencija i stvoriti nova pravila. Readovi se izvodi mogu afirmativno pratiti tako dugo, dok interpretira činjenice. Svijetlo, koje baca na njih, upada pod stalnim kutom psiholoških i socioloških tumačenja, i to u određenom antagonizmu između individualiteta i socijalnog medija. No kad mu zatrebaju zaključci, onda je Read jedva prihvatljiv. Naime: relativizam pa i agnosticizam u pitanju konstatacija bazičnih elemenata realnosti i perspektiva historijskog razvitka u budućnosti, prožeti su pesimizmom, i vrednovanje biti suvremenih umjetničkih pojmova grezne u pasivitet. Tako na kraju Read kaže, da »Mase shvaćaju samo sliku... jer sama njihova vizija je konvencionalna. Čini se, da kontradikcija između aristokratske funkcije umjetnosti i demokratske strukture modernog društva nikad ne će moći biti riješena...«

Međutim i u zaključcima ovog načina Read uvijek dotiče objektivnu istinu.

tek sa strane, koja je varljiva. — Uočio je u drugom, historijskom dijelu svog uvoda i elementarni bipolaritet suvremene umjetnosti, koju nadasve karakterizira koegzistencija slike i simbola kao likovnih normi. Ali pokazavši, da se stilsko kretanje odvija ne samo u smislu od slike prema simbolu, nego i u okviru između slike i simbola, ne vidi posredne karike razvitka od Gauguinovih simboličnih slika objekata i Mondrianovih slikovitih znakova.

U bilješki ove vrste nije moguće dublje zahvatiti u strukturu Readova teorema: može se tek nabaciti, da je po svjoj prilici pitanje njegova shvaćanja umjetničkog senzibiliteta i ontologije umjetničkog stvaralaštva kritični čvor, na kojemu bi trebalo ogledati neposrednu praktičnu vrijednost autorovih pozicija.

U svakom je slučaju Readov esej neobično zanimljiv i izvrsno eksponira one motive povijesti suvremene umjetnosti, kojih je značenje od presudne važnosti.

Kako se Readov uvod razlikuje od ostalih tekstova visokom razinom tehnike izlaganja, tekstovi se Raynala, Schmidta Bölligera i drugih međusobno razlikuju svojim metodama i stilom. Moglo bi se prema tome očekivati, da će djelo u cjelokupnom dojmu biti tek labilni konglomerat, koji će nesigurnijeg čitaoca buniti. Uže koordinacije među autorima zaista nije bilo, ali Raynal je kao glavni redaktor ipak uspio pojedine radove uskladiti i povezati pomoću jedinstvene tehnike aranžmana svega materijala. — Montaža reprodukcija ujednačena je tako, da dokumentarni materijal uravnotežuje eventualne divergencije u vrednovanju historijskih činjenica. Uvelike tome pridonose kronološke table, koje prate tekstove. One su u isti mah i jedan od najvrednijih dijelova izdanja.

Na kraju svakog sveska nalaze se biografske note o pojedinim slikarima koji su ušli u tekstove. Note su kronološki sistematizirane i vrlo pregledno srede, tako da i one predstavljaju najpraktičniji dio izdanja. Dopunjuje ih svježja bibliografija.

Izbor reprodukcija izvršen je s obzirom na potrebe tekstova, ali Skira je (prema vlastitoj izjavi u predgovoru prvoga sveska) nastojao da izbjegne reproduciranje djela, koja su i odviše dobro poznata. Tako su izostala kapitalna djela, kao što je na primjer Manetova »Olimpija«, Cézanneove posljednje »Kupačice«, Matisseov »Ples«, Picassova

»Guernica«, suvremeni konstruktivisti, pa između ostalog osobito Segonzac, kao predstavnik realističke reakcije nakon prvog svjetskog rata.

Primjeri Permekea i Gromairea nisu dovoljno tipični. Svakako su tu odlučno djelovale i tehničke mogućnosti prijenosa slika i t. d.

Vjerodostojnost reprodukcija vrlo je velika, ma da ima slučajeva, koji pružaju prilike i za sumnje. »Lofthus« Schmidt-Rottluffa nalazio se na prošlogodišnjem Biennalu i po sjećanju se moglo utvrditi, da je reprodukcija u Skirinu izdanju vrlo dobra. »Poplava« Vlamincka, naprotiv, ima na reprodukciji (u drugom svesku) žut ton, koji je — uzevši u obzir općenite pojmove o tom slikaru — nevjerovatan. Sumnju povećava reprodukcija istoga djela u drugim izdanjima, kao na primjer u Huyghevom »*Les Contemporains*« — (izdanje P. Tisné, Pariz 1949), gdje je pejzaž ugodno hladno i tvrdih je odnosa. Reprodukcije Dufyjevih novijih kompozicija, koje teže monodijskom kolorizmu, kao na primjer »Crvena violina«, odlično odgovaraju dojmju stečenom na izložbi Biennala. Ranija djela istog autora (dok je bio pod utjecajem kubista (oko god. 1908.), primjerice »L'Estaque« (pejzaž), manje su uvjerljivo reproducirana.

Zamašnost pothvata Skirina izdanja morala je uvjetovati i pojedine slabosti to više, što su radovi izvršeni u relativno kratkom roku. Nedostatak koordiniranog rada na tekstovima možda je koncesija individualnostima uglednih autora Ali, u svemu, kolekcija je postignula svoju svrhu: djelo je prvi tehnički uspješni pokušaj svoje vrste, a u rukama historičara i kritičara moderne umjetnosti nesumnjivo predstavlja priručnik prvoga reda.

R. P.

UMJETNIČKA IZDANJA U
»BIBLIOTECI IZABRANIH ESEJA«
IZDAJE »MLADOST« ZAGREB

Niz knjižica izašlih u ovom izdanju označuje u oskudnoj našoj literaturi o umjetnosti doprinos, koji treba pozdraviti. Općenito se o toj ediciji može reći, da je s nekoliko sretno izabranih manjih eseja ispunila neke praznine, koje se već odavno, kod nas osjećaju. No usprkos tome, kao da osnovna linija edicije nije jasna ni ustaljena, i stoga ćemo se na nju osvrnuti s nekoliko kritičkih primjedaba. Neki prijevodi teško bi se mogli opravdati, čak i u slučaju

najširih izdavačkih mogućnosti, kakve kod nas sigurno još ne postoje, a drugi su opet mogli nastati samo uslijed očitog nesporazuma.

EL GRECO

U izdanju zagrebačke »Mladosti« izašla je prva knjiga o El Greco kod nas. Uz 47 reprodukcija slikarovih djela, objavljen je u prijevodu Ivana V. Lalića esej Jeana Cassoua o tom umjetniku, te pogovor, uz koji stoji napomena, da su »podaci o životu i radu El Greca uzeti iz članka »El Greco« od L. M., pri čemu se ustvari radi o nepotpunom i skraćenom prijevodu napisa Mauricea Legendrea (objavljenog u ediciji Hyperion 1937. u Parizu), koji i u ovakvom izdanju nije samo podatak, već tekst s određenom koncepcijom o Greco i njegovu slikarstvu. Iako su ovdje doneseni podaci kronološki i historijski veoma korisni, ipak je uloga ovog pogovora znatno promašena. Jer na ovom mjestu u knjizi, čitalac s pravom očekuje upotpunjenje, odnosno korekciju nekih već zastarjelih Cassouovih postavki.

Esaj Jeana Cassoua ima sve odlike poznatog autorova stila. Prvenstveno poetski pristup omogućio je piscu niz uspješnih i veoma suptilnih evokacija Greca i njegovih djela. Po njima se Cassou uvrstio u red velikih poklonika ovoga slikarstva, kojih broj raste iz decenija u decenij. Jer danas se Greco tretira kao jedna od najzanimljivijih i najsvojevršnjih ličnosti u povijesti umjetnosti. Treba reći, da je kroz nekoliko stoljeća bio gotovo nepoznat; da je tek nakon izložbe u Pragu godine 1902., te zaslugom Cossija i nešto kasnije Barrèsa otkrivena ova »tajna Toleda«. Tako je i definitivno prestala fama o običnom nezalici i o siromašnom slikaru, koji bi bio genij, da nije bio lud. Doduše, i u najnovije su se doba javljale simplicitičke teze o astigmatiji Greca, kojoj da su posljedica neobični i izduženi oblici njegovih figura. No svi ozbiljni interpreti Greca slažu se danas barem u tome, da se radi o velikom i neobičnom slikaru.

Ova neobičnost odnosno osebnost Grecova slikarstva, naročito je naglašena u Cassouovu napisu. Autor je objašnjava stalnim prisustvom »bizantinskog« u Greco, po kome je on u novim sredinama uvijek ostao stranac i proturiječio svemu oko sebe. I, zatim,

nastrancšću slikarevom, koja je po mišljenju autora izvan sumnje. To su dvije osnovne komponente, na kojima Cassou gradi svoju tezu o Greco. Ako veoma delikatno pitanje Grecova ludila ostavimo po strani, možemo reći, da je pisac, što se tiče bizantinizma, čini se pretjerao. Po njegovu mišljenju »Greco će u svojoj osnovi ostati okorjeli bizantinac, pobijeden, ali tvrdoglav, ponosan i pun bune za zavičajem, tužan izagnanik i nazadnjak«. Zato Cassouov Greco prolazi kroz Italiju poput kakvog neobičnog sredovječnog putnika, kome je sve strano. Samo usput prihvaća ono, što je eventualno u skladu s njegovim osjećanjem, a odbija i prezire ono, što strano »nazadnjačkoj naravi usamljenog stranca«.

Po mišljenju pisca postoje za to stilске indicije. Prije svega, ovaj se slikar bori s dvodimenzionalnom predodžbom i nikad ne doseže egzaktnu prostornu iluziju. Jer »naš bizantinac odbija prostor«. U tome je po mišljenju Cassoua osnovna razlika između Greca i njegovih talijanskih učitelja Bassana, Tintoretta i Tiziana. Uostalom, od venecijanskih majstora uzima on samo neke kolorističke akcente, a od Bassana tehniku chiaroscuro. Ima nekog doticaja s Parmigianinom (u tekstu krivi prijevod Parmesano!), ali nikakve veze s maniristima.

Pošto je autor smjestio Greca u razdoblje baroka, ocjena njegove talijanske faze i nije mogla biti drugačija. Zanimljivo je, da je ovaj esej izdan godine 1950. i da Cassou u svojoj monografiji o Greco, izdanoj god. 1931. u Parizu, zastupa isto stanovište. U poredbi s datumima razvoja literature o ovom razdoblju talijanske umjetnosti i u okviru toga o Greco, anahronizam je očit. Jer već godine 1919. Werner Weisbach (»Der Manirismus«, Zeitschrift für bildende Kunst) ocjenjuje Greca kao snažnu i najkreativniju pojavu upravo u okviru manirizma uza sve stroge ograde prema umjetničkim kvalitetama ovoga stila i usprkos osporavanja njegova protureformatorskog karaktera. Godinu dana kasnije, Dvořák je u svojoj poznatoj raspravi »Über Greco und Manirismus«, tražeći psihološku osnovicu manirizma, utvrdio unutarnje koincidencije »zelenog stila« Tintorettova, djela Michelangelovih iz posljednje faze i El Greca. Ekspresionizam, subjektivizam, spiritualizacija forme, koju je Weisbach vezao samo uz