

»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 djelovali 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 dojmu 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

Greca, za Dvořaka su zakon manirističkog stila, što je izraz nove duhovne ere u vremenu između Renesanse i Baroka. U isto vrijeme, kad je Pevsner iznio argumente za obrazloženje manirizma kao likovnog izraza protureformacije, Walter Fridländer je tezom »antiklasičnog stila« (Repertorium für Kunstwissenschaft, 1925) osigurao manirizmu stilsku autentičnost. Uz njegove talijanske predstavnike, slikare Rossa, velikog i neobičnog Pontorma, te Parmigianina, vezao je i El Greca po principu jedne te iste umjetničke estetike. Sva kasnija ozbiljnija literatura o El Greco, bar se u osnovi pridržavala ovih veoma važnih rezultata oko tog problema. (Istina je, da je golemo produkcija epigonske garniture talijanskih manirista često otežavala ispravnu ocjenu stvarne kvalitete ove umjetnosti).

Ne postoje samo neke izvanjske analogije između slikarstva El Grecova i talijanskog slikarstva toga vremena. U odnosu između El Greca i Tintoretta, El Greca i Bassana, te grupe najvećih manirista mogu se naći neke stvarne morfološke i psihološke veze. Pa i najveći Cassouov argument za El Greco »okorjeli« bizantinizam — prostor na njegovim slikama — jest diskutabilan. Na slikama talijanskih manirista (isto tako na Michelangelovu »Posljednjem sudu« i u »Paolini«) pojavljuju se prostori, koji su nerealni i neomeđeni (za razliku od definiranih i egzaktnih prostora Renesanse) ili su pak posve dokinuti, odnosno istisnuti adicijom volumena figure, a to je karakteristično za Greca. Likovi izduženih proporcija, ponekad posve spiritualizirani i eterični, ne kreću se više u tim prostorima po normativnoj i imitativnoj kompozicijskoj logici Renesanse, već slijede posve subjektivnu logiku umjetnikova doživljaja. Odnosi dijelova figure, te figure i prostora nerealistički su i veoma slobodno koncipirani. Ova antirenansna estetika uostalom priznaje kao jedini zakon umjetnikov subjektivni doživljaj. Odatle deformacija, redukcija i prividna alogičnost. Komparativna analiza iznijela bi veoma zanimljive stilске analogije Greca i talijanskih manirista. Pored svih razlika u osnovi El Greco zastupa isto stanovište. Zato je vrlo delikatan problem Grecove talijanske faze: to jest, na koji su način i u kojoj mjeri bila odlučujuća pri prihvaćanju i preradi elemenata talijan-

skog slikarstva, a specijalno manirističkog, ona rana iskustva, koja je slikar primio na Kreti, Nešto izrazito netalijansko prisutno je i na njegovim slikama toga perioda. Greco ne će nikad do kraja usvojiti talijansku sklonost za naturalističku viziju, no činjenica je, da je od svih talijanskih manirista upravo Greco bio najkonzekventniji i najosobeniji. Tome je znatno pripomogao pored nekih drugih faktora i njegov grčko-bizantski mentalitet. No problem prve Grecove talijanske faze ne može se jednostavno likvidirati »okorjelim« bizantinizmom.

Netočna ili nepotpuna stilska i historijsko-umjetnička interpretacija ovog vremena mogla je dopustiti tvrdnju o »nazadnjačkoj i sredovječnoj naravi usamljenog stranca«. Ako smo u središtu protureformacije, onda ona ne nalazi svoj izraz u »baroknom romantizmu«; naprotiv, mi smo s protureformacijom u središtu obnovljenog Srednjeg vijeka i u naponu manirizma. U toj novoj duhovnoj atmosferi Greco nije ni osamljen, ni stranac. A kad dolazi u Španiju, tamo je ta atmosfera još oštija. Ona je Greco omogućila da u potpunosti razvije svoju spiritualiziranu umjetnost, začetu u Italiji. I zato se »njegova tajna uskladila s tajnama Španije«. Točno je, što kaže Cassou, da je slikar ovdje prihvaćen kao osobenjak i ludak; treba dati od isto takvih ili sličnih ludaka i osobenjaka. Točno je, da su njegova djela primljena od ljudi toga vremena, iako su bila posve drugačija od tada uobičajenih. Istina je zatim, da je »sav taj grozničavi plastični vjor suvremen onome, što se odigravalo u duši svete Tereze ili svetog Ivana od Križa«.

U tome je bit problema. Kako je taj Grk sa Krete, školujući se u Italiji, postao isto toliko španjolski slikar i tako velik koliko i dva najveća slikara Španije: Velasquez i Goya. Bio je osamljen u krugu španjolskih slikara i posve različit od njih; bio je bez prethodnika i bez nasljednika. I jedino to se podudara s Cassouovom tezom »stranca«. Jer Grecovo vizionarno slikarstvo nije našlo doticaja s tradicionalnim španjolskim naturalizmom i realizmom. Zurbaran i Ribera slikaju dapače i mističan doživljaj deskriptivno i veristički. (Koliko je taj način izrazito španjolski, pokazuje i verizam mistične poezije Tereze de Avila i, napokon, zorni odgojni sistem mistike Ignacija Loyole). No Gre-

cova likovna sredstva bila su najprikladnija za izraz duhovnog fenomena tadanje Španije, jer evolucija Grecove umjetnosti predstavlja viši stepen evolucije duha i stila; stepen postignut u Italiji. Španjolsko slikarstvo sa svojim naturalizmom nije samo zaostajalo u tom času za talijanskim razvitkom, nego i za duhovnim razvitkom svoje vlastite zemlje. To znači za onim profinjanim, poetiziranim misticizmom tipa Tereze de Avila. Grecov razvoj od prvih radova za San Domingo el Antiguo do posljednje Vizitacije pokazuje, kako se njegov likovni rječnik sve više prilagođuje novom doživljaju i postaje sve ličniji i osebniji. Svijetlo dobiva sve važniju ulogu, boja postaje transparentnija, oblici oduhovljeniji. Na posljednjim slikama prostor je već posve dematerijaliziran, nadrealan; figure su simboli. Ovaj »stranac«, koji je i sam postao melankolični hidalgo, jedini je slikar Španije, koji je u likovnom svijetu otkrio unutarnji život španjolskih vizionara i fanatika. Stanja mistične kontemplacije, ekstaze i transa. Njibovo ludilo, požudu i strah. U tome je njegova veličina i »nesvedivost«. No nju nimalo ne umanjuje podatak o stvarnom, historijskom podrijetlu njegova stila.

U. Sinobad

ADOLF LOOS, ORNAMENT I ZLOČIN

Ima momenata u povijesti, u kojima čovjek najednom postane svijestan svoje situacije. Dugo bi znalo trajati neko labilno stanje, s očajnim pokušajima, utopijama i devijacijama ili bez njih, a onda bi se netko osvrnuo u unutrašnjost vremena i ustanovio pravo stanje. Adolf Loos je bio jedan od ljudi, koji su prvi osjetili realnost situacije na području arhitekture, koja je u Evropi bila odavno zamrla. Možda je to jedan od najvećih fenomena u povijesti umjetnosti novijeg doba, ta smrt arhitekture na početku XIX. stoljeća, tog najelementarnijeg kolektivnog izraza ljudstva. Jesu li u dubokim podlogama najednom presahli jedinstveni ritmovi, razbile se određene psihološke strukture društvenih ambijenata, a individualizirana jedinka svojom ponosom izoliranom sviješću dokinula mogućnost međusobnih emotivnih dodira, koji uvjetuju kvalitetu stila — tko će to znati? To je još uvijek problem jedne kulturno-psihološke analize ovog gra-