

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 su 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 oštrija. 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-

danskog stoljeća. A Loos je tek na njegovu kraju sagledao tu realnost i smjelo povukao konzekvence. Ne bi se moglo reći, da je shvatio tragediju i čitavo njeno značenje za sadašnjost i budućnost. Došao je iz zanata i iz tehnike i napisao je: *»Arhitektura nije umjetnost. Samo jedan mali dio arhitekture pripada umjetnosti: grob i spomenik. Sve što služi nekoj svrsi mora biti isključeno iz carstva umjetnosti!«*

To je, naravno, bačeno u lice Olbrichtu i Secesiji, ali bilo bi pogrešno misliti, da je samo to smisao njegovih riječi. Nije to samo reakcija na besplodnu eklektičku arhitekturu historijskih stilova, na ishitrenu ornamentiku tog doba; to je ujedno smjela i surova kozekvenca, *tabula rasa*, koju je trebalo učiniti, i koja još uvijek traje, jer je to, čini se, sudbina našeg vremena; ali bez nje jedva da se moglo nešto započeti. I kako je zapravo čudno, da je to započeo upravo čovjek, koji je napisao: *»Kuća treba da se svi-ma sviđi. Za razliku od umjetnine, koja ne treba nikome da se sviđa... Umjetnina je svijetu darovana, a da nije njegova potreba, kuća je potreba«*. A Loos je započeo upravo time, što je negirao mogućnosti, koje su bile lažne i povukao zaključak iz situacije, tragičnost koje ni sam nije osjećao. U tome je njegova velika vrlina, ali i njegova ograničenost. Je li potrebno upozoriti na njegove eksterijere?

Adolf Loos postaje uslijed toga zanimljiv problem za historiju umjetnosti. Izašao je iz naše civilizacije, kao očitovanje njene biti, i dao je kulturi te civilizacije ono, što je mogao dati. Pobunio se protiv lažnih proroka, ali nije vidio, da je tužno upravo to, što su lažni, a što drugih nema. *»Dosta genija! Treba da sami sebi neprestance ponavljamo: jedna kuća neka nalikuje drugoj«*. Tako se realnost jedne civilizacije prvi puta explicite i verbalno oblikovala. Je li hipertrofirani individualizam na takav način rezignirao nad svojom vlastitom sudbinom ili je u tome ležala implicirana i sakrivena slutnja nekih budućih kolektivnih ritmova, koje nam tehničko doba obećaje?

Loosova je arhitektura programatski funkcionalna; u eksterijerima je graditelj, a u interijerima zanatlija. Vraća se svrsi i materijalu. Njegova forma *»slijedi funkciju«*, ali, srećom, ne uvijek samo nju. I u tome je njegova ve-

ličina: što je bio umjetnik čak i protiv svoje volje. Jer Loos je, zaista, došao iz zanata i iz tehnike, ali je imao u sebi neku nesvijesnu stvaralačku potenciju, koja je djelovala revolucionarno, i to ne samo u negaciji. Treba li naglasiti, da je bio umjetnik samo toliko, ukoliko je uspio osloboditi se apsolutnog diktata tehnike i svrshodnosti; ukoliko je osnovno načelo svake umjetnosti: *slobodna fantazija*, koja stvara, — progovorilo i kroz njega? Dovoljno je vidjeti nekoliko njegovih interieura (stan Langera, Sobotke, njegov vlastiti, Krausa, Steinera), da se vidi njegova nova mogućnost *slobodnog oblikovanja unutrašnjih prostora*. Ali dovoljno je vidjeti i exterieure (kuća Steinera, Schen, Moller, Palača *»Chicago Tribune«*, hotel *»Babylon«*, kuća Tristana Tzare), da se ustanovi, kako izgleda plastično tijelo arhitekture, u kojoj je misao tako podređena *»produkcijom metodama, racionalizaciji i normiranoj proizvodnji«*. U svojoj radikalnoj negaciji Loos se zaista u mnogočemu nalazio na mrtvoj točki jedne historijske amplitude; zato je i mogao napisati: *»Stvar neka estetski tako dugo traje, dok fizički izdrži!«* Kao da kvaliteta ljudskog duha, koji je u umjetničkom djelu, nije vječna, nezavisno od materije i materijala samog, koji je akcidentalna vrijednost ponuđena od historijskog momenta! Tako je Loosova borba protiv svog vremena (zapravo onoga, što je u njemu već minulo bilo) uvjetovala izvjesne generalizacije, kod kojih nije primijetio, kako ga povijest demantira. *»Stapanje umjetnosti s obrtom nanijelo je obojemu, kao i čovječanstvu, neprocjenjivu štetu«* — napisao je, a to je konzekvenca, koja je očit prebacila svoj cilj; jer upravo je razdvajanje umjetnosti od obrta ona pukotina, koju je kasni građanski racionalizam (da tako u širem smislu označimo utilitarističku atmosferu stoljeća) unio u odvijanje i smjenjivanje homogenih stilskih struktura. A s tim u vezi je i veliki problem ornamenta, problem simboličan za Loosovo i naše doba.

»Postavljam i proglašujem ovaj zakon: što je veći razvoj kulture, to više nestaje ornamenta s predmeta svakidašnjeg života... Put je kulture udaljavanje od ornamenta, sve do njegova nestanka. Evolucija kulture je odstranjenje ornamenta s predmeta svakidašnjice«.

Točno: *»čovjek naših dana ne može stvoriti ornament, koji bi bio podoban da živi«*, jer je ornament simbol i znak homogenih kultura, koje rastu u zatvorenim ambijentima, on je izraz unutrašnjeg i jedinstvenog ritma, koji kuca u krilu određenog društva. Ali iz ove realnosti, zbog koje sigurno ne treba likovati, iz točne konstatacije učinjene na osnovu jednog historijskog momenta, Loos je pokušao izvesti zakon, koji nije točan. Bilo je toliko primitivnih stupnjeva bez ornamenta, odnosno s vrlo oskudnim oblicima, kao što je u ciklusima pojedinih kultura bilo i visokokulturnih stadija, koji su se izražavali razvijenim i strogo definiranim ornamentom. Radi se o homogenosti kulturnih atmosfera organiziranih i ograničenih na komplekse, koji prostorno i kulturno omogućuju uske međusobne dodire. Radi se o međusobnim odnosima unutar društva i nacija, o ljudskoj i moralnoj koheziji pojedinih sredina. *»Smrt ornamenta znatno je potpomogla razvitak svih grana umjetnosti. Simfonije Beethovenove nije mogao pisati čovjek obučen u svilu...«* — argumentirao je Loos. Ako se sjetimo Tintoretta, Rembrandta ili Bacha, postat će nam jasno, što znači generalizirati jednu činjenicu. Pa makar i više njih. Jer realnost XIX. i XX. stoljeća jest realnost jedne velike prelazne epohe. Dvije grandiozne kulture smjenjuju se i sukobljuju unutar jedne razvojne linije, i u toj društveno-psihološkoj i moralnoj situaciji treba tražiti uzroke pojava, koje su izazvale zabrinutost filozofa i historičara. Ima ljudi, koji su već po svojoj profesiji i duhovnom ustrojstvu spremni olako prijeći preko njih; ali ako pogledamo na te probleme s izvjesnim historijskim smislom, nije moguće ne osjetiti tragediju vremena, u kome su istodobno umrle i arhitektura i ornament, kao nužnost određenu evolucijom historije, ali ujedno i kao obećanje budućih stilskih organizacija.

Koliko su još daleko od nas te organizacije i jedinstveni životni ritmovi homogenih ambijenata, to je pitanje, koje izmiče našem današnjem pogledu. Veličina je Adolfa Loosa u tome, što je smjelo pogledao realnosti u oči. Kad nije više ništa drugo preostalo, vratio se ljepoti materije i jednostavnoj plastici stereometrijskih apstrakcija. A time i svojim napisanim riječima formulirao je pitanja, kojih se rješenje ve-

likim dijelom još nalazi pred historijom umjetnosti.

U tom je smislu izdanje ove male knjige bilo korisno. Loosov esej »Ornament i zločin« nadopunjen je fragmentima njegovih načela, i popraćen osvrtom arh. Nevena Šegvića, koji je Loosovo značenje iscrpno ilustrirao. Iz svih tih spisa proizlaze gornji problemi, koje je trebalo istaći.

G. Gamulin

GIORGIO VASARI: ŽIVOTOPIS GIOTTA

Prijevod ovog odlomka o Giotto iz »Vita« poznatog talijanskog kroničara XVI. stoljeća zaista je sasvim suvišan. Značenje Vasarijeva velikog djela je nesumnjivo: ne samo kao dragocjen neposredni izvor za povijest umjetnosti, nego i s kulturno-historijskog stanovišta njegova je vrijednost epohalna. Izašlo u više izdanja, to djelo je, možemo reći, već do kraja proučeno i prokomentirano; ali ne znam čemu je potrebno prevoditi ga. Stručnjaci, koji ga trebaju i ukoliko ga trebaju, upotrebljavaju ga i mogu ga upotrebiti samo u originalu. Pogotovo je suvišno prevoditi ga u fragmentima, a izdan ovako u jednoj maloj više-manje popularnoj biblioteci gubi sasvim svoj smisao, dok neku novu funkciju ne postiže. Što nam, na primjer, donosi Vasarijev životopis Giotto? Samo ograničeno i u pitanjima pozitivnih rezultata često sasvim pogrešno mišljenje jednog slikara i kroničara renesanse o velikom umjetniku trecenta; dakle jednu fragmentarnu i iskrivljenu sliku, koja je nepotpuna s obzirom na predmet sam, kao i na subjekt posmatranja, t. j. pisca samoga. Kao informacija za širu javnost edicija je, dakle, sasvim neupotrebljiva, a s nekog kulturno-historijskog stanovišta mogla bi biti zanimljiva samo kao problem: kako se jedna likovna situacija odrazila u svijesti umjetnika, koji je proizašao iz drugog okvira, konkretno: kako i ukoliko je Giorgio Vasari, slab slikar zrelog firentinskog manitizma XVI. stoljeća, mogao ocijeniti i uopće shvatiti grandiozno slikarstvo Giottovo, i koje je njegove kvalitete bio u stanju zapaziti? Je li uopće razvoj od dva i pol stoljeća i iskustvo, kroz to vrijeme postignuto, uvjetovalo neke prednosti u opservaciji, i koje je granice ova pseudoklasična, maniristička atmo-

sfera Vasarijeva vremena toj opservaciji postavila? No tako postavljen zadatak uvjetovao bi rješavanje jednog posebnog problema, zanimljivog s kulturno-historijske i psihološke strane, i izlazio bi iz okvira ove biblioteke. Preostala je, dakle, jedina mogućnost, da se u kratkom pregledu korigiraju Vasarijevi pogrešni navodi, i ocrtta barem u glavnim obrisima stvarna vrijednost i značenje Giottova djela. To je u kratkom pogovoru i kronologiji glavnih datuma iz Giottova života učinio Radoslav Putar. Vrlo je dobar prijevod Branimira Gabričevića.

No jednu bi drugu primjedbu trebalo uputiti s obzirom na organizaciju ove edicije, a to je: slaba kvaliteta reprodukcija. Ako se već organiziraju izdanja, koja treba da našu javnost upoznaju s velikim ostvarenjima prošlosti, tada reproduktivni materijal mora biti na visini. Giottove slike u ovoj knjizi (klisirane prema reprodukcijama iz knjiga) izgledaju bijedno. Pitanje je, je li uopće dopušteno bez originalnih fotografija, odnosno bez dobrih reprodukcija iz velikih mapa, pristupati sličnim pothvatima?

THÉODORE DURET: IMPRESIONISTI. 1952.

Pod tim naslovom izdala je »Mladost« prijevod poznate Duretove »Histoire des peintres impressionnistes«, izašle prvi put g. 1878. O impresionizmu, bez sumnje, postoje i mnoge novije i bolje studije, kao što su one Meier-Graefea, Hamanna ili Weisbacha, da spomenemo samo već klasična djela, koja je možda nadmašila tek novija francuska literatura (Dorival); ali kratki Duretov prikaz sretno je izabran kao prvi dodir naše šire javnosti s ovim umjetničkim pravcem upravo radi njegove jednostavnosti i neposrednosti. — Autor je, naime, bio neposredni svjedok borbe i uspona francuskih impresionista, njihov prijatelj, koji je većinu njih dobro poznao i prisustvovao, tako reći, rađanju stila. I to je upravo najbolji i najsvježiji dio njegove knjige: opis borbe impresionista protiv vladajućeg ukusa, i otpor, na koji su nailazili, čitava ona dramatska situacija sedamdesetih i osamdesetih godina do časa, u kome je građanstvo Treće republike počelo shvaćati, da je to upravo njegova umjetnost, vitalna, optimistička i ujed-

no senzualna kao dotada nijedna u povijesti. Nastavili su naturalističku liniju Corota i Courbeta, ali na višem razvojnem stupnju. Jedan zanimljivi, premda toliko puta opetovani prizor očitovao se u njihovu slučaju s osobitom reljefnošću: kako društveno biće, koje se razvija, nije i ne može biti svijesno samog sebe i kako pojedini vidovi i slojevi njegove ideološke aktivnosti u datom času nadilaze sve ostale, istrčavaju naprijed i nalaze se kroz neko vrijeme neshvaćeni i izolirani. Tako su i impresionisti krajem šezdesetih godina, a osobito u slijedećem deceniju s genijalnom vidovitošću anticipirali u likovnoj formi razvoj klase, koja je pobijedila. No vjerojatnije je, da se niti ne radi o anticipiranju, nego o realnom umjetničkom intuiranju stanja, koje je već postojalo: punog i živog zahvaćanja prirode i života, i to s težištem na čulnom životu; o umjetničkom oblikovanju jednog sretnog hedonističkog momenta ravnoteže, koja je pozitivna modifikacija građanske umjetnosti, ali koja, uslijed shvatljivih retardacija u razvitku svijesti i osjećanja, nije mogla biti odmah shvaćena od svih slojeva društva. Ono, međutim, što se kod Dureta ne vidi tako reljefno, to je pobjeda impresionista, dakle onaj moment u kojemu je građanstvo prepoznalo sebe i svoju pravu, pozitivnu umjetnost. Jer radi se zapravo o svega 15 ili 20 godina razmaka: već osamdesetih, a pogotovo devedesetih godina taj obrat u javnom mišljenju očit je i jasan.

To je vrlo star i poznat problem, koji se nadaže iz male knjige Théodora Dureta, a koji može biti još uvijek aktuelan i zanimljiv zbog toga, što nije dovoljno osvijetljen i izučen s kulturno-historijskog i psihološkog stanovišta.

Nije ni potrebno upozoriti, da Duret, koji je impresionističke probleme promatrao iz neposredne blizine, nije mogao mnoge od njih točnije uočiti ni objasniti. Problematično je, među ostalim, njegovo isključenje Degasa iz ovog kruga, a s druge strane akceptiranje Cézannea, usprkos svim rezervama, koje navodi obzirom na njegovu stilistiku; zatim nisu dovoljno osvijetljeni problemi kolorističke analize i sl. A da kulturno-psihološku ocjenu njihova senzualizma nije mogao dati, nije potrebno posebno naglašavati.

G. G.