

Joško
Belamarić

Originalno svjedočanstvo gledanja

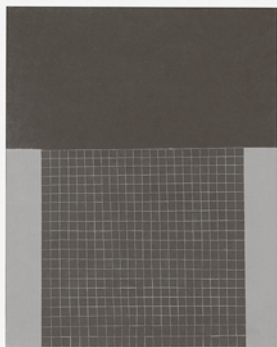
VERA HORVAT PINTARIĆ, Tradicija i moderna, Zagreb,
Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Gliptoteka
(Biblioteka: Artis Historia), 2009., 704 str., (sa 734 ilustracije)
ISBN 978-953-154-892-2

Ovaj osvrt na novu knjigu akademkinje Vere Horvat Pintarić je svojevrsno izvješće s ferija: proveo sam naime uz *Tradiciju i modernu* dva tjedna iznimnoga čitalačkog užitka, koji me vratio nekim od fundamentalnih tema povijesno-umjetničke discipline. Pritom ne mislim samo na čitav niz izvanrednih interpretacija djela protagonista svjetske i hrvatske moderne i klasične umjetnosti koje knjiga iznosi, nego i na autoričinu metodu koja spaja najbolje od formalne analize Wölflina i Riegla, te ikonološkog proučavanja warburgovskog tipa, na horizontu koji je zadan temeljitim poznavanjem načela suvremene historiografije, pa i psihologije i sociologije, na dubokom poznavanju beletristike i povijesti glazbenih formi 19. i 20. stoljeća. Knjiga, koju treba čitati i kao komplement ranije autoričine knjige *Svjedok u slici* (2001.), uspijeva objasniti kakvu je ulogu imala tradicija u ostvarenjima majstora moderne što se mogu usporediti s najboljim djelima prošlosti. A ta djela proučava prema njihovoj internoj logici nastanka i autonomnom jeziku slike ili kipa, po značenju koje imaju unutar opusa njihovih tvoraca, shvaćajući ih i kao – rekao bi Jakob Burckhardt – najreprezentativniji “unutrašnji glas epohe” u kojoj su nastala. Otud autoricu zanimaju paradigmatička remek-djela, međaši suvremene umjetnosti, što samo po sebi pretpostavlja ne samo njihovu preciznu stilsko-formalnu i sadržajnu analizu, nego i čvrstu, uvjerljivu valorizaciju, čime se – u konačnici – ovom knjigom izlaže posve nova hijerarhija umjetničkih pojava i djela 20. stoljeća na europskoj i hrvatskoj likovnoj pozornici.

Da na kraju knjige postoji *index rerum*, vidjeli bismo da su najfrekventnije riječi u njoj – rad s koncentracijom, koncentracija u promatranju, napor u stvaranju, kritičnost u nadziranju vlastitih misli i postupaka, neprekinuto učenje, književna i slikarska erudicija... Knjiga je ne samo izvrsna panorama ključnih pojmova moderne umjetnosti, nego i, ne manje važno, svjedočanstvo jednog od najoriginalnijih načina gledanja suvremene umjetnosti. Nastala je temeljem tisuća sati izravnog promatranja originala – vlastitim očima. A to je, po svemu sudeći, mnogo teže nego bi se mislilo. Uostalom, tako zaključuje već H. Wölfflin na jednom mjestu svoje *Klasične umjetnosti*, prije više od sto godina: “Tko bude imao dobru volju da pristupi bliže slikama, neće naći nikakav drugi način negoli da analizira figuru za figurom, da ih uči napamet i da obrati pažnju na povezanost kojom jedan član pretpostavlja i uvjetuje drugoga. (...) Ne smijemo štedjeti s vremenom i treba mnogo vježbe da jednom stanemo na čvrsto tlo. Naše je gledanje postalo tako površno zbog mnoštva svakidašnjeg ilustrativnog slikarstva, koje nastoji da postigne samo približan i opći dojam, tako da kod tih starih slika moramo ponovo započeti sricati slova.” Vera Horvat Pintarić uzrokuje površnosti u promatranju i – posljedično – slabosti kritičke interpretacije vidi u naravi suvremenih medija i tržišta koji “stvaraju naplavine slika, a sveprisutnost stalno novih predmeta pogoduje gubitku percepcije.” Dodaje tome Aristotelovu misao: “Prekomjernost svega osjetilnog uništava osjetila.”



Vera Horvat Pintarić
**Tradicija i
 moderna**



Ono što je najljepše u njezinoj knjizi jesu konstantne promjene rakursa na konkretna umjetnička djela i majstorske opuse, *ritornello* najvažnijih tema koje u crescendo argumentiranja čitatelja na kraju uvuku u atmosferu koja ovo izrazito znanstveno djelo čini i istinskom beletristikom. *Le plaisir consiste dans la perception des rapports* glasi poznati Diderotov dictum. Ova knjiga, uspostavom tolikih relacija među različitim umjetničkim optikama, finom kazuistikom između pojedinih opusa i povijesnog ambijenta u kojemu su oni nastajali, umnogostručava čitateljski užitak. Od golemog obilja tema i pod-tema ovdje mogu istaći samo par takvih primjera.

“Cézanne je temeljito i duboko suosjećao sa svakim motivom prirode što ga je slikao”, veli Vera Horvat Pintarić, “da su te predodžbe nadilazile njegovu prikazivačku moć. Kad je radio *Portret Ambroisea Vollarda* (1899.), a imao je tada već šezdeset godina, slikao ga je u čak stotinu petnaest seansi, svakoga jutra tri i pol sata, a kad je portretirani, znameniti galerist, uočio da su ostale dvije točke

nepokrivenog platna na naslikanoj ruci, Cézanne je rekao: “Bude li moja seansa u Louvreu uspješna, možda ću sutra naći *le ton juste*, točan ton, da zatvorim te bjeline. Razumijete li, gospodine Vollard, stavim li ovdje bilo što slučajno, bio bih prisiljen da iznova naslikam cijelu sliku, polazeći od tog mjesta.” Kao i Flaubert – zaključuje Vera Horvat Pintarić – koji je danima tražio *le mot juste*, točnu riječ, tako i Cézanne traži *le ton juste*.”

U sjajnom, pak, poglavlju u kojemu raspravlja o onome što je Matisse zvao “krvotok u slici”, posebno analizira znamenitu *Le Bonheur de vivre*, koju je slikar naslikao s trideset pet godina, u kojoj vidi inauguralni karakter njegova slikarstva kojega će se držati do svojih zadnjih djela. To je ona slika u kojoj su crvene konture likova debele poput palca, a u kojoj Matisse iznosi svoj manifest slikarstva: ekspanzija, cirkulacija, tenzija – to su metafore koje ćemo trajno nalaziti u slikarevu opusu. Poznato je da se glavna slikareva preokupacija odnosi na traganje za najtanjim pukotinama kroz koje bi djelo moglo “izdušiti”. Hans Purrmann nas informira da se užasavao od “rupa” u slikama. Jedna od njegovih vježba u Louvreu bila je da s Marquetom otkriva takve pukotine u platnima velikih majstora. Govori se da su odustali, prestrašivši se da bi na kraju čitavo to zapadno slikarstvo moglo odletjeti u nebo poput probušenog balona. Za Matissea dovršenje slike sastojalo se u ispravljanju bilo kakve slabosti koja bi narušila osjećaj ravnoteže. “Dobra slika, i dobar crtež, je poput pletene košare. Ne možete izvući nijedan prut a da ne napravite rupu u njoj.” Na isti je način Rilke čitao Rodinova *Čovjeka razbijenoga nosa*: “Najstrože oko ne može na toj figuri otkriti mjesto, koje bi bilo manje živo, manje određeno i manje jasno.” Vera Horvat Pintarić nas pak podsjeća na opise Tizianova rada: “(...) okrenuo bi slike k zidu i one su tu stajale a da ih mjesecima nije gledao; a kad je htio ponovno nešto na njima naslikati, promatrao ih je tako strogim pogledom, kao da su mu slike smrtni neprijatelji. I to zato da vidi ima li u njima neka greška, pa ako je otkrio nešto što ne odgovara tankočutnosti

njegove namjere, njegovao bi bolesnika poput dobroćudna kirurga. Radeći na taj način, ispravljajući svoje figure, stvarao je u njima savršenu simetriju koja bi mogla predstavljati ljepotu prirode i umjetnosti. I nakon što bi tako radio sve dok slika nije bila suha, prelazio je na drugu i radio to isto.”

U tom užitku uočavanja veza kojima dokazuje nedjeljivost tradicije i moderne, autorica nas upozorava da su svi ti veliki majstori, pored temeljitoga i dugotrajnog rada, u najvećoj koncentraciji, slijedili tako reći opće pravilo što ga donosi već Castiglione: *la sprezzatura*, prividni nehaj što sakriva sve poteškoće pri nastajanju djela, jednako je karakteristična za Tiziana kao i za Rodina, Picassa ili Matissea. Riječ je o poznatom toposu: nekoga kineskog slikara koji je htio naslikati bambusovo stablo kolega savjetuje da predmet proučava dugo, ali da ga naslika u par minuta. Vera Horvat Pintarić izlaže kako je svojeg prijatelja iz djetinjstva, Antonina Prousta, Manet portretirao u crnom ogrtaču s cilindrom i žutim rukavicama. Kratko vrijeme prije smrti Manet mu je pisao: “Sjećam se kao da je to bilo jučer, kako sam brzo i sumarno naslikao skinutu rukavicu u ruci. I kad si mi Ti rekao, ‘Molim te, nijedan potez više’, osjećao sam kako se slažemo, i nisam mogao odoljeti želji da te zagrlim.” A Proust je zabilježio da je Manet radio taj portret na sedam ili osam platna, a potom ga je naslikao u jednom mahu. U povodu retrospektive 1948. u Philadelphia Museum of Art, Matisse je uputio pismo kustosu izložbe, u kojem izražava bojazan da bi prividna lakoća njegova djela mogla imati loš utjecaj na mlade ljude koji ih površno promatraju. Pritom slikar ističe da je uvijek skrivao svoje napore jer je želio da njegova djela pokazuju lakoću i radost.

Interpretirajući Matisseovo otkriće crne kao boje svjetlosti, a ne boje tame, autorica otvara jedan među sjajnim asocijativnim nizovima koje nalazimo u knjizi. Tankočutnost u izražavanju crnom bojom ili tonovima sivoga u njenom viđenju predstavlja svojevršnu diskriminantu kulture velikih majstora,

od Tiziana i Tintoretta, Velasqueza, Goye i Maneta, Renoira i Kraljevića do Matissea, i do linije naših: Ivančića, Sedera, Kulmera, Jevšovara, Šuteja, Knifera...

Osobito je važno istaći da Vera Horvat Pintarić piše jasno i o najtežim temama. Kao uvijek: ono što vam je stvarno jasno, znat ćete ispričati jednostavno i razumljivo. Mislim da sam iz ove knjige prvi put shvatio veličinu možda najhermetičnijih djela cijeloga prošlog stoljeća – Mondriana, Maleviča. A kada razlaže evoluciju njihovih opusa (kao i opusa drugih protagonista moderne) autorica izvodi pravi *tour de force* u oslikavanju povijesnih prilika u kojima su radili – u Nizozemskoj oko Prvoga svjetskog rata, u Rusiji po njegovom svršetku... Plemenitost opisa Mondrianovih slika nema usporedbe u našoj, a čini mi se ni u općoj povijesti umjetnosti, kao ni analiza rekonstrukcije njegove slikarske strategije, onoga “što je slikar mislio, pisao ili govorio, i još k tomu bio uvjeren u ono što je mislio”.

Čitavom se knjigom provlače svojevršne *vitae parallelae* protagonista moderne umjetnosti. Ključ za čitanje njihovih karaktera i životnih putova autorica nalazi u suvremenoj literaturi. Tako, na primjer, Mondriana shvaća uz pomoć jednoga književnog djela, što je nastajalo istodobno kad i posljednja faza njegova slikarstva. To je *Igra staklenim perlama* (*Glasperlenspiel*) što ju je Hermann Hesse pisao od 1931. do 1942. godine. Protagonist romana, Josef Knecht, *Magister ljudi* u Kastaliji, čiji članovi žive asketski, posvećeni vlastitome duhovnom razvitku, mogao bi biti književni dvojnik Pieta Mondriana. Dosad smo znali, napomenuo bih, da neka imena Hesseova romana imaju ključ: Thomas van der Trave, kastalijski Magister ljudi koji prethodi Knechtu, aludira na Thomasa Manna (rođen u Lübecku na rijeci Trave); briljantni ali nestabilni Knechtov prijatelj Fritz Tegularius građen je po liku Friedricha Nietzschea, a Otac Jacobus po Jakobu Burckhardt. Autoričin prijedlog je originalan i, vjerujem, veoma uvjerljiv. Možda bismo dodatne potvrde tom prijedlogu mogli naći i u činjenici da u

Hesseovu *Die Morgenlandfahrt* (1932.), među članovima ekspedicije mističnog Saveza prema mitskim zemljama mudrosti i istine, figurira i Paul Klee, a da postoji također uvjerljiv prijedlog da se u Harryju Halleru, "geniju patnje", protagonistu *Stepskog vuka* (1927.), prepoznaju crte Arnolda Schönberga, koji je bio i slikar, dovoljno dobar da izlaže uz Kokoschku, Franza Marca i Vasilija Kandinskog.

Vera Horvat Pintarić na više mjesta ističe u koliko se mjeri pojačava predodžbena moć intenzivnim čitanjem pjesništva ili književnosti. Osobito su originalna njena zapažanja uz poznati paradoks Cézanneova slikarstva: "htjeti vjerno slijediti prirodu, a istodobno udaljavati se od nje", o kojem su pisali brojni stručnjaci mimoišavši posrednika između Cézannea i Delacroixovih pisanih tekstova, koji se obično spominju kada se govori o tom problemu. Analizirajući Cézanneove kasne slike i Baudelaireove principe iznesene u *L'Art romantique*, odnosno u knjizi eseja *Curiosités esthétiques*, autorica u tim tekstovima što ih je spominjao i sam Cézanne nalazi, primjerice, pojam vibracije i titrajnih linija, odbljesaka (*les reflets*) i njihovih mijenjanja. "Te pojmove i danas koriste stručnjaci za Cézanneovo slikarstvo, ali koliko znam, ne spominju se njihovi izvori." Na više mjesta apostrofira i utjecaj koji je na Cézannea mogao imati, ako smijemo to tako nazvati, Lukrecijev kinetizam, odnosno njegov atomistički materijalizam. "Predmeti opažaju jedan drugoga, ne prestaju živjeti, oni se neprimjetno međusobno povjeravaju prisnim odsjajima, kao i mi našim pogledima i riječima, govorio je Cézanne." Uporozarava na citate koje nam donosi Joachim Gasquet u svojim apokrifnim razgovorima što ih je vodio sa slikarom kasnih 1890-ih godina: "Boja je mjesto gdje se susreću naš mozak i svemir. Zato istinskim slikarima ona izgleda tako dramatična. Pogledajte tu planinu Sainte-Victoire. Ti blokovi bili su od vatre i još je u njima ima. Da bih dobro naslikao taj krajolik, najprije moram otkriti geološke slojeve. Zamislite, povijest svijeta datira od dana kad su se susrela dva atoma, kad su se sjedinila

dva vrtloga, dva kemijska plesa. Te velike duge, te kozmičke prizme, ta zora nas samih povrh ništavila, vidim ih kako se uzdižu, zasićujem se njima čitajući Lukrecija. Pod tom sitnom kišom udišem djevičanstvo svijeta." Vera Horvat Pintarić zaista već u *Svjedoku u slici* veli: "čita li se Lukrecijeva kozmička poema *De rerum natura*, mogu se u njoj naći pojmovi srodni Cézanneovim vodećim pojmovima o slikarstvu."

I zaista, ne samo Gasquet, i slikar Émile Bernard također nas obavještava da je Cézanne bio u stanju napamet recitirati dugačke stihove iz Horacija, Vergilija i Lukrecija. (Čak se hvalio: "Je torchais cent vers latins en un tour de main (...) pour deux sous", a znamo i da je prevodio Vergilijeve ekloge.) Iako te sugestivne slike primordijalnog stanja svijeta Cézanne duguje zapravo Zolinom eseju "La géologie et l'histoire" (1886.), nepobitno je da je Lukrecijev "ples figura" bio njegovom trajnom inspiracijom. Zaista, kad Cézanne kaže: "Predmeti opažaju jedan drugoga... ne prestaju živjeti, oni se neprimjetno međusobno povjeravaju prisnim odsjajima", možemo te riječi usporediti s divnim Lukrecijevim opisom platna, razapetih nad golemom kazališnom zgradom, kroz koja se na publiku odsijevaju svjetlo i čitava gama boja. Ili još izravnije: autorica nas upozorava na izvrstan opis kojim Pablo Picasso tumači Cézanneove jabuke uz *Plavu vazu* (1885. - 1887., Musée d'Orsay) koje imaju "konture odijeljene od samih plodova, podignute su poput tanke žice nad njima i stvaraju prostor oko njih". Kako u njima ne čuti Lukrecija: *Sada ću raspravljat počet o onom, što tijesno uz ovo / Veže se vrlo, što mi nazivamo slikama stvari, / Koje ko tanane opne se luče sa površja tijela* (quasi membranae vel cortex nominanda est).

Nemoguće je, međutim, i ovlašno nabrojati sve podteme ove knjige: razmatranja o naravi boja u renesansnom, baroknom i modernom slikarstvu; niz ikonoloških minijatura; nesvakidašnje opise, primjerice, rukavica u Jacopa de Barbarija, Tiziana, Halsu, Maneta, Kraljevića; urbane motive modernog slikarstva; osmoza različitih medija; utjecaj

filmske umjetnosti na slikarstvo; odnos glazbe i slikarstva... I onda, na svakoj stranici rijetko viđeni precizni opisi boja. Otud autorica prati utjecaj koje je venecijansko renesansno slikarstvo ostvarilo na moderno slikarstvo zadano baš tim iznimnim načinom kojim je tretiralo boju koja, kako je isticao Bernard Berenson, nikada ne sjeća na dodanu misao, kao kod većine firentinskih slikara, niti sugerira boju, kao kod nekih veronskih majstora. Autoričin opis Veroneseove *Svadbe u Kani*, koja je u velikoj mjeri utjecala na protagoniste moderne, uključujući našeg Kraljevića, nadilazi sve meni dosad poznate. Donosi i neke nove ključeve čitanja te *la grande machine*, izvodeći objašnjenja slike i iz predaja o identitetu pojedinih likova, govoreći na kraju nešto što moramo zapamtiti: “a možda tomu i nije tako; ipak, svaka je hipoteza korisna ako nam nešto objašnjava.”

Knjiga je jedinstvena i po tome što je autorica u njoj uspjela, kao nitko dosad, posve uvjerljivo integrirati liniju hrvatske moderne umjetnosti s onom europskom. Osobito mjesto dobio je slikarski opus Ljube Babića, ali je valorizirano i njegovo ukupno djelovanje, njegova preokupiranost složenim definiranjem hrvatskoga kulturnog identiteta uopće, što ga je odvelo u područje istraživanja pučkog i narodnog umijeća, kao i utjecaji koje je Babić kao profesor zagrebačke Akademije ostvario na đake formata Zorana Mušiča, Gabriela Stupice... Poglavlje o Miroslavu Kraljeviću u mnogočemu je sugestivni *aggiornamento* onoga što je autorica iznijela u kapitalnoj monografiji o slikaru (1985.); naravno, ovdje istražuje ono što je *Lied* čitave knjige, odnos Kraljevićev prema tradiciji, lektiru na koju se naslanjao, mogućnosti koje nam pruža rekonstrukcija izgleda njegovih atelijera... I u tom su poglavlju upečatljive stranice u kojima izvodi kromatogenezu njegovih remek-djela poput *Velikoga ženskoga akta* (*Olympia*, 1912.) koji – uvjerljivo dokazuje – nosi Veroneseove, ne Manetove boje u temeljnoj strukturi.

Jednako magistralne su interpretacije opusa Milana Steinera, Vilka Gecana, Uzelca,

nadasve Lea Juneka. Pritom svaki od tih slikara pokreće sjajne kulturno-povijesne panorame iz kojih razumijevamo prostore u kojima su ti majstori stjecali svoje temeljne poticaje, rekli bismo gotovo u nekom paneuropskom, kozmopolitskom, možda pomalo i idealiziranom intelektualnom bratstvu. Sjajno je “arhiviran” Micićev zenitizam; skreće pozornost na danas praktički nepoznatog Marcela Muževića, “koji ne postoji ni u jednoj likovnoj enciklopediji, premda je više puta izlagao u Zagrebu”, a slikao je pod utjecajem pariškog kubizma, Grisova tipa (studirao u Parizu između 1924. i 1926.). Nitko još tako izbliza nije analizirao, recimo, neobičnu evoluciju Vlade Kristla, od 1950. i boravka u Parizu – što je opet povod za sjajnu retrospektivu ambijenta 1950-ih – do njegovih filmova iz kasnijeg razdoblja djelovanja. Ne samo da je sva djela koja analizira promatrala karakterističnom koncentracijom, u originalima u muzejima, galerijama i privatnim zbirkama, nego ih je u pravilu verificirala i u naravi, kad god su motivski povezana sa stvarnim prostorima (v. karakterističan slučaj June-kove *Maternité de Port-Royal* iz 1940.). A iz niza nota u kojima se spominju konkretni uvidi u atelijere i razgovori s protagonistima, vidimo da je knjiga uistinu dio autoričine intelektualne autobiografije.

Može se očekivati da će završno poglavlje knjige, posvećeno Ivanu Meštroviću, izazvati možda i najviše pozornosti, jer donosi vjerojatno najbolju dosad valorizaciju kiparova opusa, s nizom nemilosrdnih i točnih analiza, ali i uvjerljivih interpretacija ne manje od dvadesetak kipova koji predstavljaju remek-djela hrvatske i univerzalne moderne umjetnosti. (I ne nalazi ih samo u ranim radovima, nego i u nekim djelima iz 1920-ih i 1930-ih godina.) Podcrtava da je Meštrovićev problem bio u pomanjkanju kritičke svijesti o sebi, postupnoj involuciji u neki vlastiti akademizam, anakronizmu njegovih shvaćanja i, konačno, “u aroganciji spram modernosti (koja ga) dovodi do melodramatskog i sentimentalnog, pa i do trivijalnosti i u gestama figura”.

No, Vera Horvat Pintarić nabraja i analizira Meštrovićeve vrhove, uočava niz apsolutno originalnih doprinosa koje je ostvario u bečkom ambijentu pred Prvi svjetski rat. Primjerice, "Schieleov akvarel *Djevojka sa zelenim čarapama* mogao je nastati pod utjecajem Meštrovićevog *Sjećanja*, jer je tom figurom Meštrović uveo u bečku umjetnost 'herojsko bedro' Michelangelove *Noći*." Vidovdanske junakinje vidi kao izliku za majstorski modelirana ženska tijela, panerotske inspiracije, "koje nemaju ništa narodskog, dinarskog, kako se pisalo". To su "mlade žene individualnih i urbanih lica, s finim, tankim prstima." Njenom interpretacijom mala *Pietà* iz 1914. u splitskoj Galeriji trebala bi biti uvrštena i u najstrože antologije suvremene skulpture, kao djelo "nevjerojatne kiparske inteligencije i intuicije, najveće složenosti".

Osobito je važno istaći da autorica nikad ne propušta spomenuti dob slikara, kipara, pisca, i kad je koji od njih napravio određeno djelo. Time je u čitavoj knjizi stvorila čvrst koordinatni sustav koji sam po sebi sinoptički oslikava epohu, ističe usporedbene pojave, iznad svega – upućuje na razumijevanje stvaralačke evolucije umjetnika. Razmišljajući o Meštroviću u takvim koordinatama, mnogo toga nam biva jasnije. Iskonski talent Meštrovića očitovao se već u kamenoj skulpturi *Bosanac na konju* (1898., Galerija umjetnina, Split), "što ju je radio s 15 godina u vrijeme kad je čuvao ovce (mnoge druge nisu sačuvane). Rezao ga je i brusio u kameanu, u malom formatu, i mogli bismo reći da pripada pučkoj umjetnosti. Tu se točno vidi što su izvorne sklonosti budućega kipara: naglašeni obli volumeni i njihov ukras. (...) To je seminalno djelo, tu su obline volumena ili način kako je urezana obilna griva konja u finim valovitim crtama. A kad je radio kosu svojih žena Vidovdanskog ciklusa, pa i poslije, tada je već stekao 'kulturu češljanja'... Takav decorum je nešto iskonsko i izvorno u Meštroviću kao čovjeku i kiparu." Promislimo samo da je između toga dječjega, pastirskog, pučkog *Bosanca na konju* i *Zdenca života*, rafiniranoga, formalno i simbolički hipersloženog

prostorno-skulpturalnog sklopa prošlo samo sedam godina! Kakav je to trebao biti receptivni talent! (Netko će reći: mnemotehnika pučkog pjevača i guslara.) Vera Horvat Pintarić tu s pravom podcrtava njegovu sposobnost vizualne asimilacije, i podsjeća nas na onu čuvenu Rodinovu da je Meštrović "prirodni fenomen". (Premda bi se moglo misliti da je Rodin u tom mladom kiparu vidio na neki način re-kreiranog sebe samoga; a za nj se također govorilo – pjesnik Georges Rodenbach – da je "prirodna sila". Kao što se istim toposom to reklo za Cellinija; barem on sam za sebe ponavlja takav kompliment koji je navodno dobio.)

Vera Horvat Pintarić u poglavlju o Meštroviću donosi i najcjelovitiju analizu najimpresivnijega njegovog spomenika, Grgura Ninskoga, detaljno pokazujući kako obilazak oko skulpture otkriva niz obrisa koji se međusobno opozivaju, te kako kipu nedostaje cjelovita prostorna statuarna logika, kolikogod pokazivao rasnog kipara u pojedinim detaljima – kao što je modelacija biskupovih sandala i stopala koji se izvrsno usklađuju s težinom same figure, ili same glave. Ali, kao što autorica duhovito kaže: "put pogleda od stopala do vrha biskupske kape i podignute ruke, na svim stranama, vrlo je dug, i tu su nastale nedosljednosti u kiparskom rješenju."

I konačno, još nešto: Vera Horvat Pintarić nas konstantno podsjeća na činjenicu koje većina povjesničara umjetnosti nije svjesna. Ne učimo mi čitati Cézannea iz Giovannija Bellinija (problemi modulacije svjetlosne atmosfere, senzibilnost slikarske površine ne postavljaju se tu kao staro pitanje i novi odgovor), nego i obratno. Formalna analiza boje, površine i prostora u Manetovim, Cézanneovim, Matisseovim slikama otvorile su nove uvide u renesansno slikarstvo, baš kao što nam današnje čitanje Giottovih prostornih konstrukcija reflektira formalne vrijednosti moderne umjetnosti. Kenneth Clark čak na jednom mjestu veli kako se *fortuna critica* djela Piera della Francesce i njegova popularnost poklapala s tokovima modernog

slikarstva od Seurata do Balthusa. Neiscrpan fond figura opisa kojima se služi Vera Horvat Pintarić pomaže nam, dakle, da na novim osnovama promatramo i djela starih majstora i da proširimo horizont na kojemu ih moramo tumačiti.

I na kraju, kad sam na početku spominjao najfrekventnije riječi ove knjige (koncentracija u promatranju, napor u stvaranju, kritičnost u nadziranju vlastitih misli i postupaka, neprekinuto učenje), naravno da sam mogao odmah dodati da se u njima otkriva i autoričin autoportret. “Još uvijek učim”, veli Cézanne, “a tako žive i rade Picasso, Matisse i Paul Klee; stalno učenje — podcrtava Jakob

Burckhardt — znak je veličine. Tako su živjeli i radili najveći majstori moderne.” Vera Horvat Pintarić boravila je sada desetak dana u Veneciji, provodeći svako jutro na Biennaleu, baveći se – kako sama kaže – najljepšim poslom na svijetu. Radeći tako, neumornom inteligencijom i koncentracijom, stvorila je u ovoj izvrsnoj knjizi spomenik neusporedivoj metodi promatranja umjetnosti, djelo koje će biti istodobno čitano kao najfinija beletristika i kao udžbenik koji bi trebalo preporučiti baš na svim katedrama naših fakulteta za povijest umjetnosti – od katedre za antičku do katedre za modernu umjetnost. ×