

tugomir lukšić

le nain - - prezime bez imena?

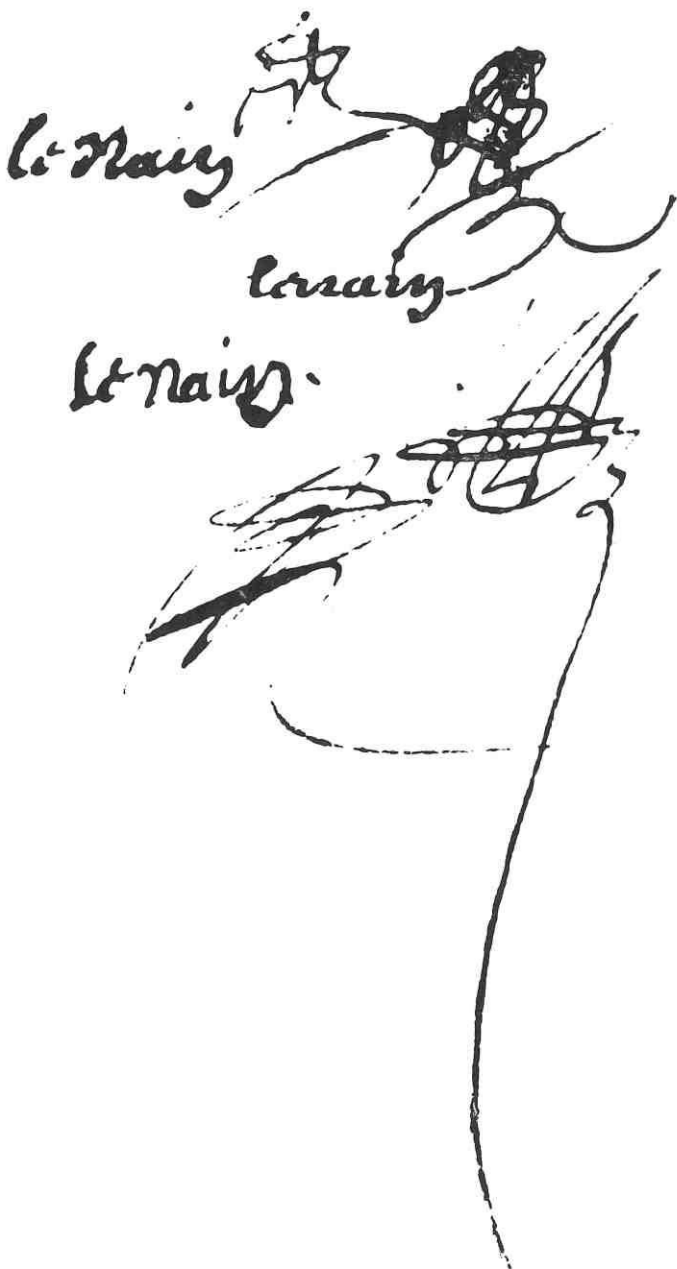
I

Zanimanje našeg vremena za evropsko slikarstvo 17. stoljeća ne jenjava, hraneći se vjerojatno pretpostavkom da mu ono može pružiti daljnja iznenađenja. Unatoč pustošenjima počinjenim mahom za francuske revolucije i ranije, za hugenotskih ikonoklastičkih paljevina širom Nizozemske i Francuske, mnogi raznoliki dokumenti ostali su sačuvani, ali tek danas dolaze do punog izražaja u povijesti umjetnosti. Spomenimo najizrazitije »slučajeve«, na prvome mjestu — Vermeera iz Delfta: nakon Thoré-Bürgerovih senzacionalnih otkrića šezdesetih godina prošlog stoljeća, kad se prvi put prepoznao, a zatim i osvjetlio lik velikog nizozemskog majstora, ređaju se knjige i studije kojima se od početnog pitanja »je li Vermeer uopće postojao?« dolazi do konačnog pročišćenja, ali istodobno i popunjavanja kataloga, do teorija i spoznaja o mogućim učiteljima i učenicima, o slikarvim tehničkim postupcima, itd. Slično Francuska za svoj račun postupno otkriva Georgesu de la Toura (odlučna izložba 1972), pa svoje »slikare stvarnosti« 17. stoljeća (istoimena izložba u Parizu 1934); godine 1947. Louvre organizira izložbu tolozanske slikarske škole, a trideset godina kasnije tematsku izložbu »Caravaggio i Proročica sudbine«.

Smještena u procijepu između flamanskog, verizmu sklonog Sjevera i po tradiciji mediteranski, pretežno talijanski prožetih južnih pokrajina Provence i Languedoc, Francuska je, zadržavajući ulogu asimilatora i koordinatora dvaju kulturnih sfera, takvim izložbama počela pisati onu stranicu svoje povijesti umjetnosti koja je dokazivala da »Veliko stoljeće« nije bilo samo klasicistički i centralistički jednostrano, već da je barok s istim intenzitetom, iako ne uvijek i punopravno (sjetimo se kako je Bernini prošao u Parizu), cvao i na njezinu, najčešće provincijskom, tlu.

Po problemima koje postavlja, u to opće izlagačko nastojanje uklapa se i značajna retrospektiva braće Le Nain u pariskom Grand-Palaisu (1978/1979), priređena prigodom tristogodišnjice smrti najmlađeg od braće, Mathieua (umro, zapravo, 1677).

Tri brata Le Nain, Antoine, Louis i Mathieu, rođeni u Laonu, središtu pokrajine Vermandois, rubnog područja Ile-de-Francea prema Picardiji i Flandriji, svojim zajedničkim, uvijek samo prezimom potpisivanim slikama zbunjivali su moderne istraživače i nametali im se kao »nerješiva zagonetka«, jer, ma kolike bile razlike između »rukopisâ«, štoviše, stilova, od slike do slike, toliko je bilo očitih sličnosti u čitavim nizovima slika, a isto se tako na nekima moglo uočiti sudjelovanje svih



triju ruku odjednom. Zagonetka koja je izazivala i zahtijevala razjašnjenje, to jest artikulaciju opusa svakoga brata ponaosob . . .

II

Za razliku od la Toura ili Vermeera, Le Naini nisu doživjeli sudbinu da se spomen na njih izgubi i da im ime padne u potpuni zaborav¹, budući da se kroz čitavo 18, 19. i 20. stoljeće njihove slike neprestano pojavljuju na tržištu umjetnina², a ime Le Nain kroz sva tri stoljeća gotovo svakodnevno spominje među trgovcima, kolekcionarima, u pisanim ostavštinama kroničara i povjesničara³. Ali, lišeno jače dokumentacione podloge i velikog broja slika propalih većim dijelom za revolucije (računa se da je sveukupna produkcija iznosila oko 2000 slika), to ime postaje tek »nejasnim pojmom« koji u takvom fluktuirajućem stanju Republika nasljeđuje od »Starog režima«. Nesuglasna u opisima tematskih interesa i formalnih rješenja svakog brata posebno, ta su se svjedočanstva pokazala nedostatnim za uobličavanje neke konkretnije spoznaje o njihovu djelovanju. Pedesetih godina prošlog stoljeća otkrića oduševljenog Champfleuryja označuju početak modernog pristupa Le Nainima, ali također, nakon objavljivanja njegovih tekstova⁴, i početak širenja romansiranog životopisa trojke kao i iskrivljene predodžbe o »realizmu« braće, koji da su isključivo bili slikari seljaka i sirotinje, a sami da su seljačkog porijekla, što je sve bilo u skladu s »populističkim« usmjerenjem samog Champfleuryja i s vladajućom pozitivističkom optikom početka druge polovice 19. stoljeća. Legenda o ubogarima i »ukletim« slikarima, koji prvu pouku dobivaju u rodnom Laonu od jednog »u gradu stranog slikara«⁵, najvjerojatnije Flamanca,

1

Između ostalih, braću Le Nain spominju A. Félibien: **Imena najslavnijih slikara** (1679) i **Razgovori** (1688), zatim Florent le Comte: **Kabinet rijetkosti** (1699, 1700). Vidi katalog str. 61—65.

2

Prodajni katalozi iz 1772. i kasnije. Popis ostavštine Pierrea Crozata (umro 1740). Vidi katalog, str. 63.

3

P. J. Mariette (1694—1774): **Abecedario**, Claude Leleu: **Povijest Laona**, vidi bilješku br. 5.

4

Od 1849. do 1875. Champfleury je objavio dvanaestak studija o svojim bivšim sugrađanima-slikarima, među kojima treba izdvojiti **Ogled o životu i djelu Le Naina, laonski slikari**, Laon 1850, **Slikari stvarnosti za Louisa XIII, braća Le Nain**, Pariz 1862.

5

Iz kronike **Povijest Laona** (1711—1726) Claudea Leleua, kroničara i kanonika laonske katedrale, fragmentarno objavljene kod Vlabrèguea. Rukopis se čuva u laonskoj biblioteci.

i zatim polaze tražiti sreću u Pariz (gdje su navodno naišli na otpor dvora), s većim se ili manjim varijacijama provlači kroz stručnu literaturu sve do 1910. godine⁶. Toj općoj slici, upotpunjenoj velikim brojem novih dokumenata⁷, Valabrègue pridodaje i aspekt »socijalnih intencija« slikarske trojke, čiji bi seljaci svojom istrošenom odjećom i obrednim okupljanjem oko stola s kruhom i vinom na bijelu stolnjaku predstavljali upravo onaj glađu, kugom i tridesetogodišnjim ratom najviše iscrpljen društveni sloj prve polovice stoljeća⁸. I napokon, godine 1929, nakon što je u međuvremenu objavljeno mnoštvo tekstova o laonskoj braći⁹, Paul Jamot, primijenivši metodu »čiste« kritike sa znalački i pedantno provedenim analizama, razrješava, čini se, gordijski čvor tako da na osnovi globalno iznijete teorije Roberta Witta¹⁰ dijeli opus Le Nainovih na tri niza slika, pri čemu je svakom od trojice braće pripao pojedini morfološki iskristalizirani stil. Tu su podjelu opravdavala tri kriterija — argumenta:

a) izvjesnost postojanja triju različitih nadahnuća i triju individualiziranih rukopisa;

b) uvjerenje da su Antoine, Louis i Mathieu bili redom rođeni 1588, 1593, 1607. godine, pri čemu bi veliki razmaci među generacijama implicirali i različite putove školovanja i formiranja ukusa svakog brata posebno.

Kasnije javljanje objašnjavalo bi i Mathieuov osamljeni uspon do statusa »mondenog« slikara, dobivanje ogrlice Sv. Mihovila i napokon viteškog naslova »chevalier de la Jumelle«;

c) budući da su Antoine i Louis umrli 1648, datirana slika »Poklonstvo pastira« iz Dublina (1674) bi-

⁶ Te je godine u Londonu, u Burlington Fine Arts Clubu, održana izložba koja je, uz još neke slikare 17—19. stoljeća, bila uglavnom posvećena Le Nainima, obuhvaćajući pretežno slike iz engleskih zbirki. Tom je prilikom Robert Witt u predgovoru izložbi po prvi put iznio prijedlog o razdiobi opusa između tri brata, što će poslužiti Jamotu kao osnova za vlastitu teoriju.

⁷ Mnogo arhivskih dokumenata pronašli su J. J. Guiffrey, 1876. (Archives de l'art français) i Georges Grandin, 1900 (objavljeno u *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des Départements*, sv. XXIV).

⁸ Antony Valabrègue: *Braća Le Nain*, Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1904.

⁹ O Le Nainima pišu autori kao što su Hourticq, Vaudoyer, Klingsor, A. Michel i dr.

¹⁰ Vidi bilješku br. 6.

la bi, kao djelo Mathieua samog, važnim pokazateljem njegova stila i rukopisa, kojim bi ga bilo lako razlučiti od dvojice starije braće.

Tako je stvorena uvriježena predodžba o trima umjetničkim individualnostima¹¹, po kojoj bi Antoine, prvak zajedničkog atelijera, bio »rustičan, mali majstor« grube fakture, zakašnjeli verist koji nastavlja arhaičnu tradiciju flamanske škole, autor »Obiteljskog skupa«, 1642, »Portreta u interijeru«, 1647, »Starog svirača frule«, 1642, »Žene s petoro djece«, 1642. i dr.

Blagi Louis, autor »Seljačke obitelji«, »Dvokolica«, 1641, »Rođenja Djevice«, »Portreta muškarca«, »Kovačnice« i dr., bio bi slikar lake ruke, jednostavne i široke fakture, najvećeg umjetničkog dosega i najvišeg obrazovanja (na eventualnom putovanju u Rim 1630. mogao se izravno upoznati s umjetnošću Caravaggia i Velázqueza).

Mathieu, »mek i blijed«, sklon vojničkom mentalitetu, bio bi slikar »Straže«, »Skupa uglednika«, »Povorke s volom«, portreta, kartaša i drugih široko komponiranih prizora s krajnje izgladenom fakturom. Dalje, u pitanjima međusobnih utjecaja poštovala se dobna kronologija: Louis bi učio od starijeg brata s kojim je čvršće vezan nego s mlađim, a Mathieu bi učio od obojice. Tako je svakom bratu pripao određeni niz slika, a njihovi su međusobni odnosi najlogičnije protumačeni. Ta teorija, optimalno jasna i razumna, pokazala se objašnjenom i time prihvatljivom.

Što se, međutim, s njom dogodilo nakon ove izložbe?

III

Uzmemo li u obzir ograničeni broj poznatih slika i objelodanjenih arhivskih podataka kojima je u svoje vrijeme raspolagao Paul Jamot, njegova se interpretacija čini potpuno opravdanom. Jacques Thuillier, autor današnje izložbe, nikako ne osporavajući Jamotovoj knjizi relevantnost opservacija, bogatstvo stilskih analiza i lucidnost izlaganja, dovodi ipak tu teoriju u pitanje i to na osnovi niza činjenica:

— otkrića novih slika,

— otkrića velikog broja arhivskih i drugih pisanih dokumenata.

¹¹

Treba napomenuti da je stanovito zanimanje za braću Le Nain postojalo i u nas. O njima pišu Pavle Vasić, Grgo Gamulin, Slavko Batušić i Matko Peić.

Otkrića novih slika začela su proces sličan onome koji se odvijao s Vermeerom: nicali su nove spoznaje o »umjetničkom razvitku« homogene trojke, a istodobno su se dovodile u sumnju čak čitave serije slika, u smislu one »Le Naina sve više, Le Naina sve manje«.

Godine 1958. otkrivene su i Le Nainima pripisane tri slike s motivima iz života Marijina: »Navještenje«, »Prikazanje u hramu« i »Vizitacija«, vrlo bliske »Rođenju« iz Louvrea, koje su uz još dvije zna- ne ali nepronađene slike nekoć ukrašavale Marijinu kapelu u crkvi Malih Augustinaca u Parizu. Ta velika ulja na platnu bacaju novo svjetlo na braću kao slikare religioznih tema, a ujedno u razvojnom smislu ilustriraju njihov rani način iz prve pariske faze (1629—1648)¹². U tu ranu fazu ulazi i »Bakho i Arijadna« (oko 1635), pronađena 1954, koja se danas nalazi u Muzeju lijepih umjetnosti u Orléansu. Po koloritu i kompoziciji ona je još bliska fontenbloškom manirizmu.

Od ostalih novonađenih slika spomenut ćemo još neke: »Poklonstvo pastira«, na ovoj izložbi prvi put izložena; zatim »Poklonstvo kraljeva«, »Sv. Mihovil posvećuje oružje Djevici«, »Poklonstvo pastira« i »Nošenje križa« za koje se danas ne zna gdje se nalaze, »Polaganje u grob« i dr.¹³

12

Te su se slike ubrzo pokazale kao prvorazredan atributivni problem. Ma koliko na njima bilo »grešaka« u crtežu, perspektivi, nespretnoj kompoziciji i općoj »suhoći izvedbe« što bi moglo izazvati sumnje u autentičnost autografa, toliko J. Thuillier pronalazi razloga da ih pripíše braći. Nasuprot tome, Antony Blunt, danas jedan od najboljih poznavalaca braće Le Nain, osporava tu atribuciju zbog nedostatka materijalnih dokaza te zbog nek'ih neuobičajenosti u gradnji slike koje je otkrio usporedbom rendgenskih snimaka. O tome vidi Antony Blunt: **Problemi vezani za Le Naine** u *The Burlington Magazine*, prosinac 1978, str. 870—875.

13

Zanimljiva otkrića pružile su također neke slike podvrgnute rendgenskom snimanju. Ispod »Četiri lika za stolom« u londonskoj National Gallery (inv. br. 3879) otkriveno je poprsje starijeg muškarca u tričetvrt desnog profila sa širokom fraiseom oko vrata.

»Tri muškarca i dječak« (London, National Gallery, inv. br. 4857) dugo su ispod gornjeg sloja boje i laka skrivali lik dječaka. Nakon radiološkog otkrića taj se sloj skinuo tako da je danas potpuno vidljivo dječje poprsje u tričetvrt lijevog profila u gornjem desnom kutu. Vidi Michael Wilson: **Two Le Nain Paintings in the National Gallery Re-Appraised**, *The Burlington Magazine*, kolovoz 1978.

Isto tako, radiografijom su se ispod »Rođenja« iz Louvrea (inv. br. 6837) i »Alegorije pobjede«, također iz Louvrea (inv. br. RF 1971. 9), otkrile dvije slike: ispod »Rođenja« to su dva pentimenta: lik žene koja doji dijete, a ispod toga likovi žene i muškarca nadvijeni nad posteljom s djetetom. Ispod »Alegorije pobjede« otkrivena je »Sv. Obitelj sa sv. Elizabetom i sv. Ivanom koji grli Isusa«.

Kruna je svih tih otkrića, međutim, »Alegorija pobjede«, potpisano ulje na platnu, za Louvre nabavljeno 1971. i na ovoj izložbi prvi put izloženo. Značenje tog otkrića, te karike kojom se upotpunjuje lanac Le Nainovih mitoloških i religioznih slika, jest višestruko. Prije svega, slika je potpisana, što je u ranom periodu trojice braće rijetkost, budući da učestalost potpisa i datacija na njihovim slikama eskalira tek nakon 1641, kad su zbog stečene afirmacije dobivali više narudžbi, a time i više prodavali. »Lenain./fecit« s »Alegorije pobjede« potvrđuje dosad samo hipotetične atribucije niza religioznih i nekih mitoloških, stilski srodnih slika. Osim toga, time se dokazuje ono što se 1954. »Bakhom i Arijadnom« samo naslućivalo. Le Naini nisu bili samo slikari-seizmografi života seljaka, već im je područje zanimanja, a time i obrazovanja, bilo mnogo šire, štoviše, *genre sa seljačkom tematikom samo je dio njihovih preokupacija, budući da su se pariskoj sredini željeli nametnuti upravo religioznim i mitološkim slikama*. Zatim, potvrdio se kontinuitet u tretmanu pejzaža, koji se svojom valovitom konfiguracijom i niskim obzorom, udaljenošću od prvog plana i hladnim koloritom u karakterističnom osvjetljenju veže uz »Sv. Mihovila koji posvećuje oružje Djevici«, »Sv. Magdalenu«, »Seljake u pejzažu«, »Magarca«, »Pejzaž s kapelom«.

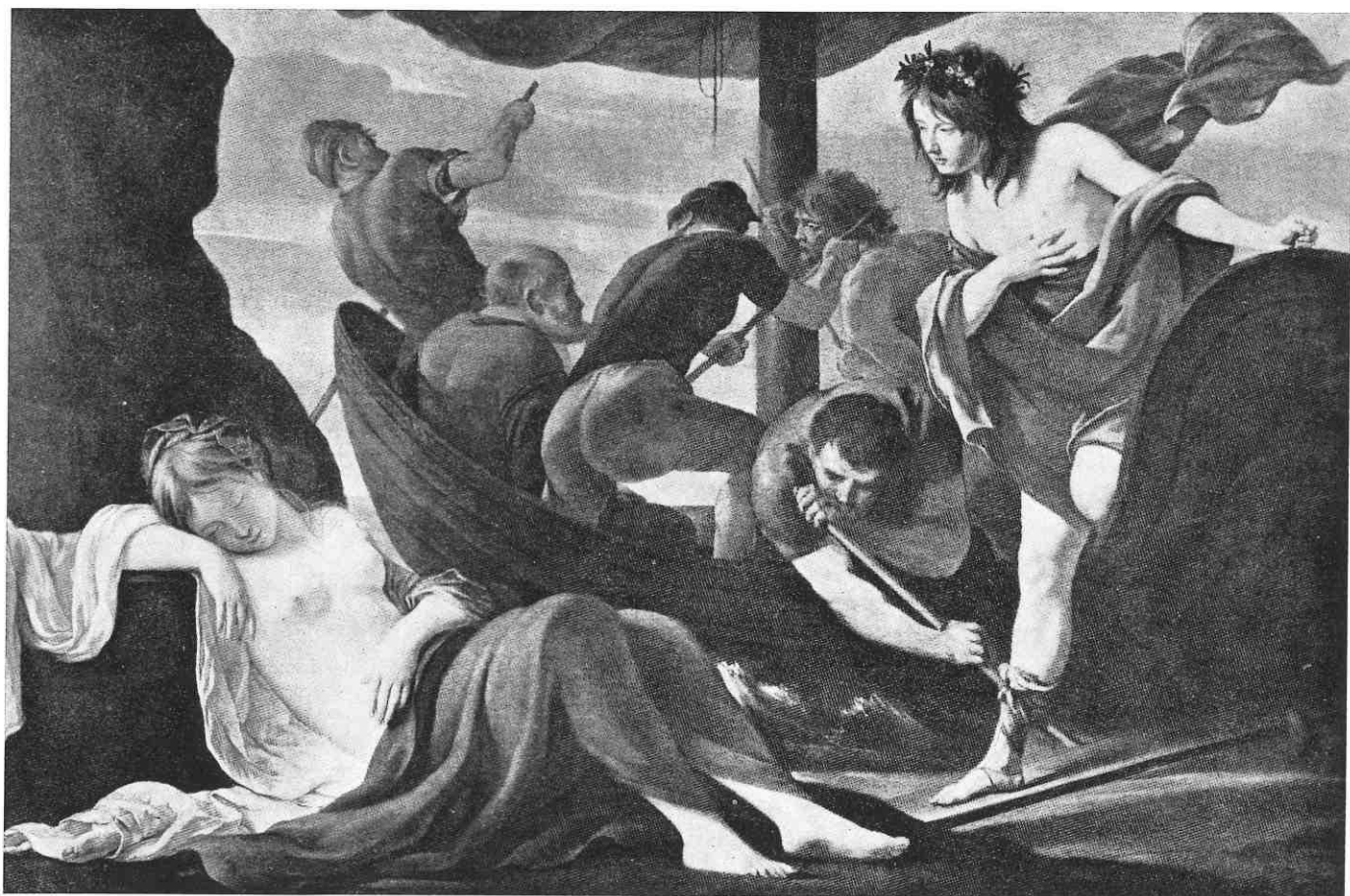
Braća Le Nain napuštaju fiktivni pejzaž u ime konkretnog, topografski odredljivog krajolika iz okoline Pariza i Laona, pa utiru put onoj vrsti plenerizma koju će tek u 19. stoljeću »Barbizonci« potpuno prihvatiti i preobraziti u »moderni« pejzaž. Veliki format i specifični rakurs ukazuju na mogućnost da je posrijedi slika koja je ukrašavala neki interijer, a vjerojatnost takve narudžbe izdašno osnažuje tezu o popularnosti koju su braća uživala u to vrijeme, iz čega opet proizlazi najvažniji zaključak: budući da su se na »Alegoriji pobjede« najgušće ispreplele sve tri ruke odjednom, ona kao najizrazitiji i jedinstven primjerak te trostruke suradnje ujedno pruža izvedeni dokaz o povoljnom društvenom statusu ne samo Mathieua, već sve trojice braće kao »homogene firme Le Nain« na kojoj su se tri krsna imena jednostavno — istopila. . .

A sada nešto o onoj »Le Naina sve manje«:

Jedna sekcija izložbe »Studije o Le Nainima« sadrži i sistematiziranu grupu slika; od njih ćemo, zbog prostora, spomenuti samo neke nekada pripisane braći, a danas četvorici majstora od kojih se dvojici ne zna pravoga imena¹⁴. To su *Majstor dječje ka-*

14

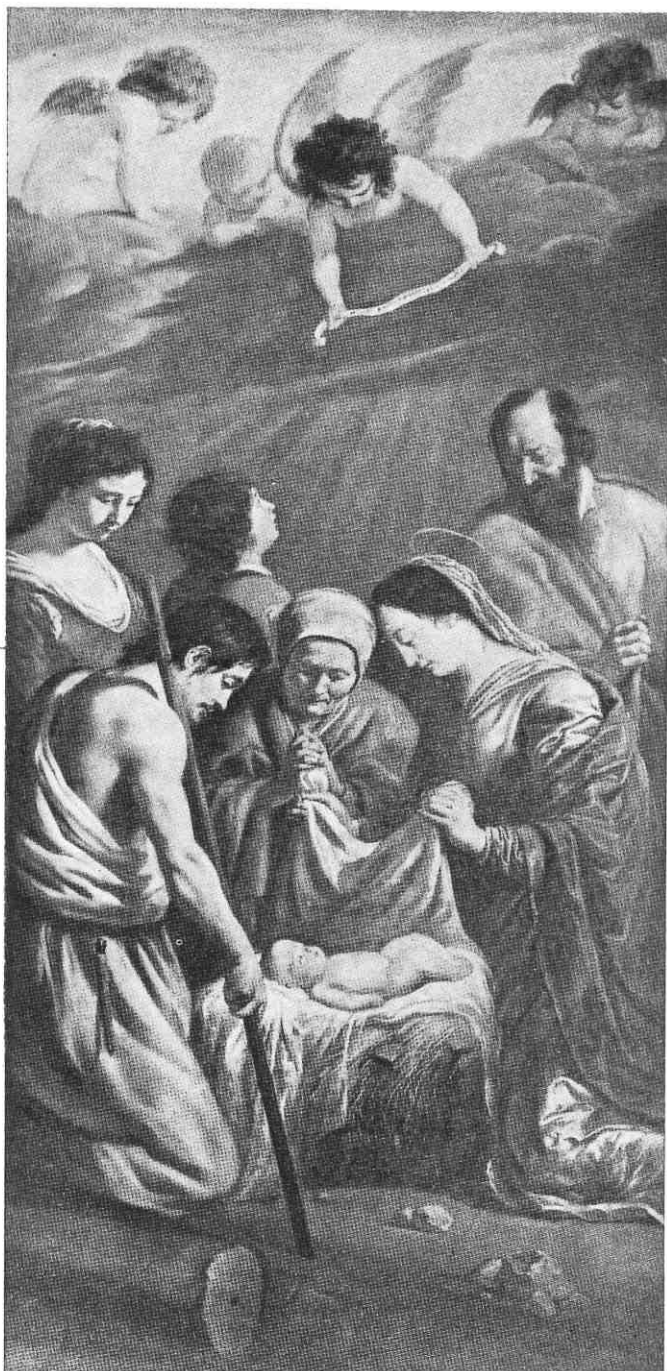
Podatke o četvorici slikara prenosim iz kataloga izložbe, str. 318—351.



pice («Ples seoske djece», «Pojilište») — »mali majstor«, slikar pokrivenih dječjih glava po čemu je i dobio ime. Njegov opus sačinjava cjelovite grupe od dvadesetak slika, koje su po nekim detaljima nalik na Le Naine, ali još više na flamanske majstore veriste 17. stoljeća; *Majstor povorki* («Povorka s volom», «Povorka s ovnom») autor je tih dviju slika-pendanta koje su nekad najvjerojatnije činile cjelinu kao dekoracija i koje po kompoziciji i koloritu toliko odudaraju od tipične lenainovske produkcije da su ih upravo zato bili pripisivali kasnom Mathieuu, ali se danas sigurno zna da je riječ o tipično francuskom anonimnom majstoru koji slika oko 1645—1660, najvjerojatnije u Parizu; *Jean Michelin* («Pekarova kolica», «Trgovac peradi») potječe iz protestantske obitelji Michelin. Njegov je identitet 1933. prepoznao Paul Jamot, pročitavši potpis na »Pekarovim kolicima«, i potvrdio dokumentom koji ga spominje kao trgovca slikama i slikara »bambochadesa«. Tako je dvadesetak stilski srodnih slika otpalo od središnjeg »corpusa Le Nain« i vezalo se za novootkrivenog

autora, zapravo majstora urbanog pejzaža i prizora s gradskih ulica. No problem donekle ostaje zbog toga što su u to vrijeme postojala tri Jeana Michelina koji bi podjednako mogli doći u obzir kao autori »Pekarovih kolica«. *Slikar Montallier* («Djela milosrđa», potpisano s »Montali») ličnost je podobna da bude poistovjećena s Alexandreom Montallierom, slikarom kraljevskih zgrada, ili pak s njegovim sinom. Po stilu i kostimima koje likovi na slici nose može se zaključiti da je djelovao oko 1650. u Parizu.

Prepoznavanjem četiriju morfološki jasnih stilova i razrađenih individualnih poetika još su se više osvijetlile specifičnosti lenainovskog slikarstva, dok se problematika u vezi s atribucijom i artikulacijom sada u opsegu smanjenu opusu krajnje napela i zaoštrila, budući da sve te slike imaju zapravo dosta zajedničkih crta s Le Nainima, ali još više onih koje ih od braće odvajaju. Između ostalog, nedostaje im one lenainovske jednostavnosti i plemenite lakoće likova i predmeta u kadru sli-



ke, jer su zaustavljenih pokreta i ukočenih poza kao na dagerotipijama. Dojam artificialnosti pokreta proizlazi odatle što su najčešće uhvaćeni kratki intervali između dvaju krajnjih, fiksnih položaja. Upravo po tim likovima koji se ne odaju suvišnoj narativnosti (pijančevanju, tučnjavi, plesu — što sve karakterizira nizozemske »bambochades«) slike se trojice braće razlučuju i razlikuju kao *individualno* uprizorenje. Zatim, kod protagonista tih zapravo genreovskih scena četvorice spomenutih slikara nema onoga intenzivnog, upitnog pogleda upućenog promatraču i one »nervozne vitalnosti« kojom se Le Nainovi likovi unose u nas, vežući nas, kao »došljake«, uza se svojom pažnjom zatečenog i iznenađenog ukućanina. Ovi majstori ostaju tek na razini anegdote, bliske flamanskom i nizozemskom genre slikarstvu, zbog čega se njihov odnos prema Le Nainima može označiti kao tangencijalni, ali ne i epigonski, budući da su sva četvorica spretni slikari, čak izrazite umjetničke individualnosti. Le Naini nisu imali radionice u smislu »škole«. U njihovu atelijeru pojavio bi se, istina, s vremena na vrijeme koji šegrt, no on bi pomagao braći uglavnom u tehničkoj realizaciji, bez nekih većih pretenzija da i sam bude slikar¹⁵. A kad govorim o superiornosti s kojom se braća izdižu iz slikarskog prosjeka epohe, onda mislim na sposobnost da najbanalnije, svakodnevne motive preobrase do stanja u kojem će sami po sebi, zbog svojih snažnih konotativnih ozračja, emanirati nova značenja, postižući »tihi govor bez retorike«.

IV

Postupnim otkrivanjem velikog broja novih dokumenata vezanih za Le Naine, zatim vraćanjem na stare i već iscrpljene dokumente, a zanemarujući pri tom na trenutak sekundarnu literaturu, uspostavljena je po mnogome relevantna, uvjerljivo izložena biografija braće Le Nain s dva nova, bitna aspekta: prvo, Antoine, Louis i Mathieu, rođeni od oca Isaaca, kraljevskog »sergenta« i vlasnika zemljišnih posjeda u Laonu, te od majke Hélie Prevost, nisu bili seljačkog porijekla, nego su potjecali iz kruga *laonske sitne buržoazije*, čime se mijenja i predodžba o njihovu obrazovanju, društvenom statusu i samim slikarskim narudžbama. Nakon razdoblja školovanja (1620—1628) u Laonu, kod slikara čiji je identitet do danas ostao nepoznat, oni 1629. odlaze u Pariz i nastanjuju se u blizini opatije Saint-Germain-des-Prés, koja je u to

¹⁵

Arhivski podaci koje donosi J. Thuillier u katalogu, str. 44—45, govore o dvojici mladića, Pierreu Minguetu i Pierreu Létoufféu, koji po preporuci svojih očeva rade kod Le Naina 1629. odnosno 1630. godine.



le nain
svirač flageoleta



le nain
kola

vrijeme kao samostanski sklop izvan gradskih zidina neka vrsta flamanske iseljeničke kolonije. Iz atelijera u ulici Princesse, u kojem Antoine ima status majstora, a Louis i Mathieu suradnika (*compagnons*), braća počinju pravi »prepad« na parisku publiku, plemićku kao i građansku, afirmirajući se kao slikari pojedinačnih i grupnih portreta, religioznih i mitoloških scena, izvevši između ostalih i portrete Mazarina¹⁶, a možda i Anne Austrijske, majke Louisa XIV¹⁷. Taj podatak o portretima, te činjenica da su 1648. već na prvoj sjednici primljeni u tek osnovanu *Kraljevsku akademiju slikarstva i skulpture*, dovoljno govore o ugledu koji je u tom periodu trojka uspjela sebi pribaviti. Unatoč statusu »marginalaca« s lijeve obale Seine, našavši se zapravo izvan orbite službenih kraljevih slikara, njihov se način iskristalizirao kao jedinstveni pol unutar cjelovite vladajuće umjetnosti toga doba, i kao takav bio je kadar zadovoljiti jedan sloj ukusa tadašnje publike. Jer, ne treba smetnuti s uma da su se oni nametnuli vladajućim društvenim i političkim krugovima u vrijeme vladavine Louisa XIII i Mazarinovog regentstva, znači u vrijeme kad je Francuska bila još dovoljno ekonomski pauperizirana, politički nekonsolidirana a vjerski razjedinjena da je mogla spremno prihvatiti jednu »navivnu«, »neantikiziranu« umjetnost bez stroge primjene geometrijske perspektive, heroizacije i patosa, za što će se u skoro vrijeme militantno zalagati prvi kraljev slikar Le Brun.

Drugo, uspoređujući neke dokumente¹⁸, pri čemu je odlučan onaj o razdiobi očeve ostavštine, te stavljajući te dokumente u odnos prema životnim putovima dvojice starije braće, Isaaca II (koji se vrlo rano netragom izgubio) i Nicolasa (koji će u svom zanimanju krenuti očevim stopama), Jacques Thuillier dolazi do zaključka da su dosad pretpostavljane godine rođenja Antoinea, Louisa i Mathieua netočne i da se one moraju pomaknuti u razdoblje između 1602—1610. Tako se zbijanjem razlika između naraštaja, te podatkom da se nijedan od njih nije ženio i da su živjeli u slozi radeći u zajedničkoj radionici, objašnjavaju istovjetnost društvenih ambicija, sličnost tematskih opredjeljenja i stilskih postupaka i, barem za sad, *nerazlučivost sudjelovanja svakog pojedinog brata na od-*

¹⁶ Katalog, str. 212, Fierens, str. 6.

¹⁷ O tome portretu govori Claude Leleu u svojoj »Povijesti Laona«.

¹⁸ Prikupljenu arhivsku građu J. Thuillier objavio je u članku **Dokumenti koji mogu poslužiti za studij braće Le Nain** u Bulletin de société de l'histoire de l'art français, 1963.

ređenoj slici. Zbog toga se mijenjaju i gledišta o njihovu obrazovanju, pa se sada Antoine i Louis, našavši se generacijski uz Mathieua, ne svrstavaju više u »naraštaj Poussina, Voueta i Valentina, već u onaj Philippea de Champaignea i La Hyra«¹⁹ (a mirne im duše možemo pridružiti i Blancharda), dakle među slikare Louisa XIII par excellence, koje veže zajednička crta: intimistički pristup motivu s egzaltiranim lirizmom, donekle »prizemljen« izravnim opservacijama i »realističkim detaljima«.

Tako smo se dotakli pitanja utjecaja u konceptu slike. Jamot i Fierens tumače ih kao interferencije flamanskih (Pourbus), španjolskih (Velázquez) i talijanskih slikara (Caravaggio, Orazio Gentileschi, Guercino, Ribera). Međutim, pri tom ne treba zaboraviti kreativnu snagu braće Le Nain kojom su uspjeli prevladati to receptivno stanje i u stanovitom smislu »evoluirati« prema autonomiji svoga umjetničkog izraza u odnosu na stilistička »opća mjesta« i baroka i klasicizma. Naime, postoji izrazita sličnost između Le Nainovih slika iz Malih Augustinaca i ranih radova Philippea de Champaignea (npr. »Prinošenje u hramu«, Dijon), gdje Champaigne zapravo prebrođuje flamanski manirizam u ime vlastite varijante sjevernjačkog, minimalno talijaniziranog klasicizma. Sličan se proces odvija i s Le Nainima: prerastavši okvire fontenbloškog manirizma, prisutne još u »Bakhu i Arijadni«, oni pod utjecajem Gentileschijevih radova na dekoriranju palače Luxembourg po narudžbi Marije de Medici (1623—1625) izgrađuju vlastiti, »umjereno barokni«, »neantikizirani« stil, dok će se Caravaggiovu chiaroscuro izrazitije približiti tek u noćnim scenama, na primjer u »Pušionici« iz 1643. Sve to ipak ne isključuje drugu vrstu dodira s karavadzizmom, prije svega s obradom nekih tema karavađeskog ikoničkog repertoara (»Rođenje«, »Magdalena pokajnica«, »Kartaši«, »Igrači tric-traca«). Veze s Gentileschijem najuočljivije su u tipologiji lica, gdje npr. Ana iz »Rođenja Djevice« u Notre-Dame u Parizu ili Bogorodica iz »Sv. Mihovila koji posvećuje oružje Djevici« u Neversu pokazuju frapantne tipološke sličnosti sa Gentileschijevom Marijom iz »Odmora na bijegu u Egiptu« u Beču. Osim toga, takvih se sličnosti može naći i usporedbom nekih Le Nainovih slika, npr. »Djevice sa čašom vina« iz Rennesa, s nekim djelima njihova suvremenika Jacquesa Blancharda, npr. slikom »Caritas« (1635—1636) iz Louvrea.

Nasuprot tome, vjerojatnost izravnog kontakta s Velázquezovom umjetnošću za vrijeme navodna Louisovog boravka u Rimu 1629/30. slabi, budući

¹⁹ J. Thuillier, katalog, str. 84.



le nain
pušionica

da se ona prije svega zasnivala na predodžbi o Le Nainima kao slikarima isključivo seljačkih motiva, gdje mitološkim i religioznim slikama nije bilo mjesta i gdje bi »Venera u Vulkanovoj kovačnici« bila plod samo slučajnog nadahnuća i trenutnog ekskursa. Ali novootkrivene slike s mitološkom i religioznom tematikom, te nove spoznaje o njihovu društvenom položaju, govore o mogućnosti šireg obrazovanja ili čak kretanja u književnim krugovima ondašnjeg Pariza²⁰, što sve čini odsad tu pretpostavku manje opravdanom, unatoč sličnim crtama koje postoje između Velázquezove »Venere u Vulkanovoj kovačnici« i one Le Naina u Reimsu.

V

Tako smo se približili jednoj od najradikalnijih ideja o braći Le Nain problematiziranoj na ovoj izložbi, a vezanoj za postojanje triju različitih stilova koji su se usporedo razvijali dvadesetak godina. Ključ za istodobno i usporedno postojanje trostrukog niza stilističkih elemenata koji znaju »in-

terferirati«, ali još češće organizirati se u tri zasebne, raznolike »sintakse«, zasigurno treba potražiti u toj mnogovrsnosti formativnih polazišta slikarske trojke, pri čemu se *oznaka pojedinog stila nužno više ne mora povezivati i s pojedinim od triju imena, budući da su sva tri stila mogla podjednako prakticirati sva tri brata, s jednakim ili različitim udjelima i u različitim fazama svoga rada.* »Eli, kako reče André Chastel: »U nedostatku slike-dokaza, ne postoji nijedan razlog zbog kojega bi se pojedina 'serija' dodijelila prije jednom nego drugom bratu; religiozne slike ukazuju na tri ruke. Bolje je govoriti o a) portretistu, b) intimistu i c) mondenskom slikaru (koji bi po svemu mogao biti Mathieu). Ali se motivi izmjenjuju od jedne grupe do druge.«²¹ A što se tiče onoga trećeg Jamotova argumenta, godine 1674. kojom je navodno bilo datirano »Poklonstvo pastira« iz Dublina i pomoću kojega se htjela prepoznati Mathieuova ruka, budući da su Antoine i Louis umrli 1648, a sve ostale datirane slike u opusu pripadaju vremenu prije 1648, on automatski otpada. Naime, ustanovilo

20

Braću Le Nain u svojim djelima spominju: Du Bail u romanu *Galanteries de la Cour*, oko 1643/44, pod izmišljenim imenima kao likove upletene u samu radnju, zatim Georges de Scudéry: *Cabinet poétique*, 1646, katalog, str. 212.

21

Le Monde, 28. 9. 1978.

se da je Jamot tu dataciju pogrešno pročitao — umjesto 1674. ispravna godina glasi 1644²².

Iako Jamotova knjiga i dalje po mnogim svojim aspektima ostaje privlačna i relevantna, njegova se teorija o tri stila trojice braće očituje kao pre-judicirana konstrukcija, jer se ne zasniva ni na jednom materijalnom dokazu (koji bi se opet, prema riječima autora izložbe, mogao sastojati samo od jedne slike potpisane punim imenom i prezimenom ili barem naznakom »mlađi« ili »stariji« uz prezime Le Nain). Budući da je Witt — Jamotova raščlamba opusa braće Le Nain »stara tek pedesetak godina«, to u posljednjoj konzekvenciji Jacques Thuillier želi točku sagledavanja problema vratiti na onu vremensku poziciju s koje su Witt i Jamot pošli, samo s tom razlikom što bi sada zbog novih pozitivnih spoznaja (bogatstvo novootkrivenih dokumenata, slika te laboratorijska istraživanja) atributivna neopterećenost bila podobnija za eventualne drukčije interpretacije i grupiranje slika. Dotada bi ostala neutralna podjela provedena na samoj izložbi, po kojoj su slike grupirane jedino prema ikonografskom kriteriju:

- a) historijske slike s mitološkom ili religioznom tematikom,
- b) genre kompozicije s motivima djece, interijera ili prizora u plein-airu,
- c) portreti, grupni ili kolektivni.

Ta se podjela ne obazire na stilske razlike očite unutar pojedine grupe, već upravo gore spomenutom neutralnošću »želi potaći diskusiju i istraživanje« (J. Thuillier) a ne i pružiti konačna rješenja.

U sklopu sveukupnih istraživanja na temu »Le Nain«, Witt — Jamotova hipoteza značila bi zapravo prvu znanstveno produbljenu tezu, kojoj bi poslijeratna istraživanja nekolicine autora, među njima naročito Anthonyja Blunta i Jacquesa Thuilliera, predstavljala antitezu. Nedavna bi izložba u pariskom Grand-Palaisu (3. X 1978 — 8. I 1979) s 88 izloženih radova prikupljenih iz više zemalja Evrope i SAD mogla biti sinteza u spoznaji određenog povijesno-umjetničkog, stilskog i napokon atributivnog problema, no ona nije željela biti ni apodiktična, ni konačna, već poticajna i otkrivalačka, otvorena novim interpretativnim mogućnostima.