



B. M. BACCI, NEVIHTA.

FELICE CARENA IN BACCIO MARIA BACCI.

RAFFAELLO FRANCHI.

Mnoge teorije si domišljajo, — ne le v Italiji, — da se bodo kdaj mogle ponášati z odrešitvijo slikarske umetnosti; in pri razločanju resnice od neresnice se mora ubogi kritik, nagibaje se zdaj na to, zdaj na ono stran, marsikdaj priznati krivega krutih protislovij.

Mnogokrat potegnemo s tisočletnih pedestalov starodavne mojstre, da bi rešili čast nezmatne krame; tako je De Chirico, nasičen secentističnega načina, ki mu je bil vendar pripomogel do najduhovitejših rezultatov, in se nenadoma zaljubil v lepoto quattrocenti-

stične dobe, v neki znani italijanski reviji javno napovedal vojno sedemnajstemu veku.

Res je, da zahteva publika z vso vnemo onega, že dolgo časa pogrešanega umetniškega pojava, ki bo vreden v bistvu nacionalne tradicije, ob istem času pa spoj darov, katere more človek najti zbrane le pri velikem umetniku: to je dovršenost risbe, velikopoteznost kompozicije, iskrenost in neposrednost izraza. Kolikor besed, toliko virov nesporazumljenja. Ali pomeni dobro risati, risati akademsko, ali le ustvarjati sočna in ekspresivna znamenja? Ali naj odgovarja kompozicija poetični intuiciji življenja, ali naj se zapira v grobe sheme, katerim je dano zbujati v gledalecu zaradi neke umstvene tenkosti ginjenost, podobno oni, katero dosega divjak s svojimi idoli? In ali je mogoča poteza odkritosrčnosti sama na sebi, prav od začetka umetniškega udejstvovanja, ko je mladi umetnik prisiljen slediti predsodkom, predpisom in učiteljem, ali jo je treba smatrati le za atribut popolnega obvladanja rokodelstva?

Preteklo leto je bilo opaziti na XIV. umetnostni razstavi v Benetkah dve nasprotni smeri; eni sta načelovala slikarja Casorati in Oppi, druga je bila posebljena v umrlem Spadiniju.

Felice Casoratijeva umetnost, ki je vsa zgoščena v njegovi metafizični stilizaciji zunanega sveta, bogata slikarskih kvalitiet, toda kvalitet, ki približujejo njegovo slikarstvo suhemu načinu tempere in freske, se v svojih najboljših rezultatih ponaša z nekaterimi malimi portreti.

Oproščen obveznosti do velikega predstavljanja, ki pomeni zanj razkritje cele dialektike in simbolične slikarske mehanike, uspéva Casorati v uresničenju nekega skoro mešankega in idiličnega načina slikanja; toda kakor hitro preneha biti njegova snov otrok v roza obleki, uveljavi velikanska umstvenost, ki tiči v jedru njegove umetnosti, svoj vpliv v podobah oledenelega realizma, ki prosejajo skozi atmosfere temnih oblasti; njegove slikarske sposobnosti, ki se pojavljajo na ploskvi podobe kakor vlažno brstenje v nežnih barvah, se zopet zakrijejo v plastični gradnji in se pokrivajo s hermetičnim lakom. Poskusi na velikih platnih in rokodelstvo, privzgojeno v šoli izredno natančne volje, dajeta Casoratijevim podobam pečat umetnika, ki popolnoma obvlada svojo snov in ki nas vsakokrat prepriča, da je že nabral sile in izkušnje dovolj za zmago nad samim seboj. Slikarske sposobnosti Ubalda Oppija so manj izvirne in skoro bi rekel bolj akademske vrste, če jih primerjamo s Casoratijevimi. Snovi, ki jih izbira, so raznovrstnejše in številnejše od onih, ki jih posebno ljubi Felice Casorati,

mogoče zato, ker so v najgloblji zvezi z vrsto njegovih kromatičnih iskanj. Vsekakor niti pri Felice Casorati, niti pri Ubaldu Oppiju ne moremo reči, da se izlije slika iz čopiča na platno kot neposreden izraz duše.

Tendenco takega neposrednega prenosa duha v materijo je predstavljal v Benetkah Spadini, čigar impresionizem, ki je oddaljen od vsake špekulacije z znanstveno tehniko, se je zadovoljeval s skromnim veseljem nad zelenjem in mesom, ki ga je bolj doživel kakor macchiaioli, ki so ga pogostoma dramatično predstavljali iz njih zaprtega provincialnega zraka ter ga niso niti izdaleka poživili z internacionalnim dihom.

V svojem diskretnem impresionizmu je Armando Spadini dospel do gibanja in izražanja samega sebe v neki prijetni senzualni svobodi, toda ni dospel do tistega vrtoglavega občutja nevarnosti, ki je v neomejeni svobodi in onstran katere zagledaš časih veličino, ki v njenem naročju umetniki občutijo in postavljajo nove meje. * * *

Dva italijanska slikarja iz najnovejše dobe, ki se ne vdajata cerebralizmu, v katerem naj bi dobila stilizacija globok zmisel, pa tudi ne popolni čuvstveni spontanosti, ki se ne more organizirati v pomembnih arhitektonskih skupinah, sta Felice Carena in Baccio Maria Bacci.

Zelo sta različna načina, po katerih ta dva slikarja polagata — da se tako izrazim — čopič na platno, da prisostvujeta ob tistem, kar je v obliki in barvi nepreglednega in skrivnostnega, razodetju svojih duš.

Pristavljam, da zastopata ta dva človeka dve različni generaciji, ker je Bacci za 10 let mlajši od Felice Carene, le-ta pa je zdaj štirinštirideset let star, in si je priporil več dobrih spričeval s strani kritikov, publike in učencev, kakor oni.

Felice Carena spada deloma v tisti čas, ko je vse plašila bistrost izmišljanja velikih snovi in se je človek vdajal skoro religioznemu pričakovanju čisto formalnih in kromatičnih čudežev, in ker kljub temu niti v tem času niso uničili ljudje v sebi znakov osebnega značaja, je bilo mogoče videti v njih delih časih odsev temperamenta, ki ljubi mističnost, časih odsev pojavljajočega se senzualizma ali pa razdraženo naobraženost, ki je sprejemala vonj umetnosti vsega sveta ter se tešila ob malih platnih, na katerih se je zdelo to bogastvo kot muzikalna koprena, ali pa pretiravanje dogme s trdovratnim in oboževanim reproduciranjem nekih mrtvih narav.

Felice Carena, čigar temperament je strasten in romantičen, je bil mogoče določen že od svoje mladosti, da se povrne do upodabljanja krščanskih prizorov, v katerih krogu se giblje danes njegova umetnost, toda na drugi strani je bil tudi določen, da jih vidi nastajati iz težkega truda ter v oblikah, ki niso imele ničesar abstraktnega, a so vsebovale neko moč

vznešenosti, ki ostane nedoumna. Resnično, logika Carenina razvoja je polna skokov in notranjih sprememb. Od enega načina interpretacije oblike do drugega ne najdeš vidnega logičnega prehoda, temveč le neopažen preobrat v lastnem nadaljevanju in viden le za tistega, ki ga gleda v dveh ločenih momentih.

Nežnost Felice Carene se izraža najprej v vrsti slik, posebno portretov, ki spominjajo na Carrièrea. Slikanje je časih uglajeno, tako uglajeno, da daje mestoma oblikam iluzorične globine, ko postavlja v senco skulpturo ter izraža bojzljivo, plaho ljubezen do življenja in do mesa, katerega še nedotaknjena privlačnost je najbolj navdušen slivospev življenju.

V tem poetičnem in povzdigujočem približevanju realnosti izraža Carena trenutke naravnost otroške radosti v stopnjevanju nežnih barev, ki se spajajo v prelivajočo se, neskončno simfonijo!

V tem Careni, ki se je oblikoval ob Carrièreu bolj iz potrebe, da bi našel način, ki bi mogel prenašati težo njegove sentimentalne vzgoje, kot zaradi kakega določenega slikarskega hotenja, je bil talent za portretista uspešne bodočnosti. Obširna skala barev, ki je odgovarjala najtanjši izrazni možnosti za dotični zmisel, kar pomeni, da je dosegel v pravem tonu, v posebnem jeziku, kateremu moreš primerjati nedoločne pojave umetnosti, vse mogoče izraze, radi daru inspiracije, ki jo nudi skrajna, nebahaška naobrazba, ga je že uvrščala med gospe, med umetnike, ki imajo svoj stil in posebnost. Toda slikarstvo je bilo Careni problem duhovnega, moralnega značaja. Lahko je izbral katerikoli način, čisto slučajno, ter položil vero vanj; toda na zaključek je moral vselej čakati. Ko je njegov način prišel do svojega zaključka, tako, da se je že telesno čutil omejenega, ga je moral zapustiti. Po tem zakonu so pravzaprav ustvarjali vsi mojstri; nekateri, ki niso nikoli nehali izvajati življenjske sile iz svojega načina, ali točneje, iz svojega stila, niso imeli potrebe povračati se vedno iznova na mukopolno romanje; nekateri, na primer Cézanne, niso utegnili izrabiti popolnoma vsega znanja, ki je moglo priti do izraza v enem samem načinu. Dasi so se zavedali in želeli drugih oblik od onih, h katerim so bili priklenjeni. Toda v Cézanneu, kakor v Michelangelu — ta primera naj dokaže tudi edinstveno bistvo umetnosti, četudi se javlja v najrazličnejših oblikah in temperamentih — nastopa veličina v razmerju s stopnjo trpljenja, ki nam ga je mogel umetnik razodeti v svoji sliki. Carena ni imel kot mladenič sreče, da bi bil naletel na oblikovni problem, ki bi ga bil mogel držati skozi vse življenje. Če bi se bil poglobil v tisti svoj način slikanja, ki je na zunanje zadoščeval, da nas prepriča o neki mladeniški izvirnosti, bi bil spoznal pod nogo, da hodi po izhojeni cesti. Stali smo nasproti problemu neke gotove, sigurne, toda bolj potencirane kot udejstvujoče se originalnosti.

Nekako leta 1915. pričinja slikati Carena podobe in tihožitja, v katerih prevladuje nad vsakim drugim iskanjem fizična slast name-tavanja barv, ki se lomijo na debelem temelju.

To je doba plastičnosti, plastične priostri-tve. Tudi v književnosti je tisti čas nastopal kubizem v zavesti, da preživi težko urico.

Toda leta 1919., ko je ponehal vojni metež, ki je bil držal Careno v svoji oblasti ter ga napolnil s svojim tragičnim krikom, se pre-tvorijo barve tihožitij z vsem, kar je bilo v njih življenjskega in, skoro bi rekel, vegeta-tivnega razvoja zmožnega, v sredstvo pred-stavljanja ljudi in pokrajin. V tej dobi je nastala slika »Kmetje v soncu«, ki je razstav-ljena v turinskem Museo civico. Debla in ma-sivne skupine listja, bliščeča srajca moža, vse, kar je v tem delu oblikovnega, izhaja skoro izključno iz nekega mešanja barvnih odno-šajev, v tem zmislu, da so barve tu postav-ljene z neko nasičeno poletno silo, ki prevpije risbo in utemeljuje svoj lastni, originalni kon-struktivni zakon. Pozneje zajezi in uravna Carena svoja sredstva, toda s tem, da je po-kazal v mračni vojni dobi svojo zmeraj ne-govano umetniško zavednost, gluho in trpečo liki podzemski gomolj, ki se slednjič razkrije v novi, zmagoslavni pomladi, s tistim posebnim bleskom in z bliščečnostjo, ki je svojstvo njegove produkcije iz leta 1919., je za zmeraj postavil pravec svojemu umetniškemu udej-stvovanju. Zares, takoj nato je začel omeje-vati pretežnost barv na svojih slikah, ter po-skušal polagoma doseči v »Počitku« (1921) neko harmonijo tudi v risbi, ki diha Caravag-giovega duha (mislim na Caravaggiovo sliko Počitek na poti v Egipt), a pri tem niti v sliki »Jezus v grobu« (1924), ki mogoče bolj kot katera druga spominja — če jo gle-damo po elementarnih notah produkcij, — na pozne cinquecentiste, ne preneha prepevati in ogrevati s primitivno svojo silo, s to svojo temeljno in zdaj že slavno novostjo v barvah.

Carena se mi zdi najčistejši slikar natura-list in, rekel bi, pesnik, kar jih danes imamo; z lahnim starinskim patiniranjem zeleneče na-rave, ali pa v soncu rdeče, ki se mu je prej kazala preveč od blizu pred očmi, je mogel opi-savati in naravnost, kakor pravimo, — pisati potankosti, v začudenju daleč od perspektive, toda spojiti nekoliko barvano kopreno patine, izza katere prosevajo te potankosti, z živim vegetalnim, zares skrivnostnim svojstvom.

In kako gre vse pri njem z istim korakom naprej! Mistična in monumentalna človeška podoba njegovega »Popotnika«, ki leži na zemlji, katera svatuje s svetlim potočkom, z gorami, v zori rdečimi, ter z modrim poletnim nebom, in rumena poljska cvetka, podobna očesu, ki se pojavlja na desni, vsebuje s svojo visoko in živahno noto vonj in ravnotežje vse podobe.

Baccijeva značilnost je v primeri s Careno v pripovedništvu. Njegova pripovedovanja so popolnoma pravilne plastične predstave, ker se razvijajo v kompoziciji črt in oblik ter v barvnih harmonijah, čeprav se impresija, s katero Bacci ponavadi preseneča gledalca, nikdar ne naslanja naravnost na skrivnost kakega tona ali kake barve. Baccijeve drame se odigravajo izbliza, Carenijeve pa bolj od daleč, v tisti daljavi, v kateri se ljudje zgubl-jajo v svetlobi ter dobivajo podobo nečesa za-maknjenegega in nepremičnega, podobno po-javom v naravi. Če se ne oziramo na skupnost kvalitet, ki jih kaka slika vsebuje, in se ome-jimo na en sam element, moremo reči, da pride Bacci do barve pótem inteligence, Carena pa pótem instinkta. Barva — instinkt, deležna vzbujajočih lastnosti, ki se pretakajo v geni-alni in instiktivni globini umetnika, zagrabi gledalca z večjo silo od one in mu razširi pog-led toliko, da mu vzbudi vtis, ki se bliža ob-sedenosti, kakršno vzbuja človečanska dra-ma, ki pa sicer ni opisana in ki se nikoli do-cela ne razreši.

Tukaj imaš priliko opazovati eno stran slikarstva, ki jo moreš imenovati metafizično. In ker smo že izrekli to besedo, smemo tve-gati še definicijo rekoč, da je metafizično tisto slikarstvo, čigar namen je postaviti na platno skupino sugestivne intuicije, v njenem kolikor mogoče abstraktnem izrazu, brez primesi ana-litičnih in opisujočih elementov, ki bi jo spre-menili iz občutene v gledano in opazovano stvar.

Pablo Picassove glave z izrazom idolov spa-dajo v to metafiziko. Istotako bi lahko spa-dale sem nekatere žive, tekoče in gibko muzi-kalne kompozicije iz dobe renesanse, če bi jih na novo predelal kdo sam z bogastvom svoje lastne palete. Gibanje nastane obenem s svojo izraženo ali potencialno barvo. Reproducirati ga z atributom nove barve je isto, kot spre-meniti ga v podobo mrtve narave. Felice Carena tako ne dela, toda bliža se temu s plaho in določno slastjo kolorista, in najbolj občutna stran njegove originalnosti tiči baš v tem, da se ne vda popolnoma ter da vliva v svoje po-dobe in skice (na primer tista o čudežnem ribolovu) neko gibanje osvobodjene in sveže glasbe.

Baccijeve barve so podrejene premišlje-vanju o koristi njih uporabljanja v podobi skupnosti, in to v zavisnosti od pričaranja, da bi bila slika, ki bi nudila v vsakem svojem kvadratnem centimetru neko nedoločljivo dra-gocenost zmesi, prisiljena tvoriti neko skoro muzikalno in abstraktno harmonijo barv, ter izgubiti ono, kar mora biti, po slikarjevem mnenju, neka vrsta moralne neovržnosti pla-stičnega upodabljanja.

Toda, kdor bi hotel videti v tem pravilu od-poved lepemu slikanju, ki je v sebi in zase življenja zmožno, bi naletel v resničnosti dej-stev na ugovor. Tudi kjer se Bacci približuje antičnosti, ljubi skoro zmeraj romantično

toploto bolj od hladnega klasicizma in ji sledi do tiste točke, v kateri meji ob dekorativno abstraktnost, tako, da moremo opazovati, kako najde utrip resnične človečnosti v figuri iz velike in sočne Tiepolove freske. Ne smemo pozabiti, da je ravno sočni Cézanne nastopil v nasprotju z impresionizmom s pravili sinteze in poenostavljenja v barvnem in linearnem izrazu. Po ugotovitvi, da se neka barva v naravi lepo vidi, recimo barva zelene ali roza obleke pri kaki kmetici, išče Bacci načina, da bi jo napravil lepo tudi na sliki. Rezultat ne more biti istoveten s kopijo (n. pr. fotografično) resnice. Da nam zazveni v duši kaka barva harmonično, je potrebno, da je v skladu s celo vrsto elementov, ki jo obkrožajo. V našem slučaju se sklada obleka z obrazom in s postavo kmetice in ta z okolico ter z barvo neba. Iz tega se poraja občutje, ki ga moreš izraziti v besedah, v barvah, v muzikalnih notah. Za slikarja je to skrivni notranji ritem kompozicije, ki se razodeva v izvršeni risbi in sliki. To je na kratko, kar imenujemo doživljati iznova od početka, pozabivši na vse v vrtincu blažene zamaknjenosti. Podoba ni zmeraj do dna na novo doživljena. Včasih, v »Pletilkah«, v »Pericah«, v »Nunah«, je ponovno doživljanje stvorilo nekaj, kar se ne dviga s polnim zmagoslavnim poudarkom visoko nad kopijo. Nasprotno pa vidimo najboljše rezultate pri Bacciju v slikah velikih proporcij. On ustvari kako roza barvo približno z istim duhom kakor je Tintoretto ustvarjal rdečo barvo za katero izmed njegovih oblačil, v polnosti, v omamljivosti pastoznosti.

Težiče ni v gradnji barve, oziroma v drugi barvi, ki prvo podpira in ji daje mik, niti v njeni kaleidoskopični kompoziciji, ampak v efektu, ki ga dosega v primeri z drugimi, v svojstvu poteze čopiča, ki jo razpostre po platnu ter ji daje izraz in stil. Zavaljo tega nazora, ki ga ima Bacci o slikarstvu, je njegovo gledanje z ozirom na pastoznost bolj impresionistično kot ono macchiolov, in zato se nagiba k jasnosti in širini, dramatična in človeška ekspresivnost predmeta, ki ga iznova doživlja v emocijah barv in oblik, z usmerjenostjo v zaokroženo italijansko klasično obliko ter s plemenskim nagnenjem do primitivnih Toskancev, — to je velika mera, ki odgovarja njegovemu dihanju. To ne pomeni, da je bil od nekdanj sposoben dajati svojim velikim slikam drhtenje slikarske upodobitve. Pač pa znači, da je bila le mera njegove edine in največje inspiracije vedno edina, s katero se je s koristjo mogel meriti njegov temperament. In kdorkoli zna gledati, bo spoznal, da je najti od »Nasipa« do »Viharja«, od »Najdene drahme« do »Lotovih hčerâ« in predvsem od »Pôčitkâ kopačev« do »Dobrega Samaritaneâ« in do »Slike nekega dominikanca« tisto napredovanje v sili izražanja s pomočjo barv,

tako, da ga občinstvo kakor kritiki sami ne prepoznavajo več, ker se je potopil v najskrivnostnejše globine umetnosti, kjer se začnjata zlivati rokodelstvo in inspiracija v eno samo pesem. In to ni konec poti, ampak šele prva postaja v deželi resnice.

NALOGE IN METODE LITERARNE ZGODOVINE.

J. KELEMINA.

III.

Prehajajoč k literarnemu proizvodu, moramo omeniti, da si mnenja glede tega, kaj je literatura in kaj ne, niso edina. Nacionalna literarna zgodovina, ki hoče dati sliko literarnega življenja v kakem narodu, pač ne bo imela opravka samo z umetniško dragocenimi proizvodi, kojih učinek je še danes neoporečen; pred njenim sodnim stolom so enake važnosti vse literarne stvaritve kot oborine nacionalnega duha in dokument nacionalne zgodovine. Razume se, da se v zgodovinskih pregledih vpoštevajo dela visoke umetniške vrednosti in trajajočega pomena vse drugače kot navadni povprečni produkti. Pri bogatem literarnem življenju se mora omejiti zgodovinar sam po sebi na najvažnejše izdelke poezije (in retorike). Na umetnino, t. j. snov, ki je kakorkoli zavestno oblikovana in preinačena po istinitih ali namišljenih zakonih lepega, moremo gledati z raznih vidikov. Najstarejši in najnaravnejši način dožemanja umetnin⁸, je tisto gledanje naivnega umetniškega entuziasta, ki predmet uživa, ki se vanj pogreza, ne da bi mogel ali hotel analizirati oboževani predmet ali svoje občutke. Ker že mora vse imeti svoje ime, nazovimo to metodo impresionistično; naivni uživalec sprejme od predmeta gotovo vsoto vtiskov, ki mu povzročajo ugodje. O popolnem umevanju umetnine tu seveda ne more biti govora. Nekaj ponižne vdanosti napram delom umetnosti se zahteva sicer tudi od učenega kritika, ki gre za njih analizo. Refraktarna upornost, s katero se skušajo nekateri kritiki ubraniti vsem čarom, ki jih izžarevajo tudi skromnejša dela, je tako nenaravna kot nespremenljiv izraz na obličju primitivnih junakov, ki smatrajo za nespodobno in neprilichno, podleči naravnim nagibom naše duše. Seveda so vse v globino segajoče sodbe o umetniških stvareh mogoče le na podlagi izčrpnega študija. Sodbe, ki slonijo

⁸ R. M. Meyer, Über das Verständnis von Kunstwerken, Neue Jahrbücher VII, 366 ss., Walzel O., Wechselseitige Erhellung der Künste, Berlin 1917; prim. Deutsche Literatur-Zeitung 1918, kol. 1012 et passim (O. Wulff); »Gehalt und Gestalt« v Handbuch der Literaturwissenschaft, snop. 3 et pass.