

sliko z veličastnimi gorami, ki ne pritiskajo na naslikani prizor, temuč celo skušajo s svojo svetlobno perspektivo izraziti razmak, ki jih deli od ospredja. Ta velikanska pridobitev bi bila nemogoča, če bi se petnajsto stoletje ne bilo začelo intenzivno pečati s perspektivo; ne moremo sicer trditi, da je Masaccieva slika perspektivno popolnoma pravilna (hiša na desni je n. pr. še vedno premajhna), vendar pa je na mesto velikih disproporcionalnosti iz trecenta že stopila približna pravilnost razmerij.

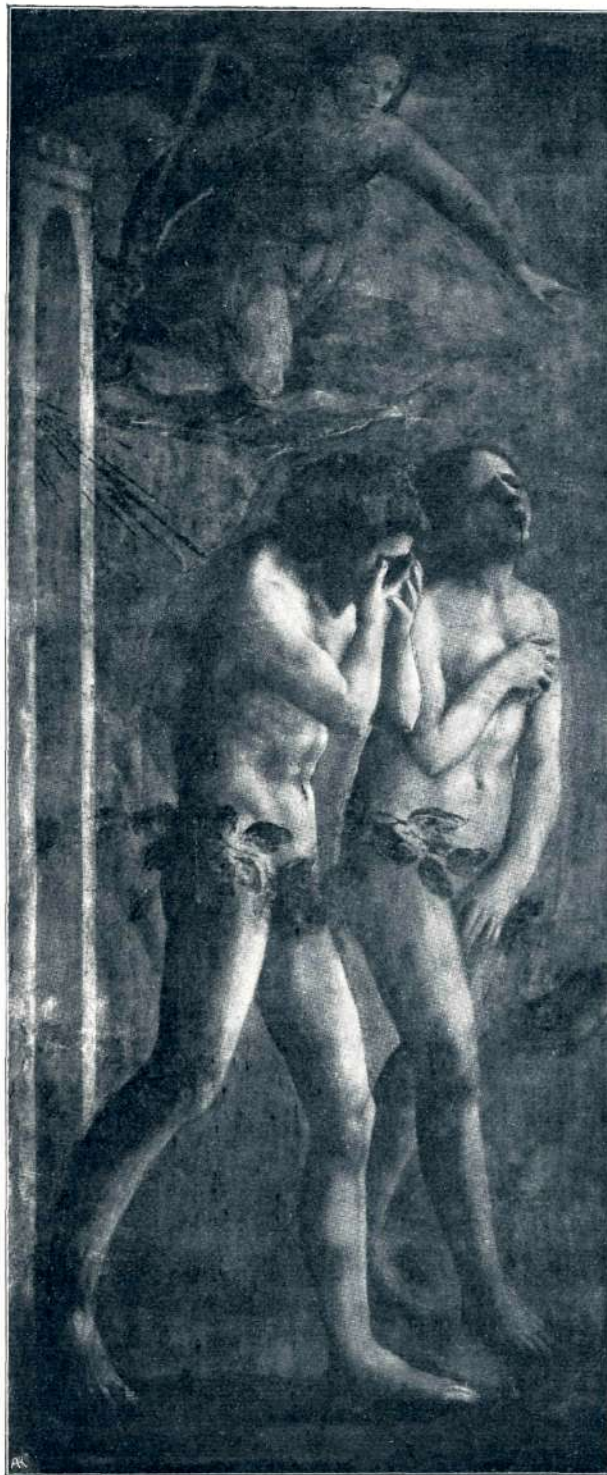
Isto teženje po objektivnosti je vodilo slikarja tudi, da je jel predstavljati vse predmete bolj eksaktno. Arhitektura ni le shematična kulisa kakor v Giottovi šoli, marveč odgovarja resnični arhitekturi, gore so resnične gore in drevesa skušajo izraziti značaj svoje vrste. Največja razlika med to novo umetnostjo in trecentom pa je v osebah.

Giottova šola se je omejevala na nekaj določenih tipov, ki so se sicer v teku stoletja množili in izpopolnjevali, toda vedno so ostali tipi. Videli smo to še pri Fra Angelicu; on ni nikdar naslikal Madoni drugačnega obraza, nego je na Oznanjenju, in tudi v obrazih angelov so le nežne difference istega tipa. In zdaj pogledimo glave Masaccievih apostolov. Vsak obraz individuum zase, skoro portret! Fra Angelicove osebe še negotovo stoje, negotovo sede in hodijo skakljaje; Masaccio je čutil neresničnost prejšnjih statuarnih motivov in je vpeljal nove, resničnejše. Stojni motiv carinarja na naši sliki bi bil v umetnosti trecenta nemogoč in je v zahodni umetnosti izza antike velika novost; mož stoji trdno in zanesljivo kakor ukopan v zemljo.

Najvažnejša pridobitev tega časa pa je novo predstavljanje telesa kot organične celote. Na Oznanjenju smo videli, kako ploščati sta postavi Madone in angela, skoro breztelesni. Masaccieve osebe imajo svojo prostornino, so plastične, tako da bi že figure same označevale prostor, tudi ko bi ne bilo pokrajine. Obлека, ki je postala veliko bolj tvarna, ni zgolj poslikana zunanost, marveč težko visi na udih in še okrepljuje njih telesnost.

Vse Masaccievo umetniško teženje gre tedaj za objektivnim reproduciranjem narave, za naturalizmom. To teženje se pa lahko razvije v dvojni smeri. Mogoče je deskriptivno naravo posnemati, črto za črto, barvo za barvo, predmet za predmetom, zbrati tedaj kolekcijo vseh prikazni v nekem določenem prostoru; to je prvotnejša, preprostejša in manj umetniška stopnja naturalizma, ki se nujno pojavi vedno tedaj, ko se stil preveč oddalji od svojega naravnega vzorca. Za primer nam morejo služiti zlasti nizozemski portreti 15. stoletja, dobro nam pa pojasnjujeta to smer Dürerjeva slika Sv. Treh kraljev in Holbeinov portret Henrika VIII., ki ju je priobčila 1. številka letošnjega Dom in Sveta. Od istega duha je navdahnjena tudi Fra Filippova slika, o kateri bomo govorili pozneje. Tak deskriptiven naturalizem je ob svojem času potreben, vendar pa se mora kmalu preživeti; kadar je svojo nalogo izpolnil, kadar je v umetniku zopet oživil zmožnost, podajati resnične, nestilizirane oblike sveta, tedaj mora človeku suženjsko kopiranje detajla zamrzeti. — Mogoče pa je naravo »posneti« še na drug način. Namesto da bi umetnik kopiral predmet črto za črto, del za delom, pregleda njegove organske sestavine in samo té poda, opustivši nebitvene posameznosti; v tem slučaju od-

govarja slika manj zunanji podobi predmeta, tem bolj pa izraža njegov notranji ustroj, manj je zunanja kopija, pa bolj resnična kot najzvestejša kopija. Medtem ko je deskriptivni naturalizem razmeroma lahka umetnost, je to upodabljanje zunanjih prikazni v njih bistvenih, organskih elementih težko, toda plodno delo. V italijanskem slikarstvu ga je prvi izvršil Masaccio.



Masaccio: Izgon iz paradiza
(Firenze; cerkev del Carmine, kapela Brancacci.)