

nje zgodovina – sodobnost) se omenjena dela povezujejo s sodobnim svetovnim zgodovinskim romanom, pa tudi z Vugovim namigom o pisatelju, ki da »očitno potrebuje druge dni, da bi govoril zdajšnjim«. V primerjavi s Kavčičevim in Jančarjevim romanom sta oba Vugova zgodovinska romana Erazem Predjamski in Krtov kralj bolj navezana na realne zgodovinske osebe (Erazem) in dokumentirana dogajanja (napoleonske vojne). Skupna pa je obravnavanim delom visoka književna kvaliteta, ki jo posredno potrjujejo tudi že prevodi teh del v tuje jezike.

Krtov kralj ima že kot naslov dve usmeritvi: Krtovo deželo (združuje vse) in kraljevski položaj (izpostavlja posameznika). Vuga nam v svojem pomensko in estetsko bogatem delu izjemno pritegljivo kaže pot vsega živega v povezavi časov in krajev, človekovo usodo v njeni prevladujoči stalnosti in relativni spremenljivosti. Tradicionalno slovensko tarnanje, da nimamo velikih domačih prozskih del, je ob romanih, kot je Krtov kralj, povsem odveč.

## Assunta, Izidor Cankar in moderna umetnostna zgodovina



Tomaž  
Brejc

Ko Fritz podpihuje gospodično, ki si pri kompotu drzne reči, da je Assunta dolgočasna, in potem prav isto zatrjuje tudi Izidorju (»ne trdim, da je slaba, pač pa, da je dolgočasna«), ni v tej oceni občutiti samo esteta, ki se mu zdi občudovanje znanih slik abotno in odveč (prav isto namreč doživi Izidor sam ob mrzlem, resnobnem redu Leonardove zadnje večerje), se s tem nehotе pridruži mnenju, ki

ga ne izreče nihče manjši kot John Ruskin v *The Stones of Venice*: »Popotnik je ponavadi preveč pod vtisom Tizianove velike slike Vnebovzetja, da bi bil sposoben pravične pozornosti do drugih slik v Akademiji. Zato naj se odkritosrčno vpraša, koliko ni njegovo občudovanje odvisno od velikosti slike, ki je večja od vseh drugih v dvorani, in od množine širokih površin rdečih in modrih barv na njej; prepriča naj se, da ni slika niti za trohico boljša, ker je večja oziroma premočna v barvah. Potem bo bolj naklonjen težavam, ki so neizbežne, če naj odkrije vrednote globljih in bolj vzvišenih slik Giovannija Bellinija in Tintoretta.« Ruskin je prepričan, da je Tizian naslikal to »plemenito sliko pač zato, ker je užival v množici rdeče in modre barve in v obrazilih, oblitih s sončno lučjo.« Zato zanj ne more biti nobenega dvoma: Tizian je neskončno manj poduhovljen in religiozen, kot sta Bellini in Tintoretto; vzgojen je bil v »formalističnem« duhu in njegove slike, tudi če prikazujejo svete dogodke, so samo pretveza za prikazovanje slikarske retorike, za izpostavitve kompozicije in barve. Njegovo delo je podrejeno dekorativnim namenom, portretnosti, pripovednosti itd. Fritz seveda ne sledi tej Ruskinovi argumentaciji, temveč čisto posebnemu občutku, ki se je polotil generacije na prehodu stoletij, neke svojevrstne transformacije religi-

oznih vsebin v posvetno, da, znanstveno interpretacijo, v kateri ima glavno besedo ne toliko areligioznost kot posebna profanost estetskega relativizma, ki nikakor ni bil brez zgodovinske utemeljenosti – toda dokazi, ki jih v obrambo Assunte razvije Izidor, razkrivajo ne samo umetnostna hotenja visoke renesanse, temveč tudi dominantno, zmagovalno napredovanje moderne umetnostne zgodovine.

Starejša umetnostna zgodovina je prvič zabeležila Assunto s svojim lastnim začetnikom. Vasari pravi v delu Vital: »V Frari, v glavnem oltarju, je naredil (Tizian) veliko podobo naše Gospe, ki gre v nebesa, z dvanajstimi apostoli, ki jo gledajo, medtem ko se dviga navzgor... Toda ta slika je, morda zato, ker je bila naslikana na platnu in zelo slabo čuvana, zelo potemnela (da jo komaj vidimo).« Ko jo je leta 1752 videl Reynolds, si jo je moral ogledati prav od blizu, tako je počrnela, čeprav je tudi sam uvidel, da je veliko in pomembno delo. A šele po prvem velikem posegu, po restavraciji, opravljeni v letu 1817, je začela slika živeti svoje »moderno«, koloristično življenje. Zadnja restavracija iz začetka sedemdesetih let pa je odkrila še vrsto detajlov, ki omogočajo nove poudarke v interpretaciji njene lokacije in vsebine.

Vendar je slika že v 16. stoletju zavzela svoje mesto v razpravi »disegno vs. colorito«. Lodovico Dolce jo je v znanem dialogu L'Aremino, 1557, povzdignil kot sintezo, v kateri so združene »veličastnost in terribilità Michelangela, prijetnost in grazia Rafaela z živahnim koloritom, kot ga zmore imeti samo še narava.« Dosežek je toliko večji, ker je v celoti Tizianov izum: »Prav čudežno je, kako je Tizian, ne da bi bil do takrat poznal plemenite rimske starine, ki so luči vodnice vsem izbornim slikarjem, videl in prepoznal zamisel, kako slikati popolno.« To je Dolcejev, beneški ugovor na mnenje, večkrat izraženo v Vasarijevem delu Vitae, da Benečanom primanjkuje risarskega znanja. Vasari, kot eksponent rimskotoskanskega disegna, je videl Assunto prvič leta 1541, Tiziana pa že 1530, ko sta se oba znašla na svečanostih ob kronanju Karla V. v Bologni. Pozneje, ko je Tizian obiskal Rim in se srečal z Michelangelom, leta 1545, ga je papež izrecno določil za Tizianovega ciceroneja: takrat je Tizian slikal Danajo, ki je sedaj v Capodimonteju, in v njegovi prisotnosti sta oba, Vasari in Michelangelo, hvalila njegovo delo; pozneje pa je Michelangelo izjavil, da je škoda, ker v Benetkah že od začetka ne študirajo risbe, kajti če bi Tizian tako, kot je bil sposoben posnemati naravo in življenje, obvladal tudi risbo, bi ga ne mogel nihče prekositi.

Kljub temu pa je nekoliko presenetljivo, da je Vasari v delu Vitae tako na kratko opravil z Assunto, saj je sicer rad pripovedoval anekdote o slikah, in ob njegovem drugem obisku Benetk, leta 1566, ko se je znova srečal s Tizianom, so v mestu govorili o negotovanju, ki je spremljalo sliko na začetku. Vasari, ki so ga recepcije del vedno zanimala, je to zgodnico zamolčal, tem glasneje pa jo je pripovedoval Dolce: »To je bilo prvo veliko javno naročilo, ki ga je Tizian izvedel v olju, kar pa je storil v kratkem času in je bil še zelo mlad. Bedni umetnjakarji in zaslepljena množica, ki vse do takrat ni dobila pred oči drugega kot ubite in hladne kompozicije Giovannija Bellinija in Gentila in Vivarinijev (kajti mladi slikar tedaj še ni dobil velikih javnih naročil v olju), skratka, dela, ki niso imela ne razgibanosti ne reliefnosti, pa so skrajno grdo govorili o njej. Pozneje je zavist uplahnila in korak za korakom je resnica odprla ljudem oči, tako da so strmeli nad novim stilom, ki ga je v Benetkah razodel mladi Tizian.«

Ta vizija preporeda oltarne slike, ki še danes živi v sodobnih zgodovinah in pregledih beneškega slikarstva, ima v lokalni historiografiji še eno manj prijetno, toda za stroko zelo zanimivo plat. Ridolfi v *Le Meraviglie dell'arte* iz 1648., ohranja povišano razpoloženje, kadar gre za Tiziana, in dodaja zgodbo, ki utegne biti resnična: »Pravijo, da so ga motili sredi dela številni obiski frančiškanov, posebej fra Germana, skrbnika cerkve, ki je delo kritiziral, češ da so figure prevelike, medtem ko se je Tizian trudil dokazovati, da morajo biti takšne, da bodo v razmerju z veliko cerkveno notranjščino in jih bo mogoče dobro videti šele iz oddaljenosti, ki jih bo ustrezno zmanjšala oziroma prilagodila.« Tizianovi nasprotni dokazi takrat niso bili najbolj učinkoviti in malo je manjkalo, pa bi bili ostali frančiškani brez Tizianove slike. Po vseh zapletih je bila slika svečano predstavljena 20. maja 1518; med množico pa sta bila Marin Sanuto, ki si je dogodek zabeležil, in eden tistih, ki so si jo želeli, cesarjev odposlanec Arnudo.

Potem so seveda težave s sliko hitro izginile: hvalili so jo in jo obenem vse manj videli; že v 17. stoletju so odprli dve luneti v stenah prezbiterija, toda Zanetti je leta 1771 obžaloval, da jo je treba videti v protisvetlobi in pokrito s prahom.

»Dramatično« zgodovino slike v začetku 19. stoletja – dramatično pač kolikor mu je dopuščal jezik – nam je zapustil Davorin Trstenjak v Zori leta 1872: »Assunta ima prav posebno zgodovino. Grof Cicognara jo je našel v cerkvi dei Frari in jo spoznal kljub prahu, nesnagi in zanemarjenji za Tizianovo stvaritev; torej obljubi župniku cerkve novo, lepo sliko, ako mu staro, zamazano proda. Pogodita se, in vsak si misli, da je eden drugega opeharil. Ko je Cicognara v posesti slike bil in po urnih rokah umetnikov jo očediti praha, dima in nesnage da, in ko se je v njej spoznalo Tizianovo delo, je naš župnik spoznal, da nevednost in lakomnost sta mu hudo in žalostno zagodla, in da ga je grof prevaril. Ta pa pokloni sliko, da pokaže svojo nesebičnost, akademiji lepih umetnosti.«

Kakor koli že, Assunta je v 19. stoletju eden ciljev estetskega romanja, in med našimi slikarji sta jo vsaj dva, kolikor je meni znano, tudi kopirala: med svojim beneškim študijem Janez Wolf, pozneje, 1872 pa še Janez Šubic, a samo zgornji del z Madono. Wolf je motiv velikokrat uporabljal v svojih nabožnih kompozicijah, odločitev prav za Assunto pa je pogojevalo njegovo prijateljstvo z Anselmom Feuerbachom, ki je tudi sam leta 1855 kopiral sliko v Accademiji. Tako je Assunta nehote zapletena v tisti predstavnici proces, ki ga lahko ob koncu stoletja tudi pri nas povežemo s pojmom nobilitacije slikarstva med svobodne umetnosti: v sfero intelektualne, duhovne proizvodnje. Kljub legendarnemu izročilu Wolf sam ni mogel opravičiti tega koraka v celoti, tudi Janez Šubic je, kar zadeva učinke in pomen v sami domovini, ostajal kljub pomembnim delom vendarle na obrobju (in še globoko v delavniški tradiciji), toda Assunta in z njo seveda Tizianovo delo je postalo generaciji, ki se je le počasi odmikala od nazarenških vzorov in si ob Feuerbachu iskala višjih ciljev, nezmotljiv ideal: ideal slikarstva, ki je združilo klasično uravnotežen, vendar dejaven in izrazen kolorit s poetično pripovedno vsebino. V tem duhu je treba razumeti rimske skice Janeza Šubice, v katerih se tizianovska poezija pojavlja v duhu Feuerbachovih slikarskih modelov, resda v poenostavljeni obliki, a vse to po ambiciji daleč presega točasno obrtno raven religioznega slikarstva pri nas.

Assunta je torej v zadnji tretjini 19. stoletja predstavljala estetski ideal, v katerem se mehka pobožnost srečuje z veliko slikarsko tradicijo. Očitno je

morala biti v predstavah slovenskih slikarjev ob koncu 19. stoletja še vedno presenetljivo »moderno« delo – toda to je povsem razumljivo, saj imamo opraviti s »historizirajočim« stoletjem in šele realisti devetdesetih let prekinajo dotedanjo orientacijo na Benetke in Rim proti Münchnu in Parizu. Ni samo naključje, da je Grohar tik pred smrtjo, torej leta 1911, še vedno sanjal o velikih slikah v Benetkah, ki jih ob svojem mladostniškem pobegu tjakaj seveda ni mogel ne poznati in ne ceniti. Te situacije se je dobro zavedal celo Vavpotič in je v Vedi še leta 1913 opozarjal, kako močan je bil beneški tok slikarstva pri nas, saj so ga šele Šubici, posebej pa Jurij, usmerili v takratna resnična središča moderne umetnosti.

Izidorjevo odločitev, da sredi romana napiše izkušnje, ki si jih je pridobil, ko je poslušal Dvořákova predavanja, moramo povezati z njegovim potovanjem na mednarodni kongres umetnostnih zgodovinarjev v Rimu leta 1912, posredno pa z njegovim študijem beneškega slikarstva, glede na to, da si je kot témo disertacije izbral monografijo o Giuliju Quagliju. V ničemer namreč ta ne nadaljuje opisa preproste opisne tradicije, v kateri je živela Assunta v redkih tekstih in »reprodukcijah« doslej pri nas, pač pa lahko njegovo doživljanje slike lociramo v interpretacijske tokove, kot so se uveljavili v umetnostni zgodovini prvega desetletja 20. stoletja. Glede na posamične detajle (mesto ogledovanja je velika dvorana v Accademiji in ne originalna lokacija v cerkvi, ki jo poudarjajo številni zgodnejši pisci) domnevam, da takrat pri pisanju ni mogel upoštevati temeljne monografije, ki sta jo leta 1877 izdala Crowe in Cavalcaselle – toda vsi pisci so takrat uporabljali te ricche minere in posredno je bil tudi Izidor Cankar, vsaj s posredovanjem popularne Knackfussove monografije (izšla je v zelo uporabljeni in razširjeni zbirki Künstler-Monographien 1898) seznanjen z njeno vsebino; več verjetnosti je, da je bral monografijo Georga Gronaua iz leta 1900, v kateri je Assunta predstavljena kot eno prvih, velikih razodetij, ki čakajo popotnika v Benetkah, natanko tako, kot se slika v romanu tudi pojavi. Gronauov opis je tehnično-estetske narave in kljub zanimivim opažanjem nima lastnosti tistega sintetičnega umevanja, povezave morfologije s podživljanjem, ki je značilno za Cankarja. V popularni in Cankarju dobro znani Springerjevi zgodovini umetnosti (iz leta 1875 in nato v številnih ponatisih) je zaslediti povsem enako ločevanje materialne in spiritualne sfere slike, kot jo poznamo iz Cankarja, obenem pa je tudi res, da okrog leta 1910 ni bilo nobenega dvoma več, da je slika prelomnica v Tizianovem opusu, prava revolucija v slikarstvu.

Berenson, ki so ga takrat s spoštovanjem citirali v dunajski šoli (npr. Wickhoff v Kunstgeschichtliche Anzeigen) jo je že leta 1894 v analizi beneškega slikarstva v času renesanse opisal takole: »Marija pluje navzgor proti nebesom, toda nikakor ni nemočna na rokah angelov, temveč se dviga s polnostjo življenja, ki je v njej, z občutkom, da ji vesolje čisto naravno pripada in da ni ničesar, kar bi lahko spremenilo njeno pot.« Berensonov Tizian je še pod okriljem Paterjevega vplivnega eseja o Giorgionejevi šoli, medtem ko so dunajski umetnostni zgodovinarji bolj poudarjali razvojno-zgodovinske poglede; kar zadeva tekst romana, je Izidor Cankar pogosto blizu estetskemu larpurlartizmu v smeri Pater, Wilde, Berenson (»za dobro zasukan stavek bi dal leto življenja«, pravi o Fritzu, sam opis Assunte pa dokazuje, da se celo v »zgodovinskost« dunajske metode vrivajo drugačni poudarki; razložimo jih lahko s sočasnimi estetskimi doktrinami ter seveda s spoznanjem, da je opis Assunte navsezadnje vendar avtentični del roma-

nesknega, ne pa umetnostnozgodovinskega teksta. Zdi se, da pogosto pozabljamo, kako pomembno vlogo je pri osvobajanju izpod dogem normativne estetike imela na prehodu stoletij psihologistična estetika Vischerjev, Lippsa in Volkelta, in kako resno so na Dunaju v tem času obravnavali npr. Derihev Versuch einer psychologischen Kunstlehre (v oceni Alfreda Stixa leta 1911 v Kunstgeschichtliche Anzeigen). Seveda je bila vsakršna »ideološka prekoračitev« Rieglovega Kunstwollen divje zavržena (tako, recimo, obedve silno popularni Worringerjevi knjigi, Abstraktion und Einfühlung in še posebej Formprobleme der Gotik), in to prav v času, ko je Cankar študiral. Toda Cankarjevo vživljanje v Assunto kaže, da tudi njegovo nasprotovanje »teoriji vživetja« ni bilo vedno dosledno in absolutno.

Druga tema, ki je takrat zaposlovala tako Cankarja kot tudi Steleta in Moleta, je bil odpor proti normativizmu: vendar predvsem zoper Semperja. Obenem pa se je začelo iz dunajskega umetnostnozgodovinskega pisanja izgubljati kakršno koli ločevanje na lepo in grdo, koristno in nekoristno, dobro in slabo. Že leta 1853 izide Rosenkranzova Aesthetik der Hässlichen (nekakšna napoved, ne pa še razdelava tega vprašanja v modernistični umetnostni teoriji), Thausig leta 1882 propagira umetnostno zgodovino, v kateri se beseda lepo sploh več ne pojavi in Schlosser v svojih spominih na dunajsko šolo preprosto zapiše, da je bila estetika psovka, iz katere so se študentje odkritosrčno norčevali. Čeprav ne Cankar ne Stelè, še manj Molè, niso v celoti sprejeli takšnih pogledov, pa so nanje vendarle vplivali. Bili so ljudje tiste generacije, s katero se je v letih med 1885 in 1914 razvila moderna avtonomna umetnostna zgodovina, v stopnjevanju od normativnega k zgodovinsko-razvojnemu konceptu (in v tem duhu je tudi Izidor Cankar kasneje snoval svojo razvojno zgodovino stila). Fundamentalne preobrazbe umetnostne zgodovine, ki jim je bil priča, so bile – če upoštevamo Saurländerjeve analize – naslednje:

1. ločitev umetnostne zgodovine kot avtonomne discipline od kulturne zgodovine (ki ji je v veliki meri pripadal Burckhardt);

2. ločitev moderne umetnostne zgodovine od biografsko usmerjenih obravnav, od tiste Geniegeschichte, kakršno so producirali Carl Justi (Velazquez und sein Jahrhundert, 1888) ali pa Herman Grimm (Leben Michelangelos, 1860–63 v številnih ponatisih, Das Leben Raphaels, 1872 in številne poznejše izdaje); tako se je napovedovala kasnejša Wölfflinova »umetnostna zgodovina brez imen.«

3. ločitev umetnostne zgodovine od normativne estetike in vseh oblik apriornih umetnostnih sodb: lepo in resnica sta vse manj središnji kategoriji umetnostne zgodovine; uveljavlja se prihodnja zamisel »umetnostnega hotenja«, seznam umetnostnih »kriz«, »propadov« in »zatonov« se je bistveno skrčil. Vidna zunanja znamenja tega osamosvajanja pomeni študij robnih umetnostnih pojavov ter vseh oblik »nižje« umetniške proizvodnje. Riegl je razvil koncept »umetnostnega hotenja« v času, ko je bil kustos oddelka za tekstilije v avstrijskem muzeju in si je dal, npr. neznansko opravka z podrobnimi analizami strukturalnih sprememb motiva vitice ipd. Avtonomna umetnostna zgodovina opušča ločevanja na »visoko« in »nizko« umetnost.

V času Cankarjevega študija so poudarjali »zgodovinskost« umetnostne zgodovine in v tem duhu je nastala tudi Tietzejeva Die Methode der Kunstgeschichte, ki je izšla v istem letu, kot je Izidor objavljala roman S poti, 1913, vendar so njena izhodišča drugačna od tistega, kar je Cankar

pisal v osnutkih za disertacijo; tam je prvič uporabil sintagmo »sintetična baročna umetnostna volja«, s čimer se bolj naslanja na Riegla, ki je opredelil Kunstwollen kot celovito, vsepovezujočo, gonilno silo vsakršnega likovnega ustvarjanja. Če Riegl pri tem doda, da bi smeli njegovo umetnostno filozofijo imenovati »pozitivistično«, pa s tem ne misli na Taina, temveč na empirično analizo zgodovinskih dejstev, natančno tako, kot razume Izidor Cankar intimno povezavo med estetskim doživljanjem in zgodovinskimi dejstvi kot izhodišče kritike vseh oblik normativne estetike; obenem pa je to osnovno sporočilo razvojno-formalne umetnostne zgodovine. V svojem zrelem delu je sprejel podobno spoznanje, kot ga je razvil Riegl: ko je normativna estetika premagana, jo nadomesti estetizacija zgodovine, to pa pomeni, da v civilizaciji zavzemajo neznansko pomembno vlogo prav likovne umetnine.

Če se je moderna umetnostna zgodovina zlahka odrekla estetike, pa se ni mogla odreči psihologije. Wölfflin je navsezadnje doktoriral s tezo o možnostih psihologije arhitekture, 1886, in njegova analiza morfoloških lastnosti renesanse in baroka je vodila k »doživljajskemu« idealu: ustvariti zgodovino samega gledanja. Del umetnostne zgodovine se je pri tem dotikal empirične psihologije (tako npr. Gustava von Allescha, Fechnerja in Wundta), drugi del pa se je inspiriral v pisanju Christiana von Ehrenfelsa, iz katerega izhaja gestalt-teorija, značilna za teoretsko nastrojenost t.i. »druge dunajske umetnostnozgodovinske šole«. Cankarja ti problemi niso ožje zanimali, vendar je razumel novo »psihološko« orientacijo stroke kot avtentično tendenco njene novo pridobljene avtonomije. Res pa je, da je kot uravnoteženo misleč človek vedno nasprotoval nekontroliranemu vživljanju na enostavni psihološki ravni, ki ne more reflektirati umetnine kot urejenega, smotno strukturiranega organizma; toda nikakor ne smemo pozabiti, da je hkrati očitno sprejel elemente moderne psihologije – tudi opis Assunte dokazuje, da se je zavedal, kaj pomeni subjektivno podoživljanje umetnine, ki je lahko izhodišče višje stopnjevani umetnostnozgodovinski razlogi.

Vse te niti pridejo na dan v opisu slike: zgodovinsko rekonstrukcijo situacije je treba povezati z morfologijo, s stilnimi kriteriji, pri tem pa se izkaže, da je umetnina avtonomen organizem, ki ga do zadnje ploskve izpolni umetnikov Kunstwollen. Ker pa gre za roman, je očitno dovoljeno, da se v opisu ohranijo elementi podoživljanja, izvrstno podanega v sami jezikovni sestavi. Saj gre navsezadnje za romaneskni tekst, v katerem mrgoli namigov na Oscarja Wilda in Nietzscheja: greste k ženski, vpraša Nietzsche, ne pozabite biča, in ravno tako, nekoliko popoprano z dunajskim razpoloženjem, razglablja Fritz v epizodi s Carlo; tudi »nič v psihološki omaki«, kot Cankar označuje roman, je v evropski literaturi znana prikazen – Flaubert razmišlja o romanu, ki bi pisal o nič. Jezik romana je takšen ne le zaradi njegove evropske vsebine, temveč preprosto zato, ker je tu drugi val moderne slovenščine in ga včasih Izidor Cankar zavestno umetelno perfekcionira, da bi tako nadgradil »naravno« modernistično lego jezika svojega bratranca.

Kljub temu so stavki o Assunti predvsem nova umetnostna zgodovina: »Pomislí, da živiš v začetku 16. stoletja. Kar vidiš slik po Benetkah, so večinoma v duhu Palme Starejšega, prijetni prizori revne kompozicije, zelo enolični in boječi; mladi Tizian slika ravno tako. In tedaj naenkrat doživiš Assunto. Moram zahtevati, da se zamisliš v tisti čas, sicer ne moreš razumeti te velikanske razlike. Kar je bilo prej stisnjeno v tesno prizorišče, se je

razširilo tu v svobodno, skoraj brezprostorno prikazen. To je bilo veliko dejanje osvobojenja (da o tehničnem napredku ne govorim), prava revolucija ne le v slikanju kot ročnem delu, ampak v slikarskem mišljenju. Fritz iz začetka 16. stoletja bi skorprneval pred Assunto. Mislim, da se ta revolucija ne da primerjati nobeni, kar sva jih midva doživela v umetnosti; bilo je nekaj tako novega in razburljivega kakor začetki francoskega impresi- nizma . . .«

»In zdaj poglej sliko samo ter jo skušaj razumeti. Spodaj gruča aposto- lov, vsa nemirno razgibana, se poganja v hrepenenju kvišku in je vendar trda masa, privezana k tlom. Iz nje se je dvignila Madona, telo še, toda rešena grude, hrepenenje jo nese v svobodni črti navzgor. Nad njo, v zgorn- njem delu slike, se začenja breztelesnost, vizija večnosti; kori angelov so le lahen dih, obrisi se izgublajo v luči neizmernosti. Ali si videl to stopnjeva- nje iz telesne mase v breztelesno duševnost? Glej dalje, kako je truma apostolov en sam zgoščen nemir, koncentracija kontrapostov; iz tega nemir- nega gibanja se je izločila Assunta v mirnem poletu, nad njo pa se neha vsako gibanje in preide v večnomirno bitje; v zgornjem delu se nič več ne godi, ampak je . . .«

»Opozoriti te moram le še na to, da tudi raba svetlobe in sence na sliki potrjuje, da sem Tizianovo misel prav razumel. Kakor prevladuje spodaj telesnost in nemir, ki stopnjema prehaja v mir duha, tako vidiš, da prevla- duje spodaj senca, ki se proti vrhu umika svetlobi, dokler ne preide zgoraj v luč večnosti brez madeža. Kdor se zave te genialne enote različnih elementov, si ne more niti za trenutek tajiti, da je Assunta lepo delo . . .«

Nesporno je v tem spisu čutiti odmik od Rieglove »zgodovinske poziti- vitete«, toda ravno umetnostno hotenje razkriva dve lastnosti tega pasusa; literarnoteoretsko gledano, je opis Assunte tipična ekfrazija, obenem pa sta ekfrazis in živjetje povezana, če ne celo vzročna člena; kajti ekfrazija ni samo tehničen opis slike, izražen v retoričnih figurah, temveč je od Vasarija dalje sredstvo estetske nastrojenosti in moralnih ter idejnih projekcij. V Cankarjevem modernem opisu sta združena tradicija ekfrazij s psiholo- škimi podoživljanjem, ki na novo osvetljuje psihološko vsebino in morfolo- gijo podobe; prav to pa je značilno za ekfrazije v literaturi že od začetka, od Homerjevega opisa Ahilovega ščita. Ekfrazije so se razbohotile v pozni antiki, značilen zanje je bil retorični način opisovanja in največkrat seveda hvaljenja ljudi, lokacij, stavb in predvsem umetnin. Pri tem nikakor ne gre za goli opis umetnine, dogodka na sliki, ali pa snovi, ki jih umetnik uporabl- ja, temveč gre za najbolj ustrezno verbaliziranje vidnega vtisa oziroma vrednotenja naslikane pripovedi. Že Filostrat, ki govori o slikah kot o privi- dih iz mitov, zahteva, da se gledalec nauči interpretirati slike tako, da bo čustveno in moralno povezan z njihovo vsebino – natančno tako, kot projicira učinek svoje analize Izidor Cankar. Vasarijeve ekfrazije, ki jih je Cankar študiral v Schlosserjevem seminarju, so namenjene, kot dokazuje Svetlana Alpers, vzgoji gledalca, ne pa kritiki umetnika. O Tizianovi spo- korniški Magdalení pravi Vasari: »Ta slika močno gane vsakogar, ki jo gleda; in kar je še več, čeprav je prelepa, nas ne vodi k lascivnosti, temveč sočutju.«

Cankarjevo ekfrastično poglobljanje v sliko pa poleg elementov vži- vetja opozarja na še eno spremembo v sočasni dunajski šoli: po Rieglovi smrti je stolico zasedel Max Dvořák in v stavkih o slikarski revoluciji, ki je osnovana v formalnih vidikih Assunte, se začenja čutiti njegov vpliv. Toda

Dvořák je bil v univerzitetnih predavanjih tega časa še sorazmerno zadržan in strog, to še ni bil avtor poznejših esejev o El Grecu in manierizmu, ali pa razprav o Breughlu, spiritualizmu v začetkih starokrščanske umetnosti, to še ni bil Dvořák iz obdobja »umetnostne zgodovine kot zgodovine duha.« Kaj je poslušal Izidor Cankar na dunajski univerzi? Prav tedaj, ko je pisal S poti, Dvořákov kolegij o grafičnih umetnostih, njegova velika predavanja v letih 1911–1914 pa so bila namenjena baročni umetnosti (zimski semester 1912), zahodnoevropski umetnosti srednjega veka (zimski semester 1912), zahodnoevropski umetnosti srednjega veka (zimski semester 1913) ter italijanski skulpturi in slikarstvu 14. in 15. stoletja. V tem času pa se je začel Max Dvořák pod Diltheyevim vplivom usmerjati iz zgodovinsko razvojne (od ok. 1896 do 1910) k »duhovnozgodovinski« fazi (od prib. 1914 pa do smrti, 1921), in v značilnem članku z naslovom Über die dringendsten methodischen Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung je zapisal: »Ne le v formalnem oblikovanju, tudi v splošnih duhovnih razmerjih do narave in ljudi, v njihovih etičnih in intelektualnih idealih, z njihovimi občutji in pogledi na znanost in vero, je umetnost kar najbolj tesno povezana s celotnim duhovnim življenjem določenega obdobja in pomeni zelo pogosto tudi neposredno izhodišče nadaljnega razvoja.«

Toda Izidor Cankar ni utegnil poslušati Dvořákovih interpretacij Assunte. Poglavlje o Tizianu v njegovi knjigi Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen, München 1927–28, ki je v originalnih rokopisih manjkalo, je v knjigo vstavljeno iz predavanj, ki jih je imel pod naslovom Idealizem in naturalizem v novoveški umetnosti v zimskem semestru 1915/16, kompilatorji pa so pridali še eno pasajo iz predavanj o visoki renesansi iz leta 1919/20. V uvodnem delu tega predavanja podaja Dvořák presenetljivo moderno interpretacijo Tizianovega kolorizma in s tem postavlja osnove Wildovi, Hetzerjevi in Tietzejevi interpretaciji, odmeva pa celo v najnovejših opredeljevanjih Tizianovega kolorizma pri Rosandu, Hopeju in drugih. Tole je Dvořákov videnje Assunte: »Slika daje mogočen učinek, ki izhaja iz sugestivne predstavitve naslikanega dejanja. Za beneškega slikarja je presenetljivo, da je krajina, ki ima še pri tematsko sorodnem Rafaelovem Spreobrnjenju na gori tako veliko vlogo, povsem izključena, da manjka vsakršna opredelitev prostora, razen ozkega talnega pasu spodaj. Figure se ne širijo svobodno v globino, temveč so stisnjene v plitev prostorski plan... Kljub temu je njihovo prostorsko učinkovanje znatno, to pa je zasluga predvsem kompozicijskih prijemov. Predstavljeno je Marijino dvigovanje navzgor in tej nalogi se podreja vsaka figura, vsaka forma, barvna kompozicija in osvetljava. Dogodek zajema dva momenta: Marijino osvobojenje od zemlje (ko zapušča apostole), in njeno stremljenje navzgor k Bogu. Spodaj stojijo apostoli... povezani v enotno skupino. Trije momenti zagotavljajo njihovo povezanost. Najprej duhovni: notranja ganjenost in vzburljenje, ki ju lahko opazujemo na teh zemeljskih udeležencih nadzemeljskega dogodka. Drugič, formalni: figure so zasnovane tako, da izražajo razgibano skupno dogajanje; cela lestvica ločuje figuro apostola, ki se mukoma dviga nad zemljo od vzpenja-joče se figure, ki se skoraj dotika uhajajočega oblaka. Tretjič: sence, ki obdajajo spodnjo skupino in ustvarjajo oster kontrast svetlobnemu sevanju zgorne polovice.

Madona ne leti navzgor v materialnem pomenu besede; navzgor jo nosi oblak, in njegovo dviganje je izraženo z vrsto nasprotij: med spodnjo, težko



skupino in lahkotnimi, lebdečimi angeli; med rotirajočim gibanjem Madone, ki se v figuri serpentinati proti vrhu celo skrajšuje in nasprotnim gibanjem polkroga, obrobljenega z angelskimi glavicami; ter končno s poševnico, v kateri je v polnem padcu prikazana postava Boga Očeta, tudi ta ne naturalistično, ker je v skrajšavi viden samo njen del.

Barvni toni se pridružujejo kompoziciji: spodaj so težki in saturirani, v zgornjem delu postajajo vse svetlejši in lahkotnejši ter se v vrhnjih partijah spremenijo v čisti zlati ton. Tako predstavlja slika ... mogočen akord, en sam šumen sursum, ki z neodjenljivo močjo vabi gledalca k nehotnemu sodoživljanju čudežnega dogodka.«

Na koncu obsežne analize, v katero pritegne primerjava z Rafaelom in Michelangelom, pravi: »Formalni ustroj je zasnovan tako, da duhovni izraz čisto neposredno rabi subjektivnemu čutnemu doživetju. Tako dobi celota prav neverjetno oživiljenost: čudež se spremeni v čutni prikaz, uporabljena umetniška sredstva pa so pri tem nekaj bistveno več kot pa samo poljubna optična zaznava; razbremenjena so vseh naključnosti realnega dogodka in vzpostavijo čutno doživetje pomembne vsebine v njej ustrezni veliki formi.«

Ti očitni stiki med obema opisovalcema, kakor jih brez težav sedaj povzamemo iz primerjave obeh tekstov, so se zgostili v zimskem semestru 1919/20, ko je Cankar poslušal Dvořákova predavanja o spiritualizaciji umetnosti pod vplivom zgodnjega krščanstva in o vprašanih ekstremnega subjektivizma v umetnosti zgodnjega srednjega veka. Francè Stelè, ki je podrobno analiziral odnos med Dvořákovim spisom, ki je nastajal v tem času (*Katakombenmalerei, Die Anfänge der christlichen Kunst*) ter sočasnimi Cankarjevimi raziskavami (*Umetnost v krščanskem slovstvu drugega stoletja, 1921, in Razmerje krščanstva do umetnosti v Tertullianovi dobi, 1923*), je ugotovil, da Cankar ni sprejel vseh, sorazmerno radikalnih, duhovnozgodovinsko formuliranih Dvořákovih izsledkov: Dvořák je šel predaleč v Diltheyevi smeri: *Das Erlebnis und die Dichtung* je bil naslov razprave, objavljene 1910, ki je usodno vplivala nanj. Toda Cankar je v celoti sprejel njegovo misel iz leta 1920: »Umetnost ne obstaja samo v razreševanju ali razvoju formalnih nalog in problemov, kajti predvsem je izraz idej, ki obvladujejo človeštvo in njihove zgodovine, je prav tako kot religija, filozofija ali pesništvo del celovite duhovne zgodovine.« To nalogo je Cankar uresničil v svoji *Zgodovini likovne umetnosti v Zahodni Evropi, s podnaslovom »Razvoj stila«*.

V slovenski umetnostni zgodovini ostaja opis Assunte nedosežen. Stelè v *Zgodovini umetnosti zapadne Evrope (1935)* v kratkem odstavku povezuje Tizianov kolorizem z impresionistično slikovitostjo novoveškega slikarstva, Vojeslav Molè pa v monografiji (1958) in Spominih (1970) odmerja Assunti več pozornosti, vendar v jedru ne presega Cankarjevih opazovanj.

Sredi romana, kot se slovenskim umetnostnim zgodovinarjem skoraj spodobi, saj so nekateri med njimi začeli kot pesniki in pisci, se pojavi moderna »avtonomna« umetnostna zgodovina, in potem je treba ostre teoretske misli in obsežne zgodovinske analize, da se napovedi iz romana spremenijo v znanost. Toda izkušnja Cankarjeve Assunte velja kot opozorilo, da se celo ob tako znani in uveljavljeni umetnini sproži novo videnje samo takrat, kadar je ob vživetju na delu nov teoretski model – in sedaj me preganja občutek, da je pred slovensko umetnostno zgodovino podobna naloga, bojim pa se, da je na Cankarjevi ravni zlepa ne bo kdo uspel izraziti.