

Petar Prelog

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Tiljak protiv Babića: o obilježjima ideoloških razilaženja u hrvatskoj umjetnosti početkom tridesetih godina 20. stoljeća

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 30. 8. 2010. – Prihvaćen 15. 10. 2010.

UDK: 7.036/.038:930.85(497.5)“193“

75 Babić, Lj.

75 Tiljak, Đ.

Sažetak

U ovome radu autor analizira učestale napade Đure Tiljka na Ljubu Babića i stvaralaštvo Grupe trojice te ih prepoznaje kao ključne za sagledavanje obilježja ideoloških razilaženja u hrvatskoj umjetnosti početkom tridesetih godina 20. stoljeća. Tiljak je, zastupajući temeljne postavke programa Udruženja umjetnika Zemlja – u razdoblju do sukoba s Hegedušićem radi Krležine afirmacije individualizama u Predgovoru Podravskim motivima – svojim djelovanjem kao likovni kritičar jasno postavio granice između ideološki suprotstavljenih strana te time pridonio polarizaciji na hrvatskoj umjetničkoj pozornici. U tom smislu, Ljubo Babić predstavljao je logičan cilj njegovih napada. Kao predstavnik građanske intelektualne elite, zagovaratelj individualizma i

promotor Račićeve slikarske baštine, Babić je, naime, zastupao upravo one stavove na čijoj je kritici Tiljak temeljio svoju ideološku kampanju. Posebna pozornost posvećena je i analizi odnosa Tiljkova slikarstva i njegova ideološkog habitusa prezentiranog kritičarskim djelovanjem. U teoriji protivnik larpurlartizma i individualnih vrijednosti, u praksi je bio izrazit individualac, sa sklonošću za »magično«, s interesom za Cézanneov način i težnjom za simboličkim izražavanjem. Stoga je Tiljkova pozicija u hrvatskoj umjetnosti četvrtog desetljeća specifična te se treba sagledavati s razumijevanjem i uvažavanjem obilježja obaju aspekata njegova djelovanja.

Ključne riječi: Đuro Tiljak, Ljubo Babić, Udruženje umjetnika Zemlja, Grupa trojice, 30-te godine 20. stoljeća, umjetnost i ideologija

Posljednje godine trećeg i prva polovica četvrtog desetljeća 20. stoljeća bile su obilježene izrazitom polarizacijom na nacionalnoj umjetničkoj sceni. Proletni salon, kao najvažnija izložbena manifestacija u hrvatskoj umjetnosti nakon završetka Prvog svjetskog rata, tada više nije mogao odgovoriti na nove potrebe vremena, ponajprije zbog nedostatka čvrste programske određenosti i formalno-stilske ili poetičke usmjerenosti. Naime, ne smijemo zaboraviti da se od trenutka njegova osnivanja bitno izmijenio opći društveni i politički okvir, pa su se u fokusu umjetničkog interesa pojavili čimbenici koji desetak godina prije – kada su se apsorbirali utjecaji pojedinih europskih avangardnih kretanja i apsolvirala posredno preuzeta Cézanneova pouka – nisu bili relevantni. Složeno ekonomsko i političko stanje u multinacionalnoj jugoslavenskoj državnoj zajednici rezultiralo je krajem dvadesetih godina izrazitim društvenim angažmanom umjetnika i početkom uplitanja ideoloških diskursa u umjetničke prakse. Upravo su takve okolnosti zahtijevale nova grupiranja umjetnika i čvršće određivanje umjetničkih programa, pa se nedugo nakon posljednje izložbe Proletnog salona pojavljuju dvije umjetničke skupine – Udruženje umjetnika Zemlja 1929. i Grupa trojice 1930. godine – čije je djelovanje hrvatska povijest umjetnosti najčešće tumačila kao rezultat dispartno postavljenih umjetničkih strategija.¹

Takva je situacija – s najistaknutijim osobnostima, Ljubom Babićem i Krstom Hegedušićem, na suprotnim stranama – rezultirala jasnim iznošenjem različitih stavova o obilježjima umjetničkog stvaralaštva, ali i mnogim diskusijama, polemikama i sukobima. Međutim, otvorenih suprotstavljanja Babića, kao predvodnika Grupe trojice, i Hegedušića, kao pokretača i ideologa Udruženja umjetnika Zemlja, nije bilo. Razlozi za međusobno poštivanje i izostanak izravnog sukoba bili su mnogostruki. Prvo, jedan od osnovnih ciljeva strategije obojice umjetnika bio je isti, iako su načini njegova ostvarivanja bili bitno različiti. Riječ je o zajedničkoj želji za oblikovanjem likovnog izraza koji bi trebao biti odraz sredine u kojoj je nastao, odnosno onoga dijela razlikovnog identiteta koji Babić naziva »našim izrazom«, a Hegedušić »nezavisnim likovnim izrazom«. Drugi razlog bio je utjecaj njihova zajedničkog zagovaratelja, književnika Miroslava Krleže.² Naime, upravo je Krleža – pažljivi promatrač i neumoljivi kritičar zbivanja u hrvatskoj umjetnosti – bio taj koji je nastojao afirmirati njihove opuse i izdvojiti ih kao primjere za koje se vrijedi zalagati. Naposljedku, kao umjetnici znatne osobne ambicije, velike radne energije i širokog spektra djelovanja, Babić i Hegedušić često su nalazili povoda za suradnju.³ Hegedušić je tako 1927. izložio svoja djela na posljednjoj izložbi Babićeve Grupe nezavisnih umjetnika,⁴ zatim su zajedno sudjelovali u

organizaciji zagrebačke izložbe Georgea Grosza 1932. i bili autori njezina likovnog postava,⁵ da bi se nakon gašenja Grupe trojice i zabrane Zemlje susreli u kratkom, ali bogatom izlagačkom djelovanju Grupe hrvatskih umjetnika.⁶ Osim toga, međusobno uvažavanje i razumijevanje očituje se i u brojnim tekstovima. Babić tako Hegedušića gotovo uvijek izdvaja od ostalih »zemljaša«, dok Hegedušić Babićeve težnje prepoznaje kao srodne svojim.⁷

Ipak, sukob s najvećim posljedicama u hrvatskoj kulturi četvrtog desetljeća bio je izravno vezan uz Hegedušićevo djelo i Krležine stavove, a posredno i uz Babićevu poziciju promotora individualizma. Riječ je o glasovitom sukobu na književnoj ljevici, čija je međuratna kulminacija izazvana Krležinim *Predgovorom Podravskega motivima Krste Hegedušića iz 1933.*⁸ Promatrajući pak prijevode koji su prethodili *Predgovoru* – kao Krležinu zalogu neovisnoj umjetnosti – može se zaključiti da su zagovaratelji suprotstavljenih ideoloških opcija jasno razlagali svoja polazišta i da nisu bježali od ulaska u otvorenu konfrontaciju. U tom smislu posebno su indikativni kontinuirani napadi Đure Tiljka na Ljubu Babića i djelovanje Grupe trojice. Analiza Tiljkovih žestokih objecka i Babićevih rijetkih, ali izravnih odgovora ukazat će na mnoga otvorena pitanja koja su rezultirala ideološkim razilaženjem među hrvatskim umjetnicima. Stoga se taj sukob može smatrati paradigmatičkim: njegova obilježja, naime, predstavljaju svojevrsan obrazac koji sadrži prevladavajuće dileme i osnovne probleme hrvatske umjetnosti toga vremena.⁹

* * *

Slikar Đuro Tiljak se, do razlaza s Hegedušićem radi Krležina *Predgovora*, gorljivo zalagao za opće programske ciljeve Udruženja umjetnika Zemlja. Svojim stavovima, prije svega na stranicama časopisa *Književnik*, »kao jedan od najžešćih pobornika ideološkog programa u umjetnosti«,¹⁰ nerijetko je izazivao burne polemike te je od 1930. do 1933. »uvelike pridonio razvoju sukoba na ljevici«. ¹¹ Tako je i napad na Babića bio upravo ideološki motiviran, dok su objecka koje su uzimale u obzir Babićevu osobnost i njegov položaj autoriteta bile samo dodatna argumentacija u oštrim ideološkim razračunavanjima.

Sukob između dvojice važnih protagonista hrvatske međuratne umjetnosti započeo je 1930. Tiljkovim osvrtom na Babićev tekst *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*. Taj pregled hrvatskog modernog slikarstva, nastao s ciljem pružanja potpunog uvida u likovnu produkciju nekoliko proteklih desetljeća, objavljen je najprije u časopisu *Hrvatsko kolo* Matice hrvatske 1929.,¹² a zatim iste godine kao samizdat, sa sažetkom na francuskom jeziku, u obliku male, ne previše ambiciozno opremljene knjige.¹³ Činjenica koja je zasmetala mnoge – a Tiljka po svemu sudeći posebice – bio je trenutak u kojem Babić zanemaruje objektivnost pozicije povjesničara umjetnosti, a koja je vidljiva u nekim dijelovima teksta (posebice u karakterizaciji pojedinih slikarskih prinosi),¹⁴ te počinje nastupati kao protagonist, ali ujedno i kao neka vrsta patrona umjetničke scene koju prikazuje i analizira, namećući

joj ideje, preporučujući uzore i zadajući prioritetne zadatke. Babić tako, započinjući pregled, identificira stanje u hrvatskoj umjetnosti kao »kaotično« i »anarhično« te zaključuje da je većina domaćih slikarskih opusa samo »jeka drugih i jaćih likovnih kulturnih izraza«. ¹⁵ Ističe zatim da su »sva ta naša likovna strujanja i htijenja, uz neke izuzetke, bila bez socijalnog momenta, onog momenta, koji bi ih bezuvjetno vezao o sredinu«. ¹⁶ U vezi s time upozorava na »kolektivni likovni izraz«, tj. na »seljačku umjetnost«, kod koje povezanost sa »sredinom« nije prekinuta te ona egzistira u poželjnom obliku.¹⁷ Riječ je, dakako, o razmišljanjima »taineovske« provenijencije, koja su bitno obilježila sve Babićeve pokušaje interpretacije hrvatske moderne umjetnosti. Na kraju uvodnog dijela, prije analize pojedinih slikarskih opusa, autor zadaje cilj suvremenim umjetnicima, pa zapisuje: »Iznalaženje vlastitog i osebujnog izraza bez patronata i stranog utjecaja bio bi zadatak treće, današnje faze.«¹⁸

Babić, dakle, koristi formu sažetog pregleda hrvatske moderne umjetnosti za razlaganje ideje koja ga je zaokupljala u čitavom međuratnom razdoblju, a i kasnije. Bila je to prva ozbiljna rasprava s temom »našeg izraza« u kojoj su definirana sva bitna obilježja umjetnikove strategije oblikovanja nacionalnog likovnog izraza kao temelja nacionalnog kulturnog identiteta.¹⁹ Kako su neke Babićeve teze srodne onima s kojima je nastupilo Udruženje umjetnika Zemlja, Tiljak – kao izraziti zagovaratelj ideološke podloge Zemljina djelovanja – nastoji upozoriti upravo na mogućnost različitih tumačenja naizgled jednako značajnih stavova. U tekstu *Zapad i istok likovnih problema*,²⁰ osvrtu na spomenuti Babićev pregled, Tiljak autoru zamjera podjelu hrvatske umjetnosti na generacije, što je dokaz »da pisac nije shvatio socijalne momente, koji omogućuju umjetnost«. ²¹ Nadalje – oštro se osvrćući na hrvatsku umjetničku produkciju devedesetih godina 19. stoljeća, koju smatra produktom »snobizma građanske klase« – Izidoru Kršnjaviju pripisuje političku motivaciju za djelovanje na umjetničkom polju, odriče mu sve zasluge te ga naziva »akademikom i diletantom«. ²² Takva karakterizacija Kršnjavija, kao nedvojbenog lidera građanske opcije u hrvatskoj kulturi krajem 19. stoljeća, osobito je važna u Tiljkovoj argumentaciji, posebice zbog mogućnosti uspostavljanja linije »građanske umjetnosti« od Kršnjavija do Babića. Naime, upravo Babića, na osnovi stavova iznesenih u pregledu, optužuje da nastupa »na platformi akademizma i kulturtregerstva Ise Kršnjavoga«, kao izravni nastavljatelj njegova štetnog djelovanja.²³ Na taj način, povezujući pitanje nerazumijevanja »socijalnog momenta« s »građanskom umjetnošću« i njezinim domaćim protagonistima, Tiljak bitno pridonosi podijeljenosti hrvatske likovne scene. U skladu s time upozorava na očite nelogičnosti u Babićevoj viziji »našeg izraza« te najupitnijim smatra način na koji autor zamišlja »modus vivendi između dva likovna izraza, rustičkog i kolektivnog i individualnog i urbanizovanog«. ²⁴ Naposljetku, Tiljak Babića naziva larpurlartistom i odriče mu pravo na poziciju s koje će pokroviteljski davati zadatke mlađoj i srednjoj generaciji suvremenih umjetnika. Također, zamjera mu što nekim pojedincima pripisuje posebnu važnost unutar te generacije, misleći pritom zasigurno na Babićeve pozitivne opservacije o Hegedušićevoj umjetnosti.²⁵ Na taj način Tiljak izriječkom zagovara kolektivno umjetničko djelovanje u kojem

pojedinaac, njegov talent i svaka vrsta individualne umjetničke imaginacije moraju biti podređeni ideološki zasnovanom programu s čvrsto određenim ciljevima. Međutim, pokazalo se da takva umjetnost – usuprot Tiljkovim težnjama temeljenim najvećim dijelom na interpretaciji osnovnih stavova Georgea Grosza i općim pokušajima da se djelovanje Udruženja umjetnika Zemlja u potpunosti uskladi s »harkovskim« postulatima socijalističkog realizma – u hrvatskom međuraču ipak nije mogla prevladati.

Na odgovor nije trebalo dugo čekati. U članku objavljenom u idućem broju *Književnika*²⁶ Babić daje opsežno objašnjenje svojih namjera vezanih uz objavljivanje knjige *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*. Autor je, naime, bio potaknut činjenicom nepostojanja informativnog pregleda hrvatske moderne umjetnosti s točnim podacima o osnovnim stilskim usmjerenjima i ključnim protagonistima te kratkim uvidom u obilježja njihova opusa.²⁷ Stoga nema dvojbe da je svoj rad smatrao prije svega pionirskim, na opće dobro umjetničke, ali i šire društvene zajednice.²⁸ Takav stav od presudne je važnosti za svaki pokušaj tumačenja ideološkog konflikta s Tiljkom, jer ukazuje na Babićevu svijest o vlastitoj poziciji autoriteta, zasluženoj dobrim obrazovanjem, velikim organizacijskim sposobnostima, širokim spektrom djelovanja i profesorskom pozicijom na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti. Smatrajući sebe dijelom građanske intelektualne elite, Babić – u skladu s time – u odgovoru na Tiljkov napad uzima za pravo nastupiti sa superiornim stavom, zahtijevajući za svoj rad »bar ozbiljnu i trijeznu kritiku«.²⁹ Potvrđujući da je riječ o ideološki motiviranoj polemici, pribjegava izravnom etiketiranju, pa ističe da se Tiljak pojavljuje »u kostimu ljevičarskog tribuna«.³⁰

Nadalje, osvrće se na Tiljkovo minoriziranje Kršnjavijevih zasluga te brani njegove napore za uzdizanje nacionalne umjetnosti na višu razinu, uz opasku da se s njime nije slagao u mnogim pitanjima. U tom smislu upozorava Tiljka da se i on sâm koristio rezultatima Kršnjavijeva rada.³¹ Očito je, dakle, da je tema Kršnjavijeve umjetničke, intelektualne i političke baštine tada – početkom četvrtog desetljeća, nekoliko godina nakon njegove smrti – bila izrazito aktualna, pa je upravo ona predstavljala jednu od središnjih točaka ove polemike, a stav prema njoj koristio se kao važan argument u formiranju ideoloških identiteta glavnih protagonista hrvatske kulturne i umjetničke pozornice.

Nakon opsežnog osvrtnja na Kršnjavija slijedi Babićev odgovor na Tiljkovu primjedbu o njegovu nerazumijevanju »socijalnog momenta« i podjeli hrvatske moderne umjetnosti na generacije. Tvrdeći da u proteklom desetljećima nije bilo ideološki određenih umjetničkih grupacija i pojedinaca, Babić zaključuje da u skladu s time nije bilo niti jasnih i konzistentnih stilskih opredjeljenja, pa nije svrhovito primjenjivati podjele i razgraničenja likovnih pojava iz velikih umjetničkih središta na domaću situaciju. U tom smislu, vrlo je jasan: »Prema stranim kalupima tražiti kod nas u našem razvoju iste ili slične škole i grupacije poput onih vani, znači izmišljati nešto čega nije bilo.«³² Upravo radi toga autor pribjegava podjeli na generacije, koja ne isključuje sagledavanje »socijalnog momenta«; štoviše, Babić tvrdi da je jezgra njegova teksta

upravo »socijalni moment«, čije mu nerazumijevanje predbacuje Tiljak.³³ Analizirajući ovaj nesporazum moramo uzeti u obzir činjenicu da akteri polemike spomenutoj sintagmi ne pridaju ista značenja i jednakovrijednu poziciju. Naime, uz pojam »socijalnog momenta« ili »društvene situacije« Tiljak je zasigurno povezivao niz značenja na tragu osnovnih nazora Georgea Grosza, koji su hrvatskoj kulturnoj javnosti bili dobro poznati prije svega u Krležinim tumačenjima.³⁴ Riječ je, dakle, o nužnosti povezivanja umjetnosti i društvene situacije u kojoj ona nastaje, što u konkretnom slučaju hrvatskog (ali i njemačkog) međurača znači zauzimanje »strane« u postojećoj »borbi klasa« i uspostavljanje onoga što se nazivalo »revolucionarnom umjetnošću«. S druge strane, Babićeva razumijevanja istog pojmovnog kompleksa bila su – unatoč vezi s Krležom i javno izraženim simpatijama za Grosza (više za njegovu oblikovnu nego ideološku usmjerenost) – nedvojbeno drugačija, pa je ideološka konfrontacija temeljena upravo na tumačenju društvene uvjetovanosti umjetničkog stvaranja bila neizbježna. To je posebice vidljivo u Babićevoj argumentaciji vezanoj uz larpurlartizam i ulogu Josipa Račića u tijekovima hrvatske moderne umjetnosti.³⁵ On, naime, Račićev opus vidi kao svojevrsnu prekretnicu, pa smatra da se hrvatsko slikarstvo može sagledavati u cjelinama do Račića i nakon njega. Ovdje uvodi pojam »slikarske kvalitete« tvrdeći da su se Račić i njegova generacija orijentalili izravno prema njezinu ostvarivanju te da su bili »uistinu prvi, koji su govorili pravim slikarskim jezikom, bez obzira na njihove motive«.³⁶ Baš taj trenutak, u kojem su hrvatski slikari nastojali posvetiti punu pozornost slici kao autonomnoj likovnoj činjenici, Babić bez sumnje smatra rezultatom društvene situacije. Pritom ne dopušta povezivanje pojma »slikarske kvalitete« – kojoj, prema njegovu mišljenju, treba konstantno težiti – s pojmom larpurlartizma, kojim je Tiljak, sa značenjem krajnje negativne etikete, često »častio« Babića.

Odgovor na kritike Babić dovršava u osobnom tonu, dotičući se pritom i važnog problema odnosa prema individualizmu. Osim što napominje da sâm Tiljak »piše i malo i nikako«, Babić ističe da socijalnom kompleksu treće, suvremene generacije, koja je na osnovi toga napisala i program (misli se na program Udruženja umjetnika Zemlja) Tiljak zasigurno ne pripada. Pritom izdvaja Krstu Hegeđušića, iako ga poimence ne spominje: »I postoje uz taj program još samo do danas od jednog jedinog slikara crteži i slike, koje odgovaraju bar donekle tomu programu.«³⁷ Na taj način Babić se iznova zalaže za individualne kvalitete u umjetničkom stvaranju, nasuprot svakoj vrsti kolektivnih vrijednosti obilježenih ideološkim utjecajima i političkom pozadinom.

Zanimljivo je da se Babić u odgovoru na Tiljkove kritike nije dotaknuo teze o »našem izrazu«, čije je temelje postavio u tekstu *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*. Naime, iako je riječ o izuzetno važnom teorijskom pokušaju za hrvatsku umjetnost međuratnog razdoblja, upravo idejni kompleks o oblikovanju likovnog izraza s nacionalnim obilježjima obiluje kontradikcijama i nejasnoćama te predstavlja jednu od slabijih točaka Babićeve argumentacije. Željeni odnos između individualnog i »kolektivnog likovnog izraza« – pod kojim se podrazumijeva stvaralaštvo seljaka i folklorna baština – a u kojemu bi folklorni slojevi trebali

činiti oblikovnu inspiracijsku bazu za akademski obrazovane umjetnike, Babić nikada do kraja nije uspio razraditi i razjasniti te primijeniti u vlastitu stvaralaštvu.

Godine koje su slijedile donose nove napade Đure Tiljka na Babića osobno, ali i na stvaralaštvo Grupe trojice. Kontinuirano objavljujući u časopisu *Književnik*, Tiljak se u svim tekstovima dotiče spornih tema otvorenih u ranije analiziranoj polemici. Tako se u članku, kojim se osvrće na prvu izložbu Grupe trojice (Umjetnički paviljon, Zagreb, studeni 1930.),³⁸ u fokusu njegova interesa nalazi propitivanje važnosti stvaralaštva minhenskih đaka – Račića, Kraljevića i Becića – u povijesti nacionalnog slikarstva. Naime, često isticanu tezu o potrebi nastavljanja njihova djela, kao jedinog mogućeg puta za prosperitet domaće umjetnosti i jednog od načina za oblikovanje toliko željenog »našeg izraza«, a koja je produkt Babićava sagledavanja razvoja hrvatske umjetnosti, Tiljak smatra zabludom. Pritom Račića i Kraljevića podrugljivo naziva »impresionistima á la Manet« i nastavljačima minhenskog akademizma.³⁹ O samoj izložbi piše malo; pojedinačna izložena djela ga ne zanimaju, već mu je cilj izraziti negativan stav prema općoj usmjerenosti Grupe trojice i njihovu »jasnom opredjeljenju za larpurlartizam«, u opreci s temeljnim postavkama mladih umjetnika okupljenih u Udruženje umjetnika Zemlja.⁴⁰ Tiljak iste godine objavljuje i polemički tekst o trećoj izložbi Zemlje (Umjetnički paviljon, Zagreb, rujana 1931.) te o likovnoj kritici koja ju je popratila.⁴¹ Najprije odgovara Mati Hanžekoviću, koji je o istoj izložbi objavio tekst u *Hrvatskoj reviji*,⁴² osporavajući tumačenje prema kojemu se u istu liniju ostvarenja nacionalnog izraza stavljaju Meštrovićeve težnje na tragu »vidovdanske« ideologije i one Udruženja umjetnika Zemlja.⁴³ Zatim se dotiče i Babića osobno, kritizirajući jednako njegov »tutorski stav« prema hrvatskoj umjetnosti, kao i potrebu isticanja individualnih kvaliteta pojedinih članova Zemlje.⁴⁴ U tekstu o drugoj izložbi Grupe trojice (Umjetnički paviljon, Zagreb, studeni – prosinac 1931.)⁴⁵ Tiljak u središte interesa opet postavlja Babićeve stavove iznesene u knjizi *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*. U tom smislu, pojam »likovne« ili »slikarske kvalitete«, koji je Babić često upotrebljavao, dovodi u vezu s »pariškom orijentacijom« slikarstva Grupe trojice, tvrdeći da »ekonomski i politički momenti« imaju puno važniju ulogu u umjetničkom stvaranju od onoga što Babić, Becić i Miše razumijevaju pod »slikarskim kvalitetama«. ⁴⁶ Progovara i o Babićevu odnosu prema folkloru i seljačkom stvaralaštvu: »On ne nalazi potrebnim da se približi toj seljačkoj umjetnosti, nego je smatra izrazom primitivaca, sa ulogom kulturnih petrifikata, koje treba samo spasiti od propasti, jer su interesantni i osebujni«. ⁴⁷ Pišući pak o sljedećoj izložbi Grupe trojice, na kojoj je gostovao Max Pechstein (Umjetnički paviljon, Zagreb, studeni 1932.), Tiljak je izravan u karakterizaciji njihova stvaralaštva: »Umjetnost Grupe trojice je individualistička, ali nije antisocijalna, jer je malograđanska«. ⁴⁸

Analizom Tiljkovih tekstova objavljenih početkom tridesetih godina dolazi se do zaključka da je slikar, nastojeći dati i razložiti svojevrstu ideološko-teorijsku podlogu Zemljina djelovanja,⁴⁹ imao izrazitu potrebu za identificiranjem i kritikom »ideološkog neprijatelja«. Dok je Krsto Hegedušić – također intenzivno prisutan u periodici s vlastitim viđenjima

tadašnje umjetnosti – bio prilično suzdržan u karakterizaciji umjetničke strategije Grupe trojice te je argumentirano afirmirajući temeljne postavke Zemljina stvaralaštva nastojao ideološki sukob zadržati u latentnoj fazi, upravo je Tiljak bio taj koji je svojim djelovanjem kao likovni kritičar jasno postavio granice između suprotstavljenih strana te time pridonio polarizaciji u hrvatskoj umjetnosti prije Krležina *Predgovora*.⁵⁰ Iako je Ljubo Babić stalno bio u središtu Tiljkova interesa – čemu je uzrok vjerojatno bila i osobna nesnošljivost na relativno skućenoj hrvatskoj kulturnoj sceni – on nakon prve polemike iz 1930. nije izravno odgovarao na napade niti ulazio u bilo kakav dijalog s Tiljkom. Ipak, pisao je povremeno o Tiljkovu slikarstvu, smatrajući vjerojatno da tumačenjem njegova recentnog opusa ukazuje na sve slabosti slikareve argumentacije, razotkrivajući pritom bitne razlike između ideoloških postulata koje je promovirao i samoga slikarskog izraza koji je prakticirao.

Đuro Tiljak bio je umjetnik koji je u povijesti Udruženja umjetnika Zemlja odigrao važnu ulogu, iako nije mnogo izlagao na njegovim izložbama; naime, samo na onoj zagrebačkoj 1932. izložio je svoje radove kao član. Mnogo je veće značenje imalo, kao što smo vidjeli, njegovo zagovaranje »zemljaške« ideološke i umjetničke orijentacije. Ipak, nakon Krležine valorizacije Hegedušićeva djela pristupio je onima koji su – držeći se »harkovskog« modela instrumentalizacije umjetnosti – u njoj vidjeli štetno odstupanje od najvažnijih ideoloških polazišta kao temeljnog identiteta Zemlje. Tako je Tiljak – najžešći Babićev osporavatelj, kritičar »građanske umjetnosti« i larpurlartizma te promotor ugledanja na pučku umjetničku praksu i »primitivne« oblike – postao najvećom žrtvom podvojenosti te umjetničke skupine između ideoloških ciljeva i osobnih umjetničkih afiniteta ili, bolje rečeno, individualizma.⁵¹ Naime, i Tiljak se djelom, umjetničkim sazrijevanjem i obilježjima tijekom svoga opusa, unatoč snažnoj ideološkoj indoktriniranosti, nameće kao tipičan primjer umjetnika-individualca, pa se stoga paradoksalnim doima njegovo oštro suprotstavljanje svakoj afirmaciji individualizma.

Iako pripadnik naraštaja Proljetnog salona, skupine mladih umjetnika koja je punu afirmaciju ostvarila neposredno nakon završetka Prvog svjetskog rata, Tiljak se nije uspio svrstati među njegove istaknutije protagoniste. Diplomirao je tek 1923. na zagrebačkoj Akademiji, nakon što je zbog rata prekinuo studij. U međuvremenu je kraće vrijeme boravio u Moskvi, kod Vasilija Kandinskog (što je za hrvatske umjetnike neuobičajen put), a desetak godina kasnije, također nakratko, odlazi u Pariz. Ipak, njegov se slikarski razvoj u najvećoj mjeri poklapao s dominantama sredine u kojoj je pretežito sazrijevao. Tako djela s kraja drugog desetljeća (posebice akvareli) pokazuju neskriven interes za Cézanneov gradbeni način, što je u skladu s dijelom tadašnjih temeljnih preokupacija protagonista Proljetnog salona.⁵² Nadalje, slike nastale tijekom trećeg desetljeća svjedoče da je umjetnik aktivno odgovarao na dominantno neorealističko okruženje. Tako Tiljkovo ulje na platnu *Lipe (Park)* iz 1928. (Moderna galerija, Zagreb) pripada ključnim djelima hrvatskog magičnog realizma.⁵³

U radovima koji se mogu smatrati Tiljkovom »zemljaškim« ulogom (nastalima u godinama do Krležina *Predgovora*) više nije bilo monumentalne voluminoznosti prisutne u slikarevoj »magičnorealističkoj« epizodi, ali niti primitivizma forme, kao temelja izraza bliskog širokim slojevima društva, za koji se višekratno zdušno zalagao. Tako je *Mrtva priroda s kruhom* (Moderna galerija, Zagreb) – naslikana nedugo nakon »magičnih« *Lipa*, u godini Zemljina osnutka – jednostavna, pomno komponirana mrtva priroda oblikovana pastoznim namazom i suzdržanim koloritom. Ulje na platnu *Cipeliši iz 1930.* (Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb) – prikaz para starih, poluraspadnutih radničkih cipela i nekoliko krumpira – na tragu je iste morfologije, s jasno vidljivim kistovnim potezima različitih smjerova kao osnovnim gradbenim elementima. Na navedenim slikama nema, dakle, plošnosti i primitivizma »hegedušičevskog« podrijetla,⁵⁴ kao niti pripovjedačke sklonosti tipične za većinu članova Zemlje, koji su motivske poticaje tražili u ruralnom ili urbanom kompleksu suvremene im svakodnevice. Umjesto toga pojavljuju se predmeti s amblematskim značenjem: kruh, luk, krumpiri i vino kao simboli skromnog, sirotinjskog obroka te iznošene radničke cipele koje nedvojbeno upućuju na težak rad. Promotrimo li pak nazive mnogih Tiljkovih grafika, gvaševa, crteža i ulja nastalih početkom tridesetih godina (*Barka, Gajeta, Ribar, Brodogradnja...*), primijetiti ćemo da je pronalaženje motivskih poticaja na jadranskoj obali i otocima bilo od osobite važnosti u umjetnikovu stvaralaštvu toga doba. Međutim, ni u ovom približavanju specifičnom inventaru regionalnog krajolika nije bilo »primitivizacije« forme na način na koji su to činili »zemljaši«, tematizirajući pretežito sjevernohrvatski krajolik. Iako je ovdje bila riječ o umjetnikovoj težnji za prodiranjem u samu srž otočkog života, složena naracija upadljivo izostaje, a barka se pojavljuje kao simbol teškog ribarskog posla.

Đuro Tiljak – kako je pokazala sažeta analiza najvažnijih djela s početka tridesetih godina – artikulirao je dijagnozu suvremenog društva na suptilan, neizravan, simbolički način, čime se izdvaja od temeljne Zemljine usmjerenosti prema jasnoj deskripciji i izravnoj kritici. Takvo umjetnikovo povezivanje sa »sredinom« može se tumačiti prvenstveno rezultatom osobnog načina gledanja na ideju o potrebi konstituiranja nacionalnog likovnog izraza i njezinu sintezu s težnjom za komentarom društvene svakodnevice.

Kako se, dakle, Tiljkova posebna pozicija u povijesti Zemlje – određena prije svega procjepom između izrazito ideološki obilježenih teorijskih postavki i temeljnih obilježja slikarskog izričaja – reflektirala u kontekstu sukoba s Babićem i Grupom trojice? Prije svega, treba istaknuti da je Babić, svjestan spomenutih kontradikcija, Tiljkovo stvaralaštvo promatrao s osobitim zanimanjem. Naposlijetku, Babić ga je dobro poznao, s obzirom na to da je bio jedan od njegovih profesora na Akademiji. Tako je još 1930. – prije polemike započete kritikom knjige *Hrvatski slikari od impresionizma do danas* – Babić objavio relativno benevolentan članak povodom slikareve prve samostalne izložbe u zagrebačkom Salonu Ulrich.⁵⁵ Tvrdeći da unutar poratne genreacije hrvatskih slikara »simpatično iskače pojava Đure Tiljka«, Babić daje pregled »kaotične« situacije u hrvatskoj umjetnosti.⁵⁶

Pritom Tiljka smatra sastavnim dijelom te situacije, jasno definirajući obilježja njegova slikarstva: »Objekt mu prestaje biti pretekstom za dvoplošni primitivni ornament, već mu se on postavlja kao plastični zadatak, komu valja valeurski podati ekvivalent u boji.«⁵⁷ U vezi s larpurlartizmom, a referirajući se na Tiljkovo ulje *Cipeliši*, ironično zaključuje: »Naravno mora se podvući da se ne prestaje biti larpurlartista, ako se recimo mjesto Tartaglih sumornih vaza i voća kao motiva, upotrijebe stare cipele i krumpiri.«⁵⁸ Na taj način Babić pripisuje Tiljkovu djelu sva ona obilježja – uključujući i ugledanje na francusko slikarstvo – koja će mu upravo Tiljak u predstojećim ideološkim razračunavanjima predbacivati.

Ipak, najjasniji i najizravniji odgovor na Tiljkove napade dao je povodom četvrte izložbe Zemlje (Umjetnički paviljon, Zagreb, prosinac 1932.) Jerolim Miše,⁵⁹ koji, među ostalim, piše o pogubnosti svakog umjetničkog programa s ideološki određenim ciljevima te odgovara na optužbe za larpurlartizam, nekritičko povodjenje za utjecajima »pariške škole« i promoviranje »građanskog slikarstva« odvojenog od društvenih obilježja, ponovljene prije svega u Tiljkovim tekstovima. Naime, Miše tvrdi da su upravo članovi Zemlje ti koji udovoljavaju zahtjevima europskih tržišta umjetnina služeći se formulama »malograđanskog primitivizma«, pa radi tih i takvih stranih utjecaja ne mogu udovoljiti potrebama sredine i ostvariti toliko željene nacionalne elemente likovnog izraza.⁶⁰ Gledajući na Hegedušića, Detonija i Generalića kao na pozitivne primjere, čije djelo odgovara programu Zemlje, Miše im suprotstavlja Tiljka i njegove radove kao izrazito individualističke. Završetak teksta pak ostavlja dojam žestokog osobnog obračuna, u kojem Miše nije prezao ni od izravnih uvreda.⁶¹

Nakon Krležina *Predgovora* Tiljak je, uz još nekoliko umjetnika, istupio iz Zemlje, pa ga se javno odrekao i sâm Hegedušić, ističući da su njegovi radovi bili »po svojoj koncepciji (tematici i načinu obrade) tuđi ako ne i suprotni tendencijama Zemlje.«⁶² Tako je Tiljak doživio konačni krah svoje ideološke kampanje; Babić, Miše i Hegedušić diskreditirali su njegovo djelo, tvrdeći da posjeduje upravo ona obilježja protiv kojih se deklarativno zalagao. O veličini njegova osobnog uloga, kao i razočaranju koje je zbog toga vjerojatno doživio, svjedoči i činjenica da je nakon razlaza sa Zemljom objavio samo nekoliko tekstova i kritika, iako je pokrenuo i uređivao časopis *Kultura* u kojemu su objavljeni napadi na Krležu. Lijevu ideološku opciju na tragu »harkovskog« modela nije, dakle, napustio, ali je unatoč tome u svome djelu ostao vjeran krajoliku i otočkim motivima, stvarajući tako opus koji zaslužuje osobitu pozornost u sagledavanju hrvatskog modernog slikarstva.

Analiza učestalih Tiljkovih napada na Ljubu Babića i stvaralaštvo Grupe trojice ključna je, uz uvažavanje Hegedušićevih, Babićevih i Krležinih stavova, za sagledavanje obilježja ideoloških razilaženja u hrvatskoj umjetnosti početkom

tridesetih godina 20. stoljeća. Riječ je o nekoliko manje ili više međusobno povezanih tematskih sklopova, a središnja pitanja ticala su se društvene uvjetovanosti umjetničkog djelovanja, zalaganja za kolektivne vrijednosti i ideje o stvaranju specifičnog, nezavisnog likovnog izraza kao temelja novog nacionalnog identiteta. Osim toga, kao važan argument u vezi s ideološkim opredjeljenjem pojavljuju se i stavovi o odnosu prema novijoj povijesti hrvatske umjetnosti: Kršnjavijevoj baštini i vrijednostima Račićeva i Kraljevićeva slikarstva. Tiljak je tako – unatoč čestoj rigidnosti stavova, povremenoj netaktičnosti u ocjenama stvaralaštva svojih suvremenika,

kao i snažnoj osobnoj nesnošljivosti prema Ljubi Babiću – dao važan i nezaobilazan prinos raspravi o ulozi i položaju umjetnosti u društvenoj svakodnevici te pridonio polarizaciji na hrvatskoj umjetničkoj pozornici. U teoriji jasno ideološki orijentiran kritičar larpurlartizma i individualnih vrijednosti, u praksi je bio izrazit individualac, sa sklonošću za »magično«, interesom za Cézanneov način i težnjom za simboličkim izražavanjem kroz prepoznavanje i isticanje tipičnoga. Stoga se Tiljkova pozicija u hrvatskoj umjetnosti četvrtog desetljeća mora sagledavati s punim razumijevanjem i uvažavanjem obilježja obaju aspekata njegova djelovanja.

Bilješke

- 1 »Promjene u hijerarhiji vrijednosti koje je donijela grupa Zemlja izazvale su reakciju Grupe trojice. Nasuprot Zemlje koja je, barem u inicijalnim teorijskim premisama, naglašavala važnost kolektivne na uštrb osobne umjetničke intencije, Grupa trojice propagirala je ideje o vrijednostima koje računaju s vjerojatnošću apsolutnog; ako 'zemljaši' idealiziraju socijalnu akciju, 'trojica' to isto čine u odnosu na individualni umjetnički čin.« – VLA-DIMIR MALEKOVIĆ, Grupa trojice. Aspekti hrvatske likovne umjetnosti 1930.–1935., katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1976., 9.
- 2 »... sam je Krleža imao, posredno ili neposredno, znatnog udjela u otupljivanju grupaških antagonizama i, posebice, u prevladavanju latentnog sukoba između stvarnih vođa obiju grupa: Ljube Babića i Krste Hegedušića.« – IGOR ZIDIĆ, Slikari čistog oka – neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća, u: *Četvrta decenija. Ekspresionizam boje, poetski realizam*, katalog izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1971., 42.
- 3 Igor Zidić donosi detaljnu analizu odnosa Babića i Hegedušića, njihove suradnje te dodirnih točaka njihovih nazora: IGOR ZIDIĆ (bilj. 2.), 42–43.
- 4 O Hegedušićevu sudjelovanju na izložbi Grupe nezavisnih umjetnika vidi: FRANO DULIBIĆ, Grupa nezavisnih umjetnika (1921.–1927.), u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23 (1999.), 201–202, 207.
- 5 Podaci o Babiću i Hegedušiću kao organizatorima izložbe i autorima njezina postava zabilježeni su u katalogu izložbe: George Grosz – kolektivna izložba, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1932., bez paginacije.
- 6 ZDENKO TONKOVIĆ, Grupa hrvatskih umjetnika 1936.–1939., katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1977., 19–20.
- 7 U osvrtu na treću izložbu Zemlje Babić, primjerice, pišući o Hegedušićevim radovima, tvrdi da se »može već danas o njemu bez pretjerivanja govoriti kao o krupnoj umjetničkoj pojavi«. LJUBO BABIĆ (Lj. B.), Zemlja. Prigodom izložbe u starom Umjetničkom paviljonu, u: *Obzor*, 28. rujna 1931., 2–3; S druge strane, Hegedušić uvažava osnovne Babićeve intencije: »Ljubo Babić sa svoje strane također vodi borbu protiv švercovanja iz Pariza, polazeći u toj borbi s druge platforme nego li Zemlja – t. j. s osnovke narodnjaštva, realizma i slikarske baštine Račić–Kraljević, da tako dodje do našeg likovnog izraza.« KRSTO HEGEDUŠIĆ, Likovni život Zagreba, u: *Književnik*, 1 (1931.), 41.
- 8 MIROSLAV KRLEŽA, Predgovor, u: KRSTO HEGEDUŠIĆ, Podraski motivi: trideset i četiri crteža, Minerva, Zagreb, 1933., 5–26. O povijesti i obilježjima sukoba na književnoj ljevici vidi: STANKO LASIĆ, Sukob na književnoj ljevici 1928.–1952., Liber, Zagreb, 1970.
- 9 Hrvatska povijest umjetnosti nije se detaljnije bavila odnosom Tiljkova likovnog stvaralaštva i njegova kritičarskog djelovanja, pa tako ni obilježjima napada na Babića i Grupu trojice u društvenom i umjetničkom trenutku prije Krležina *Predgovora*. Studija objavljena uz autorovu retrospektivnu izložbu ne spominje taj aspekt njegova djelovanja. SMILJKA MATELJAN, Đuro Tiljak, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1972. Većina Tiljkovih tekstova analizirana je, pak, u kontekstu obilježja hrvatske likovne kritike toga doba. Vidi: JASNA GALJER, Likovna kritika u Hrvatskoj 1868.–1951., Meandar, Zagreb, 2000., 255–267.
- 10 JASNA GALJER (bilj. 9.), 258.
- 11 JASNA GALJER (bilj. 9.), 257.
- 12 LJUBO BABIĆ, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, u: *Hrvatsko kolo*, 10 (1929.), 177–193.
- 13 LJUBO BABIĆ, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, vlastito izdanje, Zagreb, 1929.
- 14 Nećemo pogriješiti zaključimo li da je riječ o prvom većem tekstu u kojem Babić materiji pristupa s ambicijom povjesničara umjetnosti, iako je povijest umjetnosti diplomirao tek 1932. O tome svjedoče struktura teksta, težnja za grupiranjem i imenovanjem pojava te način tumačenja pojedinih opusa.
- 15 LJUBO BABIĆ (bilj. 13.), 5–6.
- 16 LJUBO BABIĆ (bilj. 13.), 6.
- 17 LJUBO BABIĆ (bilj. 13.), 7–8.

- 18
LJUBO BABIĆ (bilj. 13.), 9.
- 19
O obilježjima Babićeve strategije oblikovanja »našeg izraza« više u: PETAR PRELOG, Strategija oblikovanja »našeg izraza«: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 31 (2007.), 267–282.
- 20
ĐURO TILJAK, Zapad i istok likovnih problema, u: *Književnik*, 2 (1930.), 76–77.
- 21
ĐURO TILJAK (bilj. 20.), 76.
- 22
ĐURO TILJAK (bilj. 20.), 76.
- 23
ĐURO TILJAK (bilj. 20.), 76.
- 24
ĐURO TILJAK (bilj. 20.), 76.
- 25
ĐURO TILJAK (bilj. 20.), 77.
- 26
LJUBO BABIĆ, O problematičnosti, o gosp. Tiljku i o mojem pregledu, u: *Književnik*, 3 (1930.), 122–124.
- 27
»Održao sam prošle godine informativno, gotovo propagandističko predavanje o našem modernom slikarstvu na pučkom sveučilištu u Zagrebu, Karlovcu i Splitu. To prerađeno predavanje otstampao sam (...) da proširim i probudim interes za naše moderno slikarstvo ili bolje rečeno za nastojanja i smjernice, koje bi ovo slikarstvo moglo ili moralo pokazati. I to sve upravo u svrhu da proširim interese za nastojanja ponajmladih.« – LJUBO BABIĆ (bilj. 26.), 122.
- 28
U vezi s Babićevim djelovanjem potaknutim željom za općim društvenim napretkom, Vera Horvat Pintarić zapisuje: »Kao i Krleža, i Babić smatra svojom dužnošću da prosvječuje Hrvatsku.« Autorica nadalje svjedoči o Babićevoj tvrdnji »da je stalno radio za neku vrstu napretka u prosvjećivanju, ne misleći na vlastitu korist.« – VERA HORVAT PINTARIĆ, Tradicija i moderna, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 2009., 265.
- 29
LJUBO BABIĆ (bilj. 26.), 122.
- 30
LJUBO BABIĆ (bilj. 26.), 122.
- 31
LJUBO BABIĆ (bilj. 26.), 123.
- 32
LJUBO BABIĆ (bilj. 26.), 123.
- 33
LJUBO BABIĆ (bilj. 26.), 124.
- 34
MIROSLAV KRLEŽA (M. K.), O njemačkom slikaru Georgeu Groszu, u: *Jutarnji list*, 29. kolovoza 1926., 19–20; MIROSLAV KRLEŽA, O nemačkom slikaru Georgu Grosu, u: *Književna republika*, 2 (1927.), 83–94. Krležin tekst o Groszu ostvario je velik utjecaj na hrvatskoj kulturnoj sceni, a za protagonista Udruženja umjetnika Zemlja posjedovao je i svojevršno programatsko značenje, pa su iz njega crpljeni izravni poticaji. O tome više u: LOVORKA MAGAŠ – PETAR PRELOG, Nekoliko aspekata utjecaja
- Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 33 (2009.), 227–240.
- 35
Poznato je da je upravo Babić bio jedan od najvažnijih promotora Račićeva opusa. Vidi: LJUBO BABIĆ, Josip Račić (1885.–1908.), u: *Hrvatska revija*, 1 (1930.), 33–37.
- 36
LJUBO BABIĆ (bilj. 26.), 124.
- 37
LJUBO BABIĆ (bilj. 26.), 124.
- 38
ĐURO TILJAK, Naši likovni problemi. Povodom izložba Babića, Becića i Miše, u: *Književnik*, 1 (1931.), 26–30.
- 39
ĐURO TILJAK (bilj. 38.), 26.
- 40
ĐURO TILJAK (bilj. 38.), 30.
- 41
ĐURO TILJAK, Likovni život, u: *Književnik*, 11 (1931.), 460–461.
- 42
MATO HANŽEKOVIĆ, Izložba »Zemlje«, u: *Hrvatska revija*, 10 (1931.), 583–585.
- 43
ĐURO TILJAK (bilj. 41.), 460.
- 44
ĐURO TILJAK (bilj. 41.), 460–461.
- 45
ĐURO TILJAK, Izložba Babić–Becić–Miše, u: *Književnik*, 1 (1932.), 22–25.
- 46
ĐURO TILJAK (bilj. 45.), 22.
- 47
ĐURO TILJAK (bilj. 45.), 23.
- 48
ĐURO TILJAK, Izložba Pechsteina, Babića, Becića i Miše, u: *Književnik*, 13 (1932.), 472.
- 49
U tom smislu posebnu važnost imaju i tekstovi o izložbama Zemlje te onaj o izložbi Georgea Grosza: ĐURO TILJAK, Izložba »Zemlje«, u: *Književnik*, 10 (1931.), 414–415; ĐURO TILJAK, Georg Grosz, u: *Književnik*, 5 (1932.), 161–164; ĐURO TILJAK, Izložba »Zemlje«, u: *Književnik*, br. 1, 1933., str. 35–37.
- 50
O tome sam Tiljak zapisuje: »Slučaj je htio da sam ovu borbu putem štampe započeo ja, stalno demaskirajući ove tobožnje, u 'ime umjetnosti' dobronamjerne želje. Demaskirao sam sve te lične ambicije naših 'liberala', ukazujući na sve što je bolesno, površno i smeteno u njihovoj umjetnosti.« – ĐURO TILJAK, Izložbe i kritičari, u: *Književnik*, 3 (1933.), 121.
- 51
Igor Zidić također smatra Tiljka žrtvom te podvojenosti: »Daroviti je i tvrdokorni Đuro Tiljak, trpeći možda više no itko drugi od te raspetosti, u jednu ruku čovjek nezatomljive osobnosti, u drugu – čovjek gotovo fatalne samozatajnosti, platio visoku cijenu tome (kontradiktornom) dvojitvu.« IGOR ZIDIĆ, Slikarstvo, grafika, crtež, u: Kritička retrospektiva »Zemlja«, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1971., 15.

52

Istaknimo, digresivno, da je uloga Đure Tiljka u kompleksu hrvatskih priklona Cézanneovu načinu neopravdano zapostavljena; njezinom bismo detaljnom analizom i interpretacijom dobili potpuniju sliku o obilježjima raznolikih utjecaja u hrvatskom slikarstvu toga vremena.

53

O značenju te slike za »evoluciju« magičnog realizma u hrvatskom slikarstvu vidi: IVANKA REBERSKI, Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično, klasično, objektivno, Institut za povijest umjetnosti i Artresor studio, Zagreb, 1997., 46.

54

Ističući razlike između Hegedušića i Tiljka, Grgo Grgulin zapisuje: »Dok su Krsto Hegedušić pa i većina 'zemljaša' prihvatili kao svoj izraz stanovitu simplifikaciju i karikaturalnost u crtežu, a i plošno koloriranje oblika sirovom bojom, Tiljak je zastupao stajalište da treba slikati realistički, možda tek nešto slobodnije od Courbete.« GRGO GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, 2. svezak, Naprijed, Zagreb, 1988., 339.

55

LJUBO BABIĆ, Đuro Tiljak, u: *Književnik*, 2 (1930.), 75.

56

»Dižu se kubusi, groteskno se postavlja forma, koketira se s primitivizmom, razbacuje se bojom, prkosno se protestira, da se onda

opet kompromisno utopi u eklekticizam. (...) Pobija se s pravom larpurlartizam, a u isti čas se slika kao pravi larpurlartista.« – LJUBO BABIĆ (bilj. 55.), 75.

57

LJUBO BABIĆ (bilj. 55.), 75.

58

LJUBO BABIĆ (bilj. 55.), 75.

59

JEROLIM MIŠE, Izložba Zemlje, u: *Hrvatska revija*, 2 (1933.), 116–119.

60

JEROLIM MIŠE (bilj. 59.), 117–118.

61

Tiljak je – piše uvredljivo Jerolim Miše – »tip manijakalnog inokosnog pseudo–intelektualca, koji pabirči po slikarskim formulama« i koji »nije izražajno direktan«, pa iz toga proističe »dvojnost njegova stava kao teoretičara i kao slikara«. Nadalje, Tiljak je »defektan«, jer »pravi izlete iz socijalnog (crteži) u kabinetski intelektualizam (guachevi)«. JEROLIM MIŠE (bilj. 59.), 119.

62

KRSTO HEGEDUŠIĆ, Pred petom izložbom Zemlje, u: *Danas*, 1 (1934.), 114.

Summary

Petar Prelog

Tiljak against Babić: Characteristics of Ideological Controversy in Croatian art in the Early 1930s

Frequent attacks of Đuro Tiljak on Ljubo Babić and the art of the Group of Three are crucial for establishing the characteristics of ideological controversy in Croatian art in the early 1930s. Tiljak endorsed the basic tenets and goals of the artists' association Zemlja – determined by their leftist political orientation and their interpretation of the fundamental stance of George Grosz – and in his work as an art critic, he established clear borderlines between these ideologically opposed sides, thus contributing to the polarization of Croatian art scene. It was only logical that Ljubo Babić would become the target of his attacks. As a representative of the bourgeois intellectual elite, an advocate of individualism, and a promoter of Račić's artistic legacy, Babić represented precisely those positions on which Tiljak based his ideological campaign. Thus, his conflict with Babić may be considered paradigmatic, since its characteristics disclose a sort of pattern that includes the prevailing dilemmas and problems current in the Croatian art of the period. In that sense, several more or less interconnected thematic clusters can be identified, their central issues being the social conditions of artistic activity, opposition to the collective values of individualism, and the idea of creating a specific, autonomous visual expression on which to base the new national identity. Besides that,

opinions on the recent history of Croatian art appear as an important argument linked to the ideological orientation: it was Kršnjavi's legacy and the values of Račić's and Kraljević's painting. Thus, Tiljak – despite the fact that he was often rigid in his attitudes and occasionally lacked all tact in evaluating the art of his contemporaries, showing strong personal aversion towards Babić – gave a seminal contribution to the discussion on the role and position of art in the everyday life of the Croatian society between the two world wars. By analyzing the relationship between the features of Tiljak's painting and the ideological habitus as presented in his work as a critic, the author has reached the conclusion that he was outspokenly divided between his ideological goals and his personal artistic preferences: whereas in theory he opposed all larpurlartism and individualist values, in practice he was an individualist, inclined to seek the »magical«, showing a keen interest for Cézanne, and prone to symbolical expression. Therefore, Tiljak holds a specific place in the Croatian art of the fourth decade and needs to be viewed with appreciation, taking into account the features of both aspects of his activity.

Keywords: Đuro Tiljak, Ljubo Babić, Artists' association Zemlja, Group of Three, 1930s, art and ideology