

A. B. ŠIMIĆ KAO LIKOVNI KRITIČAR

Sažetak

A. B. Šimić nije samo veliki pjesnik nego i vrstan znalac likovnog ekspresionizma, njegov teoretičar i kritičar koji je iznimno poznao njemačka i francuska zbivanja u umjetnosti. Upoznat ne samo s književnim prilikama nego i s umjetničkim gibanjima uopće u Europi, poglavito s likovnom umjetnošću, njezinom teorijom i kritikom, on će pisati različite članke (rasprave, prikaze, osvrte) uvijek kritički živo i provokativno, ali domišljato i aktualno predstavljajući se tadanjim ponajboljim poznavateljem europskog i hrvatskoga književnog i likovnog ekspresionizma.

Ključne riječi: *likovnost, pjesma, teorija, kritika, ekspresionizam, umjetnost*

ŠIMUN MUSA*

UDK:

75.01

82.0

75.036.7

Izvorni znanstveni članak

Original scientific paper

Primljeno: 13. listopada
2014.

* Akademik prof. dr. sc.
Šimun Musa, Filozofski
fakultet Sveučilišta u
Mostaru,
smusa@unizd.hr

Poznato je da je u hrvatskoj povijesti književnosti proces emancipacije literature od ideološke, osobito nacionalne tendencioznosti, odlučnije potekao na smjeni 19. i 20. stoljeća – u vrijeme moderne (što se u zapadnoeuropskim književnostima događa mnogo prije – nakon romantizma). U tome literarno-ontološkome, prije svega estetskome, afirmiranju i odrastanju književnost će težiti novim, češćim i svrhovitim vezama s drugim umjetnostima, a navlastito sa slikarstvom. To se vidi posebice u „znaku programirane intermedijalnosti“ kakvu zastupa *Hrvatski salon* (1898. – 1899.) kroz izdanja u kojima se npr. uz reprodukciju slika nekih umjetnika, kao što su Crnčić, Čikoš, Bukovac, pokazuju i tekstovi pjesnika poput Vidrića, Domjanića, Kranjčevića itd. Tu su i Begovićeve prve pjesme iz knjige *Bocadoro* (1900.) iz ciklusa „Muzica“ (tri soneta), gdje svaki od njih predstavlja „sliku muziciranja“ što je zapravo slučaj ne samo u njegovoj lirici nego i u novelistici (*Kvartet* iz 1936. zasniva se na motivima muziciranja – likovi u toj noveli karakterizirani su svirkom određenih instrumenata za vrijeme koncerta).

Zapravo, bliskost *prema stilizatorskom i dekorativnom esteticizmu* pokazivao je i sam A. G. Matoš. U njegovim osvrtima s pariške svjetske izložbe 1900. što ih je slao novinama *Stranke prava*, naziru se već neki protoavangardistički elementi, također u *znaku intermedijalnosti*. To se vidi u činjenici što Matoš zastupa pravila dehijerarhizacije umjetnosti, pa će tako po njegovu mišljenju karikatura ili novinska satira ili plakati (npr. jednog Muche) predstavljati i značiti koliko i „uzvišena umjetnost“. Oduševljen je crnačkim *jazzom*, a posebno ga se doimlje suodnos umjetnosti i industrije u Zole ili belgijskoga kipara Meuniera. To poimanje poslije postaje važno za njegovu pjesmu *Mora* (1907.) koja anticipira avangardno-ekspresionističku liriku u hrvatskoj književnosti. Likovno-ikonički duh sve više dominira u književnosti što se vidi i kod Krleže u „pjesmama“ koje je likovno popratio slikar Ljubo Babić. Svakako da je primjetna izrazita likovnost i časopisa *DHK Savremenik*, a *umjetnost knjige* u doba hrvatske moderne i ekspresionizma uglavnom je obilježena likovnošću.

U tom smislu poznato je Walzelovo predavanje o *Uzajamnom osvjetljavanju umjetnosti* (*Wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917.), što je za naše okolnosti posebno važno jer iste godine *načelo intermedijalne kritike* uvodi Iljko Gorenčević (Leo Grün) pišući u novinama koje su izlazile na njemačkome jeziku u Osijeku, gdje uspoređuje izvjesne slike s književnim tekstovima i zaključuje na primjeru Krleže kao „pjesnika boje i glazbe“ da „granice među pojedinim granama umjetnosti nisu fiksirane“. Uspoređujući slike s književnim tekstovima, a onda i s glazbom, on se očituje kao pristalica likovnosti Picassa i Kandinskoga. Kao teoretičar koji govori

o dodirima i prožimanju različitih vrsta umjetnosti, on pokušava dati „nacrt opće teorije umjetnosti“.¹

Pogledajmo samo likovno tenziotvorne stihove iz Kranjčevićeve pjesme *Lucida intervala* kao što je bijeli Budha u crnoj noći ili pak slike iz Krležina *Plamenog vjetra* kakva je vatrena „kugla nebeska“, Cesarčeve „crne mačke“ iz pjesme *Crna mačka u buri* pa će slijediti opravdan zaključak kako se između „likovno isjavajućega ekspresionistički začetnoga bijelog Kranjčevićeva Budhe iz 1893. i slično isjavajućega ekspresionistički kulminantne Cesarčeve *Crne mačke* iz 1919. smjestio otprilike likovno atraktivan hrvatski književni ekspresionizam, smjestila se, ugrubo rečeno, likovno crno zanimljiva lirika J. P. Kamova, isto tako plavo obojena poezija A. B. Šimića te crno-crveno obilježena ratna lirika Miroslava Krleže“², a taj zaključak završava time da u sličnu suodnosu spram likovnosti stoji i proza naših ekspresionista kao što su J. P. Kamov, U. Donadini i Krležine rane drame, ratna proza itd.

Osim likovno obilježena književnog ekspresionizma „organski povezana“ s našim onodobnim slikarstvom, javit će se i konkretna suradnička povezanost između književnika i slikara kao što je ona već spomenuta između slikara Lj. Babića i M. Krleže (ilustracija *Pjesme I i Pjesme II*), A. B. Šimića i S. Šumanovića (ilustracija *Preobraženja*), U. Donadinija i M. Uzelca (ilustracija romana *Bauk*).

Ne samo da je bio veliki pjesnik našega ekspresionizma nego je i kao teoretičar i kritičar A. B. Šimić izuzetno poznao i europski, poglavito njemački, književni i likovni ekspresionizam što je pokazivao nizom književnih osvrti i feljtona i dojmljivih likovnih kritičkih prikaza u razdoblju od 1917., kad je pokrenuta *Vijavica*, do 1925., kad je umro.³ Začudo nigdje ne spominje E. Muncha koji ga, nije teško uočiti, kao pjesnika prati ne samo slikom *Krik* (*Der Schrei*, 1893.) nego i drugim djelima kao što su *Smrti hropac* (*Todeskampf*, 1896.) koja, moglo bi se reći, emanira Šimićevu pjesmu *Smrt* i još snažnije litografijom *Ljubomora* (*Eifersucht*, 1916.) koja inspirira Šimića u istoimenoj pjesmi. Takva smrt koja je „sasma nešto ljudsko“ i ljubomora koja čovjeka čini „bijelim kao snijeg“, izražene u djelima spomenutoga slikara i

¹ Usp. Aleksandar Flaker, „Uz pitanje intermedijalnosti hrvatske avangarde“, *Riječ, slika, grad*, Zagreb, 1995., str. 10-13.

² Nikola Ivanišin, *Fenomen književnog ekspresionizma*, Zagreb, 1990., str. 149.

³ U tom razdoblju objavio je sljedeće kritike: *Impresija karikatura, Studija o Krizmanu, Grafika plastika predavanja, Anka Krizmanićeva, Ljuba Babić, Jerolim Miše, Ivekovićeve ratne ilustracije, Naš impresionizam, Epilog doktoru Kršnjavom, Predavanja, Vaskrsenje mrtvih, Ekspozicija jedne barunice, Karikature, Joca Savić u Proljetnom salonu, Deveta izložba u Proljetnom salonu, Meštrovićevo kiparstvo, Slikarstvo u nas, Izložba Vilka Gecana, Konstruktivno slikarstvo, Uzelac, Proljetni salon 15. izložba, Situacija njemačkog slikarstva, Anketa o novom naturalizmu, Situacija francuskog slikarstva, 18. proljetni salon, Slikarstvo i geometrija* te posthumno *O slikarstvu i Perspektiva*, u: A. B. Šimić, *Sabrana djela II*, priredio Dubravko Jelčić, Zagreb, 1998., str. 383-460.

pjesnika ne moraju biti posljedica Šimićeve erudicije i likovne informiranosti, nego i izraz „svezarznoga umjetničkog senzibiliteta“, misli Ivanišin.

Sa sigurnošću se može zaključiti da je A. B. Šimić naš *najprepoznatljiviji* ekspresionist jer njegovo ekspresionističko stvaralaštvo, sve u svemu, nije trajalo samo jedno razdoblje ili dio neke faze kao kod drugih hrvatskih književnika (Krlježa, Cesarec, Krklec, Donadini i dr.); to „kod A. B. Šimića nije uopće faza, nego vrhunsko dostignuće – Smisao – Stil!“⁴

Ekspresionizam je u Šimića uočljiv u manjoj ili većoj mjeri gotovo od početka do smrti i kao što je u ekspresionizmu općenito likovnost temeljna i bitna odlika, tako je i u Šimićevu djelu. Inače, književni ekspresionizam tako prožet likovnošću izrazito je rastao „za naše onodobno slikarstvo pa on kao specifično književni fenomen u nacionalnim razmjerima ima odgovarajući likovni okvir – opet grubo rečeno, na književno-likovnoj stvaralačkoj povezanosti tih i tih književnika i slikara – u ovom slučaju između U. Donadinija i M. Uzelca, A. B. Šimića i S. Šumanovića, M. Krlježe i Lj. Babića.“⁵ Kako je i rečeno, Šimić nije samo književnostvaralački znamenit nego i teorijskokritički relevantan autor, stoga će i njegovi kritički zapisi o umjetnosti, nastali u duhu ekspresionističke, a poneki i postekspresionističke poetike, biti zanimljiv predmet sagledavanja, prije svega zbog njegovih ocjena, stavova, preokupacija, postupaka, navlastito iz područja ekspresionističke likovnosti kao i iz kulturnoga stvaralaštva uopće.⁶

Prateći živo i svestrano europsku kulturno-umjetničku scenu, navlastito se zanimajući za njemačku kulturu, napose književnost i likovnu umjetnost, upoznavši također umjetničko-stvaralačke ideje, pokrete, pojave, zbivanja i aktere, a s jednakim zanimanjem odnoseći se i prema teorijsko-kritičkom kao i prema stvaralačkom jer to praktično-stvaralačko i znanstveno-teorijsko osuđeni su na paralelizam družbe i nužnu korespondenciju kroz neizbježne dodire i prožimanja, Šimić široko obaviješten, darovit, izoštrena senzibiliteta, nošen stvaralačkim nemirima, aktivan i svestran, već kao dvadesetogodišnjak postaje zapaženo ime naše književnosti, njezine teorije i kritike, novinarstva i nakladništva.

Zahvaćen avangardnim duhom koji je vladao u prvim desetljećima 20. stoljeća, on se, poput M. Krlježe, U. Donadinija, G. Krkleca i A. Cesarca, odnosio uglavnom negatorski prema tradiciji, zapostavimo li njegovu najraniju fazu. I sam nepokoran, a poput spomenutih mladih književnika, neobuzdan i svoj, poznajući i dijalektiku

⁴ Usp. N. Ivanišin, n. dj., str. 76.

⁵ Isto, str. 149.

⁶ Usp. Šimun Musa, „Pjesnik likovnosti o likovnoj umjetnosti“, *Studije i ogledi*, Mostar, 2009., 168. Ovaj se rad dijelom oslanja na navedeni članak.

(i idealističkoga i materijalističkoga izvorišta) kao put prevladavanja kroz borbu suprotnosti, isto tako i Nietzscheova stajališta o potrebi prevrednovanja svega, on je u načelu negirao tradiciju oštro braneći avangardna, odnosno ekspresionistička gledišta i postignuća, istina bez sustavnijega i tolerantnijega postupka i poimanja. Šimić negator, vođen *nepokornicom antitezom* od 1916./17. godine, otpočevši pratiti časopis *Der Sturm*⁷, sve se više udaljavao od matoševske škole prihvaćajući ekspresionizam, pored ostaloga i iz psiholoških razloga, zbog *kontestatorskoga* duha, dajući mu biljeg svojih vlastitih unutarnjih nemira.⁸

U to vrijeme on se upoznaje i s djelom Vasilija Kandinskoga, najvećega ekspresionista u teorijsko-znanstvenome i slikarsko-stvaralačkome smislu (povjesničar umjetnosti i slikar), koji je skupa s kolegom Wilhelmom Worringerom zapravo i začetnik ekspresionističkih teorija. *Sturmovi* teoretičari H. Walden i poslije L. Schreyer vodili su organizaciju, programe, manifestacije i zapravo nastavljali na svoj način ideje dvojice spomenutih. Valja spomenuti i Worringerovo djelo *Abstraktion und Einfühlung* i činjenicu da je on još i prije rata *Sturmov* suradnik. Worringer napada mimetičnost u umjetnosti i prirodu kao umjetnički model zalažući se za apstraktnu umjetnost te ističe, veličajući je, kako je „primitivna umjetnost“ u biti apstraktna i ne temelji se na preslikavanju prirode. Sličnu teoriju daje i V. Kandinski koji je, zapravo, i začetnik modernoga apstraktnog slikarstva, a što se vidi u djelu *O duhovnom u umjetnosti (Über das Geistige in der Kunst, 1912.)*. Polazište ovoj knjizi je u idealističkoj kantovskoj teoriji, slično Worringeru, s tim da je Kandinski pored teorijskih dolazio i do praktičnih zaključaka, što je poslije koristio u slikarstvu gradeći tako svoju likovnu estetiku. On ističe moral modernoga umjetnika koji se sav predao stvaralaštvu „i oslobođenoj spiritualnoj umjetnosti“. Bitno je spomenuti tezu Kandinskoga da pravo umjetničko djelo nastaje iz umjetnika na tajanstven način i, tek kad se odvoji od autora, dobiva samostalnost postajući subjekt autonomna duha. Za njega je fenomen neograničene slobode mjerilo etike u djelu jednoga umjetnika. Iznoseći i poslije svoje teorijske postavke, širi i produbljuje zaključke kako je umjetničko djelo samostalan i trajan estetski svijet (njegove teze obilno koriste *šturmovski* nastavljači).

Misao o transpovijesnosti umjetnosti bit će različito elaborirana kod raznih ekspresionista. Npr. po Waldenu je umjetnost vječna s tim da je stvaranje postupak koji prethodi iskustvu, a iskustvo poimanje onoga što je već ostvareno. Stoga bi se moglo zaključiti kako stvaranje polazi iz nultoga položaja, tj. iz „najranijega doba“, s razine

⁷ *Der Sturm* izlazi 1910. godine, urednik mu je H. Walden, kritičar, pjesnik i dramatik, glazbenik. Krug koji je bio vezan za ovaj časopis ekspresionizma organizirao je i izložbe, a sam Walden otvorio je *Sturmovu* školu, a napose i nakladničku kuću u nakani da se sustavno širi ekspresionizam.

⁸ Usp. Cvjetko Milanja, *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Zagreb, 2000., str. 61.

„djetinje čistote“. Neke teze ovih ekspresionista dovedene su do krajnjih radikalizacija kao što je tumačenje riječi – da ona samim zvukom i slikom emanira značenje. Takvo mišljenje dovodi do neznanstvena poimanja pa i do teze o agramatikalnosti.

Budući da je Šimić na teorijsko-idejnoj razini prihvaćao teoretska gledišta i utjecaje što su dolazili iz kruga njemačkih ekspresionista, u tome smislu on i ne daje posebne novine. Međutim kad je riječ o poetsko-stvaralačkome djelu, pa i kritičkim radovima u jednoj mjeri, vidjet će se Šimićeve originalnosti. Uz navedene ekspresioniste – slikare i književnike – s njemačkoga područja, valja spomenuti još neke slikare koji su bitni po izrazitim ekspresionističkim slikarskim ostvarenjima, a imali su manje-više utjecaja na našu književno-likovnu scenu: Karl Hofer (*Rani sati – Frühe Stunde*), Christian Rohlf (Smrt i dijete – *Tod und Kind*), Emil Nolde (*Malogradanin – Philister*), Alfred Kubin (*Ralje – Der Rachen*), James Ensora (bakrorez, *Smrt progoni ljude – Der Tod verfolgt Menschen*) i dr., a, prema Ivanišinu, u svojim kritičkim zapisima piše i o M. Chagallu, G. Groszu, O. Kokoschki, K. Krausu, V. Kandinskom, H. Waldenu i još nekima. Ivanišin s pravom spominje i E. Muncha koji je već 1893. na svojstven način svojom slikom *Krik (Der Schrei)* anticipirao „čuveći krik ekspresionizma“ kao prepoznatljiv motiv te literature.

Inače, u njemačkoj kulturi ni razdoblje ni sam pojam ekspresionizma nisu čvrsto omeđeni, pa se u njih često uključuju mnogobrojni manifesti i manifestacije, skupine i pokreti u književnosti i slikarstvu sve od smjene stoljeća do tridesetih godina 20. stoljeća. Istina, valja napomenuti da se naziv ekspresionizam počeo koristiti poslije nego što su se pojavile neke teze i djela značajnijih ekspresionista kao što su npr. Gottfried Benn, Paul Raabe, Max Brod, Johannes Becher, Aleksandre Pfemfert, E. Stadler, Th. Däubler, J. van Hoddis, G. Heym, G. Trakl, R. Schickele, Y. Goll, A. Stramm, E. L. Schüler, F. Werfel. I još nešto: „Kod Hrvata nije tada bilo značajnih žena – pjesnikinja; kod Nijemaca jest: Neil Walden, Sophie van Leer, Emmy Hennings, Claire Goll, Silwia von Harden, te svjetski znamenita Else Lasker-Schüler itd.“⁹ Spomenimo i likovne skupine kao primjerice Die Brücke (*Most*), Der Blaue Reiter (*Plavi letač*) i dr.

Koliko god Šimić mijenjao poetičke modele u razvojnome kontinuitetu svoje lirike, on je posve dosljedan načelima dok stvara u okviru jednoga sustava, bez obzira pisao pjesnički ili kritičko-teorijski tekst. Prihvativši ekspresionizam, on slijedi njegove odrednice i u pjesmi i u prikazu pjesme ili slike, odnosno kritici pjesnika ili pjesništva, odnosno slikara, slikarske škole, stila, pokreta, mode, fenomena; sve to u konsekventnu slijedu prihvaćene sheme. Držeći se tako pjesničkoga ekspresionizma

⁹ N. Ivanišin, n. dj., str. 124.

i njegovih značajki, kao što su *obojeni jezik* (likovnost lirskoga postupka – osobita izraza takve poezije), negiranje tradicije, uvođenje slobodnoga i katkada slobodnovezanoga stiha kao versifikacijskoga rješenja, težnja za jezgrovitosti i sažetosti, za simultanošću kao novoj kvaliteti te odlučno napuštanje mimetičnosti u potrazi za „vizijom apstrakcijom“, koristeći pritom često metaforiziranje (oluje, nesreće) i uporabu groteske, on će i u teorijskome i u kritičkome diskursu o likovnoj umjetnosti ostati dosljedan načelima ekspresionističke estetike.

Dok je i sam bio ekspresionist, u potpunosti je slijedio njemački ekspresionizam kao stvaralački model, pogotovo u području teorije i kritike, a ako je i bilo odstupanja, ona su se zbivala na stvaralačkome, pjesničkome planu, po nalogu njegova talenta, autentične inspiracije, pa i po imperativu njegova snažnoga *ja* koje nije dopuštalo epigonstvo. Štoviše, donekle i pretjerujući, jedan će naš kritik reći da ne zna nekoga njemačkog ekspresionista kojemu bi sličila njegova poezija¹⁰.

Njegova definicija ekspresionizma, posve oslonjena na Kandinskoga, najjasnije i najjezgrovitije glasi u članku „O muzici forma“ (*Vijavica*, br. III, 1918.):

Forme stvari u prirodi su nijeme, bez zvuka, mrtve za veći dio ljudi. Da stvari prirode čine u nama one dušine pokrete koje su činile prije no što smo im život za nas ubili praktičnom upotrebom ili spoljašnjim znanjem o njima, treba da ih oslobodimo te praktične upotrebe i toga znanja o njima. Da ih učinimo što više apstraktnima, da ih odstvarimo.

Umjetnik odstvaruje stvari. Umjetnik oduzima ono što prije nije dopuštalo da čujemo njihov unutrašnji glas. Umjetnik ih čini apstraktnima, diže ih u jedan viši svijet; vaskrsenje stvari.

(...) Stablo koje je umjetnik svojim sredstvima naslikao na platnu oslobođeno je, odstvareno, nije više stvar koja ima jednu praktičnu nego jednu duhovnu svrhu. (...)

Umjetnik vraća djevičanstvo stvarima: otvara vrata njihova unutrašnjeg života ljudima. U umjetnosti je najintenzivniji doživljaj, doživljaj svijeta.

Ali,

(...) Muzika, kao umjetnost najapstraktnija, i od same umjetnosti riječi apstraktnija, govori najjače duši.

Treba da sve forme umjetnosti, slikarstva ili kiparstva ili plesa ili riječi doživljujemo kao muziku.

(...)

Golotinja svih stvari: cijeloga svijeta je zvuk.¹¹

¹⁰ Usp. A. H. Žarković, „Uspomene o A. B. Šimiću“, *Krugovi*, IV (1955.), 2, 3, 4, 5, 6., str. 382.

¹¹ A. B. Šimić, n. dj., str. 118-119.

Tu možemo iščitati Šimićevo avangardno stajalište da je stvaralački postupak, postupak duha, doista poistovjećen s božanskim činom. A oduhovljenje „odstvarenjem“ doseže apstrakciju! Zapravo, činima čarobne, preobrazbene moći, stvari se uzdižu na jedan viši svijet: *uskrснуće stvari*. Za njega je glazba najduhovnija umjetnost pa je, stoga, smatra i najapstraktnijom te je ona po *čistoti forme*, aristotelovski kazano, božanske razine.

U članku „Anarhija u umjetnosti“ (*Vijavica*, br. II, 1918.) Šimić će u retoričko-patetičnome slovu istaknuti:

Mnogi ljudi boje se i od samoga zvuka riječi: anarhija. (...) Pozdravljam anarhiju koja je u današnjoj umjetnosti. (...) Govorite u tisuću forma ako imate tisuću osjećaja, i ne govorite u nijednoj formi ako nemate nijednoga osjećaja. Prosto je, prosto sve, samo da nešto izraste. Na dnu svake anarhije je jedan red; jedan viši red; vječni.¹²

Za njega je anarhija životno načelo i filozofski svjetonazor (negacija) čiji će kristalizacijski ishod biti, prije svega, *stvaralačko i konstruktivno*.¹³

U dvadesetak članaka, koji se izričito odnose na likovnu umjetnost, nastalih između 1916. i 1925., Šimić govori o različitim likovnim temama i u različitim prigodama, najčešće reporterski, izvještajno, ali ponekad i posve studiozno i sustavno. U osvrtu „Meštrovićevo kiparstvo“ (*Obzor*, LXI, br. 261, 1920.) on najprije govori o likovnome kritičaru i kritici jer „davanje smisla djelima umjetnosti je isto tako samo sposobnost naročitog stvarača u duhovnom svijetu, kritičara“ koji predstavlja „sretnu sintezu između umjetnika i filozofa“¹⁴.

Podržavajući načela Kandinskoga o transnacionalnoj, univerzalnoj vrijednosti umjetnine, on kritizira i likovne kritičare koji tretiraju Meštrovića kipara i njegovo djelo izričito po tome kriteriju ne ulazeći u sociološko-povijesne razloge, štoviše on poštuje vrijednosti nacije i nacionalnoga, ali te oznake u umjetnosti ipak su „samo površnosti, sporednost“.

Sve što je osobno, individualno, nacionalno i partikularno, ne može biti tipično, a samo „tipično omogućuje da mi osim sebe možemo razumjeti i drugog čovjeka – budući da potpuno, lično ili najličnije jednog čovjeka nama ostaje zauvijek nerazumljeno (...), ono što vrijedi za bezbroj (individualnih) slučajeva – je tipično. Štoviše, i onda kad se individualno i uzme kao princip, onda to više nije individualno jednoga nego svakog slučaja, tj. individualno kao p r i n c i p je jedna apstrakcija, individualno je ovdje učinjeno tipičnim.“¹⁵ Na kraju ovoga zapisa Šimić daje eksplicitnu

¹² Isto, str. 109-110.

¹³ Usp. Gordana Slabinac, *Hrvatska književna avangarda*, Zagreb, 1988., str. 83.

¹⁴ A. B. Šimić, n. dj., str. 414.

¹⁵ Isto, str. 417.

poruku da se on i ne bavi Meštrovićevim kiparstvom, nego likovnom kritikom koja je, inače, često nesposobna potaknuti doživljaj.

U zanimljivu i preglednu članku „Slikarstvo u nas“¹⁶, opet u duhu svojih ekspresionističkih načela (apstraktnoga ekspresionizma), obrušava se na slikare starijega naraštaja – impresioniate (Kraljević, Račić i dr.) koji predstavljaju tradicionalno mimetičko slikarstvo udovoljavajući publici koja više gleda na *sujet* (predmet slike, događaj, povijesna osoba) nego na formu – umjetnički ostvaraj. Nasuprot „starima“ Šimić pozdravlja nastup „mladih“, kakvi su Uzelac, Šumanović, Gecan, Trepše, posebno slaveći Milana Steinera, koji je tada već mrtav, kao slikara i kritičara „potpuno nepoznata ne samo tzv. publici nego i svoj kolikoj našoj kritici. (...) On ne samo da je jedan od prvih koji je govorio o Cezanneu, ekspresionizmu, kubizmu itd., nego je i slikao i crtao tako da se njegovi ondašnji radovi mogu usporediti s najboljim današnjim radovima ovih slikara“¹⁷.

Govoreći o Uzelcu, Šimić je vrlo oprezan prema avangardnim stilovima (kubizmu i apstrakciji), kakav je inače rijetko bio, premda opet vrijednosni sud temelji na načelima Kandinskoga, čak navodeći kako je u jednoj prigodi taj autoritet rekao da današnje vrijeme još uvijek nije posve „zrelo za apstrakciju“. A Šimić svojim relativizirajućim upitom zapravo sugerira:

Napokon, treba li bar željeti to oslobođenje od 'predmeta' u umjetnosti?! Dok su ti „predmeti“ ljudi, stabla, kamenje, životinje, zvijezde, ukratko sve što je oko čovjeka i prema čemu je on u neprekinutom odnosu dok živi. Pa iako ga to, što je oko njega, muči i zadaje mu bol, ja ne držim da bi on trebao izmisliti jedan drugi svijet, gdje tih „predmeta“ ne bi bilo, jedan svijet u koji bi se on zaklonio pred njima, „oslobodio“ od njih. Ima i jedno drugo savladavanje toga života koji živimo nego li bijeg od njega. Baš jedno savladavanje toga života, savladavanje pomoću izraza, i jest umjetnina.¹⁸

Vraća li se to Šimić predmetnosti i je li to najava nove mijene? Članak je pisan 1921. kad se Šimić, na određen način, vraća zemlji – tijelu i siromasima napuštajući predjele transcendencije. Premda navodi da su ekspresionizam i kubizam oslobodili slikarstvo od nepotrebnih opterećenja, naglašava da ima i onih slikara koji ne znaju ni osnove „anatomije ni uporabu perspektive“, a predstavljaju se kao „ekspresionisti i kubisti“. I na koncu, izražavajući svoj sociološko-etički stav o umjetnosti i umjetnicima, bojeći se za njihovo dostojanstvo od malograđanske najezde, poručuje da umjetnik treba biti „afirmacija jednog višeg života. To je ovdje doista apstraktno

¹⁶ *Savremenik*, XVI (1921.), br. 2.

¹⁷ A. B. Šimić, n. dj., str. 421.

¹⁸ Isto, str. 423.

rečeno, jer se to konkretno može da vidi samo u umjetnikovim djelima, u kojima je realizirana njegova vizija života¹⁹.

U prikazu „Izložba Vilka Gecana“²⁰ Šimić vrlo odmjereno i kompetentno govori o fenomenu talenta u umjetnosti i pretpostavkama da se talent realizira. Pozivajući se opet na najveći autoritet Kandinskoga i njegovu *Likovnu mapu*, može se zaključiti da „umjetnik nastaje“, što se vidi na primjeru Picassa u njegovu napredovanju uz „mnogo pokušavanja i mnogih salto mortale“, kako piše njemački pjesnik Däubler, Picassov poznanik iz mladosti. Ali ako netko nema talenta, sve je uzalud: *Umjetnik postaje ono što jest. Eto formule*. Šimić Gecana predstavlja kao talenta u formiranju koji je prerastao mnoge starije slikare, ali ne smije stati jer će dočekati sudbinu svojih učitelja – tih „starih“. Uspoređujući njegove pejzaže s portretima, primjerice pejzaž *Mlinovi* i portret *Dvije sestre*, on daje prednost pejzažu premda, uzevši Gecanov kompletan opus, bez obzira na osobit „štimung“ pejzaža, općenito su kvalitetniji portreti; ti pejzaži kao da su rađeni „na brzu ruku“, osjeća se nedorađenost i plitkoća vizije, a i nedostatak autentična poticaja. Jer, u ovome slučaju „intuicija sama nije bila toliko duboka da bi to mogla biti i realizacija“. Pa ni umješnost komponiranja boja nije sav posao: „Korespondencija boja mora imati svoj dublji razlog od znanja da svaka boja, kad je već jednom na platnu, mora biti ponovljena još nekoliko puta, pa makar gdje na tom platnu. Takva 'harmonija' je, to se zna, tek spoljašnja, ili drukčije rečeno: to je ukusno raspoređeno šarenilo“²¹.

Smatrajući Gecana „plastičnim umjetnikom“, iznosi njegove nedostatke govoreći da kao takav (plastičar) ne može raspoloživim slikarskim sredstvima kao što su „boja, linija, forma“ ostvariti svoju sklonost, a što se i vidi u slici *Cinik*. Premda su Gecanovi crteži za Šimića bolji od slika, to još uvijek nije dovoljno: „Zastati na št i m u n g u i ne poći dublje, to je svakako premalo kao umjetnost. Ali, na putu (je) do cilja, ali nije još na cilju, (...) stvaralačka mogućnost njegova talenta očito je velika.“²²

Da bi zasnovano predstavio slikarski fenomen Save Šumanovića (već je rečeno da je on izradio crtež na ovitku *Preobraženja*), Šimić počinje prikaz od francuskoga slikarstva i postimpresionista (P. Cezanne i G. Seurat) čija djela znače najviši domet moderne likovne umjetnosti, stoji u raspravi „Konstruktivno slikarstvo“²³. U njoj se, zapravo, naglašava avangardnost Šumanovićeve izraza ostvarena pod vidnim Cezanneovim utjecajem.

¹⁹ A. B. Šimić, n. dj., str. 424.

²⁰ *Savremeničnik*, XVI (1921.), br. 3.

²¹ A. B. Šimić, n. dj., str. 426.

²² Isto, str. 427-428.

²³ *Savremeničnik*, XVI (1921.), br. 3.

Poslije boravka u Parizu, posebno u školi Othona Friesza, a zatim i Andrea Lhotea, Šumanovićev je talent, odmaknut od ekspresionističke atrakcije, našao potvrdu u konstruktivizmu. On zapravo želi sliku kao konstrukciju na geometrijskoj osnovi. Za svaku sliku gradi arhitektonski plan, pa je arhitektonika bitna značajka njegova slikarstva uz trodimenzionalnost, a plastika slike, koja je također očita, upravlja se ne prema prirodi (mimetički) nego prema geometrijskim formama. Premda se i Šimić vidno odmiče od ekspresionističke apstrakcije, ne dopušta imitativno, mimetičko slikarstvo kao što je, s druge strane, izražavao i bojazan od radikalne apstrakcije jer bi takvo slikarstvo postalo obična dekorativnost bez umjetničke ljepote.

Ne imitiranje, već transformacija prirode postupak je koji naglašava Šimić, ali treba se provesti „po izvjesnim zakonima koji će u ovaj novi svijet uvesti red“, što se najjasnije sagledava u geometrijskim odnosima. Istina, govori on da se ne može s bilo kakvim „ritmom geometrijskih odnosa“ stvoriti kvalitetno likovno djelo. Pogledaju li se Seuratove slike, toga preteče novoga slikarstva, vidjet će se da je doista „konstrukcija potreba za harmonizaciju“. Njegove slike *Kupanje* ili *Grande Jatte* kojima su forme (uspravne – npr. stabla, a vodoravne – npr. figure koje leže) komponirane kao okomice na vodoravnici, pokazuju da je konstrukcija bila nužna za uspostavu estetskoga učinka i emocionalnoga „štimuma“ što se ne bi moglo ostvariti bez adekvatne arhitektonike.

Navodi i primjer Cezanneovih slika (*Igrači*) ostvarenih geometrijskom shemom napominjući da, primjerice, položaj ruku može biti i „prirodan i arhitektonski“. I Cezanne, koji je imao iznimno poštovanje spram prirode, kad koristi geometrizam, te slike nisu obična stilizacija, kako neki misle. Opet navodi primjer Šumanovića i njegov geometrizam koji, ustvari, odobrava, ali izražava i bojazan da konstrukcija ne nadvlada intuiciju – tada nema umjetnosti.

S istoga motrišta djelovat će i poslije kad piše kratki zapis „Slikarstvo i geometrija“,²⁴ u povodu 19. proljetnog salona, na kojem je omiljena tema bio Šumanovićev geometrizam gdje Šimić sam sebe, doslovno citirajući iz maločas navedenoga članka, opravdava za svoje napuštanje ekspresionističke estetike u teoriji i kritici kao i promjene u poetskome umjetničkom postupku svodeći i sažimajući stvari do jezgrovitosti; reducirajući sve na materijalnu, zemaljsku osnovu, „ogoljelu do kostura“. Zapravo, Šimić ujednačuje na taj način svoju postekspresionističku poeziju s teorijskim postavkama i kritičkim opservacijama u umjetnosti uopće. Bez obzira na preobrazbe i zaokrete, sada prema ogoljenoj materiji, on i dalje niječe predmetne, mimetičke postupke jer smatra da bez unutarnje transformacije i intuicije nema tenziotvorna čina na kojem

²⁴ *Književnik*, I (1924.), br. 2.

se i temelji umjetnina. Ipak, da je posve stao na stranu novih postekspresionističkih strujanja, uz ostalo govori i navođenjem riječi velikoga Guillaumea Apollinairea, predstavnika novoga vala u poeziji i prvoga teoretičara kubizma, koji je rekao kako je „slikaru geometrija što i piscu gramatika“.

I otprije negirajući impresionizam i impresioniste, posebno Kraljevića i Račića, a nasuprot njima afirmirajući Gecana, slikara ekspresionizma, podržavajući Uzelca i njegovo groteskno predstavljanje društvenih deformacija, prostitucije, bijede i animalizacije, Šimić izvodi zaključak da je za posljednjega slikara ljudska civilizacija „panorama animalnoga života“. U članku zanimljivu po karakterizaciji Uzelčeva modernističkoga slikarstva s naslovom „Uzelac“,²⁵ opet dodiruje Šumanovića hvaleći ga zbog čistoće forme *dogeometrizma*, što omogućuje pravu likovnu konstrukciju. Pa ipak, svi ti postupci bez istinske snage autora, bez njegove intuitivne i imaginativne moći, bez nutarnje snage koja upućuje preobrazbu na kvalitativno novu razinu postojanja, ostaju uzaludan trud, smatra Šimić.

„Kritika je posao umjetnika“, veli on u jednome satiričnom zapisu pod naslovom „Studija o Krizmanu“²⁶, šaljući kritiku Kosti Strajniću u povodu njegove studije o Krizmanu:

Sada smo evo dobili Strajnićevu studiju o Krizmanu, koja ima tu odliku da je elegantno opremljena i da nije studija. Strajnić ima sigurno pogrešno mišljenje o kritičaru, jer inače ne bi pisao kritik, ili barem ne bi izdavao „studij“. Kritika nije konstatiranje, nego stvaranje, dakle posao umjetnika. I ako dobar kritičar mora imati i stila i ukusa i znanja, Strajnić nije kritičar, jer nema te nijedne kritičarske osobine...²⁷

Ovdje se Šimić usmjerio protiv plitkoće i praznoga akademizma, profesorske pretenoznosti iza koje ne stoje ni znanje ni kultura, a ni umjetnički senzibilitet. Umjesto da Strajnić predstavi u toj studiji Tomislava Krizmana i njegov grafički opus, on piše teorijska i povijesna načela, a skoro i ne dodiruje zadanu temu o Krizmanu.

U svome prvom članku s područja teorije i kritike likovne umjetnosti pod naslovom „Impresija karikatura“²⁸, vidimo da je Šimić već naslutio nove umjetničke struje. Naime, govoreći o karikaturi, on ističe da se umjetnik treba baviti slabostima duha, a ne defiguracijom tijela u utrci za jeftinim smijehom.

Defiguracijom se ističu više nedostaci tijela i ljepote, dok se moderni karikaturist kao svaki pravi umjetnik bavi i slabostima naše unutarnjosti, duše, karaktera, a te se slabosti ne dadu ismijati običnom defiguracijom. Jači je efekat karikature, kad nas umjetnik

²⁵ *Kritika*, III (1922.), br. 4.

²⁶ *Hrvatska prosvjeta*, IV (1917.), br. 1-2.

²⁷ A. B. Šimić, n. dj., str. 387.

²⁸ *Hrvatska prosvjeta*, IV (1916.), br. 5-6.

učini smiješnima prikazujući nas istinito, nego kad nas defigurira ... Divna je bila Mona Lisa, đavolica jedna! Ali je moćni Lionardo mogaše isto tako božanski karikirati kao što je božanski portretiraše, a mi bismo tako rado željeli vidjeti njezinu karikaturu, načinjenu rukom Lionardovom, možda radije nego njezin portre.²⁹

U opsežnoj raspravi pod naslovom „Likovne umjetnosti“,³⁰ koja sadrži tri osvrt, u prvome je redu riječ o njemačkoj i francuskoj likovnoj umjetnosti i njezinim kritičarima, Šimić zaključuje da u Francuza vlada „genij reda“ navodeći pariške kubiste (Picasso, Braque, Leger) dok se Nijemci „muče“ u rješavanju problema:

Red je u francuskom životu posve prirodna funkcija; on pripada u nacionalni charme ... Lijepu mirnoću forme i prirodni odnos između forme i iskrenog sadržaja (je njihov identitet, Š. M.) ... Rješavati probleme, mučiti se s nečim, to je baština Nijemaca. Oni su kraj svojih zapadnih susjeda kao nesretnici pored sretnika.³¹

U nekoliko članaka o toj tematici, pogotovo u onima što se odnose na *Proljetni salon*, ima dosta sličnosti pa i ponavljanja određenih načela te s obzirom da su te teze, kritičke metode i opservacije kao i diskurzivni oblici njegove komunikacije naprijed izloženi, nema razloga za daljnje elaboracije.

Dobro obaviješten o europskim, posebno njemačkim i francuskim zbivanjima u umjetnosti, upućen u likovnu teoriju i kritiku, kako je i rečeno, znatiželjan i domišljat, sklon polemici, on će u kombinaciji različitih pristupa i metoda izvoditi zanimljive, često objektivne, ponekad jednostrane ili provokativne pa i tendenciozne zaključke o slikarstvu i slikarima, o likovnim kritičarima i teoretičarima, istina različito uobličeno (članci, prikazi, studije, rasprave), ali uvijek živo, domišljato, aktualno i poticajno očitujući se tadanjim ponajboljim poznavateljem europskoga, likovnog i književnog ekspresionizma u nas.

²⁹ A. B. Šimić, n. dj., str. 385.

³⁰ *Savremeni*, XVII (1923.), br. 4.

³¹ A. B. Šimić, n. dj., str. 440.

A. B. ŠIMIĆ AS AN ART CRITIC

Abstract

A.B. Šimić is not only a great poet, but also an eminent connoisseur of art expressionism, its theorist and critic with exceptional knowledge of German and French art scenes. Being familiar not only with literary conditions but also with art movements in Europe in general, especially with fine art theory and critics, Šimić used to critically write different articles (discussions, reviews and essays) in a lively and provocative but at the same time ingenious and modern way, proving himself the best connoisseur of European and Croatian literary and art expressionism of that time.

Key words: *fine art, poem, theory, critics, expressionism, art*