

Hrvatsko slikarstvo dvadesetih godina u kontekstu evropskih tendencija novog realizma

Dr Ivanka Reberski

viši znanstveni suradnik Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu

Izlaganje sa znanstvenog skupa —
75.03 ≅ 7.036.7 (4/497.1 Hrvatska) »19«

U razvojnem kontinuitetu modernog hrvatskog slikarstva posebno nas zaokupljaju one međašne pojave koje znače proboj novih likovnih obrazaca, ili moderniteta¹, u našu domaću umjetničku praksu, i izravan su priključak na evropske tokove u isti mah. Takav sretan trenutak sinkronizacije s Evropom dogodio se sredinom dvadesetih godina. U kratkotrajnoj, ali stilski jedinstvenoj pojavi hrvatskog neorealizma (s magično-realističkom i neoklasičnom komponentom)² prepoznajemo svojevrsnu stilsku korelaciju s općim novorealističkim nastojanjima tog umjetničkog trenutka.

Želimo li utvrditi kako su se i zašto naša likovna nastojanja uklopila u opći evropski kontekst, valja na početku podsjetiti na osnovne pravce koji su dominirali evropskim likovnim kretanjima.

Bitno je obilježje evropskog slikarstva dvadesetih godina pluralizam stilova unutar kojega prevladavaju dvije međusobno suprotstavljene tendencije. Primat tzv. *nove* umjetnosti modernog doba, doba društvenih i tehnoloških promjena, pripao je konkretnoj umjetnosti koja s konstruktivizmom nastavlja praksu likovnog eksperimenta započetu već u prvom desetljeću, a s dadaizmom vrši najradikalniji antistilistički obrat u umjetnosti svih vremena. Na naš likovni prostor ta se tendencija preko zenitizma samo marginalno odrazila u slikarstvu Joa Kleka (arhitekta i slikara Josipa Seisela), ali je ostala bez većeg odjeka, da bi magistralni tokovi pratili sasvim drugačija kretanja.

Pluralizam stilova tih prijelomnih poslijeratnih godina svojim je drugim prevladavajućim obilježjem, kompleksom neorealističkog slikarstva, obuhvatio duboke društvene i duhovne promjene koje su zahvatile evropsku civilizaciju. Wieland Schmied okarakterizirao je tu postekspresionističku epohu između 1920. i 1929. kao *međuvrijeme*,³ vrijeme sabiranja, u kojem se nakupljao talog društvenih kontrasta. Poremećeni odnosi u svijetu u kojem je prevladao zakon vlasti, terora i pro-

Likovna nastojanja hrvatskih slikara sredinom dvadesetih godina sretno su se uklopila u opći evropski kontekst ostajući u isti mah u kontinuitetu domaće tradicije i umjetničke prakse. U kratkotrajnoj, stilski jedinstvenoj pojavi hrvatskog neorealizma, s prevladavajućom neoklasičkom komponentom koja je u razdoblju između 1923. i 1926. beziznimno zahvatila naše slikare svih generacija, prepoznajemo sasvim sinhronu stilsku korelaciju evropskim tendencijama novog realizma. Jasna stilska određenja i visoka razina kvalitete postignuti su pritom u takvoj širini da se to kratko razdoblje diferencirano izdvaja i nameće kao jedno od značajnijih poglavlja hrvatskog slikarstva u razvoju njegova likovnog moderniteta.

fita, izazivaju u ljudi osjećanje nesigurnosti i duhovnog otuđenja, što postaje jedna od osnovnih oznaka epohe nadolazećeg dehumaniziranog, tehnokratskog doba. Umjetniku preostaje alternativa — suočavanje ili bijeg od stvarnosti: objektivna, realna slika svijeta ili nadrealna vizija sna. Zapravo, bili su to samo polarizirani aspekti jedne te iste *nove* *realnosti*.

Više no ikad ranije umjetnost postaje sada izraz umjetnikova opredjeljenja, svjetonazor, oblik protesta, ideološki koncept, intelektualni, a nerijetko i politički manifest. Ali umjetnost postaje također i umjetnikovo pribježište iz kaotičnog i nesigurnog svijeta u harmonijski red stvari.

Obrat prema novoj objektivnosti manifestirao se stoga u najoprečnijim vidovima slikarstva: od neoklasičističke pozicije Picassa i Deraina, osobito Picassoova povratka figuraciji oko 1920, preko mitske perspektive Beckmanna, minhenskih klasicista, pojačanog interesa za povratak prirodi i primitivnim umjetnostima, sve do Dixove i Groszove verističke vizionarnosti i kritike dru-

¹ Termin **modernitet** ili **modernizam**, premda u našoj povijesno-umjetničkoj terminologiji sve učestaliji, upotrijebljen je ovdje samo uvjetno. Njegov smisao najprikladnije pokriva onu stilski raznorodnu mješavinu evropskih utjecaja, od postimpresionizma, sezanzizma, ekspresionizma, postkubizma, neorealizma sve do kritičkog realizma, na kojima se temeljila hrvatska slikarska moderna dvadesetih godina. O **modernizmu** kao umjetničkom stavu raspravlja također B. Gargro u osvrtnu na izložbu **Treća decenija — konstruktivno slikarstvo** (Život umjetnosti, Zagreb, br. 6, 1968, str. 121), ograničujući vrijeme modernizma na razdoblje neposredno nakon prvog svjetskog rata. B. Gargro o tome kaže sljedeće: **Razdoblje modernizma u slikarstvu mogli bismo vremenski ograničiti na sam početak trećeg decenija, na period između god. 1919. i 1922/23. U tom razdoblju, u okviru modernističkih raspoloženja, dolazi do stilski disparatnih odjeka više evropskih izama. U istom tekstu B. Gargro indirektno upućuje i na magični realizam.**

² U najnovijoj sistematizaciji hrvatskog slikarstva 20. stoljeća G. Gamulin razgraničuje **neorealizam** i **magični realizam** od ostalih stilskih formacija koje su se naglašenije javile unutar slikarstva **Proletnog salona**. (G. Gamulin: **Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća**, sv. 1, Zagreb, Naprijed, 1987, str. 94—112)

³ Wieland Schmied: **Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918—1933**. Hanover, Forum Verlag, 1969. str. 11.

štva.⁴ Talijanskoj klasicističkoj struji *valori plastici* srodne su bile preokupacije Ozenfantova konstruktivnog purizma kao i predstavnika pariške škole, koji su zajedno s Picassoom i Derainom, Coubineom i Metzingerom vratili francuskom slikarstvu trajne vrijednosti i neprolaznu ljepotu ponovno pronađenu u vječnim slikarskim temama: figuralnim kompozicijama, mrtvim prirodama, portretima i pejzažima. Recimo još i to da je kritičko preispitivanje kompleksnih novorealističkih tendencija dvadesetih godina već odavna utvrdilo postojanje dviju linija: radikalnog verističkog krila predvođenog slikarstvom njemačkog pokreta *Neue Sachlichkeit*, i desne, umjerenije klasicističke struje s odvajecima magičnog realizma i neoklasicizma.

Ta potonja, umjerenija linija imala je presudan utjecaj na hrvatske umjetnike u momentu formiranja naše komponente neorealizma kao homogene stilske formacije sredinom trećeg desetljeća. Bilo je to *veliko i diferencirano razdoblje* (G. Gamulin)⁵ hrvatske umjetnosti koje je najavilo nastup nove epohe,⁶ a trajalo je između 1922. i 1929. godine. Stoga smo se u izboru teme i odlučili upravo za to poglavlje hrvatskog slikarstva jer predstavlja ključnu točku u razvojnom putu likovnih moderniteta prema suvremenosti.

U društveno-politički prijepornom, ali duhovno poticajnom vremenu nakon prvog svjetskog rata na zahtjevom su se kulturnom prostoru razvijali novi umjetnički pokreti, a na likovnom planu nastupile su temeljne promjene. Tada se desio naš drugi veliki ciklički proboj otvaranja prema novim likovnim iskustvima evropskog *modernizma* koji je u tom času izrazito upravljen prema Parizu. Prvi proboj bio je ostvaren već na početku stoljeća i bogato se manifestirao u slikarstvu Kraljevića, Račića, Hermana i Becića, utemeljitelja hrvatske likovne *moderne*, čija su iskustva i kasnije vrijedila kao nezaobilazna polazišta naše poslijeratne generacije, ali i kao temeljna karika u kontinuitetu domaće tradicije. Naime, ovo drugo otvaranje prema zapadu odvijalo se zapravo u kontinuitetu na najprirodniji način vezano uz domaće tlo. Apsorpcija *novog* vršila se na podlozi vlastite slikarske tradicije, bez velikih skokova i prekida, pa stoga nije bilo ni znatnijih ekskurza u avangardnije revidiranje likovne forme; zbog čega i dadaizam u nas tada doživljava neuspjeh, a nadrealizam odgodu. Cjelokupna formativna priprema i tradicijska podloga, s latentno prisutnim monumentalizmom forme (preko Kljakovićeva klasicizma i Meštrovićeva kiparskog jezika), sretno je podudarila afinitete naših slikara za neorealističke i klasične vrijednosti u trenutku kad su one, tako reći, u svoj zapadnoj Evropi prevladale. Kao što je dobro primijetio G. Gamulin, u nas se prije svega u tom trenutku radilo o *izgradnji i utemeljenju suvremene likovne kulture*, a ono je moralo krenuti od uspostavljanja reda.

U likovnoj klimi poslijeratnog Zagreba određuju temperaturu i pomiču granične kamene mladi slikari *Proljetnog salona*, tada jedine organizirane likovne grupacije koja je u svoj krug privukla, gotovo bi se moglo reći, sve ono što je na ovom sjevernohrvatskom prostoru iole nešto značilo. Izložbe *Proljetnog salona* bile su svojevrsno rasadište novih ideja i formalno-stilskih likovnih koncepcija, pa su se na njima ravnopravno uz

bok s još uvijek perzistirajućim stilskim formacijama s početka stoljeća sukcesivno javljale individualne i često veoma uspješne verzije sezanizma, ekspresionizma, postkubizma, sve do prvih pojava tzv. magičnog realizma.

Ekspresionistička epizoda kroz koju je u prvim poratnim godinama prošla glavina hrvatskih slikara izbila je u prvi plan upravo na izložbi *IX. Proljetnog salona* 1920. godine kao istinski likovni fenomen, koji nažalost, usput rečeno, nije bio odmah prepoznat kao komponenta duhovnog i nova likovna kvaliteta ekvivalentna snažnom prodoru Miroslava Krleže u knjižvnosti. Likovna kritika je taj nalet oblikovne ekspresivnosti proglasila *apsolutnom rugobom* i *strašnom katastrofom Ljepote* (S. Batušić).⁷ A zapravo, bio je to čin rasterećenja ljudskih tegoba nakon dugih godina rata koje su još duboko iznutra povremeno izranjale. S ekspresionizmom nastupa za nas toliko značajan prekid stalnog vremenskog kašnjenja za Evropom, da bi se u narednom, postekspresionističkom razdoblju s magičnim realizmom uspostavio ravnomjeran hod s jednom od magistralnih linija suvremenog likovnog trenutka.

Nakon eruptivnog očitovanja ekspresionizma prirodno je slijedio nalet suprotnog vala: prevladala je potreba za smirivanjem emocija, a potom i za reformiranjem umjetničkih vrijednosti. Umjetnikov interes prebacuje se s emotivnog na intelektualno područje. Zaukupljenost imanentnim slikarskim problemima, problemima forme i oblikovanja, potiskuje za izvjesno vrijeme svaki drugi oblik angažiranog umjetničkog pristupa. On će se ponovno javiti potkraj dvadesetih godina kao svojevrsni protest i antiteza neoklasicizmu, i to u kritičkom realizmu grupe *Zemlja*, pa još i ranije u njegovu prologu, s Postružnikovim i Tabakovićevim groteskama 1926, ali prije toga, hrvatsko će slikarstvo u magičnom realizmu doživjeti svoj katarzički trenutak stilske jedinstva: povratka redu i klasičnoj ljepoti.

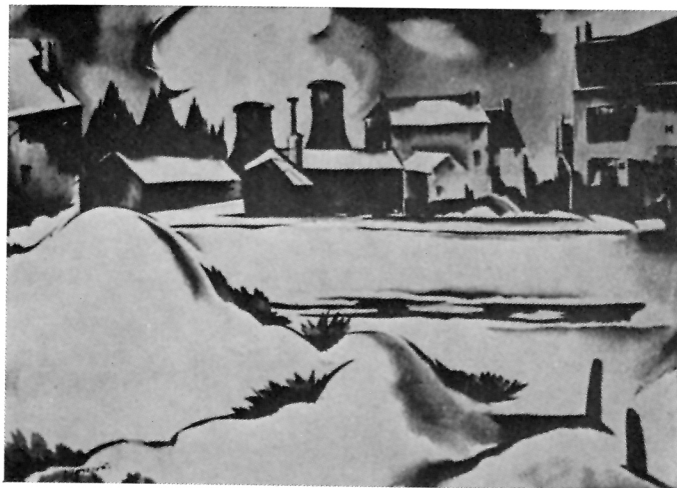
Obračajući se predmetnoj slici svijeta u traganju za trajnim vrijednostima i značenjima, naši slikari dvadesetih godina pronalaze u sebi samima nove prostore likovnog oblikovanja zbilje. U tim se novim vizurama gube sve nevažne pojedinosti, ostaju samo čvrsto otisnuti, jasni tragovi onoga što se trajno pamti: u prirodi, urbanom krajoliku, svakodnevicu, predmetima čovjekova okružja, u liku žene, ljudskim figurama i karakteristikama. Ona *druga* skrivena realnost, ona iskonska značenja

⁴ Novi pristup realističkim tendencijama, koje su slikarstvu dvadesetih godina udarile glavni biljeg, dala je 15. evropska izložba održana u jesen 1927. u Zapadnom Berlinu pod nazivom *Tendenzen der Zwanziger Jahre*. Na njoj su prvi put prikazane obje glavne linije novog realizma — nova stvarnost i nadrealizam — u najužoj zajedničkoj vezi s ostalim pojavama neorealističkog slikarstva. Wieland Schmied, autor sekcije *Neue Wirklichkeit — Surrealismus und Neue Sachlichkeit*, tumači i objašnjava svoju koncepciju izjednačavanja različitih neorealističkih pojava time što su im inspirativna polazišta utemeljena u istoj *novoj* socijalnoj, ekonomskoj i intelektualnoj realnosti koja je nastupila u razdoblju između prvog i drugog svjetskog rata.

⁵ Grgo Gamulin, nav. dj. (vidi: bilj. 2).

⁶ Izložba jugoslavenskog slikarstva *Treća decenija — konstruktivno slikarstvo* ... (Muzej savremene umetnosti, Beograd, decembar 1967), označila je razdoblje trećeg desetljeća kao posebno značajnu epohu u razvoju slikarstva jugoslavenskih naroda.

⁷ Slavko Batušić: U spomen *Proljetnom salonu*. Nova Evropa, I, 1920, br. 2, str. 467—468.

265. Vladimir Becić, *Mrtva priroda*, 1923.266. Marijan Trepše, *Pedgrađe Zagreba*, oko 1923.

običnih jednostavnih stvari, nešto što se tek naslućuje *iza* predmeta i fizionomija, izdvojeno kao okamina i zatravljeno u nekoj gluhoj tišini, odjednom se početkom dvadesetih godina počelo pomaljati na slikama naših slikara, jasno i stilski dorečeno.

Bez detaljnijeg uvida u to kompleksno razdoblje teško je izdvojiti najraniju pojavu te magičnorealističke stilistike. Početak stilskog fenomena javlja se već oko 1912—22, da bi potpuno prevladao 1923, s kulminacijom oko sredine desetljeća.

Neorealizam je prozeo postupke pojedinaca začuđujućom snagom i brzinom ne ostavljajući izvan dosega gotovo nijedan izuzetak. On je, s jedne strane, nastupio kao *recidiv tradicionalističke podsvijesti* (B. Gagro) i, s druge, kao težnja za dosizanjem razine i kvalitete neposrednih stranih uzora. Bez obzira na to iz kojih su izvora crpljeni neorealistički poticaji naših slikara (Pariz, Rim, Prag, Dresden, München, Berlin), bez obzira na to jesu li izlazili iz *novog* francuskog slikarstva strogo podređenog kompoziciji i zahtjevima stila,

ali i subjektiviteta, Lhoteove postkubističke manire, Picassoove monumentalnosti forme, metafizike talijanskih neoplastičara i purizma, ili pak iz bitno drugačijeg magičnog realizma germanskog duha, sva su se njihova pojedinačna nastojanja skladno podudarila. Dosegnuti apogej stilskog jedinstva okupio je na trenutak pod istim znakom i one slikare koji su pomno njegovali formu, te one koji su samo izvanjski usvajali raširenu stilistiku.⁸

Gotovo da se i ne može ovdje govoriti o pojedinačnim dometima, osobito ne u jednom tako općenitom razmatranju fenomena. Primjera radi upozorit ćemo ipak na istaknutije predstavnike.

267. Zlatko Šulentić, *Portret arhitekta Pičmana*, 1926.

⁸ Fenomen *stilskog jedinstva*, koji se javio polovicom dvadesetih godina već su ranije uočile i potvrdile analize slikarstva tog razdoblja u nas.

Božidar Gagro tumači ovu pojavu u kontekstu slikarstva *Proljetnog salona* slijedećim riječima: *Na XVII izložbi Proljetnog salona, godine 1923, zapaža se promjena. ... U stvari, dogodilo se to da je evropsko slikarstvo, nakon analitičke destruktivne euforije, neposredno iza rata zabilježilo prve reakcije; Derainov i Picassooov klasicizam s jedne strane, a s druge nešto kasnije Neue Sachlichkeit, djeluje kao nagao udarac suprotnog vjetra u još nerazvijena jedra našeg modernizma. ... Krleža će ovo slikarstvo duhovito nazvati euclidovskim.* (Božidar Gagro: *Slikarstvo Proljetnog salona 1916—1928*. Život umjetnosti, br. 2, Zagreb 1966, str. 46—54. U osvrtu na izložbu *Treća decenija — konstruktivno slikarstvo* (Život umjetnosti, br. 6, Zagreb 1968, str. 117—125) B. Gagro ističe: *Nijednom dosad u svojoj historiji slikarstvo u Jugoslaviji nije bilo stilski tako jedinstveno kao u razdoblju prvog konstruktivizma, sredinom trećeg decenija.*

Miodrag B. Protić u predgovoru studijske izložbe *Treća decenija — konstruktivno slikarstvo* (Beograd, 1967), premda neizravno, također potvrđuje da se polovicom dvadesetih godina naši slikari nalaze u tragu zajedničkog stila. Protićeva se analiza proteže na cijelo jugoslavensko slikarstvo, unutar kojega hrvatska dionica, posebno ona koja se odnosi na zagrebački likovni krug, nedvojbeno ukazuje na prevladavanje jedinstvenog stilskog obilježja.

⁹ Grgo Gamulin, nav. dj.

268. Vladimir Varlaj, *Klek*, oko 1925.269. Đuro Tiljak, *Park*, 1928.

Krenemo li generacijski, među prvima nam se nameću imena Babića, Becića i Miše, tada već doajena našeg slikarstva. Babića je, za razliku od ostale dvojice, neorealizam samo usput dodirnuo, i to ponajviše u istinski halucinantnom portretu Nine Vavre iz 1924. Nasuproto tomu Becićevi portreti, mrtve prirode i pejzaži, a iznad svega njegov danas već antologijski *Planinski pejzaž s potokom*, iz 1923, jasno govore da je riječ o slikaru koji se sasvim prepustio arkadijskom doživljaju svijeta. Isto vrijedi i za V. Trepšea, ali i za cijeli niz slikara s izraženijom neoklasičnom osjetljivošću (Režek, Kovačević, Tomašević, Mujadžić, Vanka, V. Nikolić i dr.). Postkubizam A. Lhotea djelovao je na Savu Šumanovića koji nam prenosi metodu čvrsto strukturirane tektonike i strogog konstruiranja forme, što je ubrzo jače zahvatilo one naše slikare koji su naginjali plastičkom oblikovanju, kao Kamilo Ružička, npr. *Bosanski pejzaži* Karla Mijića iz tog perioda zrače nekom posebnom mitologijskom realnošću. Tom istom *magijom samog definiranog stila* (G. Gamulin) djeluju zaleđene strukture idealiziranih pejzaža Vladimira Varlaja, među kojima *Baška plaža* iz 1921, *Crvena kuća* iz 1923, *Voćnjak na selu* iz 1924. predstavljaju vrhunac koji su dosegli još samo neki naši slikari: J. Miše s *Pučišćima* (1923), ili Anka Krizmanić, doduše već potkraj perioda, sa slikom *Nova ves*, kojoj se nažalost izgubio svaki trag. Kao *paradigme na samom kraju evolucije* (G. Gamulin) uzdižu se monumentalnošću forme Tiljkove lipe u slici *Park* iz 1928, dok se Gecanov i Uzelčev ekspresionistički naboj samo izvanjski smiruje klasičnim oblikovanjem forme. Gotovo Dechiricovsko metafizičko djelovanje posjeduju Orlićev autoportret *Izaija*. Čini se uopće da ona fantomatska strana magičnog realizma najjače dolazi do izražaja baš na portretima: *Portret arhitekta Pičmana* (1926) Zlatka Šulentića, diksovski robustan portret *Vene Piona* Ive Režeka, autoportret Vinka Grdana, a iznad svih se svojom iznimnošću ističu autoportreti Lea Juneka. Oni očito tvore *zenit* našeg magičnog realizma, što je već zaključio i Grgo Gamulin. Izvan dodira s neo-

realizmom nisu ostale niti slikarske osobnosti kakav je bio Marino Tartaglia, pa Ignjat Job ili J. Plančić. Od njih su neki pronašli prostora za bukoličku egzaltaciju unutar svojih specifičnih osjetljivosti. Kroz epizodu stilskog pročišćenja prošli su i protagonisti nadolazećeg stilskog perioda, kritičkog realizma, Oto Postružnik i Ivan Tabaković, da bi neoprimitivizam Krste Hegedušića uistinu predstavljao pripremu iz koje je proizašla naša najangažiranija slikarska komponenta i cjelokupna naivna umjetnost.

Jasna stilska određenja i diferencijacija uzdižu ovo razdoblje hrvatskog slikarstva u cjelini na razinu općih evropskih determinanti.

Neki povijesničari i teoretičari slikarstva ovog našeg međuratnog razdoblja nisu dugo uočavali tu jasnu diferencijaciju stila: magičnog realizma i neoklasicizma, što također valja jasnije razgraničiti. Djelomično je to već učinio Grgo Gamulin, i to po prvi put u dosadašnjim pokušajima sistematizacije slikarstva tog razdoblja,⁹ dok su se prije njega neki teoretičari kolebali svrstavajući ove stilske srodne — magičnorealističke pojave — između neoklasicizma, ekspresionizma forme, konstruktivnog slikarstva i postkubizma. A već je Miroslav Krleža jasno uočio izdvojenost ovog slikarstva nazvavši ga *euklidovskim*, čime je u pomanjkanju adekvatnijeg termina možda bolje od bilo kojeg drugog naziva pogodio samu bit ovog stilskog fenomena.

Osnovna načela, tematske podudarnosti i morfologija stila, ne samo da u potpunosti sinkroniziraju s evropskim magičnim i neoklasičnim realizmom dvadesetih godina, u kojem jednom riječju prevladava — harmonično pročišćenje i kultiviranost — nego su sve te odrednice ostvarene u takvoj širini i kvaliteti koja to stilsko razdoblje u nas čini velikim, što nam daje puno pravo da ga izdvojimo kao jedno od najznačajnijih poglavlja u kontinuitetu razvoja modernizma hrvatskog slikarstva dvadesetog stoljeća na putu prema suvremenosti.

to sacral construction, which was by no means marginal but, owing to highly engaged architects and civil engineers (Buneta, Pičman, Jamnicki, Babić, etc), courageously joined the current endeavors. Then, the projects for Saints Cyril and Methodius' Church were designed, the Chapel of the Holy Heart was enlarged and St. Theresa's Church constructed. Analysis of these sacral buildings is an attempt at re-evaluation of the social segment providing substantial shaping features not only to its own visual environment but also to the overall scene of the city.

Ivanka Reberski

CROATIAN PAINTING IN THE TWENTIES IN THE CONTEXT OF EUROPEAN TENDENCIES OF NEOREALISM

Figural endeavors of the Croatian painters in the mid-twenties appeared to integrate quite well into the general European context, at the same time preserving the continuity of home tradition and artistic practice. During the short-term, stylistically uniform appearance of Croatian neorealism, with a prevailing neoclassical and magic-realistic component present in all our painters belonging to any generation without exception between 1923 and 1926, a quite synchronous stylistic correlation with European tendencies of neorealism can easily be recognized. Clear stylistic determinations and a high quality level were achieved thereby to such an extent, that this short period is quite distinctly differentiated, imposing itself as one of the most important chapters of Croatian painting in the development of its figural modernism.

Iztok Durjava

NEOREALISM IN SLOVENIA — SOME PROBLEMS

This paper deals with the appearance of neorealism in the Slovene visual arts in the mid-twenties. Analysis of social and ideological motives is related to the appearance of a new way, thereby using those facts about neorealism and other »new realisms« in Europe that indicate this phenomenon to be part of the outward appeal for order (*rappel à l'ordre*). Among the documents on neorealism, early contemporary criticism in particular reveals that this visual direction, as compared to expressionism, was accepted to a considerably greater extent. Nowadays, however, it has been recognized that the reception of expressionism was obstructed not only by its formal, but primarily by its political and social radicalism. In contrast to it, neorealism is characterized by its compromising nature corresponding to the socio-political position in the mid-twenties, characterized by temporary economic stabilization and optimistic vision of the development of the middle-class society. Thus, the analysis of some best known works of neorealism points to their compromising character.

Zoja Bojić

ZENITHISM AND ITS CENTRAL FIGURES

Born to kindle the fire in which the entire Antiquity was supposed to go up in flames but which turned out to be disastrous to itself alone, zenithism aspired to represent the world's avant-garde, but succeeded only in presenting of any distinct concept but, unfortunately, also remained so, since reproducing other esthetics does not appear to be

a step forward in creating it own. Great or small talents, crowded around the journal, either did not want or did not know how to represent a zenithic prototype of artist for a prolonged period of time. Waiting for Barbarogeni, Micić and Poljanski, as if being Beckett's figures, could not avoid becoming tragic personalities, whereas the fascinating semi-darkness winding around them tends to place the entire movement, to a much greater extent than any other movement belonging to the galloping twentieth century, in the mythical sphere of history.

Zlatko Teodosievski

FICTION AND SCIENCE FICTION IN PAINTING

The terms we commonly use in colloquial speech or in professional discussions and papers, referring to current visual arts, constitute part of our vocabulary, thereby occasionally changing their meaning considerably in relation to the original one. At the same time, everyone will add some specific meaning of his own, which often makes their use quite absurd.

There is no apparent difference between the terms fiction and science fiction, the latter being quite infrequently used in modern painting. When applied in a study of visual arts, though, meaning is further complicated, especially because there they are as a rule used as they are applied in literature, where different »laws« are valid, or some subjective, actually senseless »meaning« is arbitrarily imposed upon them.

Vlastimir Kusik

OSKAR NEMON (1906—1985) — A CONTRIBUTION TO THE BIOGRAPHY OF A FAMELESS SCULPTOR

Oskar Nemon, a sculptor, is almost completely fameless within the Croatian and Yugoslav art. As a young sculptor recommended by Ivan Meštrović, he left the country as early as 1924, first going to Vienna and then to Brussels, where he graduated from the Academy of Visual Arts. In the eve of World War II, he moved to England, where he died. As an extremely gifted sculptor, he made a distinguished career, first in Belgium within the circle of surrealists, and thereafter in England as a portraitist of well-known figures.

Oskar Nemon belongs to a large number of our artists who lived and worked, and became famous and respected abroad, but have been completely forgotten in their home country they loved so much. The study of his works of art provides an opportunity and imposes a duty to evaluate his opus and incorporate it into the body of our art history to an adequate extent and in a proper manner. Thus, the study and evaluation of this opus will acquire its full sense and justification.

Snježana Pintarić

PUBLIC MONUMENTS OF ANTUN AUGUSTINČIĆ UNTIL WORLD WAR II

During the 1932—1941 period, Antun Augustinčić, then still a young and quite unrecognized sculptor, was awarded a number of prizes at both Yugoslav and international