

---

---

# Gradski interijeri u hrvatskom slikarstvu između dva rata

Željko Marciuš

Moderna galerija Zagreb

Izvorni znanstveni rad-UDK 75.047(497.5)“1918/1939”

21. 5. 1998.

*Ikonografske značajke i obilježja izabranih djela značajnih hrvatskih umjetnika iz razdoblja 1918-41 (Uzelac, Gecan, Trepše, Babić, Detoni, Postružnik, Krizmanić, Tomašević, Plančić, Job i Tabaković), donose vrijedne podatke o “životu u gradskim interijerima” dvadesetog stoljeća. Karakteriziraju ih motivi i teme ostvarene u širokom rasponu prožete — Erosom i Tanatasom — od krčma i kavana, music-halla i varietea, kao i privatnih (intimnih) interijera, do teme klinika i ludnica koje kroz analizu psihičkih problema čovjeka, kritički dublje zahvaćuju nestabilni duh odabrane epohe. Studija je segment jedne cjelovite ikonografije grada u hrvatskom slikarstvu.*

Gradski interijeri između dvaju svjetskih ratova samo su mala cjelina izabranih tekstova i odabranih umjetničkih djela ovdje predstavljenih kao dio izdvojen iz integralne studije prvobitno nazvane “Ikongrafija grada u hrvatskom slikarstvu između dva rata”.<sup>1</sup> Stoga je treba shvatiti uvjetno, kao uvodni pokušaj jedne od mogućih interpretacija vizualnih umjetnosti tog razdoblja. Od mogućih prikaza gradskih interijera predstavljamo tri relativno zaokružene skupine, koje će u daljnjoj razradi dobiti cjeloviti oblik.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ž. Marciuš, Diplomski radnja: *Ikongrafija grada u hrvatskom slikarstvu između dva rata*, (mentor Z. Maković), Sveučiliste u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek Povijest umjetnosti, Zagreb, 1985, str. 59-87.

<sup>2</sup> Tri tematske grupe treba shvatiti kao uvodnu studiju u kojoj prije svega “provociramo”, analiziramo i vrednujemo umjetnost određenog razdoblja, najavljujući buduću zaokruženu cjelinu. Ujedno i dio buduće magistarske radnje u kojoj će se upotrebom ikonografske metode pod mentorstvom Prof. dr. R. Ivančevića multimedijalno obuhvatiti hrvatska moderna umjetnost prve polovice XX. stoljeća.

Nakana istraživanja teme "Ikonografija grada u hrvatskom slikarstvu" bila je da se primjenom ikonografske metode<sup>3</sup> na primjerima modernoga hrvatskog slikarstva s motivom grada u razdoblju između dvaju svjetskih ratova, dokaže postojanje i važnost sadržajno-tematskoga sloja likovnoga djela kroz koji je i na razini (vizualne) komunikacije, zajedno i nerazdvojivo s formalno-stilskim elementima, moguće otkriti poruku, ideju ili značenje, odnosno cjelovitije "pročitati" sliku i postaviti je u sadržajni odnos s djelima drugih grana umjetnosti srodne tematike i kroz to pokušati dohvatiti i interpretirati duh određene epohe.<sup>4</sup>

Naslovom ovaj rad imenuje pojmove koji pokrivaju cjelokupni opseg teme: prvi pojam — ikonografija — predstavlja metodu; drugi pojam — predmet istraživanja: motiv graskih interijera; treći ga određuje prostorno: hrvatsko slikarstvo, a četvrti vremenski: razdoblje između dvaju svjetskih ratova. Koristeći se "pomoćnom disciplinom" povijesti umjetnosti, odnosno nekim njenim postavkama usredotočujemo se na tematsko sadržajne slojeve likovnog djela, analiziramo vezu između *znaka i značenja*, pratimo njihov "razvoj" te djelomično zalazimo u područje vizualnih komunikacija i time se približujemo "*literalnom pristupu likovnoj umjetnosti, narativnoj, tematskoj pa i idejnoj interpretaciji*", kako to navodi Radovan Ivančević u svojoj studiji *Uvod u i ikonologiju*<sup>5</sup>.

Nakon utvrđivanja tog ikonografski relevantnog sloja slike cilj je bio ukazati na uvjetovanost i povezanost motiva grada uzetog iz zbilje ili sa slike, odnosno slikara koji i odabirom tema neposredno uspostavlja i izražava odnos prema stvarnosti, a taj odnos često, upravo prema ikonografskim odrednicama djela, određuje njegovu modernost. U najvećem broju predstavljenih primjera odnos spram motiva angažiran je ili kritičan, a u najmanju ruku može se reći da je umjetnik zainteresiran za objekt interpretacije.

Ikonografske značajke odabranih djela u mnogo slučajeva donose vrijedne podatke o životu u gradu dvadesetih i tridesetih godina ovog stoljeća o privatnom i javnom prostoru, arhitekturi i stanovnicima grada. Karakteriziraju ih gradski problemi teme ostvarene u širokom rasponu od političkih teneđenija što su posebno naglašene na početku i kraju razdoblja,<sup>6</sup> do tema iz svakodnevnice, prometa, noćnog života, zabave, ljubavi i smrti, socijalne problematike itd. Motiv grada predstavljen je kroz tematske grupe sastavljene od niza ambijenata, različitih po autoru, mjestu i vremenu prikaza, te gradu koji prikazuju: Zagreb ili Pa-

riz, te Osijek, Beč, Prag ili Rijeka. Izostala je, na primjer, podjela na tipove građana, što će u eventualnim daljnjim studijama hrvatske moderne likovne umjetnosti biti zanimljiv i poticajan zadatak. Mislimo na onu ikonografsko-tipološku obradu gradskih fizionomija u koje bi, primjerice, bilo vrijedno uvrstiti Gecanova "Cinika",<sup>7</sup> (1921) kao paradigmatičke slike - zaštitnog znaka (ikone) Gecanova kubo-ekspresionističkoga razdoblja ili Foretićeve "futurističke" studije iz 1914-1918, te cijeli niz drugih "gradskih portreta". Odnosno u razmatranjima ove vrste potrebno je ozbiljnije se usredotočiti na likove u likovnim djelima, nasuprot uobičajenom usmjerenju na likovnost.

Nadalje, tematske grupe valjalo bi proširiti i dopuniti, primjerice, teme cirkusa i sporta, u kojima pronalazimo niz istaknutih primjera iz tog doba: od Uzelčevih scena iz zagrebačkih i pariških "cirkusa" 1920, 1930-1935, do Svečnjakova "vašara" 1935, Tomaševićeva "berlinskog cirkusa" iz 1922. ili Šimunovićevih "cirkusa" s početka 40-tih, odnosno Babićevih i Tabakovićevih "utakmica" 1924, 1927. ili Mujadžićevih "nogometaša" i "boksaca" 1928/29.

Važno bi bilo utvrditi i temu izgradnje grada, zbog stvaranja pojma o neprestanom mijenjanju i preoblikovanju grada. U tu grupu ili skupinu uvrstili bismo svakako radove Babića - "Izgradnja" (1919), zatim mapu linoreza "Beton" Sergeja Glumca, rađenu 1928. za vrijeme gradnje tržnice Dolac u Zagrebu, Varlajev "Pogled iz Gregorijančeve" (1929) ili "Pariške radnike" (1928), Anke Krizmanić. Ta tematska grupa vodila bi problematiziranja moderne arhitekture grada u hrvatskome modernom slikarstvu, a tu bi trebalo izdvojiti predstavnike "druge linije"<sup>8</sup> hrvatske moderne Josipa Seissla i Romula Venuccija odnosno njihove avangardne vizije urbane arhitekture iz dvadesetih, kao

<sup>3</sup> Definiciju i upotrebu ikonografske metode vidi Ž. Marcuiš, u: *Ikonografija ulice u hrvatskom slikarstvu između dvaju svjetskih ratova*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 19/1995, Zagreb, 1995, str. 168-171.

<sup>4</sup> Pojam "slike" treba shvatiti najšire moguće kroz upotrebu vizualnih komunikacija, pa se korištenjem ove metode može jednakopravno s tradicionalnim tehnikama prikazati i grafički dizajn, a gdje ima razloga i mogućnosti slikarstvo se komparira sa primjerima književnosti, i novih medija fotografije i filma poradi što kompaktnijeg pristupa "ikonografskoj slici" odabrane teme na onim dodirnim točkama u kojima se oni ponajprije u tematskom i sadržajnom sloju preklapaju i podudaraju. Isto kao bilješka 3, str. 169-181.

<sup>5</sup> R. Ivančević, *Uvod u ikonologiju* u: Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva, (uredio A. Badurina), Zagreb, Sveučilišna naklada "Liber" i kršćanska sadašnjost, 1985, str. 13.

i "objektivne" prizore iz američkih gradova Vilka Gecana s početka tridestih godina.

### Interijeri

Prije tipologije motiva gradskih interijera nudimo kao uvodnu metodološku matricu - cijelog ikonografskog pristupa ovoj temi - analizu dva fundamentalna autportreta iz odabranog perioda koji su slikani s određene točke gledišta, bolje reći "viđeni" kao pogled iz imaginarnog interijera. Na razini znaka i značenja izabrani su kao doslovan i metaforičan primjer kroz koji je moguće obuhvatiti određeni dio iz cjeline ikonografije grada. Prvi je Uzelčev "Autoprtret u baru" iz 1923. godine: zagonetnost slike uočio je Josip Vrančić uspoređujući je sa "Sfingom Velgrada".<sup>9</sup> I zaista, Uzelac (u prednjem planu) prikazan poput pripovjedača u drami, uvodi u radnju, postavlja pitanja i sugerira odgovore. Prostor iza njega - "javna ulica" ispunjena bezimnim licima - apstrahiran je i sveden na scenu. Kao što često u kazališnoj inscenaciji predmeti bivaju dovedeni do znaka i simbola kako bi uopće mogli funkcionirati i predstavljati nešto što objektivno nisu, tako i Uzelac projicirajući svoju vlastitost na platno, preko istih simbola uspijeva sublimirati život velegrada, odnosno njegovu noćnu dramu. Dramu izrađenu kroz zaustavljeni pokret (dojam adekvatan zaustavljenoj slici na videu), kretanju, gestu, obojenih ploha, silueta žena i muškaraca što reflektirajući noćnu svjetlost izloga i reklama, reflektiraju svoju seksualnost.

Bludnice, "lutke", paleolitske venere stetaopigno naglašenih atributa plodnosti (grudi, stražnjice, trokuti, ružom narisane usne, sve oblo, meko, žensko) mornar s lulom, gospodin s leptir mašnom rukom drži se za muškost, križ oko ženskog vrata, crn trokut pun dla-

ka gibaju se Uzelčevim barom, pročišćeni do blještave "KINO-reklame", do boje njegove "potentne" kravate.

Drugi antologijski primjer koji nas vodi iz unutrašnjosti interijera prema vanjskom prostoru grada Gecanov je autoprtret iz 1923. Kad bi postojala formula kojom bi se moglo kratko izraziti ovo "remk-djelo nove objektivnosti,"<sup>10</sup> ona ne bi bila daleko od: "Ja sam slikar, a ovo iza mene je stvarnost."

Predstavivši se pomoću atributa stvarnja (paleta, tonovi boja označeni notama, kistovi i kuta) ispred njena karcerogenoga vida, slikar je istodobno klasičnom balustradom odvojen od nje. Začudnost i genijalnost cijeloga prizora proizlaze iz jednostavne činjenice što s ovakve tradicionalne (super)pozicije jednog "baroknog" balkona ne očekujemo vidjeti toliko ružan vidik poput onog Gecanova.

Umjesto skladne fasade, trga ili parka, nasuprot je industrijski krajolik, teških tvorničkih krovova i dimnjaka iz kojih u olovno nebo sukljaju dim i čaša, a njihova geometrijski čista metalna forma potencira mehaničku funkciju tvornice. Iz te distancirane, na prvi pogled hladne realnosti (sve je "bolesno" uredno, od frizure na dalje) proizlazi magična zastravljenost prizora uravnotežena s njegovom objektivnošću. Ujedinivši dva pola: klasično i moderno, objektivnom sintezom i sažimanjem, Gecan secira ne samo jedan paradoks modernoga grada nego i tehnicirane civilizacije koja samu sebe melje.

Odvajivši se od takve stvarnosti ogradom balkona i toplim tonovima na paleti, i poput starog majstora natpisom klesanim u kamen, Gecan je jasno izložio svoju viziju metropolisa kroz njegovu industrijsku kategoriju.

\*\*\*

Gradski interijeri heterogena su tematska grupa sastavljena od tri skupine diferencirane na osnovi skupljene građe.<sup>11</sup> Svaka od tih skupina sastoji se od unutrašnjih relativno plitkih prostora arhitekture, izvedenih bez izrazitijih dubinskih perspektiva, a njihova funkcija (npr. stan, krčma, bolnica) određuje sadržaje odnosno ponašanje ljudi koji u njima sudjeluju ili jednostavno borave.

Formalno te interijere možemo podjeliti na društvene i javne dostupne svima: kavana, krčma, kabare ili interijere zatvorenog tipa: klinike, ludnice, te privatne: samotne sobe, intimne ili ispunjene erotskim sadržajima. Primjećujemo da se prelaskom iz vanjskih u unutrašnje prostore grada težište prebacuje na ljudsku

<sup>6</sup> Nakon prvog i početkom drugog svjetskog rata. Isto kao bilješka 4.

<sup>7</sup> Nakon nastanka ovog teksta Z. Maković objavio je izvandrednu interpretaciju Gecanova opusa, postavljajući težište upravo na Ciniku. Vidi Z. Maković, u katalogu izložbe: *125 VRHUNSKIH DJELA HRVATSKE UMJETNOSTI*, HDLU, Zagreb, 1996, str. 70. Kao i Z. Maković, *Vilko Gecan*, "MATICA HRVATSKA", Zagreb, 1997, str. 111-120.

<sup>8</sup> O tome vidi Z. Maković, *Vrijeme Romola Venuccija*, Moderna galerija Rijeka, 4.2-6.3.1993. str. 88.

<sup>9</sup> J. Vrančić, *Milivoj Uzelac*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1991, str. 56-58.

<sup>10</sup> Z. Maković, *Ulazak u Budućnost*, vjesnik, Zagreb, 18. lipnja 1994.

<sup>11</sup> Ovako postavljena skupina gradskih interijera proizšla je iz dostupne građe, stoga je treba shvatiti uvjetno.

sudbinu kodiranu ambijentom, zaokupljenu često "višim sferama"<sup>12</sup> svoga postojanja razapetog između Erosa i Tanatosa.<sup>13</sup>

### *Krčme i kavane*

Motivi krčme i kavane razmjerno su česti u slikarstvu trećeg desetljeća i možemo ih djelomično kronološki vezati uz slikarstvo "Proljetnog salona",<sup>14</sup> a kratka linija u prošlost ponajprije vodi do Kraljevića, njegovih ulja i akvarela, kao i pastela, crteža i grafika.<sup>15</sup>

Takvi su ambijenti i uobičajeno mjesto okupljanja umjetnika, važna stanica bohemskog života, pa se njihova sceničnost i ugođaj uklapaju u kategoriju intimne, dobro poznate prostorne slike slikara, koji kroz njihovu dimom i mirisom alkohola, glasovima i glazbom ispunjenu i povišenu, a često i strastima naglašenu atmosferu, ostvaruje mnogim pitanjima opterećen, ujedno i moderan pogled na svijet.

Kohezivni element u odabranim djelima čini nam se upravo ta "kavanska" atmosfera koju je izvrsno izrazio A.B. Šimić u pjesmi "Bog i gradsko popodne":

*"Cijelo popodne mladić u kavani  
misli o bogu  
Konobar vječno kruži oko stolova  
Pikolo - šepav - nudi cigarete  
i kadšto rukom gladi užareno uho  
Lica su siva dosadna i prazna  
Unose smijeh dvije žene plavih obraza  
(Valjda su dame iz varijetea)  
i nakon što grimasom prezru sve  
sjednu  
i zovnu: Cigarete, Cherry Cobler  
Na stropu faun rutav frulu svira  
i mami k sebi gole nimfe  
Dim od duhana diže se u više sfere  
Kavana lebdi šareno fantastična i šumi i sanja  
Za prozorima već i suton stoji  
Kavana vlak je, putuje i skoro u noć će da stigne  
(noć je stanica "s onu stranu")  
Svjetla svjetla  
Igrači šaha bude se iza sna  
Mladića stid je mučnog znoja  
On ustaje korača blijed ko somnambul  
Za leđima mu neko kriči: platit!..."<sup>16</sup>*

Izabrani Šimićevi stihovi objavljeni prvi puta u zbirci pjesama pod naslovom "Preobraženja" 1920. godine, koja u svojoj strukturi pokazuje naznake "klasičnog" ekspresionističkog u osnovi romantičnog dualiz-

ma među "stvarima" (Kirchner primjerice), odnosno između grada i prirode, nisu samo tematski uvjetovani. Međusobne veze pjesnika i slikara bile su mnogostruke što najbolje dokazuje činjenica da je on o njima pisao,<sup>17</sup> a oni njega slikali, odnosno crtali.<sup>18</sup>

"U kavani", "U krčmi", "U gostionici" iz 1919, 1922. i 1928. godine nazivi su djela Trepšea, Gecana i Babića u kojima je uočljiv "razvoj" stila: ekspresionizam, kubokonstruktivizam, nova stvarnost.<sup>19</sup> Njihova ikonografija reducirana je na najnužnije predmete, koji, uz likove, određuju ambijent više naznakama nego opširnim, opširnim definicijama. U svojoj čistoj i običnoj, svakodnevnoj predmetnosti poprimaju oni u suglasju s malobrojnim ljudskim likovima metaforička svojstva.

Stol, stolac, čaša, cigareta, šalica kave, krigla pive ili harmonika više su od pukog inventara ili kompozicijskog oslonca, to su nositelji atribucije, oznake likova i ambijenta koji doprinose atmosferi i prenose značenja.

Trepšev erotiziran par maski, za okruglim stolom kavane, "prezirnog pogleda" buntovan i izdvojen u svojoj "amoralnosti" logičan je nastavak u odbacivanju stida, što je raskošno započeo Manet "Doručkom na travi" još 1863,<sup>20</sup> a traje do naših dana. Predmeti kao i kod Maneta (prevrnuta košara s voćem) sadrže i neko preneseno značenje, pa je tako izdužena, zapa-

<sup>12</sup> Čest izraz u pjesmama A.B. Šimića.

<sup>13</sup> Eros i Tanatos u starogrčkoj mitologiji predstavljaju bogove ljubavi i smrti. Freud tim imenima naziva čovjekove nagone. Eros - nagon ljubavi, a Tanatos - nagon smrti.

<sup>14</sup> "Proljetni salon osnovan je 1916. kao Udruženje likovnih umjetnika i kontinuirano je djelovao do 1928. godine kada je održana zadnja izložba Proljetnog salona.", I. Reberski, Realizmi dvadesetih godina, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1994, str. 51

<sup>15</sup> Motivi "krčma i kavana" relativno su česti u ikonografiji Kraljevićeve umjetnosti. Remek-djelo sigurno predstavlja jedna od prvih ekspresionističkih slika u hrvatskoj umjetnosti "U gostionici" iz 1912. godine - danas u vlasništvu u stalnom postavu Moderne galerije u Zagrebu. Od mnogobrojnih tekstova o umjetniku najbolji i najcjelovitiji monografski prikaz Kraljevićeve djela daje V.H. Pintarić u: Miroslav Kraljević, "Globus" i "Delo", Zagreb, 1985., str. 7-319.

<sup>16</sup> A.B. Šimić, *Bog i gradsko popodne*, u: Sabrana djela, Svezak I (priredio Nedeljko Mihanović), "August Cesarec", Zagreb, 1988, str. 135.

<sup>17</sup> Primjerice Šimićevi članci, kritike i osvrti iz dvadesetih godina kao: Studija o Krizmanu; Proljetni Salon: Miroslav Kraljević, Anka Krizmaničeva, Ljuba Babić, Jerolim Miše; posebice Slikarstvo u nas, kao i drugo; A.B. Šimić, *Članci kritike i eseji*, u: Sabrana djela, Svezak II, (priredio Nedeljko Mihanović), "August Cesarec", Zagreb, 1988, str. 385-453.

<sup>18</sup> Na primjer izuzetan kloristički-ekspresivan, tehnikom pastela ostvaren izrazito emocionalan portret pjesnika s rukama blago uzdignutim prema glavi od Anke Krizmanić iz 1918., ili Trepšev crtež-karikatura koji pokazuje pjesnika s namjerno istaknutom "velikom glavom", viđenog kroz prozor kavane ili kuće.  
<sup>19</sup> Vidi kataloge problemskih izložaba - sinteza: V. Maleković, *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1980; V. Maleković, *Kubi-*

ljena cigareta (vidi lulu na Uzelčevu "Autoportretu u baru" (1923) ili "Gecanov "Autoportret s cigaretom" 1923) moderan erotski simbol muškog principa, a okrugla, zaobljena šalica metafora bujnim grudima zaokruženog ženskog.<sup>21</sup> Uz elipsom stola definiranu povezanost likova,<sup>22</sup> upravo navedeni predmeti otkrivaju ambijent i značenje usmjerenog pogleda. (Možda prema nekome tko osuđuje putenost?!)

Praznim, ravnodušnim pogledima izložen je i nenađani gost koji je slučajem otškrinuo vrata Gecanovog "toplog" prizora,<sup>23</sup> samo što se sada on našao daleko od centra i njegovih kavana, u srcu predgrađa, duboko u toplinom peći ugrijanoj i rastegnute "mjehom" haramonike osvjetljenoj unutrašnjosti krčme, gdje prostor, stvari i ljudi likovno izjednačeni i usamljeni u svojoj konkretnoj i geometriziranoj predmetnosti možda i nehotice ističu svoju metafizičku prirodu (vidi krigle "očima kubista"). Prisustvujemo njemim psihološkim monolozima "oko stola", koji su kako to navode Vanda i Josip Ladović prenešeni iz slikanih kaznionica i logora, građanskih soba i klinika u topliji ambijent predgrađa, ali otuđenje među ljudima nije nestalo, samo se ikonografija promjenila: "Zarobljenik koji je na prvoj slici držao novine,<sup>24</sup> na drugoj je prihvatio harmoniku, pustio brkove i logorsku kapu zamjenio "halbci-linderom" ...<sup>25</sup>

zam i hrvatsko slikarstvo, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1981; I. Reberski, *Realizmi dvadesetih godina (magično - klasično - objektivno)*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1994.

<sup>20</sup> "Doručak na travi izložen je prvi put - kako smo spomenuli - u Salonu 'des refuses' god. 1836. Manet koji se u tom slučaju inspirirao Courbetom, pobudio je nehotice skandal. Ljudi su se zgražali zbog "cinizma" umjetnika koji prikazuje dvije gole ženske u društvu dvojice mladih slikara gdje idilično doručkuju u prirodi."; I. Hergešić, *Likovne kronike feljtoni i zapisi*, Institut za Povijest umjetnosti i Art studio, Zagreb, 1994, str. 28-33.

<sup>21</sup> "U skladu s tim, primitivnije građevine - kuće, sobe, grobnice - obično su okrugle, kao i prva zdjela, koja je po grčkoj mitologiji modelirana prema afroditinim grudima."; L. Mumford, *Grad u historiji*, "Naprijed", Zagreb, 1988, str. 13-14.

<sup>22</sup> Slika M. Trepšea U kavani, 1919, nalzi se trenutno u stalnom postavu Moderne galerije (1850-1950), u dvorani Proljetnog salona.

<sup>23</sup> Izvrsnu studiju Gecanovoj slici "U Krčmi", 1922, vidi: Z. Maković, u: *Vilko Gecan, "MATICA HRVATSKA"*, Zagreb, 1997. str. 175-189.

<sup>24</sup> Misli se na Gecanovu sliku "Nove vijesti" iz 1922. godine.

<sup>25</sup> V. i J. Ladović, *Gecan*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1972. str. 13-30.

<sup>26</sup> Vidi primjerice Babičev autoportret "Pred izlogom cvjećarnice" iz 1929. godine, ili "Crveni stijegovi" iz 1919., kao i "Ilica" iz 1928 ili "Crne zastave" iz 1916. O motivu zastave u Babičevom slikarstvu pise R. Ivančević, u: *Bilješke o Ljubi Babiću*, Život umjetnosti, Zagreb, 29 - 30, 1980, str. 26-44.

<sup>27</sup> Prvi zvučni film, "The Jazz Singer" prikazan je 6. 10. 1927. u New Yorku, u režiji A. Croslanda. Iako je glavni glumac u filmu crnac, u stvarnom životu on je još uvijek bijelac.

Možemo nadodati da preostala "rešetkasta" košulja duboko u mračnoj utrobi zemlje, podsjeća na bre-menito iskustvo ljudi iz krčme.

Nekoliko godina kasnije otuđenost nije minula, izgleda nam produbljena kroz otvoreni prozor videnom strmom geometrijskom perspektivom puste gostionice, golih zidova, praznih stolova, a za jednim od njih nad ispijenom čašom zamišljenom, s vlastitom sjenom suočenom ljudskom sudbinom. Ovim koloriranim crtežom Babić još jednom krajem dvadesetih ocrta usamljenost i bijedu gradskog čovjeka, na sebi svojstven način u stil, na osnovi racionalnog reda kamufli-ran simbolizam.<sup>26</sup> De Chircovska praznina prostora i metafizička sugestivnost predmeta kontrastnim sjenama - zidova, stolaca, stolova, svjećnjaka, čaše, "prazne", gole glave i na kraju iznad stvari i svijeta nadvijeno "božjeg" - promatračevog pogleda, simbol je praznine grada i otuđenosti čovjeka u njemu.

Kronološki niz od tri djela: "Jazz" 1929, "Ples" 1934. i "U kavani" 1936. godine nastavlja a istovremeno proširuje ikonografski repertoar "krčma i kavana" u sferu zabave, glazbe, plesa i predstava, odnosno prikazuje prostore varietea i music-halla, dakle ona mjesta gdje se čovjek koliko toliko mogao opusti i prepustiti čarima velegradskog noćnog života.

U sva tri djela nije riječ o portretima, pojedinačnih značajki vezanih za određene osobe, već prije o studijama karaktera i tipova ljudi, u njihovim karakterističnim pozama i gestama primjerenim ambijentu u kome se nalaze.

Slikom na kojoj su prikazana "Tri muzičara" u užitku zajedničkog sviranja, Detoni predstavlja relativno čest motiv u ikonografiji modernog slikarstva, samo što to nisu nikakvi seoski muzikaši, ni promenadni orkestar koji svira marševe i koračnice ni uobičajeni kavan-ski sastav, nego mali jazz-band (dva bango svirača i harmonikaš) koji nastupa na paravanom dekoriranoj pozornici vjerojatno u nekakvom music-hallu, ili njemu srodnom prostoru.

Proizvoljno bi bilo ulaziti u simboliku broja tri, odnosno u značenja eventualne moderne interpretacije uvriježenih ikonografskih normi temeljenih na toj simbolici, ali valja zamjetiti da je jedan od tipova - stereotipnih u smislu formule modernog zabavljača - crnac, dakle orginalni predstavnik jazza - crnačke glazbe XX. stoljeća, temeljene na ritmu i improvizaciji koja je u lu-dim dvadesetim i tridesetim prešla ocean, osvojila Eu-ropu i obilježila epohu. Prvi zvučni film upravo je "Pje-vač jazza".<sup>27</sup> Za to da je crnac došao u poziciju da ba-

rem prividno bude jedan među jednakima (od biblijske scene "tri maga") velike zasluge imao je jazz.

Na Detonijevom prikazu on se ničim ne razlikuje od svojih kolega, ni odjećom, ni instrumentom. Baš suprotno: sva tri muzičara imaju iste blago zomorfnu stilizirane fizionomije,<sup>28</sup> naglašenih, izduženih "vragolastih" ušiju i sjaja koji zrači u skladu s instrumentima na kojima sviraju, rekli bismo prema atributima neki vrući (hot) Dixieland ili New Orleans, možda i u Zagrebu.

Uzelac (Ples, 1934) također nudi uzbudljivu, tamnoputo-bjelačku kombinaciju: crna karakterističnih dugih ruku, nogu i širokog osmjeha i tipičnu plavušu napetih linija haljine u sporom, mekom, erotičnom plesu (slow dance) koji 1934. u Parizu nikog pretjerano ne uzbuđuje, iako je sa stajališta obojenog predrasudama provokativan!?

(Brza, skicozna impresija "plesa" oslobođena je moraliziranja i dobro ocrtava atmosferu pariških noćnih klubova i barova.)

Nikog od sudionika ne "uzbuđuje" ni Postružnikov sumarno (u smislu "zemljaške" stilizacije) izveden prizor iz nama nepoznate zagrebačke kavane negdje na Zrinjvcu, gdje se 1936. održavao "umjetnički" program varijetetskog tipa, koji je ako vjerujemo autoru bio dobro posjećen. Opet se javlja kontekstom i svrhom prostora standardizirana tipologija likova: vidimo zaokruženog, obvezatnim brkovima obilježenog šefa "kavane"; oblinama obdarenu "damu" zaokupljenu anonimnim gostom, uzbuđenu amorfnu masu publike koncentrirane na razgoličenu zvijezdu programa u karakterističnom trenutku izvedbe svoje atraktivne plesne točke, na osvjetljenoj pozronici.

### *Privatni intimni interijeri*

Kod ove ikonografske podvrste mislimo ponajprije na unutrašnjost gradskih stambenih prostora - soba, gdje se skriveni od javnosti odvijaju prizori erotskog sadržaja koji otkrivaju ljudsku seksualnost, intimnu prirodu grada. Erotsko u svom urbanom vidu nije, naravno, sadržajni ekvivalent privatnom interijeru i mi smo ga više ili manje izravno pratili u nekim od dosadašnjih tematskih odrednica (Uzelac, Trepše, Tomašević, Gecan, Rein, Svečnjak),<sup>29</sup> ali je u velikoj ili najvećoj mjeri s njime povezano.

Čovjekova seksualnost, na koliko god da se načina ispoljava i nevidljivo prožima sveukupne ljudske i civilizacijske, odnosno urbane odnose, u svojoj transpa-

retnoj formi (neposrednom činu) pripada sferi intimnog i privatnog pa se prema svojoj prirodi najčešće, a možda i najjasnije izražava u okvirima upravo takvih prostora. Eros je u biti samodostatan, asocijalan i stoga je u stalnoj opreci s kulturom kako to interpretira Freud u svojoj studiji "Nelagodnost u kulturi" (1930). Kultura se zbog zaštite brani i izražava kao nelagodnost, stid, moral, tabu, zabrana, religija itd., a istovremeno iskorištava eros za vlastiti razvoj.

Djela iz razdoblja dvadesetih i tridesetih godina upravo u svojoj tematici iskazuju bitne elemente modernosti i na svojevrsan način angažiranosti, jer često i na rubovima javnog morala (raz)otkrivaju urbanu erotiku, oslobođenu od (suvišnih) povijesnih, religijskih, alegorijskih, mitskih primjesa, odnosno dozvoljenih ikonografskih shema i okvira.

Formula prikazivanja je uz neke iznimke jednostavna: nago uglavnom žensko tijelo ili par u ljubavnoj igri, u karakterističnome sjedećem, ležećem ili stojećem položaju, unutar intimnog, blago osvjetljenog ambijenta minimalnog opsega, kojeg određuju kućni predmeti: kreveti, naslonjači, noćne svjetiljke, novine; meke tkanine: jastuci, pokrivači, zavjese, crne svilene čarape kao fetiš, a kao granica "označenog" prostora zidovi u kojima se ponegdje otvara prozor s perspektivom grada.

Uzelac interpretira poznati ikonografski motiv nago ženskog tijela u krevetu (Goya, Manet, Kraljević), a na inverzan način i sam motiv Venere, samo što je to u njega žena s ruba, naglo ostarjela prostitutka iz predgrađa, zelenkaste puti - dakle redefinicija erotskog mita, idiličnog prikaza ogoljenog do srži (podrapana čarapa) naslade i postavljenog u realni socijalni okvir. Upravo prizor što ga vidimo kroz prozor: cirkuski vrtuljak (taj motiv Uzelac radi iste godine samostalno)<sup>30</sup> i građanski sredovječni par u šetnji; gospodin je vjerojatno klijent "idealizirane" prodavačice ljubavi - otkriva univerzalnost i angažiranost Uzelčeve ironije sadržane u naslovu: "Venera iz predgrađa". (Iako stil asocira na početak stoljeća, tema ga nadilazi.)

<sup>28</sup> Čest način stiliziranog izražavanja (auto)ironije, pogotovo kod članova grupe *Zemlja* (1929-1935).

<sup>29</sup> Isto kao bilješka 1. Slike: 1, 23, 24, 33, 36 i 37.

<sup>30</sup> Cirkuski vrtuljak koji se vidi kroz prozor sobe "Venere iz predgrađa" srodan je motivu vrtuljka na Uzelčevom platnu "Cirkus" iz 1919/20. Na toj slici vrtuljak je u žarištu kompozicije, a u pozadini je treća važna oznaka iz Uzelčeve urbane ikonografije tih godina - motiv tvornice.

Trepše ("Žena prije spavanja", 1921/22.) nudi sa svim drukčiju varijantu "akta" unutar istog ikonografskog obrasca. Prostor je definiran ploham predmeta; to je nadasve skromna soba u kojoj se odvija intiman prizor otkrivanja seksualnosti, okupan svjetlošću "Žute lampe",<sup>31</sup> ali i izložen, iz tame ukraden, delikatan dodir vlastitog, nesavršenog tijela - nagog ženskog lica, pognute glave, lica rumenog od stida.

Anka Krizmanić je posvetila jedan cijeli opus crteža (1917-23) temi ljubavnog odnosa. Njezini "Ljubavnici" slobodni od stida, lebde u grču tijela na vrhuncima ljubavi, lagani, podatni i nestvarni poput postelje što se uvija, napinje i proteže njihovim kretnjama. Prostor je nevažan, ljubav je dostatna. Ona je osjećanje, ekspresija, baš kao u Kokoschke "Nevjesta vjetra" 1914. godine.

U ova tri primjera vidjeli smo, kako je u sklopu srodnog ambijenta i teme, a unutar kratkog vremenskog raspona uočljiva razlika u prikazivanju od opisno-narativne (Uzelac) do metode ekspresivne redukcije (Krizmanić). No, redukcija može ići još dalje, da se na primjer ukine ambijentalna pozadina, obezvrijedi iluzija i promjeni podloga. Čini nam se da udio tematskog u tom procesu nije zanemariv.

Ernest Tomašević izvodi 1924. godine niz studija aktova na stranicama "Jutarnjeg lista" (istog onog u kojem će Krleža objaviti esej o G. Groszu 1926). To što je sirova, sočna, tvrda, ženska tijela u bestidnim pozama postavio u novi konetektst običnih, dnevnih i svima dostupnih gradskih novina, njegovim se suvremenicima moralo iz više razloga činiti skandalozno. Pa, kako to navodi Tonko Maroević, nadbiskup A. Bauer je na izložbi XXV. Proljetnog salona gdje su "novine" bile izložene "s gnjušanjem odvrtao pogled", a Lunacek se pitao: "otkuda smjelosti da se izloži tako neugledna radnja na još neuglednijoj površini..."<sup>32</sup>

S ikonografskoga gledišta nama se upravo ta smjelost u interpretaciji, odmak od uobičajenog prikazivanja uvriježenog motiva i preupotreba bezvrijednog "

predmeta" čini vrijednom pažnje. Na konceptualnoj razini metoda nije sasvim udaljena od one koju (pre)-poznajemo kao posljedicu uvođenja potrošnih materijala u prostor umjetničkog djela u kolažima kubista i futurista, montažama dadaista, "merzbildu" Kurta Schwittersa ili u krajnjoj kozenkvenci (zašto ne?) "ready-made" M. Duchamapa.

Taj postupak, jedan od ključnih u umjetnosti XX stoljeća - da ono što je jednom odbačeno bude ponovno upotrebljeno (često su to upravo novine) i da u drukčijem kontekstu dobije novo značenje, prisutna je i u Tomaševića. No, kod Tomaševića, koji nije otišao toliko daleko, upravo erotsko, preobraženo kroz verbo - vizualnu formu i međusobno isprepletenu atribuciju, koja zahtjeva osim gledanja i čitanje, postaje angažirano, opasno, avangardno i urbano.

Vratimo li se direktnije intimnim predstavama unutar zadane teme, vidjet ćemo kako Gecan 1929. i Plančić 1930. rade isti stereotipni motiv: ženu u naslonjaču. Iako je Gecan za model - deset godina nakon Kokoschke - upotrijebio "Modnu lutku",<sup>33</sup> njegov "predmet" nije manje erotičan od Plančićevog, nehajno razvaljenog bujnog "aranžmana", u mirnoj atmosferi pariške građanske sobe.

Ovu uzbudljivu skupinu intimnih enterijera zaključujemo Reinovim "Ljubavnicima" iz polovice tridesetih godina.<sup>34</sup> Taj slikar posebno je u tridesetim ostvario sadržajno zanimljiv i bogat opus urbane tematike (Pariz), unutar kojeg važno mjesto zauzima zaokupljenost ženskom seksualnošću, izraženom u nizu delikatnih studija. Od prostora je malo toga ostalo; ljubavnik je crn kao vrag, a ljubavnica ima križ oko vrata - vječni dualizam između Erosa i morala koji smo u na malom uzorku ikonografski analizirali u rasponu od dvadesetih do druge polovice tridesetih, unutar skupine djela posvećenih privatnim interijerima grada.

### *Klinike i ludnice*

Završnu, nadasve specifičnu skupinu gradskih enterijera zatvorenog tipa započeti ćemo na neuobičajen način. Iako je to u građi, napose kod Gecana, mala, ali vrlo zaokružena cjelina, otvoriti ćemo je prema ostalim skupinama ove tematske grupe (posredno i šire), odnosno pokušati ostvariti svojevrsnu sintezu i upotpuniti do sada stvorenu ikonografsku predodžbu.

U dosadašnjim primjerima uglavnom smo obradili kavane, krčme, stanove i sobe, kroz prizmu jednog nagona, iako je drugi bio latentno prisutan, no Trepšeo-

<sup>31</sup> Čuveni stih antologijske Šimićeve pjesme "Ljubav" glasi: "Zgasnuli smo žutu lampu..."

<sup>32</sup> T. Maroević, Ernest Tomašević, Umjetnički paviljon u Zagrebu, travanj 1979, str.

<sup>33</sup> Termin "modne lutke" aluzirao je na svršenstvo lutke - manekenke u izlogu.

<sup>34</sup> O nedovoljno valoriziranom slikaru Ivanu Reinu vidi J. Ambruš, Ivan Rein, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek; Institut za povijest umjetnosti, Zagreb.

va grafika iz početka dvadesetih (1919-1920) godina zhuvaća te iste prostore u drukčijem, svakako mračnijem svjetlu Tanatosa. U nekoj vrsti "crne kronike" prepoznajemo kod Trepšea grad u njegovim dijaboličnim (demonskim) formama zla koje pripada čovjeku i biva izraženo kroz dramatične prizore svog očitovanja - agresivnosti: "U krčmi" 1919.; pritajenog sadizma: "Ples", "U separeu", 1920. i u svojoj krajnjoj formi nagona smrti: "Ubojstvo I-III".

Ekspressionizam pogotovo njemački - Beckmannova grafika, Kirchner, rani Grosz, koji je vezan uz Berlin - je naravno stil koji apsorbira takove sadržaje i stoga smo se usudili postaviti Trepšeeve grafike pored Gecanovih crteža, koji se osim u vremenu i stilu presjećaju u temi, ako je ne shvatimo doslovno i nevezano, nego na način koji smo gore predložili.

Gecanov ciklus "Klinika" iz 1920. čini se da je i nastao na klinici u Pragu,<sup>35</sup> uvjerljivoj pozornici za analizu tamne strane ljudske prirode koja nadilazi okvire klinike i zadire u osnovne probleme života Homo sapiensa kroz oblike njegove poremećene duševnosti, transparentnije u ekstremnom vidu unutrašnjih sukoba - kliničke slike bolesti jedne strahom obilježene civilizacije. Titrava atmosfera mraka (u najdubljem smislu riječi) prožima čudne i stravične prostore omeđene - hladnim zidovima i visokim stropovima - s još čudnijim likovima zatočenim unutar njih. Ciklus treba promatrati u nizu, pa među tim labilnim likovima u portretu dr. Löwija Gecan zapravo analizira psihoanalizu i uvodi lik psihoanalitičara u naše slikarstvo kao što ju je Kirchner uveo u njemačko portretom Doblina. Prikazuje lik lječnika uronjenog u tamu ordinacije, s cigaretom i naočalama, kao poznavaoca ljudske duše u postupku što asocira na foto-montažu sa satom, zaštitinim znakom hipnoze, u pozadini koji pokazuje par minuta do punog sata, i povećava napetost usljed simboličkog očekivanja onog trenutka u kojem se nešto presudno i sudbonosno treba dogoditi. Prizori iz klinike svode se na dramatične, napete, halucinantne situacije kojih su sudionici pacijenti, doktori i osoblje klinike.

U "Klinici I", prizor hvatanja pacijenta budi neugodnan osjećaj prisile, u "Klinici II" vidimo "operijsku dvoranu", gdje oko ležaja skupina doktora (atribut naočale) diskutira o dijagnozi ili metodi "liječenja". Dok se pacijent - žrtva povija ispod pokrivača, jedan doktor mu jastukom pritiskuje glavu, sestra odnosi lavor pun krvi, a netko (asistent, student?) uz noge povraća!? Na poslijetku najupečatljivija portretna studija

luđaka ("umjetnika"?) koji je prstima - kandama po žbuci ispucanog bolničkog zida urezao crteže jarca i "venere", budeći asocijacije na povratak u prehistoriju.

Temu ludila problematizira i Ignjat Job. Njegovi "Luđaci" iz 1929-1930. plod su vlastitog iskustva, odnosno sjećanja na šibensku ludnicu gdje je boravio tijekom prvog svjetskog rata. Autor se izražava kroz studiju likova živih pokreta u naglašenom kontrapunktu, nekog, rekli bismo uvrnutog ili grotesknog plesa bogate gestikualnosti: "... U hodniku, u kome su luđaci boravili preko dana, bio je sumrak... Smiješila se obijesna raskalašena pjesma s vapajima i psovkom (tako je to bivalo uvijek kad je dunula jugovina)".<sup>36</sup>

Ako promatramo ovo djelo isključivo formalno stilski, kao opće mjesto ekspresionizma, kojem nesumnjivo pripada kao i prethodno iako je razlika u stilu golema, nećemo ga u potpunosti i dubinski shvatiti. No, ako ga ikonografski obradimo uočiti ćemo neugodnu paralelu. Dvojica od kojih je jedan gole stražnjice bez donjeg rublja, skaču i vitlaju jastukom; dvojica ruku pod ruku plešu, jedan klečeći u stavu adoranta u ekstazi moli, a njemu drugi ga napola svučćen, sjedeći na kamenom podu gleda; jedan nalakćen sjedi za stolom i smireno promatra kao da se ništa neobično ne događa, a njemu dijagonalno u desnom donjem uglu naklonio se drugi, elegantno i groteskno poput dvorske lude. Svi skupa u bijednoj neurednoj odjeći, nesvjesni sebe vođeni nagonom izgledaju poput čopora našeg najbližeg srodnika (Golog) majmuna,<sup>37</sup> odnosno životinje nesvjesne svog ponašanja.

Ta općenita slika ludensa, života kao cirkusa vidljivija kroz bolesno i igru prisutan je i u Tabakovićevom "Geniusu" iz 1929. izloženom na prvoj izložbi "Zemlje" iste godine u salonu "Urlich" u Zagrebu. Stoga i to djelo pribrajamo ovom tipu interijera, koji su i socijalni u smislu izolacije i odstranjivanja jer predstavljaju ono čega se "građanin" najviše plaši.

Tabaković kao da ironizira ustaljenu predodžbu bliskosti genijalaca i luđaka, po kojoj nema mnogo razlike među njima, postavljajući svoje čudake u ogoljeni prostor (dvorišta?) što podsjeća na zatvor ili ludnicu. Baš po toj svojoj zatvorenosti prizor je formalan i po duhu srodan prethodnima. Prizor jest nadrealan (u tragu Chagalla i Miroa - "Harlequinov karneval"), ali u ovom kontekstu realan, pa tako "genij" "cirkusant" s štapom i flašom pjenušca (iz koje umjesto mjehurića lete muhe) lebdi visoko u zraku uspješno savlađujući gravitaciju; "genij" konobar s otkopčanim "plastro-



nom” i crnom “leptir mašnom” izvodi baletnu piruetu, dok su drugi “geniji” toliko zaokupljeni svaki svojim duhaćim instrumentom - kao djeca u igri ili luđaci - da niti jedan drugog niti bilo što drugo ne primjećuju. Ima nešto tanjura i zdjela s hranom i boca pića posvuda po podu, a jedan prema izlazu nosi zastavu čiji je amblem boca (vina).

Možda bi upravo taj vinski simbol na stijegu mogao pojasniti cijeli prizor, ali kao prethodni primjeri i ovaj zadire kritički dublje u epohu, s očitom pretenzijom da simbolički dočara stoljeće obilježeno kolektivnim ludilom.

Dobar dio tematske grupe kroz unutrašnji odnos čovjek - grad promatrali smo u svjetlu psihoanalize i završili je ovom slikom, što nije slučajno jer je kroz proučavanje snova i nespješnog, kroz analizu psihičkih pro-

blema čovjeka, Freudova psihoanaliza bila ujedno i dijagnoza cijelog društva, a izravno ili neizravno izvršila veliki utjecaj na modernu umjetnost XX. stoljeća: ekspresionizam, dadaizam, nadrealizam, magični realizam...

\*\*\*

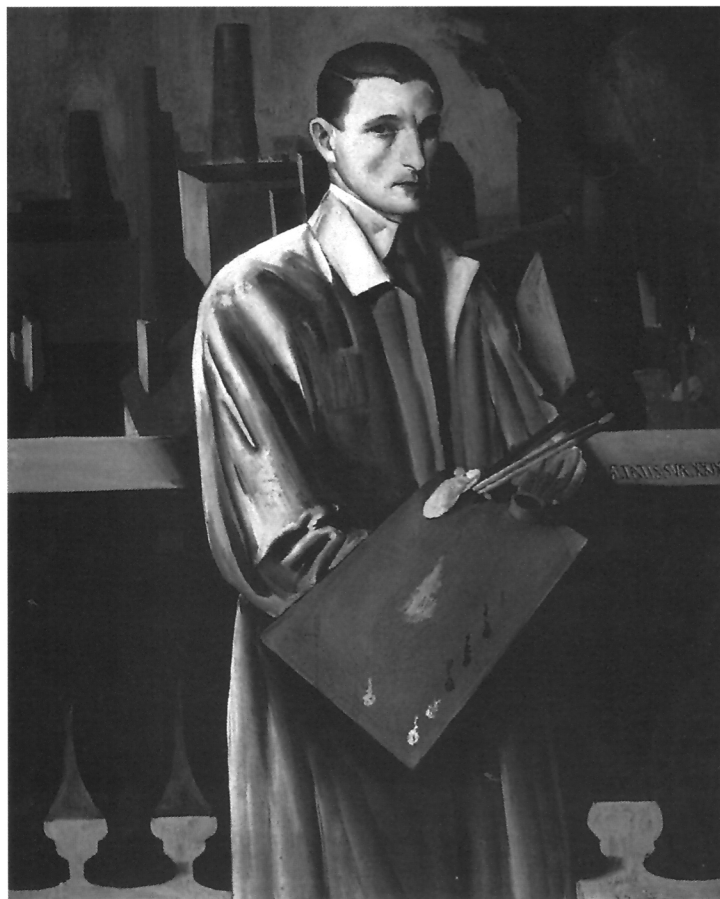
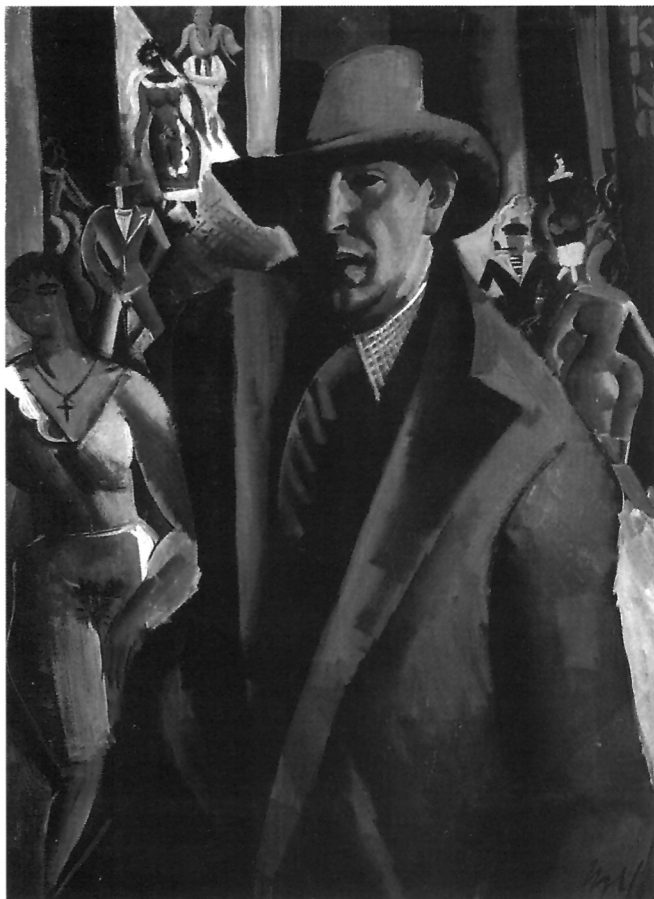
Na samom završetku predstavljamo remk-djelo Milivoja Uzelca “Sfinga vlegrada” iz 1922. No, ovu sliku nećemo pokušati odgonetnuti. Da se sfinga ne bi strmoglavila, a “Edip” oslijepio, neka zagonetka ostane neotkrivena. Pronicljivi će čitatelj posljednje usporediti s prvim djelom predstavljenim u studiji i time zatvoriti ovaj, a započeti neki novi krug: Ikongrafija grada u hrvatskom slikarstvu između dvaju svjetskih ratova trajno je otvorena tema.

1. M. Uzelac, *Autoportret u baru*, 1923, ulje na platnu, 930x693 mm
2. V. Gecan, *Autoportret s tvornicom (Autoportret s paletom)*, 1923, ulje na platnu, 1300x100 mm

<sup>35</sup> G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, “Naprijed”, Zagreb, str. 225.

<sup>36</sup> G. Gamulin, *Ignjat Job*, “Matica Hrvatska”, Zagreb, 1961, str. 50-51.

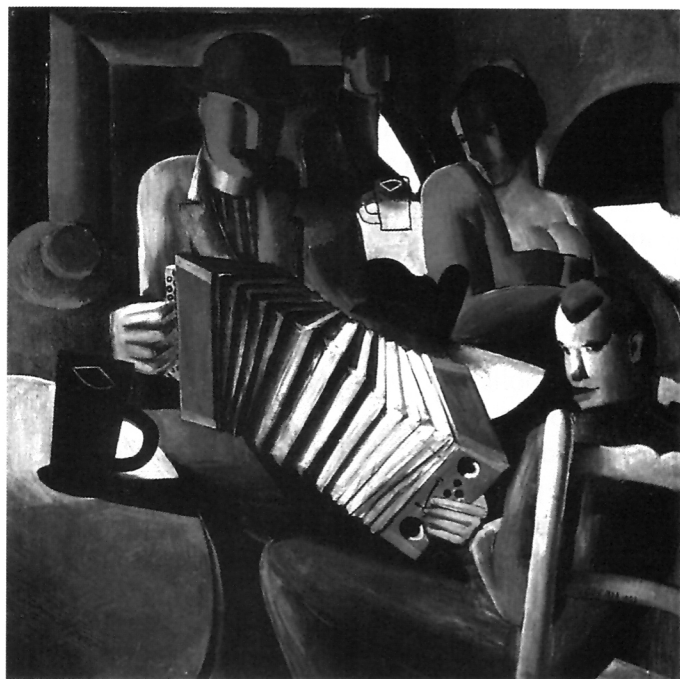
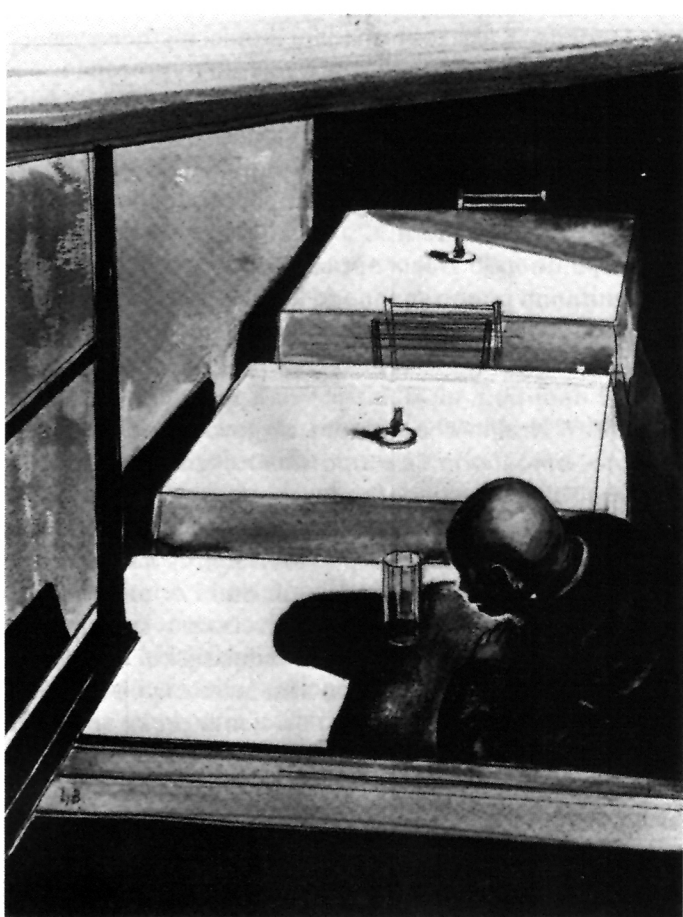
<sup>37</sup> “The naked Ape” čuveni je naziv knjige Desmonda Morrisa u kojoj autor proučava čovjeka kao životinju. D. Morris, *Goli majmun*, “Epoha - Matica Hrvatska”, str. 5 - 220.





3. M. Trepše, *U kavani*, 1919, ulje na kartonu, 432x525 mm

5. Lj. Babić, *U gostionici*, 1927/28, akvarel i tuš na papiru, 435x300 mm



4. V. Gecan, *U krčmi*, 1922, ulje na platnu, 1085x1085 mm

6. M. Detoni, *Jazz (Tri muzičara)*, 1929, ulje i tempera na platnu, 900x680 cm



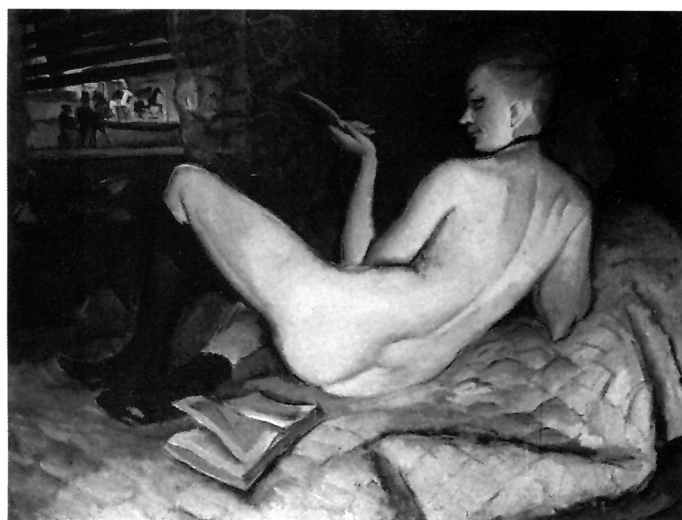


7. M. Uzelac, *Ples*, 1934, tempera na papiru, 500x360 mm

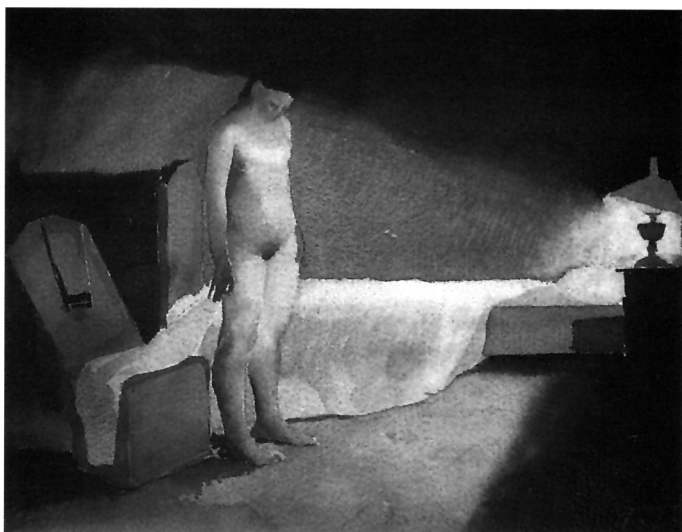
Desno sredina:

10. M. Trepše, *Žena prije spavanja*, 1922/23, akvarel na papiru, 255x325 mm

8. O. Postužnik, *U kavani (Na Zrinjevcu)*, 1936, la virani tuš na papiru, 494x604 mm

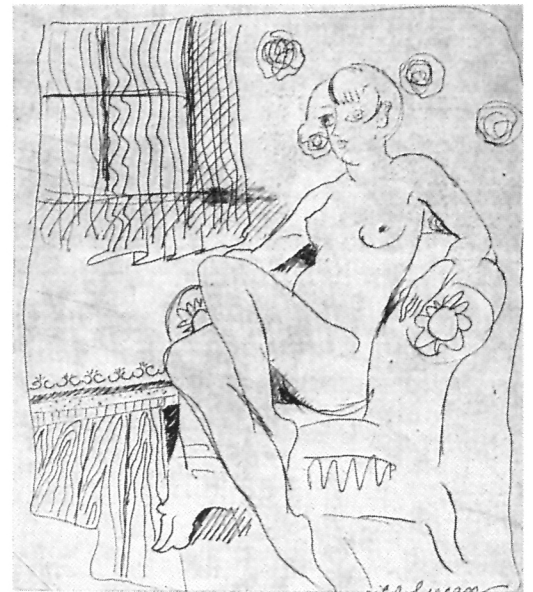


9. M. Uzelac, *Venera iz predgrađa*, 1920, ulje na platnu, 971x1268 mm

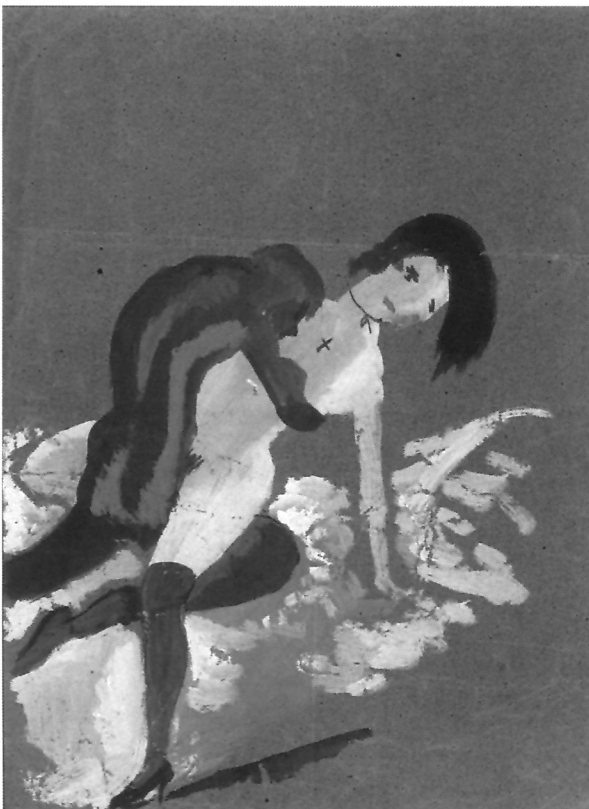


11. A. Krizmani, *Ljubavnici*, 1923, kreda na papiru, 180x305 mm





12. E. Tomašević, *Studija akta*, 1924, lavirani tuš na papiru, 400x280 mm
13. E. Tomašević, *Studija akta*, 1924, lavirani tuš na papiru, 400x280 mm
14. V. Gecan, *Akt u naslonjaču*, 1929, tuš na papiru, 230x200 mm
15. I. Rein, *Ljubavnici u krevetu*, oko 1935, lavirani tuš na papiru, 480x315 mm





18. J. Plančić, *U fotelji*, 1930, ulje na platnu, 610x500 mm

Desno:

V. Gecan, *Klinika I*, 1920, tuš na papiru, 350x245 mm

V. Gecan, *Klinika II*, 1920, tuš na papiru, 316x237 mm

Lijevo:

16. M. Trepše, *U separeu (Milovanje)*, 1919, bakropis, 200x163 mm

17. M. Trepše, *Ples*, 1920, bakropis, 270x224 mm

19. M. Trepše, *Tučnjava*, 1919, bakropis, 105x130 mm

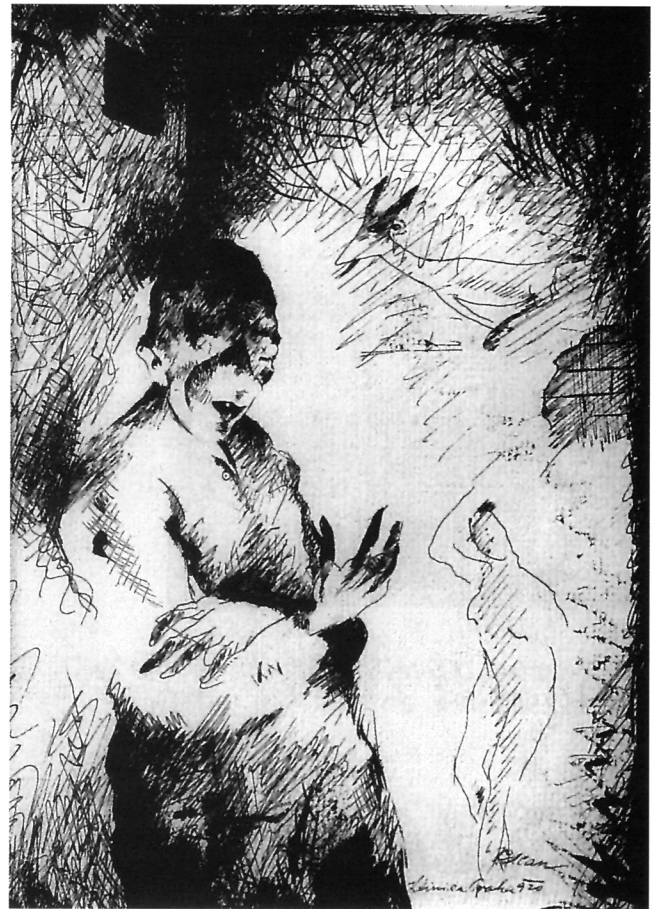


20. M. Trepše, *Ubojstvo III*, 1920, bakropis, 195x254 mm



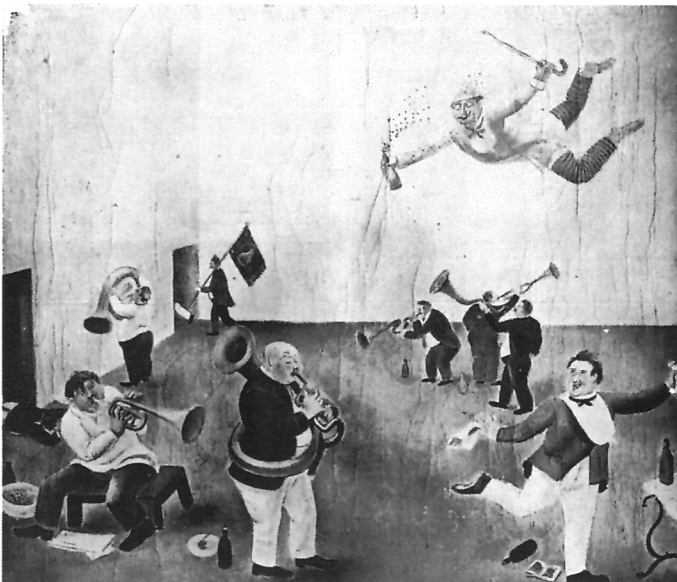


21. V. Gecan, Dr. Löwi, 1920, tuš na papiru, 420x285 mm



22. V. Gecan, Luđak, 1920, tuš na papiru, 315x225 mm

23. I. Tabaković, Genius, 1929, tempera na platnu, 700x800 mm



24. I. Job, Luđaci, 1929/30, ulje na platnu, 1000x1298 mm





25. M. Uzelac, *Sfinga Velegrada*, 1922, ulje na platnu, 1626x1118 mm

Željko Marcioš  
Urban Interiors in Croatian Art between two World Wars

With the help of the "auxiliary discipline" of art history, iconology, or some of its tenets, the author concentrates on theme and content present in layers of a painting. He analyses the relationship between the sign and the meaning, follows their "development" and enters to a certain degree the area of visual communication, thus sharing the "literary approach to visual art, the narrative, thematic, even ideological interpretation" in the words of Radovan Ivančević in his study *Introduction into Iconology*. Based on this formulation the author, in his treatment of collected material, underlines the links between the theme (urban interior), content (its typological definition) and style of a work of art: he establishes the motif itself as the basic object of research, and gives the iconography analysis priority over the formal and stylistic ones. The author states that Croatian paintings from that period contain and convey a larger or smaller amount of information which -on equal terms and inseparable from visual elements -communicate the message (idea, meaning) on the level of medium, establish a relationship towards the spirit of the period in which that painting originated and express their modernity through these iconography co-ordinates which in many cases define it better than purely stylistic ones. There were periods in which it was obviously important not only how something was painted, but also what was painted, that is, content and meaning conveyed by the painting.

Iconographic features of the selected works by major Croatian artists of the period (Uzelac, Gecan, Trepše, Babić, Detoni, Postružnik, Krizmanić, Tomašević, Plančić, Job, Tabaković) and many others which are not subject of this study give us valuable information on the "life in urban interiors" of the nineteen-twenties and -thirties. Motifs and themes, imbued by Eros and Thanatos, range from pubs and cafes, music-halls and cabarets and private (intimate) interiors, to themes of hospitals and lunatic asylums which analysing man's psychic problems succeed in exposing the unstable spirit of the period. The present paper is a segment of an integral iconography of the city in Croatian art. The introductory study attempts to analyse and evaluate Croatian painting of that period from an entirely different and, in Croatian art history, unusual point of view.