

Dalibor
Prančević

Ljubo Babić i njegove refleksije na hrvatsku moderanu kulturu

Ljubo Babić, Moderna Galerija, Zagreb

14. 1. 2010. – 27. 3. 2011.

AUTORICE IZLOŽBE I KATALOGA

Ivanka Reberski (SLIKARSTVO), Libuše Jirsak (KNJIŽNA OPREMA,
PLAKATI, POSTAVI), Lada Bošnjak Velagić (SCENOGRAFIJA)

Izložbena pripovijest o jednom od kompleksnijih protagonista hrvatske moderne umjetnosti i kulture općenito, Ljubi Babiću, artikulirana najprije u prostorima Moderne galerije u Zagrebu, a potom i u Umjetničkoj galeriji u Dubrovniku, zahvatila je u sve segmente njegova opsežna i mnogovrsnog rada. Osim slikarskog opusa publikama su podastrijeti i dokumenti njegova agilnog angažmana kao scenografa, ilustratora, opremača knjiga i naposljetku kao povjesničara umjetnosti i kustosa. Kronološki slijed kojim je izložba pratila pojedine segmente Babićeva djelovanja implicira sagledavanje puta koji bi se mogao nazvati “razvojnim”. Ipak, s pravom se valja pitati što u kontekstu umjetničkog iskaza znači, “evolutivan slijed” odnosno je li on uopće i u kolikoj mjeri relevantan za sagledavanje kvalitete umjetničke aktivnosti? Odgovor na to pitanje ponudila je činjenica da je remek-djela Ljube Babića bilo moguće pronaći već u prvim izložbenim prostorijama ove njegove iscrpne retrospektive.

Poradi iskazivanja jasnog konsenzusa o antologijskim djelima, dakle onim djelima koja se nalaze na samim vrhovima razigrane amplitude Babićeva umjetničkog djelovanja, ali i vrhovima hrvatske likovne umjetnosti, autorice izložbe Ivanka Reberski, Libuše Jirsak i Lada Bošnjak Velagić prikupile su, obradile i izložile sva raspoloživa djela koja stvaraju prošireni kontekst njihova sagledavanja.

Formativni Babićev period označen je morfološkim, kolorističkim ali i svjetonazor-

skim predlošcima koje je dobivao od svojih prvih učitelja, Mencija Klementa Crnčića i Bele Čikoša Sesije. Naime, na samom početku sustavne likovne naobrazbe stoji Babićev nauk u njihovoj privatnoj slikarskoj školi već za gimnazijskih dana. Ne usklađujući se sa zahtjevima roditeljskog autoriteta, mladi se Babić bez prethodnih konzultacija upisuje na novoosnovanu Privremenu višu školu za umjetnost i umjetni obrt zapustivši nametnute mu pravne studije koje je bio upisao. Mentorstvo i neposredan rad uz Crnčića i njegovu plenerističku slikarsku proceduru, osobito za njihova boravka na Plasama ponad Kvarnera, u većoj će mjeri odrediti te rane slikarske korake Ljube Babića.

Značajan javni istup Babić je napravio pridruživši se Društvu hrvatskih umjetnika “Medulić” na velikoj izložbi u Umjetničkom paviljonu, u Zagrebu, 1910. godine, priređenoj pod Vojnovićevom egidom *Nejunačkom vremenu u prkos*. Time je prihvatio problematiku artikulacije nacionalnog “stila” u umjetnosti koji se pokušao razriješiti kroz monumentalizaciju forme odnosno tematsku okosnicu temeljenu na narodnom epskom pjesništvu. To pridruživanje Ljube Babića grupaciji umjetnika kojom je dominirao kipar Ivan Meštrović, ali i slikari Mirko Rački i Tomislav Krizman, Ivanka Reberski drži važnim jer označava točku kada se “u njegovoj svijesti začela ideja o nacionalnom karakteru u umjetnosti i ‘našem izrazu’ u slikarstvu, koju će kao likovnu konstantu programatski razvijati sve do njezina opredmećenja u godinama pune slikarske zrelosti.”¹ Utjecaji

vodećih osoba Društva "Medulić" na Babićeve slikarske proseedee jasno su izraženi i kreću se energetskim poljima simboličkih emanacija, osobito u prikazima likova fantazmagorijskih pogleda (*Udovice*, 1912.), koji će se u njegovu opusu pojavljivati i poslije (*Nina Vavra*, 1924.). Posebnu pozornost zaslužuju fizionomije likova zakrivenih teškim draperijama, jakih etnografskih asocijacija koje doprinose semantičkom "tkanju" cijele slikarske kompozicije (*Mati*, 1912.). Zanimljiva je interferencija različitih slikarskih modula koje Ljubo Babić akumulira tih godina svojeg boravka u Münchenskom (crtačka škola Angela Janka, slikarska škola Franza von Stucka) i pariškom ambijentu (Académie de la Grande Chaumière). Dovoljno je, primjerice, usporediti statičnost kompozicija neprijeporno medulićevske poetike s vaporizirajućim autoportretom što ga, kao ekscenog ili "nestereotipnog", izvodi godinu dana ranije u Münchenu (*Iz Münchenskog atelijera*, 1911.). Njega bismo mogli shvatiti Babićevim manifestom slikarske esencije gdje viziji njegove vlastite figure, vibrantnim potezima oslabljenih kontura, svojom čvrstinom konkuriraju slikarski nanosi kojim se reprezentira "transparentna" materija staklene atelijerske stijenke. Razmjerno mali vremenski interval nastanka tih sasvim različitih djela pokazatelj je u kakvim je skokovitim koncentracijama moguće pratiti polivalentan interes ali i raspoloženja mladoga slikara.

Spomenuti autoportret pomalo elektrificirane tjelesnosti može se shvatiti i kao uvod u diskurs o ekspresionističkim *inputima* u slikarstvu Ljube Babića, onoj dionici njegovog opusa koju je moguće prepoznati kao posebno zanimljivu. Naime, uoči početka Prvoga svjetskog rata, 1913. godine, Babić je nanovo u Zagrebu gdje ostavlja vidljive tragove svojega pokretljivog interesa. Upoznaje Miroslava Krležu s kojim će ostvariti blisku suradnju ali i prijateljstvo iz kojih će generirati niz umjetničkih ostvarenja, prije svega

znameniti portret iz profila (1918.) za koji će Vera Horvat Pintarić ustvrditi da je "zacijselo među najboljima što ih imamo".² Njegovo komuniciranje s Krležom višedimenzionalno je i očituje se u mnogim poljima kulturnog djelovanja. Teatarski je život dvadesetih godina zapravo i nemoguće sagledati bez učinka sinergijskog djelovanja Miroslava Krleže, Ljube Babića i Branka Gavella. Nadalje, godine je 1915. Ljubo Babić u svom atelijeru u Ilici 52 pokrenuo školu slikanja pod nazivom *Moderna slikarska škola*, već nazivom ukazujući na njezinu misiju uvođenja novog jezika u slikarsku praksu. Godinu dana poslije postaje nastavnikom na Umjetničkoj školi, današnjoj Akademiji likovnih umjetnosti. Osim u sustavu likovne edukacije, Ljubo Babić se pokazao agilnim i u utemeljenju odnosno djelovanju Proljetnog salona, 1916. godine, kao formata propagiranja modernističkih strujanja u zagrebačkom likovnom životu.

U kontekstu obilježenom efektima ratnih zbivanja pojavila se i specifična kvaliteta Babićeva ekspresionizma. Kao solidni marker ekspresionističke klice istaknut je već primjer Münchenskog autoportreta na kojem Ivanka Reberski sintetizira njenu problematiku u Babićevu opusu. "Unatoč posve neekspresionističkoj retorici svedenoj na tonalnu skalu sivog, crnog i bijelog taj prizor ostavlja jak dojam. Gotovo monokromnim sredstvima, kolorističkim minimalizmom, što je u biti čisti anakronizam ekspresionističkoj idiomatiki, Babić uspijeva pobuditi razmišljanje o pravom sadržaju, intrigantno uvlačeći promatrača u svoju teško dokučivu misao. Je li to još simbolizam ili daleki navještaj ekspresionizma? Tu je granicu teško odrediti."³

Pitanje je klasifikacija uvijek pomalo "umjetne" naravi i nije ih uputno kanonizirati jer su sastavnice kontinuiteta nestalnih "kakofonijskih" interferencija sadržaja, narativne ili formalne prirode. *Portret Ljube Wiesnera* iz 1916. godine potvrđuje jasnu pripadnost djela unutar ekspresionističke

1 IVANKA REBERSKI, "Babić i grupa 'Medulić'", u: *Ljubo Babić*, (ur.) Ivanka Reberski, Libuše Jirsak, Zagreb, 2010., 22.

2 IVANKA REBERSKI, "Babićev ekspresionizam" (bilj. 1), 54.

3 IVANKA REBERSKI (bilj. 2), 44.

terminološke odrednice, osobito u dijelu kompozicije s rukom portretiranoga, gdje je kroz preplete poteza uočljiva entropija stabilnog oblika. Kao što je već natuknuto, posebna vrijednost ovoga izložbenog projekta izlaganje je malo poznatih djela koja upotpunjuju znanja o Ljubi Babiću. Primjer toga je *Oluja*, slika nastala oko 1916. godine, na kojoj umjetnik sumira tamnu gamu münchenškoga odnosno pastoznost teksture pariškoga slikarskog iskustva. Međutim, to je djelo izrazito važno jer se može promatrati na liniji nastanka znamenite *Golgot* (1916.), pejzaža impregniranog religijskim sadržajem. Religijska tematika opisana u udaljenom planu samo je okidač predstavljanja inferalnog ambijenta destabiliziranog svijeta. Tematski to djelo korespondira s Krležinom *Golgotom* jednako kao što će se i kapitalne “zastave” moći vezati uz Krležino istoimeno djelo kasnijeg datuma. Religijske su teme Ljubi Babiću poslužile za propitivanje mogućnosti prikazivanja tenzične atmosfere, za što je kao primjer moguće navesti “nelagodu” dijagonale ovijenoga Kristova tijela u prostoru široke rezonance (*Krist*, oko 1918.) ili odsutnost krvnika u fantastičnoj litografiji *Sv. Sebastijan* (1917.).

Među Babićevim kompleksom “zastava” iznimnom se likovnom vrijednošću izdvaja *Crna zastava*, antologijsko djelo nastalo 1916. godine. Taj crni entitet, o čijoj dugovječnosti pripovijeda nestabilnost rasparane tkanine, reprezentira, čini se, zlokobnu zbilju ne više samo konkretnih zbivanja Prvoga svjetskog rata nego apovijesnog stanja civilizacije. Sljedeće dvije kompozicije *Crne zastave* (1918.) i *Crveni stjegovi* (1919., 1921.) nastale su kao posljedica egzaktnoga povijesnog trenutka odnosno konačnog raspada Carevine, ali i pobjede “radničke socijalističke stranke u zagrebačkoj komuni”.⁴ Tenzičnost koju emaniraju *Crveni stjegovi* s tamnom gamom rijeke ljudi uokvirene ‘liticama’ arhitekture, neodredljivog je predznaka te nosi u sebi zlokobnu klicu. Neopredna blizina tih djela predstavlja rijedak

trenutak uvida u nivelaciju raspoloženja i semantičkog zaokreta jedne teme neosporno važne za povijest hrvatskog slikarstva dajući tako posebnu vrijednost izložbi. Nisu sva djela čuvana u javnim zbirnkama, nego se dio njih nalazi u privatnom vlasništvu i nisu lako dostupna širem krugu zainteresiranih.

Kroz izložbene prostore moglo se informirati o daljnjem tijeku Babićeva slikarskog iskustva od njegove potpunije kontekstualizacije u kompleksu djela pripadnih sustavu realizama dvadesetih godina prošlog stoljeća (*Nina Vavra*, 1924., *Utakmica Hajduk – Građanski na Concordijinom igralištu*, 1924., *Pred izlogom cvjećarne*, 1929.), preko umjetnikova programatskog traženja ‘našeg izraza’ potaknutog specifičnim nacionalnim prostorom, do kasne faze njegove likovne aktivnosti. Zasebne tematske jedinice posvećene su plakatima, ilustracijama za knjige odnosno njihovom opremanju te kazališnim scenografijama izrazito avangardnog *inputa* i izložbenim postavima, dakle svim onim područjima koja pokazuju osjetljivost i vještinu Babićeve pojave u modernoj kulturi dvadesetog stoljeća. Ipak, nije se moguće oteti dojmu kako je Babićev negdašnji stalni postav Moderne galerije trebalo osmisliti drugačijim sredstvima izložbene prezentacije negoli je to puko spajanje arhivskih fotografija i autorovih skica. Slabija strategija postavljanje je reprodukcija originalnih dijela bez jasne distinkcije od ostalih umjetnina u izložbenom dizajnu. Takvi dokumenti zahtijevaju posebne načine izlaganja, a time i stvaranje drugačijih prerogativa kontemplacije “prisutnosti” originalnih djela koja posreduju. To se ponajprije odnosi na izvanredan ciklus akvarela nastao s puta po Španjolskoj, ali i na vrsno djelo *U gostioni* (1927./28.).

Kako bilo, ovo se retrospektivo predstavljanje djelovanja Ljube Babića s prethodnim iscrpnim istraživanjima sabranima u opsežnom katalogu može smatrati pravim kapitalom svih sljedećih interpretacijskih crtica i čitanja. ×