

Petar Prelog

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Strategija oblikovanja »našeg izraza«: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 6. 9. 2007. – Prihvaćen 20. 10. 2007.

UDK 7 Babić, Lj.
75(497.5)“1918/1945“
7.01:32

Sažetak

Ljubo Babić (Jastrebarsko, 1890. – Zagreb, 1974.) bio je u razdoblju između dva svjetska rata jedna od središnjih osobnosti hrvatske likovne scene, a njegovi su stavovi često presudno utjecali na obilježja nacionalne umjetnosti toga vremena. U ovome radu autor se bavi Babićevom strategijom oblikovanja »našeg«, nacionalnog likovnog izraza, proizašlom iz ideje o nužnosti nacionalne umjetničke posebnosti, koja je bitno obilježila hrvatsku umjetnost od kraja devetnaestog stoljeća do Drugog svjetskog rata. Naime, Babić je problematici »našeg izraza« posvećivao veliku pozornost, kako u brojnim tekstovima (od likovnih kritika do povijesnoumjetničkih rasprava, sinteza i pregleda), tako i u svome slikarskom opusu. Upravo je on u međuratnom razdoblju svojim

stavovima oblikovao opće ozračje u kojem je težnja za nacionalnim likovnim izrazom postala bitan, nezaobilazan i pozitivan cilj. U tekstu se određuje podrijetlo umjetnikovih stavova, analiziraju geneza i razvoj strategije oblikovanja »našeg izraza«, detektiraju obilježja recepcije njegovih ideja te uspoređuju elementi Babićeva »našeg izraza« sa sličnim težnjama toga vremena. S obzirom na to da su ideje o stvaranju nacionalnih likovnih izraza, kao rezultat želje i potrebe za sudjelovanjem umjetnika u oblikovanju nacionalnih identiteta, bile istodobno prisutne i na širem, srednjoeuropskom prostoru, Babićeva se strategija u skladu s time prepoznaje kao važan dio srednjoeuropskoga umjetničkoga konteksta toga vremena.

Ključne riječi: *Ljubo Babić, hrvatsko slikarstvo između dva svjetska rata, »naš izraz«, umjetnost i nacionalni identitet*

Ljubo Babić (Jastrebarsko, 1890. – Zagreb, 1974.) bio je umjetnik koji je znatno sudjelovao u oblikovanju temeljnih tijekova hrvatske umjetnosti dvadesetog stoljeća. Zahvaljujući velikoj osobnoj ambiciji i širokom spektru djelovanja – koje je osim slikarstva obuhvaćalo likovnu kritiku, povijest umjetnosti, kustoski rad i koncepcije muzejskih postava, opremu knjiga i oblikovanje plakata, scenografske radove i profesorsku poziciju na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti – Babić je, osobito u razdoblju između dva svjetska rata, bio jedna od središnjih osobnosti hrvatskog likovnog života. U tom smislu, njegovi su stavovi često presudno utjecali na obilježja hrvatske umjetnosti toga vremena. Ovaj će se rad baviti umjetnikovom strategijom oblikovanja »našeg«, nacionalnog likovnog izraza, proizašlom iz ideje koja je bitno obilježila hrvatsku umjetnost od kraja devetnaestog stoljeća do Drugog svjetskog rata. Naime, Ljubo Babić je problematici »našeg izraza« posvećivao veliku pozornost, kako u brojnim tekstovima (od likovnih kritika do povijesnoumjetničkih rasprava, sinteza i pregleda), tako i u svome slikarskom opusu. Upravo je on u međuratnom razdoblju svojim stavovima utjecao na oblikovanje općeg ozračja u kojem je težnja za nacionalnim likovnim izrazom ponovno postala bitan, go-

tovo nezaobilazan i pozitivan cilj. Povjesničari umjetnosti i drugi koji su se bavili Babićevim djelom prepoznali su važno mjesto teorije o »našem izrazu« na njegovu umjetničkom putu. Zdenko Tonković tako je ustvrdio da u »teoriji Ljube Babića problem autohtonog hrvatskog likovnog izraza ima središnje mjesto«,¹ Jelena Uskoković zaključuje da je »teza 'naš izraz'« immanentna Babićevim pogledima i njegovu slikarstvu do kraja života,² a Zlatko Posavac ocjenjuje da »najspornije mjesto Babićeve teorije usredotočuje tema poznata pod naslovom 'O našem izrazu'«. ³ Upravo zbog složenosti i slojevitosti Babićevih stavova o »našem izrazu«, kao i zbog njihova utjecaja na tijek hrvatske međuratne umjetnosti, potrebno je prepoznati njihovo podrijetlo, analizirati genezu i razvoj strategije oblikovanja »našeg izraza«, detektirati obilježja recepcije njegovih ideja te usporediti elemente Babićeva »našeg izraza« sa sličnim težnjama toga vremena. S obzirom na to da su ideje o stvaranju nacionalnih likovnih izraza, kao rezultat želje i potrebe za sudjelovanjem umjetnika u oblikovanju nacionalnih identiteta, bile istodobno prisutne i na širem, srednjoeuropskom prostoru, Babićevu ćemo strategiju u skladu s time prepoznati kao važan dio srednjoeuropskoga umjetničkoga konteksta toga vremena.



Ljubo Babić, *Udovice*, 1912., tempera na platnu, 149 x 179,5 cm, Moderna galerija, Zagreb (foto: M. Drmić)
 Ljubo Babić, *Widows*, 1912, tempera on canvas, 149 x 179.5 cm, Modern Gallery Zagreb

Ljubo Babić sazrijevao je upravo u maloj i relativno tradicionalnoj sredini u kojoj je potreba za likovnom posebnosti rasla proporcionalno s kvalitetom recepcije osnovnih elemenata modernističke paradigme. Naime, s obzirom na to da je likovna umjetnost ostvarivala jedan od ključnih utjecaja na stvaranje i razvitak nacionalne svijesti,⁴ a kulturni identitet se očitovao kao nezaobilazna sastavnica složenoga kompleksa nacionalizma,⁵ njezin je primarni zadatak bio oblikovati i poticati nacionalne identitete pronalaženjem bitnih razlikovnih obilježja pojedinih nacija. To je često dovodilo do formuliranja koncepcije nacionalnih likovnih stilova ili izraza, pa i rasprava o mogućnosti ili nemogućnosti njihova stvaranja. Takve će težnje, u vremenu intenziviranja kulturnog i umjetničkog dijaloga unutar europskoga prostora, u konačnici ustuknuti pred internacionalnim obilježjima modernističke paradigme. Ipak, odnos umjetnosti i nacionalnog identiteta dijelom je određivao i obilježja likovnog modernizma,

a posebice na srednjoeuropskom prostoru, gdje je ta veza bila jača, dugotrajnije izražena i važnija za tijekove pojedinih nacionalnih umjetnosti od one na zapadnoeuropskom prostoru. Naime, u srednjoj Europi krajem devetnaestog i u prvoj polovini dvadesetog stoljeća upravo je umjetnost bila ključno mjesto izražavanja nacionalnih osjećaja, a umjetnici su, upravo poput Babića u domaćoj sredini, bili glavni »borci« za oblikovanje nacionalnog identiteta i »graditelji« stabilnih nacionalnih kultura kakve su na zapadu Europe već postojale. Međutim, ciljevi takve kulturne i nacionalne obnove nisu bili isključivi i izolacionistički. Težnje za stvaranjem umjetnosti s nacionalnim obilježjima bile su u mnogim sredinama često jedan od prvih koraka u kreiranju internacionalizma, a sve s ciljem promocije nacionalnih kultura i umjetnosti kao dijela europske kulturne baštine.⁶ Može se zaključiti da su gotovo svi pokušaji ostvarivanja nacionalnih likovnih izraza u slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi početkom dvadesetog stoljeća,



Ljubo Babić, *Kastiljanski pejzaž*, 1921., ulje na platnu, 49 x 64,5 cm, Moderna galerija, Zagreb (Fototeka Instituta za povijest umjetnosti /dalje: Fototeka IPU/, Zagreb)

Ljubo Babić, Castilian Landscape, 1921, oil on canvas, 49 x 64.5 cm, Modern Gallery Zagreb (Photo-collection of the Institute for Art History)

kao artikulacije veze umjetnosti i nacionalnog identiteta, bili ambivalentnoga karaktera: željeli su istaknuti tradicionalne elemente s nacionalnim obilježjima, ali istodobno iskazivati svijest o poznavanju inovativnih suvremenih, međunarodno etabliranih likovnih postupaka. O tome svjedoče i brojni primjeri iz srednjoeuropskih nacionalnih umjetnosti, od poljske i češke, do mađarske i hrvatske. Umjetnost je tako postala mjestom intrigantnog susreta tradicionalnih strujanja i elemenata nacionalnih folklornih baština s refleksima općih modernizacijskih procesa, koji su na umjetničkoj sceni rezultirali intenzivnim promjenama u pristupu umjetničkom djelu i njegovoj percepciji.

Istodobno razvijajući svijest o potrebi uključivanja hrvatske umjetnosti u suvremeni europski kontekst i želeći stvoriti specifičan likovni izraz kojim bi hrvatska umjetnost na prepoznatljiv način dala prinos europskoj umjetnosti, Ljubo Babić je svojim djelom dao nezaobilazan pečat hrvatskom umjetničkom životu prve polovice dvadesetog stoljeća. Od secesijske dionice, preko razvijanja osobnog ekspresionističkog načina i sudjelovanja u slojevitim realističkim tendencijama dvadesetih godina, sve do kolorizma početka tridesetih i dalje, slikar je vlastiti umjetnički put nastojao podrediti projekciji o potrebi napretka hrvatske umjetnosti. Stoga ne čudi da se svojim tekstovima s vremenom nametnuo kao

jedan od ključnih arbitara na hrvatskoj umjetničkoj sceni te kao onaj koji ju je nastojao usmjeravati i oblikovati u skladu s vlastitim stavovima. U međuratnom razdoblju Babić se tako suprotstavljao otvorenoj ideologizaciji umjetnosti i zalagao za individualne vrijednosti te svojevrsnu idealizaciju života odmakom od složene političke i društvene svakodnevice, a kao temelje hrvatske moderne umjetnosti razumijevao je djelo Josipa Račića,⁷ zatim prebacivanje fokusa naše umjetnosti sa srednjoeuropskoga kulturnoga kruga, tj. Beča i Münchena, na Pariz i francusko slikarstvo (za što su zaslužni prije svega slikari *Minhenskog kruga*) te, naposljetku, baštinu španjolskog slikarstva (djelo Goye i Velazqueza).

Strategija stvaranja »našeg izraza« bila je, pak, od samoga početka dio Babićeve projekcije o napretku. Početni impuls ideji o potrebi oblikovanja likovnog jezika koji bi trebao sadržavati specifične, autohtone elemente bilo je, zasigurno, sudjelovanje mladoga umjetnika u stvaralačkim i izložbenim projektima *Društva Medulić* i Ivana Meštrovića. Naime, upravo je Meštrović težio stvaranju umjetnosti s općim južnoslavenskim obilježjima, koja je trebala biti oslobođena stranih političkih i kulturnih utjecaja. Takvo djelovanje hrvatskih umjetnika okupljenih u *Meduliću*, ako ga sagledamo u kontekstu jugoslavenske ideologije, posljedica je uznapredovalog procesa dezintegracije Austro-Ugarske Monarhije.⁸ Kako je



Ljubo Babić, *Hrvatski seljak*, 1926., ulje na platnu, 151 x 120,5 cm, Moderna galerija, Zagreb (foto: M. Drmić)

Ljubo Babić, The Croatian Peasant, 1926, oil on canvas, 151 x 120.5 cm, Modern Gallery Zagreb



Ljubo Babić, *Smokvice kod Vignja*, 1930., ulje na platnu, 60 x 50 cm, Moderna galerija, Zagreb (foto: M. Drmić)

Ljubo Babić, Smokvice near Viganj, 1930, oil on canvas, 60 x 50 cm, Modern Gallery Zagreb

jedan od osnovnih zadataka umjetnosti bilo i oblikovanje novog nacionalnog identiteta, tako se pojavila i ideja o nacionalnom likovnom izrazu, utjelovljena u Meštrovićevu djelu: riječ je o sintezi duha secesije i mitoloških narativnih obrazaca pretočenih u stilizirane monumentalne forme. Došavši pod utjecaj jugoslavenske ideje te stvaranja novoga kulturnog i nacionalnog identiteta pod Meštrovićevim vodstvom, Babić svoju secesijsku fazu, s vrhuncem u ciklusu *Udovice*, »odrađuje« uglavnom sukladno »vidovdanskom« programu. Iako će se kasnije negativno odrediti prema tom razdoblju vlastita stvaralaštva, ali i hrvatske umjetnosti općenito,⁹ Babić je, kao neposredan sudionik, upravo iz toga složenoga umjetničko-političkoga kompleksa baštino ideju o potrebi uspostavljanja kulturne i umjetničke posebnosti svake nacije, koju je razvio do pomno razrađene – iako nerijetko prožete unutrašnjim proturječjima – teorije o »našem izrazu«, pri čemu se odrednica »naš« nedvosmisleno odnosi na hrvatski nacionalni likovni izraz.

Sudjelujući u osnivanju *Hrvatskog proljetnog salona* 1916. godine i izlažući na njegovim izložbama do 1919., Babić, uz ostale bivše članove *Medulića*, toj izložbenoj manifestaciji nastoji pridati obilježje kontinuiteta. Naime, izlagao je pretežno radove iz svoje »medulićevske« faze.¹⁰ Međutim, u trenutku kada je u *Proljetni salon* stupila mlađa generaci-

ja, predvođena Uzelcem i Gecanom, Babić, nezadovoljan usmjerenjem te izložbene manifestacije, prestaje izlagati te 1921., nakon putovanja Španjolskom, sa Zlatkom Šulentićem, Jerolimom Mišeom, Marinom Studinom, Vladimirom Varlajem, Jozom Kljakovićem, Franom Kršinićem i Ivanom Meštrovićem osniva *Grupu nezavisnih umjetnika*. Razlozi razlaza bili su prije svega u otvorenosti *Proljetnog salona* prema odjecima raznolikih suvremenih europskih likovnih strujanja, od kojih su neka bila avangardne provenijencije.¹¹ U pozadini neslaganja svakako se nalazi i problem nacionalnog likovnog izraza, što dobro primjećuje Frano Dulibić u jedinoj objavljenoj studiji o djelovanju te skupine: »Među hrvatskim umjetničkim skupinama Grupa nezavisnih, osim što je djelovala u vrijeme druge faze *Proljetnog salona* (1921.–1928.) te prije nastanka *Grupe trojice*, i po idejnoj koncepciji logična je i značajna karika u spomenutom nizu. Vrijeme *Grupe nezavisnih* vrijeme je sazrijevanja ideja o načinima stvaranja nacionalnog likovnog izraza.«¹² Dulibić nadalje zaključuje: »Članovi *Grupe nezavisnih* odredili su se s jedne strane protiv pseudonacionalne romantike starije generacije, a s druge strane protiv pomodnog povoda za avangardnim likovnim izrazima dijela mlađe generacije, te su preko individualnih likovnih izraza, u to vrijeme ponajviše sklonih različitim oblicima realizama dvadesetih godina,



Ljubo Babić, *Dalmatinski pejzaž*, 1932., ulje na platnu, 50 x 76 cm, Moderna galerija, Zagreb (Fototeka IPU, Zagreb)
 Ljubo Babić, *Dalmatian Landscape*, 1932, oil on canvas, 50 x 76 cm, Modern Gallery Zagreb

pokušavali doprinijeti stvaranju nacionalnog likovnog izraza.«¹³ U skladu s navedenim, djelovanje *Grupe nezavisnih umjetnika* treba shvatiti kao prijelazno vrijeme ili razdoblje sabiranja o pitanjima nacionalnog likovnog izraza. To se razdoblje, koje je dobrim djelom oblikovao i Ljubo Babić, nalazi između dvije važne artikulacije odnosa hrvatske umjetnosti i nacionalnog identiteta: one u kojoj je problem nacionalnog promoviranja kao najvažniji u hrvatskoj umjetnosti, a u želji za uspostavljanjem novog nacionalnog likovnog izraza u skladu s jugoslavenskom idejom i derivacijama secesijske likovne sintakse, i one s kraja trećeg i početka četvrtog desetljeća, kada ideja o nacionalnom likovnom izrazu – određujući djelovanje dviju najvažnijih umjetničkih skupina, *Grupe trojice* i *Udruženja umjetnika Zemlja* – kulminira te u tekstovima Ljube Babića zadobiva razrađenu teorijsku podlogu.

Vratimo se, međutim, nekoliko godina unatrag, u 1920. Riječ je o važnoj godini u Babićevu opusu, posebice u kontekstu geneze ideje o »našem izrazu« i njezine likovne artikulacije. Babić tada putuje Španjolskom i upoznaje tamošnju umjetničku baštinu, koju će isticati kao važan oslonac u vlastitu stvaralaštvu, ali i nametati cjelokupnom hrvatskom modernom slikarstvu kao moguće polazište. Upravo je te godine slikar ostvario jedan od vrhunaca svoga opusa malim akvarelima na kojima je bilježio urbane prizore, monumentalne crkvene

prostore i širok, impresivan krajolik, a sve uz proučavanje velikih španjolskih slikara, čija je djela nerijetko kopirao. Akvarel *Kastiljanski pejzaž* iz 1920. godine, a zatim i istoimeno ulje na platnu nastalo godinu dana kasnije, pokazuju način na koji je slikar promatrao krajolik kao poticaj dostojan najveće pozornosti i označavaju svojevrsnu strukturalnu i kompozicijsku formulu prema kojoj će pristupiti likovnom tretmanu nacionalnoga krajolika. Naime, španjolska iskustva bila su od neizmjerne važnosti za Babićev ciklus iz tridesetih godina nazvan *Moj rodni kraj*, kojim, slikajući vlastiti zavičaj, nastoji pronaći specifične elemente koji oblikuju »naš izraz« i postaju tipični za pojedine dijelove nacionalnoga krajolika. Koliko je važna veza između akvarela s puta po Španjolskoj i radova iz ciklusa *Moj rodni kraj*, ponajprije u smislu definiranja i isticanja strukture krajolika, svjedoči i činjenica da je u postavu zagrebačke Moderne galerije sam umjetnik izložio ta djela jedna nasuprot drugima.¹⁴

Još nekoliko autorovih djela treba promatrati kao rezultat želje za artikulacijom nacionalnog identiteta. Tako je 1926. godine Babić naslikao veliko ulje na platnu *Hrvatski seljak*, koje se stilskim htijenjima uklapa u hrvatske neorealističke tendencije sredine dvadesetih godina. Tom se slikom, kako ističe Zdenko Tonković, »problem 'našeg originalnog likovnog izraza' ponovno javlja u krešendu.«¹⁵ Vrijeme je to već

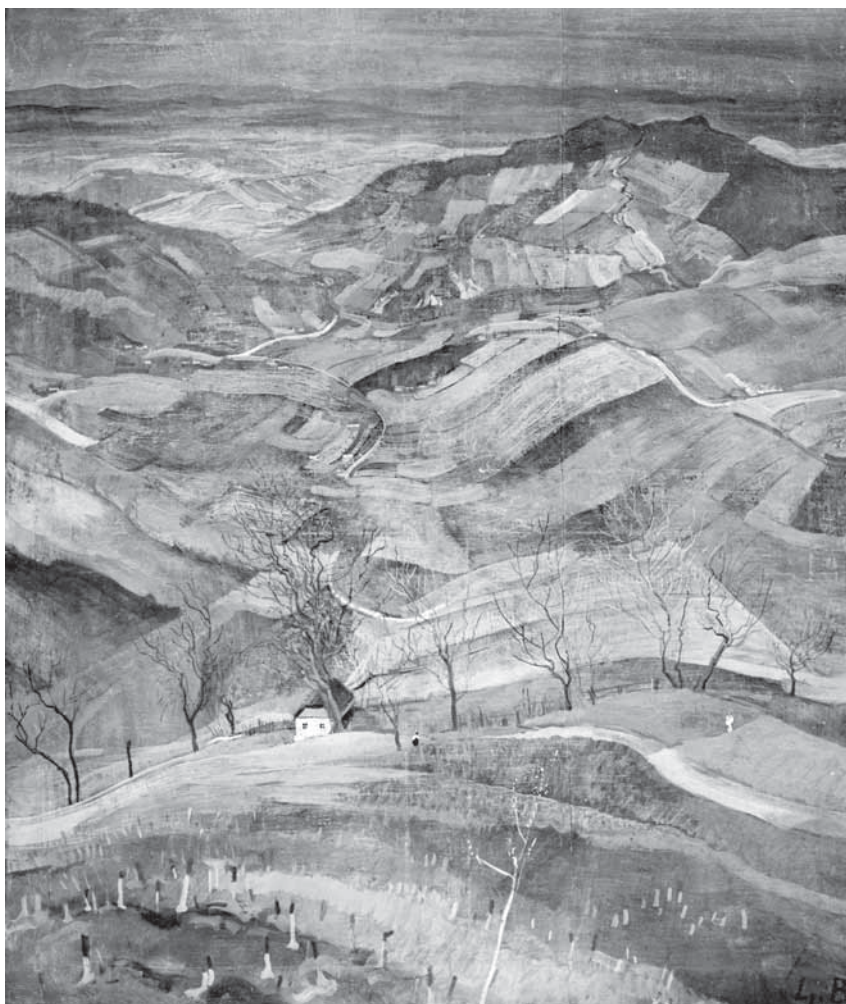


Ljubo Babić, *Proljetni pejzaž (Šestine)*, 1932./1933., ulje na platnu, 54 x 51 cm, Moderna galerija, Zagreb (Fototeka IPU, Zagreb)

Ljubo Babić, *Spring Landscape (Šestine)*, 1932/33, oil on canvas, 54 x 51 cm, Modern Gallery Zagreb

spomenutog otklona od posustalog *Proljetnog salona*, kada s *Grupom nezavisnih* sazrijevaju ideje o nacionalnom likovnom izrazu. Međutim, tek nekoliko godina kasnije Babić izlazi s prvom ozbiljnom raspravom na temu »naš izraz«, u kojoj su definirana sva bitna obilježja njegove strategije oblikovanja nacionalnog likovnog izraza. Stoga se neće pogriješiti ako se zaključi da su pojedini pokušaji praktičnog dijela strategije oblikovanja »našeg izraza« prethodili teorijskom dijelu, koji se javlja krajem trećeg desetljeća. Naime, 1929. Babić izdaje knjižicu *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*¹⁶ s preglednim tekstom koji je objavio iste godine u *Hrvatskom kolu*.¹⁷ Konstatirajući u uvodnom dijelu da je hrvatska likovna umjetnost u »kaotičnom stanju pribiranja«, te da su većina naših umjetničkih napora tek »jeka drugih i jačih likovnih kulturnih izraza«, autor tvrdi da su sva moderna strujanja u hrvatskoj umjetnosti »bez socijalnog momenta (...) koji bi ih bezuvjetno vezao o sredinu«.¹⁸ Nadalje, Babić uspostavlja razliku između individualnih i kolektivnih likovnih izraza. Pod kolektivnim likovnim izrazima autor podrazumijeva »seljačku umjetnost«, tvrdeći da ona posje-

duje važna obilježja koja nedostaju individualnim likovnim izrazima školovanih umjetnika. Naime, ti seljački, »primitivni 'likovni izrazi' u bitnoj su vezi sa svojom okolinom, proizašli su iz naše rase ...«.¹⁹ U skladu s time, a zalažući se za umjetnički individualizam, ali i za očuvanje »kolektivnih« likovnih izraza, Babić daje težak zadatak suvremenim hrvatskim umjetnicima: »Iznalaženje vlastitog i osebujnog izraza bez patronata i stranog utjecaja bio bi zadatak treće, današnje faze. Naravno, takav bi izraz bio potpuno individualan i životan u tom smislu, da izrazuje sve ono što je latentna potreba sredine.«²⁰ Posebno je zanimljivo da, sukladno navedenim stavovima, Babić visoko valorizira djelo Krste Hegedušića, glavnog protagonista *Udruženja umjetnika Zemlja*, koje će na polariziranoj hrvatskoj umjetničkoj sceni prve polovice tridesetih stajati nasuprot Babićevoj *Grupi trojice*. Ocijenivši ga kao najagilnijeg predstavnika generacije, Babić analizira Hegedušićeve najvažnije radove (*Bilo nas je pet v kleti* i *Zeleni kader*), prepoznavajući pritom one elemente koje smatra bitnima za ostvarivanje »našeg izraza«. Riječ je ponajprije o ruralnoj tematici, primjeni čiste boje i Brueghelovu utjecaja-



Ljubo Babić, *Moj rodni kraj*, 1936., ulje na platnu, 180 x 150 cm, Moderna galerija, Zagreb (Fototeka IPU, Zagreb)

Ljubo Babić, Land of My Birth, 1936, oil on canvas, 180 x 150 cm, Modern Gallery Zagreb

ju.²¹ Na prvi je pogled paradoksalno – posebice poznajemo li autorov slikarski opus i već navedene stavove o važnosti Račićeva slikarstva te francuske i španjolske slikarske baštine – da Babić u godini osnutka *Zemlje* definira upravo one elemente koji su bili ključni u Hegedušićevim postavkama o nezavisnom likovnom izrazu, a ne one kojima će sam pokušati iznaći nacionalni likovni izraz. Znamo li da Babić kao jedan od osnovnih elemenata bitnih za povezanost umjetnosti i sredine u kojoj ona nastaje smatra »socijalni moment«, čitava teorija o »našem izrazu« izložena u pregledu hrvatskog slikarstva prvih desetljeća dvadesetog stoljeća zvuči kao svojevrsna uputa koje su se držali slikari *Zemlje* ili pak kao jedan od njihovih manifesta. Međutim, iako tvrdi da su svi elementi koji su potrebni za ostvarivanje »našeg izraza« prisutni u Hegedušićevu slikarstvu,²² Babić ističe i pojedine zamjerke. Ponajprije, smeta mu koketiranje s groteskom i anegdotalnost Hegedušićevih radova.²³ Svoju knjižicu Babić završava optimističnim očekivanjima: »Požrtvovno zabiti su pionirski stupovi, čvrsto i sigurno gradi se most, da se dohvati već bliza obala, na kojoj će uspjeti da se poda logičan i

jasan izraz – naš i potpuno originalan, istodobno adekvatan današnjoj Evropi u likovnoj domeni.«²⁴

Iste, 1929. godine Babić je objavio i tekst *O našem izrazu u Hrvatskoj reviji*,²⁵ u kojem detaljnije razrađuje pojedine teorijske aspekte strategije oblikovanja »našeg izraza« vezane uz obilježja umjetnosti i sredine u kojoj ona nastaje. Naime, autor se bavi prije svega problemom regionalizma, tj. ustanovljavanjem regionalnih obilježja kao temelja nacionalnog likovnog izraza. Svoj pogled na regionalizam Babić eksplicira na sljedeći način: »Svaka umjetnost, ma da je u pravom smislu opće dobro svih ljudi, prima neizbrisive značajke prema tome kako nastaje kada se javlja i tko je njezin nosilac. Ove neuklonive značajke čine osebjunima umjetnička djela pojedinih zona, pojedinih perioda i pojedinih naroda ili narodnih skupina.« Na istome mjestu Babić nastavlja: »U našoj umjetnosti, bolje u našem izrazu, valja ih u prvom redu upoznati, te ih kao odlučne i neuklonive istaknuti. Da se taj cilj postigne, treba se prije svega donekle dotaknuti kulturnog problema dalmatinske i panonske Hrvatske.«²⁶ Razlikovanje likovnog izraza hrvatskog sjevera i juga autor



Ljubo Babić, *Zagorski pejzaž (Novembar)*, 1937., ulje na drvu, 62 x 76 cm, Moderna galerija, Zagreb (Fototeka IPU, Zagreb)
Ljubo Babić, Zagorje Landscape (November), 1937, oil on wood, 62 x 76 cm, Modern Gallery Zagreb

prije svega vidi u utjecaju obilježja kulturne baštine, ali i obilježja prostora u kojem pojedini izraz nastaje, pa bilježi: »Dok Dalmatinac opipom traži formu i modelira i stvara ili bolje gradi trodimenzionalnu masu i tu masu stavlja kao znamen u prostor, (...) Posavac ili Podravac na dvodimenzionalnu ploštinu imaginira prostor ...«. ²⁷ Tako »naš izraz«, dakle hrvatski nacionalni likovni izraz, Babić vidi ponajprije u izdvajanju specifičnih obilježja kulturne baštine, krajolika i ljudi koji su s njime povezani. Na taj način Babić je, na samom kraju trećeg desetljeća, dvama ključnim tekstovima u kojima daje osnovne smjernice svoje strategije, ponovno u središte zanimanja postavio pitanje nacionalnog likovnog izraza i odredio osnovni okvir unutar kojega će se tijekom tridesetih godina voditi živa rasprava.

Koliko je Babić vjerovao u važnost »traganja« za »našim izrazom«, pokazuje i njegov pregled hrvatske umjetnosti devetnaestog stoljeća, ²⁸ kao i dopunjeno izdanje u kojem obuhvaća i nacionalnu umjetnost prve polovine dvadesetog stoljeća, a objavljeno pod naslovom *Umjetnost kod Hrvata*. ²⁹ Kroz cijeli tekst, poput niti vodilje, provlače se razmišljanja o nacionalnom likovnom izrazu, a čitavo poglavlje posvećeno

je analizi obilježja pučke umjetnosti. ³⁰ Ovu knjigu također možemo shvatiti i kao svodenje tijeka hrvatske umjetnosti devetnaestog i dvadesetog stoljeća u okvire teorije o »našem izrazu«. Babić, naime, kreće od teze da bi likovni izraz trebao izrasti »do idealne slike jednog naroda, odbacujući sve slučajnosti, sve neskladnosti, sve tuđice u svrhu, da takav izraz bude što čistiji i što potpuniji«. ³¹ U tom smislu problematika »našeg izraza« nameće se kao središnji zadatak nacionalne umjetnosti: »Kroz čitav taj razvoj sa svim variantama u sve tri oblasti likovnog područja (ovdje se misli na slikarstvo, kiparstvo i arhitekturu, op. a.) provlači se kao crvena nit problematika našeg likovnog izraza, koji bi bio sasvim poseban i samonikao te u obćem i svjetskom europskom likovnom trajanju imao svoje naročite i osebujne značajke.« ³²

Važan element Babićeve strategije oblikovanja »našeg izraza« tijekom čitavog četvrtog desetljeća, a i kasnije, bio je interes za selo i proučavanje seoske narodne baštine i narodnih nošnji. ³³ Međutim, takvo Babićevo zanimanje nije imalo karakter izravnog političkog angažmana, za razliku od članova *Udruženja umjetnika Zemlja*, koji su se selu i seoskoj tematici okrenuli i iz ideoloških razloga. To primjećuje i Jelena Uskoković,

koja ističe da je Babićev interes prije svega vizualne prirode,³⁴ ili, drugim riječima, u cilju pronalaženja rješenja likovnog problema. Vrhunac i svojevrsna sinteza Babićeva bavljenja narodnim nošnjama svih hrvatskih krajeva jest knjiga (likovna mapa s popratnim tekstom) *Boja i sklad: prilozi za upoznavanje hrvatskog seljačkog umieća*,³⁵ u kojoj je objavio dvanaest crteža i petnaest tabli u boji s prikazima narodnih nošnji (riječ je o studijama sa Seljačkih smotri nastalima od 1938. do 1942.) te razradu skala boja koje se pojavljuju na tim narodnim nošnjama. U tekstu Babić iznosi već poznate teze o nužnosti oblikovanja nezavisnog likovnog izraza kao temelja nacionalne kulturne individualnosti te, u skladu s time, ističe potrebu proučavanja likovnih izraza seljaka iz različitih hrvatskih krajeva.³⁶ Autor nadalje spominje loše primjere ugledanja na »seljački primitivni izraz«, precizirajući da je riječ o »stiliziranju narodnog«, najčešće izvedenom »rukom gradskog čovjeka«.³⁷ Također, detaljno su analizirani i primjeri idealizacije narodnih nošnji u domaćem slikarstvu, koje naziva »uljepšavanjem folklornih motiva«. U tom smislu spominje Nikolu Mašića i Vlahu Bukovca, pri čemu tvrdi da je Mašić »preoblačio« minhenske, a Bukovac pariške modele u naše nošnje.³⁸ Posebno se negativno određuje prema djelovanju grupe *Medulić* (čiji je – na što smo već upozorili – i sam bio član) i Ivana Meštrovića u kontekstu iskorištavanja folklornih motiva pri oblikovanju novog nacionalnog identiteta u skladu s jugoslavenskom idejom.³⁹ Analizirajući obilježja »kolektivnog«, dakle narodnog, seljačkog likovnog izraza, Babić nastoji objasniti načine na koje bi se trebao oblikovati nacionalni »individualni« izraz kao temelj nacionalnog identiteta. O izvornosti toga »kolektivnog« izraza, koji se najizrazitije očituje upravo u narodnoj nošnji, autor ističe: »Obćenita načela simetrije (asimetrije), proporcije i ritma, primijenjena na seljački likovni izraz, to jest na ostvarenja našeg kolektiva, pokazuju očito i nesumnjivo originalne značajke tog izraza, koje se odvajaju od drugih takvih istih i istovjetnih primitivnih izraza. Te su značajke posebne i u linijama, i u oblicima, a napose se odvajaju bojom od drugih seljačkih tvorevina.«⁴⁰ Babić, dakle, ističe upravo boju kao bitan razlikovni element, a što je potkrijepljeno detaljnom razradom skale boja na hrvatskim narodnim nošnjama. Takav stav svjedoči o umjetnikovu gorljivom zalaganju za kolorizam kao jedan od ključnih temelja hrvatskog slikarstva. Pri kraju teksta slijedi autorov »recept« za stvaranje »našeg izraza«, svojevrsno razrješenje pitanja o nacionalnom likovnom izrazu koje se kroz hrvatsku umjetnost intenzivno provlačilo još od posljednjih desetljeća devetnaestog stoljeća. Prema Babićevim riječima »hrvatski individualni likovni izraz ne nastaje ni imitiranjem ili nekim slabim kopiranjem seljačkog izraza, a još manje nekim izmišljenim 'stiliziranjem' seljačkih motiva prema kroju ili ritmu narodnih šara«. Takav izraz, ističe autor na istome mjestu, »nastaje spontano, kao što je nastao neosobni naš likovni izraz, i kao što nastaju svi pravi likovni izrazi, uz predpostavku, da svaka individualna umjetnina: slika ili kip mora biti ponajprije dobra slika ili dobar kip«.⁴¹ Naposljetku, u skladu sa stavom o boji kao temelju »našeg izraza«, Babić zaključuje da »bogata i bujna paleta našeg primitivca može biti najvrednijom polugom u inspiraciji individualnog našeg umjetnika«.⁴²

Babićeva razmišljanja iznesena u mapi *Boja i sklad* možemo smatrati završnom točkom teorijskog dijela strategije oblikovanja »našeg izraza«. Zdenko Tonković taj će »bijeg« u proučavanje folkloru i narodne nošnje smatrati »slijepom ulicom« koja vodi u deskripciju i ilustraciju.⁴³ Međutim, koliko god se takva interpretacija činila točnom, na Babićevu ideju o potrebi oblikovanja nacionalnog likovnog izraza, koji mora posjedovati prepoznatljive razlikovne elemente iznikle iz kompleksa nacionalne likovne baštine, folkloru i iz obilježja prostora u kojemu umjetnost nastaje, treba gledati ponajprije kao na projekt u kojem nije moguće odrediti »pravi« ili »krivi« put. Ta je zaokupljenost autohtonošću umjetničke produkcije prouzrokovana ponajprije nezadovoljstvom stanjem u nacionalnoj umjetnosti, kao i društvenim i političkim problemima koji su se u hrvatskom dijelu međuratne Jugoslavije svodili pod nazivnik »hrvatskoga pitanja« te, naposljetku, željom za stvaranjem prepoznatljivoga hrvatskoga kulturnog i nacionalnog identiteta. Ne smijemo zaboraviti ni Babićevu golemu osobnu ambiciju za utjecajem na cjelokupnu hrvatsku umjetničku produkciju. Kako se, dakle, radilo o tipu teorijskog diskursa koji je tipičan za korpuse nacionalnih umjetnosti koji su bili udaljeni od središta modernističkog »napretka« i time »osuđeni« na prihvaćanje i preoblikovanje inovativnih umjetničkih strujanja, Babićevim razmišljanjima mora se pristupiti s određenim oprezom i uzeti u obzir sve nejasnoće i proturječnosti.

U tom smislu nameće se pitanje na koji je način, pak, sam Babić nastojao provesti osnovne elemente svoje teorije u djelo i koliko ih se pridržavao. Naime, poznate su umjetničke smjernice na osnovi kojih je Babić okupio *Grupu trojice* i koje se u određenim dijelovima ne poklapaju s nekim postavkama strategije stvaranja »našeg izraza« u cilju oblikovanja novog nacionalnog identiteta. Ljubo Babić, Jerolim Miše i Vladimir Becić su, unatoč generacijskim i umjetničkim razlikama, nastojali ostvariti prinos nacionalnom identitetu na način koji je odgovarao ponajprije građanskom društvenom sloju, ustrajavajući na individualnim umjetničkim vrijednostima, usko vezanim uz njihovu klasnu pripadnost. Tako prepoznajemo i njihovu implicitnu ideološku poziciju koja se pokazuje kao ključna za karakter umjerenog modernizma u hrvatskoj umjetnosti međuratnog razdoblja. U tom će smislu u stvaralaštvu slikara *Grupe trojice* ponajviše izostati »socijalni moment«, za što se u svojim tekstovima Babić izričito zalagao. S druge strane, njegov opus svjedoči da je sam, i to ponajprije u okviru pejzažnog slikarstva, pokušao slikarski definirati obilježja i »dalmatinskog« i »panonskog« nacionalnog likovnog izraza, nastojeći pritom ostati u granicama »čistog slikarstva«. Naime, slikar je u krajoliku nastojao pronaći onu kvalitetu – prije svega na strukturalnoj i kolorističkoj razini – koja određuje »naš izraz«. Kolorizam prisutan u pojedinim slikama dalmatinskoga krajolika razlikovat će se tako od ugašene palete iz već spomenutog ciklusa slika *Moj rodni kraj*, pa će upravo koloristički tretman u Babićevu slikarstvu, uz isticanje različitih strukturalnih elemenata, biti osnovno razlikovno obilježje dalmatinskog i panonskog izraza. Osnivanje *Grupe trojice* kao svojevrsnog umjetničkog nastavka *Minhenskoga kruga*, temeljenje slikarskog izraza na Račićevoj baštini kao i na prebacivanju fokusa sa srednjoeuropskoga umjetničkoga kruga na Pariz, te, u skladu s time,



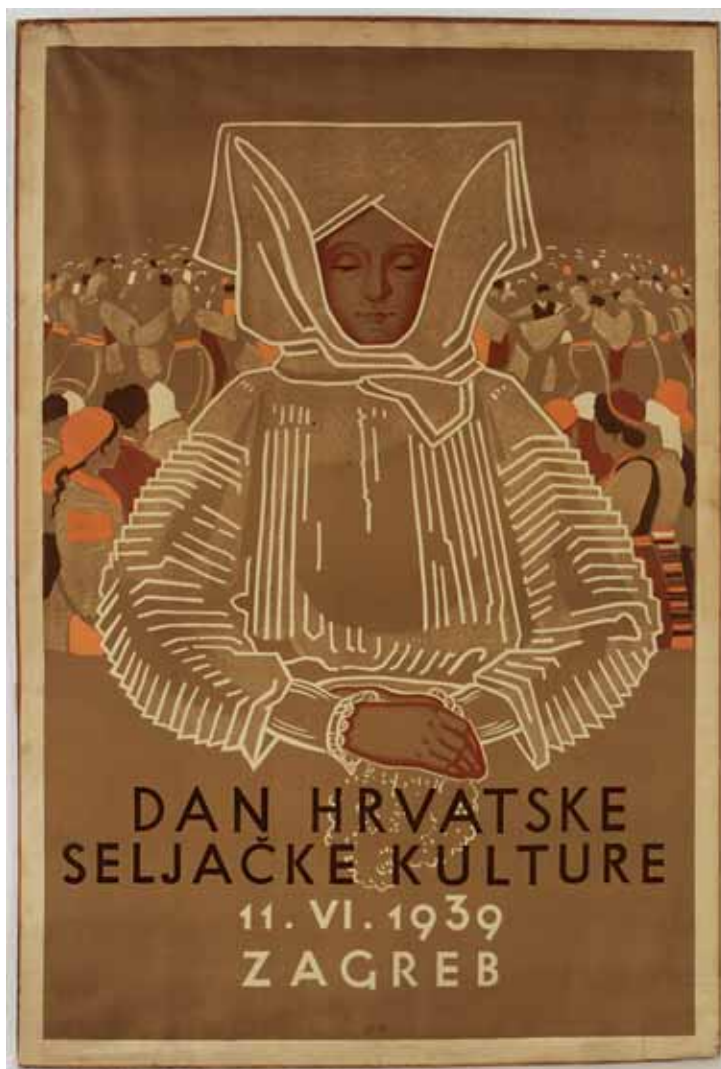
Ljubo Babić, *Janica (studija sa Seljačke smotre)*, 1938., ulje na platnu, 46 x 39,5 cm, Moderna galerija, Zagreb (Fototeka IPU, Zagreb)

Ljubo Babić, *Janica (A Study from the Peasants' Field-Day)*, 1938, oil on canvas, 46 x 39.5 cm, Modern Gallery Zagreb

zagovaranje »čistog slikarstva« i kolorizma kao vrijednosti koje bi nacionalno slikarstvo trebalo nadalje razvijati, u očitom je neskladu s težnjom za ugledanjem na folklorne elemente i narodnu nošnju. Naposljetku, Babić, Becić i Miše tipični su predstavnici građanske inteligencije između dva rata. Oni, ponovimo, stvaraju umjetnost namijenjenu prije svega građanskom društvenom sloju.⁴⁴ Babićeva je metoda pristupa seljačkoj umjetnosti u skladu s time, kako je jednom prigodom dobro istaknuto, »induktivna«, za razliku od nešto jednostavnije, a time i jasnije koncepcije Krste Hegeđušića, koja je značila »dedukciju, spuštanje programa u bazu«,⁴⁵ tj. rad sa slikarima seljacima i radnicima.

U kojoj je mjeri, naposljetku, Babićeva teorija utjecala na slikarstvo ostalih članova *Grupe trojice*, Becića i Mišea? Zasiurno, ne presudno, posebice u onom dijelu koji se odnosi na pomno proučavanje folklorne baštine i traženje uzora u »kolektivnoj umjetnosti«, a s obzirom na to da se radilo o

već formiranim umjetnicima. Tako je Vladimir Becić bio svojevrstnim jamcem oslanjanja na Račićevo i Kraljevićevo slikarstvo, što je Babiću bilo osobito važno. Kao pripadnik neformalnoga *Minhenskoga kruga* iz prvog desetljeća dvadesetog stoljeća, Becić je i tridesetih godina samozatajno razlagao slikarske probleme čiji su temelji postavljeni još u razdoblju minhenskog školovanja i boravka u Parizu. Na ta iskustva, oslobodivši se geometrizacije forme vidljive u djelima iz trećeg desetljeća, umjetnik je nadgradio slobodniji rukopis te svjetliju i intenzivniju paletu. Zbroj tih elemenata daje Becićevu imanentnom realističkom pogledu na svijet posebnu važnost u kontekstu problematike »čistog slikarstva«. Jerolim Miše, pak, u četvrtom desetljeću ostvaruje seriju kompozicijski uravnoteženih krajolika, a među mnoštvom portreta izdvajaju se oni s latentnom socijalnom notom i izraženom psihologizacijom. Ako *Grupi trojice* promatramo kao cjelinu i kroz njihovo stvaralaštvo iz prve



Ljubo Babić, *Dan hrvatske seljačke kulture*, plakat, 1939., litografija, 101 x 68 cm, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb (Fototeka Muzeja za umjetnost i obrt, Zagreb)

Ljubo Babić, Day of Croatian Folk Culture, poster, 1939, lithography, 101 x 68 cm, Museum for Arts and Crafts, Zagreb

polovice tridesetih godina, možemo zaključiti da je ovdje riječ ponajprije o zalaganju za individualne vrijednosti i »čisto slikarstvo«. U tom smislu *Grupa trojice* će ostvariti »naš izraz« – a u suprotnosti s pojedinim teorijskim postavkama Babićeve strategije koje upućuju na traženje uzora u folklornoj baštini – ponajprije bavljenjem regionalnim krajolikom i kolorizmom, kojemu će se sva trojica slikara prikloniti u toj važnoj fazi svojih opusa. I Babić će, naposljetku, sam zaključiti da je »*Grupa trojice* naginjala likovnim smjernicama, koje su u našoj sredini započeli Račić i Kraljević, i tražila slikarski kvalitet, bez obzira na sadržajnost«. ⁴⁶

Babićeve strategije oblikovanja »našeg izraza« – kao važnog elementa u stvaranju hrvatskog kulturnog i nacionalnog identiteta između dva svjetska rata – uključivala je dugoročnu projekciju razvitka hrvatske umjetnosti (posebice slikarstva), određivala ključne točke interesa i opisivala načine na koje bi trebalo doći do zadanoga cilja. Ona je bila uvjetovana

složenim sklopom političkih, ekonomskih i kulturnih čimbenika, a njezina ključna, međusobno duboko povezana obilježja srodna su obilježjima pojedinih umjetničkih trendova u sredinama koje su se nalazile izvan središta općeg modernizacijskog uspona.

Prvo, politička situacija u međuratnoj Jugoslaviji, s »hrvatskim pitanjem« kao ključnim čimbenikom nezadovoljstva Hrvata, nametala je potrebu za stvaranjem prepoznatljive i čvrsto strukturirane nacionalne kulture, u kojoj likovna umjetnost ima posebno važnu ulogu. U uskoj je vezi s time i usmjerenost na ruralni kompleks, koja se pojavljuje kao opća značajka vremena i čini jednu od temeljnih točaka Babićeve (ali i »zemljaške«, Hegedušićeve) strategije oblikovanja nacionalnog likovnog izraza. Naime, interes za ruralnu problematiku pojavio se još krajem devetnaestog stoljeća i bio je nedvojbeno povezan upravo s nacionalnim težnjama. Osim što je središnja politička stranka u međuratnoj Hrvat-

skoj, Hrvatska seljačka stranka, ozbiljno računala na seljaštvo kao na dotad malo iskorištenu političku snagu, i na području kulture javlja se zanimanje za ruralni kompleks. Riječ je o oživotvorivanju intelektualne baštine Antuna Radića, ali i njezina stavljanja u izravan politički kontekst međuratnog vremena.⁴⁷ Radić je tako zagovarao očuvanje narodne, seljačke kulture kao onog dijela nacionalnog identiteta koji je ostao nedotaknut procesom opće modernizacije. Drugim riječima, identitet seljaštva, kao najbrojnijeg društvenog sloja, nametao se dobrim dijelom kao opći nacionalni identitet. Tako se može zaključiti da je upravo intelektualno okružje senzibilizirano za selo i seljaštvo bilo dodatan poticaj (ako već ne i presudan) Babiću za usmjeravanje fokusa na selo, seljačke likovne izraze i narodnu nošnju. Naposljetku, ne treba zaboraviti da je zanimanje za selo i folklornu baštinu, iz istih ili ponešto drugačijih razloga, opća tendencija vremena na čitavom europskom prostoru, od Mađarske i Poljske, sve do Francuske.⁴⁸

Drugo važno obilježje Babićeve strategije jest razmišljanje u okviru regionalnog modela i zalaganje za regionalne vrijednosti. Podjela hrvatskoga prostora na »dalmatinski« i »panonski« svjedoči o potrebi ustanovljivanja regionalnih obilježja kao temelja nacionalnog likovnog izraza. Takav pristup dobro je poznat iz njemačke umjetnosti, gdje je ideja o regionalnom kao nacionalnom zadobila veliku važnost osnivanjem regionalnih slikarskih škola kao promotora i jamaca ljepote regionalnog pejzaža.⁴⁹ U tom smislu upravo je pejzažno slikarstvo ono koje je najpogodnije za artikulaciju specifičnih vrijednosti regionalnog prostora.⁵⁰ Velik dio Babićeva opusa svjedoči upravo o ustrajavanju na razradi regionalnog pejzaža (od Dalmacije do Zagorja), pa je to autorovo slikarsko poglavlje gotovo najuvjerljivija primjena vlastitih teorijskih postavki. Uzmemo li u obzir i činjenicu da se nacionalni pejzaž nerijetko promatrao kao »mjesto memorije«⁵¹ i nacionalnog ponosa, Babićev izbor regionalnog modela nameće se kao hrvatska varijanta široko rasprostranjenog načina promocije raznolikih i specifičnih obilježja nacionalnog prostora.

Navedeni regionalni pristup proizašao je iz povezivanja umjetnosti sa sredinom u kojoj ona nastaje. Babić, ponovimo, tvrdi da bi se obilježja sredine trebala na specifičan način reflektirati u obilježjima same umjetničke produkcije.⁵² Dovođenje u izravnu vezu likovnog izraza i sredine derivacija je

teorije francuskog filozofa Hyppolitea Tainea, koji tvrdi da je nastanak svakog umjetničkog djela uvjetovan situacijom (povijesnom, društvenom, nacionalnom) koja određuje obilježja sredine.⁵³ Takve determinističke teorije našle su plodno tlo u malim i relativno tradicionalnim kulturama, posebice u kontekstu oblikovanja ideja o nacionalnoj umjetnosti koja mora izražavati sve nacionalne posebnosti.⁵⁴ Navedeno teorijsko usmjerenje može se povezati sa shvaćanjima koja donosi perenijalistička paradigma nacionalizma. Ona naciju promatra kao zajednicu određenu prostorom (sredinom) i vremenom te povezanu zajedničkom, autentičnom kulturom. Naime, perenijalisti smatraju, prema Anthonyju D. Smithu, da je nacija kulturna zajednica, zajednica zajedničkog podrijetla, narodna ili pučka zajednica sa stoljetnom ili tisućljetnom povijesti, »ukorijenjena« u prostoru i vremenu, a pripadati toj naciji znači posjedovati određena svojstva.⁵⁵ Radi se o pogledu na kompleks nacionalizma obilježenom stavom da nacije počivaju na dvama ključnim načelima: onom zajedničkog podrijetla i onom autentične i specifične kulture. Takva shvaćanja nedvojbeno su bliska temeljnim elementima Babićeve strategije. U tom smislu, pronalaženje i stvaranje elemenata nacionalnih stilova ili nacionalnih likovnih izraza pojavljuje se kao neizostavan dio načela zajedničke, specifične kulture.

Obilježja Babićeve strategije oblikovanja »našeg izraza« posljedica su specifičnog, složenog povijesnog trenutka, u kojem se javlja svojevrsna podvojenost hrvatske umjetnosti između želje za prihvaćanjem artikulacija likovnog moderniteta i nastojanja prepoznavanja autohtonih umjetničkih vrijednosti. Ona su također i dio općih kretanja u srednjoeuropskom prostoru, u kojem se i između dva svjetska rata umjetničkim stvaralaštvom promicala nacionalna svijest, oblikovali nacionalni identiteti i stvarali elementi modernih nacionalnih kultura.⁵⁶ Tako se rasprava o nacionalnom izrazu, o potrebi i načinima njegova stvaranja te o povezivanju nacionalnih i ideoloških kategorija u likovnoj umjetnosti prometnula u temeljni problem vremena, lako primjetan i u obilježjima tadašnje likovne produkcije, pri čemu su Babićevi stavovi imali nezaobilaznu ulogu. U tom smislu, Ljubu Babića, zahvaljujući ustrajavanju na ideji o potrebi stvaranja »našeg izraza«, treba smatrati jednim od ključnih stratega u oblikovanju hrvatskog nacionalnog identiteta u međuratnom razdoblju, a njegovo slikarsko djelo važnim mjestom likovne artikulacije toga složenog idejnog sklopa.

Bilješke

1 ZDENKO TONKOVIĆ, *Grupa hrvatskih umjetnika 1936–1939.*, katalog izložbe, Zagreb, Umjetnički paviljon, 1977., 6. Autor u navedenom kataloškom tekstu daje sažetu analizu Babićeve teorije o »našem« izrazu, smatrajući je važnom za obilježja djelovanja *Grupe hrvatskih umjetnika*.

2 JELENA USKOKOVIĆ, Prikaz djela Ljube Babića, u: *Ljubu Babić*, katalog izložbe, Zagreb, Moderna galerija, 1975., IX. Autorica na istom mjestu nastavlja: »Ona (teza o 'našem izrazu', op. a.) je prisutna u raznim tekstovima rasutim po dnevnom tisku i, može se reći, svim slikarskim djelima, jer je bila središnja težnja njegova umjetničkog htijenja.«

- 3
ZLATKO POSAVAC, Poetika i disciplina slikarskog sklada. O estetičkim nazorima Ljube Babića, u: *15 dana*, 1–2 (1975.), 19.
- 4
Uloga likovne umjetnosti u stvaranju i oblikovanju nacionalne svijesti bila je izuzetno važna prije svega u sredinama s manjim postotkom pismene populacije. Naime, u sredinama u kojima je pismenost bila veća pisanom se riječju moglo učinkovitije pristupiti široj publici, dok je drugdje vizualni pristup bio primaran. U tom smislu, područje srednje i istočne Europe, koje je imalo manji postotak pismenih, bilo je posebno plodno za strategije oblikovanja nacionalnog identiteta upravo likovnom umjetnošću. Više o tome u: MICHELLE FACOS, SHARON L. HIRSH, Introduction, u: *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, (ur.) Michelle Facos i Sharon L. Hirsh, Cambridge, Cambridge University Press, 2003., 4–5.
- 5
»Jedan od ciljeva nacionalizma jest postignuće i održanje kulturnog identiteta, to jest osjećaja posebnoga kulturnog naslijeđa i 'osobnosti' za danu imenovanu populaciju. Sa stajališta nacionalista, bez takva kolektivog identiteta nema prave i autentične 'nacije'. – ANTHONY D. SMITH, Nacionalizam i modernizam. Kritički pregled suvremenih teorija nacija i nacionalizma, Zagreb, Fakultet političkih znanosti, 2003., 92 (prijevod djela: *Nationalism and Modernism. A critical survey of recent theories of nations and nationalism*, London i New York, Routledge, 1998.).
- 6
ÉVA FORGÁCS, National Traditions, u: *Between Worlds: a Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910–1930*, (ur.) Timothy O. Benson i Éva Forgács, Cambridge, MIT Press, 2002., 48. – Kompatibilnost nacionalnih obilježja i internacionalnih htijenja bila je posebno vidljiva na primjeru secesije kao internacionalnog stila: stvorene su brojne regionalne i lokalne varijante secesije u kojima je novim oblikovnim principima internacionalne provenijencije često artikuliran nacionalno obilježen sadržaj. Upravo je u ozračju jedne od takvih varijanti secesije, one Ivana Meštrovića i grupe *Medulić*, sazrijevanje započeo i Ljubo Babić.
- 7
Vidi ključan Babićev članak o Račiću: LJUBO BABIĆ, Josip Račić, u: *Hrvatska revija*, 1 (1930.), 33–37.
- 8
Okolo 1900. godine problem umjetnosti s nacionalnim obilježjima ponovno se pojavio na čitavom srednjoeuropskom prostoru potaknut rastućim nezadovoljstvom nacionalnih sastavnica multinacionalne Austro-Ugarske Monarhije. Umjetnički život toga vremena bio je stoga često tumačen kroz prizmu ojačale nacionalne svijesti i stvaranja razlikovnih nacionalnih identiteta. Tako, u kontekstu koncepcija interpretacije umjetničkog razvitka Austro-Ugarske Monarhije oko 1900., Emil Brix spominje i »koncepciju nacionalne emancipacije« koja obilježja umjetnosti toga vremena smatra izravnim ili neizravnim rezultatom rastućih konflikata unutar multinacionalne državne zajednice. – EMIL BRIX, *The Structure of the Artistic Dialogue between Vienna and Other Urban Centres in the Habsburg Monarchy Around 1900*, u: *Art Around 1900 in Central Europe*, Cracow, International Cultural Centre, 1999., 13–14.
- 9
Vidi, primjerice, valorizaciju Meštrovićeva djela u: LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, Naklada A. Velzek, 1943., 190–199.
- 10
O obilježjima Babićeva sudjelovanja na izložbama *Proljetnog salona* više u: PETAR PRELOG, *Proljetni salon 1916–1928.*, katalog izložbe, Zagreb, Umjetnički paviljon, 2007., 11–13.
- 11
»Nezavisni«, čiji je inicijator bio upravo Babić, svoje neslaganje s usmjerenjem *Proljetnog salona* objašnjavaju 1924. godine na sljedeći način: »Dok je Proljetni salon skrenuo čisto ekstremnom strujom, potpavši pod vremenske oznake jedne programatske umjetnosti, gdje iz svakog djela kriči jedan princip, gdje se radi bez lične koncepcije u nastojanju da se samo savlada likovni materijal, dotle ova Grupa nezavisnih nastoji da što savjesnije i ozbiljnije provede kroz svoja djela valeur lične koncepcije ...«. – Grupa hrvatskih nezavisnih umjetnika, u: *Hrvatska riječ*, 139, prilog *Ars Croatica* (1924.), 3.
- 12
FRANO DULIBIĆ, Grupa nezavisnih umjetnika (1921.–1927.), u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23 (1999.), 203.
- 13
FRANO DULIBIĆ (bilj. 12), 205.
- 14
RADOVAN IVANČEVIĆ, Španjolski akvareli Ljube Babića, u: LJUBO BABIĆ, *S puta po Španjolskoj*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske i Nacionalna i sveučilišna biblioteka, 1990., 5.
- 15
ZDENKO TONKOVIĆ (bilj. 1), 7.
- 16
LJUBO BABIĆ, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, Zagreb, Zaklada tiskare Narodnih novina, 1929.
- 17
Ljubo Babić, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, u: *Hrvatsko kolo*, 10 (1929.), 177–193.
- 18
LJUBO BABIĆ (bilj. 16), 6.
- 19
LJUBO BABIĆ (bilj. 16), 8.
- 20
LJUBO BABIĆ (bilj. 16), 9.
- 21
Babić o Hegedušićevu djelu kaže: »Izradio je niz crteža, slika i sličica; većinom su to motivi iz našeg sela. Jedna od prvih nosi ime 'Bilo ih je pet u kleti', a prikazuje primitivno našu seosku krčmu. Živa, u čistoj boji, pomalo ilustrativna, uza sve sirovosti i neuglađenosti nosi u sebi novum. Sklad čistih boja potpuno je nov i potpuno je naš. Na toj sličici nije folklor kopiran i prenašan, već su boje na toj slici isto tako oživjele u onom istom skladu kao i na našem tekstilu.« I dalje: »Na 'Zelenom kaderu' to je još više vidljivo. Predstavlja pljačku za vrijeme prevrata na selu. Slika, kako je komponirana i kako je raspoređena, potpuno je pod utjecajem Breughela. Breughel, preveden i prenesen u Podravinu. Ali taj utjecaj, koji se tako jako nameće u toj slici, ne smeta onim karakterističnim partijama, koje nisu Breughelovske, nego potpuno naše ...«. – LJUBO BABIĆ (bilj. 16), 21.
- 22
»... svi su elementi ovdje. Svi oni elementi, koji su potrebni, da pristupimo konačnom postavljanju našeg čistog likovnog izraza, koji bi izrastao iz našeg tla, koji bi bio vezan sa sredinom i nošen našom rasom a ujedno bio individualan i originalan ...«. – LJUBO BABIĆ (bilj. 16), 22.
- 23
»Hegedušić, jer je mlad, banči se još formama i prebacuje ih u grotesku bez ikakve potrebe, i zato pada često u običnu grotesku jeftinog Witzblatta.« – LJUBO BABIĆ (bilj. 16), 21. Na drugom

mjestu: »Grubo pripovijedanje i neukusan način, kao i anegdota, više smetaju negoli pomažu tom prvom istinitom *portraitu* našeg sela, seoskih kuća i daleke ravni.« – LJUBO BABIĆ (bilj. 16), 22.

24

LJUBO BABIĆ (bilj. 16), 22.

25

LJUBO BABIĆ, O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše, u: *Hrvatska revija*, 3 (1929.), 196–202. Dio teksta koji se bavi »našim izrazom« tiskan je u zbirci Babićevih tekstova 1931. godine: LJUBO BABIĆ, O našem izrazu, u: *Maestral – O našem izrazu – Požutjele putne uspomene*, Zagreb, Zaklada tiskare Narodnih novina, 1931., 24–29.

26

LJUBO BABIĆ (bilj. 25, 1931.), 24.

27

LJUBO BABIĆ (bilj. 25, 1931.), 28.

28

LJUBO BABIĆ, Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću, Zagreb, Matica hrvatska, 1934.

29

LJUBO BABIĆ (bilj. 9).

30

LJUBO BABIĆ (bilj. 9), 19–30.

31

LJUBO BABIĆ (bilj. 9), 7.

32

LJUBO BABIĆ (bilj. 9), 237.

33

»Nekako u isto doba, usporedo s pojavom 'socijalne umjetnosti' kod nas, odnosno problematike umjetnosti kolektiva, te nizom društveno-političkih zbivanja, intenziviranja nacionalne svijesti u kulturnom životu Hrvatske, javit će se kod Babića specifično zanimanje za tematiku sela i seljaka.« – JELENA USKOKOVIĆ (bilj. 2), X.

34

»Babićeva primarna pobuda vizuelna, a manje ideološka, za razliku, na primjer od Zemlje, gdje je tendencijski momenat bio pored likovnog jako naglašen.« – JELENA USKOKOVIĆ (bilj. 2), X.

35

LJUBO BABIĆ, Boja i sklad: prilozi za upoznavanje hrvatskog seljačkog umieća, Zagreb, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 1943.

36

Babić tako objašnjava: »U likovnom je pitanje našeg samoodržanja, pitanje naše kulturne individualnosti ujedno i pitanje naše likovne nezavisnosti. Upoznavanje hrvatskog seljačkog umieća je upoznavanje i prepoznavanje jednog posebnog likovnog izraza. Spoznaja posebnosti i izvornosti toga primitivnog seljačkog umieća je spoznaja posebne likovne volje i posebnog duha, što ga ta cjelina nosi stoljećima. Prema tome su tvorevine toga kolektivnog izraza najpodesniji objekt izražavanja svijesti i duha narodnog.« – LJUBO BABIĆ (bilj. 35), 5–6.

37

LJUBO BABIĆ (bilj. 35), 7.

38

LJUBO BABIĆ (bilj. 35), 8.

39

»... prevodili su tadašnji Medulićevci seljačko ruho u individualnoj umjetnosti u neke stilizirane i heroizirane oblike, kako je to pokazao

ciklus velikih dekorativnih slika o Kraljeviću Marku (god. 1910.). Seljačko je ruho na tim slikama bilo preuđešeno ili tek naznačeno uglavnom prema ruhu crnogorskom. To heroiziranje i ilustriranje narodne pjesme bilo je pod sugestijom I. Meštrovića, no nije ostvarilo pozitivne likovne rezultate, a još manje je pridonijelo rješenju samog pitanja odnosa između primitivnog kolektivnog i individualnog stvaranja.« – LJUBO BABIĆ (bilj. 35), 8.

40

LJUBO BABIĆ (bilj. 35), 10.

41

LJUBO BABIĆ (bilj. 35), 39.

42

LJUBO BABIĆ (bilj. 35), 40.

43

»Bez obzira na zanimljivost, pa i izazov, njegovog pokušaja problematiziranja narodne nošnje, za likovnu umjetnost tu nije bilo šanse; ostale su to tek kostimografske bilješke za 'velike mašine' tipa *Pogreb*, *Pred crkvom* i sl. Cjelokupna njegova teorije vodila ga je u deskripciju, da ne kažemo ilustraciju ...« – ZDENKO TONKOVIĆ (bilj. 1), 8.

44

Cilj slikara *Grupe trojice* je, prema riječima Vladimira Malekovića, izraditi »nezavisni plastični predmet«, tj. »lijepu, solidno urađenu sliku«. – VLADIMIR MALEKOVIĆ, *Grupa trojice*, katalog izložbe, Zagreb, Umjetnički paviljon, 1976., 10.

45

ZDENKO TONKOVIĆ (bilj. 1), 10.

46

LJUBO BABIĆ (bilj. 9), 232–233.

47

Godine 1920. osnovana je *Seljačka sloga*, društvo koje je, u skladu s Radićevim idejama i težnjom za uključivanjem seljaštva u kulturni život, radilo na očuvanju i sabiranju folklorne baštine. O ključnim Radićevim postavkama vidi: ANTUN RADIĆ, Osnova za sabiranje i proučavanje građe o narodnom životu, u: ANTUN RADIĆ, *Sabrana djela*, sv. 1, Zagreb, Seljačka sloga, 1936., 17–83. *Seljačke smotre* se pak, u drugoj polovici trećeg desetljeća, pojavljuju kao mjesta okupljanja svih vrsta tradicijskog stvaralaštva. O njihovu značenju Babić je zabilježio: »Smotre i čitav rad, koji je s organizacijom smotra u vezi, pokazao je širokoj javnosti bogatstvo, raznolikost i originalnost. Uglavnom je taj rad promienio sliku i poimanje o čitavom sklopu pitanja, što su u vezi s tvorbom narodne seljačke kulture. Tim su radom već jasno iztaknute konture istovjetnosti na čitavom etničkom hrvatskom teritoriju.« – LJUBO BABIĆ (bilj. 35), 15.

48

O odnosu interesa za selo i moderne francuske umjetnosti vidi: ROMY GOLAN, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven i London, Yale University Press, 1995., 23–60.

49

U tom smislu mora se spomenuti i tzv. domovinska umjetnost (Heimatkunst) kao specifična reakcija njemačke umjetnosti na sve veći utjecaj francuske umjetnosti. Regionalni model ovdje se pojavljuje kao pokušaj oblikovanja regionalnih identiteta fokusiranih na regionalne vrijednosti, svojevrstnih subidentiteta čiji zbir tvori opći nacionalni identitet. Više u: ROBIN LENMAN, *Art and National Identity in Wilhelmine Germany*, u: *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, (ur.) Michelle

Facos i Sharon L. Hirsh, Cambridge, Cambridge University Press, 2003., 119–136.

50

Pojedini segmenti korpusa mnogih nacionalnih umjetnosti obrađivani su iz perspektive odnosa umjetnosti i nacionalnog identiteta, a pritom se upozoravalo upravo na važnost prepoznavanja i isticanja nacionalnih posebnosti te razlikovnih obilježja u slikarskom tretmanu nacionalnog krajolika. Usporedi: STEPHEN DANIELS, *Landscape Imagery and National Identity in England and the United States*, Princeton, Princeton University Press, 1993.; ROMY GOLAN (bilj. 48); MICHELLE FACOS, *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Painting in the 1890's*, Berkeley, University of California Press, 1998.; WANDA M. CORN, *The Great American Thing: Modern Art and National Identity, 1915–1935*, Berkeley: University of California Press, 1999.

51

O značenjima francuskog pejzažnog slikarstva između dva rata i pejzažu kao »mjestu memorije« vidi: ROMY GOLAN (bilj. 48), 1–21.

52

Vidi bilj. 18, 20 i 27.

53

Riječ je o teorijskom sklopu koji je Taine razradio u djelu *Philosophie de l'art* objavljenom 1865. godine. Igor Zidić smatra da su Babićeva shvaćanja koja se odnose na »naš izraz« u osnovi »taineovska«, pa pojašnjava: »... umjetnost je djelo pojedinca ali je djelovanje pojedinca determinirano 'dominantnim značajkama' (rasa, sredina, moment) ...« IGOR ZIDIĆ, *Slikari čistog oka – neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća*, u: *Četvrta decenija: ekspresionizam boje, poetski realizam*, katalog izložbe, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1971., 47. O tom obilježju Babićeve strategije oblikovanja nacionalnog likovnog izraza

Zdenko Tonković je zabilježio: »Početna varijanta (Babićeva, op. a.) rješenja oslanja se na Taineov determinizam, na Taineovu teoriju o dominantnoj osobini kao rezultatu djelovanja tri elementa: rase, sredine i trenutka.« – ZDENKO TONKOVIĆ (bilj. 1), 7. Zlatko Posavac, pak, domete Babićeve teorije smatra ograničenima: »Prigovorilo se Babiću da samo parafrazira stare teze što ih je u 19. stoljeću razvio Hippolyte Taine (1828.–1893.), a u novije doba moderniziran je taj sklop utjecaja, te se s pravom spominje Elie Faure (1873.–1937.). Bilo bi smiješno i nedopustivo poricati opterećenja i granice što ih u tom pogledu imaju Babićevi nazori spram Taineovih ideja.« – ZLATKO POSAVAC (bilj. 3), 20.

54

Taineova stajališta imala su, primjerice, veliku važnost za tije-kove letonske umjetnosti prve polovine dvadesetog stoljeća u sklopu sukoba »modernista« i »tradicionalista«, a sve u uskoj vezi s ulogom umjetnosti u oblikovanju nacionalnog identiteta. – STELLA PELŠE, *Modernist and Anti-Modernist Theories of National Art in Latvia during the 1920s and 1930s*, u: *Centropa*, 3 (2001.), 197–208.

55

Više o odnosu modernističke i perenijalističke paradigme nacionalizma u: ANTHONY D. SMITH (bilj. 5), 21–24.

56

O široj rasprostranjenosti takvih težnji Igor Zidić bilježi: »Nisu stoga ni Babićeva ni Hegedušićeva zamisao 'našeg izraza' bile tek refleksi provincijalne samoživosti nego rezultati jednog novog Weltanschauunga ...« Autor nadalje zaključuje da su tridesetih i četrdesetih godina dvadesetog stoljeća »univerzalističke tendencije bile zapravo ekskluzivne«, a da su »težnje ukorijenjivanja«, dakle one koje se okreću lokalnom, regionalnom i nacionalnom, »postale univerzalnim htijenjem«. – IGOR ZIDIĆ (bilj. 53), 41.

Summary

Petar Prelog

The Strategy of Formulating »Our Expression«: Art and National Identity in the Work of Ljubo Babić

Ljubo Babić (Jastrebarsko, 1890 – Zagreb, 1974) was one of the key figures on the Croatian art scene in the period between the two World Wars and his attitudes often had a decisive influence on the features of national art. This study deals with his strategy of formulating »our« national visual expression, which originated in the idea that there was a need for something specifically national in art; idea that determined Croatian art significantly in the period from the late 19th century until World War II. Babić paid considerable attention to the problem of »our expression«, both in his numerous writings and in his painting opus.

The strategy of creating »our expression« was a part of Babić's vision of the way in which Croatian art was evolving. The initial impulse concerning the need of formulating a visual language that would contain specific, autochthon elements,

was his participation as a young artist in the art and exhibition projects of *Medulić* association and Ivan Meštrović. The year of 1920 was especially significant for his work in terms of elaborating the idea of »our expression« and its visual articulation. He travelled around Spain and got acquainted with the local artistic heritage, which he then often underlined as an important reference point in his work, trying to impose it upon Croatian modernist painting as a possible starting point. The Spanish experience had an enormous importance for Babić's cycle from the 1930s entitled *Moj rodni kraj* [The land of my birth], in which he painted the landscapes of his childhood and sought to find those specific elements that formulated »our expression« and were typical for certain segments of national landscape.

In 1926, Babić painted a huge oil on canvas entitled *Hrvatski seljak* [The Croatian peasant], which corresponded stylisti-

cally to the Croatian neo-realist tendencies of the mid-20s. By that time, he had already detached himself from the stagnating *Proletni salon* [Spring salon] and was now developing his ideas on national artistic expression together with the *Group of Independent Artists*. However, it was only some years later that he wrote his first serious study on »our expression«, in which he defined the crucial characteristics of the relevant artistic strategy. In 1929, he published a booklet entitled *Hrvatski slikari od impresionizma do danas* [Croatian painters from the period of Impressionism until today], in which he established the difference between individual and collective artistic expressions. Under the name of collective artistic expressions he included »peasant art«, claiming that it contained some important features missing from the individual artistic expressions of trained artists. In the same year, he published a text entitled *O našem izrazu* [On our expression], in which he elaborated in more detail certain theoretical aspects of the strategy of formulating »our expression«, linked to the characteristics of art and the setting in which it was created. There he also addressed the problem of regionalism, i.e. of establishing regional features as the basis of national artistic expression, explaining the difference between the Croatian north and south through the influence of cultural heritage and the space in which a certain mode of expression had emerged. Therefore, one may say that Babić found the Croatian national artistic expression in identifying and emphasizing the specific features of the cultural heritage, landscape, and people associated with it. The extent to which Babić believed in the importance of creating »our expression« is evident in his overview of 19th-century Croatian art and especially in its extended version, published in 1943 under the title *Umjetnost kod Hrvata* [Art of the Croats], where he also included national art from the first half of the 20th century. The entire text abounds in reflections on national artistic expression and one chapter is dedicated to an analysis of folk art.

An important element of Babić's strategies of formulating »our expression« throughout the fourth decade and even later was his interest for the village and for studying rural heritage and folk costumes. However, that interest had no ideological or directly political character, contrary to that of the members of *Zemlja* association of artists, who had turned to the village and to rural topics in the 1920s partly for ideological reasons. The pinnacle and a sort of synthesis of Babić's study of folk costumes from all parts of Croatia was a portfolio with an accompanying text entitled *Boja i sklad: prilozi za upoznavanje hrvatskog seljačkog umieća* [Colour and harmony: Studies on Croatian rural art], containing twelve drawings and fifteen colour plates showing folk costumes, as well as an analysis of the range of colours used in these costumes. The text contained the familiar theses on the necessity of formulating an independent visual expression as a basis for national individuality of culture, emphasizing the need of studying the visual expression of peasants from various parts of Croatia. These reflections from the portfolio

on *Colour and Harmony* can be considered the pinnacle of theory in Babić's strategy.

Babić's strategy of formulating »our expression« implied a long-term vision of the evolution of Croatian art, determining the key points of interest and describing ways in which that aim should be accomplished. There were several important features in that strategy, which testify of the complex interplay of political, economic, and cultural factors that were specific for areas detached from the centres of general modernization processes. First of all, the political situation in Yugoslavia between the two World Wars, with the »Croatian issue« as the key factor of Croatian dissatisfaction, created the need of building a recognizable and firmly structured national culture, in which visual arts would play an important role. Closely connected was the focus on the rural segment, which emerged as a general feature of the times and formed one of the basic points in Babić's strategy of formulating the national visual expression. The second important feature was thinking in terms of a regional model and accentuating the regional values. The division of Croatian space into »Dalmatian« and »Pannonian« testifies of the need to establish regional characteristics as a basis for national visual expression. In that context, landscape painting was the most suitable for articulating the specific values of a region. A large part of Babić's opus reveals precisely this insistence on elaborating the regional landscape (from Dalmatia to Zagorje) and he applied his own theoretical statements most convincingly in that aspect of his painting. Moreover, the regional approach originated from the fact that he was relating art to the setting in which it had been created, which may have derived from the theory of French philosopher Hyppolite Taine, who stated that all works of art were conditioned by the situation (historical, social, or national), since it determined the characteristics of that particular setting. Such theoretical orientation can be brought into relationship with positions that were close to the Perennialist paradigm of nationalism, which saw nation as a community determined by space and time, as well as linked by a common authentic culture.

The features of Babić's strategy of formulating »our expression« were the consequence of a complex historical moment, in which Croatian art was virtually divided between the desires to accept the articulations of visual modernity and to recognize its own, autochthon values. It also formed part of the general movement in Central-European space, which also promoted national awareness, formed national identities, and created elements of modern national cultures through art in the period between the two World Wars. Therefore, Ljubo Babić and his insistence on the need of creating »our expression« should be considered one of the key strategies in formulating the Croatian national identity in the interwar period, while his painting was an important element in the visual articulation of that complex set of ideas.

Keywords: Ljubo Babić, Croatian painting between the two World Wars, »our expression«, art and national identity