

Vinko Srhoj

Sveučilište u Zadru, Odjel za povijest umjetnosti

Ekspresionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 9. 7. 2007. – Prihvaćen 30. 9. 2007.

UDK 73 Škarpa, J.
73 Meštrović, I.
73.036.7(497.5)

Sažetak

Pojava kiparskog djela Jurja Škarpe ranih dvadesetih godina dijelom je u stručnoj javnosti i kritici prepoznata kao novina, a većinom kao neprihvatljivo zanemarivanje anatomije i proporcija u figurativnoj plastici. Škarpine kiparske deformacije i iščašenja nerijetko su smatrani neukošću, a psihološke ekscitacije kao nedostatak dobrog ukusa. Škarpino djelo se u ovom radu, ne zanemarujući evidentne nedostatke i torzičnost pojedinih „nezavršenih“ faza, afirmira kao prva pojava ekspresionizma u skulpturi oslobođena simbolizma, secesije i literarnih predložaka, svojstvenih domaćem ekspresionizmu u njegovim začetcima (posebice onom viđenom na izložbama Proljetnog salona). Ekspresionistička dionica u Škarpinu nevelikom opusu, premda ju je

dio kritike ocijenio dijelom koji je ispod razine kiparovih stvarnih mogućnosti, značajna je kao izdvojena i u domaćoj praksi neusporediva ekspresionistička praksa, upravo po svojoj »sirovosti« i primordijalnosti iskazivanja uzburkanih osjećaja straha, srdžbe, nasilja, hysterije, kako su i naslovljena pojedina djela. Donose se i usporedbe s pojedinim u danom vremenu srodnim ekspresivnim rješenjima Ivana Meštrovića i Marina Studina, te udaljenije komparacije s kiparima Francetom i Tonetom Kraljem, Ernstom Barlachom, Antoineom Bourdelleom, te se problematizira teza o Škarpi kao začetniku kritičkog realizma u nas prije pojave grupe Zemlja.

Ključne riječi: *Juraj Škarpa, kiparstvo, ekspresionizam, secesija, Ivan Meštrović*

Kada bi se u hrvatskoj umjetnosti prve polovice 20. stoljeća pravio saldo avangardnih tendencija u priklonu ekspresionizmu,¹ bjelodanom bi se pokazala činjenica da je naš ekspresionizam prije svega slikarska, a daleko manje kiparska pojava. Zato je sasvim očekivano da na velikoj izložbi² u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1980. godine bude predstavljen samo slikarski ekspresionizam, a onaj kiparski zanemaren, čak i ne spomenut u sinteznom predgovoru priređivača. Uvijek kada se govori o našoj, za genezu domaćeg ekspresionizma, najznačajnijoj izložbi – Proljetnom salonu (1916.–1928.), također se pitanje sudjelovanja kipara i njihova doprinosa problematizira u smislu da je kiparstvo rubna pojava i da ne ostvaruje značajniji prinos razvoju modernizma. Grgo Gamulin će potpuno minorizirati kiparski aspekt Proljetnog salona, kao »malen i nebitan dio hrvatskog kiparstva toga vremena«, a kipare ocijeniti kao one koji »su ostali izvan velikih misaonih i emotivnih kretanja«. ³ Isti će autor skulpturu na Salonu označiti kao »stisnutu« između dviju secesijskih struja, bez istraživačkih poriva koji bi je približili naprednijem slikarstvu. Ana Adamec će afirmativnije spominjati kiparstvo u okviru Proljetnog salona u smislu da je na njemu došlo do osamostaljivanja discipline, koja »od tada više ne prati postignuća slikarstva«. ⁴ U katalogu retrospektivne izložbe Proljetnog salona, priređene 2007.

godine, autor koncepcije Petar Prelog također će zamijetiti da kipari Salona nisu prolazili kroz vidljive i intenzivne stilске mijene, niti su predstavljali koherentnu grupaciju, ali će ponešto pretjeranom smatrati Gamulinovu tezu o nebitnosti kiparstva na izložbama. Ustvrdit će da su za potisnutu poziciju i neprihvaćanja novih strujanja iz europske umjetnosti dijelom zaslužni dominantni utjecaji Ivana Meštrovića i Roberta Frangeša Mihanovića, ali da su kipari na Salonu ipak brojni, dobro ocjenjivani i zapaženi. Pritom, kao autora koji se slobodno kreće izvan trasiranog Meštrovićeva puta i kao takav biva prepoznat u kritici toga vremena izdvaja Marina Studina. Kritika je, po Prelogovim riječima, posebno izdvojila i Turkalja, Juhna, Kerdića, Cotu, Pallavicinija, Kršinića, one kipare koji su afirmirali različite putove kiparstva: »od naglašene stilizacije i ekspresije, potom reducirane forme, sve do realističkih i neoklasicističkih težnji«. ⁵ No ostaje činjenicom da je kiparstvo u okrilju avangardi u Hrvatskoj ostalo u sjeni slikarstva, pa čak i crteža i grafike i kolaža, a svakako nije iskazivalo veću zaokupljenost istraživanjem u mediju, eksperimentom koji bi proširio granice tradicijske skulpture. Naravno, ni izložbe Proljetnog salona kao ogleдалa najnaprednije umjetnosti u svojem vremenu, nisu baš pokazivale da je naš sezanizam, fovizam, ekspresionizam, kubizam išta više od »umjerenog modernizma«, odnosno



Ivan Meštrović, *Starac i djevojka*, 1906./07., kamen, Galerija Ivana Meštrovića, Split
 Ivan Meštrović, *Old Man and a Girl*, 1906/07, stone, Ivan Meštrović Gallery, Split

oslabljene i utišane varijante europskih avangardnih tendencija, jedna vrsta srednje struje na tradicijsko-avangardnom razmeđu. Ili slikovito rečeno: naš kubizam prije je Lhoteova nego Braqueova tipa, baš kao što su nam bliži Kraljević i Cezanne od Picassova radikalizma.

No kada govorimo o počecima našeg ekspresionizma, koji ide baš u vrijeme neposredno prije osnutka i traje do okončanja Proljetnog salona (premda se ekspresionističke sadržajne i morfološke inklinacije mogu naći i ranije kod J. Račića, M. Kraljevića i O. Hermana), uz simbolizam kao njegovu prethodnicu (Josip Bogner upotrebljava sintagmu »simbol-ekspresionizam«),⁶ secesijsko se počelo nadaje možda i najvažnijim za njegovu genezu. Nije rijetkost da se naš simbolizam u sadržajno-tematskom smislu prepleće sa secesijskom oblikotvornošću, baš kao što se i naš ekspresionizam oslanja na secesijsku valovitu liniju, asimetričnost, dekorativna svojstva ali i na neurozu lineamenta, koji deformira objekt prikazivanja čineći ga pogodnim za ekspresionističku ekscitaciju. Uočavajući »secesijska« svojstva našeg ekspresionizma, neki su istraživači kreirali izraz »secesionistički ekspresionizam«.⁷ Upotrebljavaju ga Josip Vrančić i Grgo Gamulin, koji ga postavlja kao treću stazu Hrvatskog proljetnog salona vezanu uz Jerolima Mišea i Karla Mijića, kojom »uz inklinacije Meštrovića i Rosandića u inozemstvu, hrvatska umjetnost u tom trenutku kreće prema ekspresionizmu«.⁸ No, čini se da je Ivan Meštrović zarana potvrdio dvojnu prirodu svojih skulptura nastalih na susretištu bečke secesije i nagovještaja ekspresio-

nizma. 20. proljetna izložba bečke secesije iz 1904. godine na temu akta udomila je i Meštrovićeve skulpture, za koje Irena Kraševac navodi da su nastale u ozračju rođinove skulpture, s naglašavanjem dramatičnog i teatralnog.⁹ Upravo ta dramatizacija velikog uzora, slična po tome Bourdelleovu »prenaglašavanju« učitelja, približava Meštrovića ranih godina 20. stoljeća ekspresionizmu unutrašnjih napetosti, onoj »barbarskoj« drami svijeta koju su isticali suvremenici kad su htjeli označiti razliku između Rodina i našeg majstora. Kao da je Meštrovićeva »neprofinjena«, titanska i mizerabilistička dramatika balkanskog ljudskog usuda mogla lakše izlučiti iskrnu ekspresionizma. Ako su Rodinova *Vrata pakla* (1880.–1917.) prethodnica ekspresionizma u skulpturi, ona su, za razliku od Meštrovićevih ekspresionizama, još uvijek dijelom zarobljena retorikom tradicijske umjetnosti, organiziranjem likova u spiralne, dijagonalne, elevacijske i urušavajuće skupine kao na kakvoj baroknoj kompoziciji. I Meštrović je značajnim dijelom tradicionalist, ali je njegovo kiparstvo više negoli istančanostima velikih manira, od antičkih, kasnorenesansnih, baroknih do secesijskih, okrenuto brutalnoj provali strasti, paroksizmu gesta i grimasa, a u nekim djelima distorziranju i grčenju, koja ga primiču »neuravnoteženosti« i »disharmoniji« ekspresionizma. Meštrovićeva secesija često se kao periferni ukras (stiliziranje kose i brade, linearizam naročito u crtežu, vijugavo prepletanje grupa figura, kao npr. na *Zdencu života*) javlja aplicirana na snažna »barbarska« tijela, daleko od elegantne dekadencije



Juraj Škarpa, *Nesvjest i histerija* (detalj), 1921., sadra, vl. obitelj Škarpa, Zagreb (foto: V. Srhoj)

Juraj Škarpa, Unconsciousness and Hysteria (detail), 1921, gypsum, property of the Škarpa family, Zagreb

fin de siècle koja prožima aktove secesije i *art-nouveaux*. Kao da je Meštrović, bečki đak pripušten među velikane secesijskoga kruga u metropoli, tražio neku vrstu otklona od suptiliteta tamošnjega neoklasičnoga i secesijskoga kiparskog načina, jednako kao i od klimtovskog mozaičnog dekorativizma i beskrajnog vijuganja linija. Našao ga je u nekoj vrsti rustičnosti i paroksizma forme, koju je kao poputbinu ponio iz pasivnih krajeva svoga zavičaja. Ako je i asimilirao antičku, egipatsku, perzijsku, asirsku umjetnost u vremenu traženja vlastitog izraza, ako je stilizirao i dekorirao načinom secesije, Meštrović je ipak krenuo prema nekoj vrsti od stilova apstinirajuće tjelesnosti, prema onome što A. G. Matoš prepoznaje kao »atavizam pradavnog heroizma (...) ideal heroizma za naše bezenergijske dane (...) mramorni paroksizam izljeva genijalne, ali tragične i sasvim neoplemenjene, divlje duše, anarhijske, haotične i prkosne«. ¹⁰ Naime, unatoč brojnim podsjećanjima, sad na antiku, sad na Rodina, sad na



Ernst Barlach, *Starac koji se smije*, 1937., bronca, Ernst Barlach Foundation, Güstrow

Ernst Barlach, Old Man Laughing, 1937, bronze, Ernst Barlach Foundation, Güstrow

Antoine Bourdelle, *Urlajuća lica*, 1894./99., bronca, Muzej Bourdelle, Pariz

Antoine Bourdelle, Screaming faces, 1894/99, bronze, Bourdelle Museum, Paris



mezopotamijsku umjetnost, bečku secesiju, na gotizirajući srednji vijek, Meštrović nije volio izravne aplikacije stilova (ili ih barem nije doslovno provodio). Zato njegovi aktovi, oslobođeni znakova statusa, etničke pripadnosti, oznaka pripadnosti tradiciji ili nekoj odjevnoj modi, u najčišćim oblicima obično daju sliku napona i snage, utišane energije, melankolije, tjelesnosti kao takve, koja postaje univerzalnim simbolom golog čovjeka izloženog »božjem pogledu«. Grgo Gamulin pak smatra da je iz tih sudara stilova u Meštroviće-*vu* djelu znao izbiti upravo ekspresionizam, valjda kao neka trajna (gotovo nadstilska) osobina kipara »snažnih emocija«. Dalibor Prančević će Meštrovićev priklon ekspresionizmu pronaći u ranom napajanju kipara na Rodinovu izvoru, na djelima kao što su *Građani Calaisa*. »Ova skulptorska grupa



Juraj Škarpa, *Nasilje*, 1921., sadra, vl. obitelj Škarpa, (foto: M. Koman)

Juraj Škarpa, Violence, 1921, gypsum, property of the Škarpa family

imat će odjeka na rano djelo Ivana Meštrovića – osobito u promociji ekspresije«,¹¹ zaključit će Prančević, premda je rodinovska skulptura smatrana ponajprije impresionističkom, zbog površinskih titravosti i pokretljivosti mase, ali i zbog nezainteresiranosti za eminentno ekspresionističku psihologizaciju motiva.

Kada promotrimo Meštrovićeve rane radove izlagane pretežno na izložbama secesije u Beču, dolazimo do još jedne od odrednica koje vuku prema »estetici ružnoga« promoviranoj u ekspresionizmu. U svojoj knjizi *Ivan Meštrović i secesija, Beč–München–Prag, 1900. – 1910.* Irena Kraševac pod posebno poglavlje izdvaja »Ružno« u umjetnosti¹² i ističe tzv. Meštrovićeve ružne skulpture, koje je dio kritike toga vremena smatrao nedoličnima za javno izlaganje. Njihova ružnoća proizlazila je iz oporog naturalizam u prikazu tema života, smrti, erotike, agonije, koje su u svojoj grubosti i arhaičnoj izvornosti »u suprotnosti (je) sa često ispraznom teatralikom, uobičajenom u tom razdoblju secesije«. ¹³ Ta su djela, kako navodi Kraševac, nastala pod izrazitim utjecajem Rodina, Klimta, donekle Metznera, vrlo su »ekspresivnih izraza lica i ekstatičnih poza«¹⁴ i najvećim su dijelom oslonjena na prikaze »ružnoga i staroga«, koje je u kiparstvo novog doba donio već Rodin. Tako je Rodinova skulptura *Ona koja bijaše lijepa Heaulmière* (1888.) prisposobiva Meštrovićevoj *Starici* (1908.) ili *Majki Jugovića* (1908.), a makabričan, upravo ekspresionistički *Conte Ugolino* (1904.) i *Naše strasti* (1904.),

baš kao i *Timor Dei* (1905.) i *Laokoon mojih dana* (1904.), kao da su sišli s Rodinovih *Vrata pakla* (1880.–1917.).¹⁵ Ali opet treba napomenuti: Meštrović je od Rodina uvijek za jednu potenciju dramatičniji, robustniji, upravo bezobziran i »neprofinjen« u prikazu tjelesnosti, uvijek su grč, tjelesni napor ili patnja na granici (koju Rodin nikada ne prelazi) kada se mogu prometnuti u grotesku. Takvu grotesknost blisku ekspresionizmu naći ćemo, primjerice, na skulpturi *Laokoon mojih dana* (1904.) ili na *Grizodušju* (1903.), ali ponajviše na jednom neobičnom reljefu iz 1906./7., *Starac i djevojka*, prizoru koji u sebi sadržava i gotički mizerabilizam tjelesnosti i sliku pritajenog grijeha i moralno suspektnog prizora, ali i ekspresionističku deformaciju koja ne pošteduje ni mladost ni starost, nego ih dovodi u istu razinu zasićenosti porokom. S druge strane, kako je to već jednom rečeno, ekspresionizam nudi i jednu vrstu mistifikacije naturalizma, uživanja u pretjeranosti fizičkog deformiranja kao pokazatelja degradacije na duhovnoj razini, odnosno ogoljivanja do pojedinosti, do neugodne razobličivosti fizičkog svijeta, kako bi se ukazalo na propadanje unutrašnje supstancije i višega smisla svijeta i bića.

No, s druge strane, dok je Meštrovićev ekspresionizam stvar pojedinačnih djela, više izlet među pojedine tragičke teme (primjerice one vezane uz Danteovo djelo ili kristološke cikluse, gdje se prepleću gotika, secesija i ekspresionizam), u djelu njegova nešto starijeg vršnjaka kipara Jurja Škarpe



Juraj Škarpa, *Bol*, 1921., mramor, vl. obitelj Škarpa, (foto: B. Cvjetanović)
Juraj Škarpa, Pain, 1921, marble, property of the Škarpa family



Juraj Škarpa, *Bol*, 1940., drvo, vl. obitelj Škarpa, Zagreb
Juraj Škarpa, Pain, 1940, wood, property of the Škarpa family, Zagreb

(1881.–1952.)¹⁶ ekspresionizam je uhvatio korijena u većem broju radova, koji gotovo da tvore cikluse prožete jedinstvenim ekspresionističkim stilemom. Školovan na Graditeljsko-zanatlijskoj i umjetničkoj školi u Splitu, poznatijoj kao Obrtna škola, potom na Kunstgewerbeschule u Beču i na Kraljevskoj višoj školi za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu, Juraj Škarpa je nakon tegobnog ratnog puta i gotovo desetogodišnjeg služenja u austrijskoj ratnoj mornarici, nakon završetka studija kiparstva kod Roberta Frangeša, 1921. u zagrebačkom Ulrichovu salonu priredio prvu samostalnu izložbu.¹⁷ Ta je izložba bila i prvi cjeloviti javni nastup kipara, ujedno i izložba koja je u domaće kiparstvo unijela duh ekspresionizma. Budući su Škarpini radovi u cjelini bili prožeti ekspresionističkim načinom, koji u to vrijeme u hrvatskom kiparstvu nije egzistirao, to su i reakcije javnosti i kritike bile podijeljene: od pohvala malobrojnih koji su bili informirani o ekspresionizmu u umjetnosti do onih koji su o toj pojavi znali vrlo malo ili ništa, te su Škarpu smatrali nevještim kiparom koji griješi u proporcijama. Pišući svoju studiju o Škarpi Vinko Zlamalik smatra da onodobni kritičari i javnost koji su negativno komentirali izložbu u Ulrichu »nisu doživljavali oblik u smislu pojačavanja izražajne snage i ekspresije adekvatne psihološko-emotivnom konceptu umjetnika, nego su brzopleto to ocjenjivali kao nepoznavanje anatomije. Tragično je bilo za Škarpu da je njegov izvorni ekspresionizam bio u pravilu tumačen kao pomanjkanje

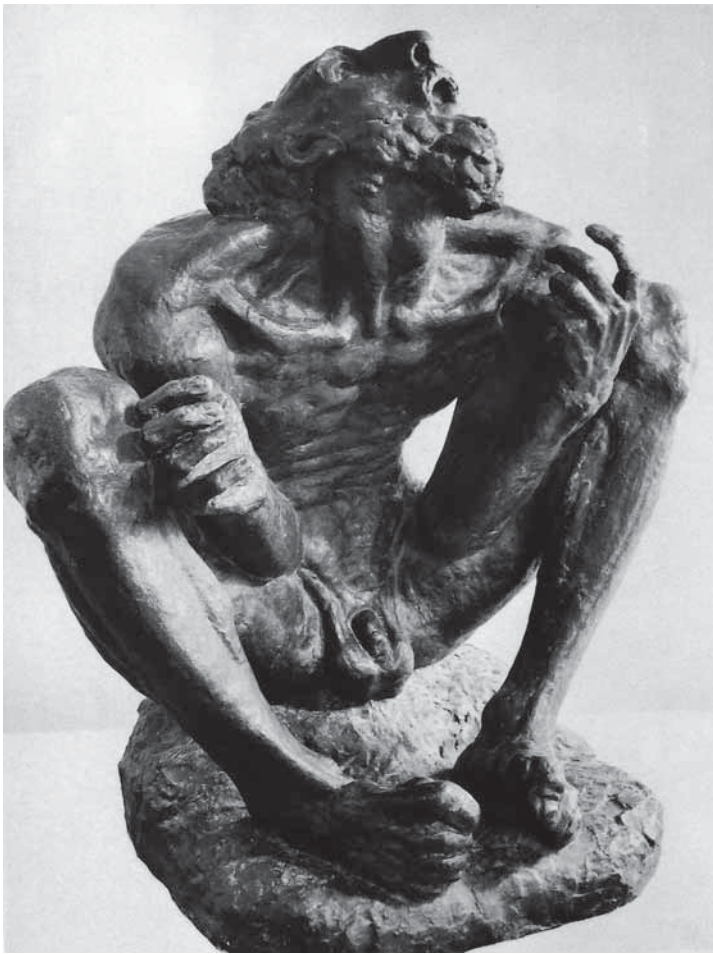
akademske naobrazbe«. ¹⁸ Unatoč nerazumijevanju Škarpina ekspresionizma, njegova je izložba popraćena brojnim napisima i prikazima, ali je pritom veća pažnja poklanjana ravnoteži, skladu, osjećajima, vrijednosnim sudovima o skulpturi nego što je prepoznata i akcentirana pojava jednoga novog stila u hrvatskoj skulpturi. A bila je to umjetnost koja će, prema mišljenju Božene Kličinović, »jedina na području skulpture nositi sve oznake ekspresionizma«. ¹⁹ Bilo je, doduše, i napisa koji govore o novom stilu, pa će tako Antun Padovan, braneci pravo umjetnika na »iskrivljenje« stvarnosti, ustvrditi da nam na taj način kipar priča »povijest duše«, ²⁰ a kako se u duši svakog čovjeka, nastavlja Padovan, stvari prelamaju različitim intenzitetom, ne trebamo se čuditi ni umjetnicima poput Škarpe koji promatraču »pruža ono što u samoj prirodi nije mogao da primijeti«. ²¹ Padovan, dakle, piše o tipično ekspresionističkom načinu deformiranja vidljive stvarnosti kako bi na površinu izbili krajolici duše, upućujući publiku drugačijem pristupu vizualnim činjenicama koje su rezultat eksterioriziranja unutrašnjih stanja i osjećanja. No za razliku od Padovana, drugi kritičari, umjesto rasprave o stilu, vode raspravu o »moralnosti« skulpture. Tako u splitskom *Jadranu*, ²² potpisan kao Cvjetko (riječ je o Cviti Škarpi), tekstopisac na primjeru djela *Nesvjest i histerija*, zamjera kiparu da je sveo čovjeka na poživotinjeno stanje. Isto tako neprecizno barata pojmovima, spominjući u Škarpinu slučaju impresionizam, a ne ekspresionizam. No to nije



Juraj Škarpa, *Pravda*, 1921., sadra, vl. obitelj Škarpa, Zagreb (foto: M. Koman)
Juraj Škarpa, Justice, 1921, gypsum, property of the Škarpa family

bila toliko omaška neinformiranoga kritičara, nego je tada impresionizam smatran supstitutom za sve druge moderne izme, neprepoznate u vremenu, dakle neka vrsta zbirnog naziva. Nešto slično se, na njegovim počecima i u vrijeme recentne postmoderne obnove, dogodilo i s ekspresionizmom.²³ Pišući o Škarpinoj izložbi u Ulrichu Walter Siess ne ističe ekspresionistički način kao neku imanentnu manu stila i Škarpinih skulptura. No, zamjera kiparu pretjerano izvitoperivanje oblika, što vodi neravnoteži skulpture. Siess govori o prezagrijanoj fantaziji snažnog talenta, ali smatra da »određene ekstravagantnosti, manire bliske karikaturnosti moraju biti otklonjene, pa bismo mogli u ličnosti Škarpe pozdraviti jednog novog Meštrovića«.²⁴ Siess, dakle, misli da Škarpin problem nije stil, nego njegova elaboracija, nije problem u ekspresionizmu kao legitimnom umjetničkom pogledu na svijet, nego u izobličavanju koje prenaplašava neka stanja i stavove figura. Siessu je glavni orijentir Meštrović,²⁵ dosegnuti vrhunac domaće kiparske oblikotvornosti, a ni ekspresionizam, kojemu priznaje »pravo građanstva«, nije nešto u što bi kritičar dokraja vjerovao. Problemu Škarpina prenaplašavanja gesti koje prate psihička stanja likova slično je pristupio, povodom druge samostalne izložbe kipara u Ulrichovu salonu 1925. godine,²⁶ Milutin Cihlar Nehajev. Nehajev hvali Škarpin talent i izvornost kojom se kao mlad umjetnik otrgnuo od Meštrovićeva utjecaja. No zamjera mu »prejaku naglašenost ideje«.²⁷ Vladimir Lunaček, osvrćući se na ekspresionistička djela s te izložbe, spominje primitivistički model kojemu »fali naivnosti. Samo je vanj-

ština primitivna. Sadržina je odviše trijezna«.²⁸ Pišući više godina kasnije o Škarpinoj »naivnosti« s druge strane izvornosti, Josip Bobek će je prisposodobiti manama koje vode bizarnim iščašenjima i narušavanju odnosa veličina, ali, zaključuje, »unatoč tome većina je njegovih djela neobično ubjedljiva«.²⁹ Pišući o trećoj Škarpinoj samostalnoj izložbi 1932. godine³⁰ A. R. Budvanski također zapaža stanovite mane, ali ih više pripisuje »deformacijama« stila, nego nedostacima kipara. Budvanski naglašava da ako i »ne pokazuje naročitu anatomske istančanost«, to je posljedica ekspresivnog izraza, »što je glavno kod pravog umjetnika«.³¹ Pišući čak četiri teksta o kiparu tijekom Drugog svjetskog rata, Mirko Šeper je prvi pokušao studiozno razgraničiti Škarpina stvaralačka razdoblja. Tako je, upravo pozivanjem na ekspresionizam, zaključio da se Škarpino kiparstvo može podijeliti u tri faze. Prva je ona oko 1921., u vremenu prve samostalne izložbe, koju je nazvao fazom rođinovskog impresionizma koji kreće prema ekspresionizmu. Druga faza, od 1925. do 1932. godine, od druge do treće samostalne izložbe, napušta tzv. psihološke teme i na granici je naturalizma i ekspresionizma. Treću fazu, od 1932. godine, nazvao je fazom plastičkog ekspresionizma, u kojem se napušta i naturalizam i psihologiziranje. Po njemu to je monumentalističko razdoblje koje traži djela većih dimenzija. No, u studiji u *Hrvatskoj smotri* Šeper spominje i anatomske nedostatke, citirajući upravo Škarpine riječi: »Ja radim kako osjećam, a ne obazirem se na anatomiju.«³² Ovdje bismo se mogli složiti i s Šepereovom primjedbom o »neposrednoj naivnosti« kojom Škarpa nas-



Ivan Meštrović, *Job*, 1943., bronca, Galerija Ivana Meštrovića, Split
Ivan Meštrović, *Job*, 1943, bronze, Ivan Meštrović Gallery, Split

toji izazvati što jači dojam. Tekstopisac jamačno misli na onu značajku Škarpina djela o kojoj sam pisao u Škarpinoj monografiji,³³ koja ljudsku figuru svodi na obuzetost jednom strašću, jednim osjećajem, jednom akcijom, na koje se sve koncentrira, eliminirajući dvosmislenosti ili psihološku sofisticiranost koja bi likovima dala i kompleksniji psihološki profil. I drugi autori, tih godina, poput Antuna Bauera, govore o snažnoj ekspresivnosti Škarpinih skulptura, a njegova Krista (*Raspeće*, 1932.) Bauer opisuje kao tijelo koje je »prelomljeno od boli, isprebijano, deformirano i mrtvo visi na križu obješeno o čavle«.³⁴

Žaleći što je u hrvatskoj umjetnosti početka dvadesetog stoljeća izostao ekspresionizam Barlachova tipa, ali i to što nemamo kipare poput Slovenaca Franceta i Toneta Kralja, Grgo Gamulin ističe Škarpu, jedinog koji može pratiti »njihovo ekstatično kiparstvo s početka 20-ih godina«, koje »ima korijene u secesionističkom ekspresionizmu«.³⁵ No, Gamulin zamjera Škarpi »nevjerojatno ignoriranje anatomije« i forsiranu alegoričnost, zaključujući kako je naš kipar sve žrtvovao ideji, ilustrirajući duševna stanja a zaboravljajući na stanje samoga kipa. Vratimo li se na braću Kralj, ovdje nam se za-

nimljivom čini usporedba načina rada na istoj temi. Naime, i Škarpa i Tone Kralj obradili su motiv Salome u približno isto vrijeme, Kralj 1922., a Škarpa 1923. godine. I jedna i druga skulptura imaju sličnu patetičnu gestikulaciju obrednog plesa nad odsječenom glavom. Ono što ih razlikuje upravo je način obrade, jer Kralj površinski impresionizira, a Škarpa tvrdo zaglađuje, više stilizira i blago geometrizira. Upravo takvim načinom Škarpa se približava jednom drugom umjetniku, Ernstu Barlachu. Teško je, međutim, govoriti o izravnim vezama ova dva umjetnika, a veliko je pitanje je li Škarpa uopće poznavao rad njemačkog ekspresionista. Neke su Barlachove skulpture, s druge strane, nastajale i u dvadesetim i tridesetim godinama, kada je Škarpa već napustio svoj rani ekspresionizam. No sličnosti na stilsko-morfološkoj kao i na sadržajnoj razini ipak postoje. Groteska, patetika pa i komika vidljivi su kod obojice, kao i primitivizam nagona koji upravlja čovjekom svedenim na голу borbu za opstanak. Ljudsko je postojanje kod jednoga i drugoga svedeno na obuzetost srdžbom, osvetom, nanošenjem boli, nasilništvom, histerijom, gladi. Ali, za razliku od Škarpine nagonске ekspanzije i izravnosti emocijanja, Barlach je suzdržaniji, njegovi su kipovi rezerviraniji u iskazivanju osjećaja, a tu valja pridodati i kiparovo podsjećanje na srednjovjekovnu skulpturu u drvu. Kod Škarpinih figura takvih asocijacija smjerom povijesti umjetnosti nema, one su alegorijske i simboličke prisposode primordijalnih stanja koja postoje u čovjeku otkad je ljudske vrste. Dakako, izuzmemo li jedan opći ekspresionistički interes za ekstremna ljudska stanja i njihove manifestacije. Postoji, doduše, i razlika na oblikovnoj razini, jer Barlach kubizira figuru i čini je uglatom, dok je Škarpina obla, s nekad bližom a nekad daljnjom asocijacijom na secesijsko vijuganje. Barlach, također, više stilizira, dok Škarpa naturalizira. Barlach, baš kao i Škarpa, zna nerijetko posegnuti za groteskom, pa je tako djelo *Lachende Alte* iz 1937. gotovo identično nekom od Škarpinih iz 1921. godine.³⁶

Povlačeći inozemne paralele nameće nam se i usporedba Škarpinih ekspresionističkih skulptura kao što su *Glad*, *Strah*, a ponajviše *Nesvjest i histerija* (1921.), s nekim djelima francuskoga kipara Antoinea Bourdellea. Unezvjerena lica Škarpinih agoničara oblikovno su i psihološki blizu Bourdelleovim tragičarima kakvim se nadaju tri spojena lica s grimasom patnje u djelu *Urlajuća lica* (danas u Muzeju Bourdelle u Parizu) iz 1894.–1899. *Urlajuća lica* i Škarpini *Nesvjest i histerija*, *Pravda* ili *Nasilje* i *Bol*, kao da su potekli iz istog izvorišta nagona probuđenih u čovjeku u trenutku ugroze, straha, panike, stanja sužene svijesti i animalne regresije.

Kad bi se, na koncu, izvodile usporedbe u smjeru domaće skulpture modernističkog razdoblja, ovaj bismo dio Škarpina opusa mogli dovesti u blizinu Meštrovićevih rješenja kao što je primjerice njegov *Autoportret* (1902.) sa stisnutim šakama, na koji neodoljivo podsjeća brutalnija Škarpina *Pravda* (1921.). Od tog načina nije daleko ni Meštrovićevo *Grizodušje* (1907.) ili *Laokoon mojih dana* (1904.), a svakako su najbliža strahotnom ljudskom mizerabilizmu djela kao što je Meštrovićevo *Conte Ugolino* (1904.) i posebice reljef *Starac i djevojka* (1906.–1907.), neuobičajeno, upravo na Škarpin način izvedeno distorziranje tijela do granice anatomskog izobličenja. Meštrovićevo *Job* (1946.) identifikacijsko je, pak,



Juraj Škarpa, *Srdžba*, 1921., sadra, vl. obitelj Škarpa, Zagreb (foto: B. Cvjetanović)

Juraj Škarpa, Anger, 1921, gypsum, property of the Škarpa family, Zagreb



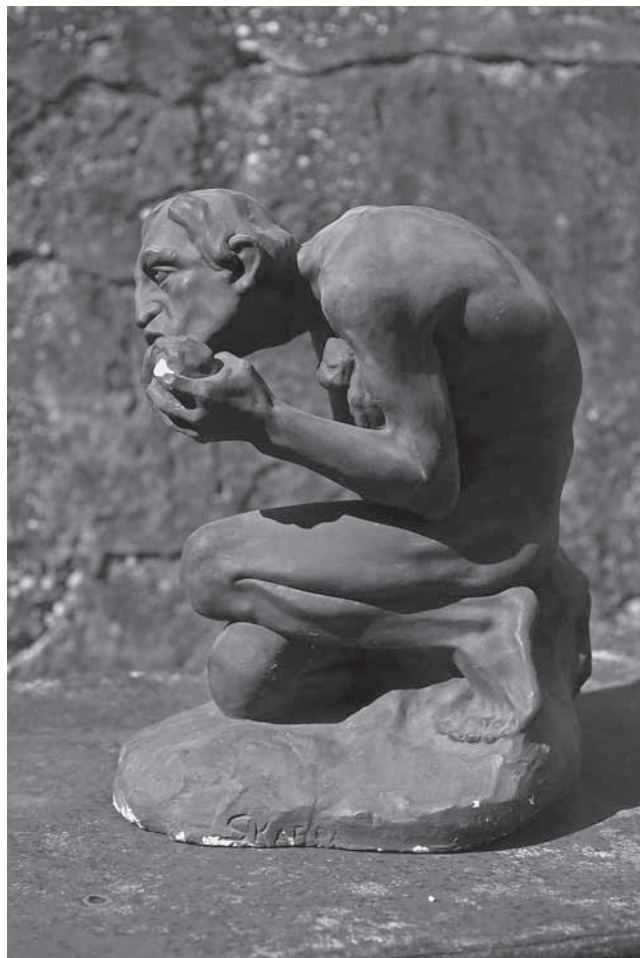
Juraj Škarpa, *Strah*, 1921., sadra, vl. obitelj Škarpa, Zagreb (foto: M. Koman)

Juraj Škarpa, Fear, 1921, gypsum, property of the Škarpa family, Zagreb

djelo za raspoznavanje našeg ekspresionizma, tako bliskog mizerabilizmu tijela kakav nalazimo i u Škarpinu djelu, a podosta daleko od Meštrovićeve središnje struje putene i atletske-vitalističke tjelesnosti. Dakako, *Job* je srodnik Meštrovićevih ranih ekspresionističko-secesijskih djela i, kao odgovor na užase rata, svojevrsna regresija prema temama koje su već neko vrijeme bile zapostavljene u monumentalističkoj figuraciji autora.

Kad se već povlače paralele Škarpe i domaćih kipara njegova vremena, valja svakako spomenuti i sličnosti s Marinom Studinom. Istodobno, na samom početku dvadesetih godina, kada Škarpa izlaže svoje ekspresionističke kiparske »nemire«, Studin izlaže svoje ekspresionističke figure derivirane iz secesije. Čak su i naslovi Studinovih kipova iz tih godina (*Pro-rokovo umiranje, Odmazda, Strast, Usud, Kalvarija, Užas, Tragedija ljudskog roda*) slični onima Škarpinima. Jednako su zaokupljeni čovjekovim stradanjem, patnjom i borbom za preživljavanje, a zna li se da su obojica sudjelovala u »velikoj klaonici« Prvoga svjetskog rata, »kipovi ogorčenja« i ljudske tragike sasvim su očekivani odgovor. I Studin i Škarpa, naime, sudjeluju u ratu i iz njega donose svjedočanstva

užasa i stradanja pretočena u skulpture univerzalne boli i općeg čovjekova usuda. Čini se da secesija, kod jednog i drugog, čini morfološku podlogu, dok sadržaji skulptura konvergiraju ekspresionizmu. Znamo li da je Studin neko vrijeme bio Bourdelleovim đakom u Parizu, da je Meštrović bio glavni domaći uzor, da se Barlach spominje u jednom i drugom slučaju,³⁷ Škarpa i Studin tih ranih ekspresionističkih godina iskazuju isti interes za fizički izmijenjeno stradalništvo, za figuru koja je pod bremenom patnji poprimila osobine animalnog, primarno nagonskog, pretočenog u bolni vapaj. Samo za usporedbu: Škarpini *Srdžba* (1921.) i *Strah* (1921.) ili *Bez naslova*, po svojoj izražajnoj izobličeniosti nalikuju Studinovu kipu *Melodija* (1918.), ženskom liku koji pjeva ali se njegova pjesma pretvara u munchovski krik, a vrat se neobično izdužuje, gotovo secesijski vijuga, do anatomske deformacije slične onoj na Škarpinim ekspresivnim figurama. Ipak ovdje valja istaknuti da je jedino Škarpa, a ne ni Meštrović ni Studin, svojim univerzalističkim temama »golog čovjeka«, koji u djelima iz dvadesetih napušta vidljive tragove secesije da bi pokazao ljudske strasti bez imena (portretnih obilježja), dekora i stiliziranja, zaslužio da ga kritika



Juraj Škapa, *Bez naslova*, 1921., pečena zemlja, vl. obitelji Škarpa, Zagreb (foto: V. Srhoj)

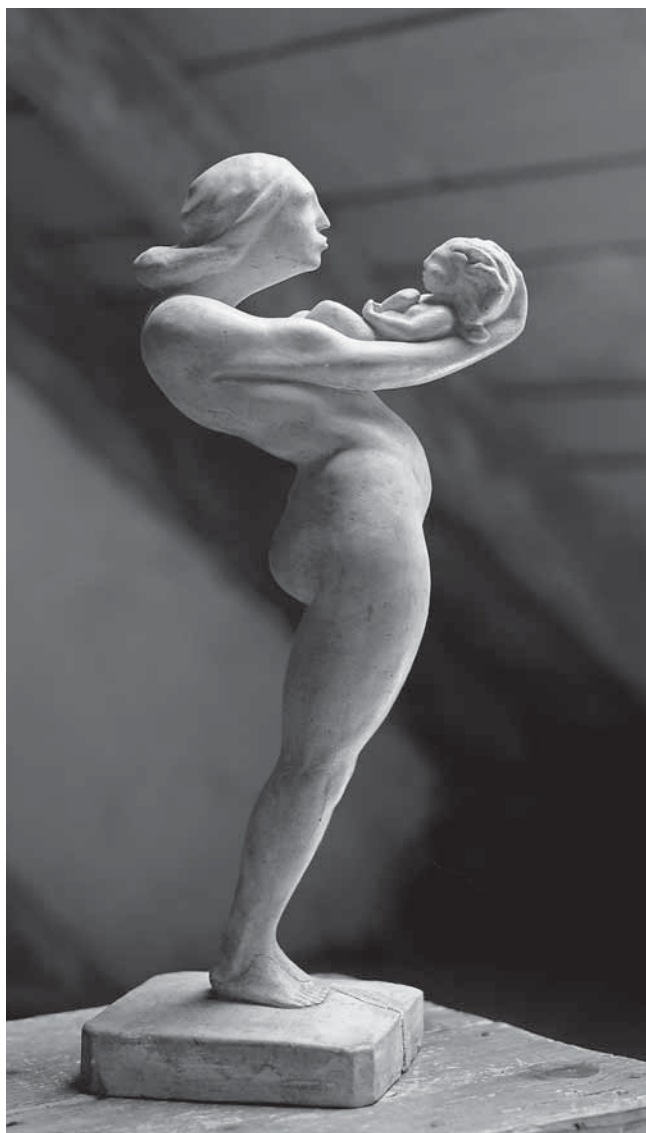
Juraj Škapa, *Untitled*, 1921, baked earth, property of the Škarpa family, Zagreb

Marin Studin, *Melodija*, 1919., bronca, Moderna galerija, Zagreb
Marin Studin, Melody, 1919, bronze, Modern Gallery, Zagreb

Juraj Škapa, *Glad*, 1921., sadra, vl. obitelj Škarpa, Zagreb (foto: V. Srhoj)

Juraj Škapa, *Hunger*, 1921, gypsum, property of the Škarpa family, Zagreb

nazove jedinim kiparskim izdankom ekspresionizma u nas. Već smo naveli Gamulinovo izdvajanje Škarpe kao rijetke pojave ekspresionističke skulpture u nas. Ljerka Gašparović će konstatirati da je Škapa »dao nesumnjivo važan prinos kiparskom stvaralaštvu u znaku 'ekspresionističkog krika'«,³⁸ a Božena Kličinović, kako smo već naveli, zaključuje da njegova umjetnost »jedina na području skulpture nosi sve oznake ekspresionizma«. ³⁹ U kratkom informativnom pregledu hrvatskoga kiparstva Duško Kečkemet 1950. godine zamjera Škarpi da je zanemario psihologiju i sveo fizionomije na stereotipe, te ističe porijeklo tog ujednačavanja: »Lice djeluje često neindividualno i monotono i zbog toga što nije radio po modelima, a što ga je moralo neminovno dovesti do stanovite idealizacije i stilizacije ...«⁴⁰ Pritom Kečkemet ne



Juraj Škarpa, *Majčin cjelov*, 1926., sadra, vl. obitelj Škarpa, Zagreb (foto: V. Srhoj)

Juraj Škarpa, *Mother's Kiss*, 1926, gypsum, property of the Škarpa family, Zagreb

Juraj Škarpa, *Utjeha*, 1932., kamen, vl. obitelj Škarpa, Zagreb (foto: V. Srhoj)

Juraj Škarpa, *Comfort*, 1932, stone, property of the Škarpa family, Zagreb

Juraj Škarpa, *Majčina briga*, 1921., kamen, vl. obitelj Škarpa, Zagreb (foto: V. Srhoj)

Juraj Škarpa, *Maternal Care*, 1921, stone, property of the Škarpa family, Zagreb

propušta istaknuti da je Škarpa, unatoč portretnim nedostacima, »uz Rosandića i Studina naš najbolji majstor rada u drvu.«⁴¹ No, većina će kasnijih napisa isticati Škarpu kao važnog secesijskog kipara, a rjeđe spominjati njegove ekspresionističke radove.⁴² Pišući osvrta na Škarpinu retrospektivnu izložbu u Gliptoteci 1988. godine Vesna Kusin, kao i nekolicina drugih autora, smješta Škarpu u vrhove kiparstva u njegovu vremenu, ali i zamjera da će ga teme ljudske patnje



»ponekad odvesti u naturalizam koji karakterizira groteska.«⁴³ Tim povodom Vesna Kusin je prenijela i jednu vrlo smjelu tezu koja se pojavila na Škarpinoj retrospektivi iz 1988. godine: da on »sada pokazuje da je bio zapravo začetnik kritičkog realizma u nas – čak puno desetljeće prije grupe Zemlja.«⁴⁴ Ta teza prenesena je iz predgovora izložbi u Gliptoteci, gdje ju je izvorno postavila Ljerka Gašparović. Komentirajući tezu Tonko Maroević joj odriče vjerodostoj-



Juraj Škarpa, *Ranjenica*, 1921., bronca, vl. Galerija Juraj Plančić, Stari Grad (foto: V. Srhoj)

Juraj Škarpa, Wounded Woman, 1921, bronze, property of Juraj Plančić Gallery, Stari Grad



Juraj Škarpa, *Čežnja*, 1921., drvo, vl. Zdenko Škarpa, Zadar (foto: V. Srhoj)

Juraj Škarpa, Longing, 1921, wood, property of Zdenko Škarpa, Zadar

nost, ali ostavlja otvorenom mogućnost, iako s velikom skepsom, da se ekspresionistički Škarpini radovi dožive kao začetak kritičkog realizma. Maroević, naime, smatra da su ti radovi upravo najslabiji u Škarpinu opusu, pa time unosi novi moment, onaj vrijednosni, koji »ekspresionističkog« Škarpu ne smatra važnim za te početke. Maroević decidirano zaključuje: »radovi koji bi ga jedino mogli prikazati kao preteču grupe Zemlja (*Pravda, Glad, Nasilje*, a o *Nesvjesti i hysteriji* da ne govorimo) tvore donju granicu njegovih mogućnosti, sasvim na rubu ukusa – s prelaženjem u grčenje i grimase«. ⁴⁵ Nakon retrospektive u Galeriji Juraj Plančić u Starom Gradu 2004. godine Maroević i dalje smatra da ekspresionistička Škarpina djela imaju problema s anatomijom, da se ide prema »drastičnim grimasama i utriranoj retorici pokreta, što je – umjesto empatije – dovodilo do karikaturalnosti i groteske«. ⁴⁶ Ženski likovi majki dojiteljica, zaštitnica ili strastvenih »bakantica« (*Majčin cjelov, Utjeha, Majčina briga, Ranjenica, Čežnja*) možda su u drastičnom izvitoperivanju najbolja ilustracija Maroevićevih objeakcija. Također je teško braniti tezu o Škarpi kao prethodniku kritičkog rea-

lizma zemljaškog tipa. Kod Škarpe je ponajprije riječ o psihizmima, stanjima svijesti i patništvu koje djeluje općeljudski, gotovo kao usud vrste, a ne ispaštanje nepravde nanesene pojedincu. S kritičkim realizmom uronjenim u društveno okruženje to kiparstvo nema doticaja, ili su oni na općenitoj razini nepravde kao takve. Dakle, nemoguće je Škarpine patnike postaviti u konkretno vrijeme i prostor odakle bi angažirano progovarali. Paralela s grupom Zemlja također je teško održiva jer kod Škarpe nema psihologiziranja na temu klasa, privilegiranih i ugnjetenih, baš kao ni razvijanja retorike u smjeru nacionalnog stradalništva. No, jedno je sigurno, Škarpa jest u hrvatsku skulpturu unio ono čega u njoj u međuratnom razdoblju gotovo uopće nema ili je sporičadna pojava u pojedinim opusima: izvorni ekspresionistički kip uvelike oslobođen simbolizma i secesije trajno udomljenih u našem ekspresionističkom slikarstvu. Ako se i kod Meštrovića prepoznaje ekspresionizam unutar secesije, s *Jobom* kao od tih utjecajnih aberacija rijetko oslobođenim djelom, ili biblijskim i kristološkim temama kao derivatima gotičkog načina, Škarpino djelo usamljena je pojava. Tim

putom (kasnijim retrogradnim priklonom i samog Škarpe prema secesiji ili oblicima akademske sepulkralne skulpture, taj je ekspresionizam znao biti zaboravljen) naš kiparski ekspresionizam, usidren na razmeđu stilova i prožet literarnim utjecajima, kakva smo poglavito susretali na izložbama Proljetnog salona, ipak nije krenuo. Nikad taj ekspresionizam nije bio na Škarpin način ogoljen do gole dokumentacije unutrašnjih stanja, nego redovito ublažen ili razvodnjen

ekspresionističkom manirom i asimilacijom simbolizma, secesije, literarnih sižea. Možda Škarpina skulptura i djeluje pretjerano, iščašeno, »na granici ukusa« (T. Maroević), s nevjerojatnim ignoriranjem anatomije (G. Gamulin), ali je daleko od svake sofisterije i akademske kalkulacije, koja je naš ekspresionizam u skulpturi, a velikim dijelom u slikarstvu, umrtvila ustručavanjem od svake izrazitosti i prekoračivanja pravila.

Bilješke

- 1 Ovdje se ograničavam na takozvani povijesni ekspresionizam, koji se u našim prilikama javlja kao derivat secesije na prvim izložbama Proljetnog salona, a završava s posljednjom izložbom Salona 1928. godine, da bi, prema V. Malekoviću, ekstrahirao na jednoj strani prema Novoj objektivnosti, a na drugoj prema socijalnom ekspresionizmu grupe Zemlja, osnovanoj 1929. godine. – VLADIMIR MALEKOVIĆ, *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo*, katalog izložbe, (ur.) Lea Ukrainčik, Zagreb, Umjetnički paviljon, 3. 4. – 2. 5. 1980.
- 2 VLADIMIR MALEKOVIĆ (bilj. 1)
- 3 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb, Naprijed, 1999., 209, 212.
- 4 ANA ADAMEC, *Kiparstvo Hrvatskog proljetnog salona i Lada*, u: *Zbornik 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2004., 205.
- 5 PETAR PRELOG, *Proljetni salon 1916 – 1928.*, katalog izložbe, (ur.) Radovan Vuković, Zagreb, Umjetnički paviljon, 12. 4. – 20. 5. 2007., 17, 18.
- 6 JOSIP BOGNER, Počeci ekspresionizma u hrvatskoj književnosti, u: *Josip Bogner, Studije i portreti*, (ur.) Antonija Bogner Šaban, Vinkovci, MH Vinkovci – HAZU Vinkovci, 1993., 263.
- 7 JOSIP VRANČIĆ, Prvo razdoblje Proljetnog salona i rani ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti (1916.–1919.), u: *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru* (1974.), 180.
- 8 GRGO GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, 1, Zagreb, Naprijed, 1987., 72.
- 9 IRENA KRAŠEVAC, Ivan Meštrović i secesija, Beč – München – Prag, 1900–1910, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, Fundacija Ivana Meštrovića, 2002., 53.
- 10 *Antun Gustav Matoš: Misli i pogledi*, (ur.) Ivana Sor, Zagreb, 1988., 242.
- 11 DALIBOR PRANČEVIĆ, Djela Ivana Meštrovića inspirirana Danteovim *Paklom*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 27 (2003.), 241–254, 246.
- 12 IRENA KRAŠEVAC (bilj. 9), 48–67.
- 13 IRENA KRAŠEVAC (bilj. 9), 57.
- 14 IRENA KRAŠEVAC (bilj. 9), 57.
- 15 Sve te primjere u svojoj knjizi navedenoj pod bilješkom 9, donosi i uz slikovne priloge Irena Kraševac.
- 16 Cjelovitu biografiju, bibliografiju i analizu kiparskog opusa Jurja Škarpe donose do sada dva rada: *Juraj Škarpa*, katalog izložbe, (ur.) Božena Kličinović, Vinko Zlamalik, Zagreb, Gliptoteka JAZU, 21. 4. – 21. 5. 1988.; VINKO SRHOJ, *Juraj Škarpa*, Stari Grad, Centar za kulturu Staroga Grada, 2004.
- 17 Na izložbi su izložena četiri rada u mramoru, pet u drvu i dvanaest u sadri. Izložbu nije pratio katalog, a zbog dodatnog smanjenja troškova uz Škarpu izlaže i slikar Vlaho Pečanec Lelin. No, unatoč nedostatku kataloga, prema kronologiji koju je za izložbu u Gliptoteci 1988. sastavio Vinko Zlamalik, poznato je da su izložena sljedeća djela: *Srdžba*, *Nasilje*, *Strah*, *Glad*, *Zamišljena*, *Stidljivost*, *Nakon grijeha*, *Čežnja*, *Sudbina*, *Majčina briga*, *Izgubljeni sin*, *Na odru*, *Majka i dijete*, *Molitva*, *Plač*, *Crnac*, *Udes*, *Zasužnjena*, *Ranjenica*, *Isusova glava*.
- 18 Neobjavljena studija Vinka Zlamalika o Škarpi nađena je u ostavštini kipara u pohrani njegovih nasljednika.
- 19 BOŽENA KLIČINOVIĆ, *Kipar Juraj Škarpa*, katalog izložbe, (ur.) Ljerka Gašparović, Zagreb, Gliptoteka JAZU, 21. 4. – 21. 5. 1988., 15.
- 20 ANTUN PADOVAN, Kipar Jure Škarpa, u: *Narodna politika*, Zagreb, 28. siječnja 1921., 2.
- 21 ANTUN PADOVAN (bilj. 20), 2.
- 22 CVJETKO (Cvite Škarpa), Skulpture Jurja Škarpe, u: *Jadran*, Split, ožujak, 1921., 7.
- 23 Kada je Herwarth Walden 1912. u Berlinu otvorio galeriju Sturm pod egidom ekspresionizma, izlagao je bez razlike sve avangardne umjetnike, pa se u tom društvu našao i jedan »primitivac« poput H. Rousseaua. Slično se dogodilo i u trenutku postmoderne ob-

nove ekspresionizma s prijelaza 70-ih na 80-e godine, kada A. B. Oliva pod pojam transavangarde stavlja i njemačke nove ekspresioniste, i američke umjetnike Novog prizora (New Image), pa čak i nove figurativce D. Sallea i E. Fischla.

24

S-s (Walter Siess), Zwei Ausstellungen, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 3. veljače 1921., 4.

25

U tadašnjoj kulturnoj javnosti Zagreba odjeknuo je sukob Meštrovića i Škarpe nastao za Škarpine asistencije pri gradnji mauzoleja obitelji Račić u Cavtatu. Tada je Škarpa zamjerio Meštroviću angažiranje loših majstora Talijana, koje stavlja ispred domaćih suradnika, te mu spočitnuo i nedostatak rodoljublja. Od tada se, prema Škarpinim dnevnicičkim bilješkama, može zaključiti da ga je Meštrović svugdje gdje je mogao onemogućavao. Animozitet prema Meštroviću, koji je moguće poprimio razmjere paranoičnog straha od moćnog umjetničkog samodržca, išao je tako daleko da je Škarpa i u tiskanim napisima o sebi križao Meštrovićevo ime kada bi ga neki od tekstopisaca s njim usporedio. Navodno mu je i profesor Frangeš Mihanović otkazao kumstvo na vjenčanju kako time ne bi uvrijedio kolegu Meštrovića. Prepričavajući susret ravnatelja Moderne galerije i predstojnika financija Savske Banovine, koji su ga 1940. godine posjetili želeći otkupiti jedan rad, spominje da su ta dvojica htjeli izbjeći Meštrovića kako ne bi stavio veto na kupnju Škarpine skulpture za Modernu galeriju. Odlučeno je da se ona otkupi za Ministarstvo.

26

Izložba je održana u Ulrichovu salonu u vremenu od 15. do 20. svibnja 1925. godine i popraćena je čak s deset afirmativnih napisa vodećih kritičara. Među ostalima na izložbu su se osvrnuli: Vladimir Lunaček, Milutin Cihlar Nehajev, Franjo Deak, Isidor Kršnjavi, Stjepko Ilijić.

27

Nv. (Milutin Cihlar Nehajev), Kipar Juraj Škarpa, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 17. svibnja 1925., 7.

28

LUNAČEK (Vladimir Lunaček), Dvije izložbe u Salonu Ulrich, u: *Obzor*, Zagreb, 1925., 3.

29

Dr. J. B. (Josip Bobek), Ausstellung Juraj Skarpa, u: *Morgenblatt*, Zagreb, 7. travnja 1932., 5.

30

Izložba je održana u Ulrichovu salonu u vremenu od 1. do 12. 4. 1932. godine. Na njoj je Škarpa izložio sva svoja važnija djela, pa je ona poprimila karakter retrospektive.

31

A. R. BUDVANSKI, Izložba Jurja Škarpe, u: *Novosti*, Zagreb, 1932., 5.

32

MIRKO ŠEPER, Juraj Škarpa, u: *Hrvatska smotra*, Zagreb, 1941., 596–603.

33

VINKO SRHOJ, Juraj Škarpa, Stari Grad, Centar za kulturu Staroga Grada, 2004., 41–42.

34

ANTUN BAUER, Juraj Škarpa, u: *Hrvatski krugoval*, Zagreb, 6. prosinac 1943.

35

GRGO GAMULIN (bilj. 3), 33.

36

Postoji i jedna Škarpina skulptura iz 1940. godine naslovljena Smijeh, koja bi se mogla povezati s Barlachovom osobom koja se smije, barem kada je riječ o grotesknoj pozi oba lika. S druge strane, to Škarpino djelo daleko je od ekspresionizma, a bliže je akademskim portretnim rješenjima, prilično bezizražajnim, kojih također ima u Škarpinu opusu, pogotovu u djelima grobljanske plastike i narudžbama za Crkvu. Kuriozitet koji prati ovu skulpturu svakako je i u tome da je to možda jedino lice u čitavu Škarpinu opusu koje se smije. Kao kuriozum spominje je u predavanju na Hrvatskom krugovalu Antun Bauer kao rijetko vedar motiv među sumornim likovima Škarpina kiparstva. Skulptura je imala i zapaženu sudbinu prvog otkupa Škarpina djela za neku državnu ustanovu u Hrvatskoj. Otkupio ju je ministar financija Savske Banovine dr. Vinko Franulić za svoje prostorije.

37

U predgovoru kataloga komemorativnoj izložbi Marina Studina, priređenoj u Splitu 1963. godine, Kruno Prijatelj, uz secesijske akcente, Meštrovića i Bourdellea, spominje i Barlachov utjecaj. U tekstu monografije *Marin Studin* (Književni krug, Split, 1985.) i Nevenka Bezić-Božanić ističe rana Studinova djela kao »pokušaj traženja novog izraza između secesije i ekspresionizma«.

38

LJERKA GAŠPAROVIĆ, Predgovor, katalog izložbe, (ur.) Ljerka Gašparović, Zagreb, Glijptoteka JAZU, 21. 4. – 21. 5. 1988., 4.

39

BOŽENA KLIČINOVIĆ (bilj. 19), 15.

40

DUŠKO KEČKEMET, Hrvatska moderna plastika, u: *Urbanizam i arhitektura*, Zagreb, 1950., 70.

41

DUŠKO KEČKEMET (bilj. 40), 70.

42

Sve do izložbe *Kiparsko stvaralaštvo u Hrvatskoj 1897 – 1918.* iz 1977., autorice Ane Adamec, nije zabilježen ni jedan napis o Škarpi. Ana Adamec spominje kontemplativne radove posvećene čovjeku, među kojima ima najveći broj upravo iz ekspresionističke faze, ali se i ona koncentrira na secesijsko-simbolističke uratke poput reljefnog stupa *Ljudi život* (1918./19.). Komentirajući izložbu, koja je iz Zagreba 1978. prebačena u beogradski Narodni muzej, kritičar Pavle Vasić u secesijskoj generaciji, ističe Škarpu. Pišući o kiparovoj retrospektivi u Glijptoteci Elena Cvetkova ga stavlja uz bok Frangeša, Valdeca i Meštrovića, a Zrnka Novak tom društvu odabranih dodaje još Deškovića, Rosandića, Kerdića, kao vrhunce našega secesijskoga kiparstva. Sličnu poziciju »duhovne avangarde« kiparstva Škarpi, uz ostale, namjenjuje i Vladimir Maleković. Organizirajući Memorijal Ive Kerdića u Osijeku 1980. godine Vinko Zlamalik nimalo ne dvojio da je Škarpa i među najboljim medaljerima.

43

VESNA KUSIN, Nepravda prošlosti, u: *Vjesnik*, Zagreb, 26. svibnja 1988., 8.

44

VESNA KUSIN (bilj. 43), 8.

45

TONKO MAROEVIĆ, Iz zaborava, u: *Danas*, Zagreb, 7. lipnja 1988., 43.

46

TONKO MAROEVIĆ, Kipar iz sjene, u: *Vjesnik*, Zagreb, 10. rujna 2007., 13.

Summary

Vinko Srhoj

Expressionist Phase in the Opus of Sculptor Juraj Škarpa

The appearance of sculptor Juraj Škarpa on the art scene between the two World Wars did not remain unnoticed, as was sometimes the case immediately before and after World War II. However, the fact that he was »trapped« in the army and fighting in World War I for almost nine years of his difficult life, years that were largely lost to his creative work, postponed his education in Vienna (Kunstgewerbeschule) and Zagreb (Royal School of Arts and Crafts), as well as his first solo exhibition, until the age of 40. When he eventually emerged on the art scene in 1921 with his first solo-exhibition at Ulrich Salon in Zagreb, he attracted the attention of experts as a sculptor of exceptional boldness, yet unseen in this country: he was twisting the anatomy, perverting the forms, ignoring the proportions, and »exaggerating« with emotions to the point of psychological paroxysm. His work was analysed by some of the most important local critics, who were of the opinion that the sculptor was exaggerating with his distortion of the reality; they even proclaimed that such »deformations« showed a lack of academic training. Apparently, those critics could not appreciate his work as an act of stylistic aberration, namely with respect to Expressionism, since it had been barely present in Croatian sculpture and often intermingled with symbolism, Secession, and literary models, never directly and »crudely« presented as in Škarpa's early exhibitions from the 1920s. To be sure, Škarpa's sculpture was being compared to that of Meštrović, Frangeš, or Studin, but none of them could be said to have introduced the spirit of expressionism into Croatian sculpture as Škarpa did – by unconditionally playing a single, expressionist card. As Grgo Gamulin has observed, it meant »sacrificing everything to one idea«, even at the cost of »ignoring anatomy and even the general concerns and character of a sculptor« (G. Gamulin).

The author of this study has also compared Škarpa's expressionism with the seminal work of Ivan Meštrović, to which the sculptor had an ambivalent attitude, filled with tensed dichotomies between attraction (Meštrović's work) and rejection (because of their conflict, which had for Škarpa assumed the dramatic proportions of an almost paranoid obsession with Meštrović's bad intentions and insinuations). The study includes an analysis of similarities and differences between Škarpa and Slovenian sculptors inclined to the expressionism of France and Tone Kralj, which was briefly treated by Grgo Gamulin as a comparative option with re-

gard to the lack of similar tendencies in Croatian sculpture. Another intriguing analogy is that between Škarpa and German sculptor Ernst Barlach. However, the differences between them are obvious, since Barlach introduced cubic forms into his figures, while Škarpa made them round and reminiscent of Secessionist curves. While the former was prone to stylisation, the latter naturalized. Both reach for the grotesque as an expressive possibility for making a caricature of the reality. The comparison with Marin Studin, especially some of his works such as *Melodija* [Melody], points to the Secession as their common starting point and to their similar inclination to emphasize the instinctive and primordial aspects of man. The author also discusses the hypothesis that emerged at Škarpa's retrospective exhibition in 1988, namely that the sculptor was a predecessor of the social realism characteristic for *Zemlja* art group. That hypothesis is here refuted precisely on the grounds of Škarpa's characteristic »universalism« of suffering and human tragedy, which has nothing in common with the rhetoric of national agony in the themes of class struggle and ideology. The conclusion is that Škarpa's expressionism brought into Croatian sculpture something that was entirely missing in the interwar period, or else present merely sporadically, in individual opuses: the expressionist sculpture, which was largely free from symbolism or Secession that was permanently present in our expressionist painting. Taking into account the focal point of local expressionism between the two World Wars in terms of exhibition – *Proljetni salon* [Spring Salon] – Škarpa's expressionist phase appears even more exceptional. The expressionism of *Proljetni salon* was never exposed as a brutal documentation of mental states, as it was with Škarpa, but rather anchored in a quiet harbour between the styles, softened or watered down by the expressionist manner and an amalgam of symbolism, Secession, and literary patterns. Perhaps Škarpa's sculpture leaves the impression of being exaggerated, dislocated, on the »edge of good taste« (T. Maroević) with its amazing neglect of anatomy (G. Gamulin), but it is certainly far from all sophistry or academic calculation, which was paralysing Croatian sculpture (and largely painting as well) by resenting all directness or breaking of rules.

Keywords: Juraj Škarpa, sculpture, Expressionism, Secession, Ivan Meštrović.