

Petar Prelog

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Prilog poznavanju geneze *Proljetnog salona*Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

predan 25. 8. 2003.

Sažetak

Autor analizira čimbenike koji su uvjetovali nastanak Proljetnog salona, izložbene manifestacije koja je između 1916. i 1928. godine bila važno mjesto sabiranja i apsorpiranja utjecaja suvremene europske umjetnosti. Posebna pozornost posvećena je razdoblju koje je prethodilo Proljetnom salonu i pojavama koje su definirale njegov umjetnički identitet. U tom kontekstu ističu se izložba Hrvatskog salona 1898. godine kao početna točka odvajanja od tradicionalnih likovnih shvaćanja, zatim umjetničko naslijeđe Društva Medulić i slikara Minhenskoga kruga, ali i kulturna i društvena previranja u onim europskim sredinama koje su imale presudne utjecaje na razvoj hrvatske

umjetnosti. Govori se i o izravnom povodu osnivanja Proljetnog salona te o prvoj izložbi 1916. godine, koja je, usprkos tomu što izložena djela nisu ponudila svježa umjetnička dostignuća, proklamirala umjetničku slobodu, svijest o nužnosti napretka u umjetnosti i potrebu suradnje na širem kulturnom planu, što možemo dovesti u vezu s temeljnim modernističkim postavkama. Upravo je takva otvorena koncepcija omogućila zaživljavanje specifičnih inačica ekspresionizma, sezanzizma, postkubizma i raznolikih varijanata realizama, zbog kojih su Proljetnom salonu pripisivane zasluge za kontinuitet razvitka hrvatske umjetnosti 20. stoljeća.

Ključne riječi: Hrvatski salon, Minhenski krug, Društvo Medulić, Proljetni salon, modernizam, 1. polovica 20. stoljeća

Proljetni salon izložbena je manifestacija koja je za svoga trajanja, od 1916. do 1928. godine, obuhvatila mnoga važna stilska kretanja u hrvatskoj umjetnosti. Na dvadeset i šest održanih izložaba s redovitom numeracijom *Proljetni je salon* okupio velik broj umjetnika, afirmirajući raznolike stilске tendencije u slikarstvu, kiparstvu i grafici. Hrvatska umjetnička historiografija prepoznala ga je kao mjesto sabiranja i apsorpiranja utjecaja onovremne europske umjetnosti i smatrala svojevršnim okvirom unutar kojega je ostvaren kvalitativni uzlet hrvatske umjetnosti te mu je pripisala opću afirmativnu ocjenu.¹

Upravo zbog otvorenosti različitim likovnim pogledima i poetikama i afirmacije koju su umjetnici mlađe generacije postizali izlažući na njegovim izložbama te zbog zasluga za zaživljavanje modernizma u hrvatskoj umjetnosti, ali i mogućeg prepoznavanja veza i srodnosti s umjetnošću šireg europskog prostora, nastanak *Proljetnog salona* poseban je problem, koji nudi mogućnost višeslojnog tumačenja, posebice imamo li na umu složene društvene i umjetničke prilike koje su tada vladale. *Proljetni salon*, naime, nastaje, kako je zaključio Božidar Gagro, u trenutku kada »u fizičkoj i duhovnoj razbijenosti epohe ne razabiremo ništa nalik na generaciju, na frontalnu širinu skupine pojedinaca, istaknutih po uvjerenju, povezanih elementarnim afinitetom«. ² Prva izložba održana je 1916. godine, u ratnom ozračju, koje nije davalo

nade umjetničkom razvitku. Ipak, unatoč nepovoljnim okolnostima, upravo tu godinu, zahvaljujući nastanku *Proljetnog salona*, možemo smatrati početnom točkom korpusa hrvatske međuratne umjetnosti.

Kako je, dakle, u Zagrebu, kulturnom središtu tradicionalne sredine, upravo u ratno doba, kada je umjetnički segment društvenoga života bio zasigurno zapostavljen, bilo moguće začeti jednu naprednu umjetničku manifestaciju, koja će stvoriti uvjete za prihvaćanje raznolikih modernističkih polazišta? Odgovor svakako valja potražiti u pažljivijem promatranju razdoblja koje je prethodilo *Proljetnom salonu* i detektiranju čimbenika koji su uvjetovali njegov nastanak, definirali njegov umjetnički identitet u prvim godinama postojanja, te omogućili izrazito jak modernistički uzlet u godinama nakon svršetka rata.

* * *

Razdoblje koje je prethodilo *Proljetnom salonu* bilo je vrijeme koje je na društvenom planu donijelo svojevršnu institucionalizaciju likovnih umjetnosti: živost na umjetničkom planu je zamjetna, pojavljuju se prostori za izlaganje te se formiraju umjetnička udruženja i grupacije s manje ili više definiranim pogledima na umjetnost. To nužno dovodi do intenziviranja samostalnih i skupnih nastupa umjetnika i do stvaranja kulturnog okvira unutar kojega likovna umjetnost



T. Krizman, plakat za izložbu *Hrvatskog proljetnog salona*, 1916.
 T. Krizman, *Croatian Spring Salon exhibition poster*, 1916

postaje sve važnijom društvenom činjenicom. Najčešće su granice toga razdoblja postavljane na 1898. godinu, kao godinu izložbe *Hrvatskog salona*, te na 1914. godinu, kao »nepobitnu cezuru« zbog početka Prvoga svjetskog rata.³ Ovim se vremenskim rasponom – uz opasku da bi, zbog kontinuiranog djelovanja umjetnika koji osnivaju *Proljetni salon*, kraj toga razdoblja, kao i početak novoga, trebalo označiti godinom 1916. – obuhvaćaju i one umjetničke težnje i stavovi koji će značiti prethodnicu na koju se najvećim dijelom oslanja i umjetnost razdoblja *Proljetnog salona*.

Posebno je važno istaknuti umjetnička previranja u onim sredinama s kojima su postojale kulturne ili druge veze uvjetovane političkim faktorima. To se odnosi ponajprije na kulturna središta Austro-Ugarske Monarhije, Beč, Prag i Budimpeštu,⁴ ali i München, te na posljednju Pariz, kao kulturnu prijestolnicu Europe. Beč će se pokazati kao jedno od najvažnijih mjesta preko kojega su ključni elementi suvremene kulture stizali u našu sredinu,⁵ što je i razumljivo, posebice uzmemo li u obzir snažnu koheziju bečke kulturne stvarnosti na prijelazu devetnaestog u dvadeseto stoljeće, koja je omo-

gućila glasovitu »eksploziju u vrtu«, dakle konačno urušavanje tradicionalnoga kulturnog poretka i stvaranje novoga.⁶ Kako je tijekom prvog desetljeća dvadesetog stoljeća i u našoj sredini sazrijevala svijest o pripadnosti europskom kulturnom prostoru, jasno je da modernističke ideje u likovnoj umjetnosti, određene stalnom eksperimentalnošću likovnih tehnika i stilskih izraza i uvjetovane društvenim procesima obilježenima brzim tehnološkim razvitkom i intenzivnim političkim promjenama, nisu mogle proći potpuno nezapaženo. Taj je »dijalog« s inovativnim umjetničkim postavkama ovisio ponajprije o pojedincima, umjetnicima koji su putovali u europska središta ili se tamo školovali, i njihovim mogućnostima i interesima, ali i različitim publikacijama (prije svega, umjetničkim časopisima) koje su bile dostupne uskom krugu zainteresiranih. Sustavnijeg povezivanja s umjetničkim središtima, u smislu intenzivne razmjene izložaba ili institucionalnih kontakata, u vremenu prije Prvoga svjetskog rata kod nas gotovo da i nije bilo. Stoga naši umjetnici školovani u inozemstvu nisu mogli u potpunosti prihvatiti korjenite promjene umjetničkog jezika, novu estetiku i nov



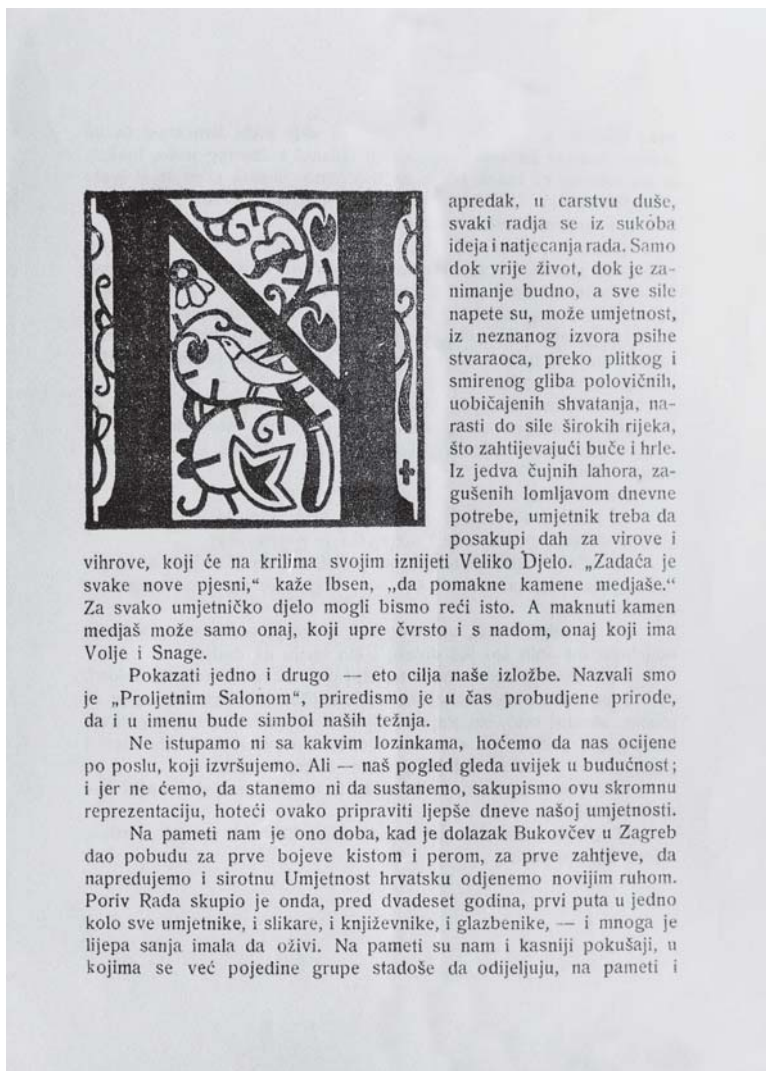
T. Krizman, naslovnica kataloga izložbe *Hrvatskog proljetnog salona*, 1916. (Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb, foto: M. Drmić)

T. Krizman, front cover of the Croatian Spring Salon catalogue, 1916

način promatranja umjetničkog djela, ponajprije zbog ograničavajućeg djelovanja sredine iz koje su potekli, kao i tradicionalističkih pogleda akademija i umjetničkih škola u kojima su se u inozemstvu obrazovali. Tako je ritam promjena u našoj umjetnosti bio bitno sporiji u odnosu na zapadnoeuropske uzore, a obrasci radikalno novih konvencija nisu bili doslovno prihvaćani, već su prilagođavani domaćem »konzumentu« umjetnosti, dakle publici, te razvijani u stilске inačice prihvatljive sredini. Zahtjevi i očekivanja publike bili su, tako, važan ograničavajući čimbenik. Drugim riječima, iako doslovne usporedbe umjetnosti tzv. rubnih sredina s onom jakih umjetničkih središta nisu moguće, međusobne veze i fluktuacija ideja u tom su razdoblju bile ipak dovoljno jake, pa je na likovnom planu to bilo vidljivo u prilagođavanju pojedinih elemenata stila i razvijanju specifičnih stilskih izričaja. Društveno i političko okružje u srednjoj Europi, za čiju se umjetnost prve polovice dvadesetog stoljeća u proteklih desetak godina pokazuje izuzetno zanimanje,⁷ uvjetovalo je razvitak mnogih kulturnih središta koja su posjedovala bogato naslijeđe tradicionalne (»službe-

ne«) umjetnosti, ali su, pod utjecajem ostalih europskih umjetničkih zbivanja te međusobno se nadopunjavajući i razmjenjujući ideje, postala važnim mjestima umjetničkih inovacija. Tako je tadašnja umjetnost bila regionalno određena svojim posebnostima i različitostima, ali je ujedno posjedovala i međunarodni karakter. Zagreb se također (i *Proljetni salon* kao jedan od najreprezentativnijih uzoraka likovnog života u Hrvatskoj), u određenoj mjeri, može uklopiti u tu srednjoeuropsku mrežu umjetničkih kretanja, obilježenih u isto vrijeme tradicijom i regionalno prilagođenim inovacijama.

Izložba *Hrvatskog salona* 1898. godine nameće se kao početna točka takvih modernističkih procesa u hrvatskoj likovnoj umjetnosti.⁸ Tada je velika grupa umjetnika obilježila početak modernih tendencija upravo odmakom od ustaljene tradicije akademskog slikarstva. To odvajanje od tradicionalnih umjetničkih shvaćanja, predvođeno Vlahom Bukovcem, donijelo je – kao i svaka antitradicionalistička orijentacija – svojevrsnu živost na širem kulturnom planu s jedne, a izrazitu polemičnost s druge strane, poput *Proljetnog salona* dvadesetak godina kasnije. Ipak, Bukovac, Crnčić,



Predgovor kataloga izložbe *Hrvatskog proljetnog salona*, 1916. (Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb, foto: M. Drmić)

Preface of the Croatian Spring Salon exhibition catalogue, 1916

Auer, Čikoš, Frangeš, Valdec i ostali u stvaralaštvu predstavljenom na izložbi *Hrvatskog salona* nisu ponudili izraziti lom svojim novim umjetničkim pogledima.⁹ Stoga valja naglasiti da moderna umjetnost u Hrvatskoj nije stvorena odjednom ili u dahu, na toj važnoj izložbi, već je njezino sazrijevanje trajalo u čitavom razdoblju što je prethodilo *Proljetnom salonu*. Božidar Gagro s pravom ističe da je, govorimo li o nastanku moderne umjetnosti u Hrvatskoj, riječ o složenom procesu, u kojem »na tek stvorenoj društvenoj mahom institucionalnoj podlozi, gdje je građanski mecenat prepustio mjesto suvremenijem i slobodnijem podsticanju umjetničkih djelatnosti, izrasta i složenija svijest o umjetničkom činu i djelu i uspostavlja se kritički odnosi spram istrošenih historicističkih i akademsko-realističkih oblika likovnog izražavanja, spram estetskih vrijednosti na koje se oni oslanjaju, a uvode se oblici naglašeno individualnog, relativno opozicionog i eksperimentatorskog karaktera.«¹⁰ Uzimajući u obzir ove činjenice, izložba *Hrvatskog salona* imala je za hrvatsku umjetnost, ponajprije kao začetna pozicija

u »osvajanju« umjetničke slobode i promicanju individualnih vrijednosti, dalekosežne posljedice. Bez tih kulturnih zasada, toga prvog koraka u smjeru modernijeg poimanja umjetničkog stvaralaštva, ni *Proljetni salon* ne bi mogao ostvariti, u europskom kontekstu skromne, ali za hrvatsku umjetnost važne modernističke dosege.

U analiziranju umjetničkih pojava koje su prethodile *Proljetnom salonu*, a za njegov nastanak i likovni karakter imale presudnu ulogu, promatrajući kontekst pojedinih europskih likovnih kretanja i njihova »prenošenja« u našu sredinu, svakako ne smijemo izostaviti dvije grupacije koje su unutar hrvatske umjetnosti druge polovice prvog desetljeća dvadesetog stoljeća stajale na suprotnim stranama, kako po idejama koje su bile pokretači njihove umjetnosti, tako i u formalno-stilskom pogledu. Radi se o tzv. nacionalnoj liniji grupe *Medulić*, koja je ponajprije isticala literarnu dimenziju umjetničkog djela, i o tzv. europskoj liniji slikara *Minhenskoga kruga*, koji su kao temeljni interes uspostavili likovne vrijednosti.

naše vrijeme, u kojem tako slabunjavo diše naša umjetnost (a ne mnogo bolje ni književnost ni ostali izdanci kulturnog našeg hreka), te na mahove ni znaka života ne osjećamo. Slikari, prepušteni svaki sebi, priređuju — i to kad! — izložbe pojedinačne; publika gubi orijentaciju, a umjetnici svezu med sobom.

Teška je pojava već i to, što su umjetničke generacije kod nas odijeljene jazom od samo nekoliko godina. U likovnoj umjetnosti i u književnosti ljudi godina muževnih kao da su starci prema ljudima dobe zrelog mladenaštva. Da bude još tužnije, među jednom te istom generacijom nema dodira, — a još manje postoji sveza s narodom, koji bi trebao da pobornike Duha uvijek razumije, uvijek pozna i uvijek podupire.

Ne mislimo nizanjem ovih negativnih crta opravdati svoj istup. Hoćemo da dodjemo kao navijesnici pozitivnih nastojanja. Mladi smo, osjećamo se mladima, i tražimo za sebe da se uvaži naša Snaga i Volja.

Zato želimo,

da uzdržimo svezu izmedju svih onih, koji kletvu umjetnosti vide u spokojnom uživanju onoga, što je postignuto;

da učinimo kraj osamljenosti pojedinca, da k intimitetu umjetničkog stvaranja privučemo sve one, kojima je zanos za umjetnost dijelom života;

da, za sebe barem, ukinemo zid, kojim je već i naša generacija odijeljena od onih što još dolaze i što imaju da dodju.

Svih tih ciljeva neka bude temelj i početak naš „Proljetni Salon“.

I jer znamo, da i suha usta naše književnosti i glazbe vapiju za rosom, uhvatili smo, shvaćajući i cijeneći skupnost kulturnog pokreta hrvatskoga, priliku, da s našom izložbom u svezi dodju do riječi i glazbenici i — makar sad još pretho — književnici.

Disati nam se hoće, krčiti staze i, u naše proljeće, saditi budući cvjetni sag.

U „Proljetnom Salonu“ započesmo. Tko želi uprijeti s nama, dobro nam je došao.

Iako je *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić*, koje je djelovalo od 1908. do 1916., osnovano ponajprije zaslugom slikara Emanuela Vidovića u povodu *Prve dalmatinske umjetničke izložbe* u Splitu, glavnom umjetničkom osobnošću i, mogli bismo reći, ideologom *Društva* postaje kipar Ivan Meštrović. U formalno-stilskom pogledu djelovanje *Medulića* najizrazitije je nosilo simbolističke i secesijske karakteristike, dok je njegov program, koji je težio stvaranju umjetnosti s izrazito nacionalnim obilježjima, oslobođene »stranik« političkih, ali i kulturnih utjecaja, bio prezentiran tematikom (nadahnutom junačkom narodnom poezijom), koja je stavljena u prvi plan i često zasjenjivala likovna postignuća. Kako se radilo pretežno o umjetnicima školovanima u inozemstvu, ne može se reći da je takva umjetnička usmjerenost proizvod isključivo domaće kulturne situacije. Štoviše, koncepcija nacionalne emancipacije prezentirane umjetničkim djelom poznata je tada i u drugim dijelovima Austro-Ugarske Monarhije kao rezultat političkih konflikata njezinih nacionalnih sastavnica.¹¹ Nadalje, govoreći o odnosu *Društva*

Medulić i *Proljetnog salona*, valja istaknuti da je *Hrvatski proljetni salon* u vrijeme svoga osnutka 1916. godine svojevrsan nastavak organiziranog izlaganja članova *Medulića* koji su za rata ostali u domovini. Tako se na prvim izložbama *Proljetnog salona* osjećala snažna prisutnost ideja proizašlih iz djelovanja *Medulića*, pa u likovnom izrazu možemo prepoznati neprikrivena secesijska nagnuća.

I dok su se u formalno-stilskom pogledu umjetnici okupljeni oko *Medulića* oslanjali na secesijsku poetiku, osnovna značajka djelovanja slikara *Minhenskoga kruga*, Josipa Račića, Vladimira Becića, Miroslava Kraljevića i Oskara Hermana, bila je »stilaska modernost, s oslonom na uzore modernog francuskog slikarstva i s konzekvencama revolucioniranja slikarskog razvoja u Hrvatskoj«. ¹² Iako je o istinskoj »revolucionarnosti« slikara *Minhenskoga kruga* ipak teško govoriti, ne može se poreći njihova važnost i temeljni utjecaj na sljedeću generaciju, koja će činiti okosnicu *Proljetnog salona*. O pojavi i značenju *Minhenskoga kruga* u našoj je povijesti umjetnosti relativno mnogo napisano – uobičajeno je

bilo isticati upravo njegovu važnost za događanja u hrvatskom likovnom životu koja će mu slijediti.¹³ U ovome kontekstu možemo govoriti posebno o utjecaju slikarstva Miroslava Kraljevića i njegovih izložaba u Salonu Ulrich 1912. i 1913. godine. Promatrano formalno-stilski, njegovo je djelo imalo višestruka značenja – prepoznavajući Kraljevićeve sezansiističke i ekspresionističke priklone kao suvremena stil-ska usmjerenja, mladi su umjetnici iz tih iskustava pokušavali izgraditi osobni izraz. Već je i Antun Branko Šimić 1921. godine, u tekstu *Slikarstvo u nas*, objavljenom u časopisu »Savremenik«, upozorio na važnost Račića i Kraljevića za najmlađu generaciju, koja je tada činila jezgru *Proljetnog salona*: »Mala skupina tih naših najnovijih slikara danas se već udaljila od Račića i Kraljevića, s kojima je (naročito s Kraljevićem) imala u početku zajedničku ne samo tehniku nego i sujet...«¹⁴

Iz navedenoga nameće se zaključak da je *Proljetni salon* svojevrsan umjetnički nastavak kako *Društva Medulić*, tako i *Minhenskoga kruga*: u djelima umjetnika koji sudjeluju na izložbama *Proljetnog salona* sabire se, apsorpira i nadalje razvija naslijeđe upravo tih dviju važnih pojava u hrvatskoj umjetnosti. Tako su umjetnička zbivanja u vremenu prije Prvoga svjetskog rata omogućila formiranje izložbene manifestacije sa širokom umjetničkom platformom, koja će, u vremenu poslijeratnog buđenja likovnog života i jače fluktuacije umjetnika i izložaba, postati jedno od ključnih likovnih događanja u Zagrebu i Hrvatskoj, a uz redovite godišnje *Umetnostne razstave* u Ljubljani i velike *Jugoslovenske umetničke izložbe* (5. u Beogradu 1922., 6. u Novom Sadu 1927.) svakako među najvažnijim organiziranim izložbenim projektima na širim jugoslavenskim prostorima u prvoj polovici dvadesetog stoljeća.

* * *

Sam povod osnivanja *Proljetnog salona* i održavanja njegove prve izložbe ostao je u hrvatskoj povijesti umjetnosti nedovoljno spominjan i analiziran, pogotovo stoga što su u središtu pažnje uvijek bile izložbe održane između 1919. i 1921. godine, dakle one koje se izdvajaju po svojoj važnosti za hrvatsko slikarstvo i na kojima su izlagane slike antologijskih vrijednosti. Prva izložba *Hrvatskog proljetnog salona* održana je u Umjetničkom salonu u Ilici 54 u Zagrebu, poznatom galerijskom prostoru Antuna Ulricha, kao »izložba mlađih umjetnika, produkcija mlađih skladatelja i javna predavanja«,¹⁵ što je pokazalo želju za okupljanjem na širem kulturnom planu. Pojava *Hrvatskog proljetnog salona* i popratnih manifestacija bila je tako u ratno vrijeme u Zagrebu važan i zapažen kulturni događaj. Kao što su se mnoge umjetničke manifestacije i grupacije često rađale iz potrebe za novim i drugačijim sadržajima i umjetničkim pogledima, dakle u oporbi s već postojećim, ustaljenim i tradicionalnim razmišljanjima, za što je u povijesti hrvatske umjetnosti najbolji primjer osnivanje *Društva hrvatskih umjetnika* 1897. i izložba *Hrvatskog salona* 1898. godine, tako je i *Hrvatski proljetni salon* nastao iz svojevrsnog neslaganja, konflikta i rascjepa. Slobodno rečeno, dogodila se »mala secesija«. Radilo se o nesporazumima oko organizacije i koncepcije izložbe *Hrvatski umjetnici za hrvatske junake, nemoćnike i ranjenike* u Osijeku. Mlađi umjetnici odbili su izlagati sa starijima jer su smatrali da u umjetničkom pogledu imaju

ponuditi nešto novo i drugačije. Odlučili su izlagati u Zagrebu, u korist *Društva Sv. Vida i Doma hrvatskih invalida* u Osijeku, pod nazivom *Hrvatski proljetni salon*.¹⁶ O razlozima razilaženja »mladih« i »starih« likovni kritičar Vladimir Lunaček zapisao je: »Razlozi su bili čisto umjetnički. Njihova je umjetnost ne samo mlađa po dobi, mlađa po znanju, umijeću i spremi, nego i druga po temeljnim svojim notama... Uхватиše zgodu, onako malo koliko ih ima u Zagrebu, da viknu – evo i nas mladih umjetnika. Nisu brojniji od onih, koji su godine 1898. u prvom hrvatskom salonu pošli u boj da osvoje hrvatsku javnost.«¹⁷ Kao razlog neslaganja ističu se, dakle, ponajprije umjetnička razilaženja. Međutim, iako za to nema pisane potvrde, moguće je – posebice znamo li da je na prvoj izložbi izlagala velika gupa bivših članova *Medulića*, a s obzirom na osjetljivu političku situaciju toga vremena – da su u pozadini rascjepa na »mlađe« i »starije« uz umjetničke stajali i različiti politički stavovi: jedni kao pobornici jugoslavenske ideje, a drugi kao pristalice očuvanja Monarhije.

Pišući o prvoj izložbi *Hrvatskog proljetnog salona* Lunaček spominje i *Hrvatski salon*. Svakako, ne bez razloga, jer postavke u predgovoru *Hrvatskog proljetnog salona* pokazuju srodnost s temeljnim idejama (pojam moderne, promoviranje individualizma i umjetničke slobode) koje u publikaciji *Hrvatski salon* svojim programatskim tekstovima iznose i razlažu Ksaver Šandor Gjalski i Milivoj Dežman.¹⁸ Naposljetku, usporedbu s *Hrvatskim salonom* i dolaskom Vlahe Bukovca u Zagreb donosi nam i sam predgovor kataloga *Hrvatskog proljetnog salona*, kratak i nepotpisan tekst čiji je autor Milutin Nehajev:¹⁹ »Na pameti nam je ono doba, kad je dolazak Bukovčev u Zagreb dao pobudu za prve bojeve kistom i perom, za prve zahtjeve, da napredujemo i sirotinu umjetnost hrvatsku odjenemo novijim ruhom.«²⁰ Također, ističe se želja za »pomicanjem kamena međaša« i obećanje da »naš pogled gleda uvijek u budućnost.«²¹ Ovako formulirane umjetničke postavke od posebne su važnosti za karakter svih izložaba *Proljetnog salona*. Naime, u njihovoj općenitosti i neodređenosti ipak se može prepoznati ponajprije prisutnost svijesti o nužnosti napretka u umjetnosti, što možemo dovesti u usku vezu s temeljnim modernističkim idejama. Međutim, za razliku od modernističkih i avangardnih grupa i pokreta zapadnoeuropske umjetnosti, ali i nekih u našem bližem susjedstvu, poput mađarskih ili čeških, koji su često imali čvrsto određena umjetnička polazišta formulirana u manifestima ili raznim tekstovima manifestnoga karaktera, *Proljetni salon* nije imao značajke čvrsto povezanе grupe umjetnika, pa tako ni strogo omeđen likovni program koji se mogao ogledati u stilski koherentnim realizacijama ili inovativnim rješenjima s radikalnim avangardnim karakterom. Općenita osviještenost o umjetničkoj posebnosti i nužnosti oživljavanja hrvatskoga likovnog života svježim likovnim pogledima karakteristika je koja je stoga ostala temeljnom tijekom cijeloga postojanja ove izložbene manifestacije. Tako je svojom otvorenosću *Proljetni salon* omogućavao afirmaciju pojedinih umjetnika mlađe generacije, ali i penetraciju raznolikih i raznorodnih inovativnih likovnih kretanja u našu sredinu.

Kao svojevrsna »protuizložba« onoj starijih umjetnika koji su izlagali u dobrotvorne svrhe u Osijeku, *Hrvatski proljetni*

salon nastojao je s istim plemenitim ciljem okupiti, osim likovnih umjetnika, i skladatelje.²² Važan popratni dio izložbe bila je i serija javnih predavanja, koja su nastojala obuhvatiti širi kulturni obzor u tadašnjem ratnom trenutku.²³ Posebno je važno naglasiti ovaj tipično modernistički stav o potrebi povezivanja različitih rodova umjetnosti, eksplicitno vidljiv u primjerima zapadnoeuropske kulture, koji se jasno manifestira već u tijeku prve izložbe.²⁴ Ne treba zaboraviti da se u ratno doba, paralelno s *Hrvatskim proljetnim salonom*, javljaju i drugi važni fenomeni u hrvatskoj kulturi: to su, primjerice, godine Donadinijeva »Kokota« (1916.) i Šimićeve »Vijavice« (1917.–1918.). Iako su s vremenom popratne manifestacije zamrle, a *Proljetni salon* postaje prvenstveno likovna manifestacija, moramo istaknuti da je veza likovnih umjetnika s književnicima bila izuzetno jaka, ponajprije u povezanosti književnika s likovnom kritikom i likovnih umjetnika s časopisima o kulturi.

Sama izložba otvorena je 23. ožujka 1916. godine i trajala je do 25. travnja. Mjesto održavanja izložbe, Salon Ulrich, otvoreno je 1909. godine i djelovalo je kao prodajni prostor u kojem su se mogle naći slike i grafike suvremenih umjetnika, ali i kao pravi izložbeni prostor za povremena predstavljanja recentnih radova pojedinih umjetnika. Ta galerija poznata je, među ostalim, i po već spomenutim izložbama Miroslava Kraljevića, onoj iz 1912. i posmrtnoj iz 1913. godine, koje su imale neprocjenjivu važnost za povijest hrvatskog slikarstva. Stoga ne čudi da su mladi umjetnici za svoje prvo skupno predstavljanje izabrali upravo izložbeni prostor Antuna Ulricha, kao mjesto koje sa sobom nosi i specifičnu povijesnu težinu.

Iako je na deklarativnoj razini modernistički stav formuliran relativno jasno u općenitom predgovoru, kao i u svijesti o potrebi okupljanja na širem kulturnom planu, u likovnim realizacijama predstavljenima na prvoj izložbi on neće biti toliko vidljiv. Stoga i Božidar Gagro zaključuje da imena sudionika prve izložbe *Hrvatskog proljetnog salona* 1916. godine ne obećavaju mnogo.²⁵ Ta je izložba okupila četrnaest umjetnika koji su u tom trenutku pretežno boravili u Zagrebu, te nisu bili uključeni u ratna zbivanja. Izloženo je stotinu i dvadeset radova, od slikarskih u tehnici ulja, temperre i akvarela, preko grafičkih do skulptorskih u sadri i drvu.²⁶ Radilo se, dakle, za tadašnju zagrebačku situaciju, o relativno velikoj izložbi. Većinu izlagača činili su bivši »medulićevci«, a jezgru i glavne nositelje Tomislav Krizman, Ljubo Babić i Zlatko Šulentić.

Prva izložba 1916., kao i čitavo prvo razdoblje *Proljetnog salona* do 1919. godine, obilježeno je u stilskom pogledu tekovinama vremena što mu je prethodilo, pa stoga nije čudno da se tada pojavljuju produženja secesijske poetike, posebice zahvaljujući bivšim »medulićevcima«, koji su tada najviše izlagali. I plakat za prvu izložbu pokazuje secesijske oblikovne karakteristike.²⁷ Njegov autor, Tomislav Krizman, oblikovao ga je stilski se oslanjajući na plakate pojedinih izložaba bečke *Secesije*. Krizman je autor i naslovnice kataloga sa zaigranom životinjskom i biljnom ornamentikom.

* * *

Upravo zbog činjenice da se u prvim godinama postojanja *Proljetnog salona* ne mogu zapaziti radikalno nova, svježja

umjetnička dostignuća, bitno različita od onih prethodnoga razdoblja, ovo u većem dijelu ratno razdoblje ostalo je nedovoljno poznato, a većina ocjena o *Proljetnom salonu* kao cjelini temeljila se, kao što je ranije istaknuto, na vremenu od sedme izložbe (1919.) nadalje.²⁸ Ipak, jasno je da je već 1916. godine otvoreno novo poglavlje hrvatske umjetnosti, jer *Proljetni salon* i prije 1919. donosi važne naznake novoga. Radi se o prijelaznim godinama u kojima se apsolviraju secesijski zadaci predratnoga vremena, a u djelima pojedinih umjetnika (ponajprije Zlatka Šulentića i Jerolima Mišea) najvaljuju nove, ekspresionističke tendencije, intenzivnije razvijane u prvim poslijeratnim godinama. U prvom razdoblju *Proljetnog salona* utemeljena je široka i otvorena platforma, bez koje ne bi bio moguć poslijeratni nastup mlađe generacije umjetnika, pristigle mahom sa školovanja u inozemstvu, koja će razvijati specifične inačice ekspresionizma, sezanzizma, postkubizma i raznolike varijante realizama, aktualne i u europskom slikarstvu dvadesetih godina. Snažan modernistički zamah omogućen je i promjenom političke i društvene situacije: završio je rat, Hrvatska raspadom Austro-Ugarske Monarhije ulazi u kratkotrajnu Državu Slovenaca, Hrvata i Srba, a zatim i u Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca, što omogućuje, unatoč unutarnjoj političkoj nestabilnosti i događajima koji su umnogome odredili hrvatsku povijest, intenziviranje suradnje s umjetnicima iz neposrednog susjedstva.²⁹ Naposljetku, umjetničke ideje slobodnije su fluktuirale na cjelokupnom europskom prostoru.

* * *

Geneza *Proljetnog salona* određena je društvenim i umjetničkim procesima koji su od kraja devetnaestog stoljeća polako omogućavali stvaranje sustavnijeg i organiziranijeg likovnog života u Hrvatskoj. Mnogi umjetnici školovani u inozemstvu donosili su odjeke suvremenih europskih umjetničkih događanja, stvoreno je kulturno ozračje u kojemu se razvijala svijest o pripadnosti europskom kulturnom prostoru, a izložba *Hrvatskog salona* postavila je temelje stvaralačkim slobodama. Za *Proljetni salon* posebno je važno umjetničko naslijeđe *Društva Medulić* (za prvo razdoblje do 1919.) i *Minhenskoga kruga* (za drugo razdoblje, od 1919. do 1921.). Njegov nastanak, vezan uz neslaganje sa starijom generacijom umjetnika, obilježen je sviješću o potrebi unošenja svježih ideja u hrvatsku umjetnost i željom za okupljanjem na širem kulturnom planu. Ipak, zbog znatnih ograničenja, koja su se ogledala u tradicionalnom ukusu publike (ne treba zaboraviti da su gotovo sve izložbe bile prodajnoga karaktera), unutar *Proljetnog salona* nisu se mogle razvijati radikalne avangardne tendencije, a pojava djela koja su težila apstrakciji bila je izuzetno rijetka. Stoga su takva dostignuća u hrvatskoj umjetnosti bila samo izolirane pojave ili individualni pokušaji (djelovanje Josipa Seissela ili »Zenita«, primjerice), bez šire društvene potvrde, ali s neprocjenjivom kulturnom vrijednošću. *Proljetni salon*, dugotrajna izložbena manifestacija, koja je od suvremenika zaslužila oprečne ocjene (kao suviše povodljiva za suvremenim europskim kretanjima, ali i kao tradicionalna), okupila je najvažnije umjetnike svoga vremena i postala jednom od nezaobilaznih činjenica u sagledavanju hrvatske umjetnosti dvadesetog stoljeća.

Bilješke

- 1
Izuzmemo li strogu ocjenu Ljube Babića o *Proljetnom salonu* u knjizi *Umjetnost kod Hrvata*, gdje pogrešno zaključuje da se »poslije 1918. pa sve do 1925. na umjetničkom području nije događalo ništa osobito važna po celinu« (**Lj. Babić**, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb 1943., str. 230), možemo zaključiti da je u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, kada je hrvatska povijest umjetnosti započela sa sustavnom znanstvenom obradom međuratne likovne umjetnosti, *Proljetni salon* dobio mjesto koje zaslužuje, iako su mnogi problemi koje nameće slojevitost ove izložbene manifestacije ostali nedovoljno istraženi. Tako već 1961., na izložbi *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj*, Doris Baričević uz sumaran pregled formalno-stilskih tijekova unutar *Proljetnog salona* visoko vrednuje njegovu ulogu u hrvatskoj umjetnosti (**D. Baričević**, *Proljetni salon*, u: *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj* /katalog/, Zagreb 1961., str. 15–17). Prvi cjelovit prikaz slikarstva *Proljetnog salona* i pokušaj periodizacije na osnovi stilskih obilježja dao je 1966. godine Božidar Gagro u, za hrvatsku povijest umjetnosti neizostavnoj i često citiranoj, studiji *Slikarstvo Proljetnog salona 1916.–1928.* (**B. Gagro**, *Slikarstvo Proljetnog salona 1916.–1928.*, »Život umjetnosti«, 2, 1966., str. 46–54). Doprinos periodizaciji i određivanju stilskih tendencija dao je i Josip Vrančić (**J. Vrančić**, *Prvo razdoblje Proljetnog salona i rani ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti 1916.–1919.*, »Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru«, 1973./1974., Zadar 1974., str. 177–178). *Proljetni salon* dobio je važno mjesto u razmatranju pojava ekspresionizma, kubizma i realizama na izložbama u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu (**V. Maleković**, *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo* /katalog/, Zagreb 1980.; **isti**, *Kubizam i hrvatsko slikarstvo* /katalog/ Zagreb 1981.; **I. Reberski**, *Realizmi dvadesetih godina i hrvatsko slikarstvo* /katalog/, Zagreb 1994.). Analizirajući temeljna stilska usmjerenja u hrvatskom slikarstvu dvadesetih godina dvadesetog stoljeća, Ivanka Reberski daje nezaobilazan doprinos poznavanju, interpretaciji i valorizaciji slikarstva *Proljetnog salona* (**I. Reberski**, *Realizmi dvadesetih godina*, Zagreb 1997.). U sintezi *Hrvatsko slikarstvo 20. stoljeća* Grgo Gamulin *Proljetnom salonu* daje posebno mjesto, posvetivši mu poglavlje *Proljetni salon i suvremenici*, u kojemu uz osnovne stilske smjernice obrađuje i opuse umjetnika vezanih za tu manifestaciju (**G. Gamulin**, *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća*, sv. 1, Zagreb 1987., str. 65–270). Naposljetku, unutar monografskih obrada života i opusa pojedinih umjetnika također su doneseni važni zaključci i vrednovanja *Proljetnog salona* (**D. Bašičević**, *Sava Šumanović*, Zagreb 1960.; **J. Vrančić**, *Milivoj Uzelac*, Zagreb 1991.; **Z. Marković**, *Vilko Gecan*, Zagreb 1997.).
- 2
B. Gagro, nav. dj., str. 46.
- 3
Isti, *Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu*, u: »Počeci jugoslavenskog modernog slikarstva 1900.–1920.« (katalog), Beograd 1972., str. 35.
- 4
O umjetničkoj aktivnosti kulturnih centara Austro-Ugarske Monarhije prije Prvog svjetskog rata, čiji intenzitet, ali i kvaliteta, unatoč brojnim posebnostima, omogućavaju da se to područje pokuša promotriti kao cjelina unutar širih europskih kulturnih događanja, usporedi: **I. Sármany-Parsons**, *The Fine Arts in the Austro-Hungarian Empire before the First World War*, u: »Art Around 1900 in the Central Europe«, Cracow 1999., str. 17–27; **E. Brix**, *The Structure of the Artistic Dialogue Between Vienna and Other Urban Centres in the Habsburg Monarchy Around 1900* u: isto, str. 11–16; *Zeit des Aufbruchs: Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde* (katalog), Wien – Milano 2003. O situaciji u Beču, kao središtu intenzivne kulturne preobrazbe važne za šire područje, vidi: **P. Vergo**, *Art in Vienna 1898–1918*, London – New York 1975.; **C. E. Schorske**, *Beč krajem stoljeća: politika i kultura* (naslov izvornika: *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*), Zagreb 1997.; **V. Žmegač**, *Bečka moderna: portret jedne kulture*, Zagreb 1998.
- 5
O kulturnim vezama Zagreba i Beča vidi: **D. Barbarić** (prir.), *Fin de Siècle Zagreb – Beč*, Zagreb 1997.
- 6
C. E. Schorske govori o »eksploziji u vrtu«, misleći na ekspresionističku pobunu protiv esteticizma i negaciju priznatih kulturnih vrijednosti društva, te kao primjer uzima stvaralaštvo Kokoschke i Schönberga. **C. E. Schorske**, nav. dj., str. 333–379.
- 7
Različite pristupe toj problematici vidi u: **K. Passuth**, *Les Avant-Gardes de l'Europe Centrale*, Paris 1988.; **S. A. Mansbach**, *Modern Art in Eastern Europe – From the Baltic to the Balkans (ca. 1890–1939)*, Cambridge 1999.; **T. O. Benson** (ur.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930* (katalog), Los Angeles – Cambridge 2002.
- 8
»Svaki pokušaj sagledavanja minolog stoljeća naše moderne umjetnosti trebao bi stoga krenuti upravo iz tog sretno podudarenog trenutka...« **I. Reberski**, *Radanje hrvatske moderne 1898. godine*, u: »Hrvatski salon 1898.« (katalog), Zagreb 1998., str. 13.
- 9
»Bez prave alternative, oni sami predstavljahu i tradiciju s odgovarajućim znanjima i inovaciju slobodama.« **T. Maroević**, *Hrvatski salon – i institucija i provokacija*, u: Isto, str. 34.
- 10
B. Gagro, nav. dj. (1972.), str. 44.
- 11
I. Sármany-Parsons, nav. dj., str. 13.
- 12
B. Gagro, *Slikarstvo Minhenskog kruga* (katalog), Zagreb 1973., str. 9.
- 13
Ističem za ovu problematiku nekoliko važnih naslova: **B. Gagro**, nav. dj. (1972.); **isti**, nav. dj. (1973); **V. Horvat Pintarić**, *Miroslav Kraljević*, Zagreb 1985.; **G. Gamulin**, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće*, Zagreb 1995., str. 245–325.
- 14
A. B. Šimić, *Slikarstvo u nas*, »Savremenik«, 2, Zagreb 1921., str. 74.
- 15
Hrvatski proljetni salon (katalog), Zagreb 1916., bez paginacije.
- 16
O nazivu izložbe u predgovoru kataloga je zapisano: »Nazvali smo je Proljetnim salonom, priredismo je u čas probudjene prirode, da i u imenu bude simbol naših težnja« – isto.
- 17
V. Lunaček, *Proljetni hrvatski salon*, »Obzor«, 84, Zagreb 1916., str. 2. Još o izravnim razlozima nastanka *Proljetnog salona* u: **isti**, *Hrvatski umjetnici za hrvatske junake, nemoćnike i ranjenike. Izložba u Osijeku – Proljetni salon u Zagrebu*, »Savremenik«, 3–4, Zagreb 1916., str. 123–133.
- 18
Vidi: *Hrvatski salon*, Zagreb 1898.
- 19
Tekst u katalogu je nepotpisan, a u hrvatskoj povijesti umjetnosti često je navođeno da je autor predgovora Milutin Nehajev (primjerice: **G. Gamulin**, nav. dj., 1987., str. 68). Na potvrdu toga podatka nailazimo u tekstu iz 1923. godine, u kojem se autor osvrće na dotadašnje djelo-

vanje *Proljetnog salona*, te otkriva da je upravo on autor nepotpisanog predgovora u katalogu prve izložbe: **M. Nehajev**, *XVII Proljetni salon*, »Jutarnji list«, 4081, Zagreb 1923., str. 10.

20

Hrvatski proljetni salon (katalog), Zagreb 1916., bez paginacije.

21

Isto.

22

U maloj dvorani Glazbenog zavoda 15. travnja 1916., kao popratna manifestacija izložbi *Hrvatskog proljetnog salona*, održan je koncert pod nazivom »Hrvatski mladi skladatelji«.

23

Kosta Strajnić održao je predavanje s naslovom »Naša mlada generacija« posvećeno mladim likovnim umjetnicima, Antun Dobronić osvrnuo se na probleme glazbene kulture u izlaganju »Za našu muzičku kulturu«, Milutin Nehajev govorio je o odnosu rata i umjetnosti u predavanju »Rat i umjetnost«, Gjuro Szabo posvetio je svoje predavanje starom Zagrebu, a Dragutin Prohaska održao je predavanje »Naraštaji najnovije hrvatske književnosti od 1850. do 1915.«

24

»I jer znamo, da i suha usta naše književnosti i glazbe vapiju za rosom, uhvatili smo, shvaćajući i cijeneći skupnost kulturnog pokreta hrvatskoga, priliku, da s našom izložbom u svezi dodju do riječi i glazbenici i – makar sad još prethi – književnici.« *Hrvatski proljetni salon* (katalog), Zagreb, 1916., bez paginacije.

25

B. Gagro, nav. dj. (1966.), str. 47.

26

Tri su umjetnika izložila samo slikarske radove: Ljubo Babić izložio je dva ulja i dvije tempere, a Jerolim Miše i Zlatko Šulentić po pet ulja. Tomislav Krizman izložio je najveći broj radova, čak četrdeset i jedan: dva ulja, veliku skupinu grafika, među kojima pretežu makedonski motivi, scenografske radove za Hrvatsko narodno kazalište i diplome. Branko Petrović sudjeluje na toj izložbi svojim pariškim uljima i akvarelima. Zoe Borelli izložila je dva gvaša i dvije grafike, Mauda Mark Strozzi jednu grafiku, a Dušan Kokotović tri grafike i ulje. Anka Krizmanić predstavila je četrnaest radova u različitim grafičkim tehnikama. Kipari su bili znatno zastupljeni na prvoj izložbi *Hrvatskog proljetnog salona*. Izloženo je deset skulptura u drvu Ferde Čusa (poginuloga 1914. u ratu), a izlagali su i kipari Hinko Juhn, Ivo Kerdić, Iva Simonović i Joza Turkalj.

27

Vidi: **L. Kavurić**, *Hrvatski plakat do 1940.*, Zagreb 2000., str. 112–114.

28

»Posebno je prvo razdoblje Proljetnog salona (1916.–1919.) do sada ostalo zapostavljeno i podejnjivano. Kad se govori o Salonu, kao da se ne uzimaju u obzir ove ranije činjenice i kao da je njegova prava historija počimala s njegovim drugim, tj. poslijeratnim razdobljem.« **J. Vrančić**, nav. dj., str. 178.

29

Slovenski i srpski umjetnici često su izlagali na izložbama *Proljetnog salona* i tako umnogome oblikovali njegovu umjetničku fizionomiju. Nekoliko izložaba održano je u Vojvodini (Novi Sad, Subotica, Sombor), a *14. proljetni salon* održan je u sklopu velike *5. jugoslovenske umetničke izložbe* u Beogradu 1922. godine.

Summary

Petar Prelog

Contribution to the Knowledge of the Spring Salon Genesis

The Spring Salon (Proljetni salon), an exhibition event between 1916 and 1928 was an important venue of collecting and absorption of the modern European art influences at the time. The Spring Salon genesis was determined by social and artistic processes that gradually made possible the creation of a more systematic and organized artistic scene in Croatia at the end of the 19th century. Many artists educated abroad mirrored contemporary European artistic movements. The consequence was a cultural atmosphere of European cultural affiliation, and the Croatian Salon exhibition in 1898 laid the groundwork for artistic freedom. The artistic heritage of the Medulić Association (Društvo Medulić) and the Munich

Circle (Minhenski krug) was of great importance for the Spring Salon. The occurrence of the Spring Salon itself was connected with differences from the older generation of artists and thus marked for its consciousness for the need of progress and introduction of fresh ideas into Croatian art, along with a wish for broader cultural gathering, which could be associated with the original modernist objectives. However, it did not result in a firmly defined art programme that could be seen in stylistically coherent realisations or innovative solutions with radical avant-garde features, primarily owing to the significant limitations of the traditional taste of the public. Therefore, the concept made possible the appearance of specific versions of Expressionism, the Cézanne style, Post-cubism and different variables of Realism. According to that, the Spring Salon had an important role in Croatian art in the 20th century, especially in the context of connections with contemporary European movements.

Key words: Croatian Salon, Munich Circle, Medulić association, Spring Salon, Modernism, first half of the 20th century