

radovan ivančević

bilješke o ljubim babiću

Nedostojni svjedok

Povijest ovisi o svjedocima. Povijest ne pišu protagonisti o sebi već statisti, svjedoci njihovih djela. Bez živog svjedoka i svjedočenja, traga, riječi, znaka, nedostaje vjerodostojnost, ne postoji postojanost povijesti. Za budućnost dakle, prisutnost, pamćenje, iskaz svjedoka određuje što će — od onoga što se zbililo, što je u stvarnosti bilo — biti osuđeno na postojanje i odabrano za povijesno trajanje.

U povijesti pojedinca ima važnih i prijelomnih trenutaka o kojima protagonist sam teško može suditi, a još teže svjedočiti: kako da umirući komentira svoje posljednje misli? Nesreća je ako u takvu trenutku svjedok — iako prisutan — nema sposobnosti da precizno registrira, dobro pamti, reproducira.

U ulozi nedostojnog svjedoka bio sam s Ljubom Babićem neposredno uoči njegove smrti. Razapet između osjećaja dužnosti da svjedočim i nemoći da to adekvatno iskažem, pišem ovaj tekst nakon duga odgađanja kao bilješku o svojoj nemoći istinitog i cjelovitog bilježenja (uvjerljive rekonstrukcije zbivanja), samo kao spomen da se nešto zbililo.

Došao sam dakle toga jutra. Još jednom su me upozorili da je poremećene svijesti, odsutan duhom ili se bezrazložno žesti. Uz drveno stubište, zavijeno, tjeskobno, osvjetljeno mračnim jednim njegovim vitrajem, na kat. Ležao je nasuprot vratima, uz otvoren prozor: svijetla pačetvorina prozora ispunjena bojama Rokova perivoja i neutralna siva sjena polumračnog zida na koji je bio naslonjen u krevetu. Ta scenografija bila je znakom nekog podsjećanja, izrazito njegova. Podsjećala je na njegovu sliku »Oblaci« (1954), samo inverzno: ondje je ambijent stražnjeg vrta njegove kuće živo jesenski šaren, a prozor ateljea neutralna crna rupa, i u toj pačetvorini vidi se samo ruka slikara s kistom pred platnom. Dosjetka. Veselio se i zabavljao, očito, slikajući tu sliku, jer je znao, poznavao i razumio što su drugi slikari htjeli i uspijevali, koliko su se borili s »atmosferom« i služili scenografijom da dočaraju slikara u atelieu (vidi Sedlmeyrovu studiju o Vermeerovoj slici »Slikar i model«), a kako se on, Babić, lako, plošno dosjetio izigrati temu. Tako djeca katkad crtaju »konjanika«: vidi se samo jahač a konj je izvan kadra (ako im je teško ili im se ne da crtati). Ta Babićeva slika ujedno je jedna od onih nekoliko koje pokazuju njegovu kreativnost u inverziji tematskih stereotipa i invenciji kompozicije, kao na primjer »Iz Münchenskog ateliera« (1911),

»Crna zastava« (1916), »Nogomet« (1926), »Pred izlogom cvjetarne« (1929), ili »Iz mog vrta« (1956).

On sam bio je blag i mio. Pokušavajući izraziti raspoloženje koje je zračilo iz njega, rekao bih, posuđujući sliku od majstora riječi: bio je uro-njen u »kristalnu kocku vedrine«. Očito ni za čim nije žalio, ništa brinuo, iako je bio svjestan da odlazi. Govorio je bezbrižno. Kako je imao kras-nih trenutaka u životu i radu, kao i susreta s lju-dima. S radošću je spominjao čak i svađe i sukobe. Ne sjećam se ni tema, a kamoli riječi. Zbunjujući je bio odnos između ležernog ćaskanja i du-bokog ponora potpuno rastvorene svijesti. Ukratko, po njemu bi svatko pametan pomislio da mož-da nešto postoji i s one druge strane.

Blagonaklon, bez zlobe, bio je, mislim, svjestan da slučajno prisustvujem prizoru koji ne razumijem. Iznad konverzacije lebdjelo je trajno i smireno za-dovoljstvo: dao je do znanja da u životu, iza sebe, nije prešutio ni jednu riječ koju je želio reći. Pri- vilegij (ili nagrada) hrabrih.

Bio sam nedostojni svjedok lucidnosti jednog izu-zetnog čovjeka, tek toliko svjestan da mogu sa-vjesno posvjedočiti nepotpunost svoga iskaza. Po-uzdano mogu svjedočiti, također, da povijest ovog umjetnika nikada neće moći biti cjelovito napisa-na, jer će u njegovoj biografiji zauvijek nedosta-jati značenje i smisao ovog jutra između života i smrti.

Da mu se odužim onim što znam i umijem, doda-jem nekoliko bilježaka o njegovu djelu, pisanih, uglavnom, još u ono vrijeme.

O Babićevu stilu i Krleži

Pišući o Babiću nemoguće je zaobići Krležu, kao što nije bilo moguće da se njih dvojica mimoiđu u životu. Riječ je o dubljem srodstvu književnika i slikara, koje se izražava i u nekim tematskim krugovima i stilskim oznakama njihovih djela.

Babić je višekratno portretirao Krležu, Krleža Ba-bića, svaki u svom mediju. Ali, dok se često citiraju Krležini tekstovi o Babiću, nedovoljno je, čini mi se, »pročitano« što Babićeve slike — ne samo Krležini portreti — govore o tom srodstvu.

Možda ipak najprije treba upozoriti na jedan pa-radoks što se tiče Krležinih sudova o Babiću: una-toč spomenutom, nedvojbenom srodstvu i Krleži-nom neposrednom oduševljenju, visokoj ocjeni Ba-bićeva djela i trajnoj podršci pisca slikaru, Krle-žina polazišta i definicije nisu indiskutabilne, niti

su uvijek pravedne prema Babiću, iako su dobro-namjerne.

Takva je na primjer teza o Babićevoj uzvišenosti nad evropskim stilovima, i o tome kako je to uv-jet za trajanje njegova djela, objavljena kao za-ključak u predgovoru katalogu Babićeve retrospek-tivne izložbe u Modernoj galeriji 1975/76: »... sli-kao je u kasnom sumraku zapadnoevropskog sli-karstva svojim vlastitim stilom i načinom uspr- kos talambasima bezbrojnih stilova i moda koje urlaju svijetom kao duhovi nečastivi«, te »ako je Ljubino djelo spram svih tih tzv. revolucionarnih likovnih napasti ostalo doista uzvišeno, ono će poživjeti i ono se nalazi na dugom putu u daleke nepoznate predjele duha i ukusa decenija koji stižu«.¹

Slažem se s ocjenom vrijednosti slikara, ali je ova formulacija po mom mišljenju neodrživa iz dva aspekta: ikad nijeće istinsku revolucionarnost umjetnosti 20. stoljeća (nazivajući je »takozva-nom« i smatrajući u istom tekstu da »Picassove 'Les demoiselles d'Avignon' nisu početak nego na-žalost svršetak«), i kad izražava uvjerenje da je veličina i trajnost Babićeva djela razmjerna nje-govu izdvajanju (odvajanju) od suvremenih likov-nih strujanja.

Što se tiče prvog, to je nesporazum koji bi se mo-gao objasniti jedino uvjerenjem (predrasudom) da se revolucionarnost nije mogla likovno izraziti drukčije nego neposrednim »prevođenjem« riječi u sliku. Iz konteksta, kao i iz ostalih Krležinih tek-stova, može se deducirati da on granicu (revoluci-onarne) slobode istraživanja u likovnim umjetno-stima postavlja zaključno s ekspresionizmom i po-litički usmjerenim dadaizmom.

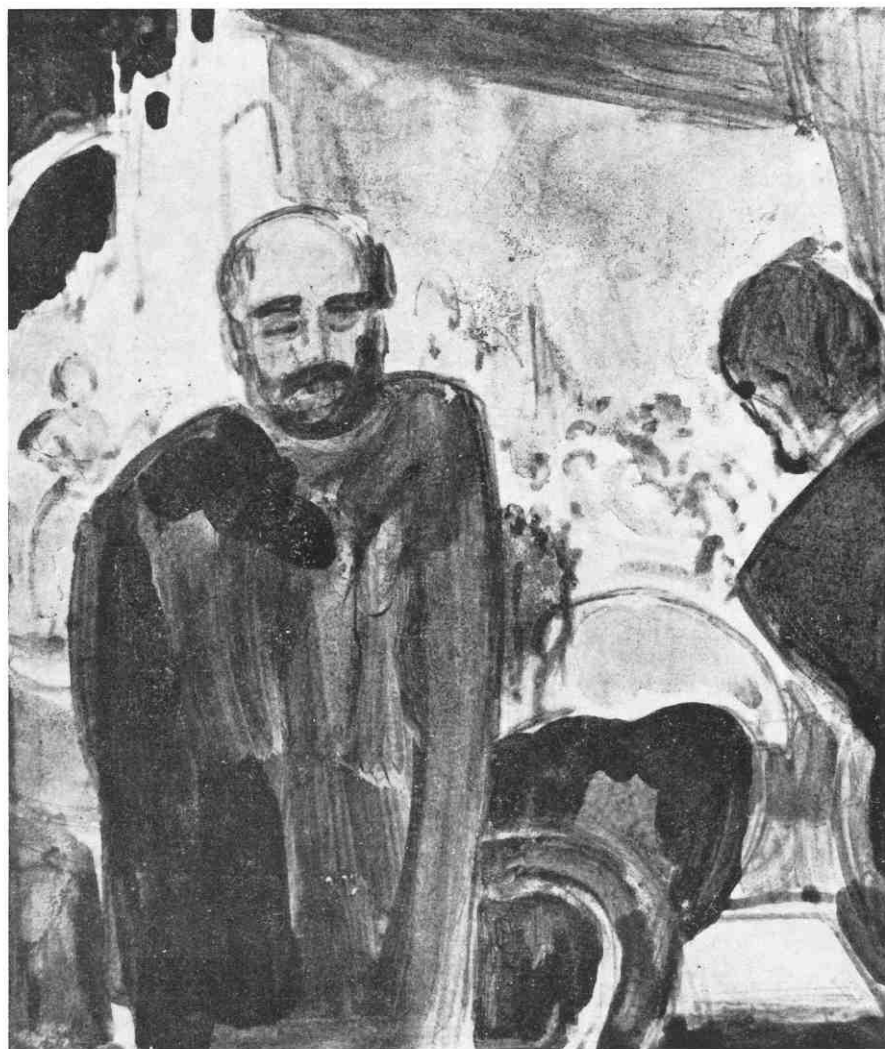
Prebacimo li međutim razgovor o revolucionarnom u umjetnosti s verbalnog poprišta na vizuelno, la-ko je dokazati, na primjer, da su jedina likovna djela adekvatna nekonvencionalnoj Lenjinovoj mi-sli i revolucionarnoj akciji, koju je Krleža stras-tveno branio riječju², upravo ona i onakva koji-ma Krleža odriče revolucionarnost, kao na primjer Maljevičev »Bijeli kvadrat na bijelom« (1919) ili Tatlinova konstrukcija »Spomenika III interna-

¹

Ljubo Babić umro je 14. 5. 1974. godine, a potkraj iduće godine otvorena je velika retrospektivna izložba u Modernoj galeriji u Zagrebu, koju je pripremila Jelena Uskoković. Uz njezin »Prikaz djela Ljube Babića« u katalogu je objavljen i »Predgovor« Miro-slava Krleže. — Ljubo Babić, retrospektiva 1905—1969. Zagreb, 1975. Citirani je pasus Krležina teksta na str. III.

²

Vidi Krležine eseje u »Izletu u Rusiju«, objavljene 1925. go-dine.



cionalni» (1920). Maljevič i Tatlin nisu samo Lenjinovi suvremenici, nego i istomišljenici barem ukoliko je riječ o rušenju »starog« i »izgradnji« novog svijeta. Maljevičeve »suprematističke kompozicije« (1914—1918) razbijaju dotadašnje norme i konvencije vizuelnog mišljenja i oblikovanja, odnosa »teorije i prakse«: likovnim činom dokida se »stari poredak« na slici i likovnim govorom izvikuje zahtjev za novom procjenom i »novim mjerilom« svih stvari; kao što Tatlin konstruktivno i aktivno negira tradicionalne koncepcije izgradnje i oblikovanja. Pozdravljajući (među prvima) revolucionarne ideje u Svijetu Riječi, Krleža se ograđuje i ne priznaje novu, revolucionarnu Sliku Svijeta u likovnoj umjetnosti 20. stoljeća, podjednako zapadnoevropskoj kao i ruskoj.^{2a}

Što se tiče »uzvišenosti spram likovnih napasti«, treba naprotiv priznati da se Babićevo djelo ne može cjelovitije sagledati ni razumjeti »izvan« i »iznad« likovnih strasti i napasti svoga vremena. Ma kako pohvalno zvučalo, bilo bi nepravедno prema slikaru: duboko ukorijenjen u svijet oko sebe, Ljubo Babić je bio veoma senzibilan suputnik, receptivan i kreativan usporedno; nije bio ni gluh na žamor svoga vremena ni slijep za suvremena

^{2a}

Treba li dokazivati da bi konstruktivističke vizije ruske likovne avangarde bile mnogo bolje »ilustracije« Krležinih tekstova o revoluciji no što su to, na primjer, svi toliko popularizirani akademski idealizirani portreti Lenjina i revolucionarnih zbivanja zajedno, jer je riječ o *contradictio in adjecto*: »idealizam«, »akademizam« i — revolucija.



likovna strujanja. Utvrđujući relaciju Babića prema evropskim likovnim zbivanjima, tražeći porijeklo njegova stila i načina u suvremenim likovnim tendencijama, neće se izgubiti, nego naprotiv objektivnije ocrtati njegova osebujnost i individualna konstanta.

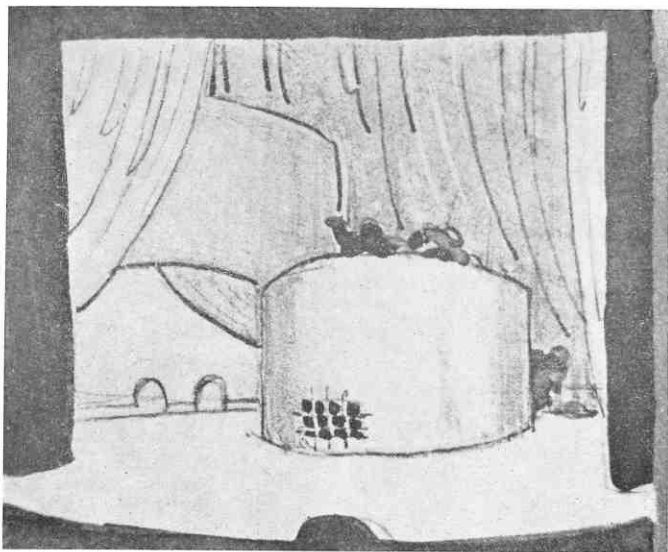
Babić je doista likovno stvarao u tragu i duhu niza evropskih »stilova i moda« za koje se nikako ne bi moglo reći da su vlastiti: njegovu vezu sa secesijom, ekspresionizmom i magičnim realizmom, kao i naglašenim »volumizmom« »Proljetnog salona« ili s tendencijama kolorizma zagrebačkog slikarskog kruga i »folklorizmom« dobro je definirala Jelena Uskoković u predgovoru retrospektivne izložbe.³ Ovim generalnim linijama evropske

i hrvatske likovne stilstike željeli bismo dodati još dvije komponente, kao krajnje točke široka Babićevog stilskeg raspona: historicizam i konstruktivizam.

Historicizam, koji se po navici (u svijesti i tekstovima) obično situira u 19. stoljeće — jer ga pokriva atraktivna smjena novih stilova — postoji i traje u svim granama likovne umjetnosti intenzivno još i u trećem desetljeću 20. stoljeća: Kovačićeva Burza u Zagrebu s jonskim stupovima započeta je 1923, a Gradska štedionica Podhorskog 1928. godine. Ali, kao što Kovačić škrtim elementima povijesne arhitekture (jonske volute kapitela stupova na pročelju, renesansni okviri prozora prvoga kata) ostvaruje djelo moderne jasnoće, monumentalno, jednostavno i originalno, tako i Babić nije historicist u tematskom i morfološkom smislu, nego utoliko što želi evocirati duh i specifič-

³

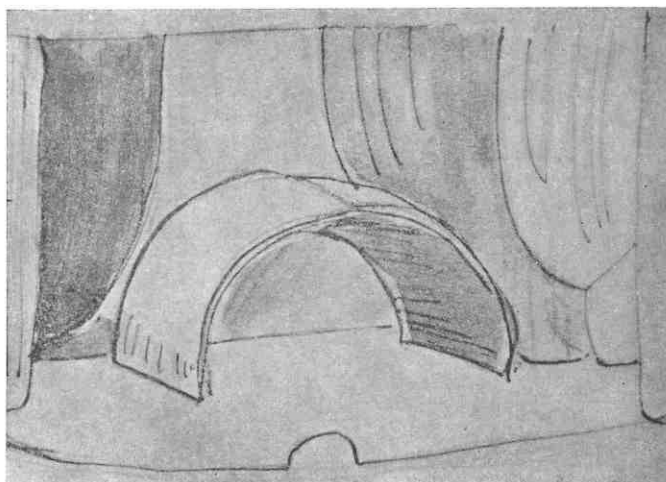
N. dj., str. V—X.



nu vrijednost slikarstva neke prošle epohe, stila u dubljem smislu riječi. Zemlja u koju bi se on nostalgично želio vratiti jest Španjolska, a vrijeme barok. Tom »historicističkom baroku« pripada na primjer portret »Krleže kao hidalga« (1918).⁴ Ne samo kostimom, već je i karakterom španjolski i barokni: tvrdi od Vélasqueza kojem duguje pozu i kompoziciju, a bliži Riberi po tmastoj smeđoj boji i naglašenom kontrastu svjetla i sjene. Babićev je historicizam usmjeren duhu epohe i likovnim kvalitetama slikarstva prošlog razdoblja, a ne tematici i izvanjskim oznakama vremena i stila.

Slično, strukturalno i suštinski okrenut je prošlosti i Krleža: njegove »Balade Petrice Kerempuha« također su — »stilski« gledano — historicističko djelo. Koristeći se ne samo leksikom nego i arhaičnom ortografijom, Krleža naglašava povijesnost, »historicizam«, citiranjem povijesnih događaja i izvora, pa čak, da ne bude zabune, i »datiranjem« pojedinih balada (pretežno 16. stoljećem). To nije samo povijesna tematika, već pokušaj — u biti historicistički — da se oživi i dočara »stil epohe«, kako rječnikom i stilom govora, tako i (pretpostavljenim) oporim, antiromantičarskim i antiromantičnim duhom. Time se Krleža bitno razlikuje od najčešće i pretežno sladunjavih i romantičnih pisaca i pjesnika historicističkog usmjerenja u toku 19. i 20. stoljeća. Ne mami ga sjaj i slava prošlosti, nego ga vuče blato, nasilje, ludost, nepravda i zločin. Ali htijenje je ipak »historicističko«.

Napokon, želim istaknuti još jedan aspekt Babićeve stilske pripadnosti koji se očituje izvan sli-



karstva i nije na prvi pogled prepoznatljiv, a bez njega je teško objasniti najznačajnije Babićeve scenografije.

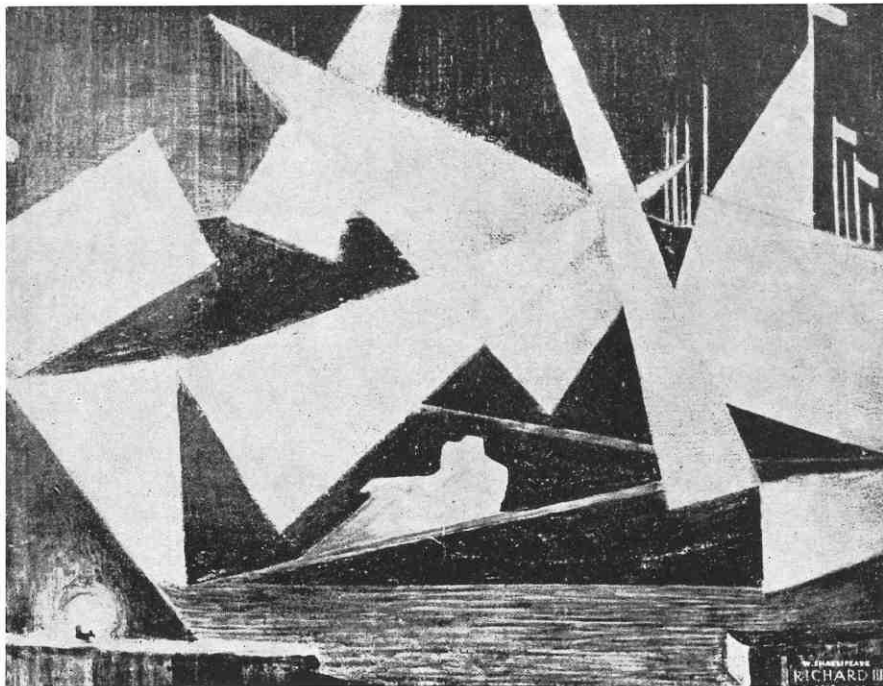
Općepoznate i općepriznate po svojoj kvaliteti; najbolje Babićeve inscenacije Shakespeareovih drama moramo također gledati u njihovu povijesnom kontekstu, »stilskoj« pa i »modnoj« pripadnosti, ne želimo li Babića proglasiti samostalnim tvorcem toga stila i načina. Najznačajniji dio Babićeva scenografskog opusa, dakle arhitektonsko-slikarskog, nezamisliv je bez iskustva suvremenih istraživača, »suvremene tradicije« evropske teatarske avangarde, pretežno u tragu kubističkih eksperimenata i koncepcija, srodnih konstruktivizmu.

Po formalnim svojstvima, ali jednako toliko i po kinetičkom, mobilnom principu i koncepciji transformativnosti, Babićeva rješenja scenskog prostora nisu odoljela »napasti« »nečastivih duhova« podjednako zapadnoevropske kao i ruske avangarde.⁵

5

Na izvore Babićeva scenografskog pristupa i uzore njegovih scenografskih rješenja upozorio je S. Batušić: Videnja Ljube Babića, str. 5—42, Forum, siječanj—veljača 1974. Studij inscenacije u Künstlertheatru u Münchenu, s plitkom pozornicom (umjesto »iluzionističke kutije«) prisiljavao je scenografe E. Sterna i arhitekta P. Behrensa (za redatelja Reinhardta) na stilizaciju i škrtu indikaciju elemenata scene, pa je i Babić »s dilemom o problematici prostora i funkcije pozornice u svojoj scenografskoj kreativnosti krenuo od prvog časa kako je zakoračio u teatar i rješava tu dilemu smiono i inventivno decenijama«. — Ostvarenja ruske scenografije tog razdoblja, kao paralelu, vidi u reprezentativnom djelu Denisa Bableta, s karakterističnim naslovom »Les révolutions scéniques du XX^e siècle«, izd. Société Internationale d'Art XX^e siècle, Paris 1975.

⁴
Katalog retrospektive br. 75 (str. 52).



I o njoj je Krleža pisao negativno. Zapravo, pišući 1976. godine (u povodu Babićeve retrospektive) o modernoj umjetnosti, Krleža dosljedno iskazuje ono isto stanovište koje je zauzeo pola stoljeća ranije, 1925. godine u »Izletu u Rusiju«. Kao što sada tvrdi da je kubizam »nažalost kraj«, tako tada — priznavajući i pozdravljajući revolucionarni prekrat u nizu moskovskih kazališta, naročito režijska ostvarenja Meyerholda, Vahtangova i Tairova⁶ — scenografiji (arhitektonsko-likovnoj opremi pozornice) ne priznaje stvaralačku invenciju, negira funkcionalnost i revolucionarnost.

Postavljajući principijelni zahtjev da bi »poetska riječ suvremene dramatike, koja bi htjela da eshillovski izrazi stvarnost, trebala da bude isto tako masovna, jasna i jednostavno plastična«, Krleža nastavlja: »Mjesto toga scenska ilustracija teorijski jasnih dramaturških sudara jeste dekadentna i apstraktna, jer se povodi za likovnim ukusom vremena a taj je u rasulu, kao nesumnjiv simptom izumiranja jedne civilizacije, koja se ne raspada samo u likovnim oblastima nego i u predjelima sviju duhovnih disciplina podjednako.« I ponovo postavlja normu: »Dok bi naša današnja, suvremena društvena drama trebala da bude mo-

delirana skulptorski njen je scenski izražaj bespredmetan i eksperimentalan, pokoravajući se lirski apstraktnoj pustolovini suvremenih slikarskih izleta u ništavilo«, zaključuje općom ocjenom, koja je ujedno i osuda »... ako se pravo uzme, što se tiče scenskih ostvarenja u dvadesetom stoljeću baš i nije tako mnogo planulo«.⁷

Očita je neprevladana dihotomija verbalnog i vizuelnog: dok Riječ uspijeva izraziti i pratiti Revoluciju, Slika nastavlja dekadentno odumiranje ancien régimea. Krležin zahtjev za »skulptorski modeliranom« scenom temelji se na ideji da bi se »težinom« skulpturalnog volumena, »mase«, neposredno izrazila udarna težina »masovnih, jasnih i jednostavnih« riječi; zahtjev je dakle »doslovnog« prevođenja iz verbalnog u vizuelno. Ali, pri tom je zanemareno da je u likovnim umjetnostima s kubizmom došlo do revolucionarnog prevrata u kojem je upravo dokinuta dominacija statičnog volumena, i on je »razbijen« u *novoj koncepciji odnosa »prostor-vrijeme«*, koja je paralelna i srodna Einsteinovom *revolucionarnom obratu* koncepcije »fizikalnog« vremena i prostora. Scenografija

7

N. dj., str. 170/171. Spominju se i »prvi pokušaji scenske sinteze sa futurističkim i dadaističkim scenografskim besmisлом« ...

20. stoljeća u svojim najboljim ostvarenjima uključila se upravo u tokove takvih istraživanja. A i što se tiče ruskih kazališta, ako je veći broj dramskih tekstova bio prigodničarski i efemeran, nadahnut trenutkom i sagorio s njim, pioniri eksperimentalne scene, uvodeći nove principe oblikovanja i tražeći rješenja, postavili su trajne putokaze budućnosti, a to znači i našoj sadašnjosti.

Tragajući za srodnostima i analogijama ne navodimo ih kao neposredne Babićeve uzore već kao dokaz suvremenosti njegovih rješenja i kao jedini mogući način da se otkrije prava avangardna vrijednost njegova djela.

Iako je već prije Babić ponekad reducirao realističke činioce na sceni na krajnje aluzivne (Otelo, 1918), u liku Mefista za marionetsku predstavu Fausta primijenio »kubističku« stilizaciju (1921), a za Debussyjevu operu »Pelléas i Mélisanda« primijenio »apstraktne« prostorne elemente (1923), pravu revoluciju njegove i hrvatske inscenacije znači scenografija za »Richarda III« (1923).⁸

Tu je očigledno tradicija najranijeg reformatora scene Appie, koji je očistio prostor na univerzalne elemente stubišta i praktikabla, kreativno spojena s kubističkim invencijama kosih rampi, deformiranih volumena, presijecajućih ploha. A na tim su izvorima gradili tada i svi Babićevi avangardni suvremenici: Behrens za M. Reinhardta, ruski scenografi Exter za Wildeovu »Salomu« (1917), arhitekt Vesnin za Racineovu »Phèdre« (1922), ili Tatlin — jedan od osnivača konstruktivizma — za »Zanguezi« Hlebnikova (1923).⁹ Značajnija je od novih oblikovnih elemenata promjena odnosa scene i scenografije, kao prostora i kulise-pozadine. U Babićevim je scenografijama udio prostora veći nego u mnogim suvremenim rješenjima, pa je oblikovanje scene doista oblikovanje prostora u čitavoj dubini: *prostorni projekt arhitekta*, a ne slikarski oslikana »pozadina«. Već legendarna scenografija »Na tri kralja« (1924) nije samo najkreativnija Babićeva invencija i vrhunski evropski domet tog trenutka — što je i priznato dodjelom Grand prix-a na Svjetskoj izložbi u Parizu 1925. (gdje Malikov gradi »futuristički« sovjetski paviljon, a Le Corbusier paviljon »L'esprit Nouveau«) — već je to jedno od onih djela koja pripadaju kategoriji apsolutno »klasičnih«. S dva poluvaljka kojima gradi konkavitetom prostor, a konveksnom stranom volumen, u mnoštvu varijanata, Babić je

dosegao granicu čistoće i neponovljivosti kao Mondrian svojim crveno-žuto-modrim pravokutnicima ili Brancusi svojom »Pticom u letu«. Ovo Babićevo djelo bez ikakvih ograda ugrađujem među naj-samosvojnija djela moderne umjetnosti.¹⁰

Logično je i prirodno da su Babićeva najsmionija ostvarenja potaknuta i nadahnutu Gavelom, jer su sva avangardna scenografska ostvarenja rezultat suradnje, stimulacije, novih i većih zahtjeva režisera: od Stanislavskog do Meyerholda, Reinhardta, Piscatora, Brechta... Ali je isto tako nesumnjivo da je sam bio sklon traženju, istraživanju i preuzimanju iskustava drugih likovnih istraživača.

Babić je bio duboko ukorijenjen u svom vremenu, pa tako nije bio imun ni na morfologiju stilova kojima se ono likovno izražavalo, i samo mu se u tom okviru može naći dostojno mjesto po kreativnoj snazi kojom »opće« pretvara u »posebno«, odnosno »osobno«. Pluralizam stilskih usmjerenja svakako je jedna od oznaka »njegovog« stila, kao uostalom i većine značajnih suvremenih likovnih umjetnika. Implicitno je to na temelju široke erudicije zaključio već 1913. godine na prvoj Babićevoj izložbi jedan drugi hrvatski književnik — A. G. Matoš: gledajući Babićeve slike Matoš je asociirao impresionizam i pointilizam, Maneta i Cézannea, Vélasqueza i Daumiera, Meštrovića i Račkog, Mašića i »naše ladanjske pleinairiste«... Ali, istodobno je kritičkom intuicijom Matoš najavio »darovitog mladog slikara«, uočavajući da je već sada sposoban riješiti »vrlo mučne kolorističke probleme«, ostvariti »nekoliko izvrsnih hrvatskih pejzaža« i dvije »najbolje gravire koje dosle imamo«.¹¹

Krležina definicija odnosa individualnog Babićeva opusa i kategorija stila stavlja nas pred alternativu: odabrati tezu ili sud. Prije nego je potrebno oboriti tezu da bismo spasili visoku Krležinu ocjenu Babićeva djela s kojom se slažemo i do koje je i samom Krleži sigurno više stalo. Prihvatimo li, naime, njegovu kategoričku uvjetnu ocjenu »ako

¹⁰ Katalog br. 336—342. Stoga je svaki pregled svjetske »scenske revolucije« bez Babićeve scenografije »Na tri kralja« nepotpun. Jer to nije bilo samo jedno u nizu rješenja, nego jedinstveno i neponovljivo. Unatoč stilskom srodstvu među svim primjerima u monografiji Bableta, nema ni jednog tako čisto prostorno koncipiranog. U nizu primjera gdje se javljaju formalno slični valjkasti oblici najčešće se variraju kubističke slike u povratnoj igri: ono što je na slici bila analiza volumena u plohi, vraća se prostoru kao »maketa slike«.

¹¹ A. G. M. Misli i pogledi A. G. Matoša, Zagreb 1955, str. 16. (Iz »Oko Zagreba i po Hrvatskoj«, Zagreb 1939, Vodom i kopnom, str. 187/8).

⁸ Vidi katalog br. 275, 288, 327, te 299 i 300.

⁹ Vidi: D. Bablet, n. dj. (bilj. 5), slike 155, 156, 166, 167...

**Funkcija umetničkog dela mora se defini-
sati u funkciji društvene stvarnosti onoga
vremena. Što još jednom znači: da umetnik
ne može sebe apstrahovati iz svoga vremena
pa ma ono bilo i surovo nevreme.**

— Zar je to mistika? Zar je to, Ognjene Prica, fideizam?
Zar je to prazna glava i mumificiranje prošlosti? Kakvo je to
sentimentalno i staromodno maštanje, kad Marko Ristić donkihot-
sko španjolsko sanjalaštvo definira kao

»karakterno, moralno, pravo, nikada meko, ručičasto, sladunjavo.
Poetsko, ne poetično. Poetsko (to znači): buntovno, plahovito,
vrelo, crveno i krvavo. Taj san, silovit, gnjevan, nerazuman, be-
zuman, taj vizionarni gnjev prošlo se sveću, postao je svestan
čin! Diviji san za svoju stvarnost! Tom gorućom krvlju, tom
krvlju gnjevnoga sna i strasne volje natopljena je svest špan-
skog naroda koji sanja i dela i bori se svojom voljom, po svojoj
svetoj volji.«

Kad Marko Ristić, taj trogloditaki dvopapkar solipsizma i
staromodnog mjesečarstva, govori o

**oporoi i beskompromisnoj negaciji neljud-
ske stvarnosti, koja dovodi pesnika do afir-
macije jedne čovečanske stvarnosti i do
saradnje na njenom izgrađivanju.**

kad kaže da se ovoga puta san Don Kihota

**naoružao sveću, protiv laži i hude stvar-
nosti, protiv niskosti i uniženja, protiv
ropstva, nepravde, mraka i gladi,**

da španski narod nije ustao kao Don Kihot

**u zatvorenom svetu svoga snevanja već u
stvarnosti**

je Ljubino djelo . . . ostalo doista uzvišeno, ono će
poživjeti«, značilo bi to da je dovoljno dokazati
vezu sa stilom i modom vremena (što može svaka
kritičarska šuš, jer Babić, na primjer, nakon 20-ih
godina, kad prestaje »moda«, više ne eksperimen-
tira tako na sceni), pa da se obori uvjetna ocjena
trajne vrijednosti i značenja Babićeva djela.

Vjerujem, međutim, da se može dokazati kako u-
nutar stila i mode Babić stvara suvereno i samo-
svojno, djela trajne vrijednosti.

Kad smo već kod usporedbe, podsjetimo da je i
Krležin opus obilježen nekim od ovih stilskih stru-
janja koja su odredila i Babića. Uz simbolizam —
ranog Krleže i ranog Babića — sudbonosan je bio
ekspresionizam: »pečat« Krležinu djelu, »plamen«
njegovu stihu i »zastava« njegove proze. I kod
Krleže kao i kod Babića ukazujući na pripadnost
možemo tek pokazati koliko se uzdigao iznad pu-
kih »pripadnika«, »pratilaca« i »poklonika« stila.
Pišući o Groszu prihvatio je Krleža implicitno i
dadaističku likovnu metodu, ali po nekim kompo-

i to zato da

preobrazi tu stvarnost,

kada nad mrtvim tijelom Federica Garcia Lorca gotovo patetično
utvrđuje, da su sa španjolskim narodom ustali i španjolski pjesnici,

jer je san pesnika san naroda,

i da je

**duboka mudrost ljudskih snova istina koju
su naslućivali svi sanjari,**

jer će se jednoga dana sve utopije ostvariti kao

**večno i istinito lice moguće stvarnosti i
dostojnoga života,**

onda mu »dobronamjernic i zbog sudbine Pečata drugarski za-
brinuti prjamolinjeniji quasi-ideolog Ognjen Prica pljuje u obraz
kao šarlatanu koji koketira sa samoubijstvom, i »Majakovskim
citira mu da je »kanarinac, češljugar i drozd!

— Zašto bi Marko Ristić bio u ovome slučaju kanarinac? Po
čemu Marko Ristić koketira sa samoubijstvom i kakav je to argu-
menat protiv samoubijstva, kad antisamoubojica Prica citira Ma-
jakovskoga, koji je svratio kao samoubojica: Marko Ristić govori
o sporji i beskompromisnoj negaciji neljudske stvarnosti pledira-
jući za njeno dostojno preobraženje, a Ognjen Prica tvrdi za tog
slavu da je kanarinac. Po Ognjenu Prici je Marko Ristić kana-
rinac za to, jer se danas nalazi u društvu izvjesnih džentlmena,
koji nisu baš tako bezopasni sanjari i lutalice i koji se bore protiv
slobode, a saraduju u »La Quatrième Internationale«. Tu smo!
Konačno smo stigli!

Prvi intermezzo
na molto »La
Quatrième

Kao vjedogone i tenci lumparaju i šalabazaju i vrludaju i
tralalaju oko nas književni vukodlaci sve što im pada na njihovu
šupljikavu i zaostalu pamet, i kad bi na ovom književnom balu sa

mentama djela i sam je hipercinički rugač i dada-
istički negator. Ako stil ne tretiramo po vanjskim
morfološkim obilježjima, već kao strukturu, onda
možemo ići i dalje jer je nesumnjivo da Krležina
metoda društvene kritike i polemike »stilski« pri-
pada našem vremenu (i nezamisliva je i nemoguća
u bilo koje drugo vrijeme), a najbliži joj je na li-
kovnom području upravo Maljevičev »Bijeli kva-
drat na bijelom polju«.

Najoriginalnije i najvrednije što je Krleža unio u
kulturnu i misaonu sferu naše sredine čini mi se
da je dijalektički način mišljenja. To je, naravno,
razmjerno najmanje cijenjeno i uglavnom nepri-
hvaćeno.

Kriterij za ocjenu istinitosti prethodnog suda jest
odnos prema dvjema fundamentalnim Krležinim
polemikama, jedinstvenim u njihovu »dvojstvu« u
evropskoj literaturi 20. stoljeća: »Dijalektički Anti-
barbarus« (1939) i »Moj obračun s njima« (1932).
Tek povezivanjem, paralelnom i (rekao bih) simul-

tanom montažom ovih dvaju tekstova iskrsava cjelovita prostorno-vremenska slika Krleže. Simptomatično je, međutim, kako se u našoj sredini malokad (jedva) tako citiraju i tako doživljavaju: jedan dio čitača rado citira »Barbarusa«, a drugi »Obračun«. Većina, naime, intelektualaca ipak nije prevladala razinu političkog aksioma — »tko nije s nama, taj je protiv nas«, i ne može se pomiriti s krajnjim Krležinim individualizmom (ekspresionističkim subjektivizmom) koji sebi dopušta da se *ne slaže ni s »nama«, ni s »njima«*. Štoviše, jedinu mogućnost svoga individualnog osvojenja vidi izvan i mimo grupaskih, povezujućih sila i unificirajućih stanovišta. Naš građanin i malograđanin (po mentalitetu, bez obzira na političku pripadnost), priznavajući jedan smjer Krležina kritičkog mišljenja, ali sam zastupajući — barem djelomično — ono »drugo« što je Krleža također razorio, pitao se (i pita se), »na čemu ću onda stajati?« Nakon što su mu bila razorena uporišta omiljenih platformi kao što su »lijeva« i »desna«, Krležin čitalac i suvremenik između dva rata našao se odjednom u praznom: pred bijelim kvadratom na bijelom polju! Krleža je literarnoj publici priredio istu onu senzaciju i jednako je toliko iziritirao kao što su Maljevič i ostali revolucionarni umjetnici iziritirali likovnu publiku, pa i samoga Krležu, koji (uslijed razlike metode likovnog i verbalnog mišljenja i govora) nije prepoznao istomišljenike. Naravno, naći će se u tom destruktivnom nihilizmu kod Krleže uvijek i ona »konstruktivistička« izgrađujuća komponenta, ali svedena na mjeru koju je najsažetije izrazio baš Georg Grosz u naslovu svoje knjige: »Ein grosses NEIN und ein kleines ja« (1946). To bi geslo odlično pristajalo čitavu Krležinom opusu.¹²

12

Zbog toga je u prvim poslijeratnim godinama, kad je Krleža bio u školama prešućivan, jer profesori još nisu znali »kako stoji« (a nije stajao baš naročito kad je od tri »ovna« s kojima je polemizirao u »Antibarbarusu« jedan, Radovan Zogović, usmjeravao kulturu), tada je bilo omiljeno pitanje srednjoškolskih literarnih »kružoka«: što uopće ostaje nakon Krležine kritike, gdje su »pozitivni likovi«?

»Obračunavajući« i desno i lijevo Krleža praktički zastupa »nesvrstanost« i bori se za njezinu afirmaciju na intelektualnom, kulturnom i umjetničkom planu mnogo prije nego što će ona postati političkom idejom i praksom. A osvrćući se gnjevno na dogmatski komunizam i strukturu »vrebajućeg razuma«, koji političkom diskvalifikacijom nastoji likvidirati kritiku i one koji drukčije misle, Krleža odlučno, iako implicitno, ustaje protiv »staljinističke dogmatike« i metoda »po kojima su uz ostalo bili zatrti tragovi i ruskoj likovnoj avangardi«. — Vidi: S. Lasić, Sukob na književnoj ljevici 1928—1952, Zagreb 1970, str. 212, 215, 216.

Primijetili ste, međutim, u netom citiranom Groszovu naslovu neposrednu vizuelnu izražajnost i komunikativnost grafičkog znaka (velika slova »NEIN«). To je uvod u završnu »literarnu« temu: Krleže kao sljedbenika i širitelja suvremenih metoda vizuelnih istraživanja. Tiskana je riječ dvojake prirode: vizuelne i verbalne, vizuelni znak za verbalni oblik nekog pojma. U modernoj umjetnosti prvi su kubisti upozorili na vizuelnu samostalnost i neposrednu izražajnost štampanog slova; cjeloviti ili fragmentarni naslovi i riječi, često u disproporcionalnom odnosu s isto tako fragmentiranim predmetima na slici, pokazali su sugestivnost tipografskog znaka. »Interdisciplinarna« istraživanja »vizuelne poezije« tragala su za mogućnostima i granicama polazeći od kompozicije grafičkih znakova u kadru stranice, a završavajući nejezičnim znakovima Morgensterna, na primjer. U ta se strujanja upleo i na njih nadovezuje u nas Miroslav Krleža, ali naravno na njemu svojstven način, mijenjajući i smisao i metodu te rabote. Umjesto u lirskoj, poetičnoj igri, primijenio je to u oštroj polemici i okrutno se narugao protivnicima. Slijedeći likovni princip kvantitete kao »težine« i »jačine«, Krleža se u »Antibarbarusu« inventivno koristi različitim mogućnostima tipografskih slova da naglasi riječ, istakne smisao, a kad smatra da je prisiljen ponavljati i vikati (onome u »posljednjoj klupi«), slova postaju »masna« i poprimaju dotad neviđene dimenzije i deset puta veće od osnovnog teksta. Po tome je Krležin »Antibarbarus« ne samo jedan od najoriginalnijih polemičkih tekstova prve polovice 20. stoljeća, nego i *najoriginalniji primjer »vizuelne proze«* u nas, a vjerujem i u svijetu.

U kontekstu problema stila i mode o kojem govorimo, naglasimo još jednom da je Krležin postupak sasvim u duhu i stilu vremena. Jer, ma koliko je bio zajedljiv, bespoštedno obračunavao s ideološkim protivnicima, Voltaire, na primjer, nikad nije došao na tu ideju. A nije ni mogao doći, jer su mu nedostajali vizuelni istraživači koje je Krleža imao. Pa čak, ako ni od koga i nije bio neposredno potaknut, opet (pretpostavljena) kongenijalnost situira Krležu u istu stilsku, avangardnu grupu »nečastivih duhova« koji šire modu »urlanja« i ne daju »časnim« sugrađanima da mirno spavaju i sanjaju svoje banalne snove (uz pjevušenje poznatih im uspavanki). A takav »nečastivi duh« — u najboljem i najpozitivnijem smislu riječi — bio je i ostao Miroslav Krleža na literarnom planu, kao što su njegovi »tzv. revolucionarni« istomišljenici od Picassa do Grosza bili na likovnom.



Motiv zastave u Babićevu slikarstvu

Trajno, dublje srodstvo slikara Babića i književnika Krleže izraženo je, uz ostalo, simboličkim motivom zastave u ranim djelima Ljube Babića i »Zastavama« kasne Krležine faze. Ma kako поближе odredili taj pojam — pogrebna crna ili revolucionarna crvena zastava, nacionalne trobojnice ili »boje« pripadnosti — kao vizuelni i verbalni motiv — zastava je odgovarala individualnom stilu obojice svojom neposrednošću i ekspresivnom udarnošću, a simbolikom, ideološki, privlačila ih je iz zajedničke dubinske potrebe da protumače, progovore, da odgovore.

Motiv zastave javlja se perseverativno u nizu Babićevih slika od 1916. do 1929. godine: »Crna zastava« (1916), »Crne zastave« (1918), »Crveni stjegovi« (dvije verzije, 1919), »Utakmica« (1924), »Pogreb« (1926), »Ilica« (1928), »Ilički trg« (1929).¹³

Blizak zastavi, njezinu viorenju na vjetru, jest treptaj plamena: Krleža će ga pronijeti u Riječi, a Babić kao Lik na plakatu i koricama časopisa »Plamen« (1919), pa i to kao granični pojam moramo uključiti u ovu ikonološku studiju.¹⁴

»Crna zastava« (1916), iako pripada najranijoj fazi, prvom deceniju majstorova stvaranja, djelo je izuzetne kvalitete ne samo unutar Babićeva opusa¹⁵, nego i u hrvatskoj i evropskoj umjetnosti svoga vremena. Komparacija s djelima samog Babića možda će ovu sliku najbolje izdvojiti i definirati. Toliko puta citirana, pa i nerazmjerno češće reproducirana »Golgota« (1917) iz Moderne galerije zagrebačke¹⁶, samo je majstorska skica u odnosu na dovršenost i savršenost cjeline »Crne zastave«. Čak površnim prelistavanjem kataloga Babićeve retrospektive očigledno je kako se ova golema slika već svojim izduženim formatom (181×100 cm) — neponovljenim kod Babića — opire kalupu knjige i prosječnom »formatiziranju«. Sam format sukladan glavnom motivu, naravno, nije ni slučajna ni izuzetna u vremenu, već je izrazita odlika stilske pripadnosti: tipično secesijska disproporcionalna vertikalna izduženost.

¹³

Katalog retrospektive br. 62, 78, 83, 84, 133, 137, 143, 147.

¹⁴

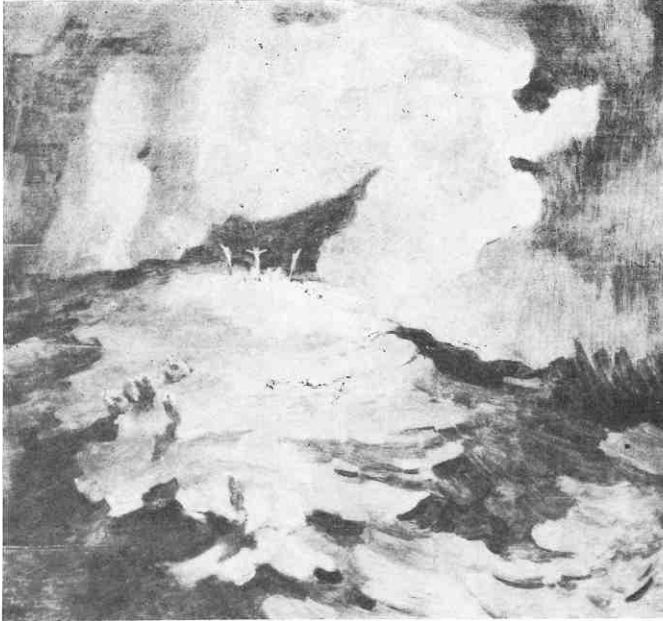
Ovu vezu dobro je uočila i J. Uskoković.

¹⁵

Ono se npr. opire većini »konstanta« koje Z. Tonković pokušava utvrditi za Babićev opus u cjelini. Vidi: Život umjetnosti, 22/23, Zagreb 1975.

¹⁶

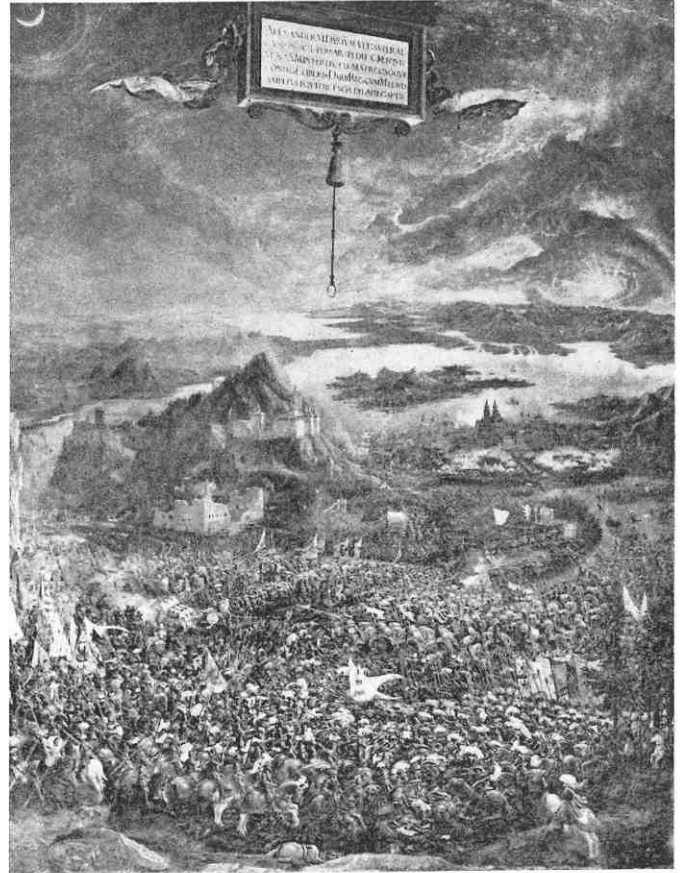
Katalog br. 63 (kolor)



Likovno ove dvije slike dijeli ponor. U »Golgoti« je čitav smeđi obrub stijene jednoličan, jednakovrijedan, podložan ukupnom (scenografskom) efektu cjeline; u »Crnoj zastavi« je i najsitniji djelić podloge, tla ili neba (»pozadine«), izvanredno koloristički bogat i slikarski krajnje rafinirano te tošen. Slikana je osim toga lazurno glatko, za razliku od debelih namaza »Golgote«.

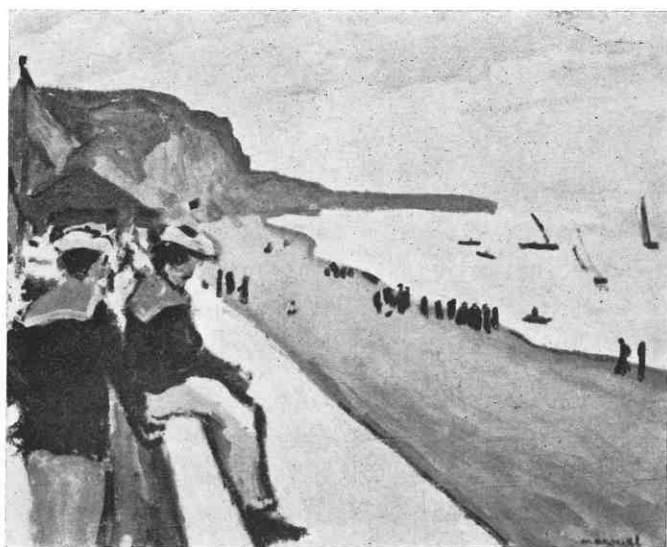
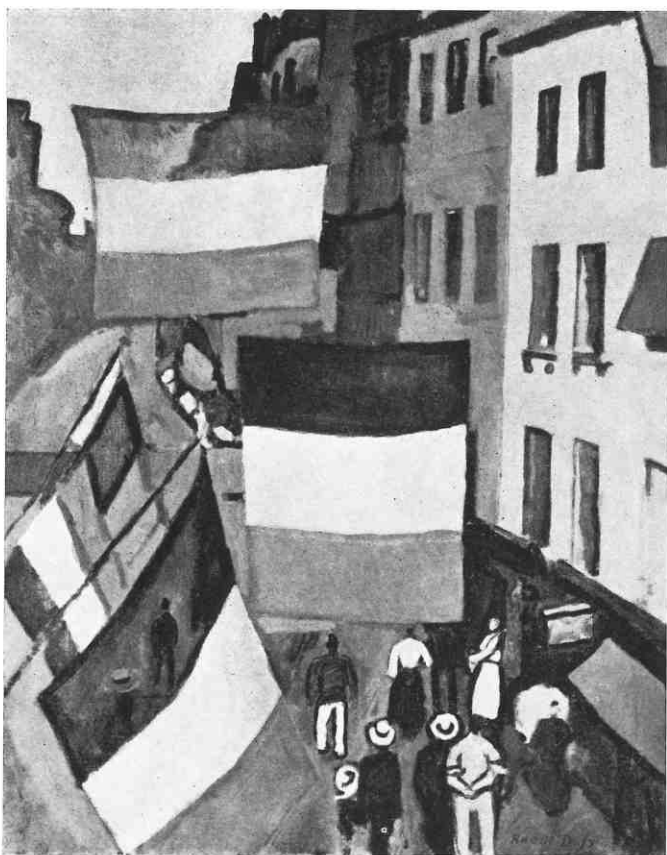
Uz format i oblikovanje podjednako je značajna kompoziciona smionost s obzirom na odnos elemenata i kut gledanja. Pogled odozgo (s prozora), prepriječen zastavom s jednom teškom resom i drugim potrganim krajem i minimalnim djelićkom fasade (iritantnim za sve koji poznaju i priznaju kompozicione »principe«), a dolje, na »ulici«, nezainteresirani otmjeni šetači u parovima i grupama: blagdansko raspoloženje i pogrebna žalost, konfrontacija nabijena simbolikom crne zastave koja im doslovno »visi nad glavom«. Ali ta korota nije tragična, nego posprdna, jer je i zastava već otrcana.

Najizuzetnija na ovoj slici jest invencija prostornosti: najprije se stvara iluzija određenog, udaljenošću omeđenog prostora (ulice pod kućom), a zatim neprimjetno (bez ikakve mogućnosti da odredimo granicu tla i neba, postojećeg i nepostojećeg, pojedinačnog i općeg), sve obuhvaća silovit pokret blijedog oblačnog neba koje duboki modri probolji paraju i presijecaju kao »negativne«, mrač-



ne munje; taj atmosferski val (vidi: Hokusai) nalik je na kozmogonijski zamah sila, ukoliko nije uništavajući vjetar Apokalipse koji će sve otpuhati i odnijeti. I dok se konkaviteti oblačnih masa nad stijenama »Golgote« nadvijaju gotovo simetrično, kao školjka, i međusobno uravnotežuju, pomiruju i smiruju, ovdje je sve povučeno asimetrično u blagoj, ali potentnoj krivulji iz donjeg lijevog kuta u zamahu prema gore, uzgonu, i nastavlja se unedogled izvan okvira slike.

Već iz ove primarne analize naziremo dokle sve moramo posegnuti u »duboki bunar prošlosti« da bismo otkrili trag: ta je Babićeva slika strukturalno srodna baroku ili manirizmu. Smještanje nerazmjerno velike »draperije« u prednji plan tipično je barokna invencija (riječ je izvedena iz istog korijena kao i zastava: drapeau, franc.), što omogućuje očitavanje dubine i »beskonačnosti« prostora čak i u malom omeđenom prostoru interijera. Vermeer van Delft jedan je od klasika u primjeni toga principa, a njegova slika »Slikar i model« paradigmatična naročito po Sedlmayrovj



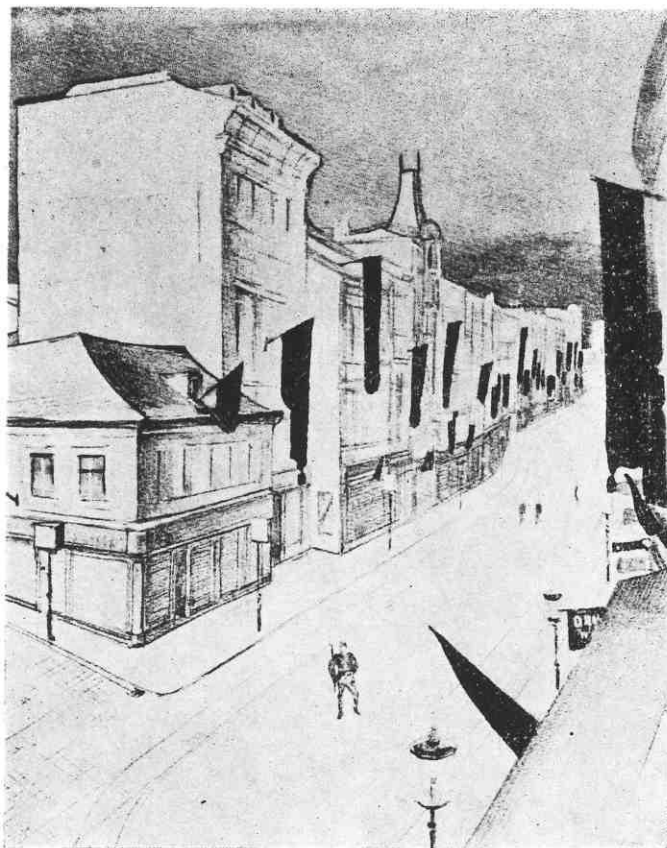
analizi.¹⁷ Pokret i neizmjernost barokna su mjesta u ovom Babićevu djelu, jer se tako i na Guardijevima slikama venecijanskih laguna, na primjer, figure slikovito rasplinjuju, a nebo stapa s morem bez granice. Međutim, s obzirom na kut gledanja, kao i kozmički pokret u slici, najrodnija joj je u evropskoj slikarskoj baštini također golema slika »Aleksandrova bitka« Altdorfera (1529). Uz isti rakurs odozgo, princip sugeriranja dubine pomoću istaknutog, blizog predmeta riješen je ovdje kruto i statično »pločom« s natpisom što iluzionistički »visi s okvira« slike, a potpuna je srodnost u pokrenutosti svjetlosti i oblačnih masa u nesagledivoj dubini slike.

Međutim, u Babićevoj slici očigledan je i jedan drugi, suvremeniji tok tradicije. Na to ukazuje i

na to nas obvezuje sam motiv zastave, koji je neodvojivo vezan uz nastup »modernog« slikarstva, kao i urbano viđenje velegrada: pogled na ulicu kroz prozor, odozgo, s kata. Dokinuvši dominaciju »pješačke« vizure utemeljene renesansom, impresionisti su otkrili »pogled na svijet« s prozora višekatnice: pratimo ga na slikama Renoira (»Pont Neuf«, 1872), Sisleya (»Boulevard des Italiens« 1897), Pissaroa... A zastave se kao motiv javljaju u slikarstvu 19. stoljeća paralelno s težnjom pročišćenju boje, zapravo njezinu ponovnom rađanju: francuski »tricolor«, sadržavajući oba suprotna pola spektra, crveno-modro, toplo i hladno, nije mogao ostati nezapažen kao slikarski motiv par excellence. Stidljivo se javlja najprije kod Sisleya (1884); zatim na divizionističkim platnima Seurta kao »Port en Bassin un dimanche« (1888); Van Gogh i Rouault uveli su tipično urbanu ikonografsku temu ulica okićenih zastavama na Dan Republike 14. srpnja, ali je puni proplamsaj zastava na kućama tek na početku našeg stoljeća na slikama fovista.¹⁸ Kod Manguinea 1905. godine lepršaju 14. srpnja zastave na jedrilicama u luci, dok su za Duffyja raspjevane zastave na brodovima u lukama i na gradskim ulicama postale osobni znak raspoznavanja i potpis. Najsimptomatičnija je nje-

¹⁷ H. Sedlmayr, Jan Vermeer: Der Ruhm der Malkunst (str. 161—172) u Kunst und Wahrheit, zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, prevedeno u časopisu Život umjetnosti 24/25, 1976.

¹⁸ Vidi: Katalog izložbe »Le Fauvisme français et les debuts de l'Expressionisme allemand«, Paris—München 1966. Sl. 35, 36, 37, 38, 49, 58, 59, 75. Veselim zastavama radovao se i naivni Carinik Rousseau, i ona daju obilježja nekim njegovim slikama: »Autoportret« (1895), »Sloboda poziva umjetnike na 22 Salon Nezavisnih« (1906), na primjer.



gova »Rue paviosée au Havre« (1906), ne samo zbog naslova koji bi se mogao prevesti kao »Pozastavljena« ulica (a termin je pomorski: označuje brodove koji se svečano okite svim signalnim zastavama; »Beflagte« engleski), nego stoga što su tri velike zastave dominantna tema i ispunjavaju gotovo čitavu površinu slike. Viđene s prozora, kao i Babićeva, pokrivaju ulicu tako da samo u uskim međuprostorima naziremo šetače. Marquetova »Plage au Fécamp« (1906), gledana odozgo, sa sitnim šetačima na neomeđenoj obali mora što se pretapa u nebo, dok u naglašenu prednjem planu uz tricolor vijori i jedna crvena zastava, a čitavo tlo je »podignuto« prema ravni oslikanog platna — podsjeća cijelom kompozicijom kao zrcalna slika na Babićevu »Crnu zastavu«.

Sve te likovne primjere navodim samo zato da ukažem na dubinu kulturnog sloja što ga je upio ili intuitivno nadgradio mladi Babić (koji još tada nije mogao ni morao sve poznavati — bilo mu je tek 26 godina), a opće analogije s modernim slikarstvom da pokažem kako je živio u svom vremenu i s vremenom. Sve te vizuelne asocijacije,

uspoređujući slično, ukazuju na srodstvo u trenutku slikarstva, ali ocrtavaju jasno i razlike u slikarskom duhu.

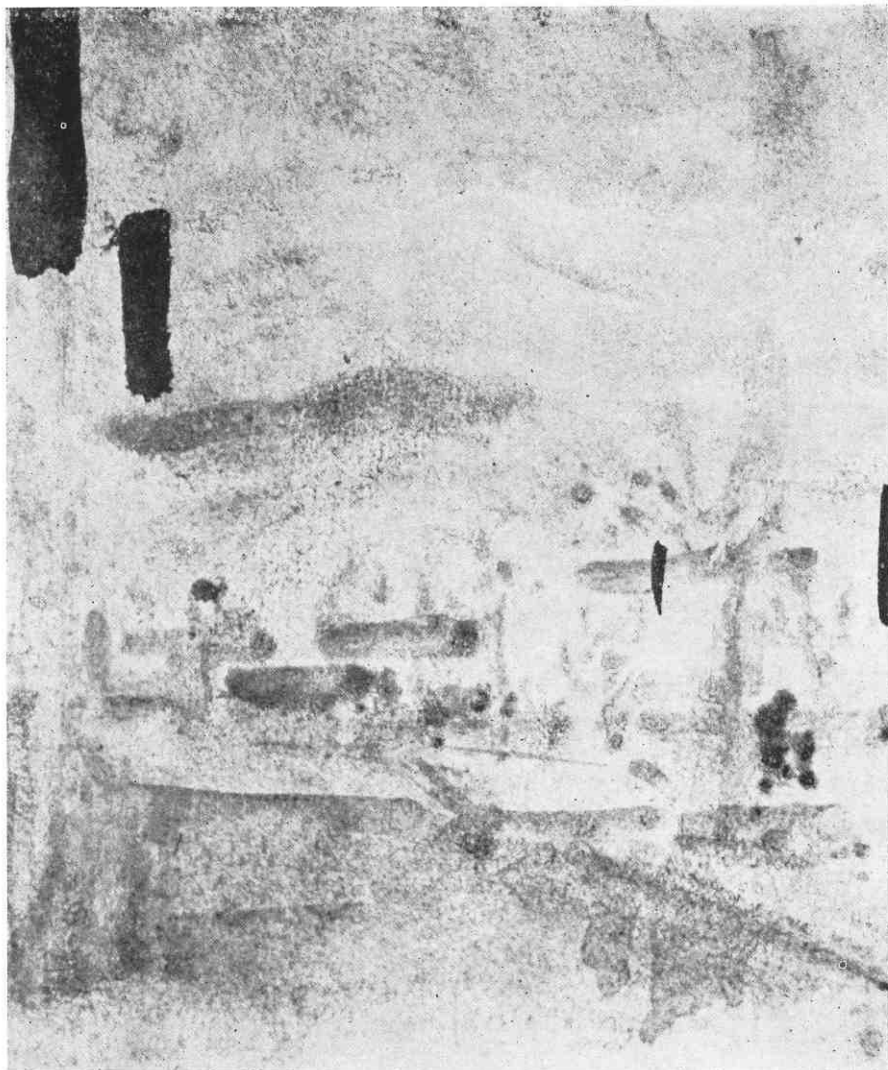
Dijeli ih, prije svega, povijesno vrijeme: umjesto optimističkog fovističkog pozdrava »početku stoljeća« (za koje se vjerovalo da mnogo obećava), na Babićevoj slici otkucava druga godina prvoga svjetskog rata. Ali i mimo toga tipično je babićeovski da veseloj francuskoj trobojnici suprotstavlja svoj akromatski crni stijeg (usput: crnu je boju posvetilo 17. stoljeće, od oltara i grobnice do odjeće i nakita, a provlači se kao nit kroz slikarstvo španjolskog baroka). Ta crna zastava pada iz visina kao sudbinska zavjesa na neozbiljni, svjetski građanski teatar. Doživljavajući kataklizmu prvoga svjetskog rata kao kraj jednog društva, Babić ovdje s građanstvom ponavlja scenu odlaženja sa svjetske pozornice kao što je to za feudalno plemstvo naslikao Watteau (uoči nastupa građanstva) na simboličkom »Ukrcavanju za Kiteru«.

Vratimo li se odnosu Babića i suvremenih mu slikara treba dodati da on njegovanjem slikarske po-

ljubo babiĆ
crne zastave, 1918.







vršine, suhim i škrtim namazom, tetošenjem obojene materije proturječi podjednako raspjevanoj fovističkoj paleti kao i neobuzdanoj ali sirovoj i surovoj dramatičnosti ekspresionista (a veza između tih dvaju smjerova naglašena je na izložbi u Parizu 1966. godine).¹⁹

Nije li time iz stanovišta prema povijesti iskazana dublja srodnost s Krležom, koju smo spomenuli na početku? Ne odnosi li se Krleža jednako tako prema tradiciji i suvremenosti? Nisu li njegove »ekspresionističke« teme i teze zavijene i oblikovane u duge »barokne« rečenice i rečeničke cikluse i — umjesto programski lapidarno i plakatski neposredno, kako su to nastojali objaviti pristalice istih ideja — razvijaju se uvijek u dugim elipsama povezujući iskustva daleke prošlosti s trenutkom sadašnjosti? Čak ni onda kad govori o revolucionarnoj umjetnosti 20. stoljeća, kao u rečenici koju smo citirali na početku, Krleža ne može mimoći »duhove nečastive«, sintagmu koja neminovno asocira određeno povijesno vrijeme, »jesen srednjeg vijeka« (Huizinga), manirizam, baroknu inkviziciju, kad je tema »Nečastivog« bila dio svakodnevice. Već smo spomenuli Krležin vlastiti iskaz i dataciju u »Baladama«, a dodajmo da je to doba oslikao u njegovu realističkom aspektu Brueghel Stariji († 1569), a preradio nadrealističkom fantastikom Hyeronimus Bosch († 1516). Babić i Krleža, povezujući iskustva tradicije koju su odlično poznavali — od manirizma i baroka do simbolizma i ekspresionizma — sa suvremenom stvarnošću, stvorili su svaki svoju osebujnu sintezu kojoj je teško naći adekvatnu u evropskoj umjetnosti. Srodnost im je u jezgri djela, u strukturi, čini mi se znatnija no što je iskazana u pozitivnim Krležinim ocjenama Babića, gdje se javljaju razlike u metodi pristupa likovnog i literarnog. Ali nepogrešivom je intuicijom ovaj književnik prepoznao (a dijelom i usmjerio) »svoje« slikare: Ljubu Babića koji mu je najbliži po strukturi djela i ličnosti i Krstu Hegedušića koji se veže na vanjsku, literarnu, stilsko-morfološku tradiciju stila »seljačkog« Brueghela u svom djelu općenito, a u »Baladama« napose.

»Crna zastava«, autorova »najmilija slika«, ističe se rekli smo kvalitetom i osebujnošću ne samo u evropskom slikarstvu 1916. godine, već i unutar

19

Na pariskoj izložbi fovizam—ekspresionizam bilo je zanimljivo usporediti kako isti motiv u drukčijem podneblju i s drugom intencijom viđen postaje suprotnog ugođaja: na Henckelovoj slici »Luka u Stralsundu« (1912) unatoč žarkim bojama kuća i gata, u središtu slike i pažnje, pa time i dojma, velika su prljavosmeđa, gotovo crna ovješena jedra. (Kat. br. 157)

Babićeva opusa²⁰, pa tako i među svim ostalim slikama s motivom zastave. Vezane uz određeniju urbanu scenografiju, doživljene kao slikarski motiv ostale slike nisu dosegle razinu simbola, a u tijeku vremena sve su više naturalistički opisne: ukoliko im značenje i jest simboličko, ono proizlazi iz narativno-literarne dogradnje, a ne više neposredno iz likovne transpozicije. Tako je, na primjer, na crtežu »Ilica 1928«, u povodu ubojstva Stjepana Radića, uz crne zastave očita nametljiva prisutnost žandara s puškom i bajonetom što se raskrećio na potpuno opustjeloj Ilici, dvojice što dolaze iz daljine držeći se također sredine ulice, oslijepjelih zatvorenih prozora, spuštenih roloa na trgovinama: sve su to prepoznatljivi znaci strahovlade, terora. Realistički pomnjivo crta Babić arhitekturu sjeverne strane Ilice od ugla Mesničke s baroknom jednokatnicom, uz koju je uvučena visoka trokatnica Obrtne banke, netom izgrađena po projektu arhitekta Ehrlicha, te niz jasno diferenciranih kuća do knjižare »Kugli« (sada »Mladost«), a zatim krivulja stoljenih uličnih fasada i igra raznolikih krovišta. S obzirom na tu preciznost može se sa sigurnošću utvrditi i otkud je prizor gledan: s prozora prvoga kata (u dnu crteža je streha istaknutog vijenca nad prizemljem) kuće na južnoj strani ulice, na mjestu gdje se Mesnička ulica slijeva u Ilicu. A to znači iz tadašnjeg ateljea kipara Hinka Juhna.²¹

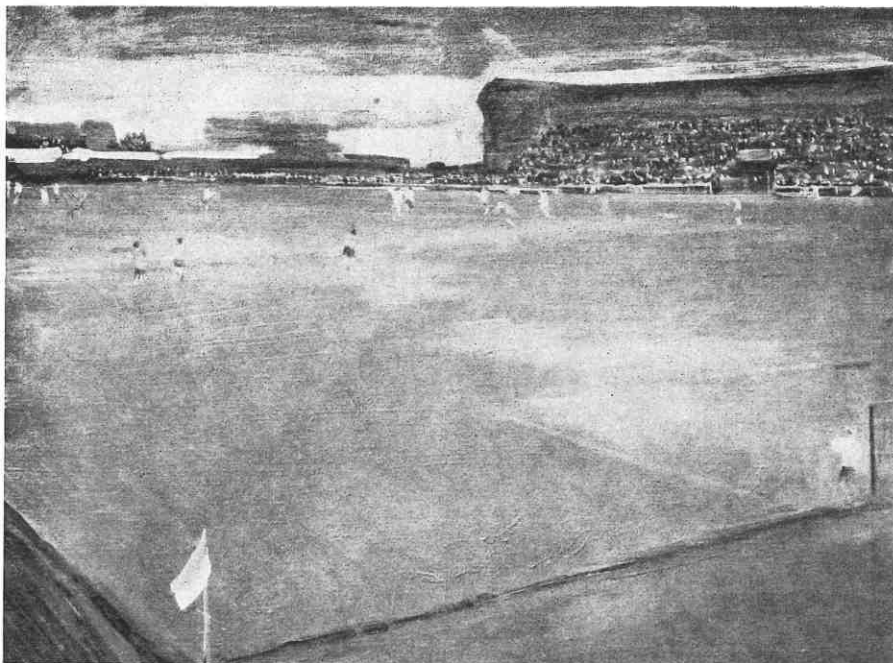
20

U formalnom pogledu zamah i pokret (pa i vizuru) ponovit će Babić samo u monumentalnom pejzažu »Tulove grede«, 1954, inače potpuno drukčijeg, sunčanog, optimističkog ugođaja i značaja.

— Iako je pitanje vlasništva i »sudbine« slike kao predmeta obično nelikovni problem, u slučaju »Crne zastave« i ono ima specifično značenje. Sliku je (za tada golemu sumu, kojoj nije bila dorasla ni galerija) kupio jedan »privatnik«: slikar Josip Vaništa (na dug). U njegovu malom stanu, najskromnijoj suvremenoj stambenoj konfekciji, ova slika se seže gotovo od poda do stropa i jedina je Slika u sobi, kao što je nekoć Biblija bila jedina Knjiga u kući vjernika. Ovaj odlučan izbor jednog od najboljih majstora tonalnih rafinmana u modernom hrvatskom slikarstvu, pobornika i pripadnika »apstrakcije« (koju Babić nikad nije prihvatio), još jednom dokazuje izuzetno visoku likovnu vrijednost Babićeva djela, ali ujedno svjedoči i o poštovanju koje je Babić kao slikar, kritičar, književnik i čovjek nepodijeljeno uživao među Učenicima. Babić je to saznao kad smo o njemu snimali film i bio je duboko ganut, kao što je i rekao u intervjuu sarajevskom »Svijetu«: »A sad, pri kraju, da vam se pohvalim, i to posebno istaknem, moju meni najdražu sliku 'Crna zastava', bez mog znanja, kupio je jedan sadašnji veliki talenat« (»Svijet«, »Iskušenja i podstreci«, razgovor vodila B. Peko, Sarajevo).

21

Poznato je i često citirano da se Babićev atelje nalazio u Ilici, ali budući da je to bilo na drugom mjestu (br. 52, na sjevernoj strani i to u dvorištu), pokušavao sam, uzaludno, konzultirati različite stručne izvore informacija da doznam kako je Babić



Usporedbom ovog crteža s prvom slikom koju smo analizirali mogao bi se ilustrirati raspon različitih likovnih metoda kojima se Babić služi, ali ne spominjem ga na ovom mjestu samo zbog toga niti slučajno preskačem kronološki slijed spomenutih slika s motivom zastave: u toku analize nametnula mi se sugestivno spoznaja da je ne samo kut gledanja isti kao na »Crnoj zastavi«, već i

dospio na prozor koji je postao tako sudbonosan za njegovo djelo. Napokon, udova slikareva, gospođa Cvijeta Babić, rekla mi je da je Ljubo pričao kako je prijateljevao s Hinkom Juhnem, i ovaj mu je često ustupao svoj atelje u Ilici br. 37. — Istražujući ono malo podataka što je sabrano o Juhn, na što se s pravom žalio M. Peić, tj. da »80 godina nakon rođenja i 20 godina nakon smrti u njegovom fasciklicu nema ni dva-tri članci« (M. P. »Umjetnik tih i čedan, gotovo nečujan«, Vjesnik, 10. 2. 1970), uspio sam ipak zaključiti da Babića i Juhna nije vezala samo generacijska pripadnost (Juhn je bio samo godište mlađi) već su zauzimali i podjednako istaknuto mjesto unutar te generacije hrvatskih slikara. Iste godine kad Matoš pozdravlja Babića, kao najtalentiranijeg slikara, u »Savremenu« se tvrdi da je Juhn »najdarovitiji vajar mlade generacije« (»Savremenik« br. 6, 1913, str. 386), a »Zagrebački dnevnik« 1922. citira ih opet zajedno na prvom mjestu: »Kad se osnovao Hrvatski proljetni salon vidimo Juhna kao profeta moderne umjetnosti uz Babića, Mišea, Šulentića itd.« (»Naši kipari, slikari i grafičari«, 4. 2. 1922). Zajednička im je također bila ljubav prema umjetnosti prošlosti (Juhnov studij u Firenci), kao i visoka razina kulture. Ne ulazeći dublje u analizu, mislim da uz ranorenesansnu komponentu utjecaja koju naglašava Peić (Desiderio da Settignano) neke Juhnove keramike odaju tragove manirizma.

detalj jednako »rubno« rezanog fragmenta fasade kuće iz koje se gleda (desno), s istaknutim vijencem. Ako izdvojimo uzak vertikalni dio crteža »Ilica 1928«, sa zastavom uz sam desni rub, dobit ćemo kompozicionu shemu »Crne zastave«. Prva je slika bila potaknuta, dakle, također pogledom s istog prozora iz ateljea Hinka Juhna, gdje je Babić u to vrijeme često radio. Nije bilo važno samo locirati sliku u prostor grada, niti mislim da je cilj istraživanja pedantno utvrđivanje činjenica, nego se tako, usporedbom s realističkom verzijom »Ilice 1928«, još očiglednije iskazuje snaga i moć pregrade objektivne stvarnosti — »slikanja po prirodi« — u jednom od najranijih majstorovih djela, »Crnoj zastavi«.

Također — bolje od mnogih arhivskih dokumenata političkih analiza i konstatacija — usporedba ovih dvaju djela pokazuje povijesnu situaciju u nas: revolucionarni zanos mladog Babića (jer to je sadržaj »Crne zastave« i dviju narednih slika sa zastavama, adekvatan mnogim onovremenim Krležinim tekstovima), koji je u trećoj godini svjetskoga rata osjećao dovoljno snage da otvori »kozmičke prostore«, iščezava strmoglavom krivuljom u toku jednog decenija (Krležinih »Deset krvavih godina«) kad se sve »zatvorilo«, zabrtvilo i ogoljelo u nemilosrdnoj stvarnosti kraljevsko-žandarmerijske diktature koja simbolički kulmi-

nira ubojstvom Radića. Duboko ukorijenjene u povijesni trenutak ove su dvije slike interpretacija povijesti same, viđene s prozora iličkog ateljea jednog majstora prodorna pogleda i senzibilne ruke.

Ostale citirane Babićeve slike s motivom zastave različitih su ugođaja i naboja.

»Crne zastave« (1918) duktusom su najbliže fovizmu, a još su mu srodnije po emotivnoj indiferentnosti, kojom se slikarski jednako »materijalno« vrednuju ljudska gomila, zastave i prozori kuća. Važnost je, međutim, ove skice u tome što je ona bila priprema za kreativnu preradu motiva u »Crvenim stjegovima« iduće, 1919. godine, gdje će se trokut ljudstva na ulici zakriviti i svinuti dobivajući na dinamici i dubini u odnosu na »neutralnu« kompoziciju iz 1918. godine, potencirajući pokret rijeke ljudstva u kojoj će se usitnjavanjem istaći neizmjernost mase, a sve će se uzdići do simbola plakadne sugestivnosti u najboljem smislu riječi: u onom istom smislu u kojem je sam Babić oblikovao plakat i po kojem je Delacroixova »Sloboda na barikadama« (1831) uzoran plakat. U odnosu na »Crne zastave« bitna je promjena što u sintezi »Crvenih stjegova« Babić jasno diferencira u slikarskoj tehnici i materiji trokut uskomešane mase i statičke glatke slijepe fasade kuća, oblikovane kao plohe jedinstvenog bezličnog, prljavo zelenog kanala kojim teče uznemirena bujica još užarene crvenosmeđe lave ljudstva. Crvena jedra zastava koja plove nad glavama mnoštva sugeriraju svojim perspektivnim stupnjevitim rastom crescendo približavanja i nadiranja bujice. Zastave strelasta oblika napete su slično, kao i vodeća krivulja kompozicije koja dinamično skreće, šireći se, od gornjeg desnog dijela slike u donji. Nema sumnje da slika prikazuje Mesničku ulicu, viđenu s istog onog prozora s kojeg je crtana »Ilica 1928« i slikana »Crna zastava« 1916, te je ona također povijesni zapis slikara u burnim poslijeratnim godinama.^{21a} O pokretu revolucionarnih masa nije tada u našoj sredini na takav način mislio nitko — osim Krleže.²²

21a

Pišući o »Crvenim stjegovima« Z. Posavac je izrazio sumnju s obzirom na ulicu koja je prikazana: »... možda prepoznajemo zagrebačku Mesničku ili Radićevu ulicu« (Z. P. Poetika i disciplina slikarskog sklada, str. 22, »15 dana«, 1975. br. 1/2).

22

Babićeve slike postaju ilustracija krležijanskih motiva naročito ako ih promatramo u vremenskom slijedu i superpoziciji: lava užarenog pobunjenog mnoštva »Crvenih stjegova« prelila se preko izgubljenih otmjenih šetača podno »Crne zastave« i zbrisala s lica zemlje... — Po sjećanju Miroslava Krleže, a

Na posljednjoj slici iz ovog niza, »Iličkom trgu« (1929), zastave su samo dekorativne plohe skladno raspoređene u tkivu djela kojim odzvanja sumarnost Babićevih španjolskih akvarela. Kompozicija je dinamički uravnotežena kontrapunktalnim suprotstavljanjem bijega u perspektivnu točku lijeve donje trećine smirenom kvadratičnom formatu i razmjerno praznoj plohi gornje i donje trećine; jasna konstruktivna potka prividnoj skicoznosti i lakoći.

Napokon, iako ne posljednja, crveno-bijela zastava na igralištu, na slici »Nogomet« iz 1924. godine, ključni je akcent kompozicije. Zastava je žižak iz kojeg se otvara lepeza igrališnog polja i žarište u kojem se sve sabire, jedino »vruće mjesto«, najistaknutiji »subjekt« kompozicije. Izdvojena, osamljena u prednjem planu na širokoj plohi zelenila, kornerska crveno-bijela zastava drži magnetskom silom u napetosti svu onu pasivnu masu tma-stosmeđeg gledališta. U izuzetnoj i smionoj kompoziciji i likovno »prazno polje« igrališta postalo je passe-partout za raspon kolorističkog (zastava) i tonalnog (gledalište) kao dviju polaritetnih komponenata Babićeva ranog slikarstva. Ovdje je dokraja koloristički vedro ogoljen i ozvučen onaj isti tročlan crveno-smeđe-zeleno, koji se ugašen i mračan bio javio na »Crvenim stjegovima« (crvene zastave — smeđa masa ljudstva — zelenkaste fasade i nebo).

Ovim bilješkama ni približno nije iscrpljena problematika djela o kojima je bilo riječi, a još manje Babićeva djela u cjelini. Otvarajući neke nove mogućnosti njihova čitanja prvenstveno sam želio dokazati da jesu zaista umjetnička, jer su samo takva djela neiscrpna: samo se u njima po zakonu odnosa mikrokozmosa Slike i makrokozmosa Svijeta može beskonačno otkrivati uvijek novo lice spoznavajući usporedo i recipročno i Stvar i Stvarnost sve dublje i složenije.

kazivanju Vanište, povod »Crnoj zastavi« bila je korota za smrt cara Franje Josipa († 21. 11. 1916); ta smrt u jeku svjetskog rata zaista je simbolizirala smrt Monarhije i najavila kraj jednog društva. — Usput: iste, 1916. godine, nastala je i značajna, dosad nedovoljno valorizirana tempera Mirka Račkoga »Austro-ugarska Monarhija« karakteristične crno-žuto-zelene game. Ova originalno zamisljena personifikacija zauzima istaknuto mjesto ne samo u hrvatskom simboličko-političkom slikarstvu, nego i u sklopu likovnih umjetnosti čitave Monarhije. Vidi reprodukciju u monografiji J. Uskoković, Mirko Rački, Zagreb 1979, str. 194 (katalog br. 120).