



anatomija '921

josip vrančić

Poslije prvoga svjetskog rata Zagreb postaje središte izvanredne kulturne aktivnosti. Tome je mnogo pridonio zanos potaknut time što je u političkom i društvenom pogledu srušeno ono što se desetljećima osjećalo kao zapreka za mnoge pothvate, protiv čega se ustajalo s iracionalnom mržnjom a onda i time što je konačno ostvarena zajednica južnoslavenskih naroda pa se vjerovalo da se nalazimo na pragu nove opće južnoslavenske renesanse. Mislim da se taj novi rast može pratiti iz godine u godinu i na području književnosti¹ i na području likovnih umjetnosti, neprekinuto sve do godine 1921, koja se pokazuje kao novo »pomicanje kame- na međaša«. Uočio je to već suvremenik i svjedok zbivanja Pjer Križanić u svome članku »Umjetnički Zagreb« u kojem je želio dati »bilansu umjetničkog rada u godini 1921«. On doslovno kaže: »Danas ta imena (Uzelac, Gecan, Šulentić, Tartaglia, Varlaj, op. J. V.) savremenošću svojih težnja posve dominiraju našim umjetničkim životom zasjenivši inače zaslužne veterane stare umjetničke generacije. Intenzitet i produktivnost njihovog rada rastao je od izložbe do izložbe, dok nije u ovoj godini postigao rekord...« Kao zaključak svom izlaganju Križanić iznosi posve određen sud: »Možemo mirne duše ustvrditi da je ova godina u našem umjetničkom životu najbogatija.«²

1

Vidi o tome i odličnu studiju Ante Franića, O autohtonim izvorima ekspresionizma u hrvatskoj književnosti, Zadarska revija, 1969, br. 1, str. 1—45. Tu ćemo naći i ovaj prijedlog za periodizaciju ekspresionizma u hrvatskoj književnosti: »Prva faza traje otprilike od 1914. do 1917. i znači vrijeme rađanja ekspresionizma...; druga faza — u kojoj je ekspresionistička riječ dosegla vrhunac u hrvatskoj književnosti... proteže se nekako do 1921. godine...« (str. 4).

Ova podudarnost razvojne linije nije slučajna nego je odraz organske povezanosti. To potvrđuju još neki događaji iz 1921. Sjetimo se da su te godine izišla u Zagrebu četiri reprezentativna broja Savremenika (Gagro ih naziva »najvažnije godište u historiji svih naših časopisa«) u kojima uz književne tekstove nalazimo i prvorazredne napise književnika o likovnoj umjetnosti. Navedimo kao najbolje primjere Krležin esej »Marginalije uz slike Petra Dobrovića«, Šimićeve članke »Konstruktivno slikarstvo« i »Slikarstvo i mi«. O likovnoj umjetnosti pišu u to vrijeme i drugi književnici kao Cesarec, Krklec, Batušić, Vilović, Micić, a likovnoj kritici Nehajeva nema premca. Uzelčeve i Gecanove ilustracije u Savremeniku same po sebi sažimaju trenutak likovne umjetnosti.

Napokon treba spomenuti i pojavu Zenita. Prvi je broj izišao upravo 1921. u Zagrebu. Iako njegov balkanski profetizam i dadaizam nisu više mogli postići popularnost u Zagrebu, kojega su počele tištati sa svim konkretne društvene more, ipak je i on jedan od elemenata koji upotpunjuju sliku.

2

Pjer Križanić, Umjetnički Zagreb, Pokret, 1921, br. 12, str. 3.

Iz naše današnje perspektive, i u suvislosti kasnijeg razvoja, Križanićeva tvrdnja dobiva svoju punu vrijednost. Čak i više, mi je danas možemo potkrijepiti s još više podataka i opravdati još potpunijim tumačenjima tadašnjih pojava.

Izuzetno značenje 1921. godine dobro je uočio i B. Gagro u svojoj studiji o slikarstvu Proljetnog salona, gdje dolazi do sličnog zaključka: »Godina 1921. možda je najvažnija godina generacije 'Proljetnog salona'. Prije nego što bi označavala početak ili kraj, ona označava prelomnu tačku jednog vremena, kulminaciju...«³

Ovoj tvrdnji možemo dodati »čak i više«: ona nije samo prelomna u slikarstvu Proljetnog salona nego i za našu sveukupnu umjetnost. Globalno govoreći ona donosi prije svega izuzetnu kvantitetu umjetničkog zbivanja, tj. za ono vrijeme izuzetno velik broj izložaba⁴ koje se po svom značenju raslojavaju na nekoliko razina. Na članskoj izložbi Proljetnog salona sudjeluju i slovenski umjetnici, a Proljetni salon, osim toga, priređuje i nekoliko izložaba jugoslavenskih ili inozemnih umjetnika. Treba spomenuti izložbu četvorice najistaknutijih beogradskih majstora mlade generacije (Bijelić, Dobrović, Miličević, Nastasijević) i izložbu Münchenske nove secesije. Najveću poslijeratnu afirmaciju jugoslavenske umjetnosti predstavlja sudjelovanje članova Proljetnog salona na velikoj međunarodnoj izložbi moderne umjetnosti u Ženevi.⁵

³ Božidar Gagro, Slikarstvo 'Proljetnog salona' 1916—1928., Život umjetnosti, 1966, br. 2, str. 52.

⁴ Prema podacima Arhiva likovnih umjetnosti JAZU te su godine u Zagrebu izlagali: Lina Virant-Crnčić, Joso Bužan, Mihovil Krušlin, Mirko Rački, Sava Šumanović, N. V. Haritonov, Miljenko Gjurić, Aleksej Hanzzen, Anđeo Uvodić, Jozo Turkalj, Boris D. Petrović, Ladislav Kralj, Frano Kršinić, Gjoko Mazalić, Emanuel Vidović, Tomislav Krizman, Stojan Aralica, Zlatko Šulentić, Vladimir Becić, Juraj Skarpa, Ivan Tucić. Osim toga održane su ove izložbe Proljetnog salona: X (Münchenska secesija), XI (Samostalna izložba Vilka Gecana), XII (Zajednička izložba članova) i XIII (Bijelić, Dobrović, Miličević i Nastasijević).

⁵ Exposition international d'art moderne, održana u Ženevi od 26. XII 1920. do 25. I 1921. Izloženo je 1226 djela iz 24 zemlje. Jugoslaviju je predstavljalo 15 umjetnika (Krizmanić, Gecan, Heinrich Stefan, Hugo Johan, Trepše, Tartaglia, Vanka, Mijić, Uzelac, Kraljević, Krizman, Becić, Varlaj, Šulentić) sa 43 djela. Elie Moroy u Mercure de France ovako ocjenjuje taj nastup: »Treba naročito istaknuti jugoslavensko odjeljenje, koje je jedno od triumfatora aktuelnoga salona. Tu zemlju proslavlja jedna lijepa povorka slikara, na način koji joj čini najveću čast. Kod tih slikara i crtača otkriva se, osim dobronamjernog i minucioznog rada, jedna spontana artistska intuicija, prirodna lirika koja im dozvoljava da se vrlo visoko dignu, a da se na njihovim platnima ne odrazuje nikakav umor od rada. Vladimir Becić, Milivoj Uzelac, Miroslav Kraljević i Zlatko Šulentić imaju sjajnih evokacija i portreta u kojima bukta intenzivan život.« (L-t, Naši umjetnici u Ženevi, Kritika, 1921, br. 2). Neke ulomke iz drugih kritika možemo naći i u članku: Disk, Naši umjetnici na internacionalnoj izložbi moderne umjetnosti u Ženevi, Jugoslavenska njiva, 1921, br. 1.

Ali, u ovom nas času ta godina zanima prije svega kao odlučna godina u našem unutarnjem razvitku. Izvanredno bujna aktivnost kao da se odvija u nekoliko slojeva: dok neke pojave dotrajavaju, istodobno se pojavljuje nešto neočekivano novo ili doseže pun razvoj ono što je još jučer bilo teško prihvatljivo.

1

U ovom se času nećemo zadržavati na imenima koja danas znače samo kvantitetu, pa ni na onome što usprkos određenim vrijednostima ne znači više afirmaciju kvalitete u kontekstu zbivanja, kao što su izložbe Otona Ivekovića, Krušlina ili Jose Bužana. Ipak treba bar zabilježiti izložbu *Tomislava Krizmana*, koja doduše nije bila povijesni događaj, ali je važna zbog predstavljanja umjetnika koji je u to vrijeme bio jedan od glavnih pokretača organizacionog, pedagoškog i propagandnog djelovanja. Sjetimo se da je on na prvom mjestu među osnivačima Proljetnog salona.

Na određenoj razini ući ćemo u kontinuitet zbivanja s druga dva imena. To su *Meštrović* i *Rački*. Oni u toj godini definitivno pokapaju onu umjetnost koja je bila neodvojivo vezana s političkim zanosom mladih umjetnika, zanosom koji je sada postajao bespredmetan jer su se njegovi nosioci ili birokratizirali u novoj vlasti, sve očiglednije nenarodnoj, ili su bili potisnuti u stranu zbog traženja novih uporišta za otpor koji se neminovno rađao.

Mirko Rački proveo je ratno vrijeme uglavnom u Ženevi, marljivo radeći i sudjelujući s Meštrovićem na izložbama koje su obilazile saveznička kulturna središta, dokazujući, snagom umjetnosti, pravo južnoslavenskih naroda na njihov zajednički i samostalan politički život. U Zagreb se Rački vraća 1920, a 1921. priređuje svoju prvu veliku poslijeratnu izložbu u Umjetničkom paviljonu. I upravo ta izložba znači oproštaj s umjetnošću o kojoj smo govorili. Sam Rački kao da joj riječima stavlja epitaf: »Kod posljednjih radova ostavio sam nacionalizam jer vidim da je to samo na štetu umjetnosti. Umjetnost ne poznaje granica — ona zbližava ljude a ne rastavlja ih. Kod nas razmahao se nacionalizam (politički) pa je povukao i nas artiste za sobom. Meštrović mu je najveći propagator. Ja ne znam koliko se je ljepota time obogatila. Vanitas vanitatum — moda — moda i politika.«⁶ To je zapravo tihi

⁶ Iz pisma Mirka Račkoga Izidoru Kršnjavom. Navedeno prema: Jelena Uskoković, Mirko Rački, katalog retrospektivne izložbe, Zagreb 1970, str. 52.



oprostaj s herojskim godinama slikarstva Mirka Račkoga, sa slikarstvom naše secesije, naših »medulićevaca«. Jelena Uskoković bilježi: »Povukao se u svoj atelier u Voćarskoj cesti slikajući figuralne kompozicije, aktove, pejzaže, portrete a povremeno i religiozne teme...«⁷

To skretanje u slikarstvu Mirka Račkoga dokumentiraju slike »Selo na Visu«, »Voćarska cesta«, »Autoportret s bradom« i sve ono što je nastalo nakon godine 1921. Iako je tu crtež još uvijek istaknut, on je sve manje dekorativan i sve više prerasta u element klasičnog ili akademskog i time nastoji ući u tokove koji su aktualni toga časa.

U to isto vrijeme i Meštrović, glavni protagonist naše secesije, obavlja njen pokop na svoj način. Te je godine dobrim dijelom zauzet izgradnjom vjerojatno posljednje secesionističke građevine u nas, Račićeva mauzoleja u Cavtatu. Kiparstvo s naglašenom nacionalnom i političkom tezom napustio je

zapravo već u toku rata, ulazeći sve više u religiozne i općeljudske teme u kojima iznosi probleme ljudske sudbine (Reljefi iz splitskog Kašteleta). Doduše, i tu ćemo još naći seseciju prije svega u njevanoj stiliziranoj i ekspresivnoj ili dekorativnoj liniji, ali će njen smisao biti potpuno izmijenjen (»Daleki akordi«). Naglašenu deklarativnost već u toku rata zamjenjuje lirika i misaonost.

Ali Meštrovićeva pojava u 1921. godini znači još nešto: Pjer Križanić u svom članku bilježi da je Meštrović 1921. godine postao rektorom Kraljevske akademije za umjetnost i umjetni obrt,⁸ koja se do te godine nazivala samo Visokom školom. Izmjena imena označivala je i novu orijentaciju u djelovanju. Meštrovićev dolazak na Akademiju otvara novo razdoblje u razvitku te ustanove, ali dobrim dijelom i u organizacionim konstelacijama naše likov-

⁷ Postoji stanovita pometnja u vezi s godinom Meštrovićeva dolaska na Akademiju. Iz navoda u Križanićevu članku, koji donosim u nastavku teksta, očito je da je riječ o svršenom činu, a članak je pisan potkraj 1921. Međutim, Spomenica Akademije likovnih umjetnosti (Zagreb 1958) na str. 98 i 99 kao godinu Meštrovićeva dolaska na Akademiju označuje 1922, a kao godinu njegova imenovanja za rektora 1923. Istu godinu dolaska na Akademiju navodi i Ž. Grum u monografiji o Meštroviću (Zagreb 1961).





ne umjetnosti uopće. Križanić je taj događaj s entuzijazmom zabilježio u svom članku: »Među najznaменitije umjetničke događaje spada osnivanje Visoke slikarske akademije u Zagrebu, oko koje su se pored starijih umjetničkih nastavnika bivše umjetničke škole okupili mladi umjetnici: Kljaković, Babić, Vanka, Juhn. Prvim rektorom te akademije izabran je Ivan Meštrović i njegova ličnost i ime jamče, da bi taj zavod mogao dobiti značenje jedne svjetske akademije.«⁹

Spomenica ALU jednostavnim riječima bilježi značenje Meštrovićeve uloge u preorijentaciji odgojnog djelovanja Akademije: »...njegova ličnost je utjecala na razvoj pedagogije u tom, što je on snagom svog talenta stavio akcenat u nazivu škole 'Kr. akademija za umjetnost i umjetni obrt', više na riječ: umjetnost, nego na umjetni obrt kao njegovu stariji prethodnici.«¹⁰

S ponovnim ulazanjem Meštrovića u naš likovni život dobro je vezati i još jednu pojavu iz 1921. godine. To je prvi javni nastup kipara *Frana Kršinića*, koji će nekoliko desetljeća biti stanovita protuteža kiparstvu Ivana Meštrovića, Meštroviću suprotni pol. Iako se ni on u svojim počecima nije mogao sasvim oteti agresivnoj Meštrovićevoj formi, ipak se već tu, na prvoj njegovoj izložbi nakon studija u Pragu, nedvosmisleno osjeća da su to dvije različite prirode, građene od različitog materijala, potpuno različite osjećajnosti, a napokon i druge škole.

⁹ Pjer Križanić, n. dj. O naivnom optimizmu u novim društvenim okolnostima, koji je još uvijek karakterizirao neke od sudionika u javnom životu, govori i poanta istog Križanićeva članka: »Sve u svemu, u Zagrebu se sve više kristalizuje jedan izraziti umjetnički život i duh, koji će s vremenom odgojiti publiku za razumijevanje najsuvremenijih umjetničkih pojava. I bez obzira na taj život, koji se u Zagrebu, gredu izvjesnih umjetničkih tradicija, položaja, itd. razvija sam od sebe, bilo bi potrebno da i prosvjetna politika centralne vlade potpomaže nastojanje da se u Zagrebu centralizuje i skoncentriše umjetnički život naše nacije.« Krutu zbilju, koju likovna senzibilnost Pjera Križanića nije još tada mogla ni naslutiti, ilustrira sažetak povijesti Akademije koji se odnosi na vrijeme dok je Ivan Meštrović bio njen rektor:

»... u nacrtu na papiru, kako su ostali i svi oni projekti, nastojanja i najbolje namjere, što su nastajale upravo sa strane našeg prvog rektora I. Meštrovića, a ticalo se našeg zavoda i njegove izgradnje i njegova što većeg unapređenja. Taj naš prvi rektor tada svemoćni I. Meštrović, internacionalno priznati umjetnik, nesumnjivo kao najveći autoritet na polju umjetnosti, prvoborac, upravo nosilac ideologije ujedinjenja, bio je stvarno u pitanju Akademije i njezine izgradnje nemoćan i bespomoćan. Bilo je to vrijeme protunarodnih kraljevskih režima.« (Spomenica Akademije likovnih umjetnosti, Zagreb, 1958. str. 46/7).

¹⁰

Spomenica Akademije likovnih umjetnosti, Zagreb 1958, str. 27.

Meštrovićevoj bečkoj školi suprotstavlja se Kršinićeva praška, Meštrovićevoj bliskosti s Rodinom i Bourdelleom Kršinićeva veza sa Stursom i Maillolom i, što je najvažnije: Meštrovićevom epskom, dramatskom, misaonom gorštačkom doživljaju suprotstavlja se Kršinićev mediteranski optimizam i lirika. I tako je upravo 1921. godine uspostavljena polarizacija u našem kiparstvu koja će potrajati sve do prvih godina poslije drugoga svjetskog rata.

2

Pregled slikarske situacije u njenu najkreativnijem sloju vjerojatno ćemo najbolje dati služeći se klasičnim oznakama osnovnih mogućih polazišta: impresija, ekspresija, konstrukcija. U godini 1921. naći ćemo još posljednja djela koja polaze od impresije kao osnovne orijentacije, zatim kulminaciju poslijeratnog ekspresionizma i početak konstruktivnog slikarstva koje je tada nazivano kubizmom.

Kad govorim o slikarstvu impresije ne mislim na one oblike i sličice o kojima s omalovažavanjem govore Šimić¹¹ i Micić,¹² a koje su bile najbrojnije ali i najnezanimljivije na tadanjim izložbama, nego prije svega na veliku izložbu *Emanuela Vidovića* u Umjetničkom paviljonu, na kojoj se može pratiti kretanje od slikarstva impresije preko sve slobodnije pikturalne kreativnosti prema slikarstvu ekspresivne kontemplacije.¹³

Ono što je B. Gagro nazvao »kulminacijom generacije 'Proljetnog salona'« zapravo je kulminacija ekspresionističke orijentacije u nekoliko različitih koncepcija. Jednu od njih manifestira i prva velika samostalna izložba *Vilka Gecana* održana te godine. Ovak najizrazitiji predstavnik našeg ekspresionizma u tom času razvio se negdje između Kraljevića, Kokoschke i njemačkih utjecaja, osobito u grafici (grafički ciklusi »Klinika« i »Ropstvo na Siciliji«).

¹¹

A. B. Šimić, Deveta izložba Proljetnog salona, Kritika, 1920, str. 2.

¹²

Ljubomir Micić, Umetnička kritika, Nova Evropa, 1920, br. 12.

¹³

Da je riječ o prijelomnoj Vidovićevoj izložbi očito je iz periodizacije njegove umjetnosti koju daju Vesna Novak-Oštrić i Igor Zidić. I po jednoj i po drugoj razdiobi 1920/21. prelomna je godina za djelo E. Vidovića. Vidi o tome: Dr Vesna Novak-Oštrić, Katalog izložbe Emanuela Vidovića, Zagreb 1970, i Igor Zidić, Emanuel Vidović, predgovor katalogu retrospektivne izložbe, Zagreb 1971.

Izuzetno osvježene slikarstvu ekspresije donose te godine i *Babićeva* djela kao što su »Crvene zastave« i španjolski ciklus. Od svoje prijašnje ekspresivnosti, koja je proizišla iz secesije, Babić se okreće izrazito slikarskom gledanju koje se ostvaruje plošnim slobodnim nanosima profinjenog kolorita, potaknut španjolskim susretima, ali mu nije teško uspostaviti ni kontinuitet s Kraljevićevom slikarskom kulturom. Španjolske motive te iste godine izlažu Aralica i Šulentić.

Ipak je najodlučnija promjena koju donosi 1921. godina korjeniti zaokret prema konstrukciji oblika kao apstrakciji. U tom pogledu od prelomnog je značenja *XII proljetni salon* i izložba *Save Šumanovića*, a ne treba smetnuti s uma da je te iste godine na samostalnoj izložbi nastupio i *Vladimir Becić* sa svojim djelima »blažuske« faze. Ono što je zajedničko u ovim pojavama može se vjerojatno okvalificirati kao zaokret prema objektivnosti i prema konstrukciji, ali ne jednoznačno. Kod *Varlaja* kao i kod *Becića* objektivni konstruktivni oblik bit će posljedica analize, pojednostavnjivanja motiva, a kod *Uzelca* i još više kod *Šumanovića* sve će se više manifestirati metoda apstrahiranja u kojoj se oblik podvrgava pretežno apriornoj koncepciji kompozicije (*Uzelac*: »Cirkus«, »Berba«; *Šumanović*: »Skulptor u atelieru«, »Kompozicija sa satom«). Upravo je slučaj *Uzelca* i *Šumanovića* značajan zbog zaokreta prema likovnoj samostalnosti, autonomiji izraza i kompozicije. Iako je riječ o nekim zajedničkim crtama, ni primjer *Uzelca* i *Šumanovića* nije istoznačan; razlike je vrlo dobro uočio *A. B. Šimić*: »*Uzelac* u svojem slikarstvu nije otišao tako daleko prema apstrakciji kao *Šumanović* — iako je to čovjek mogao očekivati po dvjema-trima njegovim slikama u kojima je na primjer kuća toliko pojednostavnjena da prelazi skoro u goli geometrijski oblik. (To je put prema kubizmu) . . . *Uzelac* je, držim, uopće takva priroda da ga ne bi mogla zadovoljiti igra čisto apstraktnih forma . . . «¹⁴

Osim toga, bitna je razlika između *Uzelca* i *Šumanovića* u tome što je stjecajem okolnosti *Uzelčevo* djelo urašteno u organski tok hrvatske likovne umjetnosti toga vremena, napose svojim unutarnjim vezama s *Kraljevićem*, a *Šumanovićevo* je još uvijek odviše dogmatično i strogo vezano na radionicu *A. Lhotea*.

Ono što *Uzelac* i *Šumanović* donose kao novo svi kritici uglavnom počinju nazivati kubizmom, ali ne treba smetnuti s uma da to ne znači i kidanje s ekspresijom. Ono što se jučer nazivalo ekspresionizmom, sada samo mijenja karakter i izraz, ali ne nestaje. Novo slikarstvo, pogotovo kod *Uzelca*, nije uvijek dosljedno objektivno i neemocionalno. I nove forme mogu izraziti unutarnje uzbuđenje, nemir, pa i protest, čak i snažnije, brutalnije nego prije (*Uzelac*: »*Magdalena*«, »*Sfinga velegrada*«, »*Autoportret u baru*«). Tu novu pojavu možemo nazvati, prilično opravdano, ekspresionizmom forme. Ali to nije sve što će novo slikarstvo iznijeti kao socijalnu poruku; društvena će angažiranost, nasuprot dojučerašnjoj bolećivosti i psihologiziranju, sada kao protest iznijeti grubu, brutalnu istinu, u isto takvim formama koje će poprimiti i novu, čvršću gradnju (*Uzelac*: »*Tvornice*«).

Na kraju, karakteristiku povijesnog značenja 1921. godine možemo ovako sažeti: Po opsegu jednako kao i po značenju likovnog zbivanja to je najistaknutija godina nakon 1913. u kojoj je održana posmrtna izložba *Miroslava Kraljevića*. Svi vanjski podražaji koji su se u međuvremenu javili samo su onoliko urasli u tok našega likovnog života koliko su bili adekvatan izraz subjektivne i objektivne stvarnosti, a većinom su baš u *Kraljevićevoj* umjetnosti našli višeznačnu podlogu bogatu mogućnostima. Usporedo sa strujom kojom dominira *Kraljevićevo* slikarstvo, postoji i ona druga s *Meštrovićem* kao dominantom koja je godine 1921. doživljavala korjenitu preorijentaciju. Tako je to postala godina sažimanja rezultata ali i godina novih mobilizacija i novih početaka. Jesu li daljnje godine nastavile taj tok i taj tempo uspona, jesu li bile opravdane nove nade, tada rođene, o tome bi trebalo tek raspravljati.