

slikarstvo 'proljetnog salona' 1916-1928.

božidar gagro

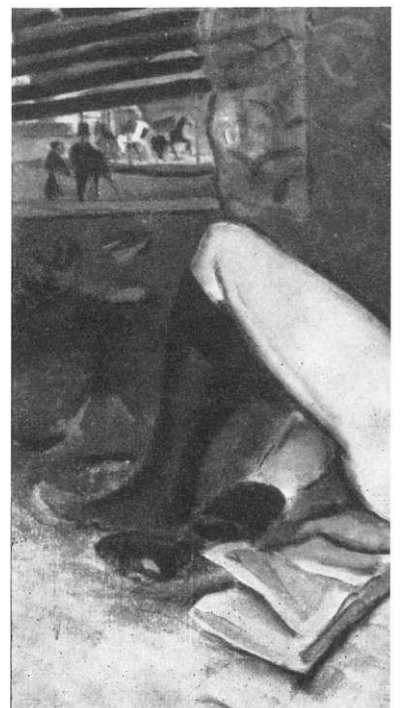
Od smrti Miroslava Kraljevića godine 1913. do pod sam kraj toga ratnog drugog desetljeća, u razrijeđenosti kulturnog bivstvovanja provincijske sredine »ni u Evropi ni na Balkanu«, naći će se veoma malo uporišnih tačaka za **razvojno-historijsku** rekonstrukciju hrvatske umjetnosti. U fizičkoj i duhovnoj razbijenosti epohe ne razabiremo ništa nalik na generaciju, na frontalnu širinu skupine pojedinaca, istaknutih po uvjerenju, povezanih elementarnim afinitetom. Postoje samo pojedinci, a oko njih šaka starmalih diletanata i rutinera, krpeljski prionula uz tanak sloj građanske narudžbe nesigurna ukusa i iz koje se, u tom času, na planu istinskog stvaranja ne izdvaja nijedan od pionira Bukovčeva vremena.¹

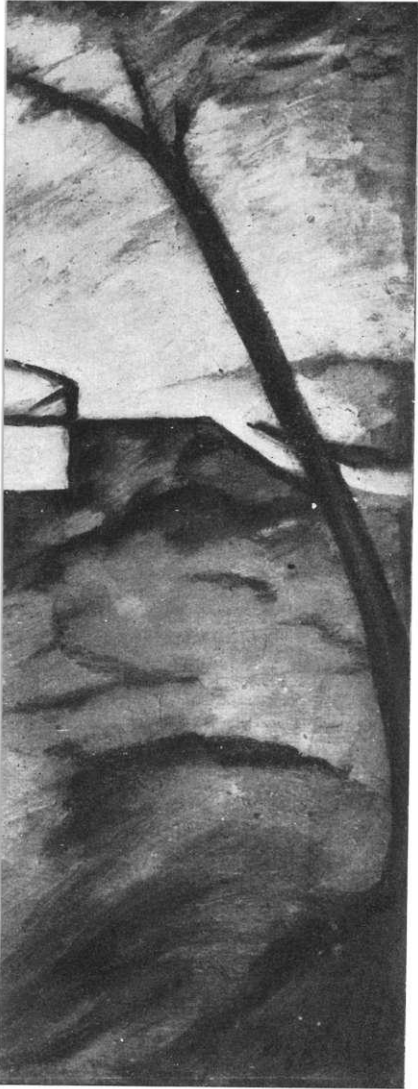
I bez prevelike pažljivosti moguće je povući nekoliko niti stvaralačkih problema koji se uglavnom nastavljaju iz godina koje su neposredno prethodile. Pod konac prvog desetljeća i na početku drugog ideologija »Medulića« i stilistika »Minhenskog kruga« jasno su suprotstavljene. Poimanje umjetničkog subjekta kao djelatne i ideološke, tj. nacionalističke, političke svjesne jedinice, kod prvih imalo je posljedicu da je granica između iskrenog i sebesvjesnog umjetničkog napora i programiranog i propagandnog stiliziranja postala pretanka i, nerijetko, nezamjetljiva. Na drugoj strani relativna izoliranost omogućuje grupi koju je predvodio Račić da snage i talente usmjeri ka drugačijem tretmanu likovnog predmeta, u kojem će to likovno, plastično — kao i u matici razvoja zapadnoevropske umjetnosti počev od Maneta — postati pravi i jedini predmet zanimanja. Međutim, premalo se zapažaju dvije stvari: da je »Medulić« svoju potencijalnu šansu iskoristio još prije rata; sve što se događalo kasnije, što su slikali i vajali Meštrovićevi oponašatelji — i što je obilato iskorištavano na brojnim inozemnim izložbama u režirane propagandističke svrhe — može biti od interesa za opću kulturno-historijsku, ali ne i za razvojno-umjetničku analizu. Drugo predstavlja razvoj M. Kraljevića: on je u požeškom i pariskom razdoblju dvaput vrlo jasno zakoračio naprijed, u pravcu slobodne, svoje, post-fovističke interpretacije sezanzizma; djela iz posljednje faze njegova stvaranja valja gledati kao daljnju, bogatiju i složeniju etapu onoga pravca koji se uobličio oko Račića. Iako je uloga Vladimira Becića znatno skromnija, ne zaboravimo da je i on za vrijeme boravka u Parizu, i nakon toga, doživio evoluciju na osnovi Cézanneova načina. Sve to zajedno, naravno, neće imati nikakve veze s impresionizmom, kao što s impresionizmom nije povezan ni temeljni stilski problem prve, minhenske faze, čime se nabacivala naša starija kritika. Kako se i dalje nastavlja opticanje srednjoevropske stilske monete, ekspresionistička produženja secesije (uz Klimta i Hodlera, Kokoschka i Schiele) pobu-



Milivoj Uzelac: Pejzaž s mostom

Milivoj Uzelac: Venera iz predgrada





duju određen odjek; primjeri Jerolima Miše i Zlatka Šulentića² najbolje će pokazati koliko je uvjereno i koliko uvjerljivo bio prihvaćen taj rani i mjestimični ekspresionistički poticaj. Riječ je uglavnom o portretima i još je uvijek ona secesionistička »snaga duše« prisutna kao portretni motiv. Ljubu Babića, koji se suvremenim kritičarima (Lunaček, Strajnić) čini, uz Maksimilijana Vanku, najvećom darovitošću, put k ekspresionizmu, nakon što je platio vlastiti i ne najmanji obol medulicevskoj tematici, vodi preko Münchena. Ne preko Münchena »Plavog jahača«; preko onog Münchena pravovjernog i jugedstilskog, koji je ekspresionistički drhat zahvatio samo izvana. Između krokija Matoševa lika (1913), preko »Autoportreta« (1914) do portreta Miroslava Krležu (1919) Babić, istina, pokazuje naglašen interes za psihološku introspekciju, ili — rekao bih čak — za psihološku konstrukciju lika, za usredsređivanje na »unutarnji život« osobe, ali i nikakvu sklonost za slobodniju metaforičnost; stilizatorski je napor, ondje gdje se pojavljuje, dodan, više nakalemljen po osjećanju kultivirana i ažurna ukusa, manje proistekao iz konflikta osjećaja, iz povišene temperature vlastitog uvjerenja. »Intelektualizam« Lj. Babića relativan je; iz retrospektive njegova kasnijeg razvoja, polazeći od njegova ispovijedanja »čisto slikarskih« vrednota, crvenilo njegova »Gradilišta« (1917), kozmičnost »Golgotu« (1917), ili pak simbolistička redukcija »Crvenih zastava« (1921) — majstorska djela mizanscene — predstavljaju samo prolaznu etapu u preobražavanjima toga živog i gospodstvenog duha. Slikarska i intelektualna kultura Lj. Babića predstavljala je ipak — u vremenu kada se borba oko umjetničkih poimanja najčešće svodila na najprizemnije gušanje za umjetnost općenito — izravno ili neizravno ohrabrenje svim novim pokušajima da se cilj pomakne dalje ili izdigne više.

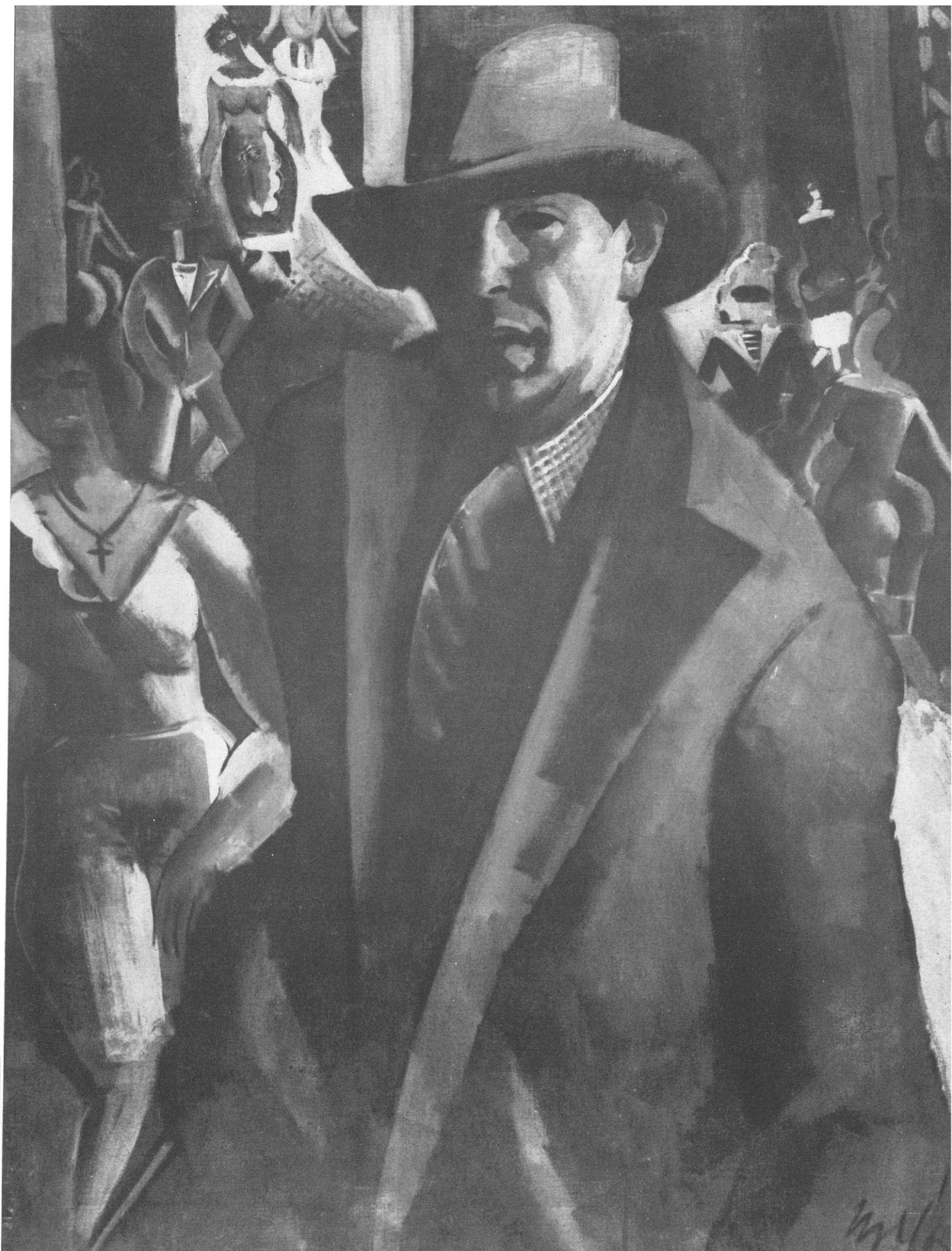
Tko god gleda, naći će niz veoma važnih povijesnih okolnosti koje su na tako reći neizbježan način pretpostavljale pojavu mladog naraštaja. Rat je, prije svega, oštrinom sječiva razdvojio u glavama svijet prošlosti od predosjećanja novog, od onog nejasnog i uzbuđujućeg prostora vlastitog djelovanja, vlastite egzistencijalne šanse. Kritički razmak od kompromitirane stvarnosti skida mreže s očiju.

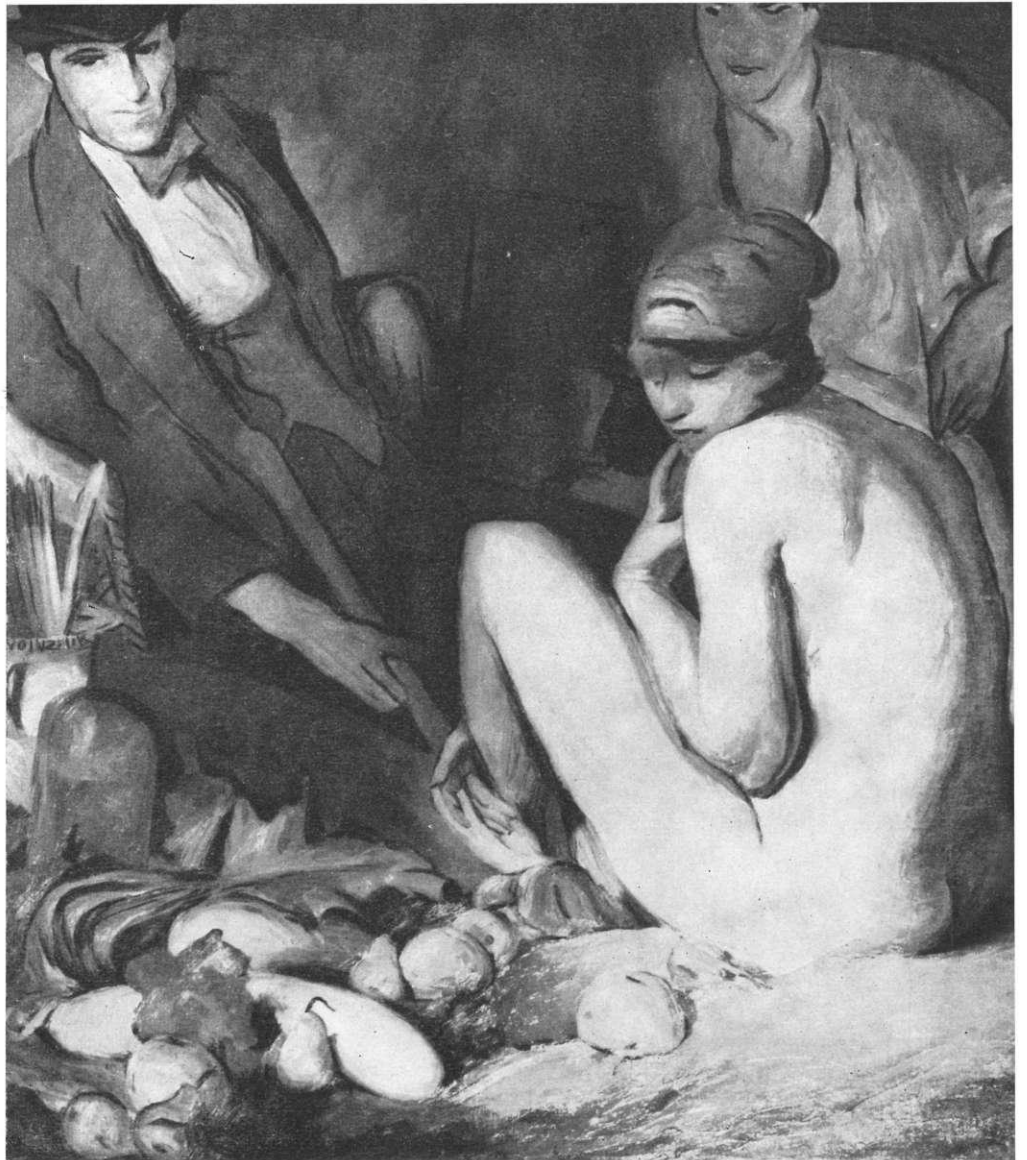
Obnovljeni pogled obara fetišu, prozire patvorine, izmjenjuje odnose vrijednosti. Nenaviklim očima zagleda se u drugo, u različito. Rezultat je neka vrsta prividne dekoncentracije, gubitak sistematske discipline — »komešanje«, reče netko; u stvari, to je najdragocjenija, pripremna, početna raspoloživost duhova i talenata, organska dispoibilnost zametka.

Već i sama pojava »Hrvatskog proljetnog salona« g. 1916, s općenitim i nesigurnim proslavom, s imenima sudionika koja mnogo ne garantiraju,³ ipak daje naslutiti da kritička samosvijest dozrijeva. I upravo toj će manifestaciji pripasti uloga da u trajanju duljem od jednog desetljeća apsorbira sve izrazitije težnje, traženja i posrtanja mladih i mladih umjetnika. Proljetni je salon u stvari i jedini oblik organiziranog i kontinuiranog **kolektivnog** djelovanja na području plastičkih umjetnosti u svom vremenu, pa se na taj način, prije svega ostalog, nameće svakom historijskom pristupu kao jedino moguća sintetska jedinica. No, s druge strane, »Proljetni salon« ne predstavlja cjelovit i određen pojam koji gradi iz nutrine kohezija jedinstvene i uobličene težnje i dosljedno razvijane misli. »Proljetni salon« ulazi u povijest umjetnosti kao razvojni i vremenski sinonim protuslovnosti, složena i nemirom nadasve bogata vremena, u kojem je izrastala, makar koliko neujednačena, rastrgana, starmala, nedorečena i po krajnjim rezultatima u slikarstvu može biti i skromna — jedna od najtalentiranijih generacija hrvatske kulture — generacija druge naše moderne. Gledajući u modernoj cikličko otvaranje kulture ove sredine evropskim i svjetskim primjerima — koje se posljednjih sedamdeset godina ritmično smjenjuje s razdobljima pribiranja snaga tla i tradicije — njoj treba pripisati u zaslugu što je u najboljim predstavnicima (A. B. Šimić, Krleža, Ujević) kreativno i dubokomislno postavila, a djelomično i prevladala sam problem tog ritmičkog opetovanja — kojeg ćemo, inače, biti svjedoci još jednom u protekloj, petoj deceniji našeg stoljeća.

Da bi se tačnije odredile kritičke relacije prema pojavama i ostvarenjima, valja imati pred očima euforičnu i do kaotičnosti pokrenutu situaciju tipično mlada-lackog, prethodničkog perioda. Jer, pojava Milana Steinera (1894—1918), npr.,



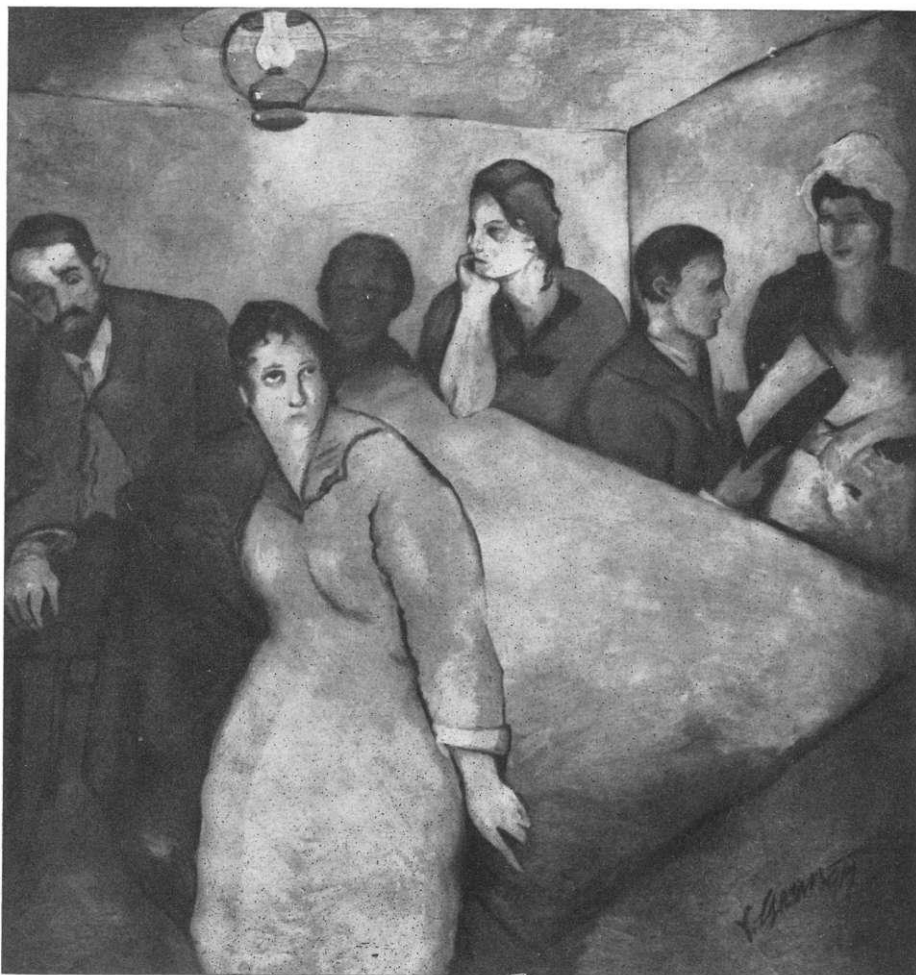




Milivoj Uzelac: U atelieru

Milivoj Uzelac: Autoportret u baru

bez vlastite prostorne i vremenske odredbe, ostaje samo nejasan trag nerazvijene darovitosti, kojeg nekoliko ulja i crteža svjedoči kako je brzo i sretno intuirao poruku Račićeva i Kraljevićeva minhenskog početka, kako se, gledajući s razvojne perspektive, postavio najbolje za jedno buduće, ali, na žalost, neostvareno, kretanje naprijed. Za utvrđivanje značenja ličnosti valja znati i to s koliko je autoriteta i s kakvim poletom Steiner ispoljavao vlastitu raspoloživost: »Taj mladi čovjek potpuno nepoznat ne samo tzv. publici nego gotovo i svekolikoj našoj kritici (koja mu je u najboljem slučaju posvetila po koji redak kad bi pisala o izložbi đaka Umjetničke škole), taj učenik Umjetničke škole imao je kao drug Uzelca, Šumanovića, Trepšea, Gecana i dr. pri nastajanju tih naših najmlađih slikara udjela za koji i ne slute, osim nekoliko rijetkih koji su u to upućeni. On ne samo da je jedan od prvih koji su govorili o Cézanneu, ekspresionizmu, kubizmu, itd. nego je slikao i crtao tako da se njegovi ondašnji radovi mogu uporediti s najboljim današnjim radovima ovih slikara.« U vrijeme kada je A. B. Šimić u »Savremeniku« g. 1921. napisao navedene retke činilo se, i ne samo njemu, da je nova situacija naše umjetnosti gotova činjenica, da su mladi stvaraoci koje je on citirao — a imenima kojih bi se mogla dodati i imena Tartaglie, Varlaja, ili pak imena čestih gostiju srpskih slikara Dobrovića i Bijelića koji se javljaju na izložbama salona počev od 1919. — unijeli »novi duh«, podigli provincijsku umjetnost sentimentalne anegdote i zanosne fraze na razinu modernog likovnog izražavanja. Doslovno tako izražavao se i Iljko Gorenčević, prerano nestali,⁴ ali još uvijek najznačajniji kritičar toga vremena, u predgovoru VIII izložbe »Proljetnog salona« u Osijeku, godine 1920.



Vilko Gecan: Oko stola

Nakon što je ustanovio da zbog »novih umetničkih potreba današnjeg čoveka . . . danas osećamo jače no ikada značajnu potrebu obnove celokupne naše likovne umetnosti«, reći će kako »najmlađa generacija udara temelje ovoj revoluciji. Dok je cela naša jučerašnja umetnost bila umetnost sentimentalnog raspoloženja i historijske anegdote, umetnost literarnog sižeja i sladunjavih dispozicija, najmlađa je umetnost u prvom redu na pijedestal postavila nepovredivi princip likovnog izražavanja«.

Međutim, ono što je Gorenčević samo naslućivao — govoreći kako tu mladu umjetnost »u njenom borbenom vrenju ne možemo u celosti da vidimo«, jer ipak »živimo isuviše u vremenu koje je i njeno vreme« — mi danas, prilazeći analitički čitavom tom kompleksu pobuda koje se pletu, nerijetko u potpunoj protuslovnosti i koje do općeg cilja — novosti modernosti — nastoje doprijeti i naprečac sagledanim putovima,⁵ i bezmalo nepomirljivim sredstvima, vidimo nešto jasnije. Pokušavajući se držati onog što ipak gradi razvojnu liniju, a ne zapliće je na sporednim zalijetanjima, morat ćemo utvrditi, u cjelini, da se jezgro ove mlade generacije, s izuzetkom Tartaglie koji će ostati do kraja samo »tangenta« »Proljetnog salona«, formiralo oslanjajući se na slikarstvo Miroslava Kraljevića s jedne strane, a s druge strane asimilirajući niz pomiješanih stilskih tendencija, u kojima će se Cézanneov način, u jednom trenutku svakako najizrazitije zajedničko obilježje, dodirivati s natruhama ekspresionizma, ili čak kubizma iz druge ruke. Dok je studij na zagrebačkoj Umjetničkoj školi pružio Uzelcu i drugovima priliku da se prisnije povežu s nedovršenim stilom (u razvojnom smislu) Miroslava Kraljevića, s njegovim temama i njegovim koloritom, studij na praškoj akademiji omogućit će im da kroz djela čeških avangardista, inspiriranih najnovijim strujanjima pariske škole, naslute široko područje stilskih orijentacija suvremene umjetnosti.⁶ Činjenica je i to da njihova uvjerenja nisu uvijek bila sazdana na najčvršćoj osnovi: biti »sezunist« u pejzažu, slikati



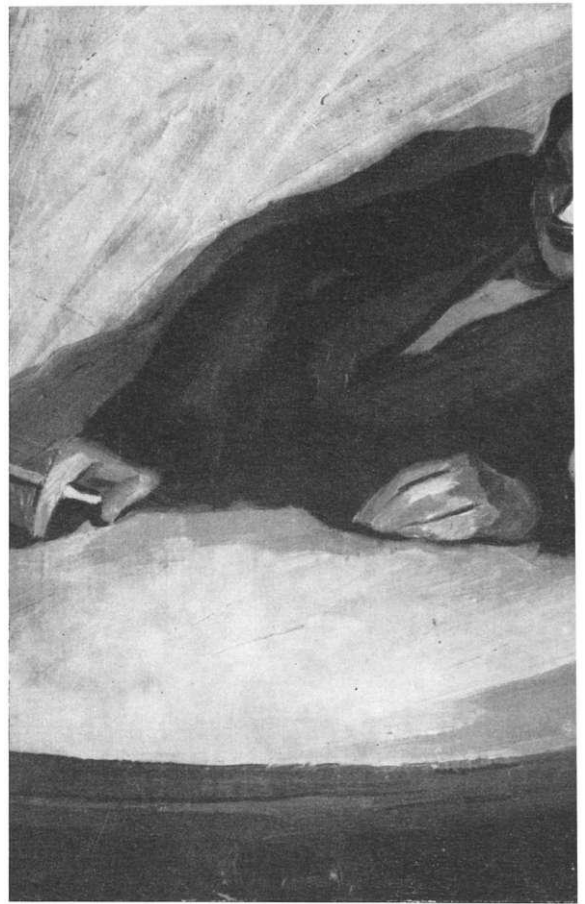
portrete na granici između Račića i ekspresionista, s tom uvijek prokletom opasnošću potonuća u dekorativnost bezimenog ali opipljivog građanskog ukusa, ili nekih »domaćih« fraza, otvara pitanje tako često i tako nam poznato iz razvoja naše umjetnosti: koliko je to svodivo pod jednoznačne, tê, i ne hoteći, afirmativne etikete izama?

Postavljajući to pitanje, ne bi nam se smjelo dogoditi da radi analitičke akribije, koja nas nužno navodi na određeno nasilje nad umjetničkim pojavama — jer one se upravo srazmjerno vlastitoj autentičnosti tome opiru, izgubimo iz vida da i ta nesvodivost u novoj konstelaciji pojmova može značiti početni plus! I slikarstvo samog Kraljevića — za koje je teško kazati da nije »dobro slikarstvo« — ne ulazi lako u sintetske cjeline izama. Oslanjanje na Kraljevića, kontinuitet njegovih slikarskih ideja, koji se kod mladih slikara javlja i kao svijest o ukorijenjenosti, označava u stvari i kontinuitet jednog stava, pokušaj da se na jednakoj udaljenosti od oprečnih koncepcija izgradi vlastito gledanje. Sezanizam ili u krajnjoj liniji samo sezanistička stilizacija najuočljivije je zajedničko obilježje drugoga, možda najvažnijeg razdoblja »Proljetnog salona«, od 1919. do 1922. g. Bez obzira na to koliko će se taj način u budućnosti pokazati stranim i Uzelcu, i Gecanu, i Varlaju, i Trepšeu, nepobitno je da su svi njihovi počeci — kao i rani radovi Šumanovića i Bijelića — i istovremena (blažuska) faza Vladimira Becića, dublje ili površnije, kraće ili trajnije, usmjereni tonskoj konstrukciji i koloritu Cézanneova slikarstva. Naravno, rijetko je kada riječ o čistim obrascima usvojenog stila. Taj zajednički nazivnik označava relativno kratku, rječnikom suvremenih razvojnih pojava u slikarstvu najlakše određivu zajedničku međufazu, koja neće ostaviti izravnog, neposrednog traga u kasnijem razvoju slikarstva u našoj sredini, ali će zato, lokalizirana u svom vlastitom vremenu, u vlastitom prostoru, nošena od nekoliko osvjedočenih nadarenosti, ostati iskustvenim temeljem (dapače i u negativnom smislu) onoga što će nadoći u bližoj i daljoj budućnosti.

Temperamentom, manirom, lakoćom improvizacije, suverenom sposobnošću da klizi po površini stvari — Milivoj Uzelac se lako nametao kao središnja tačka skupine; između Bukovca i Murtića on u povijesti hrvatskog slikarstva održava vezu darovitih improvizatora. Te mu njegove sklonosti nisu, razumljivo, potpomagale da dublje i trajnije usvoji i prevlada bilo pouku Cézannea, bilo ekspresionista. Njegov »Pejzaž s mostom« (1919) možemo uzeti kao najpotpuniju



Vilko Gecan: Portret moje žene



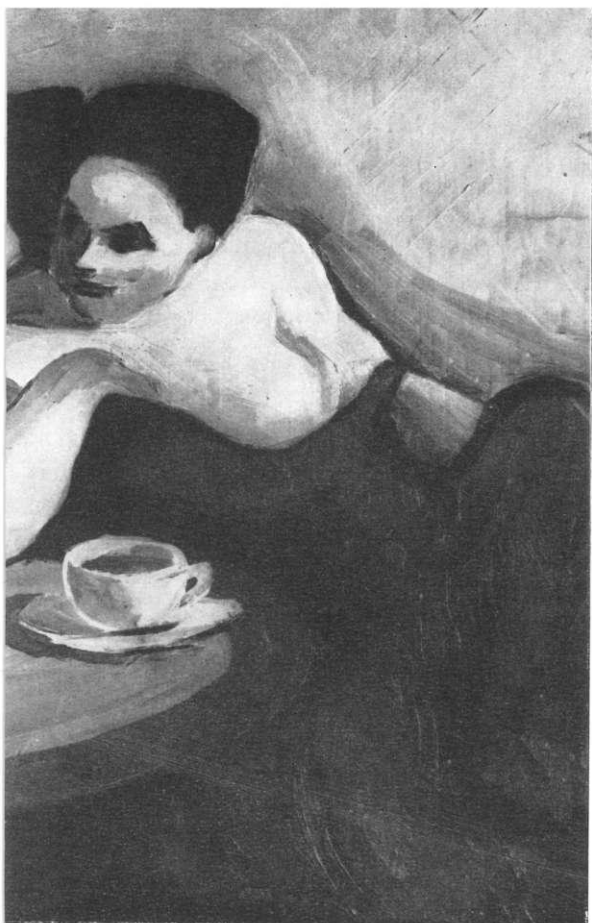
Marijan Trepše: U gostionici

potvrdu sezanzizma. Međutim u »Autoportretu u baru« (1921), koji inače predstavlja vrijedno i lijepo djelo, nailazimo na elemente kubizma. To će nam, uz intimno obaziranje za Kraljevićem vidljivo na nizu drugih slika, posvjedočiti o provizornosti slikareve orijentacije; koliko ga ona i nije sprečavala da stvori nekoliko dovršenih i značajnih slika, koje govore o složenosti trenutka što ga promatramo, učinit će mu neizbježnim i žurnim traženje izlaza. Nakon odlaska u Pariz g. 1923. Uzelac se razvio u mondenog slikara virtuoznih sposobnosti. Kraljevića je razumio veoma dobro i Marijan Trepše, tako da bi se moglo reći da je u cijeloj grupi bio najjače pod njegovim utjecajem. U tonski čvrsto građenom »Autoportretu s lulom« nameće se i usporedba s Račićem. Kada je kasnije, oko 1925, Trepše otkrio u sebi dekoraterske sposobnosti, odao im se s radošću i bez ustezanja.

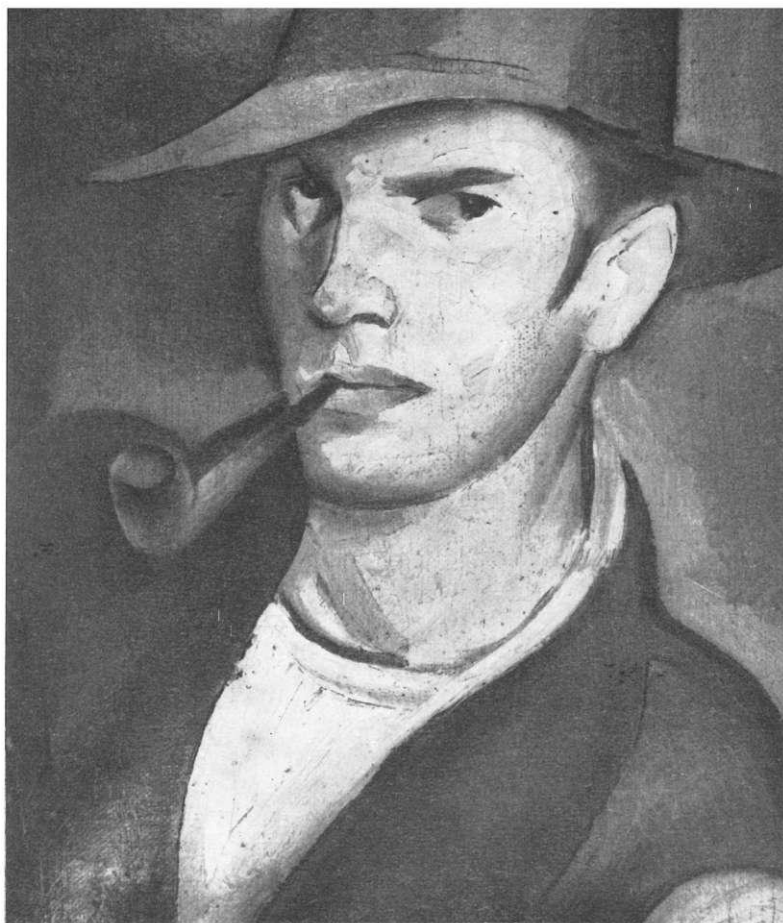
Godina 1921. možda je najvažnija godina generacije »Proljetnog salona«. Prije nego što bi označavala početak ili kraj, ona označava prelomnu tačku jednog vremena, kulminaciju, »zenit« otkrivalačkih nemira; jedino u godinama pedesetim, u netom završenom ciklusu modernizatorske groznice, mogli bismo potražiti odgovarajuću usporedbu. Pored toga što je to godina niza značajnih likovnih priredbi, individualnih i skupnih — kroz koje se počinje provoditi prisna i planirana suradnja jugoslavenskih središta — to je godina Krležinih »Marginalija uz slike Petra Dobrovića«; esej se pojavio u već spomenutom godištu »Savremenika« — najvažnijem godištu u historiji svih naših časopisa — koje je donijelo i priloge A. B. Šimića, I. Gorenčevića, J. Matasovića, R. Petrovića, S. Šumanovića, zatim aktuelne prevode (Loos, »Ornament i zločin«); godina »Zenitističkog manifesta« i Vinaverova »Gromobrana svemira« . . .

Godina govorenja o ekspresionizmu. Pa ipak verbalna egzaltacija nije u jednakoj mjeri prisutna i u stvorenim djelima. Ekspresionizam se može uzeti, isto tako, tek kao jedan od faktora u oblikovanju fizionomija pojedinih umjetnika, kao određena atmosfera u kojoj sazrijeva hibridan izraz umjetnika, tako da su oznake stila samo djelimične, samo sporadične i gotovo u pravilu nepotpuno pokrivena pojmom ekspresionizma koji se odnosi na dobro poznate pojave





Marijan Trepše: Voćnjak



Marijan Trepše: Autoportret



njemačkog i srednjoevropskog slikarstva. Koliko su Uzelčevi »Ljubavnici«, ili »Venera iz predgrađa« od istog slikara, ekspresionistički? Čak kada bi se i uklapali — po određenoj napetosti odnosa likova, po ironično-melankoličnoj situaciji u drugom primjeru — ili da se poslužimo primjerom još izrazitijim, »Crvenom kućom« V. Varlaja (1923), gdje je namjera ekspresivizacije bojom napadna — one nemaju jasne i trajne povezanosti u cjelokupnoj strukturi izraza, onoga, znači, što bi nam dalo pravo da pojedine oznake poopćimo u punovrijednom pojmu dotičnog stila.

U ranom ciklusu motiva »Iz sužanjstva« Vilka Gecana ekspresionizam ćemo uglavnom protumačiti kao ekspresionistički literarni sadržaj, kojeg lica glume, ponekad čak i uz pomoć grimasa ili nasumičnih stilizacija; paleta je, doduše, stegnuta na zelenkaste i olovne tonove sa svijetlim akcentima, crtež pojednostavljen i nemiran, a faktura na mahove složena. Kad se Gecan, naprotiv, nađe pred intimnijim zadatkom, pokazat će znatno bogatiju paletu, a miran zahvat (»Portret žene«, »Autoportret«, 1922). Pokušaji ostvarenja cjelovitije plastičke sinteze, još uvijek uz pomoć mimičkog komponiranja figura (»Kod stola«, 1923), ili putem kubističke stilizacije (»U krčmi«, 1922), lijepe ilustracije njegovih napora, ostali su za njega samog, a i za sredinu bez značajnijih posljedica. Pod konac 3. decenija, smiren dugim putovanjima, Gecan će stvoriti drugi niz zaokruženih djela, uzbuđljivo jednostavnih i svježih (»Tušika«, 1929). Na XVIII izložbi »Proljetnog salona«, godine 1923, zapaža se promjena. »Opet strasno posizanje za određenom formom, za konstrukcijom. Opet vraćanje staroj talijanskoj, njemačkoj i neoklasičnoj francuskoj školi.« — bilježi J. Miše u »Savremeniku« 1923. g. U stvari, dogodilo se to da je evropsko slikarstvo, nakon analitičke i destruktivne euforije, neposredno iza rata zabilježilo prve reakcije; Derainov i Picassoov klasicizam s jedne strane, a s druge nešto kasnije, »Neue Sachlichkeit«, djeluje kao nagao udarac suprotnog vjetrova u još nerazvijena jedra našeg modernizma. I hrvatski i srpski slikari listom će početi sa zatvaranjem obrisa, s isticanjem pune linije, s naglašavanjem trodimenzionalne zbitosti predmeta i prostora, podražavajući ovlašnu »kubičnost« i »kon-

struktivnost«, svodit će boju na mukle zemljane, tamnozeleno i tamnoplavo ugašene tonove, u želji da što izravnije istaknu tektoniku volumena i prostora samog, krstog i kristaliničnog. Krleža će ovo slikarstvo duhovito nazvati »euklidovskim«.

Sudeći po brzini kojom se proširilo, po dubini i snazi kojom je prošlo slikarske postupke pojedinaca gotovo ne ostavljajući izuzetka — od Becića do Tartaglie, od Mišea do Varlaja, od Dobrovića do Stanojevića — »euklidovsko« slikarstvo 3. decenija predstavlja recidiv tradicionalističke podsvijesti našeg slikarskog razvoja, kojem slikarska i spoznajna iskustva evropskih pokreta prve četvrtine stoljeća nisu uspjela ni trajno ni definitivno poljuljati vjeru u primjerenost prošlosti.

U punom je jeku oko 1925. g., a moglo bi se kazati da traje upravo do onda do kada traje i »Proljetni salon«, iako se neki počinju oslobađati godinu dana ranije, dok će kod drugih trajati i do 1929. Za ovo posljednje razdoblje »Proljetnog salona« karakteristično je, s obzirom na zajedničku usmjerenost većine značajnijih mladih stvaralaca, da nema pojedinaca, niti skupina, koji bi se posebno izdvajali. Od »Četvorice« s početka decenija Vladimir Varlaj od početka je gajio sklonost ka čvršćim konstrukcijama pejzažnih masa, pa će on, zapravo, tek u novoj situaciji doći na tlo koje mu je najviše i odgovaralo. Pejzaži koje je slikao počev od 1924, s reskom oštrinom metalnih konstrukcija, ublaženih ipak finim razastiranjem svjetla, ostaju najvrednije što je uopće naslikao. Razvojno značenje ove posljednje faze »Proljetnog salona« uglavnom je posredno: niti se što u njoj započelo, niti dovršilo. Ona je u biti proizvod nesporazuma — nesporazuma sa slovom i duhom likovnih događaja od Cézannea do iza kubizma. Moguća načelno »plodnost nesporazuma« u smislu naivne poetike — jer naučiti se u Cézannea na taj način što se poznata njegova izreka o potrebi svodenja svih oblika na elementarna geometrijska tijela usvoji tako da se u normalnom euklidovskom, sezánovski neizanaliziranom prostoru, sve počinje stožiti, valjkati, kubisiti, nikako ne znači biti sezánist, ali može rodit nešto novo, može dati makar i kratkotrajnu iskru samosvojnog gledanja — nije ipak bila takva da bi trajnije biljegovala bilo koju individualnu liniju.

Promatrajući s kakvim se olakšanjem oslobađaju ove manire ponajbolji stvaraoci — poput Joba, Tartaglie, Becića i dr. — s kakvom se neposrednošću najmlađi opredjeljuju u širokom rasponu usmjerenja — Junek, Plančić, Hegeđušić — dolazimo na pomisao da je najveće značenje ovog razvojnog trenutka njegovo kataraktičko značenje: po rasponu slikarskog problema veoma uska i neočekivano sveobuhvatna karantena dozvolila je da se primire duhovi i stalože snage, da se s tom tamnom pozadinom koštano tvrdih cilindričnih oblika pripremi orfički ili intimistički nastup boje godina koje će uslijediti.

Vladimir Varlaj: Ljeto

1) Njihova pak zasluga leži u održavanju institucija; na Višoj školi za umjetnost i umjetni obrt predaju: Čikoš, Crnčić, Iveković, Krizman, Frangeš, Valdec, i dr.

2) U Mišea se ekspresionistička stilizacija pojavljuje na portretima izlaganim već 1914. u Zagrebu. U Šulentića nešto kasnije, oko 1917, kako se vidi na poznatom portretu dra Peltza.

3) Salon Ullrich, 26. III — 15. IV; sudjeluju: Lj. Babić, Z. Borelli-Vranska, F. Čus, H. Juhn, I. Kerdić, D. Kokotović, T. Krizman, A. Krizmanić, J. Miše, B. Petrović, I. Simonović, M. Strozzi, Z. Šulentić i J. Turkalj. — »Ne nastupamo ni s kakvim lozinkama... ali naš pogled gleda u budućnost, jer nećemo da stanemo... zato želimo da uzdržimo vezu svih onih koji kletvu umjetnosti vide u spokojnom uživanju onog što je postignuto, da učinimo kraj osamljenosti pojedinca... da, za sebe barem, ukinemo zid kojim je već i naša generacija odijeljena od onih što dolaze i što još imaju doći...«

4) Pravo ime Iljka Gorenčevića je Lav Grün (1896—1924). Studirao je pravo u Budimpešti, a jednu godinu i povijest umjetnosti u Beču. Napisao je niz eseja: o Studinu, Meštroviću, Kraljeviću, Dobroviću, o predodređenju doživljaja likovne umjetnosti i dr., u kojima je pokazivao obaviještenost, sklonost ka problematskom interpretiranju i — brzo dozrijevanje.

5) Što će M. Krležu navesti da se još g. 1919. u »Plamenu« možda ipak nešto prebrzo ogradi od tih najnovijih pojava, proglašavajući ih plagijatskim i suvišnim.

6) Izložba Pariz—Prag održana početkom ove godine u Muzeju moderne umjetnosti u Parizu pokazala je da je Prag predstavljao najsnažniji relej moderne francuske umjetnosti u Evropi.

Duro Tiljak: Lipe

