

Libuše Jirsak

Sveučilište u Rijeci, Akademija primijenjenih umjetnosti

Petar Prelog

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Otkriti nás nama samima – Josef Strzygowski i Ljubo Babić

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Primljen – *Received* 27. 9. 2023.

DOI <https://doi.org/10.31664/ripu.2023.47.13>

Sažetak

U radu se sagledava utjecaj austrijskog povjesničara i teoretičara umjetnosti Josefa Strzygowskoga na razumijevanje i osvještavanje značaja hrvatske kulturne baštine u međuratnom razdoblju, odnosno na stvaranje općeg ozračja u kojem je problematika odnosa umjetničkih središta i umjetničke periferije postala predmetom šire rasprave. U fokusu se nalazi interes Ljube Babića za djelo glasovitoga austrijskog povjesničara umjetnosti. Pokazat će se da je podrijetlo Babićevih kom-

pleksnih stavova o potrebi oblikovanja specifičnoga umjetničkog izraza – kao središnjega, konstitutivnog dijela kulturnog identiteta – moguće prepoznati u promišljanju teza Josefa Strzygowskoga o starohrvatskoj umjetnosti, ali i općenito o nacionalnoj kulturnoj baštini. Također, upozorit će se na konkretne dijelove njegova teorijskog opusa koje je hrvatski umjetnik, kritičar i povjesničar umjetnosti koristio kao potporu vlastitim stavovima.

Ključne riječi: *Josef Strzygowski, Ljubo Babić, Bečka škola povijesti umjetnosti, hrvatska umjetnost, »naš izraz«, nacionalni identitet*

Ljubo Babić (1890. – 1974.) – jedna od središnjih osobnosti hrvatske umjetnosti i kulture dvadesetog stoljeća – više se puta, u tekstovima različite tematike, izravno ili neizravno doticao istraživanja i teza Josefa Strzygowskoga (1862. – 1941.). Babićev interes za djelo austrijskog povjesničara umjetnosti poljskoga podrijetla bio je vezan ponajprije uz formuliranje idejnog kompleksa koji pretpostavlja važnu ulogu umjetnosti u oblikovanju nacionalnog identiteta.¹ Drugim riječima, podrijetlo Babićevih kompleksnih stajališta o potrebi oblikovanja specifičnoga umjetničkog izraza – kao središnjega, konstitutivnog dijela kulturnog identiteta – može se, među ostalim, prepoznati u promišljanju teza Josefa Strzygowskoga o hrvatskoj starohrvatskoj umjetnosti, ali i općenito o nacionalnoj kulturnoj baštini. U ovome radu sagledat će se utjecaj austrijskog povjesničara i teoretičara umjetnosti na razumijevanje i osvještavanje značaja hrvatske kulturne baštine u međuratnom razdoblju, odnosno na stvaranje općeg ozračja u kojem je problematika odnosa umjetničkih središta i umjetničke periferije postala predmetom šire rasprave, a težnja za nacionalnim likovnim

izrazom počela dominirati velikim dijelom hrvatske kulturne pozornice. U tom će se smislu razmotriti i njegove veze s hrvatskim kulturnim krugom u razdoblju između dvaju svjetskih ratova. Naposljetku, nastojat će se pokazati koliko je Strzygowski bio važan Babiću te koje je dijelove njegova teorijskog opusa hrvatski umjetnik, kritičar i povjesničar umjetnosti koristio kao potporu vlastitim stavovima.²

Sve donedavno svaka je potraga za relevantnom literaturom koja bi prikazala cjelovit intelektualni doprinos Josefa Strzygowskoga humanističkim znanostima – osobito istraživanjima na polju povijesti umjetnosti ili pak sveučilišnoj nastavi u Beču za djelovanja njegova 1. povijesnoumjetničkog instituta – neizostavno završavala neuspjehom. Izuzev kratkog osvrta na supostojanje dviju katedri za povijest umjetnosti, a kojim ga je uvrstio u svoj poznati pregled povijesti Bečke škole povijesti umjetnosti iz 1934. godine, Julius von

Schlosser izbjegao je svako daljnje i detaljnije podsjećanje na rad Strzygowskoga.³ Važan argument za poricanje njegova prinosa povijesnoumjetničkoj sceni austrijske prijestolnice predstavljala je činjenica da je taj vječni oponent takozvanih »humanista« slijedio ciljeve koji nisu imali ništa zajedničko s Bečkom školom.⁴ Nije odmogla ni agresivnost kojom se Strzygowski suprotstavljao Franzu Wickhoffu, Aloisu Rieglu, Maxu Dvořáku i Juliusu von Schlosseru, ključnim protagonistima Škole. Impulzivčan, ambiciozan i neumoran, Strzygowski je kolegama na Sveučilištu bio poznat kao nepristupačan i ne odveć dobroćudan suradnik, što je također umnogome zasjenilo njegova postignuća i otežalo moguće pokušaje njihova objektivnog sagledavanja. Njegova je istraživačka metoda kategorizirana kao »tranhistorijska pseudoznanstvenost«,⁵ o njemu se pisalo kao o čudaku i bečkom izopćeniku, a čak i kad mu se priznavalo da je bio odličan poznavatelj kulturne baštine geografski zabačenih ili od europske matice vrlo udaljenih područja, predbacivali su mu površnost, negiranje temeljnih znanstvenih principa i ignoriranje »elementarnih zakona logike što se obvezno primjenjuju pri svakoj komparaciji.«⁶ Nakon dugog razdoblja od šest desetljeća u kojem je rad toga legitimnog nositelja Katedre za povijest umjetnosti bečkoga sveučilišta (1909.–1933.) bio prešućen, pokušaji revalorizacije njegova djela učestaliji su u posljednjih dvadesetak godina.⁷

Povratku interesa za djelovanje Josefa Strzygowskoga pridoinijela je inicijativa Artura Rosenauera koji mu je, u sklopu izbornog kolegija *Bečka škola povijesti umjetnosti* na Institutu za povijest umjetnosti Sveučilišta u Beču, posvećivao razmjerno jednaku pažnju kao i »pravim« predstavnicima Škole. Označavajući ga eksplicitno kao antipoda Bečkoj školi s metodološkog stajališta, Rosenauer je nepristrano govorio o kaotičnoj, no ingenioznoj osobi, koja je 1909. godine pozvana na bečku katedru za povijest umjetnosti jer je tada bila iznimno cijenjena u mnogim europskim znanstvenim krugovima.⁸ Pišući o novoj fazi u razvoju Bečke škole kasnih dvadesetih i ranih tridesetih godina dvadesetog stoljeća, Rosenauer Strzygowskoga naziva »protupapom« te ga suprotstavlja »apostolskom slijedu« profesora starijeg naraštaja – Wickhoffu, Rieglu, Dvořáku i von Schlosseru.⁹ Mjesto uz bok Rieglu i von Schlosseru Strzygowski je pak dobio i u novijem prikazu povijesti Škole Hansa H. Aurenhammera iz 2002. godine, tiskanom u povodu 150. obljetnice utemeljenja katedre za povijest umjetnosti bečkog sveučilišta.¹⁰ Taj je tekst objavljen u časopisu Društva za komparativno istraživanje umjetnosti koje je utemeljio upravo Strzygowski.¹¹

U recentnoj literaturi sve su brojniji prilozi koji tematiziraju važnost njegova utjecaja na filozofiju humanističkih znanosti, a način na koji je vodio katedru više se ne tumači kao devijacija u pripovijesti o glasovitoj Bečkoj školi. Upravo suprotno, otvoreno se govori o zaslugama Strzygowskoga za oblikovanje moderne povijesnoumjetničke nastave na Sveučilištu, s ishodištem u inovativnim istraživanjima dotad nepoznatih sredina i spomeničkih korpusa (osobito umjetnosti Dalekog istoka i sjeverne Europe), a ističe se i visoko valorizira njegova težnja za uspostavljanjem »komparativne znanosti o umjetnosti« i univerzalnošću sagledavanja povijesnoumjetničkih fenomena, kao i nastojanja za utemelje-

njem međunarodnoga povijesnoumjetničkog istraživačkog instituta.¹² Uzgred, može se zaključiti da su navedene težnje Strzygowskoga – a koje se recentno tumače kao važna dostignuća povijesnoumjetničke misli prve polovice dvadesetog stoljeća – u temeljima srodne ciljevima pojedinih metodoloških usmjerenja suvremene povijesti umjetnosti.¹³

Hrvatska povijest umjetnosti Strzygowskoga je sagledavala pretežito kao začetnika takozvane teze o barbarskom kontinuitetu predromaničke arhitekture u Dalmaciji, odnosno kao autora studije čija će središnja tumačenja Ljubo Karaman osporiti u svojoj prvoj ključnoj knjizi.¹⁴ U tom smislu, Radovan Ivančević više je puta pišući o Karamanu nužno posvetio pozornost i Strzygowskom,¹⁵ ističući pritom važnost suprotstavljanja predstavnika jedne male nacionalne povijesti umjetnosti velikom i priznatom teorijskom velikanu.¹⁶ Isti autor iznova je ukratko prikazao njegov rad u kontekstu utjecaja Bečke škole na hrvatsku povijest umjetnosti, a opet ponajprije u vezi s Karamanom.¹⁷ Sažet pregled bavljenja bečkog povjesničara umjetnosti arhitekturom Dalmacije donio je pak Stanko Piplović.¹⁸ Na značaj »slučaja Strzygowski« u odnosima između hrvatskih povjesničara umjetnosti i Bečke škole uputio je i Milan Pelc, dok se Vladimir P. Goss posvetio kritičkoj reviziji pojedinih teza o ranosrednjovjekovnoj umjetnosti pišući više puta o pozitivnim aspektima njegova rada.¹⁹

Prije svega potrebno je istaknuti da su veze Josefa Strzygowskoga s hrvatskim intelektualnim krugovima u međuraću ipak nadilazile temu podrijetla predromaničke arhitekture na tlu Dalmacije. U tom smislu, Strzygowski nije smatran autsajderom koji grubo i bez najave skandaloznim tezama ulazi u hrvatski prostor i kulturu, nego je bila riječ o uglednom stručnjaku kojeg je hrvatska kulturna javnost mogla dobro upoznati i ranije, s obzirom na to da se bavio temama vezanim uza spomenike na tlu Hrvatske. Usto, pokazivao je interes i za hrvatsku modernu umjetnost. Naime, u bečkim dnevnim novinama *Die Zeit* nekoliko puta mjesečno objavljivao je tekstove koji su pokrivali širok spektar njegovih interesa. Uz likovnu pedagogiju čiju je važnost trajno isticao, pisao je o dizajnu (posebice umjetnosti plakata), muzejskoj djelatnosti, radu umjetničkih udruga, umjetničkom obrtu, pučkoj umjetnosti i već spomenutoj suvremenoj mu umjetničkoj produkciji. Tako je u osvrtnu na četrdeset i šestu izložbu bečke Secesije Strzygowski siječnja 1914. godine pisao i o mladome Ljubi Babiću.²⁰ Kao središnje djelo čitave manifestacije tada je istaknuo njegov triptih, izložen pod naslovom *Udovice s Balkana*.²¹ Ne propustivši spomenuti Ivana Meštrovića kao tvorca prototipa za lik udovice koja tuguje za herojem, Strzygowski govori o Babićevu vrlo uspješnom prikazu razornih posljedica Balkanskih ratova. Uz detaljan opis Babićevih kompozicija, naglašava njihovu utemeljenost u »nacionalnom doživljaju«, a jednostavnost izražajnih sredstava uspoređuje s »najistaknutijim oblikovnim silama srednjeg vijeka«. U ukupnoj ocjeni ne štedi na

superlativima, dok samostalnosti Babićeva izraza suprotstavlja ovisnost njegovih sunarodnjaka kipara o autoritetu Ivana Meštrovića. Posebno je – u kontekstu geneze Babićeve ideje o potrebi formuliranja »našeg izraza«, odnosno slijeda njegovih slikarskih radova koji odražavaju želju za prinosom nacionalnom identitetu – zanimljivo da se Strzygowski iznimno afirmativno osvrće na triptih izložen u Beču kao na primjer nacionalno osviještene umjetnosti. Naime, potpavši pod utjecaj tada široko rasprostranjene jugoslavenske ideje – a čiji je jedan od istaknutih apologeta bio Ivan Meštrović – Babić je svoju secesijsku slikarsku fazu, s vrhuncem u spomenutom triptihu *Udovice*, ostvario uglavnom srodno »vidovdanskim« odrednicama Meštrovićeva programa. Iako se kasnije – ispisujući prvi pregled hrvatske moderne umjetnosti – negativno odredio prema tom razdoblju vlastita stvaralaštva, ali i hrvatske umjetnosti u cjelini,²² Babić je, kao neposredan sudionik, upravo iz složenoga umjetničkog i političkog kompleksa s jugoslavenskim predznakom, baštiniu ideju o potrebi uspostavljanja nacionalne kulturne i umjetničke posebnosti. Strzygowski je to prepoznao i takvo usmjerenje pozitivno ocijenio.

Nadalje, Strzygowski je s izrazitim uvažavanjem opetovano pisao o Meštrovićevoj umjetnosti između 1910. i 1937. godine.²³ Kiparu je posvetio i proširenu njemačku verziju knjige isprva objavljene 1927. u Zagrebu, a o kojoj će se u ovome radu kasnije nešto opširnije raspravljati.²⁴ Korespondencija iz 1923. godine, očuvana u arhivu Instituta za povijest umjetnosti Sveučilišta u Beču, svjedoči o bliskom prijateljstvu s Meštrovićem, koje je bilo temelj za posjet Strzygowskoga Zagrebu.²⁵ Meštrović piše kako smatra da bi za predavanje koje bi tom prigodom mogao održati bilo zainteresirano barem dvije stotine zagrebačkih intelektualaca. Ukoliko Strzygowski ne bi imao vremena spojiti posjet Zagrebu s planiranim odlaskom u Maribor, predlaže mu da se vrate na početnu zamisao osmodnevnog putovanja u Dalmaciju (obišli bi Split, Trogir, Šibenik, Knin i Dubrovnik), nakon kojeg bi predavanje u Zagrebu ipak bilo moguće. Plan zajedničkog putovanja u Dalmaciju razradio je u dvije verzije s povjesničarom umjetnosti Petrom Knollom,²⁶ o čemu detaljno obavještava Strzygowskoga. Zabrinut hoće li mu na raspolaganju biti dovoljno vremena za istraživanje i hoće li besane noći štetiti njegovu zdravlju, Meštrović predlaže da u siječnju 1924. na pet dana dođe samo u Zagreb, pri čemu bi zajedno obišli lokalne zbirke. Odgovor stiže u najkraćem roku, na što Meštrović šalje preporuku jugoslavenskom poslaniku u Beču, kako bi se Strzygowskom izdala viza bez njegova dolaska u konzulat.²⁷ Također se obećava zauzeti oko trajne propusnice za njegove buduće ulaske u zemlju koju treba isposlovati u Beogradu.

Strzygowski se u dogovoru s Meštrovićem u Zagrebu pojavljuje 1924. godine. To nije bio njegov prvi posjet Hrvatskoj; već je u godini habilitacije, 1887., preko Zagreba putovao u Dalmaciju, a o srednjovjekovnoj umjetnosti u Hrvatskoj prvi put je pisao 1893. godine.²⁸ Petar Knoll dogovorio je 1924. predavanja na Pučkom sveučilištu, u velikoj dvorani s projektorom.²⁹ Tadašnji tajnik, botaničar Vale Vouk, bio je odgovoran za organizaciju programa Pučkoga sveučilišta te je savjetovao da tema predavanja bude općenita: domaća

umjetnost, umjetnost Dalmacije, a možda i armenski utjecaji na umjetnost Balkanskog poluotoka.³⁰ Strzygowski je predložio da tema ipak bude umjetnost gradnje u drvetu, no Vouk je smatrao kako bi interes tada bio ograničen samo na užu krug stručnjaka. Meštrović je stoga zagovarao kompromis, da prvu večer tema predavanja bude domaća umjetnost, a drugu drvena gradnja.³¹

Osvrt u zagrebačkome dnevnom tisku otkriva da su predavanja održana 20. i 22. ožujka 1924. godine.³² Sažetak je koncipirao sam autor nekoliko dana kasnije, a objavljen je u travnju pod naslovom »O uticaju Istoka na umetnost Balkanskog poluostrva« u časopisu *Nova Evropa*.³³ Prijevod sažetka priredio je i biografskim podacima popratio Petar Knoll, a u uvodu je spomenuo autorov istaknut položaj među suvremenim povjesničarima umjetnosti, zaslužen utiranjem novih putova i kritičkim preispitivanjem tradicionalnih pogleda »na velike pokrete umjetnosti i kulture svijeta«. ³⁴ Sudeći prema sažetku, uz projekciju prikupljenog materijala Strzygowski je tematizirao pitanje postoje li paralele između starohrvatskih i armenskih građevina, oslanjajući se na mogućnost da je »između Hrvatske i Armenije posredovalo neko treće područje koje bismo trebali tražiti na sjeveroistoku Europe i to baš kod drvenih zgrada«. ³⁵

Proširivanje teza o snažnom utjecaju naroda s područja Irana i Armenije kao nositelja umjetničkog osjećaja koji se prelijevao na umjetnost Sredozemlja (a koje su mu osigurale međunarodni ugled od 1917.)³⁶ došlo je do izražaja i u zagrebačkom gostovanju. U drugome zagrebačkom predavanju ipak ne zaobilazi činjenicu da od starih drvenih građevina istočne Europe nije poznato baš ništa. Taj problem pokušava premostiti »metodom zaključaka unatrag i to baš na temelju sačuvanih drvenih crkava kod Slavena«. ³⁷ Još jednom, dakle, zastupa svoje teze bez navođenja egzaktnih detalja kojima bi ih potkrijepio. Na primjerima iz Hrvatske, Slovačke, Češke, Šleske i Moravske demonstrira svoj način zaključivanja o širenju utjecaja između kronološki i geografski teško usporedivih prostranstava. Pred zagrebačkom publikom govori o drvenim crkvama u Finskoj te gradnji od trupaca u Rusiji, a predavanje završava »moltvom na Jugoslovane da bi drvenim građevinama svoje domovine posvećivali što veću pažnju te da ih ne bi zanemarili u zabludi kao da se tu možda radi o kakvoj graditeljskoj umjetnosti manje vrijednosti«. ³⁸ Neosporno je da je navedeni poziv djelovao poticajno na domaće povjesničare umjetnosti. Sadržavajući uvjerenje o visokoj vrijednosti graditeljske baštine na ovome geografskom području, zasigurno je ostavio pozitivan utjecaj i na Ljubo Babića. Iako ne možemo znati je li predavanjima nazočio, tekst je gotovo sigurno pročitao.

Nadalje, iste je godine, u zborniku posvećenom sedamdeset i petoj obljetnici života Frane Bulića, objavljen tekst »Die Stellung des Balkans in der Kunstforschung« u kojem Strzygowski još jednom pokušava ispraviti nepravdu »pisanja povijesti umjetnosti isključivo sa stajališta Juga«. ³⁹ O Balkanu je Strzygowski pisao već početkom stoljeća, no tek tijekom trećeg desetljeća pokušava integrirati umjetnost toga područja u svoje opće komparativno istraživanje umjetnosti (Vergleichende Kunstforschung). Uvodni reci posvećeni su

obligatnoj kritici »humanističke prednaobrazbe« te oprobanih metoda čija uporaba nužno rezultira »okamenjenim i pristranim stavom« da sve duhovne vrijednosti dolaze s juga Europe, dok su duhovni potencijali »sjevernih«, odnosno, »nordijskih naroda« – u koje tada još ubraja Kelte, Germane i Slavene – u potpunosti i trajno zapostavljeni. Povijesni razvoj likovnih umjetnosti na Balkanu, spekulira Strzygowski, možda se odvijao određenim tijekom koji je odgovarao upravo »tlu i narodu Balkana«,⁴⁰ što kani provjeriti u širem kontekstu tek započetom studijom o Slavenima. Zaima ga, naime, značaj »narodne duše« i onda kada ona ne uspijeva iznjedrati visoku kulturu. Podsjećajući na vlastito djelo o armenskom graditeljstvu iz 1918. godine,⁴¹ kojim je već, kako sâm ocjenjuje, uspio pokazati da mali narod može biti izuzetno značajan kad samostalno razvija svoj izraz, odlučno tvrdi da isto vrijedi i za Slavene na Balkanu. Uzgred, ni ovdje ne propušta spomenuti Meštrovića i njegovu zaslugu za stvaranje »idealnog slavenskog tipa«.⁴²

U prapovijesnom razdoblju, ustvrdit će u drugom dijelu teksta, Balkan je bio »priklučen sjeveru«, a tradicije građenja u drvu i ukrašavanje u rustikalnim sirovim materijalima prenijete su na kamenu gradnju koja je bila specifična za vladajuće kulture juga.⁴³ Nužno je, kaže Strzygowski, da se umjetnost ne istražuje pomoću komparacija s antikom i zapadom, nego da se za kršćansku umjetnost u obzir uzimaju dvije struje koje neprekidno isijavaju utjecaje, a to su »semit-ski jug i iranski sjeverni krug prednje Azije«. Isticanje pučke umjetnosti i otvoren poziv da se umjetnost Slavena komparativno istražuje u njenim pučkim izrazima koji je odaslao tim tekstom djelovao je stimulirajuće na predstavnike struke u južnoslavenskim zemljama i u Poljskoj.⁴⁴ Istodobno, teško je ne zamijetiti da Strzygowski postaje sve egzaltiraniji u prezentaciji svojih hipoteza i autoritativnom određivanju što pripada »nordijskim obilježjima« europske umjetnosti.

U jesen 1927. godine, u nakladi Matice hrvatske, objavljena je knjiga Josefa Strzygowskoga, po naslovu na koricama poznata kao *Starohrvatska umjetnost*.⁴⁵ Unutarnja naslovnica pruža detaljniji podatak da je u tekstu riječ *O razvitku starohrvatske umjetnosti*, dok podnaslov najzad definira da je autor ostvario *Prilog otkriću sjeverno-evropske umjetnosti*. Inicijativa za objavljivanje toga »izvanrednog izdanja« (kako stoji na unutarnjem naslovnom listu) pokrenuta je iz same Matice, no autor je ne bi mogao uvažiti – zabilježiti će na kraju rukopisa – da nije bilo prvoga sveska *Povijesti Hrvata* Ferde Šišića.⁴⁶ Korespondencija vezana uz pripremu knjige otkriva da je za komunikaciju s Bečom značajan bio angažman Petra Knolla, dok je – kad je došlo uspoređivanja projekta i prolongiranja njegove realizacije – u Matici ugrirao Ivan Meštrović.⁴⁷ Dosad su u literaturi navedene tek pretpostavke o autorstvu prijevoda jer taj podatak manjka u impresumu knjige.⁴⁸ Arhivski izvori pak dokazuju da je autor prijevoda njemačkog rukopisa na hrvatski jezik bio Ljubomir Maraković, tada iznimno agilan književni i kazališni kritičar te urednik. Također, doznaje se i da je, umjesto Vladimira Kirina koji je naposljetku oblikovao naslovni list i umjetničku opremu knjige, »brigu oko slikovne i grafičke opreme ovoga hrvatskog izdanja« isprva trebao preuzeti – Ljubo Babić.⁴⁹

Polazna zamisao Strzygowskoga glasi da je Europa u predromaničkom razdoblju bila podijeljena na tri velika područja: istočno, zapadno i sjeverno, te da se u svakome gradilo u drvu na specifičan način. Jedno od ishodišta slavenske osobitosti pri gradnji jest, navodno, istočnjački način građenja drvenih zgrada »na brvna«, koji su Hrvati koristili za vlastite sakralne građevine. Hrvati su svojom »brvnom gradnjom« donijeli u pradomovini razvijenu drvenu građevnu umjetnost koja ih je na južnjačkom tlu Dalmacije, kad su je prenijeli u kamen, dovela do konstrukcije valjkastih svodova i do presvođenja kupolom. I razvijen način izrade ukrasa (»trotračni sjevernjački vrpčani pletenac, kojemu su bile primiješane pojedine iranske značajne crte«) doputovao je sa sjevera, a Hrvati su ga prenijeli na kamenu crkveni namještaj.⁵⁰ Već u predgovoru Strzygowski poziva Hrvate da se prihvate zadatka istraživanja utjecaja koji su djelovali na njihovu umjetnost »u počecima prelaska na kršćanstvo« jer ti utjecaji, tvrdi, nisu dolazili iz smjera Rima i Bizanta, kako se uvriježeno smatra. Preporučuje, dakako, svoje tekstove iz 1918. i 1924.⁵¹ u kojima povlači paralelu između Hrvata i Armenaca s obzirom na njihovu pradomovinu, pa tumači da su Hrvati u novoj domovini na jugu ostavili tragove »osobitoga sjevernjačkog značaja«.⁵² Naročito je važno što apelira na hrvatski narod da svojim spomenicima posveti pažnju koju oni doista i zaslužuju, da ih evidentira i znanstveno obradi jer oni zahtijevaju priznavanje osobitosti svoga postanka.⁵³

Tvrđnje da Slaveni koji su došli sa sjevera nisu bili »posve sirovi barbari«,⁵⁴ a ni inferiorni u umjetničkom stvaralaštvu, kao i da hrvatski spomenici imaju povijesno značenje u širem kontekstu – jer su Hrvati doselivši se na jug donijeli sa sobom svoj vlastiti način gradnje – imale su izniman odjek u domaćoj sredini.⁵⁵ Pišući o »životnoj snazi starohrvatske umjetnosti«, a zatim o »rasi i ukrasu«, Strzygowski dalje razvija svoju teoriju o »važnosti krvi za razvitak umjetnosti« i o »rasnim oznakama« (primjerice, o sklonosti Hrvata prema drvenoj gradnji i ukrašavanju crkvenog namještaja geometrijskim oblicima).⁵⁶ U zaključnom poglavlju knjige naslovljenom »Rad oko istraživanja hrvatske umjetnosti«, odnosno odlomcima »Briga oko spomenika«, »Muzeji« i »Visoke škole«, autor bilježi dodatne upute za hrvatske istraživače jer se tada još ne provodi »točno naučno snimanje najstarijih kršćanskih spomenika«, napose onih koji su »za narodnu stvar od odlučne važnosti«.⁵⁷ Kako bi se »narodno blago« moglo znanstveno obraditi na temelju objektivnih prikaza, treba izraditi točne inventare, fotografije i opise spomenika te zabilježiti svaku pojedinost, ali treba računati i s »prazninama među sačuvanim spomenicima«. Potrebno je utemeljiti muzeje ili pak reorganizirati postojeće, uložiti trud u istraživanje umjetnosti i s tim ciljem utemeljiti znanstvene katedre na visokim školama te institucije koje bi podupirale muzeje pribavljanjem podataka, izrađivanjem što potpunijih snimki, a koje bi »vodile brigu oko spomenika«.⁵⁸ S obzirom na sve navedeno, Josefa Strzygowskoga treba ponajprije promatrati kao stručnjaka koji je s pozicije inozemnog autoriteta upozoravao na visoke vrijednosti umjetnosti na tlu Hrvatske te pozivao na nužnost znanstvene obrade dotad u cjelini neobrađenoga arhitektonsko-spomeničkog korpusa ranijih umjetničkih razdoblja.

Teza Ljube Babića o potrebi formuliranja »našega«, nacionalnog umjetničkog izraza dio je šireg idejnog kompleksa u hrvatskoj modernoj kulturi – ponajprije književnosti i vizualnim umjetnostima – koji je izgradnju specifičnoga nacionalnog identiteta postavljao među najvažnije društvene ciljeve.⁵⁹ S obzirom na to da je Babić bio jedan od vodećih intelektualaca u hrvatskom međuraću, ne čudi da je upravo on bio taj koji je određivao ritam, odnosno kroji obilježja općeg ozračja u kojem je težnja za nacionalnim likovnim izrazom postala nezaobilazan i više od svega pozitivan cilj, a za čije je ostvarivanje bilo potrebno upregnuti sve intelektualne snage. Sâm Babić – u nizu tekstova s teorijskim obilježjima,⁶⁰ ali i u vlastitu slikarskom djelovanju – nastojao je prevladati nemaštovite devetnaestostoljetne romantične poglede na krajolik kao najveću identitetsku vrijednost te intelektualno nadmašiti Meštrovićevu herojsku koncepciju s temeljima u narodnoj pjesmi, a koja je identitet konstruirala gotovo isključivo u sklopu jugoslavenske ideje. Umjesto toga stvorio je složen i slojevit skup analiza, ideja, postavki i konkretnih slikarskih nastojanja, što ga – uz Miroslava Krležu i nekolicinu drugih – predstavlja kao ključnog mislioca o umjetničkom razvitku u hrvatskoj modernoj kulturi.⁶¹ S obzirom na to da je s jedne strane bio neupitan kozmopolit, koji je ustrajno razvijao svijest o potrebi uključivanja hrvatske umjetnosti u suvremeni europski kontekst, a s druge gorljiv kulturni nacionalist, koji se kontinuirano upirao u pronalaženje načina umjetničkog prinosa nacionalnom identitetu, podrijetlo obilježja Babićeve strategije ne može se smatrati jednostavnim ili lako dokučivim.

Prije svega, ta je strategija uključivala dugoročnu projekciju razvitka hrvatske umjetnosti, posebice slikarstva, te je određivala ključne točke interesa, opisujući načine na koje bi trebalo doći do zadanoga cilja. Babić se tako predstavlja kao zagovornik ideje napretka umjetnosti određenoga duhovnom dinamikom pojedinoga civilizacijskog trenutka, što ga čini modernistom, ali i srodnikom onih teoretičara umjetnosti i kulture koji su se napajali Rieglovim ne odveć kruto definiranim pojmom umjetničkog htijenja (*Kunstwollen*) vezanoga uza specifičnu umjetničku proizvodnju. Nadalje, ne treba zaboraviti da je Babić razmišljao i u nešto manje modernim okvirima – onima koji su u svojoj biti bili tipično devetnaestostoljetni, gdje će se nalaziti i mjesto susreta sa Strzygowskim – koji su uzimali u obzir povezanost umjetnosti s prostorom na kojemu ona nastaje, a posredno i s nacionalnim odnosno rasnim pretpostavkama. Dovođenje u izravnu vezu umjetničkog izraza s tлом na kojem taj izraz nastaje bez dvojbe je derivacija široko prihvaćene teorije francuskog filozofa Hippolytea Tainea. Takva razmišljanja podrazumijevaju da je nastanak svakoga umjetničkog djela uvjetovan situacijom – povijesnom, društvenom ili nacionalnom – koja određuje obilježja sredine, odnosno miljea.⁶² U tom smislu, posebno je potrebno istaknuti Babićevo konstruiranje regionalnog modela. U jednom od najvažnijih tekstova za formulaciju obilježja »našeg izraza« Babić prepoznaje osnovna obilježja umjetničkog izraza hrvatskog sjevera i juga,⁶³ a njihovo razlikovanje tumači utjecajem obilježja

kulturne baštine, ali i obilježja prostora u kojem pojedini izraz nastaje: »Dok Dalmatinac opipom traži formu i modelira i stvara ili bolje gradi trodimenzionalnu masu i tu masu stavlja kao znamen u prostor, (...) Posavac ili Podravac na dvodimenzionalnu ploštinu imaginira prostor (...)«⁶⁴ Kao što je rečeno, takvo razumijevanje povezanosti umjetnosti i prostora *taineovske* je provenijencije, a uz primjenu regionalnog modela, svakako je srodno s osnovnim idejama koje je zastupao Josef Strzygowski. Naposljetku, važan element Babićeve strategije oblikovanja »našeg izraza« tijekom čitavoga četvrtog desetljeća, a i kasnije, bila je usmjerenost na pučku umjetnost, selo i proučavanje seoske narodne baštine te narodnih nošnji, pa i u toj interesnoj sferi prepoznajemo bliskost bečkome profesoru.⁶⁵

Babićeva opažanja o Strzygowskom možemo pratiti u dvama tekstovima publiciranim upravo u razdoblju punog zamaha stvaranja strategije o »našem izrazu«. U godini prvih teorijski razrađenih dijelova strategije, rujna 1929. godine, Babić se u tekstu »O našem kiparstvu« objavljenom u *Obzoru* izravno osvrnuo na njegov rad.⁶⁶ Kao polazište ističe spoznaju da svaki kolektiv »ima svoje originalne likovne elemente, svoje originalne i spontane duboko sakrite težnje (...) svoj posebni osjećaj za ljepotu« te da ih ne treba procjenjivati »prema kanonu Skopasa«, odnosno da ne treba favorizirati »usku i ograničenu umjetnost antike« na štetu »cijele goleme i velike umjetnosti azijskih preraznih kulturnih kompleksa«. Kraj razdoblja u kojem se negiralo postojanje svakoga specifično slavenskog, odnosno hrvatskoga likovnog izraza, Babić pozdravlja razimeom u kojem navodi kako, prema zastarjelom i prevladanom tumačenju, Slaveni nisu imali sposobnost postizanja »plastičnog izraza«, nego da su se u »njihovoj rasi« krile tek dekorativne (ali ne i »konstruktivne« i »plastične«) mogućnosti.⁶⁸ Na temelju primjera obrazlaže kako su likovni izrazi starih Slavena potpuno jedinstveni, a osobito spomenici očuvani »u centru i u staroj jezgri Hrvatske«. Originalno i konstruktivno shvaćanje koje dokazuju ti spomenici potkrijepio je »lucidnim Strzygowskijevim smjernicama«. Smatrao ih je uvjerljivim i nadao se novim pronalascima starohrvatskih spomenika koji bi nesumnjivo potvrdili hipoteze bečkog profesora te, prije svega, precizno ocrtali »sliku našeg likovnog izraza u prošlosti«. Na taj način bi se, nastavlja Babić, otkrilo nás najprije nama samima, a u budućnosti će se »otkriti za povijest umjetnosti ne samo nove stranice, već će se i pokazati potpuno novi, nepoznati i do sada nepriznati svijet, koji je stoljećima nepravom imao na čelu žig čovjeka bez historije i kulture.«⁶⁹ U zaključku teksta Babić, u kontekstu »živih, iskonskih težnja za našim, samo našim likovnim plastičkim izrazom«, ističe Ivana Meštrovića,⁷⁰ što uvelike podsjeća na spomenuti tekst Josefa Strzygowskoga u Bulićevu zborniku.⁷¹ Dokaz je to da je Babić Strzygowskoga čitao pažljivo te da je o njegovim tumačenjima pomno promišljao, slažući se s općim zaključcima. Drugim riječima, bez poznavanja osnovnih teza austrijskog povjesničara umjetnosti Babić zasigurno ne bi na ovaj način pisao o kiparskoj produkciji nastaloj na tlu Hrvatske. U tom se smislu posebice ističe njegov poziv na novu valorizacijsku perspektivu koja u svome središtu neće imati vrijednosti antičke skulpture, što je u kulturnoj sredini

nastaloi i na antičkim temeljima ipak bila važna promjena paradigme. Strzygowski je, dakle – a o tome svjedoči i tekst o skulptorskom izrazu na tlu Hrvatske – u Babiću pronašao privrženog poklonika.

Već 1930. godine, u časopisu *Književnik*, Babić iznova piše o važnosti radova »poznatog historika umjetnosti«. ⁷² Ovoga puta riječ je o prikazu knjige *Early Church Art in Northern Europe* londonskog izdavača, ⁷³ verziji hrvatskog izdanja iz 1927. i prethodnici proširenoga njemačkog izdanja iz 1929. godine. Naglašavajući nove i smjele teorije te »potpuno originalne koncepcije« koje sadrži, Babić ističe da je to djelo utemeljeno na »našem« materijalu. ⁷⁴ Starohrvatski spomenici u knjizi su na prvom mjestu, kao vodilja svakome budućem proučavatelju te neistražene i zapuštene dionice povijesti umjetnosti. Dva središnja cilja rasprava bečkog profesora, objavljena u nizu engleskih, francuskih i njemačkih publikacija, piše Babić, bila su u prvom redu potaknuti zanimanje za starohrvatske spomenike, a zatim i opovrgnuti »stari humanistički nazor«. ⁷⁵ Babić se nedvojbeno priklanja zaključku da je stajalište prema kojemu su Rim i Bizant jedina kreativna izvorišta za razvoj europske umjetnosti nedostatno i pogrešno te da se ne može primijeniti »kod objavljivanja novih umjetničkih strujanja, a i novih originalnih spomenika, koji su nastali na starom teritoriju, ali pod sasvim drugim prilikama, sagrađeni od drugog ljudstva, koje je bez starih utjecaja spontano iznijelo novo svoje i originalno«. ⁷⁶ Opravdano je, nastavlja Babić, što Strzygowski svoje teorije i hipoteze koristi samo kao sredstvo kojim se »dižu koprene rasi naturene dogme«, a ne kao dokazanu i dogmatsku tvrdnju jer se tako spomeniku približava na dostatnu blizinu da bi ga protumačio. ⁷⁷ Proširivanje polja rada i stavljanje kreativnog procesa u fokus Babić postulira kao njegova najvažnija postignuća, a teorije smatra opravdanim i svrhovitim. Strzygowski je, naime, dao »novi impuls« našim istraživačima spomenika iz razdoblja hrvatske narodne dinastije, izazvao reakciju u smislu novog interesa i brige za spomenike, a čak su i njegovi neistomišljenici revidirali svoj pristup istraživanju baštine. ⁷⁸ Svjestan kritika upućenih austrijskom znanstveniku, Babić staje izravno u obranu Strzygowskoga, pa ponavlja njegovu podjelu na tri područja prema kojima prati razvoj likovne umjetnosti. Zatim čitateljima prenosi teoriju o migracijama stanovništva sa sjevera na jug Europe u kojima se likovni izrazi iz pradomovine prenose na nove teritorije i modificiraju u dodiru s tamo postojećim izrazima. Kao primjer Babić navodi grčku umjetnost, otkrivajući pritom da poznaje i Strzygowskijev recentni rad o azijskoj likovnoj umjetnosti iz 1930. godine. ⁷⁹ Nadalje, posebno i s pravom ističe njegove zasluge za otvaranje novih istraživačkih područja, odnosno za širenje povijesnoumjetničkih istraživanja na druge »zone, kontinente i rase«. Ni zamisao komparativne, »svjetske povijesti umjetnosti«, kojom bi se objasnila evolucija likovnog izraza cjelokupnog čovječanstva, ⁸⁰ nije promakla Babiću kao jedan od značajnih iskoraka Josefa Strzygowskoga s obzirom na prevladavajući eurocentrizam (osobito Bečke škole povijesti umjetnosti). Najpoticajnije za Babića osobno – a s obzirom na njegovo djelovanje koje je uslijedilo – bilo je to što povijest umjetnosti kako je tada razumijeva Strzygowski »uključuje u svoje polje rada sve one važne kolektivne izraze (seljačka umjetnost), koji su se do nedavno smatrali samo

kao etnografski dokumenti«. ⁸¹ Izuzetno je važna za njegove stavove bila činjenica da je Strzygowski naglasio potrebu proučavanja slavenske umjetnosti u njenoj postojbini, uključujući i pučke izraze, kao i to što se tvrdnjama o postojanju izvorne, osobite umjetnosti »barbarskih naroda« prije nego što su pali pod utjecaj Rima i Bizanta, usudio pobijati teoriju o njihovoj »nekulturi«. Da su »barbari« nositelji novoga i da su pridonijeli razvoju umjetnosti srednjeg vijeka, Babića je zanimalo dovoljno da bi se dodatno potrudio te u prikazu knjige londonskog izdavača citirao i jedan od ranijih tekstova Josefa Strzygowskoga. ⁸² Domaći spomenici – zaključit će Babić u *Književniku* – više nisu slučajni barbarski izrazi lokalnog značenja, nego u inovativnom sustavu Strzygowskoga dobivaju vrijednost za cjelokupnu povijest umjetnosti i ulaze »u likovnu povijest svijeta«. ⁸³ Upravo je to ono što Babić želi i za suvremenu mu hrvatsku umjetnost: da postane relevantna u europskim, svjetskim okvirima, ali ne na temeljima pukog kopiranja recentnih modernih strujanja, nego zahvaljujući specifičnom izrazu koji će jasno odavati i geografsku i nacionalnu provenijenciju.

Prisutnost Josefa Strzygowskoga u hrvatskoj kulturi svakako nije bila beznačajna. Osim što se predstavljao kao pratitelj i zagovaratelj Meštrovićeve umjetnosti, ispisavši jednom i pohvalu slikarstvu Ljube Babića, ovaj je bečki znanstvenik postavio u središte svoga interesa povijesnoumjetnički materijal upravo s područja Hrvatske. Iako su njegovi zaključci izazivali čuđenje, pa i izravne reakcije stručne javnosti – Ljubo Karaman svoje je početne teorijske teze o »starohrvatskim spomenicima« inaugurirao upravo kao kritiku Strzygowskoga ⁸⁴ – već i sama činjenica da se bavio »našom« građom osigurala mu je važno mjesto na tadašnjoj nacionalnoj kulturnoj pozornici.

Ljubo Babić – krajem trećeg desetljeća u naponu stvaralačke snage – Strzygowskoga razumijeva bez kritičkog odmaka jer mu određeni dijelovi njegovih pretpostavki odgovaraju za stvaranje vlastite teorijske rešetke. Zasiurno se ne može govoriti o izravnom utjecaju, ali svakako valja zaključiti da je Babić u nazorima Josefa Strzygowskoga pronalazio važnu potporu za formulaciju strategije o »našem izrazu«. Iako se, dakle, nisu bavili istim povijesnoumjetničkim razdobljima – Strzygowski se pretežito pronalazio u tumačenjima kasnoantičke i ranosrednjovjekovne umjetnosti, dok je Babić bio zainteresiran najviše za modernu umjetnost, odnosno za razlaganje i teorijsko utemeljenje suvremenog mu umjetničkog razvitka – obojica su vjerovala da je za obilježja određenoga umjetničkog korpusa važan geografski prostor na kojemu taj korpus nastaje, a presudna nacionalna komponenta. U tom smislu, obojica barataju pojmovima tla, rase i krvi, što ih čini apologetima kulturnog nacionalizma. ⁸⁵ Babiću su srodna razmišljanja starijega, uglednog bečkog povjesničara umjetnosti svakako davala dodatnu sigurnost da vlastita razmišljanja predstavi kao neupitna i čvrsto ustanovljena, kao činjenicu o kojoj u konačnici nema rasprave. U tom smislu, posebno mu je odgovarala teza da je hrvatski narod iz pradomovine

donio značajke umjetničke produkcije zbog koje se ona može smatrati specifičnom – ono što je smatrao svojevrsnim »našim izrazom« u prošlosti. Nadalje, cijenio je i poziv Strzygowskoga na daljnje znanstveno istraživanje i tumačenje povijesti hrvatske kulturne baštine, smatrajući da će se – slijedeći smjernice o geografskoj i nacionalnoj predodređenosti umjetničke produkcije – lakše doći i do konsenzusa o »našem izrazu« u sadašnjosti. Naposljetku, suglasio se i sa sugestijom za istraživanjem pučke umjetnosti, pa je upravo tumačenje boja na narodnim nošnjama postavio kao važan dio svoje strategije.⁸⁶

Ljubo Babić – svjedoče o tome jednako tekstovi i slikarski opus – težio je svojim široko zasnovanim djelovanjem otkriti nás nama samima; rad Josefa Strzygowskoga predstavljao mu

je u tom smislu važnu potporu i poticaj. Istaknut položaj glasovitog Bečanina u hrvatskoj kulturi toj je potpori svakako davao na uvjerljivosti. Stoga se slika o Strzygowskom i hrvatskoj kulturi ne treba svesti samo i isključivo na odnos i svojevrsno rivalstvo s Ljubom Karamanom – odnosno na činjenicu da su njegove znanstveno nedovoljno utemeljene teze potaknule nastanak i razvitak važnoga teorijskog dosega hrvatske povijesti umjetnosti – nego se može sagledati i kroz prizmu povijesti kulturnog nacionalizma u hrvatskom međuraću. Takva će nam perspektiva pokazati da su Josef Strzygowski i Ljubo Babić bili pripadnici istoga intelektualnog univerzuma, a koji je u tkanju moderne europske kulture imao itekako važnu ulogu.

Bilješke

1 Babić, naime, svoju strategiju o umjetnosti kao jednom od važnih dijelova nacionalnog identiteta temelji na zamisli o tome da bi svaki umjetnički izraz trebao izrasti »do idealne slike jednog naroda, odbacujući sve slučajnosti, sve neskladnosti, sve tuđice u svrhu, da takav izraz bude što čistiji i što podpuniji«. Problematiku »našeg izraza«, odnosno ostvarivanje samosvojnoga umjetničkog izraza, Babić je postavio kao osnovni zadatak hrvatske umjetnosti: »Kroz čitav taj razvoj sa svim variantama [...] u sve tri oblasti likovnog područja [ovdje se misli na razvitak slikarstva, skulpture i arhitekture – op. a.] provlači se kao crvena nit problematika našeg likovnog izraza, koji bi bio sasvim poseban i samonikao te u obćem i svjetskom europskom likovnom trajanju imao svoje naročite i osebujne značajke.« LJUBO BABIĆ, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, 1943., 7 i 237.

2 Dodiri i veze Strzygowskoga i Babića dosad nisu bili tema pomnijeg istraživanja. Sažetu analizu Babićevih tekstova u kojima se spominje bečki povjesničar umjetnosti vidi u: LIBUŠE JIRSAK, Povratak Ljubi Babiću, u: *Ljubo Babić: dokumenti, vrijeme, galerije* (ur. Libuše Jirsak), Zagreb, 2011., 8–92, 49–50.

3 JULIUS VON SCHLOSSER, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte: Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, *Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung*, 2 (1934.), 145–228, 195. Tekst je objavljen i u hrvatskom prijevodu: JULIUS VON SCHLOSSER, Bečka škola povijesti umjetnosti – Osvrt na stoljeće njemačkog znanstvenog rada u Austriji, u: *Bečka škola povijesti umjetnosti* (prir. Snješka Knežević), Zagreb, 1999., 323–391, 375.

4 MILAN PELC, Josef Strzygowski und die kroatische Kunstgeschichte, u: *Von Biala nach Wien: Josef Strzygowski und die Kunstwissenschaften: Akten der internationalen wissenschaftlichen Konferenzen zum 150. Geburtstag von Josef Strzygowski* (ur. Piotr O. Scholz – Magdalena Anna Długosz), Wien, 2015., 177–188, 177; JULIUS VON SCHLOSSER (bilj. 3, 1999.), 375.

5 EDWIN LACHNIT, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit: zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien – Köln – Weimar, 2005., 75.

6 RADOVAN IVANČEVIĆ, Bečka škola povijesti umjetnosti i Hrvatska: utjecaji i kontinuitet, u: *Bečka škola povijesti umjetnosti* (bilj. 3), 405–429, 416.

7 Nositelj katedre ujedno je bio i voditelj znanstvenog instituta pri bečkom sveučilištu.

8 Skripta s predavanja (ispis) O. Univ.-Prof. Dr. Artur Rosenauer, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte*, Vorlesung Nr. 4 i Vorlesung Nr. 5, 15. i 22. travnja 2002., 33–37. Rosenauer je kolegij izvodio u ljetnom semestru akademskih godina 1994./1995. i 2001./2002.

9 ARTUR ROSENAUER, Nova Bečka škola povijesti umjetnosti, u: *Bečka škola povijesti umjetnosti* (bilj. 3), 393–403, 393.

10 HANS H. AURENHAMMER, 150 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Wien (1852–2002): Eine wissenschaftshistorische Chronik, *Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien*, 3–4 (2002.), 1–15.

11 Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung utemeljio je Strzygowski po umirovljenju, 4. veljače 1934. i vodio ga je sve do smrti, 2. siječnja 1941. <https://www.vergleichende.at/geschichte.php> (pristupljeno 11. svibnja 2023.).

12 Usporedi: HEINZ SCHÖDL, *Josef Strzygowski: Zur Entwicklung seines Denkens*, doktorska disertacija, Universität Wien, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Wien, 2011.; HEINZ SCHÖDL, Macht – Entfremdung – Wahrhaftigkeit. Ästhetik

und Politik bei Josef Strzygowski, u: *Von Biala nach Wien* (bilj. 4), 287–308.

13

I doista, ako uopćeno razmatramo afinitete Josefa Strzygowskoga prema umjetničkoj produkciji nastaloj daleko od umjetničkih središta, njegovu želju za uspostavljanjem univerzalnih kriterija vrednovanja umjetničkih korpusa te pokušaje sagledavanja kulturnih utjecaja kao višesmjernih procesa, onda se mogu pronaći važne dodirne točke s težnjama zagovornika globalne povijesti umjetnosti, koji ponajprije pozivaju na ujednačen pristup svim kulturama i umjetnostima te u prvi plan postavljaju problematiku transkulturalnih razmjena. Pri takvoj usporedbi sa strane se moraju ostaviti pojedina konkretna tumačenja Strzygowskoga, a koja su često ocjenjivana bliskima nacionalističkim, odnosno rasnim pogledima na umjetničku povijest. O temeljnim ciljevima globalne povijesti umjetnosti vidi: James Elkins (ur.), *Is Art History Global?*, New York – London, 2007.; Thomas DaCosta Kaufmann – Catherine Dossin – Béatrice Joyeux-Prunel (ur.), *Circulations in the Global History of Art*, New York – London, 2015.

14

LJUBO KARAMAN, *Iz kolijevke hrvatske prošlosti*, Zagreb, 1930.

15

RADOVAN IVANČEVIĆ, Ljubo Karaman (Split 1886 – Zagreb 1971), *Peristil*, 14–15 (1971.–1972.), 7–18; RADOVAN IVANČEVIĆ, Ljubo Karaman – mit i stvarnost. O djelovanju “domaće sredine” prema stvaralaštvu Ljube Karamana, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 11 (1987.), 187–197, 192–193.

16

»Karaman je svojim trijeznim razmatranjima i sudovima ‘udario’ u najosjetljivije i najbolnije mjesto emotivne, iracionalne, neobjektivne i sebeljubive ‘nacionalne svijesti i ponosa’. Njegova kritika Strzygowskoga bila je dvosjekli mač: koliko god je, objektivno, kao predstavnik jednoga malog, u Evropi nepoznatog i (do danas) u kulturi, umjetnosti i znanosti, nepriznatog naroda, posjekao Golijata teorije umjetnosti i time po prvi put uključio prtok iz Hrvatske u svjetski tok teorije povijesti umjetnosti, on je istodobno pozlijedio nacionalni ponos u iskompleksiranoj svijesti većeg broja provincijalaca tog istoga malog naroda.«, RADOVAN IVANČEVIĆ (bilj. 15, 1987.), 192–193.

17

RADOVAN IVANČEVIĆ, Bečka škola povijesti umjetnosti i Zagreb: utjecaji i nastavljanja, u: *Fin de siècle Zagreb – Beč* (prir. Damir Barbarić), Zagreb, 1997., 230–255, 239.; RADOVAN IVANČEVIĆ (bilj. 6), 414 – 426.

18

STANKO PIPLOVIĆ, Teorije Josefa Strzygowskoga o umjetnosti Dalmacije, u: *Godišnjak njemačke narodnosne zajednice 2001 / VDG Jahrbuch*, Osijek, 2001., 121–130.

19

MILAN PELC (bilj. 4); VLADIMIR P. GOSS, Josef Strzygowski and Early Medieval Art in Croatia, *Acta historiae artium*, 47 (2006.), 335–343. VLADIMIR P. GOSS, The Pre-Romanesque Art of Pagan Slavs?: More on what Josef Strzygowski did not know, u: *Von Biala nach Wien* (bilj. 4), 489–530.

20

JOSEF STRZYGOWSKY, Jungoesterreich in der Secession, *Die Zeit*, 24. siječnja 1914., 1–2. Šest desetljeća kasnije Krleža će za bilježiti da je upravo Strzygowski Babiću »rastrubio bečku slavu«,

MIROSLAV KRLEŽA, Predgovor, u: *Ljubo Babić. Retrospektiva 1905.–1969.*, Zagreb, 1975., I.

21

Središnji i danas jedini očuvani dio triptiha nalazi se u zbirci Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti u Zagrebu: Ljubo Babić, *Udovice*, tempera na platnu, 149,2 × 179,3 cm.

22

Vidi valorizaciju Meštrovićeva djela u: LJUBO BABIĆ (bilj 1), 190–199.

23

Strzygowski je – kao vrhunac bavljenja Meštrovićevom umjetnosti – napisao nadahnutu studiju u umjetnikovoj monografiji s velikim brojem reprodukcija, objavljenoj 1935. na njemačkom jeziku u izdanju Nove Evrope: JOSEF STRZYGOWSKI, Ivan Meštrović. Zur Einführung, u: *Meštrović*, Zagreb, 1935., 11–17.

24

JOSEF STRZYGOWSKI, *Die altslawische Kunst: Ein Versuch ihres Nachweises*, Augsburg, 1929.

25

Pismo Ivana Meštrovića iz Zagreba od 2. prosinca 1923. Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien (dalje: AIKG), Nachlass Strzygowski, Karton 22, Umschlag 4.003#0466.

26

Povjesničar umjetnosti i nastavnik na zagrebačkom sveučilištu Petar Knoll (1872. – 1943.) bio je u međuraću važna osoba pri uspostavljanju kontakata Josefa Strzygowskoga s hrvatskim kulturnim krugovima. Strzygowski mu je bio profesor u Beču, gdje je i doktorirao 1921. Njegov je prinos nacionalnoj povijesti umjetnosti dosad nedostatan analiziran: »Knoll pripada naraštaju međuratnih pisaca koji se mogu proučavati kao graditelji struke, a zbog sporog su razvitka istraživačkog i sveučilišnog sustava međuraća, ratnih zbivanja i korjenitih reformi drugoga poraća izostavljeni iz kanona hrvatske povijesti umjetnosti.«, MARKO ŠPIKIĆ, Rasprave sveučilišnog učitelja Knolla o očuvanju staroga Zagreba, u: *Zbornik radova sa skupa 140 godina podučavanja povijesti umjetnosti na Sveučilištu u Zagrebu* (ur. Dubravka Botica – Miljenko Jurković), Zagreb, 2022., 93–112, 94. Osim u citiranom radu, o Knollu i njegovu djelovanju vidi i u: ŽELJKA ČORAK, Petar Knoll – teoretičar arhitekture (1872–1943), *Radovi Odsjeka za povijest umjetnosti*, 7 (1981.), 65–68; VIŠNJA FLEGO, Knoll, Petar, *Hrvatski biografski leksikon*, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=9563> (pristupljeno 15. svibnja 2023.).

27

Pismo Ivana Meštrovića iz Zagreba od 21. prosinca 1923. AIKG (bilj. 25).

28

JOSEF STRZYGOWSKI, Das frühe und das hohe Mittelalter in Österreich-Ungarn, u: Anton Ilg (ur.), *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*, Wien – Prag – Leipzig, 1893., 53–89.

29

Nakon Prvoga svjetskog rata predavanja zagrebačkoga Pučkog sveučilišta održavala su se u predavaonici Kemijskog zavoda na Marulićevu trgu 20. Pravila iz 1920. zadržavala su da »predmet pučkih visokoškolskih predavanja jesu sva područja znanosti, pučki prikazivana«. Kao predavači su u tom razdoblju najviše nastupali sveučilišni nastavnici. Ljubo Babić bio je jedan u nizu

- »najčešćih predavača«. VLADIMIR FILIPOVIĆ – HODIMIR SIROTKOVIĆ, Pučko sveučilište, u: *Spomenica u povodu proslave 300-godišnjice Sveučilišta u Zagrebu*, Zagreb, 1969., 561–571, 564.
- 30
Pismo Ivana Meštrovića iz Zagreba od 21. prosinca 1923. (bilj. 27).
- 31
Pismo Ivana Meštrovića iz Zagreba od 21. prosinca 1923. (bilj. 27).
- 32
CAMILLA LUCERNA, Der Triglav vom Harlungeberg, *Zagreber Tagblatt*, 94 (1924.), 7.
- 33
JOSEF STRZYGOWSKI, O uticaju Istoka na umetnost Balkanskog poluostrva (ćir.), *Nova Evropa*, 12 (1924.), 353–355.
- 34
JOSEF STRZYGOWSKI (bilj. 33), 353.
- 35
JOSEF STRZYGOWSKI (bilj. 33), 354.
- 36
JOSEF STRZYGOWSKI, *Altai-Iran und Voelkerwanderung: Ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens anknüpfend an einen Schatzfund in Albanien*, Leipzig, 1917.; JOSEF STRZYGOWSKI, Die Baukunst der Armenier und Europa, 2 sveska, Wien, 1918. Oba djela čine cjelinu i sadrže teze koje su proslavile Strzygowskoga, ali i potaknule debate o njegovu radu.
- 37
JOSEF STRZYGOWSKI (bilj. 33), 354.
- 38
JOSEF STRZYGOWSKI (bilj. 33), 355.
- 39
JOSEF STRZYGOWSKI, Die Stellung des Balkans in der Kunstforschung, u: *Bulićev zbornik: naučni prilozi posvećeni Frani Buliću prigodom LXXV. godišnjice njegova života od učenika i prijatelja*, (ur. Mihovil Abramić i Viktor Hoffiller), Zagreb i Split, 1924., 507–513.
- 40
»Zadaća je razvojnog istraživanja dokazati sile koje proizlaze iz klime i rase, tla i naroda te naposljetku iz duhovnih strujanja, a zatim promatranjem objasniti takve činjenice, njihovo podrijetlo i nastanak.« (prijevod autora). JOSEF STRZYGOWSKI (bilj. 39), 512.
- 41
JOSEF STRZYGOWSKI (bilj. 36, 1918.).
- 42
JOSEF STRZYGOWSKI (bilj. 39), 509.
- 43
JOSEF STRZYGOWSKI (bilj. 39), 511.
- 44
O tome vidi: EVA FRODL-KRAFT, Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung. Josef Strzygowski – Julius von Schlosser, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 42 (1989.), 7–52, 16.
- 45
JOSEF STRZYGOWSKY, *O razvitku starohrvatske umjetnosti*, Zagreb, 1927. Razdoblje tiska knjige može se iščitati iz pisma Franje Jelašića Gustavu Šamšaloviću od 27. listopada 1927. Hrvatski državni arhiv (dalje: HR-HDA), HR-HDA-1567, Matica hrvatska (dalje: MH), kut. 117, 2.7 Nakladna djelatnost. 2.7.5.1. Rukopisi biblioteka MH, 1923.–1925., mapa Strzygowski, Razvitak starohrvatske umjetnosti, 1922.–1928., rukopis br. 82.
- 46
JOSEF STRZYGOWSKY (bilj. 45), 223. Vidi: Ferdo Šišić, *Povijest Hrvata u vrijeme narodnih vladara*, Zagreb, 1925.
- 47
Pismo Josefa Strzygowskog Petru Knollu od 15. ožujka 1927. HDA (bilj. 45).
- 48
Milan Pelc iznosi pretpostavku da je knjigu prevela Camilla Lucerna. MILAN PELC (bilj. 4), 182.
- 49
Ljubomir Maraković, Napomena prevodioca, rukopis. HDA (bilj. 45).
- 50
JOSEF STRZYGOWSKY (bilj. 45), 209.
- 51
JOSEF STRZYGOWSKI (bilj. 36, 1918.); JOSEF STRZYGOWSKI, Das Osebergschiff und die Holzkunst der Wickingenzeit, *Belvedere*, 3 (1924.), 85–97.
- 52
Poziva se na svoje djelo iz 1918. (vidi bilj. 36) jer su »južni Slaveni, a napose Hrvati, slično kao i Armenci nastanjeni na granici Sjevera prema Jugu te su tako ostavili na južnjačkome tlu najranije tragove osobitoga sjevernjačkog značaja«, a spominje i tekst o predromaničkoj crkvenoj gradnji zapadnih Slavena. JOSEF STRZYGOWSKI, Der vorromanische Kirchenbau der Westslawen, u: *Slavia. Časopis pro slovanskou filologii*, 3 (1924–1925.), 392–446.
- 53
JOSEF STRZYGOWSKY (bilj. 45), 15.
- 54
»Nije li to znanstvena zabluda, u kakovu su znali grčki i rimski pisci instinktivno, pa i znalci zapadati, ako stare Slavene, kod kojih je poljodjelstvo tako bilo razvito, pomišljamo kao posve surove barbare?« JOSEF STRZYGOWSKY (bilj. 45), 79.
- 55
O tome iznimnom odjeku piše upravo Babić. LJUBO BABIĆ, Strzygowski i starohrvatska umjetnost, u: *Književnik*, 4 (1930.), 173–175. Ponovno otisnuto u: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 196–198.
- 56
JOSEF STRZYGOWSKY (bilj. 45), 91, 153–181.
- 57
JOSEF STRZYGOWSKY (bilj. 45), 219.
- 58
JOSEF STRZYGOWSKY (bilj. 45), 221–223.

59

O ulozi hrvatske moderne umjetnosti u oblikovanju nacionalnog identiteta vidi: PETAR PRELOG, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb, 2018.

60

Ključne ideje o »našem izrazu« kao sastavnom dijelu cjelovitoga nacionalnog identiteta mogu se pronaći u sljedećim Babićevim tekstovima i knjigama: LJUBO BABIĆ, *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*, Zagreb, 1929.; LJUBO BABIĆ, *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*, *Hrvatsko kolo*, 10 (1929.), 177–193; LJUBO BABIĆ, O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše, *Hrvatska revija*, 3 (1929.), 196–202; LJUBO BABIĆ, O našem izrazu, u: LJUBO BABIĆ, *Maestral – O našem izrazu – Požutjele putne uspomene*, Zagreb, 1931., 24–29; Ljubo Babić, *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*, Zagreb, 1934.; LJUBO BABIĆ (bilj. 1); LJUBO BABIĆ, *Boja i sklad: prilozi za upoznavanje hrvatskog seljačkog umieća*, Zagreb, 1943.

61

»Ljubu Babića, zahvaljujući ustrajavanju na ideji o potrebi stvaranja 'našeg izraza', treba smatrati jednim od ključnih stratega u oblikovanju hrvatskog nacionalnog identiteta u međuratnom razdoblju, a njegovo slikarsko djelo važnim mjestom likovne artikulacije toga složenog idejnog sklopa.« PETAR PRELOG, Strategija oblikovanja »našeg izraza«: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31 (2007.), 267–282, 278.

62

Riječ je o teorijskom sklopu koji je Hippolyte Taine razradio u djelu *Philosophie de l'art* objavljenom 1865. godine. Igor Zidić smatra da su Babićeva shvaćanja koja se odnose na »naš izraz« u osnovi *taineovska*, pa pojašnjava: »(...) umjetnost je djelo pojedinca ali je djelovanje pojedinca determinirano 'dominantnim značajkama' (rasa, sredina, moment) (...)«. IGOR ZIDIĆ, Slikari čistog oka – neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća, u: *Jugoslavenska umetnost XX veka. Četvrta decenija: ekspresionizam boje, poetski realizam*, katalog izložbe (ur. Miodrag B. Protić), Beograd, 1971., 37–51, 47. O tom obilježju Babićeve strategije Zdenko Tonković je pak zabilježio: »Početna varijanta rješenja oslanja se na Taineov determinizam, na Taineovu teoriju o dominantnoj osobini kao rezultatu djelovanja tri elementa: rase, sredine i trenutka.« Zdenko Tonković, *Grupa hrvatskih umjetnika 1936–1939.*, katalog izložbe, Zagreb, 1977., 7.

63

LJUBO BABIĆ (bilj. 60, O našem izrazu, 1929.); LJUBO BABIĆ (bilj. 60, 1931.).

64

LJUBO BABIĆ (bilj. 60, 1931.), 28.

65

Za Ljubu Babića svakako je jedna od najvažnijih smjernica iznesenih u knjizi posvećenoj podrijetlu predromaničke umjetnosti na tlu Hrvatske bio poziv na revalorizaciju pučke umjetnosti koju, prema Strzygowskome, treba pomno znanstveno obrađivati. Neposredan poticaj za to su i veziva iz Etnografskog muzeja u Zagrebu reproducirana u knjizi, a za koja je ustvrdio da su vrijedna pažnje i zbog boja i zbog ornamenata koji se na njima pojavljuju. Pozdravljajući preokret u shvaćanju pučke umjetnosti koji se upravo događa, preporučio je i relevantnu literaturu. JOSEF STRZYGOWSKY (bilj. 45), Tab. VII, Tab. VIII, 179.

66

LJUBO BABIĆ, O našem kiparstvu, *Obzor*, 25. rujna 1929., 2–3. Ponovno otisnuto u: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 171–175.

67

LJUBO BABIĆ (bilj. 66). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 172.

68

LJUBO BABIĆ (bilj. 66). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 172–173.

69

LJUBO BABIĆ (bilj. 66). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 173.

70

LJUBO BABIĆ (bilj. 66). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 175.

71

JOSEF STRZYGOWSKI (bilj. 39).

72

LJUBO BABIĆ (bilj. 55). Ponovno otisnuto u: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2).

73

JOSEF STRZYGOWSKI, *Early Church Art in Northern Europe with Special Reference to Timber Construction and Decoration*, London, 1928.

74

LJUBO BABIĆ (bilj. 55). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 196.

75

LJUBO BABIĆ (bilj. 55). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 196.

76

LJUBO BABIĆ (bilj. 55). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 196.

77

LJUBO BABIĆ (bilj. 55). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 196.

78

LJUBO BABIĆ (bilj. 55). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 196–197.

79

Babić pogrešno navodi naslov djela kao *Wesen und Entwicklung der bildenden Kunst in Asien*, no riječ je o radu koji mu je zsigurno bio dostupan u Zagrebu: JOSEF STRZYGOWSKI, *Asiens bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung: ein Versuch*, Augsburg, 1930.

80

LJUBO BABIĆ (bilj. 55). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 197.

81

LJUBO BABIĆ (bilj. 55). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 197.

82

U tom kontekstu Babić upućuje na sljedeći rad: JOSEF STRZYGOWSKI (bilj. 52). LJUBO BABIĆ (bilj. 55). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 197.

83

LJUBO BABIĆ (bilj. 72). Citirano prema: *Dokumenti, vrijeme, galerije* (bilj. 2), 198.

84

LJUBO KARAMAN (bilj. 14).

85

U opusu Josefa Strzygowskoga upravo su takozvane rasne oznake umjetničke produkcije imale iznimnu važnost – spominje ih, pri-

mjerice, kao važan argument i u pitanjima načina gradnje ili ukrasa na spomenicima nastalima na tlu Hrvatske (vidi bilj. 56) – dok se Babić u konstrukciji svoje strategije također oslanja na slične postavke: »(...) umjetnost u svojoj biti, kao zbroj pojedinih izraza, jest čist i nepatvoren simbol narodne svijesti, narodne individualnosti, kojoj kao krv u žilama ključaju prastari, atavistički elementi, isti onakvi, kakvi su živjeli prije stotinu i stotinu godina, i koji su prenošeni pokoljenjima od oca na sina, a povezani čvrsto i organički uz tlo. (...) I upravo ta povezanost o tlo, o zemlju, jest neobilazna, ona je urođena i bila je uvijek živa i jaka u svim periodima i u najrazličitijim umjetničkim izrazima.« LJUBO BABIĆ (bilj. 1), 7.

86

LJUBO BABIĆ (bilj. 60, *Boja i sklad*, 1943.).

Summary

Libuše Jirsak – Petar Prelog

Revealing Ourselves to Ourselves – Josef Strzygowski and Ljubo Babić

Ljubo Babić (1890–1974) – one of the pivotal figures in twentieth-century Croatian art and culture – frequently addressed the research and theses of Josef Strzygowski (1862–1941) in his writings on various topics, directly or indirectly. Babić's interest in the work of the renowned Austrian art historian and theorist primarily revolved around formulating ideas that emphasized the significant role of art in shaping national identity. In essence, Babić's complex views on the role of art in moulding a distinct artistic expression – as a central and constitutive part of cultural identity – can be traced, among other things, to his contemplation of Josef Strzygowski's thought-provoking yet contentious theories on Croatian pre-Romanesque art and national cultural heritage in general. This paper investigates Strzygowski's impact on the comprehension and appreciation of Croatian cultural heritage during the interwar period, i.e. on the overall atmosphere in which a broader discourse emerged on the relationship between artistic centres and peripheries, while the pursuit of national artistic expression began to dominate a major part of the Croatian cultural landscape. Consequently, the paper examines connections between Strzygowski and the Croatian cultural milieu between the two world wars. Finally, Strzygowski's importance to Babić is highlighted, delineating the aspects of his theoretical work that the Croatian artist, critic, and art historian used to support his own viewpoints.

Josef Strzygowski's influence on Croatian culture was undoubtedly profound. Besides positioning himself as a connoisseur and advocate of Ivan Meštrović's art, this Viennese scholar centred his interest on art-historical material from Croatia. Despite often eliciting direct counterreactions from the professional community – exemplified by Ljubo Karaman's early theoretical writings on “ancient Croatian

monuments” as a critique of Strzygowski – his focus on “our” material secured him an important place within the national cultural milieu of the time.

Ljubo Babić, who was at the peak of his creative prowess in the late 1920s, approached Strzygowski's work without critical detachment, integrating certain segments of the latter's assumptions into his own theoretical framework. While direct influence cannot be unequivocally asserted, it is apparent that Babić found substantial support for his formulation of the “our expression” strategy in Strzygowski's views. Both scholars believed that the characteristics of a specific body of art were crucially determined by the geographical area of its creation, with the national component being a pivotal aspect. Consequently, they embraced the concepts of soil, race, and blood, which makes them apologists of cultural nationalism. The relevant ideas of the distinguished Viennese art historian lent Babić additional confidence in presenting his own thoughts as indisputable and firmly established, thus framing the hypothesis that the Croatian people had inherited distinctive features of artistic production from their ancestral homeland – regarding them as a form of “our expression” in the past. Moreover, Babić endorsed Strzygowski's call for further scholarly research into the history of Croatian heritage, viewing adherence to the principles of geographical and national predisposition of artistic production as facilitating the consensus on “our expression” in contemporary times. Additionally, he concurred with the suggestion to investigate folk art, incorporating the interpretation of colours on folk costumes into his strategic framework.

Through his writings and artistic oeuvre, Ljubo Babić strove to help us “reveal ourselves to ourselves,” and the work of Josef Strzygowski provided significant support in this endeavour. The prominent position of the renowned Viennese art theorist within Croatian culture certainly lent credibility to this support. Therefore, the relationship between Strzygowski and Croatian culture should not be solely construed as a kind of rivalry with Ljubo Karaman or as merely stimulating the formulation and development of a significant theoretical

scope within Croatian art history, even if devoid of scholarly foundations. Rather, it can also be understood within the context of cultural nationalism during the Croatian interwar period. Such a perspective reveals that Josef Strzygowski and Ljubo Babić inhabited the same intellectual universe, which played a vital role in shaping modern European culture.

Keywords: Josef Strzygowski, Ljubo Babić, Vienna School of Art History, Croatian art, “our expression”, national identity