

UDK 7(497.5)(091)
Izvorni znanstveni članak
Primljen 26. 2. 2010.
Prihvaćen za tisak 6. 7. 2010.

PETAR PRELOG

Institut za povijest umjetnosti
Ulica grada Vukovara 68
HR-10 000 Zagreb
pprelog@hart.hr

HRVATSKA UMJETNOST I NACIONALNI IDENTITET OD KRAJA 19. STOLJEĆA DO DRUGOGA SVJETSKOGA RATA

Strategije afirmacije nacionalnoga identiteta u hrvatskoj umjetnosti bile su mnogostruke, a javljale su se neujednačnim intenzitetima u različitim trenucima, obilježene složenim društvenim, ekonomskim i političkim previranjima. U ovom radu autor identificira ključne faze odnosa hrvatske umjetnosti i nacionalnoga identiteta od kasnoga 19. stoljeća do Drugoga svjetskoga rata. Određujući najvažnije protagoniste toga odnosa – Izidora Kršnjavoga, Vlahu Bukovca, Otona Ivekovića, Ivana Meštrovića, Ljubu Babića i Krstu Hegedušića – te analizirajući osnovna obilježja njihovih stajališta i umjetničkih strategija, može se zaključiti da su magistralni tokovi hrvatske moderne umjetnosti u razmatranom razdoblju bili izrazito obilježeni težnjom za artikuliranjem prinosa nacionalnom identitetu.

Ključne riječi: hrvatska moderna umjetnost, nacionalni identitet, nacionalni likovni izraz

Istraživanje fenomena nacije, nacionalizma i nacionalnoga identiteta, kao ključnih elemenata u povijesnim kretanjima 19. i 20. stoljeća, posebice je važno za razumijevanje općega društvenoga razvitka u tom razdoblju (usp. Anderson 1990, Hobsbawm 1993, Gellner 1998). S obzirom na to da se nacionalizam ne može tumačiti isključivo u kontekstu političkih ideologija, treba prepoznati iznimno važan položaj kulture u kompleksu nacionalizma, a kako bismo bolje shvatili ulogu umjetnosti u izgradnji nacionalnoga identiteta. Anthony D.

Smith tako ističe kako je potrebno uključiti kulturni identitet u definiciju nacionalizma, pa tvrdi da je jedan od njegovih ciljeva “postignuće i održanje kulturnoga identiteta, to jest osjećaja posebnoga kulturnoga naslijeđa i ‘osobnosti’ za danu imenovanu populaciju” te da – u skladu s time – sa stajališta nacionalista “bez takva kolektivnoga identiteta nema prave i autentične nacije” (Smith 2003: 92). Likovna je umjetnost bila osobito važna za oblikovanje kolektivnoga kulturnoga identiteta. Ona je ostvarivala jedan od ključnih utjecaja na stvaranje i razvitak nacionalne svijesti (Facos i Hirsh 2003: 1), a njezin je osnovni zadatak bio oblikovati i poticati nacionalne identitete pronalaženjem razlikovnih obilježja pojedinih nacija, što je često završavalo formuliranjem koncepta nacionalnih likovnih stilova ili izraza. Takve će se težnje, u razdoblju intenziviranja kulturnoga i umjetničkoga dijaloga unutar europskoga prostora na prijelazu stoljeća i kasnije, u konačnici pokazati kao neostvarive i ustuknuti pred internacionalnim obilježjima modernističke paradigme, iako je važnost nacionalno usmjerenih umjetničkih tendencija i u tom kontekstu bila nesporna. Nacionalni likovni izrazi najčešće su bili artikulirani ikonografijom s odabranim elementima nacionalne kulturne baštine, tematikom koja je interpretirala mitove, ključne trenutke iz nacionalne povijesti, ali i heroiziranjem te monumentaliziranjem krajolika karakterističnoga za pojedini nacionalni prostor. Strategije afirmacije nacionalnoga identiteta u likovnoj umjetnosti bile su u sklopu europskoga kulturnoga okružja mnogostruke, javljale su se neujednačnim intenzitetima u različitim trenucima, obilježene, ali i poticane složenim društvenim, ekonomskim i političkim previranjima koja su rezultirala ratovima i raspadom višenacionalnih državnih zajednica te stvaranjem novih, nacionalnih država.

U srednjoeuropskom prostoru veza umjetnosti i nacionalnoga identiteta bila je jača, dugotrajnije izražena i važnija za tokove pojedinih nacionalnih umjetnosti. Naime, srednjoeuropski su umjetnici na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće – a dio njih i tijekom cijele prve polovice 20. stoljeća – bili zaokupljeni čimbenicima koji su se činili irelevantnima umjetnicima u zapadnoeuropskim umjetničkim središtima, kreatorima općega modernističkoga uzleta. U srednjoj Europi upravo je umjetnost bila ključno mjesto za izražavanje nacionalnih osjećaja, a umjetnici su bili glavni “borci” za oblikovanje nacionalnoga identiteta. Bilo je potrebno izgraditi stabilne nacionalne kulture kakve su na zapadu kontinenta već postojale. Kultura je u srednjoj Europi bila tradicionalno mjesto susreta povijesnih i političkih implikacija, što ne čudi znamo li da se u njezinu središtu nalazila mnogonacionalna Austro-Ugarska Monarhija. Tako se oko 1900. godine problem umjetnosti s nacionalnim obilježjima pojavio na cijelom srednjoeuropskom području i postao novim potencijalom za veliku kulturnu i nacionalnu obnovu (Forgács 2002: 47–48). No, nastojanja i ciljevi te obnove nisu bili jednostrani ili izolacionistički. Težnje za stvaranjem umjetnosti

s nacionalnim karakteristikama bile su, što je paradoksalno, često jedan od prvih poteza u kreiranju internacionalizma – poznato je, naime, da su takve umjetničke tendencije željele istaknuti nacionalnu svijest i ponos kako bi potvrdile vlastitu nacionalnu kulturu kao dio europske kulturne baštine (Forgács 2002: 48).¹ Tako je secesija, kao internacionalni stil, bila najizrazitiji primjer svojevrsnoga zajedništva modernističkoga napretka i elemenata lokalnih tradicija ogleđanih u tematici i sadržaju.

* * *

Objašnjavajući karakter različitoga shvaćanja nacije i nacionalizma u zapadnoeuropskom i srednjoeuropskom krugu te zaključujući da – u skladu s tim razlikama – u hrvatskoj tradiciji nacionalno motivirano uvjerenje i djelovanje ima gotovo isključivo pozitivan predznak i odnosi se, među ostalim, na afirmaciju nacionalnoga identiteta, pa i promociju nacionalne kulture, Nikša Stančić smatra hrvatsku situaciju dijelom one srednjoeuropske (Stančić 2002: 3–7). U tom se kontekstu može razmatrati i uloga naše likovne umjetnosti u procesu afirmacije i artikulacije nacionalnoga identiteta te stvaranja temelja moderne nacionalne kulture. U povijesti hrvatske umjetnosti kasnoga 19. i prve polovice 20. stoljeća može se tako prepoznati pet ključnih faza odnosa likovne umjetnosti i nacionalnoga identiteta.

Prva faza vezana je uz početak historijskoga slikarstva koje se u Hrvatskoj počinje razvijati tek nakon 1860. godine (usp. Schneider 1969, Bregovac Pisk 2000). Grgo Gamulin dionicu hrvatske umjetnosti između 1860. i 1890. karakterizira kao razdoblje zakašnjeloga romantizma, s naglaskom na historijskom slikarstvu i folklornoj idealizaciji (Gamulin 1995: 12). Događaji iz nacionalne povijesti bili su, razumljivo, u prvom planu. No, paradoksalno je da je začetnik ozbiljnijega historijskoga slikarstva bio stranac – Josip Franjo Mücke, a njegova povezanost s političkim zahtjevima i narudžbama za slikarskom interpretacijom događaja iz hrvatske povijesti u doba Hrvatsko-ugarske nagodbe svjedoči ponajprije o prinosima nacionalnomu identitetu koji su bili vođeni i odobravani te čiji je “domoljubni” sadržaj bio kontroliran s pozicija mađarske vlasti. Ferdinand Quiquerez je sedamdesetih i osamdesetih godina 19. stoljeća također zadovoljavao sve veću “nacionalnu” narudžbu slikanjem prizora iz hrvatske povijesti – od krunidbe kralja Tomislava do ključnih trenutaka iz života Zrinskoga i Frankopana, postavivši najvažnije tematske i motivske standarde kojih

¹ Naime, gotovo svi pokušaji da se ostvari nacionalni stil ili izraz u srednjoeuropskom slikarstvu i arhitekturi, kao artikulacije veze umjetnosti i nacionalnoga identiteta, bili su ambivalentnoga karaktera: željeli su istaknuti tradicionalne elemente u kojima su se mogla prepoznati nacionalna obilježja, ali istodobno istaknuti i svijest o poznavanju inovativnih, međunarodno etabliranih likovnih postupaka i strategija.

će se pretežno držati i iduća generacija hrvatskih slikara. Naposljetku, slikar Nikola Mašić bio je prvi koji se sveobuhvatno posvetio idealizaciji seoskoga života i lokalnoga krajolika, oblikujući tako svojevrsni ekvivalent onoga što se u korpusima mnogih nacionalnih umjetnosti smatralo “domovinskom” umjetnošću, tj. slikarstvom koje je promoviralo razlikovna obilježja nacionalnoga prostora i vrijednosti njegovih ljudi.

* * *

Drugu fazu odnosa hrvatske umjetnosti i nacionalnoga identiteta uvelike je oblikovao slikar, povjesničar umjetnosti i političar Izidor Kršnjavi. On je u posljednja dva desetljeća 19. stoljeća, zahvaljujući važnim političkim dužnostima i velikom društvenom ugledu, “upravljao” cjelokupnim kulturnim životom. Zagreb je tada postao reprezentativno središte s dostatnom ekonomskom snagom koja je mogla privući umjetnike iz svih naših krajeva. Tako je na scenu stupila i skupina umjetnika koja će izložbom Hrvatskoga salona učiniti prvi pomak u protivljenju akademizmu i označiti početnu točku sazrijevanja modernizma u našoj likovnoj umjetnosti. U međuvremenu će biti naslikana ključna djela historijskoga slikarstva u Hrvatskoj.

Najvažnija imena vezana uz historijsko slikarstvo u posljednjem desetljeću 19. stoljeća i početkom 20. stoljeća bila su Oton Iveković, Mato Celestin Medović i predvodnik generacije Vlaho Bukovac. U kontekstu kvantitete i dugotrajne predanosti takvu slikarstvu, Oton Iveković je ipak najvažniji – on je najveći dio svojega velikoga opusa posvetio upravo obradi događaja iz hrvatske povijesti. Bukovac je, pak, u prvom razdoblju svojega boravka u Zagrebu do 1896, pokazao izrazitu sklonost prema narudžbama s nacionalnim temama i alegorijama. On je, naposljetku – uz glasovitu alegorijsku kompoziciju “Gundulićev san” – autor svečanoga zastora za Hrvatsko narodno kazalište s alegorijom “Hrvatskoga preporoda” koja je u reprodukcijama ubrzo preplavila domove “nacionalno svjesnih” građana.²

Ipak, projekt obnove i ukrašavanja vladina Odjela za bogoštovlje i nastavu u Zagrebu, prema zamislima Izidora Kršnjavoga, bio je najveća i najvažnija manifestacija uloge umjetnosti u oblikovanju nacionalnoga identiteta toga doba. Taj se Odjel, na čijem je čelu između 1891. i 1896. bio upravo Kršnjavi, nalazio u palači u Opatičkoj 10, a njegovo je uređenje – kako ono građevinsko koje je nadzirao arhitekt Herman Bollé, tako i ono umjetničko i dekorativno u kojem su sudjelovali gotovo svi najvažniji domaći slikari i kipari – predstavljalo

² Ukrašavanje unutrašnjosti kazališnih zgrada u kasnom 19. stoljeću bila je najčešće prigoda za likovnu artikulaciju alegorijskih tema vezanih uz nacionalnu povijest. Na taj je način likovna umjetnost nastojala senzibilizirati širu kulturnu publiku za nacionalnu tematiku te je i u tome odigrala važnu obrazovnu ulogu.

jedan od najvažnijih sveobuhvatnih kulturnih projekata u Hrvatskoj na kraju 19. stoljeća (Maruševski 1984, 2002). Kršnjavi je želio umjetnički artikulirati sve temelje hrvatske kulture – od antičkih izvora i kršćanstva, preko nacionalne povijesti do idealizma i realizma, a sve je najvažnije zadatke povjerio hrvatskim umjetnicima. Velike dvokrake stube koje vode do triju reprezentativnih dvorana na prvom katu oslikano je prizorima Apolona i devet Muza, božica umjetnosti i znanosti. Takozvana Pompejanska soba je, prema riječima Olge Maruševski, “ilustrirana čitanka iz povijesti staroga vijeka” (Maruševski 2002: 80) u kojoj su obrađene sve najvažnije teme iz klasične kulturne povijesti. U Renesansnoj sobi – kabinetu Izidora Kršnjavoga – nalazi se pet slika Bele Čikoša Sesije koje predstavljaju prizore iz djela velikih imena svjetske književnosti. Naposljetku, u najvećoj dvorani palače – u Zlatnoj dvorani – fascinantan je susret likovne umjetnosti, nacionalne povijesti kao najdjelatnijega čimbenika u oblikovanju nacionalnoga identiteta i politički određenoga tematskoga programa. U tom kontekstu nisu toliko bitne alegorije slikara Ivana Tišova s temama “Bogoštovlja”, “Nastave”, “Umjetnosti” i “Znanosti”, ni reljefi Roberta Frangeša Mihanovića iznad četiriju ulaza koji predstavljaju četiri sveučilišna fakulteta, nego velika platna koja se nalaze na zidovima dvorane, djela koja su dobila središnji položaj i nosila najveće značenje, a čiji su autori Mato Celestin Medović, Oton Iveković i Bela Čikoš Sesija.³ Te su slike – nekoliko puta izlagane i zasebno, izvan prostora kojemu su bile namijenjene – imale posebnu važnost za oblikovanje nacionalnoga identiteta u Hrvatskoj na prijelazu stoljeća te zorno pokazuju način na koji je intelektualna elita povezana s aktualnim političkim smjernicama razumijevala položaj hrvatske nacije, njezinu prošlost i budućnost. Odabir tema iz hrvatske povijesti, osim što je djelovao obrazovno, upozoravajući na ključne povijesne odrednice, odražava, naime, i aktualan politički trenutak u kojem je – posebice nakon zagrebačkih studentskih prosvjeda kada je bila zapaljena mađarska zastava u studenome 1895. – bilo potrebno ustrajavati na stoljetnim povijesnim vezama Hrvatske i Ugarske (Maruševski 1984: 210). U tom je kontekstu jedna slika neobično važna. Riječ je o djelu Otona Ivekovića “Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju Kolomanu 1102.” koja izravno ističe trenutak kada je Hrvatska stupila u državnu zajednicu s Ugarskom. U lođi, na zapadnoj strani Zlatne dvorane,

³ Slike s povijesnim temama u Zlatnoj dvorani su “Splitski crkveni sabor 925.,” “Dolazak Hrvata”, “Krunjenje Ladislava Napuljskoga” i “Zaruke kralja Zvonimira” Mate Celestina Medovića, “Pokrštenje Hrvata” Bele Čikoša Sesije i “Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju Kolomanu 1102.” Otona Ivekovića. Tomu prostoru bila je namijenjena i Medovićeva slika “Srijemski mučenici”. No, otkupila ju je mađarska vlada nakon Milenijske izložbe u Budimpešti 1896, na kojoj je bila izložena. Slika je danas u vlasništvu budimpeštanskoga Nacionalnoga muzeja lijepih umjetnosti. Medović je također u istom formatu trebao naslikati prikaz “Bitke na Grobničkom polju”, no napravljena je samo skica.

smještena je pak Bukovčeva slika “Živio kralj”. To djelo prikazuje suvremeni politički događaj: posjet kralja Zagrebu 1895. godine. Na taj se način, osim na vezama s Ugarskom, u palači Odjela za bogoštovlje i nastavu isticalo i upozoravalo na neupitnu “podložnost” Hrvata habsburškoj kruni. Slikarstvo se tako našlo izravno u službi političke narudžbe u sklopu najvažnijega i najopsežnijega kulturnoga projekta s kraja 19. i početka 20. stoljeća. Nacionalni identitet ovdje je, dakle, artikuliran na više razina: kroz klasičnu grčku i rimsku kulturu koja je na ovom prostoru ostavila važne tragove te tako izravno utjecala na opći nacionalni kulturni kontekst; zatim historijskim slikarstvom te, naposljetku, bilježenjem suvremenoga političkoga događaja. Drugim riječima, osnovni zadatak dekoriranja palače u Opatičkoj 10 bio je oblikovati kulturni i nacionalni identitet složenim sklopom umjetničkih djela od kojih je svako imalo čvrsto definiranu ulogu u pronosjenju pretežno izvanumjetničkih poruka. Naposljetku, angažiranje ključnih hrvatskih umjetnika toga doba na tako velikom, važnom i dugotrajnom projektu, značilo je ozbiljnije uključivanje likovnih umjetnika u proces politički dirigitiranoga oblikovanja nacionalnoga identiteta.

* * *

Zahvaljujući zapaženim izložbama u Budimpešti 1896. i Kopenhagenu 1897. godine, skupina umjetnika predvođena Vlahom Bukovcem dobila je širu društvenu potporu, a nakon kompromisa s hrvatskim banom Khuenom Hedervaryjem i nužna financijska sredstva potrebna za organizaciju izložbe Hrvatskoga salona u Umjetničkom paviljonu 1898. godine. Upravo uz tu izložbu možemo povezati treću fazu odnosa hrvatske umjetnosti i nacionalnoga identiteta, ali moramo istaknuti da uređenje Odjela za bogoštovlje i nastavu tada još nije bilo dovršeno, a ključni protagonisti Hrvatskoga salona upravo su umjetnici angažirani za glavna slikarska i kiparska djela u palači Odjela. Ipak, dok su ideja o dekoriranju palače te program izvedbe bili djelo Kršnjavoga, izložbom Hrvatskoga salona vodeći su se umjetnici nastojali suprotstaviti njegovu konzervativizmu u vođenju kulturne politike, te su zato osnovali Društvo hrvatskih umjetnika, kao protutežu Društvu umjetnosti (Maruševski 2004: 157–164). Konstrukcija Umjetničkoga paviljona prenesena je, pak, s budimpeštanske Milenijske izložbe i uz poneke preinake postavljena na reprezentativno mjesto – u ključnu os zagrebačkih trgova. Važnost izložbe koju je novoosnovano Društvo hrvatskih umjetnika priredilo krajem 1898. godine bila je za hrvatsku umjetnost višestruka. Hrvatski je salon, naime, omogućio zamjetnu živost i produktivnost na širem kulturnom planu s jedne strane, a izrazitu polemičnost s druge. Tako su formulirana stajališta koja su u godinama koje su slijedile omogućila otvorenije i slobodnije umjetničko okružje. Ponajprije, to su ideje o nužnosti promjene i napretka te o potrebi da se nacionalna umjetnost uključi u suvremeni europski kontekst. No, izložena su djela svjedočila da novi umjetnički pogle-

di i slobode ipak nisu bili potpuno prihvaćeni i artikulirani, što je deklarativno bio najvažniji zadatak. Pomaci su bili vidljivi samo u slobodnijim tumačenjima akta, osobnim kolorističkim interpretacijama te naglašenim simbolističkim inklinacijama. Naime, pluralistička i inovativna oblikovna polazišta münchen-ske ili bečke secesije te ostalih europskih središta krajem 19. stoljeća, mogla su se na Hrvatskom salonu prepoznati samo u naznakama. Ipak, ta se izložba smatra početnom točkom sazrijevanja modernizma u našoj likovnoj umjetnosti (Reberski 1998: 13), a pojedina izložena djela nesumnjivo su računala na buđenje nacionalne svijesti na više razina. Bilo je tu i historijskoga slikarstva i nacionalnoga krajolika. Unatoč tomu, najžešći napadi na Hrvatski salon određeni su bili upravo prozivanjem za nedostatak domoljublja (Galjer 1998: 42, 2000: 49–50).⁴ Tako, u ključnom trenutku kada hrvatska umjetnost počinje odbacivati akademske norme i kada se pojavljuju prvi odjeci secesije i simbolizma, a u Bukovčevu slikarstvu i utjecaji francuske umjetnosti, počinje žustra rasprava o potrebi artikuliranja nacionalnih obilježja u hrvatskoj umjetnosti koja je, u različitim modalitetima, trajala nekoliko desetljeća.

* * *

Početak 20. stoljeća u prvom su planu ideje o potrebi kulturne i umjetničke suradnje među slavenskim susjedima. Tako je, kao posljedica okupljanja umjetnika na Jugoslavenskoj izložbi u Beogradu 1904,⁵ osnovan Savez jugoslavenskih umjetnika Lada. Bilo je to međunarodno umjetničko udruženje s bugarskim, hrvatskim, slovenskim i srpskim odsjekom. Cilj je te umjetničke skupine bila ponajprije zajednička promocija nacionalnih umjetnosti njezinih zastavnica. Članovi Hrvatske sekcije Lade bili su pretežno umjetnici koji su izlagali na Hrvatskom salonu 1898, a kako sami nisu uspjeli doživjeti potpunu pretvorbu u nositelje istinskih vrijednosti likovnoga moderniteta, oni su ubrzo obilježeni kao nastavljači konzervativne struje hrvatske umjetnosti. Stoga se nakon nekoliko godina hrvatski umjetnici ponovno razilaze – posljedica će biti osnutak Društva Medulić. Naime, 1908. godine u Zagrebu je organizirana Treća jugoslavenska izložba na kojoj je izlagala i Lada. No, unatoč opetovanim pozivima, umjetnici iz Dalmacije nisu se odazvali, nego u Splitu održavaju Prvu dalmatinsku umjetničku izložbu u povodu koje je i osnovano Društvo Medulić. Riječ je ponajprije o sukobu dalmatinskih i zagrebačkih umjetnika, a jedan od ključnih uzroka za to bio je karakter i intenzitet nacionalnoga, tj. jugoslavenskoga uvjerenja. Jelena Uskoković novoosnovanu skupinu karakterizira ovim

⁴ Riječ je ponajprije o optužbama za djelovanje protiv hrvatskih interesa, iza kojih je stajao Izidor Kršnjavi.

⁵ Održano je šest jugoslavenskih izložaba: tri u Beogradu (1904, 1912. i 1922), jedna u Sofiji (1906), jedna u Zagrebu (1908) i jedna u Novom Sadu (1927).

riječima: “Društvo hrvatskih umjetnika Medulić nema umjetničkoga programa, a kohezionu snagu daju mu političke ideje u prvom redu. To su – najkraće rečeno – ideje o ujedinjenju južnoslavenskih naroda suprotstavljene politici i ciljevima Austro-Ugarske Monarhije” (Uskoković 1980: 7). Iako je Društvo Medulić osnovano ponajprije zaslugom slikara Emanuela Vidovića, koji je zastupao ideju dalmatinskoga umjetničkoga regionalizma, glavnom osobnošću i ideologom postaje kipar Ivan Meštrović. Kad je riječ o stilu, umjetnici okupljeni u Meduliću najizrazitije su isticali simbolističke i secesijske karakteristike s tematikom koja je bila nadahnuta južnoslavenskom junačkom narodnom poezijom. Kao velike pristaše jugoslavenske ideje, hrvatski umjetnici iz Medulića – nakon što nisu uspjeli dobiti poseban hrvatski izlagački prostor u mađarskom paviljonu na međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine – izložili su svoja djela u paviljonu Kraljevine Srbije. Tako je bilo jasno pokazano političko stajalište tih umjetnika, a umjetničko djelovanje, ponajprije preko želje za oblikovanjem novoga nacionalnoga identiteta, dobiva nedvojbene političke konotacije.

Ivan Meštrović je, kao ambiciozan i darovit umjetnik koji je stekao ugled u inozemstvu, uz političke težnje, svakako imao i primisli o stvaranju novoga likovnoga izraza s južnoslavenskim obilježjima. Naime, odlaskom u Pariz 1908. godine počinje ga zaokupljati tematika nacionalnoga mita otjelovljena u nizu radova sa stiliziranom, pojednostavljenom formom i snažnom simboličkom ekspresijom. Zamisao o ciklusu koji simbolizira stoljeća borbe južnoslavenskih naroda za slobodu, ali i težnja za njezinim artikuliranjem u cjelovitom, monumentalnom umjetničkom djelu koje objedinjuje arhitekturu, kiparstvo i slikarstvo (što je u skladu s općim stajalištima secesije), okupila je članove Društva Medulić na projektu koji će kompleksu hrvatske secesije, uz angažirani politički prizvuk u razdoblju dominacije ideje o ujedinjavanju južnoslavenskih naroda, dati izrazito narativnu komponentu. Riječ je o “Kosovskom ciklusu” i “Vidovdanskom hramu”, kao spomenu na Kosovsku bitku 1389. godine između Srba i Turaka.⁶ Meštrović je, dakle, nacionalno obilježen likovni izraz zamislio kao svojevrsnu sintezu duha secesije i mitoloških narativnih obrazaca pretočenih u stilizirane monumentalne forme. Bio je to jedan od važnih primjera inkorporacije pojedinih ključnih elemenata secesije, kao međunarodnoga stila, u kompleks lokalističkih ili nacionalnih tendencija.

Niz događaja na hrvatskoj likovnoj sceni krajem prvoga i početkom drugoga desetljeća 20. stoljeća, vezan uz promociju jugoslavenske ideje, može se

⁶ Ovaj opsežni projekt, kao zoran primjer uloge likovne umjetnosti u oblikovanju nacionalnoga identiteta, nikada nije izveden u cijelosti, a njegovi su fragmenti izlagani nekoliko puta.

prepoznati kao četvrto poglavlje odnosa umjetnosti i nacionalnoga identiteta. Bio je to rezultat procesa sveopće dezintegracije multinacionalne Austro-Ugarske Monarhije zbog kojega je dio intelektualnih i kulturnih elita pristajao na druga politička rješenja za pojedine nacionalne sastavnice (Brix 1999: 13–14). U tom kontekstu treba, dakle, promatrati i djelovanje hrvatskih umjetnika koji su na više razina promovirali jugoslavensku ideju.

* * *

U prvoj polovici četvrtoga desetljeća ideja o nacionalnom likovnom izrazu doživljava vrhunac – kako teorijski, tako i u umjetničkoj produkciji. Zaokupljenost autohtonošću umjetničke produkcije bila je uzrokovana općim nezadovoljstvom stanjem u nacionalnoj umjetnosti te društvenim i političkim problemima koji su se u hrvatskom dijelu međuratne Jugoslavije svodili pod nazivnik tzv. hrvatskoga pitanja. U skladu s tim pojavila se i želja za prepoznatljivim hrvatskim kulturnim i nacionalnim identitetom.

Slikar, povjesničar umjetnosti, kustos, profesor na zagrebačkoj likovnoj Akademiji i predvodnik Grupe trojice Ljubo Babić problematici “našega izraza” posvećivao je veliku pozornost, kako u mnogobrojnim objavljenim tekstovima, tako i u slikarskom opusu (usp: Uskoković 1975, Posavac 1975, Tonković 1977, Prelog 2007). Upravo je on bio taj koji je u međuratnom razdoblju svojim stajalištima oblikovao opće ozračje u kojemu je težnja za nacionalnim likovnim izrazom ponovno postala bitan, gotovo nezaobilazan i pozitivan cilj.

Babić se suprotstavljao političkoj ideologizaciji umjetnosti i zauzimao se za individualne vrijednosti, a kao temelje hrvatske moderne umjetnosti razumijevao je djelo Josipa Račića, zatim prebacivanje fokusa naše umjetnosti sa srednjoeuropskoga kulturnoga kruga, tj. Beča i Münchena, na Pariz i francusko slikarstvo (za što su zaslužni slikari Münchenskoga kruga) te, naposljetku, baštinu španjolskoga slikarstva (djelo Goye i Velazqueza). Babićeva strategija oblikovanja “našega izraza” – kao važnoga elementa u stvaranju hrvatskoga kulturnoga i nacionalnoga identiteta između dvaju svjetskih ratova – uključivala je dugoročnu projekciju razvitka naše umjetnosti (posebice slikarstva), određivala ključne točke interesa te opisivala načine kako doći do zadanoga cilja (Prelog 2007: 269–276). Ona je bila uvjetovana složenim sklopom političkih, ekonomskih i kulturnih čimbenika, a njezina ključna, međusobno duboko povezana obilježja srodna su obilježjima pojedinih umjetničkih trendova u sredinama koje su se nalazile izvan središta općega modernizacijskoga uspona (primjerice Poljska, Slovačka, baltičke zemlje). O općim obilježjima strategije oblikovanja “našega izraza” svjedoče mnogobrojni Babićevi tekstovi – od likovne kritike i pokušaja pregleda i sitneze hrvatske umjetnosti (Babić 1929, 1931, 1934), do problemski postavljenih pristupa likovnomu segmentu hrvatske narodne baštine (Babić 1943).

U uskoj vezi s političkom situacijom u međuratnoj Jugoslaviji, koja je nametala potrebu za stvaranjem prepoznatljive i čvrsto strukturirane nacionalne kulture, bila je usmjerenost na ruralni kompleks koja se pojavljuje kao opća značajka vremena i čini jednu od temeljnih točaka Babićeve (ali i “zemljaške”, Hegedušićeve) strategije oblikovanja nacionalnoga likovnoga izraza. Naime, intelektualno okružje senzibilizirano za selo i seljaštvo, bilo je dodatan poticaj Babiću za usmjerenje fokusa na selo, na seljačke likovne izraze i narodnu nošnju, što posebice dolazi do izražaja u njegovoj ključnoj studiji o obilježjima narodnih nošnji iz raličitih hrvatskih krajeva, objavljenoj pod nazivom “Boja i sklad” (Babić 1943). Drugo važno obilježje Babićeve strategije jest razmišljanje u sklopu regionalnoga modela i zauzimanje za regionalne vrijednosti. Podjela hrvatskoga prostora na “dalmatinski” i “panonski” svjedoči o potrebi ustanovljavanja regionalnih obilježja kao temelja nacionalnoga likovnoga izraza (Babić 1931). U tom smislu upravo je pejzažno slikarstvo ono koje je bilo najpogodnije za artikulaciju specifičnih vrijednosti regionalnoga prostora. Velik dio Babićeva opusa svjedoči upravo o ustrajavanju na razradi regionalnoga pejzaža (od Dalmacije do Hrvatskoga zagorja), pa je to autorovo slikarsko poglavlje gotovo najuvjerljivija primjena vlastitih teorijskih postavki.⁷ Uzmemo li u obzir i činjenicu da se nacionalni pejzaž nerijetko promatrao kao mjesto izražavanja nacionalnoga ponosa, Babićev izbor regionalnoga modela nameće se kao hrvatska varijanta široko rasprostranjenoga načina promocije raznolikih i specifičnih obilježja nacionalnoga prostora.

Za razliku od Babića, Krsto Hegedušić je težnju za uspostavom nezavisnoga, nacionalnoga likovnoga izraza povezao s ideološkim smjernicama lijevoga političkoga usmjerenja, u skladu s kojima je djelovalo Udruženje umjetnika Zemlja (usp: Depolo 1969, Gagro 1970, Prelog 2006). Ta je težnja bila određena složenim sklopom obilježja među kojima se ističe nekoliko ključnih. Prvo, ideja o nacionalnom likovnom izrazu, prema Hegedušićevu, ali i Babićevu shvaćanju, imala je determinističko obilježje.⁸ Prihvaćanje općih determinističkih teorija može se povezati sa shvaćanjima prema perenijalističkoj paradigmi nacionalizma, koja naciju povezuje s načelima zajedničkoga podrijetla i autentične kulture ukorijenjene u prostor i vrijeme (Smith 2002: 21–24). Drugo su važno

⁷ Babićeva strategija oblikovanja “našega izraza” nije presudno utjecala na slikarstvo ostalih članova Grupe trojice – Vladimira Becića i Jerolima Miše. Ako tu skupinu promatramo kao cjelinu, kroz njihovo stvaralaštvo u prvoj polovici tridesetih godina, možemo zaključiti da su se oni približili ostvarivanju “našega izraza” upravo pejzažnim slikarstvom, tj. bavljenjem regionalnim krajolikom.

⁸ Riječ je o utjecajima derivacija teorije francuskoga filozofa Hyppolitea Tainea o povezanosti umjetnosti s povijesnim, društvenim i nacionalnim obilježjima okoline u kojoj određena umjetnost nastaje.

obilježje negativna stajališta prema suvremenoj europskoj umjetnosti i avangardnim kretanjima, povezana u prvom redu s ideološkim protivljenjem larpurlartizmu kao produktu tzv. građanske umjetnosti. Treće obilježje – usmjerenost na ruralni kompleks – može se prepoznati kao presudna odrednica Hegedušićeve ideje o nacionalnom likovnom izrazu, ali i umjetničkoga usmjerenja gotovo svih protagonista Udruženja umjetnika Zemlja. Okretanje selu i seljacima bilo je u skladu s općim interesima onoga doba za ruralnu problematiku, začetima još krajem 19. stoljeća djelovanjem Antuna Radića i nedvojbeno je povezano upravo s nacionalnim težnjama. Naime, proces oblikovanja novoga nacionalnoga identiteta temeljio se na pokušajima jačega uključivanja seljaštva u kulturni i politički život. Štoviše, intelektualno ozračje senzibilizirano za ruralni kompleks nametalo je idenitet hrvatskoga seljaštva kao opći nacionalni identitet. Tako je i Zemljina ideja o nacionalnom likovnom izrazu bila obilježena tematskim i motivskim odrednicama iz seljačke svakodnevice. Sljedeće važno obilježje – isticanje načela primitivizma – imalo je u međuratnom razdoblju zapaženu ulogu u teorijskim diskursima o nacionalnom likovnom izrazu. Naime, ta se načela kod slikara Zemlje pojavljuju kao važan formalni postulat. Ugledanje na djela slikara bez formalne naobrazbe, na pučku umjetnost, ali i valorizacija dječjega stvaralaštva u djelovanju Zemlje, rezultat su prodora utjecaja primitivne umjetnosti u samu srž likovnoga modernizma na početku 20. stoljeća. Posljednje obilježje ideje o nacionalnom likovnom izrazu izrasle u krilu Udruženja umjetnika Zemlja jest povezanost ideoloških i nacionalnih kategorija. Naime, Zemljina specifična pozicija među srodnim pojavama na jugoslavenskom, ali i širem srednjoeuropskom prostoru, može se objasniti upravo težnjom za ujedinjavanjem ideološkoga i nacionalnoga cilja (Prelog 2006: 33, 221–223). Radilo se o želji da se ideološka razina izrazi razrađivanjem problematike lokalne sredine, da se lokalno izdigne na nacionalnu razinu, pa da se i ideološko izrazi kao dio općega nacionalnoga identiteta. Navedena obilježja svjedoče da ideju o nacionalnom likovnom izrazu artikuliranu u sklopu djelovanja Udruženja umjetnika Zemlja treba promatrati kao složen skup značenja u kojem su veliku važnost imale društvena angažiranost i svijest o društvenoj stratifikaciji te različita razumijevanja sovjetske kulturne politike⁹.

⁹ Za sudbinu Udruženja umjetnika Zemlja osobito je važan bio ideološki sukob o položaju i karakteru umjetničkog stvaralaštva, čije korijene možemo prepoznati u utjecaju tadašnjega svjetonazora i kulturne politike u Sovjetskom Savezu. Taj je utjecaj, zahvaljujući snažnom komunističkom pokretu u međuratnoj Jugoslaviji, bio bitan čimbenik na političkom, društvenom i kulturnom planu. U tom su smislu važni bili zaključci Međunarodne konferencije revolucionarnih pisaca održane 1930. u Harkovu, odluka o reorganizaciji literarnih i umjetničkih organizacija iz 1932. te nastojanja Ždanova da se umjetnost postavi isključivo u službu političkih ciljeva Komunističke partije, a socijalistički realizam

* * *

Strategije afirmacije nacionalnoga identiteta u hrvatskoj umjetnosti kasnoga 19. i prve polovice 20. stoljeća bile su mnogostruke, javljale su se neujednačenim intenzitetima u različitim trenucima, obilježene složenim društvenim, ekonomskim i političkim previranjima. Njihova je važnost za povijest hrvatske umjetnosti neosporna, a neka su obilježja tih strategija postala nezaobilaznim dijelom hrvatskoga modernoga kulturnoga identiteta. Pet osnovnih faza odnosa umjetnosti i nacionalnoga identiteta u razmatranom razdoblju, čije su temeljne značajke analizirane u ovom radu, zorno pokazuje da su magistralni tokovi hrvatske moderne umjetnosti, kao i djelo njezinih ključnih protagonista, bili bitno obilježeni težnjom za artikuliranjem prinosa nacionalnomu identitetu.

Literatura

- Anderson, Benedict. 1990. *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*. Zagreb: Školska knjiga.
- Babić, Ljubo. 1929. *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*. Zagreb: Zaklada tiskare Narodnih novina.
- Babić, Ljubo. 1931. O našem izrazu. U: *Maestral – O našem izrazu – požutjele putne uspomene*. Zagreb: Tisak Zaklade tiskare Narodnih novina.
- Babić, Ljubo. 1934. *Umjetnost kod Hrvata u XIX . stoljeću*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Babić, Ljubo. 1943. *Boja i sklad: prilozi za upoznavanje hrvatskog seljačkog umieća*. Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod.
- Bregovac Pisk, Marina. 2000. Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća. U: *Historicizam u Hrvatskoj*, knj. 1. Vladimir Maleković, ur. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt.
- Brix, Emil. 1999. The Structure of the Artistic Dialogue between Vienna and Other Urban Centres in the Habsburg Monarchy around 1900. U: *Art Around 1900 in Central Europe*. Cracow: International Cultural Centre.
- Depolo, Josip. 1969. Zemlja 1929–1935. U: *Nadrealizam. Socijalna umetnost. 1929–1950*. Katalog izložbe. Beograd: Muzej savremene umetnosti.

postane jedini prihvatljivi oblik umjetničkoga izražavanja. Načini shvaćanja i različite interpretacije takvih odluka potaknut će u hrvatskoj umjetnosti nesuglasice, a to će djelovati i na karakter odnosa umjetnosti i nacionalnoga identiteta kakav je artikuliran u djelovanju Udruženja umjetnika Zemlja.

- Facos, Michelle, Sharon L. Hirsh. 2003. *Art, Culture and National Identity in Fin-de Siècle Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Forgács, Éva. 2002. National Traditions. U: *Between Worlds: a Sourcebook of Central European Avant-gardes, 1910-1930*. Timothy O. Benson i Éva Forgács, ur. Cambridge: MIT Press.
- Gagro, Božidar. 1970. Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata. *Život umjetnosti* 11–12: 25–32.
- Gellner, Ernest. 1998. *Nacije i nacionalizam*. Zagreb: Politička kultura.
- Galjer, Jasna. 1998. Likovna kritika u povodu Hrvatskog salona. U: *Hrvatski salon 1898*. Katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon.
- Galjer, Jasna. 2000. *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868–1951*. Zagreb: Meandar.
- Gamulin, Grgo. 1995. *Hrvasko slikarstvo XIX stoljeća*. Zagreb: Naprijed.
- Hobsbawm, Eric. 1993. *Nacije i nacionalizam. Program, mit, stvarnost*. Zagreb: Liber.
- Maruševski, Olga. 1984. Kulturni i prosvjetni program Ise Kršnjavog na zidovima palače u Opatičkoj 10. U: *Iz starog i novog Zagreba VI*. Zagreb: Muzej grada Zagreba.
- Maruševski, Olga. 2002. *Iso Kršnjavi. Kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*. Zagreb: Hrvatski institut za povijest.
- Maruševski, Olga. 2004. *Društvo umjetnosti 1868.–1879.–1941*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske.
- Posavac, Zlatko. 1975. Poetika i disciplina slikarskog sklada. O estetičkim nazorima Ljube Babića. *15 dana* 18 (1–2): 16–23.
- Prelog, Petar. 2006. *Slikarstvo Udruženja umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz*. Doktorska disertacija (rukopis). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Prelog, Petar. 2007. Strategija oblikovanja “našega izraza”: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31: 267–282.
- Reberski, Ivanka. 1998. Rađanje hrvatske moderne 1898. godine. U: *Hrvatski salon 1898*. Katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon.
- Schneider, Marijana. 1969. *Historijsko slikarstvo u Hrvatskoj*. Katalog izložbe. Zagreb: Povijesni muzej Hrvatske.
- Smith, Anthony D. 2003. *Nacionalizam i modernizam. Kritički pregled suvremenih teorija nacija i nacionalizma*. Zagreb: Fakultet političkih znanosti.

Stančić, Nikša. 2002. *Hrvatska nacija i nacionalizam u 19. i 20. stoljeću*. Zagreb: Barbat.

Tonković, Zdenko. 1977. *Grupa hrvatskih umjetnika 1936–1939*. Katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon.

Uskoković, Jelena. 1975. Prikaz djela Ljube Babića. U: *Ljubo Babić*. Katalog izložbe. Zagreb: Moderna galerija.

Uskoković, Jelena. 1980. Monumentalizam kao struja hrvatske Moderne i Mirko Rački. *Život umjetnosti* 29–30: 4–25.

Croatian Art and National Identity from the End of the 19th Century until the Second World War

The relation between visual art and national identity played an important role in the shaping of modern society in the 19th and 20th centuries. In Central Europe art was a key asset for expressing national feelings. The artists were regarded as indispensable shapers of national identity; their task was to build up stable national cultures like the ones that already existed in the western part of the Continent. The desire to painterly contribute to national identity was in the case of Croatia a reaction to a permanent possibility of losing cultural and artistic particularity at the time when the movements in domestic art began to depend on dominant international articulations of modernity in visual art. This paper identifies and briefly analyses the crucial phases of the relation between Croatian art and national identity in the period from the last decades of the 19th century to the Second World War.

The first phase was marked by historical painting linked with political demands for painterly interpretation of events from Croatian history during the period following the Croatian-Hungarian Agreement, as well as by idealized depictions of country life and local landscape. The second phase was formed by Izidor Kršnjavi; it resulted from the renovation project of the Department for Religious Affairs and Education in Opatička 10, Zagreb. The principal task of decorating the Department's palace was the formation of cultural and national identity through a complex structure of artworks. Each of them had a strictly defined role in the conveyance of mostly non-artistic messages. The third phase is linked with the exhibition of the Croatian Salon, held in Zagreb Art Pavilion in 1898. This exhibition articulated the ideas about the necessity of including national art into the European context, so in accordance with this there was a lively discussion going on about the necessity of identifying national character-