

Vinko Srhoj

Sveučilište u Zadru, Odjel za povijest umjetnosti

## Kosta Strajnić i međuratni odjeci ideje o nacionalnom izrazu u umjetnosti

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 10. 7. 2008. – Prihvaćen 10. 9. 2008.

UDK: 7.072 Strajnić, K.

### Sažetak

Likovni kritičar, konzervator i muzealac Kosta Strajnić (1887.–1977.) značajna je osobnost u vremenu pred Prvi svjetski rat, u međuratnom razdoblju i nakon Drugog svjetskog rata. Strastveni zagovornik ideje o jugoslavenskom nacionalnom izrazu, čak i u vremenu kada je ta ideja doživjela stručna osporavanja i političku kompromitaciju u prvoj Jugoslaviji, svoj je izraziti kritičarski i polemički nerv stavio u službu propagiranja te ideje i veličanja Ivana Mestrovića kao njezina korifeja i gotovo stilogene osobnosti. Pristajući uz ideju Vidovdanskog hrama kao svejugoslavenskog arhitektonskog i skulptorskog Panteona, Strajnić je ukazivao na njegova tvorca Mestrovića kao idealni smjerokaz prema jugoslavenskoj identifikaciji, a ne partikularnom hrvatskom, srpskom ili slovenskom identitetu u umjetnosti. Fokusrajući se na razdoblje zamiranja i osporavanja ideje o zajedničkom nacionalnom stilu u novoj

državi, rad se bavi prijelaznim razdobljem Strajnićeve publicističke i kritičke djelatnosti, ustanovljavajući mnoge kontroverze, sporenja i na koncu skretanja Strajnića prema ideji »čiste umjetnosti«, koja je dovela do oformljivanja tzv. dubrovačke kolorističke škole. Prvi put se raspravlja i o »podijeljenoj lojalnosti« u kritičarskim krugovima od kojih je dio smatrao da je moguće stvoriti nacionalni stil samo jugoslavenskih obilježja, a drugi da je to izvedivo tek na podlozi posebnih nacionalnih entiteta u jugoslavenskoj državi. Ustanovljava se i razdjelnica koja Strajnićevo djelovanje gotovo simetrično dijeli na pred-dubrovačko i dubrovačko, nacionalno-romantičko i internacionalno-modernističko, na Meštovićeve krug i krug mladih dubrovačkih kolorista, ravnodušnih po pitanju nacionalno-patriotskih sadržaja (Dulčić, Masle, Pulitika...).

Ključne riječi: slikarstvo, 20. st., Kosta Strajnić, Ivan Meštović, nacionalni izraz u umjetnosti

Likovni kritičar, konzervator i muzealac Kosta Strajnić (Križevci, 1887. – Dubrovnik, 1977.)<sup>1</sup> ide u red onih naših kritičara i publicista koji su svoje ideje o tome kakva treba biti naša autohtona umjetnost vezivali uz velike umjetničke, društvene i političke projekte (umjetničko udruženje Medulić, Vidovdanski hram, stvaranje nacionalnog stila na podlozi jugoslavenske političke ideje) i umjetnike (Ivan Meštović), u vremenu pred Prvi svjetski rat, u toku rata i u međuratnom razdoblju. Strajnićevo novo razdoblje, vremenski podudarno s njegovim trajnim nastanjivanjem u Dubrovniku 1928. godine, dijeli i njegovo djelovanje na pred-dubrovačko i dubrovačko, razdjelnicom koja ide upravo po sredini njegovih ranijih opredjeljenja za umjetnost nacionalnih obilježja i onu internacionalnu, oslonjenu na svjetske modernističke centre, posebno Pariz, i umjetnike indiferentne s obzirom na nacionalno-patriotske sadržaje. Tu i takvu umjetnost, po dolasku u Dubrovnik, Strajnić preporuča mladim umjetnicima tzv. dubrovačkoga kolorističkoga kruga, oformljenoga u međuraću upravo na njegovu inicijativu. Strajnić je, više od bilo kojega domaćega kritičara, upravo kritičar razmeđa, pratilac epohe koja je na ovim prostorima

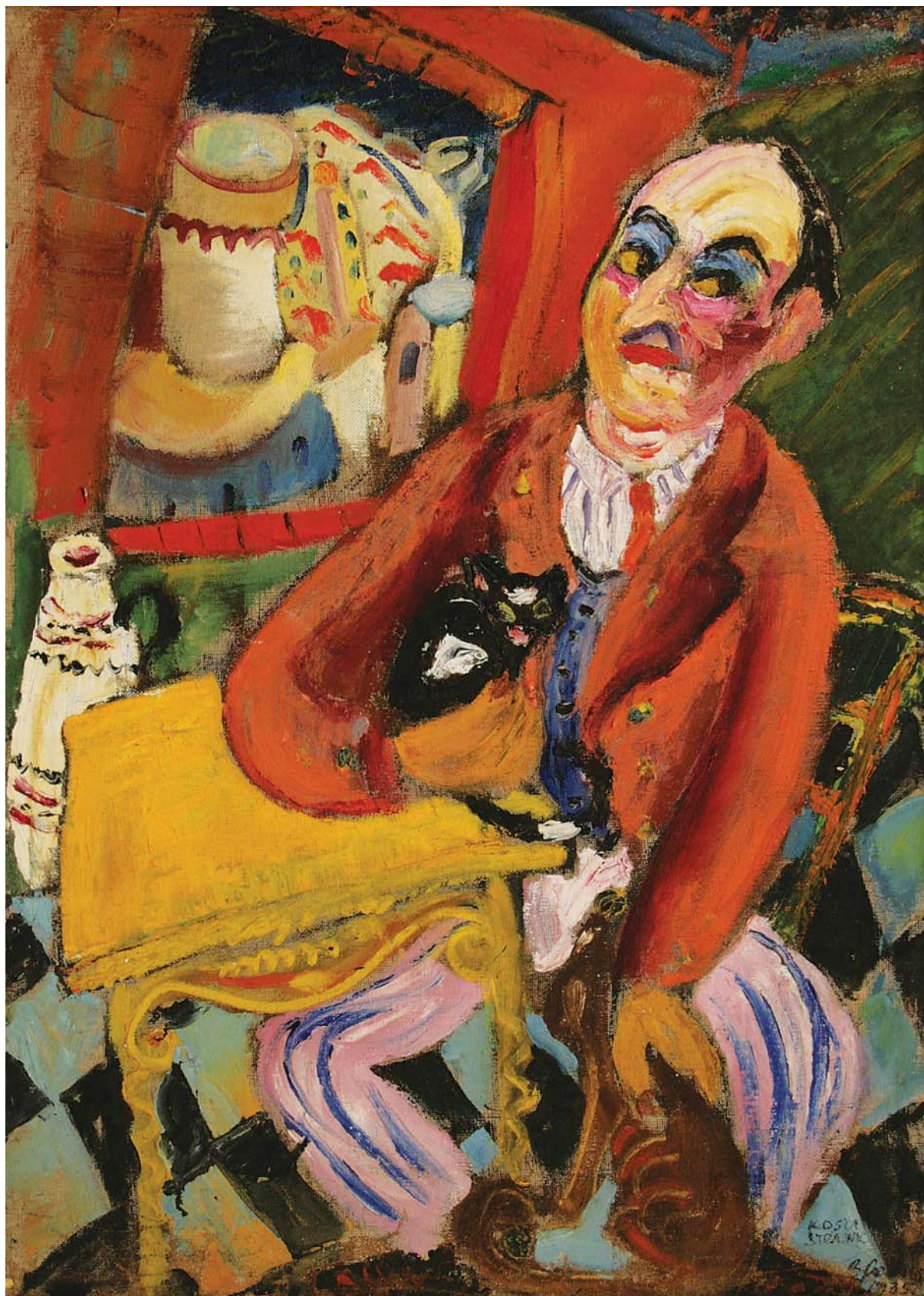
usko ispreplela kulturne i političke inicijative, i bez kajanja ili ustupaka trenutku, medijator a ne renegat, dosljedan vlastitim uvjerenjima čak i onda kada su ona doživjela eroziju u vremenu koje Strajnićeve nastojanjima više nije davalo za pravo. Strajnić se, naime, nije morao odricati »poroda od tmine« svojih mladalačkih zanosa umjetnošću u službi nacionalne (jugoslavenske) ideje samo zato jer je prihvatio nacionalno dezangažiranu umjetnost francuskih kolorista i »slikara instinkta«. Još u vrijeme dok se euforija oko nacionalno ispravno opredijeljenih umjetnika smatrala zahtjevom trenutka napominjao je da nema tog nacionalno ispravnog umjetnika kojemu će ta osobina nadoknaditi manjak talenta. A na talent se počesto zaboravljalo u pregrinjanoj atmosferi kulturno-političkih rasprava o temi nacionalnog stila u umjetnosti. I Strajnić je, doduše, lutao između oduševljenja za nacionalni romantizam izražen u »vidovdanskoj mitologiji«, poglavito Meštovićevoj, na čijoj se podlozi trebala izdignuti umjetnost južnoslavenskih naroda kao destilat svih osobina tih naroda, i razočaranja politikom, koja ga je iskoristila za oglašavanje svojih ideja, koje nisu imale puno zajedničkog s umjetničkim i kulturnim potre-

bama. Možda najbolja ilustracija Strajnićeve razočaranja leži upravo u činjenici da nakon ujedinjenja države SHS i Kraljevine Srbije 1918. godine, dakle nakon ostvarenja i njegovih ideala o zajedničkoj državi južnih Slavena, agilni kritičar i propagator nacionalne umjetnosti u predratnom i ratnom razdoblju objavi tek pokoji članak. Samo će 1920. godine izdati dvije male monografije o Josipu Plečniku i Petru Pallaviciniju, ali će to biti i posljednje zasebne publikacije do 1930. godine. Strajnićeve je publicistička apstinencija bila dobrovoljna jer se on kao nacionalni emotivac privržen Meštroviću i ideji nacionalnoga stila očito nije mogao uklopiti u onu poslijeratnu struju koja je stala preispitivati i oštro kritizirati sve što je bilo u vezi s tom idejom, opterećenom prtljagom politike. U pozadini, kritika meštrovićevske vidovdanske mitologije, dakle, nije bila samo estetičko pitanje nego i ono političkog nezadovoljstva ujedinjenjem koje je bilo daleko od svih ranijih romantičnih ideja o slozi i bratstvu naroda, o jednoj kulturi prožetoj istim duhom i izvan svake političke majorizacije. Strajnić, očigledno, nije u poslijeratnom razdoblju više mogao mijenjati mišljenje i započeti preispitivanje i vlastitih »ideologiziranih« zabluda o stvaranju zajedničke kulture i okupljanju oko Meštrovićeve jugoslavenskog panteona, nastanjena više mitskim (kosovskim) utvarama nego stvarnim povijesnim činjenicama. Očigledno bi takvo preispitivanje neizbježno vodilo negaciji i unižavanju vlastitog oduševljenja u prvom redu Meštrovićem. Za odvajanje propagandističkih komponenti Meštrovićeve djela od onih umjetničkih, nikada nije smogao snage. Uostalom, Strajnić je ustrajao na pozicijama ideje da umjetnički vrijedno djelo ima ugrađen imanentni nacionalizam, premda ga izražena patriotska i nacionalna komponenta ne mogu spasiti ako je ono neoriginalno. Za njega će najveća umjetnost takvom postati upravo uz onaj dodatak bez kojega njezina veličina ne bi bila savršena, a to je visoki idealizam služenja kolektivu, koji će na kraju izlučiti najvrjedniji ferment – autohtoni nacionalni stil, koji će nas, nenatrunjen stranim utjecajima, razlikovati od svih drugih naroda. Za kritičare kao što je Vladimir Rozić, Strajnić je definitivno »pretrpio utjecaj političkog trenutka i bio inspiriran nacionalnoromantičkim programom koji je više pažnje poklanjao nacionalnoj tematici negoli plastičkim vrijednostima.«<sup>2</sup> No za Rozića ni Strajnićeve oponenti nisu bili drugačiji, služeći se istim izvanumjetničkim mjerilima, zagovarajući samo druge političke opcije. Po njemu zagovornici i protivnici ideje nacionalne umjetnosti zapravo su raspravljali o promašenoj kulturnoj investiciji, od koje je koristi imala samo politika. Rozić je, tako, sve polemike o tom pitanju ubrojio u manje ili veće zablude, ponekad opasne i za samu slobodu stvaralaštva.<sup>3</sup> Za ilustraciju konverzije o kojoj govori Rozić, koja se dogodila kod nekih drugih Strajnićevih suvremenika, možda je najbolji primjer slikara i pisca o umjetnosti Ljube Babića. Naime, i Babić je, kao i Strajnić, bio ponesen idejom nacionalnoga stila i »našeg izraza«, pristajući uz grupu *Medulić* i Ivana Meštrovića na zajedničkom projektu jugoslavenske kulture. Naravno, kako spominju i drugi istraživači, zajednička jugoslavenska ideja, kako politička tako i kulturna, dodatno je osnažena (usuprot posebnim južnoslavenskim politikama i

kulturama) procesom integracije u dezintegraciji, to jest raspadom Austro-Ugarske Monarhije i stvaranjem nove unije od slabih i nedovoljno nacionalno profiliranih, pa i od susjeda teritorijalno-politički ugroženih, sastavnica monarhije na umoru. Ne manje važna je i snažna osobnost Ivana Meštrovića, koja je vlastitim primjerom pokazivala put prema jugoslavenskoj identifikaciji, a ne partikularnom hrvatskom, srpskom ili slovenskom identitetu. I Babić u početku, dok simpatizira s Meštrovićevim krugom, slavi vidovdanski panjugoslavenski mit (primjerice u ciklusu *Udovice*), ali će ga ubrzo i napustiti. To napuštanje ideje jugoslavenskog nacionalnog stila, kod Babića i kod drugih renegata, usko je vezano s razočaranjem u politiku na koju su se naslanjali, što zorno svjedoči da je riječ o kulturnom programu u najtješnoj vezi s političkom koncepcijom. Babićeva konverzija prema hrvatskom nacionalnom izrazu ono je na što aludira i Rozić, smatrajući pojedine nacionalne odgovore i polemike s jugointegralističkim modelom (često u istoj osobi »obraćenika«) samo reversom iste pojave umjetnosti u službi nacije i države, a kadšto i prozaičnijeg dnevnopolitičkog momenta. Stoga je sasvim opravdano u tekstu o genezi »našeg izraza« kod Babića Petar Prelog zaključio da je potonji »kao neposredan sudionik, upravo iz toga složenoga umjetničko-političkog kompleksa baštiniio ideju o potrebi uspostavljanja kulturne i umjetničke posebnosti svake nacije, koju je razvio do pomno razrađene – iako nerijetko prožete unutrašnjim proturječjima – teorije o 'našem izrazu', pri čemu se odrednica 'naš' nedvosmisleno odnosi na hrvatski nacionalni izraz.«<sup>4</sup> Takve konverzije nije bilo kod Strajnića. On će, dapače, povremeno i dalje slaviti ideju svejugoslavenske umjetničke sinteze, a kad i ona s vremenom izbledi kao posljedica političke erozije jugoslovenstva u međuratnom razdoblju, neće je nadomjestiti inačicom s hrvatskim obilježjima, nego će se okrenuti politički neutralnoj umjetnosti međuratnoga kolorizma iz zapadnih izvora. Na koncu i sam je Babić neizravno priznao osobni krah ideje o autohtonom hrvatskom nacionalnom izrazu, ne mogavši izaći iz začaranoga kruga vlastite pejzažistike, koja u sebi, osim nacionalnih motiva, nije imala nikakve stilogene karakteristike koje bi upućivale žuđenom stilemu. Babić je, doduše, upućivao na činjenicu da je nacionalni stil moguće naći ondje gdje su i autentični nacionalni motivi, domaći krajolici, baštinska arhitektura ili narodne nošnje i da ga ponajviše zatječemo u narodnom stvaralaštvu, koje nije opterećeno inozemnim utjecajima, kao i u socijalnoj umjetnosti. Uskoro će mu se ti strani utjecaji ukazati i u umjetnosti Medulićevaca, koja mu izgleda stiliziranom pretežno srpskom i crnogorskom narodnom nošnjom, uz dodatak patetične heroizacije. Dakle, ideja nacionalnog izraza za Babića, a i za članove Grupe trojice, kojoj uz Vladimira Becića i Jerolima Miše pripada, svela se, kako to ispravno zaključuje Petar Prelog, na slikarstvo pejzaža jedne građanske opcije koja je politički optirala za rješenje »hrvatskog pitanja« stvaranjem posebnoga kulturnog i umjetničkog identiteta onim što bismo prepoznali kao »slikarstvo u regiji.«<sup>5</sup>

Ovaj se rad bavi onim Strajnićevim razdobljem koje nije ni toliko plodno ni u toj mjeri poneseno oduševljenjem





Božidar Rašica, *Portret Koste Strajnića*, 1935, ulje na platnu, Umjetnička galerija, Dubrovnik (foto: V. Srhoj)  
Božidar Rašica, *Portrait of Kosta Strajnić*, 1935, oil on canvas



kao u vrijeme stvaranja zajedničke jugoslavenske kulture, razdobljem preispitivanja vlastite pozicije i, na koncu, preusmjeravanja pažnje prema samom umjetničkom mediju, iz kojega će sve više hlapiti politički sadržaj, a preostajati gorčina i osjećaj da je politika izdala zajedničke snove iz »herojskih vremena« težnji prema istom cilju. Zato bismo i Strajnićevu poziciju mogli prisposoditi onoj razočaranog Ive Tadića, autobiografskog junaka romana *Na prelomu* Nike Bartulovića iz 1929. godine,<sup>6</sup> prototipu idealističnog intelektualca, razočaranog stanjem u novoj državi. To je ona generacija, kako ju ironično ocrtava Velibor Gligorić, naivnih idealista koji su mislili da će stvaranjem Jugoslavije nestati političkih, vjerskih i klasnih antagonizama i da će i buržuj i proleter postati prijateljima, »samo treba da prođu kroz slovenske mistične katakombe duše, pa će se i bez ekonomskih konflikata uzeti ruku pod ruku. I onaj koji radi u rudarskom oknu i vlasnik rudnika u luksuznoj limuzini naći će spoj duša i osetiće se kao braća, samo treba da prime serum slovenstva u apoteci kod 'Spasitelja čovečanstva'«. <sup>7</sup>

Nakon završetka Prvoga svjetskog rata, u dvadesetim godinama, Kosta Strajnić je razočaran stanjem u zemlji, ali i u samim umjetničkim udruženjima i među umjetnicima, kao onaj koji nije doživio ostvarenje ideala koje je ustrajno i oduševljeno sa svojom generacijom gradio u prethodnom razdoblju. Iako, poput nekih, nije pogazio svoje oduševljenje idejom nacionalne umjetnosti, sporadično joj se navraćajući u pojedinim tekstovima, tih godina problematiku nacionalnog stila sva manje spominje. Kao jedan od najmotivnijih propagatora ideje o kulturnom zbližavanju na jugoslavenskom prostoru, sada je ogorčen ignorantskim stavovima službenih faktora u Kraljevini prema kulturnom prosperitetu države i njezinim najvećim sinovima. Zamjetno je kod Strajnića da više ne govori toliko o zagovornicima i protivnicima ideje zajedničke jugoslavenske kulture, koliko se okomljuje na tradicionalistička i anakrona shvaćanja koja u društvu imaju podršku vladajućih krugova. Postupno napuštajući ostrašćenu raspravu o nacionalnom izrazu, Strajnić sve više govori o modernitetu, o sukobu starih mentaliteta i novog duha (posebice u arhitekturi) kao gorućem pitanju u društvu. Godine 1925. i 1926. u povodu dviju međunarodnih izložbi na kojima sudjeluje Jugoslavija: međunarodne izložbe dekorativnih umjetnosti u Parizu i slične smotre u Filadelfiji, na kojima su se naši umjetnici trebali predstaviti svojim umjetničko-obrtnim i privredno-industrijskim dostignućima, Strajnić je vrlo kritičan prema našem nastupu. Nepuno desetljeće po stvaranju zajedničke države Strajnić ne vidi nikakva napretka u organiziranju moderne umjetnosti, a naš mu paviljon u Parizu ima »uglavnom obeležje izložbenih prostorija u kojima će veliki narodi prikazati manuelne radove urođenika svojih prostranih kolonija«. <sup>8</sup> Obara se pritom na diletantizam i konzervativizam domaćih arhitekata, koji naše paviljone u inozemstvu, baš kao i arhitekturu glavnoga grada, izvode u srpsko-bizantskoj tradiciji srednjovjekovnih crkava skrivivši, kako kaže, današnji barbarski izgled prijestolnice. Pritom se Strajnić okomljuje na arhitekate koji misle da stil srpskih srednjovjekovnih crkava valja uzeti za zajednički jugoslavenski stil, kao da nova država

nije stvorena od različitih konfesija, narodnih i kulturnih tradicija. Osuđuje i tadašnju kulturnu politiku i ministre koji misle da je umjetnost »nešto što je, u najboljem slučaju, za paradu u inostranstvu. Oni se za umetnike staraju jedino kada treba da se inostranstvu pokaže da je naša država kulturna, da ima svoje arhitekate, slikare i vajare«<sup>9</sup>, ogorčen je Strajnić. Zanimljivo je da prvi put tih godina Strajnić izrazitije naglašava socijalni moment, da uočava tendenciju društvenog i kulturnog propadanja, socijalnog nazadovanja i zaostajanja za naprednom Europom. Od oduševljenog pobornika ideje jugoslavenstva, Strajnić dvadesetih godina izražava neskriveno razočaranje stanjem u zemlji, dajući oduška nezadovoljstvu adresiranjem svojih apela na službene organe države i na sve jugoslavenske umjetnike. Pritom dio odgovornosti za neuspjeh onog dijela kulturnog projekta za koji se i sam zalagao u vrijeme propagiranja nacionalnog izraza pripisuje i umjetnicima. Strajnić ogorčeno izjavljuje: »Ali, jugoslavenski umetnici su toliko dezorganizovani da je nemoguće zamisliti jedan njihov zajednički istup. Ugledajući se na naše nesrećne političke prilike, oni su se podelili, u glavnom, na tri tabora: Zagreb, Beograd, Ljubljana. Svaki ovaj tabor ističe svoje plemenske ambicije. Iako su pre svetskoga rata propagisali čistu jugoslovensku koncepciju, ne praveći među sobom nikakve plemenske razlike, danas, kada smo najzad ostvarili Jugoslaviju, naši umetnici postadoše separatisti, zamenivši jugoslovensku ideju plemenskom mržnjom.«<sup>10</sup>

Neočekivana ponovna aktualizacija ideje o nacionalnom stilu u vrijeme kad ona zamire, naročito kada je riječ o napisima vezanima uz stožernu pojavu Meštrovićeva Vidovdanskoga hrama, pojavila se s polemičkom brošurou koju je Strajnić tiskao u vlastitoj nakladi 1926. godine.<sup>11</sup> Ta je brošura bila javni apel Srpskoj crkvi i jugoslavenskim državnim vlastima protiv gradnje Hrama sv. Save u Beogradu u stilu srpskih srednjovjekovnih zadužbina. I drugi kritičari, poput Vladimira Rozića, smatraju da je taj Strajnićev apel značio ponovno oživljavanje nekih aspekata rasprave oko nacionalnog stila. Kod Strajnića se u slučaju Hrama sv. Save, međutim, dogodio svojevrstan obrat od shvaćanja Meštrovićeva zdanja kao velikog projekta sinteze stilova, a ne kompilacije stilskih ugledanja iz drugih izvora, kako se govorilo već i u Strajnićevu vrijeme, do anakronog epigonstva gradnje u stilu srpskog srednjovjekovlja. Rozić napominje da je došlo i do razlike u fokusiranom pristupu, zaključujući: »Valja podsetiti na to da je Strajnić svojevrsteno tumačeći Vidovdanski hram izostavljao likovnoestetska merila. Veličajući ovo Meštrovićevo delo kao oličenje nacionalnog umjetničkog stila, on se isključivo pozivao na događaje i ličnosti iz nacionalne istorije. Sličnu jednostranost, u ovom slučaju, nije ponovio. Naprotiv, Strajnić je sada u tumačenju crkvene arhitekture primenjivao odgovarajuća estetska merila i bio radikalniji u svom opredeljenju za novo.«<sup>12</sup> No, Strajnić ni u slučaju beogradskoga hrama ne propušta prigodu da još jednom oživi stare ideje. Pred kraj teksta upozorava na postojanje nerealiziranog projekta za Vidovdanski hram Ivana Meštrovića, koji bi i tada, po njegovu mišljenju, bolje reprezentirao jugoslavenstvo nego nekakva neobizantinska gradnja. Zanimljivo je da Strajnić, unatoč odustajanju od zdušnog propagiranja

ideje jugoslavenske kulturne sinteze u 20-im godinama, ipak priziva Meštrovićevo djelo. Ono je, za njega, ne samo estetski opravdanije nego i politički korektnije, idealni jugoslavenski panteon, a ne hram jedne konfesije i separatne nacionalne identifikacije. Strajnić predlaže: »Pošto Panteon treba da bude spomenik u kojemu će počivati kosti najvećih sinova cele Jugoslavije, prirodno je da njegova arhitektura ne može imati obeležja isključivo crkve jednoga plemena. Prema tome, Svetosavski hram, onako kako ga zamišljaju crkveni faktori, može da predstavlja samo jednu crkvu srpske pravoslavne vere.«<sup>13</sup> Na Strajnićevu stranu staje tom prigodom u »Srpskom književnom glasniku« i Milan Kašanin, kojemu se apsurdnim čini graditi u dvadesetom stoljeću u bizantskom stilu iz vremena kneza Lazara i despota Stefana. Kašanin zaključuje da »formalno zatražiti da se danas gradi i slika kao protomajstor Rade Borović za kneginju Milicu i zografi Jevtihije i Mihailo za kralja Milutina, to nije daleko od zahteva da se piše istorija na način monaha Teodozija.«<sup>14</sup> No ni Strajnićeva ni Kašaninovo apeliranje nisu tada imali većeg odjeka u javnosti, tek poneku informativnu bilješku u novinama, gdje se pokojno političku invektivu na relaciji Beograda i drugih nacionalnih centara. Tako i reakcija Milenka D. Đurića, koji Strajniću zamjera moderno pomodarstvo oslonjeno na Pariz, nazivajući ga »obični novinski destruktivni vikač«<sup>15</sup>, ne raspravlja o tome u kojem stilu treba graditi, kao ni o stručno-estetskim pitanjima, nego je diskreditacijska u smislu modernizma i otvaranja prema svijetu, koje zagovaraju Strajnić i Kašanin, a dolazi s desnoga konzervativnog političkog spektra. S druge strane, činilo se da neki napisi, primjerice onaj u »Hrvat« iz 1927. godine, daju za pravo Strajniću kao propagatoru naprednih ideja, a zapravo se u pozadini krije politički obračun sa skretanjem polemike u političke vode. Inicijalno potpisani autor u »Hrvat«, obarajući se na centralističku politiku jugoslavenskog režima koji guši cjelokupni narodni život u Kraljevini, tako iznosi: »Kosta Strajnić je jedan od onih prečanskih Srba koji su dobro iskusili da su neke političke, društvene, bankarske i druge klike u Beogradu, najveća zapreka za moderan i pravedan razvoj svih dijelova i društvenih slojeva nove države. Srpsko pravoslavlje, radikalno-terazijski centralizam onemogućio je Ljubljani, Zagrebu, Novom Sadu i Sarajevu da rade kao pokrajinska, prosvjetno-politička središta... Strajnićeva vrlo smjela i s dokazima potkrepljena knjižica nije samo osvrtna na te beogradske ambicije da se iz opće narodne imovine gradi nekakav srpsko-pravoslavni Vatikan i Panteon, nego iznosi kako se službeni Beograd vlada prema domaćim najboljim arhitektima, kiparima, slikarima i drugim likovnim umjetnicima.«<sup>16</sup> Doduše, iz napisa anonimnog tekstopisca i Strajnićevih kritika osjeća se donekle različit pristup i akcent. Dok se »anonimus« koristi brošurama za politizirane oporbene kritike na račun beogradskog centralizma i nedemokratske sustava, Strajnić u prvi plan ističe tipično kulturne probleme, koji, na koncu, ipak vode socijalnoj i političkoj uzročnosti. Za razliku od političkog diskursa, koji sve zlo aprioristički prepoznaje u političkoj sferi vlasti, Strajnić na koncu dolazi do sličnih zaključaka, ali deduktivnim načinom što daje dijagnozu stanja i uzroka nazadovanja koji nisu samo politički nego i civilizacijski i

mentalitetno uzrokovani, s podijeljenom krivnjom na sve one kojima nije do ravnopravnog zajedništva, niti do doprinosa tom zajedništvu. Graditi na način Meštrovića ili u tradiciji srpskih srednjovjekovnih zadužbina za Strajniću se pokazalo kao nepomirljiva razlika između Vidovdanskoga hrama kao laičkog svenacionalnog panteona i Svetosavskoga hrama kao zdanja isključivo jedne konfesije (pravoslavne). Iskazivala se ta razlika i kao ona između iluminizma i opskurantizma, koncepcije jugoslavenskog federalizma (o kojoj sanjaju političari Supilo i Trumbić) i srpskog unitarizma (srpskih radikala i Pašića), a ponajprije u opredjeljenju za Svetosavski hram kao trijumf političkog separiranja i vjerskog prozelitizma. Oba su hrama tako postala sinonimima ideologijske moći, hramovima političke religioznosti u kojima se ispovijedala stranačka opredijeljenost i dnevna politika, ma što mislili o vrijednosti, anakronosti ili inovativnosti bilo kojega od njih.<sup>17</sup>

Strajnić tako od kraja 1928. godine zatječemo u Dubrovniku, kamo je u svojstvu pomoćnika konzervatora starina Marka Murata (nakon čijeg umirovljenja 1932. godine on postaje šefom bivšeg Nadleštva za umjetnost i spomenike) došao na nagovor Ivana Meštrovića kako bi u gradu sv. Vlaha pokrenuo likovni život, poradio na stvaranju Umjetničke galerije (nakon rata Strajnić postaje prvim direktorom Umjetničke galerije u vremenu od 1945. do 1948.) i jedne visoke umjetničke škole u rangu likovne akademije, što se nije realiziralo.<sup>18</sup> Strajnićovo dubrovačko razdoblje najpoznatije je po stvaranju tzv. dubrovačkoga kolorističkoga kruga, odgoju mladih domaćih umjetnika smjerom postimpresionističke, fovističke i ekspresionističke umjetnosti, koji ih je i na nacionalnom planu legitimirao kao prepoznatljivu lokalnu školu. No ovaj se rad bavi kasnim odjecima Strajnićevih ideja o umjetnosti nacionalnih obilježja, gdje kolorizam dubrovačkih umjetnika ne participira ni u kojem smislu, ostajući po strani od svakog političkog i nacionalno-romantičnog idealizma, na koji, pak, Strajnić nije zaboravio ni u svojim dubrovačkim godinama. Po dolasku u Dubrovnik Strajnić 1928. i 1929. godine objavljuje nekoliko većih sinteznih pregleda o svjetskoj umjetnosti. Najprije u »Letopisu Matice srpske« objavljuje poveći pregled češke likovne umjetnosti, apostrofirajući kipara Jana Štursu. Potom piše studije *Poljsko slikarstvo i Evropsko vajarstvo XIX. i XX. veka*, koje je dio kritičara, poput Lazara Trifunovića, smatrao teorijski fundiranijim tekstovima negoli su oni kritičkoga tipa.<sup>19</sup> Potonja knjiga o kiparstvu u poglavlju o Ivanu Meštroviću donosi stara Strajnićeva oduševljenja našim kiparom, originalnošću Vidovdanskoga hrama i »kosovskih fragmenata« u svjetlu narodne pjesme i mita o umjetnosti rasnih jugoslavenskih obilježja. Strajnić kao da nisu ni okrnule, a kamoli skrenule s puta adoracije Meštrovića, stalna preispitivanja originalnosti velikoga kipara u svjetlu tzv. nacionalnog izraza. Ono što sve veći dio kritike smatra Meštrovićevim eklekticismom Strajnić vidi kao moćnu sintezu i asimilacijsku sposobnost. Strajnić tako u knjizi zaključuje: »Meštrović se, doduše, neretko inspirisao na delima Rodina, Mecnera, Egipta, Asirije i ranogrčkih majstora, ali njemu je uspelo da ove poticaje podredi svojoj snažnoj ličnosti i da progovori svojim govorom.«<sup>20</sup>

Odmah nakon rata 1921. godine Krleža je inicijativu oko utemeljenja nacionalnog stila proglasio promašenom, odjeljujući je od Meštrovićeva nesporna talenta. Pritom je i Strajnićeva uloga u stvaranju tog mita prikazana samo kao nemoć epigona. »Meštrović je ostao pojavom za sebe i što on znači kao pokretač smjera, najbolje su dokazali njegovi epigoni i sljedbenici u publicistici i književnosti (Rosandić, Rački, Krizman, Studin, Vojnović, Mitrinović, Strajnić, Nazor, Marjanović, Prohaska, Čerina i mnogi drugi)... Meštrović je pošao svojim eklekticismom u gotiku i dalje, a ostalo se sve rasplinulo. Mnogo vike ni za što!<sup>21</sup>, rezolutan je Krleža. Književnik Rastko Petrović iste će godine jednako kritički zapisati: »Doba nacionalizma u našoj umetnosti putem izraza lažnog narodnog temperamenta i tronjavanja diplomatskih filantropa niti je stvorilo što kod nas, niti podvalilo inostranstvu. Meštrović je izjahao jedino na krkači svoga genija, a ne na krkači Kraljevića Marka.«<sup>22</sup> Još 1919. godine slikar Petar Dobrović smatra da se naša umjetnost istrošila u dokazivanju sebi i stranom svijetu kako imamo originalnu umjetnost rasnih obilježja. Kao i Moša Pijade iste godine i Dobrović otkriva eklektičku narav Meštrovićeva djela ostvarenu više u političkom oratorstvu »sa mnogo eklekticizma, i ne baš uvek sa poštovanjem materije i prirode... sa namerom da inkarnira epopeju svoga naroda.«<sup>23</sup> No Strajnić je ipak bliži onima koji nisu dovodili u pitanje ni jedan od aspekata kompleksne Meštrovićeve pojave, bliži, primjerice, poetsko-mističkoj retorici Dimitrija Mitrinovića nego ironiji jednoga Krleže. Isto tako Strajnić je dosljedan Jugoslaven izvan separatne nacionalističke struje, za razliku od Mitrinovića, koji je i »Ivanu Meštroviću dao kolosalne razmere mitskog balkanskog božanstva (naravno srpskog) i istoriju Jugoslavije video kao renesansu nemanjićskog doba... imao viziju obnove Srednjeg veka sa Ivanom Meštrovićem kao Mihel Anđelom, Vizantom, bogumilstvom i svetosavskom crkvom koja će biti stožer velikih umjetničkih dela.«<sup>24</sup> Za Mitrinovića je Meštrovićev Vidovdanski hram predstavnik srpske ili jugoslavenske duhovnosti, hram mistične kosovske vojske koja je narasla do razmjera cijele nacije, koja je »nepobediva jer je vojska jedne moralne ideje.«<sup>25</sup>

Iako u dubrovačkom razdoblju pratimo Strajnićevu sve veću preorijentaciju s Meštrovićeva kiparstva, simbolizma Mirka Račkog, art-decoa i secesije Joze Kljakovića, ilustracija za Marka Kraljevića kojih se poduzimaju Tomislav Krizman i Ljubo Babić, dakle svojih afiniteta izraženih u vrijeme oduševljenja jugoslavenskom idejom i nacionalnim stilom, Strajnić i dalje zna od prigode do prigode prizvati patriotsko-vidovdansku nostalgiju kao što je to slučaj s tekstom *Umetnost Ivana Meštrovića*,<sup>26</sup> objavljenim u »Jadranskoj straži« 1929. godine. No taj će tekst, sve do predavanja održanog 1936. godine u Sarajevu, ostati jedini tekst o kiparu u kojem Strajnić ponavlja svoja otprije poznata oduševljenja Meštrovićem. Strajnićev stav prema Meštroviću neće se mijenjati ni unatoč velikim kritikama koje je kiparski majstor zaslužio od suvremenika zbog svojih poklonstava politici, sve tamo od rane Matoševe cinične invektive da »demokrate Bukovac i Meštrović imaju tremu pred vladarima«,<sup>27</sup> do izrazito negativnih Krležinih

kvalifikacija Meštrovića kao političkog oportuniste i pseudoproroka, izraženih dijelom i u izjavi da se »na putu svojih umjetničkih uspjeha Meštrović (se) trajno kretao obasjan reklamnom rasvjetom takozvanog političkog i religiozno-mističkog poslanstva«,<sup>28</sup> koju je Krleža formulirao godinu prije Strajnićeva teksta u »Jadranskoj straži«. Ova dva vremenski udaljena, ali principijelno slična kritička mišljenja, Matoševa i Krležino, na neki način stoje na početku i kraju Strajnićeva intenzivnog bavljenja Meštrovićem, koje je započelo mladalačkim obožavanjem (nekad sasvim nekritičkim), a završilo nemoćnom glorifikacijom veličine Meštrovića i njegova Vidovdanskoga hrama kao »oličenja sudbine jednoga celoga naroda, sudbine koju je umetnik proživio, propatio i čiji je, najzad, postao prorok.«<sup>29</sup> Strajnićevo euforično slavljenje Meštrovića nastavit će se i tri godine nakon teksta u »Jadranskoj straži«, u beogradskom »Almanahu Prosvete«, gdje ga Strajnić naziva »skulptorski genij nacionalnog karaktera«,<sup>30</sup> ali i »jednim od najvećih umetnika savremene Evrope«. <sup>31</sup> Zanimljiv kuriozitet koji odstupa od pretežno adoracijskih tekstova o Meštroviću je Strajnićevo izlaganje na temu Ivana Meštrovića koje je održao u Sarajevu 1936. godine. U tom se predavanju Strajnić prvi put negativno odredio prema Meštrovićevoj arhitekturi kao eklektičkoj i odijelio Meštrovića velikog kipara od beznačajnog arhitekta eklektika. Taj je korigirani Strajnićev stav o Meštroviću prenio i sarajevski »Jugoslavenski list«. <sup>32</sup>

No tridesete godine u Strajnićevu publicističkom djelovanju obilježene su premještanjem interesa na putove lokalne dubrovačke i dalmatinske problematike, to jest apostrofiranja problema očuvanja dubrovačke graditeljske baštine i otpor provincijalizmu, tradicionalizmu i diletantizmu, bilo u pojedinačnim istupima ili u okviru matične institucije dubrovačkog Nadleštva za umjetnost i spomenike (gdje radi najprije kao pomoćni, a potom kao glavni konzervator) Marko Murat.<sup>33</sup> Jedan od posljednjih tekstova prožetih nacionalnoromantičnim oduševljenjem onaj je o Tomislavu Rosandiću i njegovu mauzoleju obitelji Petrinović u Supetru. Strajnić je tekst objavio najprije u »Letopisu Matice srpske«, potom u »Srpskom književnom glasniku« i »Novom dobu«. U tom se članku Strajnić, doduše, već oprostio od prenaplašenja komentiranja umjetnosti po nacionalnom i rasnom ključu. No čini se da ni u slučaju supetarskog mauzoleja nije odolilo da neobičnu, prilično izvještačenu Rosandićevu eklektičnost, koja zapravo nema ni neostilske čistoće u dosljednoj primjeni povijesnog uzora, ne proglasi, kao i ranije u Meštrovićevu graditeljskom slučaju, velikom sintezom. Strajnić ističe taj mauzolej kao primjer prožimanja duha »romanskih spomenika Dalmacije i srednjovjekovnih zadužbina Srbije«, <sup>34</sup> proglašavajući Rosandića za »vajara čistog slavenskog osjećanja«. <sup>35</sup> Strajnićev tekst doživio je uglavnom negativne reakcije. U »Obzoru« je osvanula reakcija nepotpisanoga kritičara, koji, za razliku od Strajnića, Rosandića ne smatra nikakvim originalnim umjetnikom, već običnim Meštrovićevim kopistom, koji »teme i motive mijenja kad i Meštrović, samo vremenski nešto kasnije«. <sup>36</sup> Tekstopisac u »Obzoru«



nadalje ironizira Strajnićevo lakoću uspoređivanja kojom u neposrednu blizinu dovodi nespojive kvalitete Meštrovićeva cavtatskog mauzoleja s Rosandićevim supetarskim. Moguće i pod utjecajem takve negativne recepcije vlastitih oduševljenja za jugoslavenski nacionalni izraz, Strajnić ga više neće isticati, a njegovi će napisi u prvi plan stavljati one uglavnom nacionalno indiferentne umjetnike kojima je medij slikarstva i skulpture »nova ideologija«. Strajnić u razdoblju od 1927. do 1940. godine piše o Šumanoviću, Konjoviću, Vidoviću, Muratu, Bukovcu, Ettoreu, Dobroviću, Tartaglii, Uzelcu..., koji smjenjuju negdašnje favorite Meštrovića, Račkoga, Krizmana, Rosandića, Studina... Ali i u tim napisima vidi se ponekad blijed, gotovo usputan, proplamsaj starog zanosa, koji nije okosnicom teksta, ali je svjedočenjem o Strajnićevo neugaslom idealu da se makar i u pojedinačnim umjetničkim slučajevima posvjedoči kako stara iskra nacionalnog stila još nije sasvim utrnula. Pišući o Savi Šumanoviću, ističući njegovu parišku modernističku popudbinu, ipak dodaje da se kod tog slikara nazire »jedan monumentalni stil jugoslovenskog karaktera«. No tu primjedbu valja shvatiti u prilično izmijenjenu kontekstu, odnosno na podlozi izdizanja individualnog izraza kao velikog stila, koji nema ništa od ranijih recepata za spravljanje nacionalnog izraza na kolektivnoj podlozi grupa i pokreta. Oslobođeni utilitarnih ciljeva razaznavanja i podupiranja našeg izraza u umjetnosti, Strajnićeve tekstovi sve više sliče stručnom eseju, a sve manje programatskom pamfletu kako su nekada nerijetko znali zazvučati. Ideja nacionalnog stila supstituirana je u dubrovačkom razdoblju idejom umjetnosti univerzalnih obilježja i europskog duha koji oplođuje »specifično jugoslovensko« (K. Strajnić) slikarstvo. No, iako Strajnić u dubrovačkom razdoblju i dalje piše i podržava mlade dubrovačke talente, stvorivši neformalnu školu dubrovačkoga kolorističkog slikarstva, pred Drugi svjetski rat, preciznije od polemike sa slikarom Atanasijem Popovićem 1936. godine pa do 1939. godine, objavljuje jedva sedam članaka,<sup>37</sup> od kojih tri identična u različitim publikacijama. I u tim tekstovima razvidna je Strajnićevo preorijentacija na slikarsku problematiku s apostrofiranjem *metiera* i samih umjetnika, uz izostanak

ranije obvezatne nacionalno-romantične idejnosti. Ratno vrijeme dočekao je Strajnić povučeno na položaju šefa Nadleštva za umjetnost i spomenike, a po okončanju rata postao je prvim ravnateljem dubrovačke Umjetničke galerije (1945.–1948.), te kratko vrijeme (1948.–1949.) i ravnateljem splitske Galerije umjetnina. U poslijeratnom vremenu Strajnićevo se ime u javnosti, dnevnoj i periodičnoj publicistici spominje sve manje, a sam se oglašava prigodno i u sve dužim intervalima.<sup>38</sup>

Nacionalni emotivac bezinteresno privržen Meštroviću i ideji jugoslavenskog stila u umjetnosti, Strajnić je ostao vjeran prijeratnim idealima i onda kada su ih se drugi odriicali. Nije, poput Ljube Babića, ideju jugoslavenske kulturne sinteze zamijenio njezinom hrvatskom analogijom, nego je i u razdoblju nakon jugoslavenskog ujedinjenja, razočaran političkim prilikama i s manje entuzijazma, doduše, ipak ostao romantični idealist koji s gorčinom promatra separatistički usmjerene nacionalne umjetnike koji su izdali zajedničke snove iz »herojskih vremena« zajedništva. Razdoblje koje apostrofira ovaj rad nije toliko ni plodno ni poneseno oduševljenjem iz vremena stvaranja zajedničke jugoslavenske kulturne scene. Ono nam u međuraću donosi sliku uspravne ali pomalo donkihotovske figure kritičara koji ne želi priznati krah starih ideala unatoč sveopćem odricanju od njih. Za razliku od većine drugih kritičara u tom vremenu, nikada neće smoći snage ni za odvajanje propagandističkih i mistifikacijskih komponenti Meštrovićeva djela od onih umjetničkih. No to prijelazno razdoblje, ako i nije revizionističko u smislu preispitivanja devalviranih starih ideala, vrijeme je Strajnićevo utemeljiteljskog pregnuća na okupljanju mladih lokalnih talenata i preporuka da se slika na »francuski« način, instinktom i zažarenim kolorizmom, što će u konačnici dovesti do stvaranja neformalne ali u kritici gotovo stilogene ideje o dubrovačkoj kolorističkoj školi. No to razdoblje Strajnićevo dugog životnog i kritičarskog vijeka nije u fokusu ovoga rada, okrenutog jednom tranzitornom vremenu, koje je opadanjem vitalnosti na jednoj strani (nacionalno-romantičnoj) osiguralo vitalizam na drugoj (dubrovačkoga kolorizma).

## Bilješke

1  
O 30. godišnjici smrti Koste Strajnića, održan je 25. i 26. svibnja 2007. godine u Dubrovniku znanstveni skup posvećen njegovu životu i radu, na kojem je trinaestoro sudionika izlagalo u širokom rasponu tema koje su obuhvatile raznovrsnu Strajnićevo aktivnost: od propagatora ideje o nacionalnom izrazu, likovnoga kritičara, djelovanja u dubrovačkom Nadleštvu za umjetnost i spomenike, muzejske aktivnosti, polemičkih sučeljavanja do usmjeritelja i zagovornika mladih dubrovačkih umjetnika. Do sada jedini skup posvećen liku i djelu Strajnićevo, popraćen je i izložbom 18 portreta, naslovljenom: *Lik Koste Strajnića očima prijatelja umjetnika* (Galerija Dulčić, Masle, Pulitika, 25. 5. – 24. 6. 2007.).

2  
VLADIMIR ROZIĆ, Kosta Strajnić, u: *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918–1941)*, Prosveta – Izdavački zavod Jugoslavija, Beograd, 1983., 50.

3  
Rozić na temu polemike za i protiv nacionalne umjetnosti zaključuje: »U stvari, u ovom slučaju, i oni kritičari koji su afirmisali Meštrovićev Vidovdanski hram kao oličjenje nacionalnog stila, i oni što su to odriicali, polazili su sa istih stanovišta, služili se istim, vanumetničkim merilima, odnosno prosuđivali njegov umetnički stil pozivajući se, doslovno, na: kosovsku

tragediju, narodnu epopeju, narodno oslobođenje, vekove koji u sebi sabiraju istorijske događaje, istorijsko i legendarno, srpsko-vizantijsku tradiciju, cara Lazara, Kraljevića Marka, Majku Jugovića, Kosovku devojkicu, srpstvo i jugoslovenstvo, i tome slično. Prema tome može se zaključiti da je ovde reč u biti o jednorodnom kritičkom usmerenju, koje se zasnivalo na stavu: umetnost u službi nacije i države, na stavu čija su merila bila umnogome potčinjena državotvornim interesima, više ili manje, ciljevima dnevnih politike. U tom usmerenju se, između ostalog, ogleda ideologija nacionalne mitomanije i shvatanje umetnosti kao gole ilustracije nacionalne istorije.« – VLADIMIR ROZIĆ (bilj. 2), 57.

4  
PETAR PRELOG, Strategija oblikovanja »našeg izraza«: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31 (2007.), 267–282, 270.

5  
Prelog zaključuje: »Drugo važno obilježje Babićeve strategije jest razmišljanje u okviru regionalnog modela i zalaganje za regionalne vrijednosti. Podjela hrvatskoga prostora na 'dalmatinski' i 'panonski' svjedoči o potrebi ustanovljivanja regionalnih obilježja kao temelja nacionalnog likovnog izraza. (...) Velik dio Babićeva opusa svjedoči upravo na ustrajavanju na razradi regionalnog pejzaža (od Dalmacije do Zagorja), pa je to autorovo slikarsko poglavlje gotovo najuvjerljivija primjena vlastitih teorijskih postavki.« – PETAR PRELOG (bilj. 4), 278.

6  
Bartulović u usta junaka romana *Na prelomu* Ive Tadića stavlja sljedeće riječi: »Ja koji sam zamišljao da će se ljudi grliti na ulicama kao na Uskrs, našao sam ili bijedu kod najboljih ili svađu oko podijele plijena. (...) Bilo je i drugih, koji su pričali da su se razočarali; ali oni su to uzimali kao razlog da budu cinici i da se sa podvostručenim elanom bace na pljačku i na razvrat. (...) Nalazimo se u stotinama tabora (...) i svuda unašamo samo stradanje. Da smo skupa od pustog jada bismo razderali najprije jedni druge. Zato i nema više uzdaha za prošlosti. Poruši, poravnaj, eventualno i popluj, pa dalje! Nema nerava za sjećanje, nema prostora za epitafe. Brisati, pa iznova!« – NIKO BARTULOVIĆ, *Na prelomu*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1929., 189, 258–259.

7  
VELIBOR GLIGORIĆ, *Neohumanisti*, u: *Zli volšebnici: Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti (1917–1943)*, (ur.) G. Tešić, knj. 2, Slovo ljubve – Beogradska knjiga, Beograd – Novi Sad, 1983., 179–185, 185.

8  
KOSTA STRAJNIĆ, Za čast jugoslovenske kulture i umetnosti – Povodom našega učestvovanja na međunarodnoj izložbi u Parizu, u: *Srpski književni glasnik*, Novi Sad, 5–6 (1925.), 463.

9  
KOSTA STRAJNIĆ, Jugoslavija i filadelfijska izložba (Na razmišljanje zvaničnim faktorima i jugoslovenskim umetnicima), u: *Jugoslavenska njiva*, 3 (1926.), 103.

10  
KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 9), 103.

11  
KOSTA STRAJNIĆ, Svetosavski hram – javni apel zvaničnim faktorima srpske crkve i jugoslovenske države, S. B. Cvijanović, Beograd, 2006., 1–37.

12  
VLADIMIR ROZIĆ (bilj. 1), 90–91.

13  
KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 11), 32.

14  
MILAN KAŠANIN, Skice za hram svetom Savi, u: *Srpski književni glasnik*, Novi Sad, 1927.

15  
MILENKO D. ĐURIĆ, Bugarska likovna umetnost – grafičar Vasilije Zaharov, u: *Narodno djelo*, Zagreb, 57 (1927.).

16  
Eff, Beograd i umetnost (Oštra brošira Koste Strajnića), u: *Hrvat*, Zagreb, 2164 (1927.), 2.

17  
Tu sam tezu iznio u magistarskom radu: *Kosta Strajnić – život i djelo*, obranjenom na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 1988. godine.

18  
Ako i nije pokrenuo likovnu akademiju, Strajnić je u Dubrovniku okupio neformalni krug mladih umjetnika koji su se upravo njegovom zaslugom upoznali s pariškom likovnom scenom i najsvremenijim kretanjima u evropskom kolorističkom slikarstvu. K Strajniću su zalazili i brojni značajni umjetnici s jugoslavenskog prostora poput Dobrovića, Konjovića, Postružnika, Lubarde, koji su značajno utjecali na mlade dubrovačke slikare poput Rajčevića, Ettorea, Masle, Nadramije, Baice, Pulitike, Dulčića i drugih.

19  
»Sa tekstovima iz oblasti istorije umetnosti pojavio se i Kosta Strajnić. Prelazeći iz Zagreba u Beograd on je već imao za sobom određeno kritičarsko ime, polemiku sa Matošem i knjigu Studije (1918). U Srbiji je zadržao progresivnu orijentaciju, mada su sa teorijskog stanovišta od kritika značajniji osvrtni na epohe i pojave u evropskoj umetnosti, kakav je, na primer, njegov pregled Evropskog vajarstva XIX i XX veka (1928).« – LAZAR TIFUNOVIĆ, *Srpska likovna kritika*, Srpska književna zadruga, 1967., 27.

20  
KOSTA STRAJNIĆ, Evropsko vajarstvo XIX i XX veka (Klasicisti, romantičari, realisti), u: *Letopis Matice srpske*, 2 (1928.), 209–230, 228.

21  
MIROSLAV KRLEŽA, Marginalije uz slike Petra Dobrovića, u: *Savremenik*, 4 (1921.), 193–205, 203.

22  
RASTKO PETROVIĆ, 1921., u: *Ideje srpske umetničke kritike i teorije*, I–III, (ur.) M. B. Protić, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980./1981.

23  
PETAR DOBROVIĆ, Povodom izložbe jugoslovenskih umetnika u Parizu 1919. g., u: *Dan*, Beograd, 3 (1919.), 1–44, 42.

24  
VELIBOR GLIGORIĆ, Mistika i mistifikatori, u: *Polemike i pamfleti u srpskoj književnosti (1917–1943)*, (ur.) Gojko Tešić, Beograd, 1983., 197–201, 200.

25  
Dimitrije Mitrović nizom je svojih programatskih i mistično egzaltacijskih članaka u »Bosanskoj vili«, »Srđu« i »Pijemontu« iznio idealističke koncepcije jugoslavenskog zajedništva kao sudbinske predodređenosti Slavena za zajednički život. Naglašavajući srpsku supremaciju na Balkanu u državotvornom i



kulturnom smislu Mitrinović se približava onim srpskim političarima koji u zbližavanju Srba, Hrvata i Slovenaca vide priliku ostvarenja velike Srbije na Balkanu. Njegova vizija, doduše, nema izrazito praktičnih i programatsko-operativnih obilježja, već je više temeljena na programu duhovne i metafizičke obnove sa srpstvom kao jezgrom jugoslavenstva. Njegov odnos prema Meštrovićevoj umjetnosti izrazito je idolopoklonički i možemo ga ubrojiti u najeksponiranije mistifikacije u vremenu. – DIMITRIJE MITRINOVIĆ, *Za jugoslovensku filosofiju kulture*, u: *Delo*, Novi Sad, 1/2/3 (1913.), 76–417.

26

KOSTA STRAJNIĆ, *Umetnost Ivana Meštrovića*, u: *Jadranska straža*, 7 (1929.), 303.

27

ANTUN GUSTAV MATOŠ, *Intimne misli*, u: *Hrvatsko pravo*, 3374 (1907.), 1.

28

Ni u poratnom prisjećanju (1964.) Krleža neće biti naklonjeniji Meštroviću kao političkoj osobi u međuratnom razdoblju. Tada će zapisati: »Kada se govori o Meštrovićevoj političkoj aktivnosti – a u nizu svojih političko-propagandističkih i programatskih izjava i objavljenja Meštrović se volio prikazivati, prije svega, u ulozi političkog proroka – treba da se naglasi kako je u emigraciji 1914–18, za teških političkih borba u principijelnom pitanju budućeg državnog ujedinjenja koje je Frano Supilo vodio u okviru Jugoslavenskog odbora za federalizam, ostao dosljedno pasivan, kao što nije slijedio ni Antu Trumbića, kad je ovaj glasao protiv Vidovdanskog ustava (1921). Šestojanuarsku diktaturu (1929) pozdravio je međutim na čelu poklonstvene bakljade kralju, s lampionom u ruci, da bi kao ekonomski emigrant pod zaštitom stranog suvereniteta memoarima (v. op. misli se na Meštrovićevo političku memoaristiku sabranu u knjizi *Uspomene na političke ljude i događaje* publiciranoj u hrvatskom izdanju Matice hrvatske 1969. godine) dokazao kako nije umio da se snađe u prostoru i vremenu naše suvremene političke i društvene problematike.« – Miroslav Krleža: 99 varijacija (lexicographica), eseji i zapisi, (ur.) Mate Lončar, Beograd, 1972., 88.

29

KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 26), 303.

30

KOSTA STRAJNIĆ, *Umetnost Jugoslavena*, u: *Almanah Prosvete*, (1932.), 80–86, 86.

31

KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 30), 86.

32

Predavanje g. Koste Strajnića, u: *Jugoslavenski list*, 287 (1936.), 6.

33

Poznate su iz tog vremena polemike koje Strajnić vodi u vezi s novim gradnjama u Dubrovniku, pa je tako publikacija *Dubrovnik bez maske* (1930.) nastala na podlozi sudskog spora u

kojem je arhitekt Ivan Ivačić neuspješno dokazivao da ga je Strajnić oklevetao nazvavši ga netaleantiranim, a njegova djela »šablonskim i konvencionalnim« provincijalizmom. Potom slijedi polemika koju je Strajnić vodio s Vinkom Brajevićem u splitskom »Novom dobu« i objavio u knjizi *Misli o čuvanju dalmatinske arhitekture* (1931.), gdje se zalaže za modernu arhitekturu umjesto anakronih historicističkih i neostilskih gradnji u Dubrovniku i regiji. – KOSTA STRAJNIĆ, *Dubrovnik bez maske* i polemika s Vinkom Brajevićem o očuvanju dalmatinske arhitekture, K-R Centar i Hrvatsko restauratorsko društvo, (prir.) Ivan Viđen, Zagreb, 2007., 81–152, 171–243. Posljednja značajna polemika ona je s dubrovačkim slikarom Atanasijem Popovićem oko portreta Aleksandra i Marije Karadžorđević, kojega smatra netaleantiranim provincijalcem, predstavnikom dubrovačkih »diletanata i poluumjetnika« (K. S.) koji unazađuju ukus sredine.

34

KOSTA STRAJNIĆ, Toma Rosandić (povodom njegova mauzoleja u Supetru), u: *Novo doba*, 235 (1927.), 9.

35

KOSTA STRAJNIĆ (bilj. 34), 9.

36

O Tomi Rosandiću, u: *Obzor*, 2. prosinca 1927., 8.

37

U razdoblju od 1936. do 1939. godine Strajnić objavljuje sljedeće članke: Vlaho Bukovac. Značenje njegovog slikarstva u evropskoj i jugoslavenskoj umjetnosti, u: *Novosti*, 5 (1936.), 12; Maillol i Bourdelle dva velika francuska majstora, u: *Jadranski dnevnik*, 159 (1937.), 12; Marko Murat slikar dubrovačkog pejzaža, portreta i religioznih kompozicija, u: *Zetski glasnik*, 1–4 (1937.), 5; Smrt mladog dubrovačkog slikara, u: *Jadranski dnevnik*, 11 (1938.), 3; Treba očuvati istorijski i umjetnički karakter Dubrovnika, u: *Zetski glasnik*, 1–4 (1938.), 7–8; Marko Murat – slikar dubrovačkih lirskih pejzaža i sugestivnih religioznih kompozicija, u: *Jugoslavenski list*, 305 (1939.), 12; 5. godišnjica značajnog jugoslovenskog umjetnika. Marko Murat. Slikar dubrovačkih lirskih pejzaža i sugestivnih religioznih kompozicija, u: *Umetnički pregled*, 5 (1939.), 129–133.

38

Primjerice, piše spomenicu preminulom bosanskohercegovačkom umjetniku Romanu Petroviću, potom tekst o Vlaha Bukovcu i portretnoj umjetnosti. Izražava svoje mišljenje na stranicama »Dubrovačkog vjesnika« o neshvaćenim i tragičnim sudbinama Ignjata Joba, Gabre Rajčevića i Ivana Ettorea. Strajnićovo ime vezuje se sada uz prigodne datume iz dubrovačkog kulturnog života. Zaslužan je za postavu Muzeja ikona dubrovačke pravoslavne crkvene općine 1953. godine. Sljedeće 1954. godine objavljuje katalog grafičke zbirke i biblioteke Baltazara Bogišića u Cavtatu. Umjetnička galerija u Dubrovniku 1960. godine postavlja izložbu djela domaćih i stranih umjetnika iz Strajnićeve kolekcije. Na ljetu (23. srpnja) 1977. u Dubrovniku umire Kosta Strajnić.

## Summary

Vinko Srhoj

### Kosta Strajnić and the Idea of the National Expression in Art Between the Two Wars

Art critic, conservator and museum professional Kosta Strajnić (1887–1997) is one of those Croatian critics and journalists whose activity was intimately connected with the idea of an indigenous (Yugoslav) national form of expression and with the great artistic, social and political projects of World War I, when most of his critical and other publications came out. An impassioned admirer of Ivan Meštrović and his national patriotic idea for the St Vitus Day (Vidovdan) Temple as an all-Yugoslav architectural and sculptural pantheon, Strajnić referred to Meštrović as to the most powerful signpost towards Yugoslav self-identification, and not to any particular Croatian, Serbian or Slovene identity in art. For Strajnić Meštrović was practically a stylogenic personality that was capable of deriving a national expression from his own works, a great synthesis of the world and all nations. The most fruitful period of Strajnić's critical activity was before World War I, and during the war, and the stagnation of his frenetic activity in the propagation of the idea of the national style came at the time of the state of Yugoslavia. Strajnić's disappointment with politics that after unification of the State of the Serbs, Croats and Slovenes and the Kingdom of Serbia into the state of Yugoslavia did not result in progress, did not encourage development or manage to reconcile national antagonisms can be seen in his silence in journalism. Highly emotional about the nation, he was unselfishly attached to Meštrović and the idea of national style, and could not fit himself into the post-war trend that denied the Meštrović Vitus-Day complex, considering it an exclusively political project. Strajnić was unlike Ljubo Babić, who was able to replace the idea of Yugoslavian cultural synthesis with a Croatian analogy, or an attempt (also unsuccessful) on the basis of local traditional motifs to build a national style with Croatian characteristics. There was no such conversion in the case of Strajnić, and he, on the contrary, was still to celebrate the idea of an all-Yugoslav art synthesis during the 20s and 30s, when it had already been abandoned by both artists and critics. This paper deals precisely with this period of Strajnić's commitment to the idea of the national style, the time of big re-examinations and doubts that hardly even touched, let alone turned from the romantic-idealist path of the creation of a common Yugoslav culture. Similarly, unlike other critics at the time, Strajnić, in spite of occasional doubts (expressed, for example, during one of his lectures about Meštrović's architecture as an eclectic model) never

summoned up the strength to separate the propagandising and mystifying from the artistic components of Meštrović's work. After all, he persisted in positions of the idea that the artistically valuable work had to have immanent nationalism in it, even if national and patriotic components could not save a work of art that was unoriginal. This paper deals with the period of Strajnić's work that is not so fertile and not to such an extent buoyed by the delight from the period of the creation of a common Yugoslav cultural scene, that is, a period in which he had to re-examine his own position and, at the end, redirect attention to the medium of art itself, from which by the dissipation of the highly idealised and ideologised contents only bitterness and a feeling that politics, together with the national artists inclined towards separatism, had betrayed the common dreams of the heroic times of aspirations for the same pan-South-Slav goal was to remain. The transitional period with which this paper deals shows us a somewhat quixotic figure that would not acknowledge the collapse of the old ideals in spite of the general rejection of them. But these were also the years (twenties and thirties) when Strajnić talked more of traditionalists and modernists, anachronous and advanced ideas about art (as shown by the militant writings of this time), the conflict of old mentalities and the new spirit, particularly in architecture, and for the first time laid more pronounced stress on the social factor. This was the time when in the thirties Strajnić set the art life of Dubrovnik in motion, directing young talents, not any longer to a heroic, ideologised and monumental art of national characteristics, but rather to foreign and mainly French models in the painting of the time, towards post-Impressionist, Fauvist and Expressionist ways of painting with a palette aglow with colour. All this led to the creation of the so-called Dubrovnik Painting School, although in this circle there was no practical teaching in painting, and although the young talents were directed towards theory, in the sense of becoming acquainted with the literature of the great Modernists with a recommendation to paint from instinct. But this period of Strajnić's long biological and critical life is not at the focus of this paper, which is oriented to the time of transition: the waning of the vitality of the idea of the nationalist expression and Strajnić's lone persistence on its lasting values.

*Key words:* painting, 20<sup>th</sup> Century, Croatia, Kosta Strajnić, national expression in art