

Likovna kritika u opusu Miroslava Krleže

Bonča, Pavle

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:209676>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-10**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za komparativnu književnost

Diplomski rad

Likovna kritika u opusu Miroslava Krleže

Pavle Bonča

Mentor: dr. sc. Dean Duda, redoviti profesor

Zagreb, 2020.

Zahvale

Profesoru i mentoru Deanu Dudi od srca zahvaljujem na pomoći pri izboru diplomske teme i svim sugestijama tijekom procesa pisanja diplomskoga rada.

Posebno želim zahvaliti povjesničaru umjetnosti Ivanu Viđenu, dragome prijatelju i pouzdanome čitatelju, čiji su mi komentari, dobronamjerni savjeti (i opomene) u mnogočemu pomogli da uspješno dovršim ovaj rad.

Naposljetku, velika zahvala ide mojemu bratu, Vidu Bonči, darovitome talijanistu i lingvistu, čiji su prijevodi s latinskog i njemačkog jezika upotpunili ključne dionice ovoga teksta.

SAŽETAK

Ovaj rad govori o teorijskim, kulturno-povijesnim, aksiološkim i polemičkim aspektima likovnokritičkih tekstova u međuratnom opusu Miroslava Krleže. Usredotočujući se na dijalog između povijesti umjetnosti i književne teorije, predstojeća rasprava otvara jednu od mogućih analitičkih vizura na Krležinu (likovno)kritičku praksu u okviru divergentnih kulturoloških i kontekstualnih silnica prve trećine 20. stoljeća. Na temelju komparativne analize izabranih eseja i feljtona Krležinu likovnu kritiku tumačimo kao sredstvo valorizacije suvremenih umjetničkih gibanja i tendencija u polju modernističkoga slikarstva, skulpture i arhitekture. Namjera ovoga rada je opisati formalne, značenjske i tematske osobitosti Krležinih likovnokritičkih tekstova te ukazati na važnost autorove kritičke prakse u kontekstu artikulacije modernističkog kanona hrvatske/jugoslavenske likovne umjetnosti.

Ključne riječi: likovna kritika, Miroslav Krleža, valorizacija, kanonizacija, slikarstvo, skulptura, arhitektura.

ABSTRACT

This paper discusses theoretical, cultural-historical, axiological and polemical aspects of art critical texts in the Miroslav Krleža's interwar oeuvre. Focusing on the dialogue between art history and literary theory, the forthcoming discussion suggests one of the possible analytical views on Krleža's (art) critical *praxis* within the divergent cultural and contextual forces of the first third of the 20th century. Based on a comparative analysis of selected essays and feuilletons, we interpret Krleža's art criticism as a mean of valorization of contemporary art movements and tendencies in the field of modernist painting, sculpture and architecture. The aim of this paper is to describe formal, semantic and thematic features of Krleža's critical texts and to point out the importance of the author's critical practice in the context of articulation of the modernist canon of Croatian / Yugoslav art.

Key words: art criticism, Miroslav Krleža, valorization, canonization, painting, sculpture, architecture.

Sadržaj

1.	Uvod.....	6
1.1.	O nekim teorijskim aspektima Krležine likovne kritike.....	6
2.	<i>Priviđenja</i> : pretpostavke negacije.....	8
2.2	<i>Priviđenja</i> i <i>Hrvatska književna laž</i>	10
3.	Likovnokritički detalji u Krležinim dnevnicima.....	11
3.1.	O Meštroviću u kavani <i>Pariz</i>	12
3.2.	O Ljubi Babiću.....	15
3.3	O <i>Proletnom salonu</i> i <i>Salonu Ullrich</i>	19
4.	Časopis <i>Plamen</i>	21
4.1.	Šesta izložba Hrvatskoga proljetnog salona.....	22
5.	Teorijska opaska: umjetnik prema društvu.....	26
5.1.	Kako žive „naši talenti“: <i>Slučaj kipara Studina</i>	27
6.	Autorsko pismo: nekoliko zapažanja.....	29
6.1.	<i>Marginalije uz slike Petra Dobrovića</i> : pokušaj filološke analize.....	30
7.	Teorijska opaska: Krleža i likovne avangarde.....	35
7.1.	<i>Marginalije uz slike Petra Dobrovića</i> : „umjetnik“ i „umnik“.....	36
7.2.	O trećoj „tezi“: <i>Dobrović u relaciji evropskoj</i>	38
7.3.	Kronologija i vrednovanje „našega slikarstva“.....	40
7.4.	Prema tekstu <i>Kriza u slikarstvu</i>	43
7.5.	Između likovne kritike i putopisne impresije: esej <i>Kriza u slikarstvu</i>	44
7.6.	Pitanja i problemi stvaralaštva Ljube Babića.....	48
8.	Krležine metakritičke digresije.....	51
8.1.	U spomen Lava Grüna.....	51
8.2.	Kako se kod nas piše o slikarstvu.....	52
9.	Krleža o arhitekturi.....	55

9.1	Slučaj arhitekta Iblera.....	55
9.2.	U spomen Adolfa Loosa.....	59
10.	George Grosz: karikaturist međuratnoga Berlina	60
10.1.	Vilhelminizam, Grosz, Krleža.....	63
10.2.	Krležina recepcija Groszove knjige <i>Die Kunst is in Gefahr</i> (1925.).....	65
11.	Francisco Jose Goya Y Lucientes (1746. – 1828.).....	69
12.	Analitičke inovacije: interes za kronologiju i biografiju	71
12.1	Od rekonstrukcije privatne korespondencije do kritike „klajnbirgerskoga“ mentaliteta: slučaj slikara Josipa Račića.....	72
12.2.	O Vladimiru Beciću	77
12.3.	Jerolim Miše	79
13.	Moša S. Pijade	81
14.	Nekoliko detalja u vezi <i>Predgovora podravskim motivima Krste Hegedušića</i>	84
14.1.	Kulturni maksimalizam i socijalni maksimalizam	84
14.2.	Prolegomena o ljepoti: komparativni primjer	86
14.3.	Pismo iz Koprivnice	88
15.	Prema zaključku: portret redakcije časopisa <i>Danas</i>	91
15.1	Odnos prema avangardi i tradiciji.....	93
15.2.	Krležina likovnokritička aksiologija.....	95
16.	Zaključak	99
17.	Literatura	100

1. Uvod

Promišljajući likovnu kritiku kao teorijsko-aksiološku interpretativnu praksu, namjera je ovoga rada proučiti Krležine esejističke i polemičke tekstove o slikarstvu, skulpturi i arhitekturi u kontekstu kulturnopolitičkih, umjetničkih i kritičkih tendencija u Hrvatskoj tijekom međuratnog razdoblja. Uzimajući u obzir raznosmjerna književnopovijesna, povijesnoumjetnička i biografska tumačenja, cilj je razmotriti historijat i osobitosti likovne kritike unutar opusa Miroslava Krleže. Metodološki postupak rada temeljit će se na komparativnoj analizi stručne literature, periodike i odabranih tekstova autora. Očekivani rezultat diplomskoga rada je pružiti pregled Krležinog likovnokritičkoga stvaralaštva u okviru općih društvenopolitičkih gibanja i dominantnih estetskih načela razdoblja.

1.1. O nekim teorijskim aspektima Krležine likovne kritika

Ukoliko (likovna) kritika, prema Barthesu, jezičnim sredstvima proizvodi značenje umjetničkog djela, a kritičar posreduje proizvedeno značenje između čitatelja/gledatelja, onda je naš zadatak da ispitamo kakve su osobitosti tog drugotnog (kritičkog) jezika u kontekstu opusa Miroslava Krleže.¹ Pa ipak, treba napomenuti da Krležu, nasuprot predodžbi o (likovnoj) kritici kao praksi proizvodnje značenja umjetničkog djela, razmjerno više zanima kritika umjetnika-stvaraoca, preispitivanje umjetnikove („izvanumjetničke“) političke pozicije, analiza njegova psihološkoga rastera, estetskih konflikata ili projekata, literarnih sklonosti. Stoga ćemo u nastavku upozoriti na osnovne aspekte Krležine, uvjetno rečeno, (likovno)kritičke metode, nastojeći definirati temeljne odlike autorove kritičke prakse u okviru divergentnih linija razvoja moderne likovne umjetnosti 20. stoljeća. Uz to, Krležina likovna kritika, kao anamorfoza umjetničkog predmeta, ali i polemičko suočavanje i sukobljavanje s ideologijskim dominantama razdoblja, nema jedinstvenu žanrovsku okosnicu. Štoviše, Krležini likovnokritički tekstovi, premda najčešće objavljeni kao novinski feljtoni ili eseji, stoje u znaku transgresije, otklona spram konvencionalnih žanrovskih matrica, podsjećajući kako razlike između karakterološke ili likovne studije, putopisa ili eseja o likovnoj umjetnosti, pa čak i političkoga pamfleta i likovne kritike nisu toliko čvrste i nepropusne, nego fluidne, porozne te uzajamno neisključive. U skladu s time likovna kritika

¹ R. Barthes, *Kritika i istina*, Zagreb: Algoritam, 2009., str. 54. i 55.

izravno i neizravno artikulira političke/društvene procjene koje kod Krleže, valja istaknuti, nisu potisnute ili podsvjesne, nego istaknute u prvi plan, transparentne i avangardno deklamirane:

„Ja mislim dijalektički otkad živim. U tom pogledu sam stopercentno marksist. Uvijek kad razmišljam mislim sa „da“ i „ne“, a nikada sa „da“ ili „ne“! Nego sa „da“ i „ne“ i uvijek, konstantno živim u protuslovlju. Dakle, uvijek razmatram situaciju dualistički.“²

U pokušaju „dubinskoga čitanja“ izabranih tekstova istražiti ćemo nekoliko karakterističnih *toposa* autorove kritike moderne likovne umjetnosti: problem vidovdanske poetike, ambivalentan odnos prema europskim avangardama, opreke regionalnoga slikarstva (od Dobrovića i Babića, preko slikara tzv. Minhenskoga kruga, do Krste Hegedušića), slučaj moderne arhitekture (Ibler i Loos), društvenu poziciju umjetnosti i umjetnika (Studin i Grosz). Kako bismo se odmaknuli od prokušanih varijanti tumačenja Krležina međuratnog opusa, obradit ćemo skup likovnokritičkih tekstova koji nisu dio piščevog „privilegiranog“ književnoga te esejističkoga kanona. Apsolutno ipak svjesni da se u ovoj raspravi ne mogu zaobići, primjerice, *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* (1921.) ili *Predgovor podravskim motivima Krste Hegedušića* (1933.) nastojat ćemo kroz filološku analizu progovoriti o nekim eventualno zapostavljenim aspektima spomenutih eseja kao što su tekstualne interpolacije/ekstrapolacije i problemi autorskoga pisma. U kontekstu Krležinih putovanja Europom zaustavit ćemo se na temi poslijeratnoga Berlina, promišljajući njemački velegrad kao prostor Krležinog preispitivanja povijesnih avangardi, ali i Groszovoga konfliktnog traganja za novim društvenim vrijednostima. U slučaju *Priviđenja* (1918.) ili kritike šeste izložbe *Proljetnog salona* (1919.) raspravljat ćemo o općim mjestima Krležine likovnokritičke i ideološke pozicije, interpretirajući polemičke momente spomenutih feljtona/kritika kao najavu estetičkih i političkih sukoba na lijevoj intelektualnoj sceni tijekom tridesetih godina (tzv. „sukob na književnoj ljevici“). Osim toga, govorit ćemo o Krleži kao valorizatoru (i kanonizatoru) hrvatske i jugoslavenske likovne umjetnosti čije su kritike trajno utjecale na naše slikarstvo, kiparstvo i arhitekturu, kako u kontekstu afirmacije, tako i na planu negacije pojedinih umjetnika, umjetničkih grupa ili stilskih strujanja.

² E. Čengić, *S Krležom iz dana u dan (1976 – 1978): Ples na vulkanima*, Zagreb: Globus, 1986., str. 259.

2. *Priviđenja*: pretpostavke negacije

Općenito se smatra da je 21. III. 1918. godine u političkom dnevniku *Obzor*³ Miroslav Krleža objavio svoj prvi likovnokritički tekst.⁴ Riječ je, naime, o novinskom feljtonu *Priviđenja*, emfatičnom i himnički intoniranom članku koji nagovještava pojedine teorijske i ideološke premise autorove esejistike, polemike, programatske proze i dnevničkih zapisa. Krleža u spomenutom tekstu, problematizirajući proces formiranja nacionalnog likovnog/književnog izraza i epigonsko oponašanje lokalnih (pra)uzora, apostrofira nekoliko ključnih smjernica vlastite kritičke pozicije: estetsko prevrednovanje umjetničkih programa nacionalnoga heroizma, nepovjerenje u promicanje jugoslavenske ideologije likovnim sredstvima, postupak demitologizacije estetičko-ideološke kampanje vidovdanske poetike⁵ te propitivanje uloge „nadarenoga pojedinca“ (genija) u kontekstu stvaranja umjetničkog djela.

Priviđenja, odnosno „tri ponora“, „tri bolesna plamena“ u „tmini jugoslavenskoj“, epski su junaci narodne pjesme: Car Lazar, Miloš Obilić i Kraljević Marko.⁶ „Profete“ i „heroje“ jugoslavenskog Parnasa Krleža identificira u Vladimiru Nazoru i Ivanu Meštroviću.⁷ Potonji, kao idejni tvorac tzv. jugoslavenskog likovnog izraza i vidovdanske ikonografije, te angažirani promicatelj jugoslavenske ideje tijekom predratnog i ratnog perioda, za Krležu označava lažni, politizirani povratak dogmi i poetici jugoslavenskog „Objavljenja“.⁸ Diskreditirajući sljedbenike vidovdanske „estetske sekte“, Krleža ironijski parafrazira diskurs biblijske

³ U političkom dnevniku *Obzor* Krleža i kasnije objavljuje relevantne tekstove u žanru autorske likovne kritike: Moša S. Pijade (22. II. 1926.), Francisco José Goya y Lucientes (25. II. 1926.), Grafička izložba 8. III. - 20. III. 1926 (11. III. 1926.).

⁴ Usp. npr.: J. Galjer, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Zagreb: Meandar, 2000., str. 146. S druge strane, u enciklopediji *Krležijana* se navodi da je prvi Krležin tekst o likovnom stvaralaštvu objavljen u dvanaestom broju časopisa *Plamen* iz 1919. godine pod naslovom „VI izložba Hrvatskog proljetnog salona“ (usp. M. Petričević, »Likovna umjetnost«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 546.

⁵ Više o tematsko-svjetonazorskom fenomenu „vidovdanskog kulta“ usp. npr.: Z. Kravar, *Svjetonazorski separei: antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*, Zagreb: Golden marketing / Tehnička knjiga, 2005.; ili npr.: V. Srhoj, „Kosta Strajnić i ideja nacionalnog stila u umjetnosti“, u: *Strajnićev zbornik: zbornik radova povodom 120. godišnjice rođenja i 30. godišnjice smrti Koste Strajnića*, (ur.) I. Viđen, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti., str. 29-53.

⁶ Usp.: M. Krleža, *Davni dani II*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1977., str. 417.

⁷ Ibid.: 418-419.

⁸ Ibid.: 420.

parabole i revalorizira mitološke atribute („sin čovječji, titan, polubog, lučonoša“) pripisane Meštroviću od strane domaće publike.⁹ Književna varijanta jugoslavenskoga mita, to jest Nazorova neoromantičarska poetika „kentaura i ditiramba“, negirana je na tragu iste polemičke linije primjedbom „kako naša kritika (koje nema) govori uvijek samo demagoški da se publici sviđi“.¹⁰

Krleža u nastavku razvija dijalektičku shemu zasnovanu na suprotstavljenim pojmovima „Da“ i „Ne“, „Uma“ i „Stvari“ nad kojima se nalazi „Saznanje“ i „Čar oblika“.¹¹ U okviru zacrtane misaone skice Meštrović i Nazor nisu prevladali, smatra Krleža, „smrtne relacije“ definirane odnosom pojmova „Da“ i „Ne“, odnosno nisu dosegli „besmrtnost oblika“ koja počiva u „Saznanju“.¹² Pa ipak, idealizirani antipod Meštroviću i Nazoru, prepoznat kao klasičan primjer (ekspresionističke) teorije Genija,¹³ pomiruje suprotstavljene relacije i prelazi granicu „Saznanja“, izdižući se prema „plamenim svjetlokruzima“ i „Bogovima“.¹⁴ Prekoračenjem granice i realizirajući zamisao univerzalne sinteze providni subjekt („Genij“) preosmišljava umjetničku tradiciju i avangardnom gestom „pali“ prošlost i priviđenja.¹⁵

„On će biti plamen i sve će Staro u njemu planuti. On će biti veliki žrec novoga oblika, i sve Meštrovićeve i Nazorove krize tek su kuknjave za njim i prva zvonjava na Požar. A nije li Požar planuo? I Nije li u Požaru izgorjela tradicija jedna i prošlost jedna? I nije li sada jutro blagdanje kad se u bijelom svijetlu raspršuju crna priviđenja Lazara i Marka i Miloša? Crna priviđenja krvavih tmina? Dan je, ljudi. Dan je.“¹⁶

⁹ Ibid.: 418. i 419.

¹⁰ Ibid.: 420

¹¹ Ibid.: 421.

¹² Ibid.: 421-422. Treba spomenuti da Krleža ovdje tematizira korespondenciju između Nietzschea i Strindberga. Nietzsche se, smatra Krleža, izdigao u sferu „Saznanja“, dok „Strinbergove krize“ odgovaraju „krizama naših svjetlonoša“.

¹³ Usp. npr.: J. Galjer, 2000: 148.

¹⁴ M. Krleža, *Davni dani II*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1977., str. 421.

¹⁵ Ibid.: 421.

¹⁶ Ibid.: 422.

Tumačenje citiranog odlomka obilježila je teza o ekspresionističkoj teoriji genija koja, prema J. Galjer, označava Krležino povjerenje u „utopijsku ideju o individualnom umjetniku-stvaraocu koji posjeduje neograničenu moć pokretanja historije snagom svojeg djela“.¹⁷ I doista, Krležina estetsko-politička vizija ima odlike modernističkoga mita o stvaraocu i umjetniku-geniju kao individualnom identitetu izraženom kroz predodžbu kulture i umjetnosti. Međutim, bitno je spomenuti da „Genij“ nije samo transhistorijski, nego i transnacionalni subjekt koji, sjedinjujući kritičku inteligenciju i stvaralački duh, predstavlja revolucionarnu opoziciju Meštroviću i Nazoru čija estetsko-politička „arza“ pada u „tezu“ nacionalističke stilizacije, arhaične monumentalnosti i secesionističkoga eklekticizma.¹⁸ To svjedoči distinkcija između „smrtnih relacija“ (Lazara, Marka, Miloša) i „univerzalne točke“ kroz koju „Genij“ artikulira nove estetske i političke odnose kao preduvjet demitologizacije nacionalističkoga privida.¹⁹ Stoga je presudna snaga „Genija“ da avangardnim djelom, kao i duhom individualne pobune, konstituirala revolucionarnu antitezu Meštrovićevim i Nazorovim „krizama“, nadilazeći vlastiti nacionalni horizont, odnosno provocirajući obrat iz nacionalnog u internacionalno, transnacionalno ili postnacionalno stanje.²⁰

2.2 Priviđenja i Hrvatska književna laž

Razmjerno slične značenjske i stilske odlike karakteriziraju avangardni manifest *Hrvatska književna laž*, objavljen u prvom broju časopisa *Plamen* 1919. godine. Tamo, djelomično na tragu estetsko-političkih polazišta zacrtanih u *Priviđenjima*, Krleža hiperboličnim generalizacijama i prepoznatljivim patosom osporavanja prevrednuje tradiciju hrvatskoga preporoda i moderne. Središnji motiv negacije jugoslavenskog nacionalizma je Meštrovićev *Vidovdanski hram* i njegov *Kosovski ciklus* izložen u paviljonu Kraljevine Srbije na Svjetskoj

¹⁷ J. Galjer, 2000: 148

¹⁸ M. Krleža, *Davni dani II*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1977., str. 417.

¹⁹ Ibid.: 422.

²⁰ Više i detaljnije o problemu „nacije“ i „nacionalnog“ kod Krleže npr.: Z. Kravar, »Nacionalno pitanje u djelima Miroslava Krleže«, u: *Radovi Leksikografskoga zavoda "Miroslav Krleža"*, Razdio za društvene i humanističke znanosti, sv.1; knj.4 (1995), str. 9-18.

izložbi u Rimu 1911. godine.²¹ Paralelizam između *Priviđenja* i *Hrvatske književne laži* očituje se, primjerice, u motivu „Genija“, to jest vjere „da će doći Spasonosni i da će donijeti buktinju i spaliti taj naš lažni tradicionalizam, romantične fraze i heroizam (...)“.²² Intertekstualne veze na relaciji između dvaju tekstova potvrđuje i repertoar retoričkih oblika: apelativnih usklika, manifestnih proklamacija, metafizičkih iskaza, metapoetičkih komentara. Također, tekst *Hrvatska književna laž*, iako primarno usredotočen na književnu problematiku, premrežen je mnogobrojnim, prema A. Flakeru, „likovnim znakovima“ koji podupiru avangardnu, ekscesnu negaciju tradicije.²³ Stoga ostaje otvoreno pitanje mogu li se *Priviđenja* čitati kao nagovještaj manifesta *Hrvatska književna laž* uzimajući u obzir izravne i neizravne veze diskurzivnog aranžmana dvaju tekstova, ponavljanje utopijskog motiva „transhistorijskog“ i „transnacionalnog“ genija te tipično vrijednosno propitivanje estetskih ideologema u okviru žanra likovne i književne kritike. Ipak, treba spomenuti kako je tekst *Hrvatska književna laž* u svakome pogledu razrađeniji i sveobuhvatniji istup protiv nacionalne, književne tradicije, dok u *Priviđenjima*, uz komentar o Natorovom pjesništvu i europskoj intelektualnoj tradiciji (Nietzsche, Strindberg), Krleža dominantno progovara o problemu likovnoga stvaralaštva, interpretirajući Meštrovićevu vidovdansku poetiku kao provincijalnu varijantu bečkih/münchenskih secesionističkih estetskih teorija.

3. Likovnokritički detalji u Krležinim dnevnicima

Premda su prvi Krležini tekstovi u žanru likovne kritike objavljeni 1918. i 1919. godine,²⁴ treba istaknuti da su pojedini elementi autorove likovnokritičke prakse zacrtani već u piščevim ranim dnevničkim zapisima (od 1914. do 1921. godine). O likovnokritičkim elementima u

²¹ A. Flaker, »Hrvatska književna laž«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 343.

²² M. Krleža, »Hrvatska književna laž«, u: *Hrvatska književna avangarda: programski tekstovi*, (ur.) Ivica Matičević, Zagreb: Matica Hrvatska, 2008., str. 207.

²³ S tim u vezi A. Flaker napominje: „Premda je u manifestu riječ o »književnoj laži«, K. se ponajprije služi likovnim znakovima »generalskih dolama« (Preradovićev spomenik) i »sarkofaga« (mirogojske arkade), »Stillebena« i secesionističkih »ornamentalnih tapeta« moderne ili pak »bijesnih gesta Srđe Zlopoglede, Marka i Miloša« Meštrovićevih.“ (Usp. A. Flaker, »Hrvatska književna laž«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 546.)

²⁴ Riječ je o već spomenutom tekstu *Priviđenja* (1918.) objavljenom u časopisu *Obzor* i tekstu *VI izložba Hrvatskog proljetnog salona* (1919.) objavljenom u časopisu *Plamen*.

Krležinim dnevničkim tekstovima pisalo se razmjerno malo i sporadično.²⁵ Razlog tomu vjerojatno se može pronaći u osobitosti dijarističkog diskursa i problemu naknadnih autorskih intervencija u same dnevničke tekstove. Pa ipak, čitajući Krležine dnevničke zapise kao uvjetna svjedočanstva i s namjerom da se u njima identificiraju paradigmatički likovnokritički momenti prisutni u drugim tekstovima iz relevantnog razdoblja, može se ustvrditi da su eventualne naknadne stilizacije i intervencije, iako nesumnjivo zanimljiv tekstološki problem, zapravo od sekundarne važnosti jer ne mijenjaju prepoznatljive interese, intelektualnu podlogu i kritičku suštinu Krležinih vrijednosnih procjena.²⁶

3.1. O Meštoviću²⁷ u kavani *Pariz*²⁸

Krleža u svome dnevničkom zapisu iz 16. travnja 1916. godine piše:

„Kasnoga proljeća godine 1914. kada se na mletačkome Bijenalu pojavio Ivan Meštović u ulozi Proroka sa Vidovdanskim hramom, u izlogu kavane »Pariz«, prisutni: dr Lujo Thaller,²⁹ Đuro

²⁵ Uz iznimku doktorata dr.sc. N. Lah. (usp.: N. Lah, *Likovne koordinate u djelu Miroslava Krleže*, doktorski rad, Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci, 2009.) i sporadično u: Suzana Marjanić, *Glasovi Davnih dana: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914-1921/22.*, Zagreb: Naklada MD, 2005.).

²⁶ Usp. npr.: V. Žmegač, »Dnevnik«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 152-158.

²⁷ Za sintetski prikaz odnosa između Krleže i Meštovića usp. npr.: T. Maroević, »Krleža prema Meštoviću«, u: *Život umjetnosti* 33-34 (1999.), str. 127–137.

²⁸ Riječ je o kavani koja se nalazila na križanju Ilice i Medulićeve u sklopu zgrade *Hrvatske banke za promet nekretninama* (Medulićeva 2). Treba spomenuti da Krležini dnevnici pružaju izravan uvid u prostore, ponajprije, kavane, restorane i hotele u kojima su se nerijetko odvijali poslovni sastanci novinskih uredništva, susreti književnika, kritičara, slikara, intelektualaca itd. U tom smislu Krležini dnevnici se mogu pratiti kao tekstualizirano urbano iskustvo/svjedočanstvo, ali i kao karta kretanja modernog subjekta u ratnom i poslijeratnom Zagrebu.

²⁹ Thaller, Lujo, hrvatski liječnik, začetnik hrvatske medicinske historiografije, od 1943. do 1945 profesor povijesti medicine na zagrebačkom Medicinskom fakultetu (1891. – 1949). Citirano prema: Thaller, Lujo. *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 3. kolovoz 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=61110>>.

Szabo,³⁰ Juraj Demetrović³¹ i Zofka Kveder-Jelovšekova³². Tema razgovora: Mesijanstvo Ivana Meštrovića. Da li je Ivan Meštrović prorok dinarske rase, vidovdanski žrec, neka vrsta našeg rasnog natčovjeka pred kojim je poklekla čitava Evropa?³³

Istaknuti navod najavljuje problemske cjeline obrađene u tekstu *Priviđenja* (1918.): mesijansko poslanje umjetnika, koncept nacionalnog spasenja, recepciju *Kosovskog ciklusa* u krugu lokalne inteligencije, interes za „mitsko“ podrijetlo Ivana Meštrovića. U nastavku bilješke Krleža eksplicitno koristi sintagmu „estetska sekta“, ističući vlastitu ulogu u okviru rasprave na gore spomenute teme: „Moje teze u razgovoru s tim adeptima čudne estetske sekte traju već nekoliko mjeseci, a glase kao negacija ove zbrkane retorike.“³⁴ Spomenuta negacija je, zapravo, likovnokritički komentar na Meštrovićevo djelo: „u ovoj skulpturi radi se u prvom redu o bečkoj Secesiji, i to, nažalost, sasvim običnoj i sasvim banalnoj bečkoj Secesiji, a zatim o Metzneru (...) i o Bourdelleu više nego o Rodinu.“³⁵ I zaista, spomenuti F. Metzner³⁶ i A. Bourdelle mogu se logikom stilskoga jezika i ikonografije dovesti u vezu s Meštrovićevim

³⁰ Szabo, Gjuro, (1875. – 1943.) hrvatski konzervator, muzeolog i povjesničar, ravnatelj Muzeja za umjetnost i obrt 1919–26. te Muzeja grada Zagreba 1928–43. Od 1936. član JAZU. Citirano prema: Szabo, Gjuro. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 17. srpnja 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=59216>>.

³¹ Demetrović, Juraj, hrvatski političar i publicist (Jastrebarsko, 11. IX. 1885 – Beograd, 1945). Citirano prema: V. Bogišić, »Demetrović, Juraj«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 140.

³² Kveder, Zofka, slovenska i hrvatska književnica i publicistica (Ljubljana, 22. IV. 1878 – Zagreb, 21. XI. 1926). Uređivala je ženski tjedni prilog *Agramer Tagblatt* (1907–17), izdavala i uređivala *Ženski svijet* (1917–20., od 1918. *Jugoslavenska žena*). Citirano prema: Kveder, Zofka. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 17. srpnja 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=34904>>.

³³ M. Krleža, Dnevnik 1914 – 1914 *Davni dani I*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1981., str. 134.

³⁴ Ibid.: 134.

³⁵ Ibid.: 134.

³⁶ Metzner, Franz, austr. kipar (Wscheran, danas Všeruby, Češka, 1870. – Berlin, 1919). Samouk; u Berlinu započeo kao majstor porculanskih modela. U Beču oblikovao monumentalne stilizirane alegorijske likove, reljefe i spomenike (Spomenik bitke naroda kraj Leipziga). Vrednija sitna plastika iz kasnog razdoblja. Utjecao na Meštrovića tijekom njegova školovanja u Beču. Citirano prema: Metzner, Franz. Proleksis enciklopedija, online. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 17. 7. 2020. <https://proleksis.lzmk.hr/56565/>.

monumentalnim herojskim stilom (1907. – 1914.) koji se ponekad tumači kao zaokret u odnosu na „rodinizam“ prve faze Meštrovićevog stvaralaštva.³⁷

U tom kontekstu Krležine likovnokritičke i povijesnoumjetničke procjene, iako prožete skeptičnim generalizacijama, nisu neprecizne i neutemeljene. Štoviše, u sljedećem odlomku Krleža detaljnije komentira Metznerov pangermanski *Spomenik bitke naroda* (1898. – 1913.), podignut u spomen na Napoleonov poraz kod Leipziga 1813. godine, koji mu je, kako piše, poslužio kao „đavolski stroj“ u raspravi s „Lujom i Zofkom, Đurom i Jurom“ te koji je, uz pomoć izvjesnoga natporučnika Branka Kneževića, preuzevši ilustracije Metznerovih „heroja, udovica, junaka“ iz „jednog broja njemačkih ilustracija“ i „nekih kataloga“, montirao i kaširao na kartone te predstavio *quid pro quo* kao Meštrovićev *Vidovdanski hram*.³⁸ Prema navodu iz dnevničke bilješke, Krleža je ovom provokacijom izazvao očekivanu reakciju među sugovornicima koji su se „korporativno uvrijedili“ i ustrajno nastavili braniti vlastita stajališta, pozivajući se na Meštrovićev uspjeh u Londonu,³⁹ na što Krleža u prepoznatljivom, povišenom tonu nadodaje: „Ja sam kao Zola: zanima me samo negativna strana života, tj. blato!“⁴⁰

Međutekstovno nadovezivanje dnevnika i drugih diskurzivnih oblika posredno svjedoči u kakvoj su intelektualnoj i društvenoj atmosferi nastajali ili mogli nastati poticaji za formiranje pišćevih estetskih/političkih kriterija, stavova ili predrasuda. Ipak, čitajući ovu anegdotalnu crticu s određenom dozom rezerve, valja ustvrditi da su pojedini likovnokritički detalji poput stilske komparacije, komentara internacionalnih izložbi, vrijednosne procjene umjetničkog djela i ocjene Meštrovićevog političkog angažmana vrlo dosljedno i precizno artikulirani. Stoga, bez namjere da se *Priviđenja* (1918.) tumače kao svojevrsni nastavak rasprave koja je, prema navodima iz dnevničke bilješke, kulminirala u proljeće 1916. godine, može se zaključiti

³⁷ Usp. npr.: G. Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1999., str. 152.; ili npr.: Irena Kraševac, *Ivan Meštrović i secesija: Beč-München-Prag (1900.-1910.)*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002.

³⁸ M. Krleža, *Dnevnik 1914 – 1914 Davni dani I*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1981., str. 134.

³⁹ Riječ je o Meštrovićevoj samostalnoj izložbi 1915. godine u londonskom muzeju *Victoria and Albert Museum*.

⁴⁰ M. Krleža, *Dnevnik 1914 – 1914 Davni dani I*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1981., str. 136.

da su likovnokritičke procjene simptomatične za kasnije autorove tekstove i rasprave, sasvim izričito nagovještene u okviru citiranoga dnevnčkog zapisa.

3.2. O Ljubi Babiću⁴¹

Nasuprot negativnoj ocjeni Meštrovićevog umjetničkog i političkog angažmana, dnevnička bilješka označena datumom 9. V. 1916. razmjerno afirmativno progovara o slikaru Ljubi Babiću. Problematika Babićevog stvaralaštva, određena mongosmjernim, a počesto i proturječnim, umjetničkim i društvenopolitičkim težnjama, potiče Krležu da progovori o „kozmpolitizmu“ Babićevog iskustva:

„Kod Ljube Babića barem je to pozitivno da se kozmpolitski, upravo pariski oslobodio legende i anegdote o našim bijednim »rasnim misijama« i o mesijanizmu, koji nije drugo nego isprazna retorika na sadri i na platnu.“⁴²

Oslobodivši se „rasne misije“ i „mesijanizma“, odnosno Meštrovićevog utjecaja i vidovdanske ideje izražene bečkim, secesijskim leksikom, Krleža prepoznaje zaokret u Babićevoj likovnoj poetici. U tom smislu ističe Babićev sugestivni „psihologizam“ kao još neostvoreni potencijal vizionarske snage:

„Kada bi Babić imao smionosti da reže do dna, sasvim duboko, do negativnog, psihološkog tajanstvenog dna, možda čak do karikature, od takvih portreta (kao onaj Ljube Wiesnera) mogli bi ostati dokazi i svjedočanstva o ličnostima, sa pouzdanim ključem za čitavu duševnu strukturu čovjeka“⁴³

Osim „kozmpolitizma“ i „psihologizma“, javlja se i treća problemska točka dnevničke bilješke: regionalni izraz. S jedne strane, Miroslav Krleža potvrđuje umjetničku vrijednost Babićevog portreta Ljube Wiesnera kao uspjelog likovnog psihograma, dok, s druge strane, propituje vrijednost folklornih pejzaže Maksimilijana Vanke. Uspostavljajući paralelu

⁴¹ Više o Babićevom slikarstvu u međuratnom periodu usp. npr.: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi: zbornik radova znanstvenog simpozija : Zagreb, 21. i 22. ožujka 2011.*, ur. L. Jirsak, P. Prelog, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2013.; ili npr.: P. Prelog, Strategija oblikovanja »našeg izraza«: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 31, 2007., str. 267-282.; ili npr.: F. Dulibić, Grupa nezavisnih umjetnika (1921.–1927.), u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 23. (1999.) str. 199-208.; ili npr.: N. Lah, »Teorijske slike nastale po predlošku Krležinih skica za portret Ljube Babića«, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino (nova vrsta)*, 2011., str. 140 – 166.

⁴² Usp. M. Krleža, *Dnevnik 1914 – 1914 Davni dani I*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1981., str. 153.

⁴³ M. Krleža, *Dnevnik 1914 – 1914 Davni dani I*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1981., str. 150.

između dva slikara, „dvije metode gledanja“, Krleža naglašava kontrast Babićevog portreta „neurasteničnog nedonoščeta“, „zgužvanog, zlobnog homunkulusa“ Ljube Wiesnera i regionalnog „patosa“ Vankinoga zagorskog pejzaža.⁴⁴ Konačna ocjena Vankinih radova povezana je s kampanilističkom idejom „zagorskog regionalizma“ i „ujedinjenja na Sutli“:

„Vankina apologija Zagorja podudara se sa Ljube Wiesnera regionalističkim teorijama o Sutli (...) Sve ujedno: zbrka Bečke secesije sa zakašnjenjem, još uvijek podjednako bečke Secesije i luckastog neonacionalizma, koji se rađa post hoc u oblike bespredmetne fraze o Ujedinjenju na Sutli (...)“⁴⁵

Kao i u slučaju Meštrovićevog „vidovdanskog stila“, Krleža napada Vanku i Wiesnera s pozicije kritike (pseudo)nacionalnog ili (pseudo)regionalnog umjetničkog izraza koji preuzima unaprijed zadane stilske (secesijske) formule. Stoga, usprkos svim divergencijama Babićeve estetsko-ideološke pozicije, Krleža u dnevničkom zapisu iz 9. V. 1916. godine pozicionira Babića između Meštrovićevog nacionalnog programa i Wiesnerovog/Vankinog regionalizma, izdvajajući Babićev navlastiti likovni „kozmpolitizam“ i „psihologizam“ kao sintetički moment prevladavanja neoromantičkih *toposa* nacionalne ili regionalne mitologije. Međutim, valja spomenuti da je Babić imao vrlo ambivalentan odnos prema poetici „vidovdanske mitologije“. O tome svjedoči podatak da 1910. godine sudjeluje na čuvenoj izložbi *Nejunačkom vremenu uprkos* zajedno s I. Meštrovićem, M. Račkim i T. Krizmanom, izlažući rad pod naslovom *Ženidba Kraljevića Marka* koji je u katalogu izložbe popraćen stihovima narodne pjesme.⁴⁶ Osim izlaganja s grupom *Medulić*, Babić, između ostalog, izlaže sa slikarima bečke secesije pa nije neobično da u dnevničkoj bilješci pod nadnevkom 7. XI. 1917. Krleža negativno vrednuje rani Babićev secesionistički eklekticizam i vidovdansku orijentaciju:

„Ciklus svojih udovica o kojima je Strzygowski napisao panegirik (1913), ostavio je svjesno kao zabludu ukusa, kao shemu koja nema veze s umjetnošću. Eventualno sa politikom.“⁴⁷

⁴⁴ Ibid.: 150

⁴⁵ Ibid.: 150

⁴⁶ Usp. npr. *Nejunačkom vremenu usprkos* (katalog izložbe), HAZU, Arhiv za likovne umjetnosti: <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10876> (pregledano 8. svibnja 2020.)

⁴⁷ M. Krleža, *Dnevnik 1914 – 1914 Davni dani I*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1981., str. 299.

Na slikama *Udovica* (1912.) ili *Narikača* (1913.), koje danas, nasuprot Krležinom stavu, smatramo antologijskim djelima hrvatskoga slikarstva, iščitava se poetika kasne secesije i upečatljiv simbolizam ranih Babićevih radova. Pa ipak, općenito se smatra da slikar već nekoliko godina kasnije preuzima tematski repertoar blizak Krležinoj poetici: *Golgota* (1919.), *Raspeće* (1920.), *Franjo Ljuština na odru* (1922.).⁴⁸ Zato je značajna bilješka datirana na Veliki petak 6. VI. 1917. u kojoj Krleža bilježi da je Ljubo Babić likovno uredio i kreditirao tiskanje simfonije *Pan* (1917). U nastavku zapisa postavlja se pitanje: „U čemu je šarm Lj.[ube] B.[abića]?“⁴⁹ Odgovor koji Krleža nudi je likovnokritička impresija. Primjerice, Krleža prepoznaje Babićevu kvalitetu u velikom „rasponu invencije“, „poetskoj živahnosti“ i „sigurnom ukusu“.⁵⁰ S druge strane, podcrtava „slabu stranu“ Babićevih „literarnih sklonosti na platnu“ i opoziciju između „čistih slikarskih zahvata“ i „psihološkog usitnjenja u lirskim, analitičkim nijansama“.⁵¹ U istom nizu primjedbi Krleža posvećuje pozornost Babićevim „krokijima“ koji nastaju „spontano“ kao svojevrsni odraz slikarevog „lirskog elana“ i „osjećaja za ritam“:

„(...) on je od svog početka najneposredniji u krokijima »a prima vista« (...) Uspijevaju mu štimunzi iz prve ruke. Krokiji: odraz svjetiljke na knjigama kod noćnog čitanja, pokreti baletaze, konture pijanista, titraj kandila u mračnom praznom prostoru crkve.“⁵²

Krleža nadalje podcrtava Babićev „smisao za scenu“, odnosno dramsku napetost „golgotskih motiva“.⁵³ O kazališnoj suradnji između Krleže i Babića ponajbolje svjedoče, kako se na više mjesta navodi, inscenacije Krležinih drama: *Golgota* (1922), *Vučjak* (1923), *Michelangelo Buonarroti* (1925), *Adam i Eva* (1925), *Gospoda Glembajevi* (1929) i *Leda* (1930), *Aretej* (1959.).⁵⁴ S tim u vezi, Krleža već u dnevniku 6. IV. 1917. postavlja pitanje: „da li je Babić grafičar ili *metteur en scène*?“⁵⁵ Kao odgovor na postavljeni problem Krleža uvodi distinkciju između „čistog slikarstva“ i „eklekticizma“.⁵⁶ Ljubo

⁴⁸ Usp. npr.: I. Zidić, Ljubo Babić, u: *Kolo*, br. 1-2, (2009.), online izdanje: <http://www.matica.hr/kolo/314/ljubo-babic-20699/> (pristupljeno, 17. 07. 2020.)

⁴⁹ M. Krleža, Dnevnik 1914 – 1917 *Davni dani I*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1981., str. 242.

⁵⁰ Ibid.: 242.

⁵¹ Ibid.: 242

⁵² Ibid: 242

⁵³ Ibid.: 242

⁵⁴ Usp. npr.: M. Petričević, »Babić, Ljubo«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 28.

⁵⁵ M. Krleža, Dnevnik 1914 – 1917 *Davni dani I*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1981., str. 243.

⁵⁶ Ibid.: 243.

Babić je u tom kontekstu, zapisuje Krleža, ispunjen željom da se posveti „čistom slikarstvu“ bez narativnih motiva, ali je istovremeno i „nervozni eklektik“, zainteresiran za kulturno-politička zbivanja i „parisku modu“. Drugim riječima, ambivalencija Babićevog djela proizlazi iz dvostruke pozicije modernog umjetnika koji više nije samo „stvaralac“, nego i društveni subjekt koji likovnim sredstvima ulazi u dijaloški odnos s poljem kulture i politike, kao i vlastitim, individualnim duhovnim impulsima. U takvoj konstelaciji pretpostavki Krleža podcrtava dvostruku, „slikarsku“ i „pjesničku prirodu“ Babićevih motiva:

„Opterećen raznim manijama, nervozno uznemiren, iskren u poniranju u sebe (...) sumnjičav do razaralačke netrpeljivosti, on se inspirirao trajno lirskim macabre motivima, sa crnim barjacija. Narikače, sumraci, granje u oluji i mrtvački sanduk na cesti, svi ti motivi isto su toliko pjesničke koliko i slikarske prirode.“⁵⁷

Apostrofirajući ekspresionističku fazu autorovoga stvaralaštva, određenu ključnim djelima hrvatskoga modernog slikarstva (*Crna zastava* 1917. i *Crveni stjegovi I. i II.* 1919.), Miroslav Krleža opisuje Babića kao „dijagnostika“ usmjerenoga na „vlastite solipsističke krize“ iz kojih proizlazi sukob između „tajanstva subjekta“ i „slikarske stvarnosti“.⁵⁸ U tom smislu Krleža dodaje: „Od svih artista on me momentalno najviše interesira, ne zato jer glumi, nego jer je ta gluma nošena kod njega nečim što je dublje od njegove vlastite svijesti.“⁵⁹ Ovaj iskaz implicitno svjedoči da je gore spomenuta „solipsistička kriza“, „makabristična manija“ i „poniranje u sebe“ poetička linija koja gotovo na intimnom planu zbližava Babića i Krležu. Tome valja pridodati Krležinu bilješku da Babića „trajno nervira Meštrović“ što, dakako, ostavlja otvoreno pitanje konstrukcije vrijednosnih sudova i mišljenja „drugog“ kroz formu dnevničke bilješke.⁶⁰

Osim likovnokritičkih uvida, Krleža počesto zapisuje u dnevnik i kratke opise suvremenika. Tako, primjerice, ističe da se Babić „muči pred štafelajem dvadesetičetiri sata dnevno“, kao i da nerijetko uništava svoje slike.⁶¹ Uz to, pisac bilježi i karakterne osobine svojih znanaca i povjerenika. Recimo, za Babića kaže: „postaje sve više skeptik:

⁵⁷ Ibid.: 243.

⁵⁸ Ibid.: 243.

⁵⁹ Ibid.: 244.

⁶⁰ Ibid.: 243 i 244.

⁶¹ M. Krleža, *Dnevnik 1914 – 1914 Davni dani I*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1981., str. 243. i 244.

mračan je, ne vjeruje ljudima, zbunjen je i boji se bilo kakve stvarnosti.“⁶² Uzrok takvom unutarnjem rasteru slikara iščitava u Babićevom djetinjstvu: „Bio je dobar đak, tatin sin, stipendist, nije gladovao i, prema tome, u stvarnom životu (nažalost) nije učestvovao.“⁶³ Prema tome, analizirajući dnevničke zapise o Ljubi Babiću, može se ustvrditi da Krležine primjedbe kreću od općih povijesnoumjetničkih opažanja, zabilježenih kao interpretativni komentar slikarskoga stvaralaštva u kontekstu suvremenih umjetničkih kretanja, do svakodnevnih impresija koje imaju elemente karakterološke procjene, ironijske relativizacije, ali i (pseudo)biografskoga trača. Iz tih su razloga dnevnički zapisi vrlo zanimljiv tekstualni materijal koji, na granici između dokumentarnoga teksta i fikcionalne proze, najavljuje pojedine tematske preokupacije, kao i vrijednosne procjene kasnijih Krležinih likovnokritičkih tekstova i zapažanja.

3.3 O *Proljetnom salonu*⁶⁴ i *Salonu Ullrich*⁶⁵

Krleža nije ostavio mnogo dnevničkih zapisa o *Proljetnom salonu* i *Salonu Ullrich*. Međutim, bilješka označena datumom 24. III. 1916. sastavljena je od prepisanog novinskog izvješća iz lista *Obzor* gdje je, prema Krležinom navodu, 26. III. 1916. objavljena vijest⁶⁶ o otvorenju „Proljetnog salona“ u „Umjetničkom salonu Ullrich“ (Ilica 54) i pridošlim gostima: I. Kršnjavom, barunu I. Skerleczu, nadbiskupu A. Baueru.

Drugo mjesto u dnevničkim zapisima gdje Krleža eksplicitno spominje *Salon Ullrich* označeno je datumom 3. II. 1918. godine. Riječ je o komentaru „mrtve prirode“ izložene u izlogu tog, za povijest naše likovne umjetnosti iznimno važnog iličkog salona:

„Trebalo bi opisati bezidejnu tromost ovih naših slikarskih obrtnika koji se bave slikanjem tihih života. Gledam jučer u izlogu kod Ulricha jedan tihi život, jednu takozvanu mrtvu prirodu od jednog našeg velikana kista. (...) Sve je na ovoj mrtvoj prirodi doista mrtvo. (...) Sve zapravo bezidejna

⁶² Ibid.:244.

⁶³ Ibid.: 244.

⁶⁴ Općenito o *Hrvatskom salonu*: I. Reberski, „Rađanje hrvatske moderne 1898. godine“, u: *Hrvatski salon 1898.*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998., 31 – 32.; ili npr.: P. Prelog, „Artikulacije moderniteta“ u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 10 – 40.; Općenito o *Proljetnom salonu* usp. npr.: P. Prelog, *Proljetni salon 1916-1928.*, Zagreb: Umjetnički paviljon, 2007.; ili npr.: P. Prelog, „Prilog poznavanju geneze Proljetnog salona“, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti* 27. (2003.) str. 255 – 263.

⁶⁵ Općenito o *Salonu Ulrich* usp. sveobuhvatnu studiju: Ž. Vujić, *Salon Ullrich o stotoj obljetnici*, Zagreb: Art magazin Kontura, 2010.

⁶⁶ M. Krleža, *Dnevnik 1914 – 1921 Davni dani I*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1981., str. 122.

šepRTLjancija. Tim naporima nedostaje temperamenta, dara i vještine! (...) To je bezlična mazarija bez ikakvog unutarnjeg života, bez poezije, doista: mrtva priroda!“⁶⁷

Istaknuti citat nadovezuje se na jednu raniju bilješku iz svibnja 1916. godine. Tamo Krleža uspostavlja razliku između „zapadnjačke“, „dekadentne“ poetike nagovještene *Hrvatskim salonom* i „rasnoproročke mistike“ Ivana Meštrovića:

„I zato, bio ovaj »Hrvatski salon« ne znam kako zbrkan, bio on dekadentan ili zapadnjački eklektičan, manje je nametljiv od utvorljivosti rasnoproročke (...) Jabuke i šljive na platnu su dosadne upravo tako kao i zvonjava provincijalnih zvona sa stare barokne crkve, ali ovo lamentiranje manje je opasno po život ljudski od programatske mistike (...)“⁶⁸

Drugim riječima, Krležinu vrijednosnu procjenu umjetničkih programa, kao što su regionalne manifestacije (*Hrvatski salon*, *Proljetni salon*) ili projekt *Vidovdanskog hrama*, uvjetuje politički podtekst i društveni angažman izloženih radova. U tom smislu, ističući „eklektičnost“ salonskih „mrtvih priroda“, odnosno „zapadnjačku“ šablonu „dosadnih jabuka i šljiva na platnu“, Krleža, s jedne strane, zamjera epigonsko priklanjanje „ispraznim“ europskim formulama modernog slikarstva.⁶⁹ S druge strane, čak su i takve, kako ističe, „dosadne“ i „provincijalne“ sheme „manje nametljive“ nego „religiozno-propagandistička“ Meštrovićeve etike i estetike narodne pjesme.⁷⁰ Sukladno tome, čitajući Krležine dnevnik, može se stvoriti predodžba o autorskoj hijerarhiji suvremenih umjetničkih pravaca i tendencija. Posljedično, iz toga proizlazi da je pokret nacionalne, „vidovdanske“ umjetnosti apsolutno negativno ocijenjen, zatim slijede generacije okupljene oko popularnih likovnih manifestacija (salona) kojima Krleža osporava umjetničku kvalitetu, ali ne nužno i kulturno-političku orijentaciju, dok ambivalentnu ulogu Ljube Babića koji je, treba spomenuti, surađivao s Meštrovićem, kao i krugom umjetnika oko *Proljetnog salona*, Krleža tumači razmjerno pozitivno što se, dakako, može povezati s njihovom intenzivnom suradnjom u periodu od 1916. do 1924. godine.

⁶⁷ Ibid.: 49, 50 i 51.

⁶⁸ Ibid.: 154.

⁶⁹ Ibid.: 154.

⁷⁰ Ibid.: 154.

4. Časopis *Plamen*

Plamen - Krležin i Cesarčev „polumjesečnik za sve kulturne probleme“ izlazio je u Zagrebu od 1. I. do 1. VIII. 1919., a zabranjen je, zajedno s komunističkim časopisom *Istina*, banskom naredbom 8. VIII. 1919. godine.⁷¹ Dokument zabrane je potpisao I. Paleček uz obrazloženje da spomenuti „tiskopisi“, kako se navodi, „ugrožavaju državne interese i javni red i mir“.⁷² Ukupno je izašlo petnaest brojeva revije *Plamen* koju je objavio nakladni zavod *Jug*, tiskala štamparija *Hermes*, a likovno uredio Lj. Babić.⁷³ U enciklopediji *Krležijani* se navodi da je časopis tiskan u nakladi od dvije tisuće primjeraka,⁷⁴ a cijena polugodišnje pretplate iznosila je 20 kruna ili 12 dinara, dok je pojedinačni broj koštao 2 kruna ili 1.20 dinara.⁷⁵ O sredstvima financiranja *Plamena* iznesene su različite teze, međutim, s obzirom na Krležine naknadne iskaze, kao i na svjedočanstva u okviru sudskog procesa „afera Diamantstein“, izvjesno je da je časopis financiran iz nekoliko izvora.⁷⁶

Premda su u sklopu *Plamena* pretežno izlazili književni i polemički tekstovi, objavljeno je i nekoliko likovnih kritika.⁷⁷ Jedini likovnokritički tekst Miroslava Krleže objavljen je pod naslovom *VI izložba Hrv. Proljetnog salona* kao pretposljednji prilog

⁷¹ I. Očak, *Krleža i partija*, Zagreb: Spektar, 1982., str. 60 - 61.

⁷² U istom dokumentu se kaže da ukoliko uredništvo pokuša pokrenuti „tiskopise“ sa istom tendencijom, ali pod drugim nazivom i urednikom, ban će uskratiti dozvolu za izdavanje takvih tiskopisa. Cijeli dokument objavljuje: I. Očak, 1982: 60.

⁷³ Nakladni zavod „Jug“, uprava i uredništvo časopisa *Plamen* su se nalazili na adresi Ilica 7. Vidi.: V. Bogišić, »Plamen«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 165.

⁷⁴ V. Bogišić, »Plamen«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 165.

⁷⁵ *Plamen*, Zagreb, 1919., br.1. Cijena pretplate na časopisa je kasnije podignuta na 25 kruna za prvo, odnosno 30 kruna za drugo polugodište. Primjerice, polugodišnja pretplata na *Narodne novine* je iznosila 24 kruna, cjelogodišnja 48 kruna.

⁷⁶ „Afera Diamantstein“ označava policijsko-sudski proces nazvan prema Alfredu Diamantsteinu, članu rukovodstva Jugoslavenske komunističke frakcije na temelju čijega iskaza je 1919. godine optuženo 65 komunista. Proces je održan pred vojnim sudom između 27. i 30. ožujka 1920. godine. Vidi: I. Očak, *Krleža i partija*, Zagreb: Spektar, 1982., str. 65 – 74.

⁷⁷ Kao npr: B. Tokin, *Izložba jugoslavenskih umetnika u Parizu*, u: *Plamen*, br. 13.

dvanaestom broju časopisa.⁷⁸ Spomenuto izdanje je objavljeno uz indikativnu napomenu na stražnjim koricama gdje se, adresirajući čitatelje, to jest „prijatelje i povjerenike“, eksplicitno kaže: „(...) nužno je da se svi oni, koji osjećaju potrebu radikalnog čišćenja naših očajnih kulturnih i socijalnih prilika, energično zauzmu za proširenje i raspačavanje naše revije.“⁷⁹ U nastavku se dodaje da „mizerna građanska štampa“ i „mnoge knjižare klerikalno i šovinistički raspoložene“ otkazuju rasprodaju revije.⁸⁰ U kontekstu sukoba uredništva revije *Plamen* s „građanskom štampom“ znakovita je primjedba J. Kulundžića koji u *Savremeniku* proziva Krležu i Cesarca za nekritički odabir tekstova, cinizam i izvještačenost,⁸¹ kao i optužba D. Prohaske u *Jugoslavenskoj njivi* za imitatorsko „presađivanje“ ekspresionističke poetike.⁸² S druge strane, prevratnička retorika polumjesečnika, usmjerena protiv vrijednosnog sustava građanske javnosti, interpretirana je u Cesarčevoj autobiografiji kao „anarhokomunistički priklon“, odnosno kao „protestni otpor i negacija“ društvene sredine kod Krleže.⁸³ Tome se može pridodati da citirani proglas „prijateljima i povjerenicama“ pruža neposredni uvid u okolnosti izdavanja polumjesečne revije tijekom proljetnih i ljetnih mjeseci 1919. godine, štoviše, na temelju istoga proglasa zaključujemo da je Krležina kritika *Proljetnog salona* izravno povezana s društveno-političkim kontekstom objavljivanja časopisa, odnosno sukobom između uredništva *Plamena* i građanskoga tiska, kao i revolucionarnim nastojanjima socijalističke partije (SRPJ) i cenzorskim inicijativama državnog aparata.

4.1. Šesta izložba Hrvatskoga proljetnog salona⁸⁴

Krležina kritika šeste izložbe *Proljetnog salona* prožeta je prepoznatljivim, negacijskim impulsom. Polazište negacije, obilježeno ironijskom parafrazom i avangardnom

⁷⁸ Kritika je prvi put objavljena 1919. u časopisu *Plamen*, a zatim u knjizi *Deset krvavih godina* (1979.)

⁷⁹ *Plamen*, Zagreb: 1919., br. 12.

⁸⁰ *Plamen*, Zagreb: 1919., br. 12.

⁸¹ J. Kulundžić, Polumjesečnik *Plamen*, u: *Savremenik*, Zagreb: 1919., god XIV., br. 5, str. 243. i 244.

⁸² D. Prohaska, Književna tajgetska pećina, u: *Jugoslavenska njiva*, Zagreb: 1919., god III., br. 27, str. 434.

⁸³ I. Očak, *Krleža i partija*, Zagreb: Spektar, 1982., str. 62.

⁸⁴ Treba istaknuti da je tekst kritike *Proljetnog salona* pisan ekavicom, kao što je slučaj i s nekim drugim ranim Krležinim tekstovima (npr. *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*, 1921.)

eksklamacijom, cilja na sadržaj i retoričke oblike predgovora kataloga⁸⁵ *Proljetnog salona* objavljenog 1916. godine:

„Sve one fraze u predgovoru prvoga kataloga o proleću, o krčenju staza, o disanju, o snazi i volji, skvrčile su se kao popareno i poprženo lišće, te samo čekaju vjetar da ih bolesne mrtve i lažne odune. Da! Ide ciklon!“⁸⁶

Prevrednovanje suvremene likovne tradicije – od „crnog illustrissiumsa“ I. Kršnjavog do „belog jadrnika na plakatu“ T. Krizmana – započinje nizom retoričkih pitanja i kataloškim popisom imena koje će „odnijeti“ ili „oduniti“ vjetar, odnosno obezvrijediti/poništiti politički i umjetnički zaokret. Propitujući inovativni potencijal *Proljetnog salona*, Krleža skeptično niže vrijednosne primjedbe zamjerajući umjetnicima *Salona* manjak kritičke distance u odnosu na žanrovsku frazeologiju devetnaestostoljetnog slikarstva i konzervativne sheme umjetničkoga obrta. U tom je smislu prva razina kritike *Proljetnog salona* određena estetskim pretpostavkama, zasnovanima na tezi o neuspjehu salona da prevlada imitacijsku matricu tradicionalnog likovnog izraza.

Varirajući uvodne primjedbe Krleža naglašava neuspjeh *Proljetnog salona* da postane opozicija, to jest „da se obori (...) na germansku estetsku i pikturalnu sektu“ označenu prividom „vidovdanske pobjede“.⁸⁷ Iz toga slijedi pitanje: „Što je hteo proletni salon kada je govorio o novom?“⁸⁸ U nastavku Krleža odgovara: „Kroz pet svojih izložba dokazao je proletni salon, da nije hteo ništa i da niti ne može ništa hteti.“⁸⁹ Kategorička negacija inovativnog potencijala *Proljetnog salona*, prožeta apriornim generalizacijama, završava apologijom umjetničkog individualizma i Schopenhauerovim citatom o kontemplativnom pristupu umjetnosti sa zaključnom tvrdnjom da „jedina svrha umjetnosti može biti saznanje ideja“ ili „saopćenje tog saznanja“.⁹⁰

Sljedeća razina kritike polazi od političkih i svjetonazorskih određenja. Poistovjećujući pojmove „boljševizam“ i „maksimalizam“, Miroslav Krleža piše: „Bolševizam je

⁸⁵ Autor teksta predgovora je bio M. Cihlar Nehajev. Usp. npr.: P. Prelog, »Prilog poznavanju geneze Proljetnog salona«, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti* 27. (2003.) str. 258.

⁸⁶ M. Krleža, VI izložba Hrvatskog proljetnog salona, u: *Plamen*, Zagreb: 1919., god. I., br. 12., str. 244.

⁸⁷ Ibid.: 245.

⁸⁸ Ibid.: 245

⁸⁹ Ibid.: 245

⁹⁰ Ibid.: 245.

maksimalizam. Ako igde, to u kulturi imade pravo postojanja isključivo maksimalizam (...) Svi umetnici mora da su maksimaliste.“⁹¹ U nastavku Krleža naglašava suptilniju razliku između „ekonomsko-socijalnog maksimalizma“ i „kulturnog maksimalizma“, napominjući da je prva pojmovna sintagma uvjetovana „kolektivnom naravi“, dok je potonja određena „individualnom“ kulturno-umjetničkom praksom.⁹² U kontekstu klasne borbe, nastavlja Krleža, „kulturni maksimalizam“ podržava „ekonomski maksimalizam“ kao jedino rješenje sukoba, ali bez uzajamne identifikacije: „Kulturni maksimalizam danas u vreme velike ekonomske katastrofe logično podupire ekonomski maksimalizam kao jedino rešenje, ali se ne identifikira s njim.“⁹³ Konačno razrješenje klasnoga sukoba, apostrofirajući distinkciju između dvije varijante „maksimalizma“, Krleža vidi u okviru utopijske „anarho-komune“ kao zamišljene zajednice izgrađene na temelju „ekonomske boljševičke komponente“ i pobjede „kulturnog maksimalizma“.⁹⁴

Krležina političko-propagandna digresija, umetnuta unutar okvira kritike *Proljetnog salona*, zapravo je polemički odgovor „napadajima“ koji, prema navodu iz teksta, „padaju po Plamenu“.⁹⁵ Ipak, oslanjajući se na estetsko-političke postavke „maksimalističke“ koncepcije, istom se argumentacijom dovodi u pitanje i umjetnički domet *Proljetnog salona*. Naime, podcrtavajući tezu da jedino „maksimalistička“ umjetnost može ispunjavati odgovarajuću društvenu funkciju u kontekstu suvremene povijesne dinamike, Krleža razmetljivo zaključuje da *Proljetni salon* nema veze s umjetnošću te da su sva „platna“ izložena u „Ullrichovom dućanu“ suvišni „eklektizam“ i „hrvatski kulturni skandal svoje vrste“.⁹⁶ U nizu pojedinačnih primjedbi ističe Krizmanove „loše radirunge“, Mišeovu „hipotetičnu liniju uspona“ kojoj prijete propadanje, Tartaglinu „nervozu“, vidovdansko epigonstvo Kljakovićeve i Tomassea te Šumanovićevu imitaciju europskih uzora.⁹⁷ Visoke kriterije procjene potvrđuje izborom uzornih slikara iz kunsthistoričarske tradicije: Goye, Holbeina i Rembrandta. Sučeljavajući

⁹¹ Ibid.: 246.

⁹² Ibid.: 246

⁹³ Ibid.: 246.

⁹⁴ Ibid.: 246.

⁹⁵ Ibid.: 247

⁹⁶ Ibid.: 247.

⁹⁷ Ibid.: 247. Slične primjedbe Krleža bilježi u dnevniku između 1917. i 1919. godine napominjući: „Sava Šumanović, Trepše, Uzelac (»Kazališna kavana« sa svojim slikarima), svi slikaju po reprodukcijama velikih francuskih uzora. Uloga mode u slikarstvu, kao i u poeziji, nadasve je važna.“ Citirano prema: M. Krleža, *Davni dani II*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1977., str. 297.

„stare majstore“ i „salonske eklektike“, Krleža odrješito konstatira da je cijela VI. izložba *Proljetnog salona* promašena, mediokritetska i suvišna. Ipak, treba napomenuti da su iznesene primjedbe, kako primjećuje kritika, prestroge i uopćene.⁹⁸ Zamjerajući slikarima eklektično svaštarenje i kompromisnu ideološku orijentaciju, Krleža propušta, recimo, zamijetiti vrhunska ostvarenja hrvatskoga ekspresionističkoga slikarstva poput Tartaglinog *Autoportreta* (1917.) izloženog na šestoj izložbi *Proljetnog salona*. Međutim, s druge strane, važno je istaknuti da su pojedini stavovi naznačeni u tekstu o *Proljetnom salonu* iz 1919. godine iznimno značajni u pogledu razvoja autorove filozofske i estetsko-političke misli. To se, primjerice, odnosi na utopijski koncept „anarho-komune“ koji se nadovezuje na uvodno spomenuti tekst *Priviđenja* (1918.) te implicitni zagovor „transnacionalnog“ ili „postnacionalnog“ političkog rješenja, kao i negaciju tradicionalne, mitske (vidovdanske) koncepcije nacionalne zajednice. Druga, gotovo posve previđena točka Krležine kritike je distinkcija između „socijalno-ekonomskog maksimalizma“ i „kulturnog maksimalizma“. Individualna praksa „kulturnog maksimalizma“, iako podržava kolektivne težnje u procesu klasne borbe, smatra Krleža, zadržava vlastitu autonomiju i ne poistovjećuje se s ideološkim projektom „ekonomskog maksimalizma“. Dakle, revolucionarni potencijal kulture/umjetnosti ne proizlazi iz identifikacije stvaraoaca s programatskim zahtjevima revolucionarnog kolektiva, nego iz individualnih napora pojedinaca-genija koji su, kako Krleža piše, postojali „u svim epohama i civilizacijama“.⁹⁹ Na tragu razlike između dvije varijante „maksimalizma“ može se iščitati nagovještaj međuratnih sporova na književnoj i političkoj ljevici budući da su, kako ćemo kasnije pokazati, aksiomatske tvrdnje iz *Predgovora podravskim motivima Krste Hegedušića* zapravo složenija elaboracija estetsko-političkih pretpostavki zacrtanih kritikom šeste izložbe *Proljetnog salona*.¹⁰⁰ U tom smislu Krležin tekst iz 1919. godine karakterizira nekoliko problemskih interesa: oštra kritika suvremene likovne produkcije i oponašanja europskih uzora, otpor prema građanskim modelima društvenog uređenja, utopijski projekt

⁹⁸ Usp. npr.: P. Prelog, *Proljetni salon 1916 – 1928.*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 2007., <https://www.umjetnicki-paviljon.hr/portfolios/proljetni-salon-1916-1928/> (pregledano 21. ožujka 2020.) ili npr. J. Galjer, 2000: 151.

⁹⁹ M. Krleža, VI izložba Hrvatskog proljetnog salona, u: *Plamen*, Zagreb: 1919., god. I., br. 12., str. 246.

¹⁰⁰ Usp. npr.: Z. Posavec, »Estetika«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 244.

„anarhokomune“, te, najvažnije, zagovor individualističke (maksimalističke) koncepcije umjetnosti nasuprot ideje kolektivne kulturno-umjetničke akcije.

5. Teorijska opaska: umjetnik prema društvu

Krležino intuitivno propitivanje onoga što bismo uz pomoć pojmovnog instrumentarija književne i kulturne teorije mogli nazvati „mentalitetom“ ili „raspodjelom kapitala“ unutar ekonomskog, društvenog, kulturalnog ili simboličkog „polja“ u piščevim se likovnokritičkim tekstovima isprepliće s kompleksom estetskih sudova i življenim iskustvom poslijeratne/međuratne svakodnevice. Čitajući, primjerice, tekstove o kiparu Marinu Studinu, o slikaru Josipu Račiću ili arhitektu Dragi Ibleru, valja naglasiti da Krležine primjedbe nikada nisu samo likovnokritički ili povijesnoumjetnički komentar, nego i preispitivanje zatečenih hegemonijskih/subverzivnih sila unutar društvenoga prostora. Stoga Krležu zanima koje slike ili skulpture (ne) otkupljuje *Hrvatsko društvo likovnih umjetnika* Isidora Kršnjavog, koji umjetnici nisu stipendirani tijekom boravka u inozemstvu, kakvi merkantilni interesi stoje u pozadini iličkoga *Salona Ulrich*, kako funkcioniraju likovne akademije u Zagrebu i Europi te koji pojedinci ili kolektivi otkupljuju umjetnine mladih kipara ili slikara. Uvjeti života u modernome gradu ili na gradskoj periferiji, poslijeratna neimaština i socijalni status umjetnika, predstavljaju skup trajnih preokupacija, čak i problemskih lajtmotiva Krležine (likovnokritičke) esejistike i feljtonistike. Slučaj „naših talenata“ (Račića, Iblera, Studina itd.) redovito implicira sukob darovitoga pojedinca s „klajnbirgerskom“ sredinom, povijesnim nasljeđem i pasatizmom europske periferije, kao i sa simboličkim predstavnicima kulturnih institucija koji, teorijski rečeno, (ne)posredno definiraju režime vidljivosti, medij prikazivanja umjetnosti (npr. izložbe, saloni), socijalnu pokretljivost umjetnika (npr. stipendije, otkup radova) te, konačno, vrijednost suvremene umjetničke produkcije. U tom smislu Krležine rasprave o slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi ujedno su i rasprave o kulturnoj politici, institucijama umjetnosti, estetskom ukusu i umjetničkoj kritici, ali i svojevrsna kronika likovne scene međuratnog razdoblja koja predstavlja povijesni izvor o npr. detaljima iz života umjetnika (npr. dnevnički zapisi o Ljubi Babiću), izložbama u Hrvatskoj i Europi (npr. *Proljetni salon*, *Grosse Berliner Kunstausstellung*) nerealiziranim radovima hrvatskih graditelja (npr. rani Iblerovi projekti objavljeni u *Književnoj republici*) i migracijama umjetničkih slika (npr. Račićevi akvareli). U nastavku ćemo razmotriti Krležin tekst koji

podjednako jasno naglašava likovnokritičku problematiku, kao i „izvanumjetničke“ okolnosti života umjetnika u gradskoj sredini, ostajući pritom svojevrsna tekst-vinjeta iz zagrebačke međuratne povijesti.

5.1. Kako žive „naši talenti“: *Slučaj kipara Studina*¹⁰¹

O razmjerno slabije poznatom hrvatskom kiparu, Marinu Studinu, Krleža 8. III. 1919. objavljuje tekst u listu *Riječ SHS*.¹⁰² Uvodnu tezu članka Krleža započinje sljedećom formulacijom: „Slučaj kipara Studina tipičan je slučaj talenta, koji pripada proletarijatu međunarodne umjetničke kolonije.“¹⁰³ Kao i svaki naš talent, nastavlja Krleža, kipar Marin Studin živi na rubu egzistencijalne bijede:

„(...) taj kipar Studin stanuje iz milosti jednog liječnika u ortopedskoj bolnici u jednoj sobi sa 30 invalida, te nema niti svoje postelje, ni rubenine, ni jastuka, ni gunja, jer je on beskućnik, primljen onamo iz milosti“¹⁰⁴

Ispitujući društveni status umjetnika, Krleža sastavlja popis „naših talenata“ koji „pogibaju“ ili „padaju poraženi“ u teškim socijalnim uvjetima svakodnevnoga života, kako na počecima novoga vijeka (Juraj Križanić), tako i u vrijeme austrougarske uprave ili Kraljevine SHS.¹⁰⁵ Društveno-kritička skica neimaštine i oskudice koju Krleža povremeno varira i u drugim novinskim člancima, poput *Kako stanuje sirotinja u Zagrebu?* (1917.), obilježena je polemičkim opaskama i biografskim pojedinostima iz života „umjetničkoga proletarijata“.

¹⁰¹ Kipar Marin Studin (Kaštel Novi, 1895 – Split, 1960) studirao je na akademijama u Zagrebu, Beču i Pragu, te kod A. Bourdellea u Parizu (1921–22). Između dvaju svjetskih ratova bio je likovni pedagog na srednjim školama, a potom na akademijama za primijenjenu umjetnost u Beogradu i Zagrebu. Isprva u secesijskoj stilizaciji oblikovao skulpture inspirirane općeljudskom simbolikom (*Melankolija, Odmazda, Čeznja, Tragedija čovjekova rada*), potom je u daljnjem razvoju pod utjecajem pučke umjetnosti radio u kamenu i drvu ekspresionističke biblijske kompozicije i likove ribara, seljaka i pastira. Citirano prema: Studin, Marin. Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020. Pristupljeno 17. 7. 2020. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58521>>.

¹⁰² O Marinu Studinu afirmativno pišu i drugi autori istoga perioda. Usp. npr.: I. Gorenčević, *Umetnost Marina Studina*, u: *Plamen*, Zagreb: 1919., br. 5/6, str. 199-203.; Ili: K. Strajnić, *Marin Studin*, u: *Književni jug*, Zagreb: 1919., br. 6, str. 273-275. i Tin Ujević u katalogu Studinove izložbe: T. Ujević, *Studinova izložba*, Donja Kaštela, 1921.

¹⁰³ M. Krleža, »Slučaj kipara Studina«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 329.

¹⁰⁴ *Ibid.*: 331.

¹⁰⁵ U tom su nizu istaknuti: rano preminuli požeški književnik I. Mesner, sušičavi „školnik“ V. Novak, „u naponu gigantskog htijenja“ preminuli S. S. Kranjčević, „tužno stradali“ A. Kovačić i J. Križanina, namučeni stvaraoc „fine lirske nature“ A. G. Matoš, J. Polića Kamov koji je „skapao poput pseta u tuđini“, „bespotrebno izgubljeni“ F. Galović, F. Čus i J. Račića, u skitnjama nestali T. Ujević i V. Čerina, I. Andrić obolio za „našu narodnu stvar“, mladi talent M. Radošević. (Usp.: *Ibid.*: 330. i 331.)

Žanrovska odrednica teksta o M. Studinu, iako označena uopćenom sintagmom „polemički članak“,¹⁰⁶ može se stoga opisati kao prijelazni oblik feljtona s nejasnim granicama između likovne i književne kritike, odnosno socijalno intonirane kritike društvene svakodnevice.

Uspoređujući M. Studina prvenstveno s hrvatskim književnicima (uz iznimku slikara J. Račića), Krleža zanosno apelira da se „talentima“ dopusti „da sazrijevaju u toplini enciklopedijskog vaspitanja, a ne u kavanskim maglama, ortopedijskim bolnicama i pučkim kuhinjama“.¹⁰⁷ Protuslovlje između pozicije darovitoga pojedinca i socijalnih uvjeta života u Trojednoj kraljevini, autorski subjekt prenosi retoričkim pitanjem: „Kako se može od Studina zahtijevati da sredi kompleks dojmova i da ih kristalizira u skulptorski izraz, kada jede s mornarima u Sokolu?“¹⁰⁸ Drugim riječima, Krleža podcrtava nekoliko ključnih aspekata svakodnevnog života (umjetnika) u gradskim sredinama: pitanje stanovanja, prehrambenih navika, zdravstvenih uvjeta i financijskih primanja umjetnika.

Trgovac umjetninama A. Ulrich organizirao je, napominje Krleža, Studinovu izložbu u istoimenom iličkom salonu (Ilica 54) poučen „merkantilnim iskustvom“ koje je stekao u „slučajevima Rački, Kraljević, Meštrović“.¹⁰⁹ Međutim, Studin, prema navodu iz članka, nije prodao nijednu skulpturu, a žiri *Društva umjetnosti* negativno je ocijenio izložbu i podrugljivo diskreditirao Studinove skulpture.¹¹⁰ Ostavljajući, kako piše, pogrđnu ocjenu žirija ovdje „za vječnost“, Krleža završava feljton konstatacijom da Studin, nagomilavši dugove za nabavljeni skulptorski materijal, svjedoči raspadanju „tužne iluzije“ stvorene u nadi da će mu izložba u *Salonu Ullrich* pripomoći da se „slobodno odbije putem koji mu je njegov umjetnički Usud dosudio“.¹¹¹

¹⁰⁶ Usp.: M. Stančić, »Slučaj kipara Studina«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 327.

¹⁰⁷ M. Krleža, »Slučaj kipara Studina«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 332.

¹⁰⁸ Ibid.: 332

¹⁰⁹ Ibid.: 332

¹¹⁰ Krleža, naime, prenosi sljedeću verziju događaja: „A slavni žiri društva Umjetnosti nije kupio nijedne skulpture, te se dapače za jednu pjevajuću žensku glavu izrazio da je to zebra.“ (Ibid.: 332.)

¹¹¹ Ibid.: 332. Ipak, prema recentnim spoznajama, navodno je, zahvaljujući upravo Krležinom članku, dr. Mane Trbojević prikupio 1000 kruna za mladoga skulptora M. Studina. Premda autorica kataloga u kojem se navodi taj podatak ne donosi više podataka, kako kaže, o „izvjesnom dr. Mane Trbojeviću“, može se, recimo, ostaviti otvoreno pitanje je li spomenuti dr. Trbojević isti onaj liječnik za kojega Krleža kaže da iz milosti dopušta M. Studinu da stanuje u ortopedskoj bolnici. Usp.: M. Duvnjak, *Marin Studin: simultani kodovi*, Muzej grada Kaštela, 2015., str. 19 - 20.

6. Autorsko pismo: nekoliko zapažanja

Veliki broj Krležinih tekstova prvotno je objavljen u periodičkim publikacijama: novinama ili časopisima. Isti tekstovi, koji u sabranim djelima izlaze već od međuratnog razdoblja (npr. *Sabrana djela* u izdanju *Nakladne knjižare Minerva* iz 1932. godine),¹¹² ponekad su manje ili više izmijenjeni u odnosu na prvoobjavljene verzije iz periodičkih publikacija. Te promjene su najčešće teško ili jedva primjetne, sporedne pa čak i nevažne za smisao većine tekstova. Međutim, Krležine intervencije u esej *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* (1921.), počevši od leksičkih izmjena, preko strukturnih ekstrapolacija (dokidanja marginalija/potpoglavlja), pa sve do umetanja dijelova kritike *Grafička izložbe 8. III – 20. III. 1926* unutar cjeline teksta iz 1921. godine imaju značajne posljedice na izvorni oblik eseja. Štoviše, Viktor Žmegač u svojoj knjizi *Krležini europski obzori*, raspravljajući o Krležinim „antimodernističkim“ istupima, citira tekst *Marginalija* iz 1932. godine, napominjući da su kasnija izdanja teksta osjetno izmijenjena i retorički ublažena, međutim, već je Minervino izdanje iz 1932. godine značajno preoblikovano u odnosu na tekst iz *Savremenika* (1921.) što ćemo i pokazati u sljedećem potpoglavlju.¹¹³

Slučaj *Marginalija uz slike Petra Dobrovića* posebno je zanimljiv jer otvara problem Krležinog ambivalentnog odnosa prema likovnim avangardama. Sukladno tome, pokušat ćemo pristupiti općim problemima Krležine kritike suvremene europske likovne scene iz jedne vrste filološke analize, prateći manje ili veće intervencije (interpolacije/ekstrapolacije) u esej o Petru Dobroviću iz 1921. godine kako bismo zatim imali jasniji fokus na dualizam između „umjetnika“ i „umnika“, faustovski mit europske kulture i predodžbu o krizi europskoga slikarstva koju Krleža proklamira 1924. godine, putujući prema Rusiji.

¹¹² D. Kapetanić, »Sabrana djela, Djela i Izabrana djela«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 293.

¹¹³ V. Žmegač, *Krležini europski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, Zagreb: Znanje, 2001., str. 29 – 30.

6.1. *Marginalije uz slike Petra Dobrovića: pokušaj filološke analize*¹¹⁴

Krležin esej *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* prvi put je objavljen u *Savremeniku* 1921. godine. U drugom prerađenom izdanju iz 1932. godine esej je nadopunjen odabranim dijelovima članka *Grafička izložba 8. III-20. III. 1926.*¹¹⁵ S obzirom na dopunske intervencije u tekst iz 1921. godine, kao i činjenicu da su *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* zasigurno jedan od najsloženijih Krležinih tekstova o likovnoj umjetnosti, namjera ove analize je utvrditi formalne i značenjske razlike između prve i kasnijih verzija eseja.¹¹⁶

Prva varijanta *Marginalija* iz 1921. godine podijeljena je na pet dijelova, odnosno na pet „teza“ koje definiraju kompozicijski raspored teksta.¹¹⁷ Nakon Krležine intervencije oko 1932. godine esej je objavljen bez istaknutih „teza“, kao i bez slikovnih priloga koji su pratili tekst u *Savremeniku*. Osim sporadičnih sintaktičkih i leksičkih izmjena, kao i činjenice da je tekst od 1921. godine pisan ekavicom dok su kasnije varijante eseja objavljene na ijekavici, Krleža mjestimice preoblikuje čitave rečenice ili odlomke, nadopunjavajući ili precizirajući prvobitno iznesene tvrdnje.

Primjerice, počevši od manjih intervencija, Krleža u prvom odlomku druge „teze“ teksta iz 1921. godine, opisujući kozmogonijski proces božanskog stvaranja svijeta i čovjeka, uspoređuje čin božanske kreacije s „refleksivnim procesom“:

„(...) Sabot (...) je sa dva prsta uzeo malo blata, pljunuo u blato i iz te materije po svome obličju izmesio čovjeka. Dakle refleksivni proces.“¹¹⁸

U eseju iz 1932. godine stoji:

¹¹⁴ Komparativnu analizu temeljimo na tri teksta: *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* (*Savremenik*, 1921.), *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* (*Minerva*, 1932.) i *Marginalija uz slike Petra Dobrovića* (*Likovne studije*, 1985.)

¹¹⁵ Z. Kravar, »Marginalija uz slike Petra Dobrovića«, u: Krležijana, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 12.

¹¹⁶ Treba napomenuti da su prve dvije verzije eseja naslovljene *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*, dok su kasnije verzije naslovljene *Marginalija uz slike Petra Dobrovića*.

¹¹⁷ Riječ je o sljedećim „tezama“: „1. teza: Je li Dobrović umetnik u magičnom smislu te reči?“, „2. teza: Dobrović ne stvara prvi put. On deluje u kompleksu stvorenoga“, „3. teza: Dobrović u relaciji Evropskoj“, „4. teza: Dobrović u našoj relaciji“, „5. teza: Sve o svemu“ (M. Krleža, »Marginalije uz slike Petra Dobrovića«, u: *Savremenik*, br. 4, 1921., str. 193 – 205.)

¹¹⁸ M. Krleža, »Marginalije uz slike Petra Dobrovića«, u: *Savremenik*, br. 4, 1921., str. 194.

„(...) Sabot (...) je sa dva prsta uzeo malo blata, pljunuo u to blato i iz te materije po svome obličju izmijesio čovjeka. Dakle reflektivni (artistički) proces.“¹¹⁹

Ista dionica teksta, kao i ista usporedba, kasnije je proširena rečenicom:

„(...) Sabot (...) je sa dva prsta uzeo malo blata, pljunuo i od te materije po svome obličju izmijesio čovjeka. Dakle, čist stvaralački (artistički) proces u smislu magičnog stvaranja.“¹²⁰

Posljedično, zamjena sintagme „reflektivni proces“ sa sintagmom „stvaralački (artistički) proces“ i kasnijom dopunom „stvaralački (artistički) proces u smislu magičnog stvaranja“ mijenja značenje citiranoga odlomka. Slična intervencija se može primijetiti u kontekstu rasprave o Cézanneovom slikarstvu:

(...) kada se Cézanne, nošen strujom svoga vremena, zaneo u materijal, strgao s njega sva vela i sve koprene i postavio pred sebe kuglu i valjak, primitivne euklidske temelje i tako se upro o nje i stao kao umoran gigant“.¹²¹

Ista rečenica u prerađenim varijantama teksta glasi:

„(...) i tako se upro o njih [euklidske temelje] kao umoran gigant, on je bio uvjeren da stvara sintetički.“¹²²

Ove leksičke mikropromjene svjedoče kako autorski subjekt, kao organizacijsko žarište teksta, stvara nove sintaktičke i semantičke relacije te retorički pojačava ili ublažuje prvotno izrečene tvrdnje. Dopuna rečenice o Cézanneu, slikaru koji je intimno fascinirao cijeli niz europskih intelektualaca (Zolu, Rilkea, A. Gleizesa, Merleau-Pontyja), zapravo je pokušaj psihološke karakterizacije („on je bio uvjeren da stvara sintetički“) i podsjetnik da su Cézanneova otkrića, inicijalno neshvaćena u slikarevoj neposrednoj okolini, proizašla iz unutarnje dijalektike nadarene ličnosti, slikareve gigantomahije s tradicijom i osnovnim elementima vizualnoga jezika (kugla, stožac, valjak).

¹¹⁹ M. Krleža, „Marginalije uz Slike Petra Dobrovića“, u: *Eseji*, Zagreb: Minerva, 1932., str. 121.

¹²⁰ M. Krleža, „Marginalija uz slike Petra Dobrovića“, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985. str. 102.

¹²¹ M. Krleža, „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, u: *Savremenik*, br. 4, 1921., str. 196.

¹²² M. Krleža, „Marginalija uz slike Petra Dobrovića“, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985. str. 107.

Uz manje promjene rečenične strukture, Krleža u kasnijim verzijama eseja ekstrapolira i veće tekstualne cjeline. Primjerice, razmjerno značajan odlomak iz 1921. godine, posvećen razlici između slikara Petra Dobrovića i Ljube Babića u kontekstu hinduističke tipologije karaktera, posve je isključen iz kasnijih verzija teksta. Budući da izvaneuropske digresije u Krležinom opusu uopće nisu istražene, pogotovo u kontekstu likovnokritičkih tekstova, ovdje navodimo jedan dio odlomka kao zanimljiv doprinos spomenutim temama:

„U Indiji ljudi su pred mnogo stotina godina sveli sve karaktere na tri osnovna tipa: Radša Guna, Satva Guna, Tama Guna. Dobrovićev karakter je Radša Guna. To je golemi, gigantski voluntaristički blok, koji dramatski kreira životu u konfliktu temperamenata i živinskih instinkta. (...) Taj Radša Guna je tako jak u Dobroviću, da tuče sve boje, te ono i nije više monohromija ono je potpuna ahromija nekih sivih kipova koji se biju. Nema u Dobrovića Savta Gune, lirsko idejnog oslobođenja u kontemplaciji, platonsko kršćanskog rasplinuća u sferama trepetljivim i irealnim kao na Babićevim Golgotama.“¹²³

Za razliku od kasnijih verzija eseja, osim prethodno citirane usporedbe, Krleža u bilješci (fusnoti) teksta iz *Savremenika* umeće i kratku biografsku crticu o Dobrovićevima uvjetima života i rada u vrijeme Austrougarske Monarhije i Kraljevine SHS, nadovezujući se na temu socijalne problematike opisane u tekstu *Slučaj kipara Studina* iz 1919. godine:

„Dobrović je tridesetidve godine star. Za vreme rata hapšen u Mađarskoj kao Srbin, on se spasao iz zatvora u SHS i tu se već tri godine vucari po hotelima i putuje okolo sa svojim starim slikama kao impresario sa cirkusom. U tom svom životu i u ulozi svog vlastitog impresarija, on se razbija sitnicama, čaš kao predsednik Pećujske republike, čaš kao slikar kome izložbe propadaju i koga kritika časti epitetima da je Madžar i idijot, i tako bez krova nad glavom gde on može da komponira? Tu i tamo po koji portret, pa opet dalje!“¹²⁴

Prema Krležinom tumačenju iz 1921. godine Dobrovićev „put Uma“ nije isključivo misaono raščlanjivanje euklidske geometrije i analitičko svladavanje slikarskih problema, nego i sudjelovanje u zbiljskim povijesno-političkim okolnostima. Citirana fusnota je isključena iz teksta 1932. godine. Ipak, upravo će podatak o Dobrovićevom „hapšenju“ zbog sudjelovanja u pobuni VI pješadijskog puka u Pečuhu ući u prve retke *Enciklopedije*

¹²³ M. Krleža, „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, u: *Savremenik*, br. 4, 1921., str. 204.

¹²⁴ Ibid.: 204.

Jugoslavije iz 1958. godine. Krleža, treba spomenuti, među prvima ističe taj biografski podatak 1921. godine, koji je potom isključuje iz prerađenih verzija *Marginalija*, te iznova uvršten u enciklopedijsku natuknicu prvoga izdanja *Enciklopedije Jugoslavije*.¹²⁵

Još jedna zanimljiva opaska u fusnoti eseja iz 1921. godine progovara o vezi likovne prakse i fenomena „literarnosti“. Postavljajući pitanje „što je takozvano »literarno«?“ u kontekstu slikarske umjetnosti, Krleža ističe primjer E. Vidovića, glasovitoga splitskog slikara intimističkih veduta i krajolika:

„Veli se naprimjer za Vidovićeve neoimpresionističke sive mrlje i mrljice da su literarne. Kakve vražje literarne? Isto toliko literature kao zamazani i šuplji lirizam nekih groznih pjesama istog vremena“¹²⁶

Prerađena, ali i retorički ublažena varijanta teksta iz 1932. godine objavljena je bez primjedbe o slikarstvu Emanuela Vidovića. Razlog zašto je iz kasnijih varijanti eseja isključena kritika splitskoga slikara, iako je odlomak o „literarnosti“ zadržan kao digresija uz glavnu raspravu, vjerojatno se može obrazložiti činjenicom što je Krležin komentar prije svega još jedna u nizu apriorističkih generalizacija bez ozbiljnijeg analitičkog interesa za opus splitskoga umjetnika. Vidović je, ipak, kroz dvadesete i tridesete godine stvarao djela sve bogatijih likovnih vrijednosti uspostavivši prepoznatljiv individualan likovni rukopis što je moguće razlog zašto je Krleža izmijenio prvoobjavljeni komentar iz *Savremenika* i „prešutio“ zajedljivu kritiku u tekstu iz 1932. godine.

Najznačajnija tekstualna interpolacija u strukturu *Marginalija uz slike Petra Dobrovića* iz 1921. godine potječe iz Krležinoga feljtona pod naslovom *Grafička izložba 8. III.-20. III. 1926*. Riječ je, naime, o nekoliko stranica teksta¹²⁷ posvećenih prvenstveno francuskom slikarskom krugu (Picasso, Matisse, Derain) i kritici lokalnih pokušaja imitacije europskih uzora. U *Minervinom* izdanju iz 1932. umetnuti tekst je grafički izdvojen kao duža fusnota koja „teče“ paralelno s glavnom raspravom, dok je u kasnijim varijantama eseja interpolirana dionica „umetnuta“ unutar osnovne strukture teksta. Treba spomenuti da interpolirana dionica feljtona

¹²⁵ Pavle Vasić »Dobrović, Petar«, u: *Enciklopedija Jugoslavije* (Dip - Hid), (ur.) M. Krleža, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1955., str. 28–29.

¹²⁶ M. Krleža, »Marginalije uz slike Petra Dobrovića«, u: *Savremenik*, br. 4, 1921., str. 204.

¹²⁷ U izdanju koje ovdje koristimo riječ je o sljedećem rasponu stranica: M. Krleža, »Marginalija uz slike Petra Dobrovića«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 115 - 122.

ni u jednom slučaju nije kamuflirana unutar osnovne strukture *Marginalija*, nego jasno obilježena metatekstualnim komentarom:

„Pišući jedanput o našoj suvremenoj grafici, ja sam ovaj problem pikasizma, s obzirom na naš slikarski razvoj, varirao uglavnom ovako (...)“¹²⁸

Nakon autoreferencijalne cezure Krleža iznosi opće razmatranje o „ljepoti“ kao magijskoj/alkemijskoj pretvorbi oblikovne materije u civilizacijski artefakt. U nastavku interpoliranog umetka slijedi duža elaboracija veze „dekadentnog Zapada“ i „estetskog sistema“ Pabla Picassa te preispitivanje utjecaja zapadnoeuropske književnosti/slikarstva na regionalne intelektualne i umjetničke krugove. Zaključak interpolirane dionice opisuje susret naše likovne „pseudocivilizacije“ i „Zapada“ koji završava „bez značenja“ za Europu i „bez rezultata“ za nas.¹²⁹

Iz svih navedenih primjera može se zaključiti da su intervencije u *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* provedene na nekoliko razina. Počevši od dva uvodno naznačena primjera očigledno je da Krleža intervenira u prvoobjavljeni esej na (mikro)razini organizacije leksičke i sintaktičke strukture teksta. Uz to, biografske i polemičke bilješke (fusnote) djelomično su izmijenjene zbog, primjerice, promijenjenih okolnosti života Petra Dobrovića koji tijekom tridesetih godina više nije, kako je to Krleža u prvoj verziji eseja tvrdio, politički i socijalno ugroženi pečujski umjetnik, nego cijenjeni slikar i sveučilišni profesor. Indološka usporedba između Petra Dobrovića i Ljube Babića pokazuje na koji način Krleža u tekstu iz 1921. godine nadograđuje negativnu predodžbu o europskoj likovnoj avangardi, preuzimajući nekoliko pojmova izvaneuropske kulture kako bi na nekonvencionalan način, istupajući izvan okvira zapadnjačke jezične i misaone tradicije, progovorio o Dobroviću i Babiću te njihovom oprečnom pristupu likovnom stvaranju. Naposljetku, interpolirana analiza pikasizma i regionalne kulturno-umjetničke situacije, preuzeta iz kritike *Grafičke izložbe* objavljene u *Obzoru* 1926. godine, nesumnjivo je najznačajnija tekstualna intervencija u esej iz 1921. godine koja, s jedne strane, oprimjeruje međutekstovnu cirkulaciju u okviru Krležinog likovnokritičkoga opusa dok, s druge strane, pruža izravan uvid u izvjesne *topose* Krležinoga kritičkog diskursa o europskoj avangardi. Štoviše, tekst *Grafička izložbe 8. III - 20. III. 1926*

¹²⁸ Ibid.: 115.

¹²⁹ Ibid.: 121.

Krleža će ponovno tiskati u sklopu rasprave *Kako se kod nas piše o slikarstvu* (1926.) u *Književnoj republici*, ali tamo će iz polemičkih razloga objaviti cjelokupni tekst, dok su u *Marginalije* ušli samo izabrani problemski fragmenti o europskom i jugoslavenskom/hrvatskome modernom slikarstvu.

7. Teorijska opaska: Krleža i likovne avangarde

Krležin odnos prema radikalnim estetsko-političkim praksama povijesnih avangardi, kako smo već naglasili, stoji u znaku otpora i negacije, antimodernističkih primisli, pa čak i primjene tipično avangardnih retoričkih obrazaca u svrhu kritike umjetničkih pokreta (dadaizma, ekspresionizma, kubizma) i ključnih predvodnika (Chagalla, Kandinskog, Kleea) europske avangarde s početka 20. stoljeća. Kritička kategorija koju autor najčešće koristi u raspravi o avangardnoj umjetnosti je kategorija stvaralačke ličnosti, dok kategorija programatski (poetički i/ili politički) iskazanoga pokreta redovito postaje metom polemičkoga napada (npr. „kulturni kretenizam“ dadaizma, dekadentni „kubistički eksperiment“ itd.).¹³⁰ Pojednostavljeno rečeno, Krležu zanima nadareni pojedinac: Cézanne, Gauguin, Picasso, Kandinski. Primjerice, esej *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* (1921.), kao jedan od najranijih Krležinih istupa protiv likovne avangarde,¹³¹ otvara pitanje dijalektičkih smjena stilskih razdoblja povijesti umjetnosti, međutim, rasprava o povijesnim/stilskim transformacijama europskoga slikarstva podrazumijeva vrednovanje individualnih napora uzornih slikara od antike do moderniteta: Parazije i Zeuksida, Giotta i Rembrandta, Cézannea i Picassa, Marca i Chagalla. Dakle, stvaralac je za Krležu privilegirana teorijska i povijesna konstrukcija, kao i duhovna instanca koja svojim talentom i intuicijom uvjetuje razvoj umjetničke prakse, kolumbovski otkrivajući novu likovnu formu i univerzalne oblike likovnoga govora (npr. kugla, stožac i valjak kod Cézannea). O fenomenu umjetnika u eseju iz 1921. godine Krleža raspravlja na temelju pojmovne dihotomije („umjetnik“ i „umnik) koja označava dva pristupa stvaralačkom postupku, dva tipa idejne orijentacije i dvije vrste

¹³⁰ V. Žmegač, *Krležini europski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, Zagreb: Znanje, 2001., str. 30.

¹³¹ Valja istaknuti da je Krleža i prije 1921. godine artikulirao prepoznatljiv stav o likovnoj avangardi, preispitujući u svojim dnevnicima „ekstatične“, „kaotične“, „pijane“, „ikonoklastične“ poetike suvremenih umjetnika. Dakako, svi spomenuti atributi mogu se pripisati i Krležinim književno-polemičkim ostvarenjima, npr. tekstu *Hrvatska književna laž* iz 1919. godine. Usp. npr.: A. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb: Školska knjiga, 1982., str. 124 – 125.

stvaralačkog temperamenta. Razlika između „umjetnika“ i „umnika“ također pokazuje kako se Krleža autoreferencijalnim istupima deklarativno svrstava bliže „umničkoj“ koncepciji klasične likovne forme, nego apstraktnoj dematerijalizaciji ili oslobođenoj („umjetničkoj“) gesti ekspresionizma i fovizma.

Štoviše, Krležinu diskusiju o avangardnim likovnim pokretima valja razumjeti u povijesnom okviru početka dvadesetih godina, to jest u kontekstu vremena kada likovne avangarde još uvijek nisu kanonizirane i muzealizirane. Stoga se Krležin stav o Kandinskom ili Chagallu, iako za današnje kriterije teško prihvatljiv, može čitati kao znak preispitivanja dominantnog europskoga ukusa, ali i pokušaj vrednovanja umjetničkog djela u trenutku njegove inicijalne recepcije u hrvatskom kontekstu. Na planu kritike hrvatskog/jugoslavenskoga modernog slikarstva, usprkos ponekim stavovima koji proturječe današnjim povijesnoumjetničkim saznanjima, Krležina kritika ima presudan značaj za valorizaciju (i kanonizaciju) brojnih modernističkih slikara: Petra Dobrovića, Josipa Račića, Vladimira Becića, Krste Hegedušića itd. U tom smislu Krležin ambivalentan odnos prema modernom i avangardnom slikarstvu, a posebice prema programatski artikuliranim „izmima“, valja čitati uvjetno jer Krleža, recimo, ne odriče Picassu sugestivnu ljepotu, iako retorički vrlo oštro napada kubizam, kao što i slikarstvu Ljube Babića pripisuje dekadentni karakter europske/kozmpolitske (samo)svijesti, ali ne spori njegove lirske domete i snagu „golgotске“ (ekspresionističke) simbolike. Zato ćemo u narednim poglavljima pokušati detaljnije prikazati Krležina razmišljanja o europskom i jugoslavenskom slikarstvu s početka 20. stoljeća, analizirajući tekst *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* kao zbir mnogosmjernih kritičkih stavova na temelju čijih se afirmacija i negacija gradi jedna od mogućih vizura povijesti europskog i jugoslavenskoga slikarstva 20. stoljeća.

7.1. *Marginalije uz slike Petra Dobrovića: „umjetnik“ i „umnik“*

Marginalije uz slike Petra Dobrovića formalno su podijeljene na pet potpoglavlja (marginalija), odnosno pet manifestnih „teza“ koje su, kako je u prethodnom poglavlju spomenuto, isključene iz eseja nakon 1932. godine. Uvodna teza iz 1921. godine eksplicira teorijsku razliku između „puta Uma“ i „puta Umjetnosti“. Razlika između dvije sintagme obrazložena je tvrdnjom da umnik „kondenzira predmete u pojmove i ideje te tako destilira

stvarnost u misaoni realitet i tim konstrukcijama kao mostovima prodire u Nepoznato“. S druge strane, umjetnik („hudožnik“) stoji u faustovskom kontaktu s infernalnim sferama: „Hudožnik, umjetnik, to je čovjek koji stoji u kontaktu sa tamnim i vražjim paklenim hudim silama, nepoznatim energijama kojima krvlju zapisuje svoju dušu kao Faust Mefistu.“¹³²

U stihovima Goetheova alegorijsko-metaforičkog spjeva Krleža identificira faustovski mit kao kritičku dijagnozu modernog umjetnika.¹³³ Drugu oznaku umjetnika, nositelja „agonije modernizma“ (posthistorijske, melankolične i dekadentne kulture), autor povezuje s Nietzscheovim fragmentima *U podne* i *Pjesma u noći*, poistovjećujući umjetničko prevladavanje iskustvenih pojava s podnevnim trenom Zaratustrina sna.¹³⁴ Sukladno tome, dvostruko svojstvo „čovjeka koji umije“ (*können, Kunst, Künstler*), određeno faustovskim i zaratustrijanskim atributima, implicira pitanje: Stavlja li se on [Dobrović] u kontakt s tamnim silama, je li on zapisuje dušu svoju krvlju, je li on hudožnik?“¹³⁵ Dobrović, međutim, nije „hudožnik“ i nije prožet, smatra Krleža, faustovskim i zaratustrijanskim osobinama. Nasuprot tome, Dobrović pripada kategoriji „umnika“, on konstruira slike u „tvrdoj intelektualnoj arhitektonici“ s izraženim senzibilitetom za historijsku retrospektivu, misao, svijest, intelekt.¹³⁶

Nadalje, Krleža ističe da su Dobrovićeve konstrukcije „euklidovski tvrde“, a njegov mimetički kubizam iz ranih dvadesetih godina označava, kako ističe, povratak klasičnim „formulama“ starih renesansnih majstora:

„On je u sebi našao istu onu formulu, koju nalazimo u renesansnih majstora i on bi, da je poživio u ono bogato vreme, bio ostao discipulus, čije bi mi slike danas otkrivali u kakvoj paučinastoj i tamnoj crkvi, prali ih od našeg stoletnog balkanskog blata (...) Da se je to dogodilo barem pred tristo godina! A tako je dobro, da se je dogodilo danas. Bolje ikad, nego nikad.“¹³⁷

Dobrovićev „povratak redu“, kao odjek umjerenoga modernizma 1920-ih godina, za Krležu označava poetičko približavanje klasičnome kanonu, ideal renesansnog obraćanja antičkim uzorima. Spoj modernističkih inovacija i tradicionalnih slikarskih obrazaca vraća

¹³² Ibid.: 193.

¹³³ M. Krleža, „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, u: *Savremenik*, br. 4, 1921., str. 194.

¹³⁴ Usp. npr. M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 33.

¹³⁵ M. Krleža, „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, u: *Savremenik*, br. 4, 1921., str. 194.

¹³⁶ Ibid.: 194.

¹³⁷ Ibid.: 196.

slikarstvu klasičnu ljepotu Fra Angelicovih portreta i Raffaelovih alegorija što je ujedno onaj kulturnopovijesni orijentir koji, drži Krleža, nedostaje našoj europskoj periferiji. Bitno je, međutim, da Krležino razumijevanje Dobrovićevoga (kubističkog) klasicizma ne pretpostavlja odbacivanje modernističke ideje napretka, nego uspostavljanje veze s tradicijom iz koje se gradi umjetnički relevantan izraz za predstojeći civilizacijski napredak. Povratak redu za Krležu je stoga povratak s pogledom u budućnost, korak unazad kako bi se napravila dva koraka unaprijed.

„Rulje su jurnule u analitičko ništavilo, rulje se vraćaju razočarane, a mi, koji smo ostali zadnji, mi smo danas na povratku među prvima. (...) I tu nam je snaga da se nismo dali zavesti nego ostali zadnji.“¹³⁸

Krležin iskaz je, također, implicitan pokušaj izjednačavanja vlastite književne poetike s euklidskim realizmom Petra Dobrovića. Pa ipak, usprkos afirmaciji „klasičnog“ likovnog izraza srpskoga slikara, književno stvaralaštvo Miroslava Krleže 1921. godine još uvijek stoji u znaku, „faustovskih“ (antiklasičnih) tendencija.¹³⁹ U tom smislu Krležinu tvrdnju čitamo kao svojevrsnu manifestaciju likovnoga ukusa i sklonost pročišćenim „euklidskim“ oblicima što će primjerice iznova doći do izražaja u kontekstu rasprave o modernističkoj arhitekturi Drage Iblera i Adolfa Loosa, međutim, ostaje dvojbeno koliko su autorova autopoetička očitovanja utemeljena na činjenicama, a koliko na predodžbi o „optimalnoj varijanti“ izgradnje vlastitog („umničkog“) poetskog jezika.¹⁴⁰

7.2. O trećoj „tezi“: *Dobrović u relaciji evropskoj.*¹⁴¹

Uvodnu riječ treće tekstualne dionice *Marginalija uz slike Petra Dobrovića* (1921.), posvećene problemima europskoga slikarstva, Krleža započinje kritičkim utiskom o Rembrandtovoju slici *Krist u Emausu* (1648.) kao likovnoj sintezi ranonovovjekovne epohe. U asocijativnom nizu od „rembrandtskoga prostora“, „Van Delftovih kristala“, „Spinozinih teza“ do „Brueghelovih platna“ pratimo retoričko strukturiranje prepoznatljivih slika-pojmova iz

¹³⁸ Ibid.: 200.

¹³⁹ Z. Kravar, »Marginalija uz slike Petra Dobrovića«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 13.

¹⁴⁰ A. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb: Školska knjiga, 1982., str. 68.

¹⁴¹ M. Krleža, »Marginalije uz slike Petra Dobrovića«, u: *Savremenik*, br. 4, 1921., str. 196.

kulturnopovijesnoga imaginarija sjevernoeuropske kulture i umjetnosti.¹⁴² Razmatrajući pobrojane fenomene u okviru dinamike „jednoga vremena“, Krleža suprotstavlja, „rembrandtski prostor“ i francuski impresionistički plenerizam, podcrtavajući „distanču“ između dvije historijske i stilske formacije.¹⁴³ Tu je „distanču“, kako napominje, opisao Oswald Spengler u djelu *Propast zapada* objavljenom 1918. godine:

„O toj distanci napisana je golema literatura, o tezi, da li grafička linija koja veže ta dva slikarska događaja pada ili raste. Duhovito je o tome pisao u posljednje vreme toliko razvikani Spengler, koji drži, da se slikarstvo Evrope nalazi u stadiju umiranja te bi po tome impresijonizam bio posljednji rasplamsaj jednog slavnog vatrometa boja, koji gasne i koji će stalno gasnuti.“¹⁴⁴

Iako se Krležina procjena Spenglerovog kulturnog pesimizma najčešće interpretira u kontekstu *Tumača imena i pojmova* knjige *Evropa danas* (1935.) gdje je Spengler opisan epitetima pomodnoga „nazovi-mislioca“,¹⁴⁵ valja napomenuti da Krleža u eseju *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* (1921.) preuzima Spenglerovu tezu o „faustovskom duhu“ kao historijskom portretu zapadne kulture. Stoga se načelno može prihvatiti Žmegačeva pretpostavka da Krleža nije imao produbljeniju kritičku pažnju za Spenglera, ali, budući da kritički subjekt *Marginalija* (ne)svjesno preuzima Spenglerove pojmove ostaje dvojbeno do koje mjere se spomenuti „manjak kritičke pažnje“ može pripisati idejnom raskoraku ili manjku interesa za Spenglera, a koliko namjeri da se naknadnom kritikom naglasi distinktivnost vlastite pozicije u odnosu na popularnog njemačkog filozofa.

U kontekstu povijesnoumjetničkih opozicijskih parova, odnosno dijalektičnih izmjena likovnih teza i antiteza, Krleža se poziva na studiju francuskoga kritičara kubizma Mauricea Raynala¹⁴⁶ koji u tekstu o Pablu Picassu, prenosi Krleža, argumentira kako svaki umjetnički pokret u trenutku kada dosegne „kulminacijsku točku“ proizvodi/provocira novu generaciju umjetnika koja još radikalnijim sredstvima, oslanjajući se na iskustvo tradicije, diktira ritam

¹⁴² Ibid.: 196

¹⁴³ Ibid.: 196

¹⁴⁴ Ibid.: 196.

¹⁴⁵ V. Žmegač, »Spengler, Oswald«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 339.

¹⁴⁶ Raynal, Maurice (Pariz, 1884 – Suresnes pokraj Pariza, 1924). Francuski povjesničar umjetnosti, likovni kritičar, kolekcionar i teoretičar kubizma. Krleža se vrlo vjerojatno poziva na njegovu studiju o Picassu iz 1921. godine ili nešto raniji tekst o kubizmu pod naslovom *Quelques Intentions du Cubisme* iz 1919. godine. Više o M. Raynalu usp. npr. <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/leonard-lauder-research-center/research/index-of-cubist-art-collectors/raynal> (pristupljeno 12. 04. 2020.)

razvoja umjetničke prakse.¹⁴⁷ Krleža ističe da je u tom pogledu, vjerojatno citirajući francuskoga teoretičara, paradigmatski slučaj upravo Pabla Picassa čija ulja na platnu do 1905. godine („*La Famille Soller, Les Fugitifs, Maternité, Femme assise*“) „nose oznaku čistoga cezanzima“.¹⁴⁸ Unatoč tome što je Krležina uopćena procjena tek djelomično točna, posebice s obzirom na formativni utjecaj španjolskog slikarstva na Picassov likovni izraz (Velasquez, Goya), kao i na poticaje francuskih modernih slikara (Degas, Matisse i Toulouse-Lautrec),¹⁴⁹ usporedba između ranoga Picassa i Cézannea zapravo je pokušaj da se na razini europske povijesti slikarstva prepoznaju distinktivne stilske cjeline i dijalektika njihovih izmjena:

„Od cézannizma do picassovskog kubizma, od muzikalnog impresijonizma do Kandinskoga apsolutne glazbe boja, linija je rasla u tezi. Sada pada natrag u arzu. Kako će to biti duboko, hoće li samo do Ingresa ili još dalje na Davida, na Raffaela, na Tiziana, na đavola, tko to može da zna?“¹⁵⁰

U povijesnom procesu dinamične smjene „teze“ i „arze“ Krleža pozitivno vrednuje Dobrovićevu negaciju slikarske apstrakcije i avangardnih estetsko-političkih ekscesa. Blizi Cézanneovom konstruktivizmu, nego chagallovskom ikarskom poletu u prazninu, osporavajući ne-figuralna preobraženja modernoga slikarstva, Dobrović je ostao, smatra Krleža, barbarski lapidarnoga izraza, instinktivno usmjeren na problem prikazivanja svijeta i čvrsto povezan s klasičnim slikarskim uzorima: „(...) Dobrović je ostao u seni Michelangela i nije se iz nje maknuo.“¹⁵¹

7.3. Kronologija i vrednovanje „našega slikarstva“

U četvrtoj tezi *Marginalija uz slike Petra Dobrovića* Krleža razmatra poziciju srpskoga slikara u okviru povijesnoga razvoja jugoslavenskoga slikarstva. Riječ je, naime, o uzlaznoj historijskoj liniji koja, prema Krleži, započinje s provincijalnom fazom „stillebenizma“ i Krizmanovim „münchenskim plakatima“, zatim se nastavlja preko Račića i Kraljevića u „sferi impresionizma“ i doseže svoju radikalnu točku s Uzelcem, Gecanom i Trepšecom,

¹⁴⁷ M. Krleža, „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, u: *Savremeni*, br. 4, 1921., str. 199.

¹⁴⁸ *Ibid.*: 199.

¹⁴⁹ Više o Picassu do 1905. usp. npr.: J. Richardson, *A Life of Picasso, Volume I: 1881-1906*, Toronto: Random House, 1991.; ili: J. Golding, *Cubism. A History and an Analysis, 1907-1914*, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

¹⁵⁰ M. Krleža, „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, u: *Savremeni*, br. 4, 1921., str. 200.

¹⁵¹ M. Krleža, „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, u: *Savremeni*, br. 4, 1921., str. 200.

Šumanovićem, Bijelićem i Tartagliom.¹⁵² Dobrovićeva pozicija u kontekstu topografije našeg slikarskog terena obilježena je, napominje autor, prepoznatljivim klasičnim impulsima:

„ (...) Dobrović znači neko sidro, duboko ukotvljeno u dubini klasičnoj. (...) U tome večnom jedrenju sena stoji Dobrović i markantno se crta u jednoj sivoj ravnici, kao torzo dobro klesanog bazalta.“¹⁵³

S druge strane, Ljubo Babić predstavlja suprotnu (kozmpolitsku) liniju razvoja hrvatskog/jugoslavenskog slikarstva, antiklasičnu i antieuklidsku, ali i neovisnu o domaćoj likovnoj tradiciji:

„Ljuba je Babić po svojim kvalitetima evropski eklektik par excellence, čiji je potencijal doživljaja toliko emfatičan, da grozničavom vatrom svojih problema sav taj eklekticizam rastaljuje u neke lične i duboke izraze potpuno odvojene od naših ostalih nastojanja. (...) Ali Babić stoji potpuno osamljen kao individualni fenomen, kroz koji probijaju doduše simptomi naše sredine, ali koji s tom sredinom u slikarskom smislu te reči nemaju nikakvog kontakta.“¹⁵⁴

Likovni senzibiliteti Petra Dobrovića i Ljube Babića mogu se protumačiti kao opozicijski par. Naime, Dobrović je klasični „eklektik“ kojega Krleža povezuje s antičkim i renesansnim uzorima inzistirajući na idealu racionalnog, „umujućeg“ pristupa slikarstvu i „euklidskoj“ konstrukciji likovne kompozicije.¹⁵⁵ Nasuprot tome, Babić je evropski kozmpolit i osebujni slikar-melankolik koji identificira simptome „naše sredine“ kroz lirski intonirane motive, upečatljive makabrične prizore i pejzažne impresije, ostajući svjesno distanciran spram lokalnih slikarskih uzora. U tom kontekstu valja istaknuti nekoliko kontrastnih pojmova koje autor implicitno sugerira u okviru distinkcije između Dobrovićeve i Babićeve likovne poetike: klasični eklekticizam i evropski eklekticizam, izražajna sažetost i literarna opširnost, renesansna materijalnost i moderna muzikalnost, barbarska lapidarnost i virtuozna

¹⁵² Ibid.: 200

¹⁵³ Ibid.: 201.

¹⁵⁴ Ibid.: 201.

¹⁵⁵ Ovdje valja spomenuti kako će tijekom druge polovice dvadesetih godina Dobrović dosegnuti punu zrelost likovnog izraza i donekle prevladati statičnu „euklidsku“ geometriju ranije faze, slikajući temperamentne kolorističke pejzaže Dalmacije i Dubrovnika, kao i raznovrsne portrete i aktove. Treba spomenuti da je Dobrović u više navrata skicirao i portretirao Krležu, a najpoznatiji primjeri su portreti iz 1930. i 1938. te grupni portret redakcije časopisa *Danas* iz 1934. i 1936. godine Štoviše, o vlastitoj portretistici Dobrović progovara duhovitom doskočicom: „Ljudima ne laskam do tog stepena da sam ih spreman uvek karikirati.“ (prema: L. Trifunović, »Dobrović, I. Petar«, u: *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, sv. 2, (gl. ur.) A. Mohorovičić, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1960., str. 64.)

dekorativnost, euklidska geometrija i konfesionalna („golgota“) simbolika. Prema tome, oslanjajući se na ideju povijesnog razvoja „našeg slikarstva“, Krleža interpretira razliku (Dobrović-Babić) kao dvije dispartne koncepcije umjetničkog izraza. Slične opozicijske točke Krleža izdvaja u okviru treće „teze“ o Dobrovićevom slikarstvu i europskim relacijama što je razmjerno zanimljivo s obzirom na činjenicu da je Ljubo Babić, barem iz Krležine kritičke perspektive, predstavnik europske, odnosno „kozmpolitske“ umjetničke orijentacije pa samim time i nositelj „dekadentnog“ impulsa europskoga moderniteta. Stoga se može zaključiti da je Dobrovićeva pozicija u europskom i jugoslavenskom kontekstu, prateći Krležine tvrdnje, uvjetovana distinktivnom likovnom poetikom, ali, kako se na više mjesta naslućuje, čak i duhovnom, moralnom distancom u odnosu na „faustovske“ utjecaje moderne Europe:

„I tako kod nas sada izgleda situacija tako, da naši ljudi putuju u sfere apstraktne analize, te je sva prilika, da će se raspliniti u dogme, sekte i apstrakcije (...) Dobrović se već vraća iz eksperimenta u tvrdu ustaljenu i krutu formu, on slaže rastragana uda u harmonije stare i konvencionalne (...)“¹⁵⁶

Navodeći uopćene likovnokritičke primjedbe uz opuse izabranih hrvatskih slikara, Krleža zaključno definira vrijednosnu shemu hrvatskog/jugoslavenskog slikarstva. Nasuprot Dobroviću, kao središnjoj (konzervativnoj) poziciji, nalazi se slikar lirske fakture, kozmpolit i scenograf Ljubo Babić.¹⁵⁷ Elemente „barbarske naivnosti“, donekle slične Dobrovićevim radovima, Krleža iščitava u autoportretu Milivoja Uzelca iz 1921. godine kojemu, kako je kritika kasnije primijetila, bezrazložno odriče interes za suvremene europske umjetničke prakse i misaonu (intelektualnu) inicijativu.¹⁵⁸ Uz to, bez dubljega kritičkog interesa, Krleža negativno vrednuje slikarstvo Mirka Račkog koje donekle na tragu tumačenja opusa E.

¹⁵⁶ M. Krleža, „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, u: *Savremenik*, br. 4, 1921., str. 204.

¹⁵⁷ Zanimljiv detalj iz odnosa Krleža – Babić – Dobrović donosi Josip Vaništa u svojim zapisima, prenoseći jednu od Krležinih uspomena: „Kad mi je Dobrović poklonio Betsabeju, svoju sliku po Rembrandtu, skinuli smo veliki Babićev Autoportret, s Jakčinovom poljanom u pozadini, i na to mjesto stavili Petrovu sliku. Bio sam netaktičan, vratio Babiću sliku i on se uvrijedio. Sliku je uništio. Naše prijateljstvo je prekinuto.“ (J. Vaništa, *Skizzenbuch 1932-2010, iza otvorenih vrata*, Zagreb: Kratis, 2010., str. 116.)

¹⁵⁸ Štoviše, dva desetljeća kasnije Krleža će u dnevničkom zapisu od 10. III. 1943. istaknuti vrlo negativne ocjene Uzelčevoga stvaralaštva, nazivajući ga „nedonoščetom“ koji je bio „proplamsaji talenta više nego početak jednog slikarstva.“ Citirano prema: Andrej Žmegač, »Uzelac, Milivoj«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 481.

Vidiovića interpretira kao „konfesionalni“ *fin de siècle* izraz i shematizirani tip malograđanskoga romantizma.

U tom su smislu Krležini likovnokritički uvidi u okviru eseja *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* krajnje ambivalentni i otvoreni za raspravu. S jedne strane, može se prigovoriti da su izrečene procjene povijesnih avangardi pretjerane i uvjetovane predodžbom o moralnoj dekadenciji srednje i zapadne Europe. S druge strane, procjenjujući hrvatsku/jugoslavensku likovnu produkciju, Krleža počesto unaprijed, na tragu komplementarnih književnokritičkih stavova, bez problemske analize, pamfletski diskreditira umjetnike koji se ne uklapaju u zacrtani idejni, politički ili estetički horizont. Međutim, isto je tako očito da su Krležine interpretacije pojedinih stvaralačkih ličnosti (npr. Babića i Dobrovića), unatoč izvjesnim nepreciznostima, iznimno uspjele likovne, psihološke i kulturnopovijesne studije koje imaju trajnu intelektualnu i književnu vrijednost. Štoviše, esej o Petru Dobroviću zasigurno je jedan od najznačajnijih likovnokritičkih tekstova u razdoblju između dva rata bez kojega gotovo da ni nema ozbiljne, argumentirane rasprave o Dobrovićevom slikarstvu, kao ni razvojnim linijama hrvatske i europske moderne umjetnosti. Umjesto zaključka treba napomenuti da Krleža 1954. godine objavljuje i drugi tekst o Petru Dobroviću gdje, donekle na tragu već zacrtanih kritičkih stavova, analizira Dobrovićev životni i slikarski put (od dolaska u Pariz 1913. godine do prerane smrti 1943. godine), nanovo promišljajući transformacije Dobrovićevog umjetničkog opusa i opće stvaralačke principe slikara-umnika koji je, napominje Krleža, „jedva navršivši pedesetu (...) nestao iza crne zavjese, ostavivši nas u uvjerenju da nije izgovorio svoje posljednje riječi.“¹⁵⁹

7.4. Prema tekstu *Kriza u slikarstvu*

Putujući prema Rusiji, Krleža se 1924. godine zaustavlja u Berlinu, gradu koji je, kako ističe, „kao slika“ oblikovao njegove „lirske predodžbe“ i „plebejske asocijacije“ od razdoblja „najranijeg djetinjstva“.¹⁶⁰ Zanimljivo je, međutim, da sredinom dvadesetih godina, to jest u trenutku kada na europskoj likovnoj pozornici ekspresionizam gubi na zamahu, a uzdiže se *Bauhaus* i društvenokritički „povratak redu“ Nove stvarnosti (*Neue Sachlichkeit*), Krleža gradi

¹⁵⁹ M. Krleža, »Petar Dobrović«, u: Miroslav Krleža, *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 139.

¹⁶⁰ M. Krleža, »U Berlinu«, u: Miroslav Krleža, *Izlet u Rusiju*, Zagreb: Novi Liber, 2013., str. 9. i 10.

imaginarnu sliku Berlina prisjećajući se devetnaestostoljetnih likovnih kompozicija dvorskoga žanr slikara Adolpha Menzela.¹⁶¹ Pa ipak, Berlin u kojemu će 1924. godine Krleža posjetiti moderni odjel Nacionalne galerije u *Kronprinzenpalaisu* i *Grosse Berliner Kunstausstellung* nije više vilhelministička i mencelovska „berlinska panorama“ s kraja 19. stoljeća, nego sjecište upadljivih društvenih, ekonomskih i arhitektonskih/urbanističkih suprotnosti.¹⁶² Te dvije slike Berlina, kao metonimija predratne i poslijeratne Europe, izlaze na vidjelo u tekstu *Kriza u slikarstvu* (1924.) koji je nakon eseja *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* (1924.) Krležina najžešća optužba avangardnih likovnih kretanja, ali i skup presudnih zapažanja u kontekstu valorizacije slikarstva Ljube Babića i arhitekture Drage Iblera. Sukladno tome, prolazeći hodnicima *Nationalgalerie* i *Grosse Berliner Kunstausstellung*, Krleža promatra platna Arnolda Böcklina, Franza Marca, Oscara Kokoschke, Paula Kleea, primjećuje eksponate *Novembergruppe* i Udruženja berlinskih umjetnika, ali sve ga to pomalo neočekivano potiče na iscrpnu analizu likovnog senzibiliteta Ljube Babića, kao što u eseju o Dragi Ibleru, raspravljajući o domaćoj arhitektonskoj tradiciji i europskim poticajima, upozorava na nekoliko arhitektonskih projekata upravo s izložbe *Grosse Berliner Kunstausstellung* na kojoj su između ostalih sudjelovali Peter Behrens, Hans Rottmayer, Karl Wach, Hans Rottmayer i Max Taut.¹⁶³ Krležine berlinske impresije su, dakle, svojevrsni nastavak kritičkog preispitivanja povijesnih avangardi i međuratne „dekadencije“ europske kulture, međutim, one su također iznimno značajan doprinos recepciji opusa hrvatskih umjetnika koji su, poput Babića ili Iblera, upravo zahvaljujući Krležinim putovanjima tijekom dvadesetih godina po prvi put dobili ozbiljnije kritičko „čitanje“ i vrednovanje u kontekstu suvremene europske likovne umjetnosti.

7.5. Između likovne kritike i putopisne impresije: esej *Kriza u slikarstvu*¹⁶⁴

O problemu prostora, putovanja, povrataka, velegradskih iluzija, kao i društveno-političkih odnosa centra i periferije, Krleža je pisao razmjerno mnogo, kako u kontekstu fikcionalnih

¹⁶¹ Ibid.: 9

¹⁶² A. Flaker, »Krleža i slikarstvo«, u: *Nomadi ljepote: intermedijalne studije*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988., str. 296.

¹⁶³ Ibid.: 297.

¹⁶⁴ Tekst *Kriza u slikarstvu*, objavljen je 1924. godine u *Književnoj republici* (knj.2, br.1), a 1926. godine inkorporiran u knjigu *Izlet u Rusiju* iz koje je kasnije izuzet.

književnih tekstova, tako i u drugim diskurzivnim oblicima.¹⁶⁵ Međutim, *Kriza u slikarstvu* oprimjeruje prijelazan žanrovski slučaj koji se, ukoliko dopustimo izvjesnu terminološku fleksibilnost, može opisati kao putopisna likovna kritika ili likovnokritički putopis iz Berlina, odnosno berlinske *Nationalgalerie* te izložbe *Grosse Berliner Kunstausstellung* održane 1924. godine.¹⁶⁶ Premda je, ističe Flaker, *Kriza u slikarstvu* žanrovski primjer putopisnoga eseja, valja napomenuti da je uvodna dionica spomenutoga teksta pisana u formi tipične likovne kritike s problemskom tezom: „Slikarstvo, kao i sve vrste umjetničkih zanata, nalazi se danas u teškoj krizi.“¹⁶⁷ Nadovezujući se na Krležinu tezu o krizi slikarstva, putopisne impresije ulaze u problemski kontekst kao moment deiktičke identifikacije subjekta-promatrača u vremenu i prostoru:

„Gledajući onu hiljadu slika na berlinskoj izložbi ja sam o svemu tome mislio na jedan tren, i više još: ja sam to osjetio vrlo jasno, neobično mnogo jasnije nego što mi je to sada uspjelo da opišem.“¹⁶⁸

Tekstualno strukturiranje dojmova s putovanja („onih hiljadu slika na berlinskoj izložbi“) ima dakle prvenstveno funkciju razrade uvodne pretpostavke, odnosno svjedočanstva („ja sam to osjetio vrlo jasno“) iz europskoga središta, centra krize moderne umjetnosti. Stoga se može dodati da žanrovska legitimacija teksta *Kriza u slikarstvu* započinje u polju umjetničke kritike, a putopisni elementi osnažuju problemsku tezu eseja, implicirajući da kritički subjekt ne posreduje tuđa iskustva, nego prenosi vlastite utiske s putovanja i osobna zapažanja o pretpostavljenoj „krizi slikarstva“.

Prva razina razrade problemske tvrdnje, za razliku od sličnih teza izrečenih u sklopu eseja *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* (1921.), zamišljena je kao kritika opće hiperprodukcije umjetničkih slika i pervertirane (građanske) potrošačke kulture:

¹⁶⁵ Više o književnopovijesnim itinerarima, književnim krajolicima, kulturi putovanja i Krležinim ekskurzijama usp. npr. D. Duda, *Kultura putovanja: uvod u književnu iterologiju*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2012.; više o „spacijalnosti“ Krležine fikcionalne proze i narativnim konstrukcijama prostora u kontekstu moderniteta i moderne književnosti usp. npr. D. Duda, „Simfonija grada, Krležina spacijalnost: prilog ekonomiji pripovjednog prostora“ u: *Povratak Miroslava Krleže Zbornik radova*, (ur.) T. Brlek, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže., str. 99-117.

¹⁶⁶ Usp. npr. Aleksandar Flaker, »Kriza u slikarstvu«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 499.

¹⁶⁷ M. Krleža, »Kriza u slikarstvu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 316.

¹⁶⁸ Ibid.: 325.

„I slika je danas roba kao kefica za zube i čokolada, te se u prometu pokorava ustaljenim trgovačkim zakonima. Slikarstvo se industrijaliziralo i beskrajne gomile slikarskog proletarijata natjerale su stvar u hiperprodukciju, zastoj i nezaposlenost. Roba koju danas potrošači traže je blef, iz prostog razloga što su i ti potrošači sami blef. (Danas jesu sutra nisu.)“¹⁶⁹

Kapitalistička anatomija modernog slikarstva, sukladno citiranome odlomku, pretpostavlja strukturiranu dinamiku ekonomskih odnosa, organizirani krug proizvodnje, razmjene, raspodjele i potrošnje. U tom je krugu umjetnička slika, kao i njezin tvorac, roba na tržištu koja podliježe autoritetu proizvodnih i potrošačkih odnosa. Krležina kritika moderne umjetnosti, odnosno industrijalizacije slikarstva i tržišne replikacije potrošačkih želja, usmjerena je između ostalog protiv merkantilističkih aspekata povijesnih avangardi koje postupno gube inovacijski i predvodnički zamah te ulaze u sustav dominantne građanske i masovne kulture, postajući, primjećuje Krleža, „ukras stanova“, bezvrijedna „patvorena roba“, „mehaničko kopiranje“ i „duševna prostitucija“ mladih slikara.¹⁷⁰

Reakcija na suvremene slikarske tendencije iskazana je borbenom retorikom:

„Rađa se potreba razdiranja ovakvih platna, potreba čišćenja, pranja, paljenja, kada slike neće biti patvorena roba sa nekom neodadaističkom etiketom, nego slika, kao što je bila u svim kulturnim epohama: klasičan izraz najsvjetlijih pojava jednog izvjesnog vremena.“¹⁷¹

Slika kao klasičan izraz epohe, sukladno zahtjevu za mimetičkim prikazivanjem svijeta i strogošću umjetničkih oblika, korespondira s Krležinom pretpostavkom o racionalnoj, objektivnoj misli modernoga čovjeka: „*Misao današnjeg čovjeka jasna je, određena logična, dosljedna, klasično tvrda i oštra kao dijamant (...)*“¹⁷² Zagovor visoko formaliziranih misaonih i estetskih načela nadograđuje izrazito negativne kritike europske avangarde o kojima smo djelomično već govorili u kontekstu eseja *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* (1921.). Zanimljivo je, međutim, da Krležina kritika spomenutih koncepcija, pored načelnoga zalaganja za mimetizam i klasične modele likovnog izraza, počiva upravo na stilskim taktikama i programskim ciljevima historijskih avangardi: radikalnoj negaciji institucija umjetnosti, ekscenornom prevrednovanju građanskih vrijednosti i borbenoj frazeologiji. Kritizirajući, dakle, estetska, politička i merkantilistička

¹⁶⁹ M. Krleža, »Križa u slikarstvu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 316.

¹⁷⁰ Ibid.: 317.

¹⁷¹ Ibid.: 318.

¹⁷² Kurziv je Krležin Ibid.: 317.

obilježja avangarde, ali istovremeno integrirajući stilske postupke avangardne retorike unutar vlastitoga kritičkog diskursa, Krleža bilježi dojmove iz berlinskih muzeja i galerija:

„Dakle slike! Beskrajno mnogo slika na sve strane! U berlinskoj palači prestolonasljednika Maks Slevogt, L. Korinth! To smo sve gledali u starim godištima »Prosvjete« kod petrolejke, prošloga stoljeća i kao u slikovnici. Mnogo slika pa ništa!“¹⁷³

Prolazeći kroz izložbene sobe Nacionalne galerije (*Nationalgalerie*), Krleža, osim tipičnih usporedbi muzejskih institucija s makabričnim „kosturnicama“ povijesti, pridaje izvjesnu pažnju slikama Franza Marca, Vasilija Kandinskog i Paula Kleea. Primjerice, u ekfrastičnim digresijama mogu se pronaći izravne reference na Marcove ekspresionističke prikaze životinja¹⁷⁴ koje Krleža iščitava kao simptome dekadencije europskoga društva: „povorke snobova zure u ova šarena platna (...) te se dive tom prekrasnom stanju opće dekadanse i opće bolećivosti.“¹⁷⁵ Vasilija Kandinskog, nositelja likovne koncepcije (nefiguralnog) apstraktnog slikarstva, Krleža ironično proziva „piscem jedne teorijske knjige“¹⁷⁶ (*O duhovnom u umjetnosti* iz 1912. godine) što će ponoviti i početkom šezdesetih godina u oštrom polemičkom dijalogu objavljenom u *Vjesniku* pod naslovom *Razgovor o pedesetogodišnjici apstraktnog slikarstva (1911 - 1961)*. Nadrealne predodžbe Paula Kleea, njegove „frojdovske asocijacije“ i „infantilne formule“, interpretira kao vješto oslobađanje podsvijesti u simultanimizmu boje, sentimentalnoj vidovitosti i lucidnom snu koji je, kako ističe, poput filma „odmotan unatrag“.¹⁷⁷

Kritiku avangardnog pluralizma u likovnoj umjetnosti Krleža sažima jednostavnim kontrastom: kako tumačiti Kleea kada se, upozorava autor, preko puta berlinske galerije nalazi „carski vojnički muzej“ gdje „stoje trofeji od knezova branderbuških do carske zastave Nj. V. Kaisera, koji je bio uvjeren da i Kasiopeja izgleda kao dvostruki W samo zato jer tako počinje Njegovo Svijetlo Ime“?¹⁷⁸ Krležino promišljanje krize modernoga slikarstva nije, dakle, isključivo

¹⁷³ Ibid.: 318

¹⁷⁴ Flaker, slijedeći Krležine navode, identificira opis Marcove slike *Toranj plavih konja* (1913.) koja je, valja spomenuti, nestala iz berlinskog muzeja 1945. godine u stihiji Drugog svjetskog rata. Međutim, Krleža spominje i drugu Marcovu sliku koja je ostala neidentificirana. Premda je na slici, prema Krleži, naslikan „žuti bik“ nije posve jasno na koju se sliku autor referira, Marcova slika koja najviše odgovara Krležinom opisu je *Žuta krava* (1911.) koja se danas čuva u *Guggenheim muzeju* u New Yorku. Usp.: Aleksandar Flaker, »Križa u slikarstvu«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 499.).

¹⁷⁵ M. Krleža, »Križa u slikarstvu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 319.

¹⁷⁶ Ibid.: 319.

¹⁷⁷ Ibid.: 319.

¹⁷⁸ Ibid.: 320

uvjetovano individualnim ukusom ili strogim estetskim kriterijima, nego i tumačenjem društvenopolitičkog okvira europskoga moderniteta. U tom su smislu estetičke dogme, neostilovi, avangardne pobune, intermedijalni eksperimenti, vraćanja redu (*ritorno al ordine*) itd. za Krležu posljedice ili posredne reakcije na povijesne konjunktore, to jest društvene, političke, ekonomske pa čak i vojne odnose u određenom povijesnome trenutku. Stoga se, načelno, argumentacijska linija teksta, s jedne strane, razvija u smjeru likovnokritičke analize pojedinih stvaralačkih opusa, ali, s druge strane, ulazi u raščlambu kontekstualnih pretpostavki nastanka umjetničkog djela, odmjeravanje individualnih učinaka umjetnika ili vrijednosti pretpostavljene slike ili skulpture sukladno izvanjskim („izvanumjetničkim“) okolnostima u kojima se odvijao umjetnički proces.

7.6. Pitanja i problemi stvaralaštva Ljube Babića

Analiza likovne poetike Ljube Babića predstavlja vjerojatno i ponajbolju kritičku dionicu teksta *Kriza u slikarstvu* (1924.). Problemska elaboracija, posredovana ispovjednim tonom u prvome licu, započinje autoreferencijalnim očitovanjem:

„Gledao sam slike Tischlera i Schmit Henbacha i mislio o Babićevom sveukupnom slikarskom radu, o kome se spremam da pišem već godinama, a uvijek odgađam te ni sam ne znam iz lijenosti ili neznanja, ili iz kog dubljeg razloga.“¹⁷⁹

Zanimljivo je spomenuti da citirana rečenica nije istaknuta kao npr. dio novoga odlomka ili uvodna teza zasebne tematske cjeline, nego je umetnuta neposredno iza kataložskog nabranja umjetnika-izlagača na *Grosse Berliner Kunstausstellung*. U nastavku Krleža ponavlja tezu o Babićevom eklekticismu oslanjajući se na već zacrtane postavke iz eseja *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* (1921.): „Babić je eklektik i taj se njegov eklekticism u jakom i grčevitom potencijalu doživljava rastaljuje u grozničave lične izraze, kod nas u našoj sredini bitno odvojene od ostalih naših likovnih nastojanja.“¹⁸⁰ Ta osobna, individualna eklektika, iskazana u opreci spram regionalne likovne situacije, označava prvu razinu Babićeve distinktivnosti.

Lirska simbolika Babićevih prizora, njegova „duševna prapodloga“ i autoanalitičko „ispovjedno“ slikanje, predstavlja drugu razinu Babićeve distinktivnosti u kontekstu europske likovne scene:

¹⁷⁹ M. Krleža, »Krizu u slikarstvu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 320.

¹⁸⁰ Ibid.: 320. i 321.

„Za razliku od dekadentne germanske razvojne linije Sturm 1911, Novembarska grupa 1924, Babić stoji položen na razini lirske simbolizma vezanoga za oblik predmeta još impresionistički narativno, a već lelujava ustitrano u atmosferi apstrakcije, kao zrakoplov još usidren a već napunjen plinom i spreman za polet.“¹⁸¹

Pa ipak, ambivalencije Babićeve lirske intuicije, na granici između impresionističke „narativnosti“ i „ustitrane“ apstrakcije nisu samo, prema Krleži, obilježje stila, formalnih rješenja ili tematskih interesa autora, nego i slikarevo unutarnje psihološko određenje:

„Iz Babićevog likovnog sklada i nesklada, iz tog sintetičkog shvatanja poteza i plohe u gibanju, izbija volja k dinamici sapeta prije svega apsurdno težinom zbivanja i negdje duboko zakopanom pasivnošću lirske naravi.“¹⁸²

Pretpostavljajući da tijekom procesa stvaranja umjetnik izražava vlastita duhovna i egzistencijalna stanja, Krleža promišlja Babićeva „protuslovlja“ kao opoziciju osnovnim smjerovima moderne (europske) likovne umjetnosti: naturalističkoj reprodukciju životnih materijala i dematerijalizacijskoj apstrakciji. Međutim, za Krležu je najvažnija odrednica Babićevog stvaralaštva problematika temperamenta, odnosno pitanje inherentnog, psihološkog rastera umjetnika:

„On, po sastavu svoje ženskasto kapriciozne duševnosti uznemirene i uzavrele, po svojim gotovo histeričnim elementima, što se zatalasaju u neku nestvarnu muzikalnost (više spolno-osjećajni nadražaj nego stvaralaštvo u graditeljskom smislu te riječi) (...) Zanesen intimnošću svojih ličnih duševnih raspoloženja, fasciniran poplavom temperamenta i zanosa, suviše osjetljiv i suvremen a da se sve ono od posljednjih petnaest godina u slikarstvu za njega *ne bi bilo dogodilo*, (Kandinski – dada – relativiteti), on se baca neposredno u fiksiranje sama sebe, *autobiografski* (...)“¹⁸³

Iz toga slijedi da su razlikovna obilježja Babićeva slikarstva manjim dijelom rezultat izvjesne likovne poetike, a većim dijelom zbroj oprečnih unutarnjih poriva i refleksija intelekta. Drugim riječima, Babićeva pozicija u kontekstu europskog i regionalnog slikarstva ostaje, implicira Krleža, trajno uvjetovana slikarevim raspoloženjima, duševnom „prapodlogom“, temperamentnim zanosima i psihološkom strukturom umjetnika. Intenzivno proživljavanje svijeta i kontemplativna aktivnost, posljedično, dolaze do izražaja na slikarskome platnu. Stoga su, smatra Krleža, Babićeve

¹⁸¹ Ibid.: 321

¹⁸² Ibid.: 321

¹⁸³ Kurzivi su Krležini: Ibid.: 324

plohe boja ustalasane, kontrasti perspektivnih planova jasni i naglašeni, a kompozicija centripetalna ili elipsoidna.¹⁸⁴ Uzoran primjer takvih obilježja Krleža identificira u slici *Crvene zastave* iz 1921. godine gdje se, prema navodu iz eseja, „crne mase valjaju (...) s barjacima po ulicama gradskim kao na dnu tamnih vododerina bujica što se pjenu među pećinama ili lava koja ližu crveni ognjeni jezici.“¹⁸⁵ U znaku dugotrajnoga napora „već godinama“, ističe Krleža, „Babić slika jednu te istu problematičnu imaginarnu sliku koja ne bi bila odraz nego izraz i ne izraz nego još više: stvarnost sama!“¹⁸⁶ Na tragu, kako i sam ističe, „šopenhauerovske estetike“, Krleža prepoznaje u Babićevom lirizmu i osjetilnoj analitici „same stvarnosti“ svojevrsni „vidovito spoznajni moment“. Taj se moment očituje „kada materija u pobjedonosnom usponu nad samu sebe, u sveobujamnoj kontemplaciji objašnjava *samu sebe sebi grafički*.“¹⁸⁷ Prevladavanje materije posredstvom „materije same“ ujedno je, naglašava Krleža, bitan element svakog „inspiriranog“, „istinskog gledanja“ i „sastavna teza svake slike“.¹⁸⁸

Uz pokušaj psihološke i estetičke analize, Krleža domeće i pitanje kulturnopovijesne uvjetovanosti Babićeva karaktera: „Sa velikom romantičnom vizijom poleta, on vuče za sobom svu očajnu i tešku tragiku okoline, on razračunava sa jednim teškim, bolesnim, neriješenim i zgnječanim životom (...)“ Iz toga se može zaključiti da su ključne odrednice Babićevog stvaralačkog impulsa izvanjska kontekstualna situacija, odnosno „tragika okoline“, te s druge strane, specifična duševna struktura slikara koji u osobnoj drami temperamentnih zanosa vodi grozničavu borbu za vlastiti likovni izraz.

Široki raspon Krležinih primjedbi koje nemaju koherentnu metodološku podlogu, nego su nerijetko skup disparatnih dojmova, čak i labavo povezanih asocijacija, ipak u konačnici sugestivno predočuje kontraste između Babićevih zbiljskih raspoloženja i umjetničkih nadahnuća, europskih stremljenja i regionalnih ograničenja, unutarnjih ili izvanjskih poticaja stvaranju. To Krležino kritičko umijeće koje nadrasta konvencionalnu knjišku stilizaciju, a opet gotovo intuitivno zahvaća suštinska određenja modernoga subjekta-umjetnika tek je jedan od razloga zašto bismo analizu Ljube Babića mogli označiti kao likovnokritički relevantnu. Uz to, Krležin tekst je pokušaj valorizacije Babićevog rada, kao i uspostavljanja „osobnoga kanona“ koji kritičar-

¹⁸⁴ Ibid.: 323.

¹⁸⁵ Ibid.: 323.

¹⁸⁶ Ibid.: 324.

¹⁸⁷ Kurziv je Krležin, Ibid.: 323.

¹⁸⁸ Ibid.: 323.

valorizator nastoji odmjeriti, ali i ovjeriti u odnosu spram „velikih imena“ europskoga slikarstva. Upravo su valorizacijske (i kanonizacijske) geste ono što Krležu promiče u prvi red naše likovne kritike, kako na planu međuratne afirmacije Ljube Babića ili Petra Dobrovića, tako i u kontekstu *Enciklopedije Jugoslavije* gdje će tijekom druge polovice 20. stoljeća upravo Krležine likovnokritičke primjedbe zaživjeti kao opća mjesta tumačenja pojedinih opusa jugoslavenskih/hrvatskih slikara. U tom smislu treba spomenuti da je Ljubo Babić u prvom izdanju *Enciklopedije Jugoslavije* opisan kao nositelj „lirskoga elana“, „lirskih osjećanja“, „osjećaja za ritam“, „zvučne instrumentacije“, „eklektičnosti“ i „poetske invencije“ što su zapravo tek neznatno preformulirane sintagme iz Krležinih likovnokritičkih tekstova.¹⁸⁹ Međutekstovno nadovezivanje Krležinih likovnih kritika i enciklopedijskih jedinica svjedoči u kojoj je mjeri Krležina kritička recepcija odredila razvoj „čitanja“ opusa Ljube Babića, pružajući osnovna analitička polazišta za daljnju biografsku, karakterno-psihološku i povijesnoumjetničku analizu djela jednoga od najznačajnijih hrvatskih slikara 20. stoljeća.

8. Krležine metakritičke digresije

Osim iscrpnih analiza individualnog stvaralaštva (Dobrovića, Babića i kasnije Hegedušića), kao i problemskih studija o raznovrsnim aspektima moderne likovne umjetnosti, Krleža relativno često uključuje u svoje tekstove i metakritičke digresije o žanru likovne kritike. Iz tog razloga ovdje ćemo ukratko predstaviti nekrolog pod naslovom *U spomen Lava Grüna* (1924.) i polemički članak *Kako se kod nas piše o slikarstvu* (1926.) s namjerom da pokažemo simptomatična obilježja Krležinog metakritičkog diskursa i polazišne točke diskusije o žanru likovne kritike.

8.1. U spomen Lava Grüna

Esejistički nekrolog *U spomen Lava Grüna*, objavljen 1924. godine u *Književnoj republici*, općenito se tumači kao stilizirani osvrt na život i rad hrvatskog kritičara i teoretičara umjetnosti, poznatog i pod pseudonimom Iljko Gorenčević.¹⁹⁰ Osobni ton nekrologa, prožet biografskim detaljima, jasno stavlja do znanja da je odnos Krleže i Grüna bio poprilično blizak, kolegijalan čak i prijateljski: „Eto nema ni godina dana što sam s Lavom Grünom stajao u jednoj sličnoj

¹⁸⁹ »Babić, Ljubo«, u: *Enciklopedija Jugoslavije (A – Bosk)*, (ur.) M. Krleža, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1955., str. 260–263.

¹⁹⁰ Z. Kravar, »U spomen Lava Grüna«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 478.

karnevalskoj noći na ulici, i što smo razgovarali o tužnoj sudbini naše generacije (...)“¹⁹¹. Uz to, kako je kritika upozorila, pojedina mjesta u nekrologu svojim literarnim signalima podsjećaju na Krležinu liriku u prozi i druge, prozne fikcionalne tekstove.¹⁹² Pa ipak, za našu raspravu razmjerno je značajan sljedeći iskaz:

„Pisao je [Lav Grün] o Kraljeviću, o Dobroviću, o Studinu i Meštoviću, ali je sve te poglede korigirao i posle bečkog studija kulturne historije i historije likovnih umetnosti postao je vrlo rigorozan, prosuđujući sav taj svoj i naš kritičarski diletantizam oštro i beziznimno negativno. Spremao se da za »K[njiževnu]. Republiku« napiše negativnu kritiku naše likovnoumetničke kritike i nije mi poznato je li što ostavio u svojoj književnoj ostavštini?“¹⁹³

Negativna ocjena naše „likovnoumetničke kritike“, iako spomenuta u kontekstu nekrološkog prisjećanja na Lava Grüna, nagovještava opće smjernice Krležinih metakritičkih osvrtâ: kritika (kritičkog) amaterizma i diletantizma, zagovor „objektivne“ kritike sa strogim vrijednosnim kriterijima procjene umjetničkog (likovnog i književnog) djela, propitivanje pozicije, uloge i naobrazbe književnika-kritičara u našoj kulturnoj sredini. Načelni problemi likovne kritike, tek uzgred implicirani u gore citiranim recima, konkretnije dolaze do izražaja u tekstu *Kako se kod nas piše o slikarstvu* (1926.) gdje Krleža realizira ono na što se, barem prema zapisu iz nekrologa, spremao napisati Lav Grün, a to je, uvjetno govoreći, metakritička polemika o hrvatskoj i srpskoj likovnokritičkoj produkciji.

8.2. Kako se kod nas piše o slikarstvu

Tekst pod naslovom *Kako se kod nas piše o slikarstvu*, objavljen 1926. godine u *Književnoj republici*, polemički je odgovor na reakcije likovnih kritičara povodom Krležine negativne ocjene *Grafičke izložbe* šestorice umjetnika (Augustinčića, Grdana, Mujadžića, Pećnika, Postružnika, Tabakovića) tiskane 11. III. 1926. godine u *Obzoru* pod naslovom *Grafička izložba 8. III-20. III. 1926.*¹⁹⁴ Kritika iz *Obzora*, vjerojatno radi lakšeg praćenja problemske argumentacije, ponovno je

¹⁹¹ M. Krleža, »U spomen Lava Grüna«, u: *Književna republika*, knj. 1, br. 3, 1924., str. 111.

¹⁹² Z. Kravar, »U spomen Lava Grüna«, u: Krležijana, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 479.

¹⁹³ M. Krleža, »U spomen Lava Grüna«, u: *Književna republika*, knj. 1, br. 3, 1924., str. 111.

¹⁹⁴ A. Žmegač, »Kako se kod nas piše o slikarstvu«, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 422.

objavljena u *Književnoj republici* u sklopu članka *Kako se kod nas piše o slikarstvu*.¹⁹⁵ Budući da smo već govorili o međutekstovnim migracijama i intertekstualnim preklapanjima u kontekstu Krležinog likovnokritičke opusa ovdje je dovoljno napomenuti da je da su dijelovi teksta *Grafička izložba 8. III-20. III. 1926.*, osim u gore spomenutu polemiku, uključeni u drugu verziju Krležinih *Marginalija uz slike Petra Dobrovića* iz 1932. godine i u *Tekst govora u okviru diskusije na izvanrednom plenumu Saveza književnika Jugoslavije*.¹⁹⁶

Spornom ocjenom *Grafičke Izložbe Krleža* je započeo, kako ističe, „kulturno-historijsku diskusiju“ sa šestoricom kritičara: J. Draganićem, A. Kaurićem, M. Ćurčinom, L. Žimbekom, I. Pasarićem i B. Tokinom.¹⁹⁷ Krleža će u tom polemičkom obračunu, braneći se od optužbi za nekompetentnost i slabu informiranost, upozoriti na neka obilježja vlastitog likovnokritičkog diskursa i opće probleme pisanja o likovnoj umjetnosti, nadovezujući se na formulacije iz nekrologa Lavu Grünu. Sukladno tome, zanimljivo je da, primjerice, na optužbu Ive Pasarića za novinarsko „apotekarstvo“, pisanje samo radi redaka i stupaca (zarade), Krleža uvrijeđeno proziva Pasarića za „drsku nesolidarnost“, tvrdeći da „novinarska i publicistička profesija niti jeste niti može biti protudokazom u jednoj diskusiji o suvremenom slikarskom problemu.“¹⁹⁸ Taj argument ostavlja otvoreno pitanje Krležine profesionalne (samo)identifikacije koja, kako sam pisac implicira, ostaje na granici između novinarske, kritičke, polemičke i, dakako, književne prakse.

U nastavku, odgovarajući na prigovore spomenute šestorice, autor podcrtava „estetske disproporcije“ ukusa svojih protivnika, argumentirajući da su pozitivne kritike suvremene slikarske produkcije počesto ustupak pred složenošću likovnog problema i dokaz ograničenih kritičkih sposobnosti autora: „Kada se netko autoritativno isprsi za teoretskog branioca jedne izvjesne likovne struje, kao što je to učinio g. I. Pasarić, onda bi njegove tvrdnje u pozitivnoj

¹⁹⁵ Navodi se da je Krleža ponovno tiskao svoju kritiku zbog osjećaja uvrijeđenosti i napadnutosti (ibid.: 422.). Iako se načelno možemo složiti s time, valja napomenuti da su za ponovno tiskanje članka postajali i posve jednostavni, tehnički razlozi. Naime, tako se čitatelju olakšavalo praćenje rasprave, odnosno paralelno čitanje polemičkih tvrdnji i spornog Krležinog teksta o *Grafičkoj izložbi*.

¹⁹⁶ A. Žmegač, »Grafička izložba 8. III - 20. III. 1926«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=381> (pristupljeno 3. kolovoz 2020.)

¹⁹⁷ M. Krleža, »Kako se kod nas piše o slikarstvu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 311.

¹⁹⁸ Ibid.: 312.

formulaciji trebale ipak biti likovno realnije (...).¹⁹⁹ Sljedeći problem Krleža identificira u nedosljednosti domaće likovne kritike, točnije površnom vrednovanju progresivnih i konzervativnih, modernih i klasičnih slikarskih tendencija. Taj problemski moment lapidarno izražava usklikom: Ili Rembrandt ili Lot, ili M. D. Gjurčić ili Šestorica!²⁰⁰ Sličnu primjedbu predbacuje J. Draganiću, I. Kršnjavom, M. Cihlar-Nehajevu i V. Lunačeku, inzistirajući na jasnom razgraničenju vrijednosnih kriterija u kontekstu likovnokritičke procjene moderne umjetnosti i kritičkom zauzimanju dosljednog, prepoznatljivog stava u vezi pojedinih umjetnika ili umjetničkih pokreta. Štoviše, u zaključku teksta, obračunavajući s autorima iz Beograda (B. Tokinom i M. Ćurčinom) gdje je, kako Krleža dodaje, glasoviti arbitar ukusa Bogdan Popović postao „vrhovni zaštitnik muza“, nailazimo na interesantan djelić Krležinog promišljanja o dinamici smjena povijesno-stilskih razdoblja:

„G. B. Tokin (...) misli da je u umjetnosti dovoljno da je nešto moderno pak da bude i dobro. I Moderna je nekoć bila moderna, a danas više nije moderna, i gotovo da je i nema; umjetnost doista nije posljednja moda, jer bi onda svaki brijački kalfa sa svojom najmodernijom frizuricom bio moderan umjetnik (...).“²⁰¹

Privodeći tekst kraju, Krleža piše da lakomislene napise šestorice protivnika stavlja „*ad acta*“, međutim, možemo dodati da izrečeni stavovi ostaju otvoreni za raspravu, podsjećajući da se problemska pitanja likovne kritike i procjene umjetničkog djela razrješavaju ili, preciznije, mogu razriješiti tek kroz raspravu o metodama kritičke prakse. Stoga je za našu temu znakovito nekoliko citiranih iskaza. Prije svega, to je zagovor negativne kritike, izricanja negativnih istina kao metode vrednovanja suvremene umjetničke proizvodnje. Zatim, valja istaknuti prigovor likovnim kritičarima za „nedosljednost“ pod kojim se podrazumijeva eklektično pabirčenje likovnokritičkih stavova neovisno o specifičnostima i razlikama između pojedinih likovnih poetika. Konačno, na planu smjene stilskih obrazaca, važno je spomenuti znakovitu primjedbu da sve što je „moderno“ nije nužno, ističe Krleža, „dobro“, odnosno da prihvaćanje inovativnih stilskih (likovnih) frazeologija ne rezultira nužno uspješnim ili revolucionarnim umjetničkim djelom. U skladu s time pobrojani (meta)kritički motivi djelomično razjašnjavaju polazišne točke autorovih procjena suvremene likovne produkcije, kao što i produbljuju razumijevanje njegove uporne negacije

¹⁹⁹ Ibid.: 313

²⁰⁰ Ibid.: 314

²⁰¹ M. Krleža, »Kako se kod nas piše o slikarstvu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 315.

pojedinih umjetnika i svojevrsni nedostatak kritičkoga senzibiliteta za određene stilske formacije (npr. secesiju, avangardne tendencije, apstrakciju). Osim toga, Krležini iskazi o problemu afirmativnoga pristupa suvremenoj umjetnosti i rafinmanu likovnoga kritičara, pokazuju razgovijetne momente problematizacije likovne kritike kao intelektualne i aksiološke discipline, ali i svakodnevnne, novinske i publicističke prakse u funkciji valorizacije društvenih i umjetničkih aktualnosti.

9. Krleža o arhitekturi

Navlastiti senzibilitet Miroslava Krleže za probleme javnoga prostora, arhitektonsko-urbanističku organizaciju životne sredine, modernizacijske procese na prijelomu stoljeća i zaštitu kulturno-povijesnih spomenika, ponajbolje oprimjeruju eseji i feljtoni objavljeni u međuratnom razdoblju: počevši od članka *Kako stanuje sirotinja u Zagrebu* (1917.), preko berlinske panorame i kritike povijesnih avangardi u tekstu *Kriza u slikarstvu* (1924.) pa sve do osude „klajnbirgerskog“ mentaliteta u esejističkoj rekonstrukciji života i djela slikara Josipa Račića (1928.).²⁰² Taj niz upotpunjuju i dvije arhitektonske kritike: *Slučaj arhitekta Iblera* (1924.) i *U spomen Adolfa Loosa* (1934.). U nastavku ćemo pokušati prikazati osnovne momente posljednje spomenutih tekstova, vodeći računa o dosadašnjim saznanjima i istraživanjima u kontekstu naslovne teme.

9.1 Slučaj arhitekta Iblera

O Dragi Ibleru, pioniru funkcionalističkoga graditeljstva u Hrvatskoj između dva rata, Krleža je 1924. godine objavio tekst u *Književnoj republici*, apostrofirajući nekoliko ključnih detalja u kontekstu recepcije i valorizacije rada zagrebačkog arhitekta. Krležin članak, upozorila je kritika, ima trajnu dokumentarnu vrijednost kao pisani izvor o Iblerovom djelovanju, njegovoj suradnji s njemačkim arhitektom Hansom Poelzigom, usvajanju inovativnih stilskih poticaja (od ekspresionizma do socijalnog monumentalizma), sudjelovanju na projektima u Kölnu, Königsbergu, Hannoveru itd.²⁰³ Prenoseći osnovne podatke o Iblerovim ranim (neostvarenim)

²⁰² Ovdje se može spomenuti i detalj iz teksta *O Lenjinu*, izvorno objavljenom u knjizi *Izlet u Rusiju* (1926.), gdje npr. pronalazimo usporedbu između Fischera von Erlacha i O. Wagnera. Između te dvojice Krleža se opredjeljuje za barokni monumentalizam Erlacha, a ne za Wagnerovu secesiju, iako upravo Wagner označava pomak iz secesije prema funkcionalističkom pristupu arhitekturi koji je Krleži u tim godinama naročito zanimljiv. Vidi: M. Krleža, *Izlet u Rusiju*, Zagreb: Novi liber, 2013: 203.

²⁰³ Ž. Čorak, *U funkciji znaka: Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Zagreb: Matica Hrvatska, 2000., str.: 38.

projektima, ali isto tako objavljujući u *Književnoj republici* čak pet grafičkih priloga s prikazima Iblerovih nacrtā,²⁰⁴ Krleža stvara temelje za daljnju povijesnoumjetničku analizu opusa hrvatskoga arhitekta. To između ostaloga potvrđuju i najznačajnije kritičke recepcije Iblerovog djela ispisane perom Željke Čorak i Tomislava Premerla u kojima se Krleža javlja kao citat, prigodno svjedočanstvo iz prošlosti, ali i kao nezaobilazna figura valorizatora i kanonizatora međuratne arhitekture i njezinih tvoraca.²⁰⁵

Promišljajući kulturno-povijesni ritam smjene „teze“ i „arže“ hrvatskog modernoga graditeljstva (od Viktora Kovačića, preko Isidora Kršnjavog do Drage Iblera), ali i kritizirajući „klajnbiergersku“ nesklonost zagrebačke sredine modernističkim oblicima, Krleža u svojem tekstu niže raznovrsne kritičke komentare: od analize Iblerovih arhitektonskih konstrukcija pa sve do (mikro)teorijskih digresija o suvremenoj arhitekturi i slikarstvu. Na razini općih zapažanja autor izdvaja dva temeljna tipa Iblerovih graditeljskih formi: zaobljeni oval i monumentalnu kocku. U dinamici suvremenih ekonomskih odnosa upravo takvi oblici, smatra Krleža, nose obilježje puritanske jednostavnosti, brzine, svrsishodnosti, praktičnosti.²⁰⁶ Sukladno tome, pozivajući se na Iblerovo obrazloženje projekta nerealizirane zgrade radničkog osiguranja, Krleža, prema vlastitom iskazu, prenosi arhitektove riječi:

„(...) zgrada ovoga instituta treba da bude svjesno jaka, jednostavna, puna silnog i zanosnog zamaha, kao simbol snage i kao život onih hiljada i hiljada radnika koji će dnevno da u nju ulaze i da u njoj obnavljaju svoje klonule energije, za novi rad.“²⁰⁷

Sinteza javne („funkcionalističke“) arhitekture i „čistih“ modernističkih oblika, kao svojevrsni pandan euklidskoj geometriji Petra Dobrovića, za Krležu implicira pozitivan primjer graditeljske prakse u suvremenom „arhitektonskom bezglavlju“ i „kaosu“.²⁰⁸ Ta kriza arhitekture, već nagovještena u okviru Krležinih kritika avangardnoga slikarstva, podrazumijeva propast

²⁰⁴ Objavljeni su redom: nacrt dvorišta i fasade te tlocrt za neizvedeni epidemiološki institut te dva nacrtā fasade za neizvedeni projekt zgrade okružne blagajne. Prema: Miroslav Krleža, »Slučaj arhitekta Iblera«, u: *Književna republika*, knj. 2, br. 4, 1924., str. 142.

²⁰⁵ Usp. npr. Ž. Čorak, U funkciji znaka: Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata. Zagreb, Matica Hrvatska, 2000.; ili npr. T. Premerl, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata: nova tradicija*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990.

²⁰⁶ M. Krleža, »Slučaj arhitekta Iblera«, u: M. Krleža, *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 338.

²⁰⁷ Ibid.: 335.

²⁰⁸ Ibid.: 335.

„jedinstvenog ukusa“ i „jedinstvene kulture“ europskih gradova.²⁰⁹ Secesijska dekorativnost i neostilovi prvi su simptomi društvene dekadencije, ali i znak, dodaje Krleža, „nesređenosti“ ekonomske baze i kulturne nadgradnje: „Vrijeme naše nije sređeno u sebi ni osnovno ekonomski, pa po tome ni kulturno, u koliko se kulture po iskustvu uvijek javljaju kao dekorativne nadogradnje ekonomskih podloga.“²¹⁰

U zagrebačkom kontekstu, opet kao odraz europske situacije, Krleža razlikuje graditeljsku epohu „destrukcije i divljaštva“ na čelu s Isidorom Kršnjavim, rušiteljem povijesne cjeline Gornjega grada, te s druge strane, izolirani slučaj Viktora Kovačića,²¹¹ talentiranoga projektanta koji je „imao smisla za stiliziranu arhitektonsku jedinstvenost i čije regulatorne osnove daleko nadmašuju [njegovu] samu ličnu originalnost (...)“²¹² Premda Kovačićevi projekti nose raznovrsna stilska obilježja (od secesije do modernizma), Krležu razmjerno više zanima Kovačićev pristup arhitektonskoj baštini, njegov „smisao“ i „stilska ljubav“ za „kulturno historijski materijal“ te „čistu arhitektonsku sliku“ povijesnoga Zagreba.²¹³ Graditeljske/urbanističke intervencije s kraja 19. i početka 20. stoljeća, između „razornog neukusa“ Isidora Kršnjavog te „savjesnog“ i „kulturnog“ graditeljstva Viktora Kovačića, konotiraju temeljna proturječja razdoblja, dva oprečna pristupa arhitekturi i transformaciji zagrebačke povijesne jezgre.

Drago Ibler, „najsposobniji arhitekt“²¹⁴ nakon Kovačićeve smrti, ulazi u zacrtani kontekst logikom modernističkog projekta budućnosti, emancipirajućom vizijom preobrazbe društva i javnoga prostora, dok arhitekt Viktor Kovačić, kao njegov prethodnik i zagovornik očuvanja povijesnih slojeva arhitekture, za Krležu predstavlja retrospektivu i reminiscenciju, spoj tradicije i suvremenosti. Dvije vremenske orijentacije, dva različita pristupa arhitekturi i urbanizmu, uspostavljaju temeljne linije društvenog napretka, svijest o modernosti i povijesnosti gradskoga prostora:

²⁰⁹ Ibid.: 335.

²¹⁰ Ibid.: 335.

²¹¹ Više o kritičkim recepcijama Viktora Kovačića usp. npr.: Z. Jurić, *Tko je gospodin Viktor Kovačić K.H.A.? Povijest kritičke misli o arhitektu Viktoru Kovačiću od 1896. do 1943. godine.*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Arhitektonski fakultet Acta Architectonica, 2019.

²¹² Ibid.: 336.

²¹³ M. Krleža, »Slučaj arhitekta Iblera«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 336.

²¹⁴ Ibid.: 333

„Kao što nas je dakle Kovačić vezao spram natrag sa baroknom epohom i u svojim regulatornim osnovama nastojao kako bi premostio barbarski neukus današnjice u stilsku jedinstvenost prošlog i minulog vremena (te je kao takav značio reminiscencu i retrospektivu), tako Ibler danas znači graditeljsku vezu s budućnošću i perspektivu u vrijeme što se tek odmata pred našim očima.“²¹⁵

Na teorijskom planu, povezujući suvremenu arhitekturu i industrijske imperATIVE, tehnološki razvoj i pročišćene forme modernističkih konstrukcija, Krleža upozorava na hijerarhijsku razliku između arhitekture i slikarstva:

„(...) arhitektura danas svakako stoji na neuporedivo višem nivou od modernih struja likovne umjetnosti. Graditeljstvo danas pokazuje okomicu razvoja sa bezbrojnošću otvorenih mogućnosti realizacije dok se moderne likovne umjetnosti iscrpljuju u jalovosti i zaokruženosti.“²¹⁶

Reminiscencije na tekst *Kriza u slikarstvu* (1924.) i izložbu *Grosse Berliner Kunstausstellung* (1924.), detaljnije su razrađene iskazima o suradnji šesnaestorice njemačkih arhitekata s *Novembarskom grupom* u sklopu berlinske izložbe iz 1924. godine, kao i spomenom arhitekata Petera Behrensa, Hansa Poelziga i Hansa Rottmayera čije je radove Krleža nesumnjivo primijetio u Berlinu putujući prema Rusiji.²¹⁷ U kontekstu manifesta šesnaestero njemačkih „najmodernijih arhitekata“, Krleža još jednom podcrtava nepomirljivi sukob između mediokriteta i progresivnih snaga talenta, zaključujući da Dragu Iblera, poput njegova mentora Hansa Poelziga, očekuje dugotrajna borba za vlastiti izraz u sredini „gdje sve kuće nose lukove, balkone i kupole, gdje erkeri izgledaju kao liftovi što su zapeli između drugog i trećeg sprata, i gdje su fasade krcate krilatim merkurima, amorima, vazama, girlandama, majmunima i karijatidama.“²¹⁸

Između Kršnjavijevog i Iblerovog Zagreba, Krleža staje u obranu „graditeljskog talenta“ Drage Iblera, zauzimajući se za euklidsku arhitekturu novoga vremena, njezinu brzinu, jednostavnost, svrsishodnost, minimum oblika.²¹⁹ Naposljetku je zanimljivo spomenuti kako u

²¹⁵ Ibid.: 337.

²¹⁶ Ibid.: 337.

²¹⁷ A. Flaker detaljnije razmatra Krležine dojmove s izložbe 1924. godine, komparativno analizirajući Krležine dojmove i katalog izložbe *Grosse Berliner Kunstausstellung* s posebnim naglaskom na odjeljak izložbe u organizaciji *Bund deutscher Architekten*. Usp. npr. A. Flaker, »Berlinski intermezzo Miroslava Krleže«, u: *Revija*, 5, 1987., str. 429.

²¹⁸ M. Krleža, »Slučaj arhitekta Iblera«, u: M. Krleža, *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 339.

²¹⁹ Ibid.: 338.

prvom izdanju *Enciklopedije Jugoslavije* stoji podatak da je Iblerov neizvedeni projekt *Okružnog ureda za osiguranje radnika* u Zagrebu (1923.) „predstavlja prvu manifestaciju suvremenih arhitektonskih koncepcija u Jugoslaviji.“²²⁰ Time je krug Krležine valorizacije Drage Iblera od eseja iz 1924. godine do (posredne) Krležine kanonizacije zagrebačkog arhitekta u sklopu *Enciklopedije Jugoslavije* posve zaokružen. U međuvremenu su Krleža i Ibler bili itekako u bliskim odnosima. Činjenica da je Drago Ibler bio odgovorni urednik časopisa *Pečat* (1939. – 1940.) možda ponajbolje svjedoči da Ibler za Krležu nije bio samo graditelj i vjesnik modernističkog (funkcionalističkog) senzibiliteta u arhitekturi, nego bliski suradnik, čak i pouzdanik u razdoblju tzv. „sukoba na ljevici“.²²¹

9.2. U spomen Adolfa Loosa

U Krležinom tumačenju povijesti europskoga modernizma, Adolf Loos, kao pionir modernog oblikovanja, protivnik secesijskoga ornamenta i bečke graditeljske „harlekinade“, postaje, poput Iblera, sinonim za „svrsishodnost“ i arhitekturu čistih volumena, čaše „iz kojih se može doista i piti“, za stambene kuće u kojima „doista žive“ i „trebaju živjeti ljudi“.²²² Arhitektonske zamisli Adolfa Loosa, napominje Krleža 1934. godine, nezaobilazan su klasik srednjoeuropskoga graditeljstva moderne epohe:

„(...) tko god bude pisao povijest centralnoevropskog graditeljstva neće moći da pređe preko njegova imena, koje je u Beču i na Dunavu značilo prodor onih graditeljskih principa po kojima Corbuiser osniva sunčane gradove ili Rusi izgrađuju monumentalne livnice na Uralu.“²²³

Pa ipak, prevodeći Loosov tekst o Beethovenu, Krleža ističe da je spomenuti arhitekt po svojim „filozofskoestetskim“ uvjerenjima bio „čovjek prošlosti“, „konzervativni poklonik starih iskustava“ i privrženik „zapadnjačke kulture“.²²⁴ Unutarne kontradikcije modernog subjekta, njegove „bolećive disonance“ i „neurastenična mržnja“, kao i generacijska pripadnost „starom“ svijetu predratne Europe, privlače Krležinu pažnju razmjerno više nego Loosova arhitektonska

²²⁰ J. Bratanić, »Ibler, Drago«, u: *Enciklopedija Jugoslavije (Hil-Jugos)*, (ur.) Miroslav Krleža, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1955., str. 312 – 313.

²²¹ V. Bogišić, »Pečat«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1978> (pristupljeno 3. kolovoza 2020.)

²²² M. Krleža, »U spomen Adolfa Loosa«, u: *Danas*, br. 1, str. 135.

²²³ M. Krleža, »U spomen Adolfa Loosa«, u: *Danas*, br. 1, str. 137.

²²⁴ Ibid.: 135.

ostvarenja.²²⁵ Skicirajući psihološki i socijalni portret austrijskoga graditelja, autor pokušava, te u velikoj mjeri i uspijeva, prikazati one aspekte koji konstituiraju distinktivnu figuru modernog arhitekta-intelektualca: od filozofskog svjetonazora i rafiniranog estetskog ukusa, društvenih manira i naročite prehrane (vegetarijanstvo i mediteranska kuhinja) do klasnog habitusa, odijevanja i seksualne orijentacije. Krležini interesi, dakle, nisu isključivo povezani s ulogom Adolfa Loosa u kontekstu povijesti moderne arhitekture 20. stoljeća. Kritičara zanima kako se gradi psihološki i intelektualni profil „izumitelja građanskog stambenog luksuza“, podjednako kao i osnovni teorijski principi njegove inovativne arhitektonske prakse: projektiranje od unutrašnjeg prema izvanjskom prostoru i uvjetovanost forme funkcijom objekta.²²⁶ Dakle, Adolf Loos, kao estetski prijestupnik i protivnik „kulta ljepote“ bečke secesije, za Krležu predstavlja prometejsku figuru, nositelja teze o „svrsishodnosti“ i arhitekturi kao prostoru koji prvenstveno ispunjava temeljne potrebe ljudske egzistencije. S druge strane, Krleža ironično apostrofira znakove dekadentnog života više građanske klase, upozoravajući da Loosova „otkrića“ nikada nisu koristili širi društveni slojevi koje je austrijski graditelj „prezirao samo po njihovom barbarskom načinu njihova života, a ne po njihovoj socijalnoj (...) disfunkciji“. ²²⁷ Na tom tragu može se zaključiti da Krležin esejizirani nekrolog, objavljen nekoliko mjeseci nakon smrti slavnog arhitekta,²²⁸ nipošto nije zanemariv prilog međuratnoj „loosologiji“ u hrvatskom kontekstu. Štoviše, interes za Adolfa Loosa kao proturječnog intelektualca i ekscesnu figuru, utjecajnog teoretika i revolucionarnoga graditelja, pokazuje izvjesni senzibilitet za probleme modernoga graditeljstva koje, nakon Krleži odbojne historicističke i secesijske faze, ulazi u razdoblje novih utopijskih projekata, tražeći ono što i sam autor naziva novom i suvremenom „graditeljskom perspektivom“.²²⁹

10. George Grosz: karikaturist međuratnoga Berlina

O njemačkom slikaru Georgeu Groszu, „pjesniku velegrada“ i „đavolskome majstoru“ karikature, Krleža je 29. VIII. 1926. godine²³⁰ objavio esej u *Jutarnjem listu*, problematizirajući

²²⁵ Od Loosovih radova Krleža spominje samo tzv. zgradu *Looshaus* na bečkom Michaelerplatzu.

²²⁶ Ibid.: 137.

²²⁷ Ibid.: 137. i 138.

²²⁸ A. Žmegač, »U spomen Adolfa Loosa«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1135> (pristupljeno: 3. kolovoza 2020.)

²²⁹ Ibid.: 137.

²³⁰ Treba spomenuti da je isti tekst ponovno objavljen 1927. godine u *Književnoj republici*.

divergentna obilježja likovnoga moderniteta, kulturu svakodnevice europskih gradova i duhovnu anatomiju poslijeratnog čovjeka.²³¹ Groszov pandemonij velegradskih aktualnosti, između satire, minuciozne kronike i tendencioznoga pamfleta, ostaje, sugerira Krleža, upečatljiva slika krize moderne Europe i likovno posvjedočena kritika militarizma, buržoaskoga kiča, plutokracije i kriminogenih polusvjetova: „Brutalno, očajno, perverzno, kriminalno, alkoholičarsko, strašno spiritualiziranje ružnoga dobilo je u Georgeu Groszu svog talentiranog, đavolskog majstora.“²³²

Opća mjesta tumačenja Krležinog eseja, barem tijekom protekla dva desetljeća, tijesno su povezana s Groszovom samostalnom izložbom u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu (1932.), polemičkim gestama na intelektualnoj sceni u razdoblju tzv. sukoba na ljevici te ideološkim utjecajem na protagoniste Udruženja umjetnika *Zemlja*.²³³ Iako se Krležin tekst, sukladno tome, počesto interpretira kao jedan od inicijalnih momenata recepcije Georgea Grosza u Hrvatskoj te kao argument u prilog povezanosti lokalne umjetničke i kritičke platforme sa suvremenim tokovima moderne europske umjetnosti, ovdje ćemo pokušati, uvjetno rečeno, suziti kritički fokus i proučiti prvenstveno sadržajne momente eseja s ciljem da upozorimo na prepoznatljive interese Krležinoga „likovnokritičkog ja“, vodeći računa o dosadašnjim spoznajama istraživača i mnogosmjernim kontekstualnim silnicama koje posredno ili neposredno upotpunjuju iskustvo čitanja teksta.

Uvodna dionica eseja, premrežena ekfrastičnim opisima Groszove karikaturalne predodžbe velegradske zbilje, donosi usporedbu između nekoliko poetički bliskih modernističkih slikara i književnika. U tom komparativnom nizu redom su spomenuti Kokoschka s istančanim poetsko-halucinantnim vizijama čovjeka u duhovnom i fizičkom raspadanju, Klee i frejdovska analiza podsvijesti europskoga građana te Kubinovi morbidni prizori nadrealnih fantazija.²³⁴ Na književnom planu, apostrofirajući djelomično i vlastite literarne uzore, Krleža izdvaja groteskni

²³¹ M. Krleža, »O Njemačkom slikaru Georgeu Groszu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 148.

²³² Ibid.: 157.

²³³ Razmjerno bogata tradicija proučavanja slikarstva Georgea Grosza u hrvatskom kontekstu, o kojemu su, između ostalih, pisali Ljubo Babić, Slavko Batušić, Grgo Gamulin, Cvito Fisković i Đuro Tiljak, predstavlja poticajan korpus tekstova koji su, valja istaknuti, tek djelomično obrađeni i stručno valorizirani. Više o „Groszologiji“ u hrvatskom kontekstu usp. npr.: Lovorka Magaš i Petar Prelog, »Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata«, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 33. (2009.) str. 227-240. ili npr. J. Galjer, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Zagreb: Meandar, 2000., str. 228 – 239.

²³⁴ M. Krleža, »O Njemačkom slikaru Georgeu Groszu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 148.

antinaturalizam Franka Wedekinda, Strindbergovu društvenu analitiku, Kraussovu kritiku građanskoga morala i kulturni angažman Otta Flakea i Franza Pfemferta.²³⁵ Pa ipak, u ovome katalogu likovnih/književnih velikana George Grosz zauzima istaknuto mjesto. Talent slikara i avangardni likovni postupci osnovne su pretpostavke, smatra Krleža, Groszove uspjele „fiksacije“ besmisla europskoga velegrada. Tragom karikaturalne prozopografije i opažajnoga simultanizma, odnosno „kumulativne supstitucije“ Groszove likovne retorike književno-kritičkim sredstvima,²³⁶ Krleža u dinamičnim opisnim varijacijama i evokaciji velegradskih prizora definira Groszovu likovnu maniru sintagmom „tendenciozni puritanizam“.²³⁷ Taj fokusirani angažman Georgea Grosza, proizašao iz okrilja višestoljetne tradicije (Goye, Cranacha, Callota i Daumiera) prevladava i nadilazi, naglašava autor, stvaralački obzor prethodnika i suvremenika, objedinjujući svakodnevne i društvenopolitičke sadržaje u prepoznatljiv registar vizualnoga jezika:

„Na duhovnome horizontu Groszovih konstrukcija nema ni najmanje svjetlije pjege koja bi dala naslutiti svitanje. Kod njega su jedino geste grčevi samoubojica istegnuti nekamo iznad ove pijane orgije ženskoga mesa, gdje kroz poderanu čarapu kakve pijane žene proviruje golo stegno, čipke od košulje i štrumfband, gdje se proljeva vino po podignutim suknjama i gdje čovjeka, uz svirku gramofona, obično s kakve glinene peći promatra sadrena bista Vilima Drugog ili se na kakvim vratima sjaji metalna pločica s natpisom W.C.“²³⁸

Karnevaleskni prizori Groszovih kompozicija, između degeneriranih portreta gradskih lica i kronike urbane svakodnevice, formuliraju eksplicitnu kritiku društvenoga stanja međuratne Europe. Dvostruka negacija autoriteta predratne i poslijeratne političke elite, te s druge strane, masovne reprodukcije obrazaca velegradskoga života, ostavit će na Krležu snažan, formativan dojam. Intimna fascinacija Groszovom likovnom analitikom, čak i kao beletrističkim ili putopisnim poticajem, otvara pitanje mogu li se piščeve afirmativne tvrdnje o njemačkom slikaru tumačiti kao stanoviti autopoetički komentar. Tome u prilog svjedoče analize Aleksandra Flakera i Viktora Žmegača koji u okviru vlastitih interpretativnih metoda zaključuju da Krležin esej nije

²³⁵ Više o Krleži i njemačkoj književnosti vidi: M. Stančić, *Miroslav Krleža i njemačka književnost*, Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1990.

²³⁶ A. Flaker, »Berlinski intermezzo Miroslava Krleže«, u: *Revija*, 5 (1987.), str. 432.

²³⁷ M. Krleža, »O Njemačkom slikaru Georgeu Groszu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 148.

²³⁸ M. Krleža, »O Njemačkom slikaru Georgeu Groszu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 150 - 151.

pojednostavljena kataloška deskripcija Groszovih djela, nego specifično diskurzivno preuzimanje likovnih motiva čije se fiktionalne ekstenzije mogu pratiti u didaskalijama drame *Gospoda Glembajevi* (1928.), psihoanalitičkim karikaturama iz *Povratka Filipa Latinovicza* (1933.), kao i u opisima malograđanske sredine u romanu *Na rubu pameti* (1938.).²³⁹ Supstitucija Groszove likovne retorike verbalnim sredstvima, kako u samome eseju o Groszu, tako i u različitim autorovim fiktionalnim tekstovima svjedoči Krležin interes za stilski i tematski repertoar njemačkog umjetnika, njegove ilustracije, ambijente, natpise, kolaž. Uz to, treba napomenuti da Groszove karikature, kao npr. ikonografija čovjeka-stroja, zadržavaju Krleži blizak osjećaj za stvarnost, za mimetizam, za cjelovitu i raspoznatljivu, iako dadistički „(de)montiranu“, ljudsku figuru.²⁴⁰ U tom smislu valja dodati da je ovo drugi primjer Krležinog idejnog, a donekle i poetičkog pristajanja uz individualni slikarski izraz. Sličan problem smo već naznačili u kontekstu zagovora klasične paradigme Dobrovićevog „euklidskog realizma“ i Krležine najave vlastitoga „povratka“ predmodernističkim uzorima. Bitno je, osim toga, dodati da Krležina poetička (auto)identifikacija nikada nije povezana s grupom umjetnika, stilom ili likovnim pravcem, nego specifično s pojedinačnim slikarom, njegovom individualnim likovnim izrazom. To dolazi do izražaja i u Krležinom vrednovanju slikarstva Krste Hegedušića koji, redefiniirajući „groszovski“ verizam u lokalnom kontekstu, ulazi u piščev kritički horizont kao slikar, umjetnik-pojedinac te kao nositelj socijalne tendencije „podravskoga Brabanta“.

10.1. Vilhelminizam, Grosz, Krleža

U nastavku teksta, prateći Krležine komparativne mikroanalize, dolazimo do pitanja kritike arhitekture u Groszovim djelima: „Tko je dao očaj suvremene njemačke arhitekture (arhitekture veilhelminske periode) preciznije od Georgea Grosza?“²⁴¹ Vilhelminizam u arhitekturi, kao biljeg imperijalnih inicijativa *Reicha* i modernizacijskih procesa na prijelomu stoljeća u Njemačkom Carstvu, progovara klasičnim arhitektonskim leksikom (kasno)devetnaestostoljetnoga

²³⁹ Usp. npr.: A. Flaker, »Berlinski intermezzo Miroslava Krleže«, u: *Revija*, 5 (1987.), str. 432.; ili npr.: V. Žmegač, »O njemačkom slikaru Georgeu Goszu«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 121.

²⁴⁰ Usp. npr.: B. H. D. Buchlon, »1925b«, u: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, (ur.) Hal Foster, London: Thames & Hudson, 2004., str. 226 - 231.

²⁴¹ M. Krleža, »O Njemačkom slikaru Georgeu Groszu«, u: M. Krleža, *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 151.

historicisma.²⁴² Spoj carskoga i sakralnog monumentalizma, ali i poslijeratne funkcionalne stambene i industrijske arhitekture Krleža jezgrovito sažima riječima:

„Bezbrojne crkve, fabrike i trokatnice od crvene cigle, onu arhitekturu bezidejne praznine, komičnu kao što su komične kućice od dječjeg anker-kamenja, a među tim kućama, među tim ulicama hodaju stvorenja dadaističke konstrukcije: šupljoglavi cilindri, valjkasto, bareljefno izdubljeni, s pisaćim strojem u glavi, mašine današnjeg industrijalizovanog, bijednog života.²⁴³

Iskustvo arhitektonskoga „smisla“ i „besmisla“ za Grosza, ali posljedično i za Krležu, nije isključivo problem historicističke estetike ili ubrzanog industrijskoga razvoja, nego izraz duhovne dekadencije, regresije srednjoeuropskog društva i negativne metamorfoze čovjeka u okrilju tehnokratskog i birokratskoga sistema.²⁴⁴ Groszova kolažna intervencija pretvara se u sinonim za karikaturalni prikaz otuđenog čovjeka ili, kako ističe Krleža, za izobličeno „stvorenje dadaističke konstrukcije“.²⁴⁵ Sinteza ljudske figure i npr. stroja industrijske proizvodnje („šupljoglavi cilindri (...) s pisaćim strojem u glavi“), kao provokativni likovni postupak povezivanja heterogenih vizualnih signala, navodi na pomisao da su arhitektonski momenti Groszovih prizora scenografija velegradskoga kaosa, okvir unutar kojega se odvija distorzija modernog subjekta. Štoviše, komentar Groszovih prikaza arhitekture načelno zahvaća problematiku estetike graditeljstva i stilske frazeologije „wilhelminizma“ u Njemačkoj, ali isto tako kritičko-ironijski rastvara sliku suvremenoga grada, uspostavljajući tezu o propasti jedinstvene kulture i estetskog ukusa europskih gradova o čemu je, primjerice, Krleža iscrpnije pisao u raspravi iz 1924. godine o arhitektu Dragi Ibleru.²⁴⁶ Unatoč činjenici što se tekst o Georgeu Groszu ne može označiti kao arhitektonska kritika, rasprava o Groszovom slikarstvu implicitna je rasprava o prostorima i ambijentima modernoga Berlina npr. *Mietskasernama* (vojarnama za stanovanje) na području tzv. *Wilhelminischer Ringa*, urbanističkim transformacijama glavnih berlinskih ulica (npr. *Kaiser Wilhelm Strasse*), kao i demografskim promjena europskoga velegrada koji eksponencijalno raste od početka 19. stoljeća u vrijeme kada ima 172 tisuće stanovnika, zatim doba osnutka Carstva

²⁴² Više o političkim, vojnim, gospodarskim i umjetničkim aspektima „vilhelminizma“ usp. npr.: John C. G. Röhl, *The Kaiser and his Court*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

²⁴³ M. Krleža, »O Njemačkom slikaru Georgeu Groszu«, u: M. Krleža, *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 151.

²⁴⁴ Ibid.: 148.

²⁴⁵ Ibid.: 151.

²⁴⁶ Usp. npr. M. Krleža, »Slučaj arhitekta Iblera«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 335 i dalje.

(1871.) kada broji 826 tisuće, početka 20. stoljeća kada prebacuje brojku od 1.800.000 stanovnika, do 1910. i brojke od 2.000.000 koja zatim oštro pada pred kraj Prvog svjetskog rata na 1.680.000.²⁴⁷

10.2. Krležina recepcija Groszove knjige *Die Kunst is in Gefahr* (1925.)

Groszovo preispitivanje moderniteta, provokativno artikulirano u knjizi pod naslovom *Umjetnost je u opasnosti (Die Kunst is in Gefahr)* iz 1925. godine, objavljenoj u suradnji s Wielandom Herzfeldeom, bratom njemačkoga umjetnika Johna Heartfielda, otvara niz relevantnih pitanja u kontekstu povijesnoga razvoja europskoga slikarstva i uvjeta proizvodnje likovne umjetnosti u okviru suvremenog tehnološkog i industrijskog napretka.²⁴⁸ Dapače, u toj je, kako Krleža napominje, „autobiografskoj knjižici“ George Grosz sakupio „sve kulturnohistorijske i slikarske momente koji su značajni i važni kod procjenjivanja njegove vlastite umjetnosti.“²⁴⁹ U skladu s time Krležino čitanje Groszove knjige *Die Kunst is in Gefahr* predstavlja pokušaj detaljnijeg promišljanja likovne poetike njemačkoga slikara, to jest interpretativnu razradu autorovih kritičkih stavova s ciljem stvaranja cjelovite predodžbe „slikarskoga kompleksa“ Georgea Grosza.²⁵⁰

Polazišna točka Krležine analize knjige *Die Kunst is in Gefahr* povezana je s problemom „suvremene slikarske arene“ gdje se, prema navodu iz eseja, javljaju „slikari sviju vrsta“.²⁵¹ Drugim riječima, Krleža uvodno komentira, slijedeći Groszove iskaze, fenomene stilskoga pluralizma i otvorenu kulturno-umjetničko situaciju unutar koje se odmjeravaju divergentni likovni jezici moderne Europe. Prema Krležinom prijevodu Groszovoga teksta, to su, između ostalog, „akademizam, kubizam, antitradicija, neobarbarstvo, primitivizam“, kao i binarni etički i estetički antonimi: „dobro i zlo, lijepo i ružno, reklama i laž (...)“ Asindetsko nabranje svakovrsnih pojmova sugerira opću heterogenost i dispartne pojave europskoga moderniteta, kao i izvjesnu umjetničku (ali i kategorijalnu) „hiperprodukciju“ koju Krleža problematizira u sklopu

²⁴⁷ Povijesna demografija Berlina:

https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_population_statistics#Historical_development_of_Berlin's_population (pristupljeno: 1. srpnja 2020.)

²⁴⁸ Više faktografskih detalja o Groszovoj knjizi usp. npr.: <http://www.paulgormanis.com/?p=12591> (pristupljeno: 19. 05. 2020.)

²⁴⁹ M. Krleža, »O Njemačkom slikaru Georgeu Groszu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 153.

²⁵⁰ Ibid.: 153

²⁵¹ Ibid.: 153

likovnokritičkog zapisa s putovanja u Berlin objavljenog pod naslovom *Kriza u slikarstvu* (1924). Ta shizofrena fragmentacija, kao metafora modernističke kulture, za Krležu je još jedna uspjela Groszova dijagnoza koju i hrvatski kritičar varira u brojnim tekstovima (od *Marginalija uz slike Petra Dobrovića* do *Predgovora podravskim motivima*).

Na temelju iste problemske linije Krleža prenosi Groszovu konstataciju da je „današnje vrijeme protiv slikarstva“.²⁵² Pretpostavljeni antagonizam između „slikarstva“ i „današnjice“ oprimjeruje ono što bismo s naknadnim iskustvom čitanja Waltera Benjamina mogli označiti sintagmom „gubitak aure“, to jest likvidacijom tradicionalne vrijednosti i funkcije umjetničkog djela u doba tehničke reprodukcije.²⁵³ Na tragu slične problematike Krleža citira sljedeći Groszov navod:

„Slikarstvu je jedina svrha da slika slike, a od izuma fotografije fotografski aparat slika mnogo bolje od slikara! Ilustracije, novine, kinematografsko platno realiziraju danas sve slikarske potrebe, kao što ih je realiziralo slikarstvo dok nije bilo fotografskog aparata i kinematografskog platna. Kino djeluje na gomile. Kino je socijalan. Kino je svladao prostor, kino rješava probleme vremena, gibanja, svjetla i sjene, kakvi su na slikarskom platnu nezamislivi.“²⁵⁴

Nadovezujući se na tezu o tehničkoj funkciji filma i fotografije u razrješavanju tradicionalnih problema slikarstva, Krleža jednoznačno zaključuje: „Slikarstvo zaostaje za tehnikom.“²⁵⁵ U daljnjoj razradi otvara se pitanje pozicije slikara u trenutku tehničke „likvidacije slikarstva“.²⁵⁶ Sukladno tome, tvrdi Krleža, slikari, s jedne strane, postaju „umjetni obrtnici“ (sudionici u procesu mehaničke reprodukcije slika) ili, s druge strane, „sušičavi bohemi“ i „gladujuć idealisti“ koji rješavaju svoje „neaktualne slikarske probleme daleko od života, u izolaciji svojih slikarskih atelijera.“²⁵⁷ Taj lucidan opis razvojnih smjerova visoke modernističke umjetnosti, ali i masovne/popularne kulture implicira da spomenuti „artisti“, „romantici“ i „idealisti“, odbivši „da se poklone vremenu“ i tehničkim mogućnostima npr. fotografije ili filma, vjeruju „u pobjedu

²⁵² Ibid.: 153.

²⁵³ Usp. npr. W. Benjamin, »Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije«, u: W. Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit, 1974., str: 114 – 153.

²⁵⁴ M. Krleža, »O Njemačkom slikaru Georgeu Groszu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 154.

²⁵⁵ Ibid.: 154

²⁵⁶ Ibid.: 154.

²⁵⁷ Ibid.: 154

duhovnoga u umjetnosti“.²⁵⁸ Posljednji navod je zapravo parafraza naslova teorijske knjige Vasilija Kandinskog *O duhovnom u umjetnosti* (1912.) čija teza o „nutarnjoj nužnosti“ nikada nije korespondirala s Krležinim estetičkim uvjerenjima. Stoga, varirajući problemski motiv unutarnjeg izraza (duha, duše, nesvjesnog), Krleža napominje da „fiksna ideja“ tih „idealista“ kako će „generacije koje dolaze spoznati njihovu ljepotu“ podrazumijeva „vjeru u budućnost“, odnosno, eksklamativno podvlači autor, „vjeru u progres“.²⁵⁹

Dakle, opozicija između progresivističke i duhovne koncepcije umjetnosti/kulture, barem u kontekstu Krležinog eseja iz 1926. godine, ima jedinstvenu utopijsku podlogu: vjeru u budućnost i projekt preobrazbe društva i umjetnosti. Međutim, u istom odlomku mogu se iščitati signali implicitnog pristajanja uz tezu o revolucionarnoj ulozi novih medija u rješavanju tradicionalnih problema prikazivanja u slikarstvu. Esej o Groszu, odnosno prijevod iz knjige njemačkoga umjetnika, otvara znakovita „mjesto neodređenosti“ koja sugeriraju izvjesni pomak u Krležinom razumijevanja vizualnih medija, pa čak i interes za slike u pokretu te inovativni (revolucionarni) potencijal fotografskog aparata i filmske vrpce.²⁶⁰

Slijedom već naznačenih problema Krleža prilazi problematici „slikarskoga kompleksa“ Georgea Grosza raspravljajući o poetičkim i svjetonazorskim transformacijama njemačkoga slikara:

„I George Grosz je počeo kao idealist, kao slikarski bohem iz mansarde, koji rješava slikarske probleme od Toulouse-Lautreca do Japanaca u izolaciji slikarskog atelijera. (...) Pariz bijaše mu velikim slikarskim upitnikom, a ljudi više-manje nesimpatičnim životinjama, što se guraju laktovima, ljube žene, gladuju ili zgrću novac. Na ono osnovno, prilično skeptično raspoloženje javio se još i rat, s ludim masama, militarizmom, štamptom i generalima, i tek se u ratu spoznaje George Grosz da čovjek ne živi potpuno osamljen, nego da postoji u mnogim ljudima mržnja protiv svega što je u životu negativno, ružno i besmisleno, i da je ta mržnja identična njegovoj.“²⁶¹

U tom „identitetu mržnje“ George Grosz otkriva, tvrdi Krleža, osjećaj solidarnosti, ali i crtež koji postaje ravnopravan pamfletu i karikaturi u formiranju kritike suvremene klasne i socijalne

²⁵⁸ Ibid.: 154.

²⁵⁹ M. Krleža, »O Njemačkom slikaru Georgeu Groszu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 154.

²⁶⁰ V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska, 2000. str. 269.

²⁶¹ M. Krleža, »O Njemačkom slikaru Georgeu Groszu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 154.

problematike.²⁶² Štoviše, valja napomenuti da je Groszova likovna „tendencija“ jednim dijelom zamišljena i kao popularni moment, ponajviše u smislu žanrovskog približavanja novinskoj ilustraciji, političkom pamfletu i karikaturi. Premda je (od helenizma do Kokoschke) „tendencioznost“ inherentno svojstvo umjetnosti, ona je, dodaje Krleža, također po mnogočemu „tipična“, odnosno prepoznatljiva i donekle prijemčiva široj publici.²⁶³ U tom smislu ostavljamo otvoreno pitanje je li umjetnička „tendencioznost“ u procesu klasne borbe, prema Krležinom tumačenju, isto tako zamišljena kao istup umjetničkoga diskursa u polje masovne kulture, to jest preuzimanje i citiranje popularnih vizualnih/tekstualnih kodova (novinske karikature, satiričnog natpisa, plakata ili prepoznatljivog arhitektonskog ambijenta) u funkciji nadogradnje popularnih obrazaca i zauzimanja kritičkog odnosa spram vladajućeg režima i građanskog estetizma. U posljednjoj točki eseja Krleža pokazuje kako od iskustva velegradskoga života (arhitektonskog besmisla, prometa, (ne)zaposlenosti, kriminala, poslijeratne depresije itd.), problematike filma i fotografije, pa sve do revolucionarnoga potencijala umjetnosti u klasnoj borbi, George Grosz ostaje slikar „aktualnih događaja“ koji svojim kolažima „optužuje“ suvremenu stvarnost.²⁶⁴ Ta „optužba“ stvarnosti, kod Grosza djelomično iskazana kroz obrasce masovne kulture (karikaturu, natpis na zidu, citate iz novina), nagovještava poetička i politička pitanja koja će nekoliko godina nakon objavljivanja Krležinoga teksta zaživjeti na lijevoj intelektualnoj fronti kao niz polemičkih sukoba i kriza.

Naposlijetku, sažimajući nekoliko tematskih linija u završni značenjski udar, Krleža tvrdi da u trenutku kada je umjetnik indiferentan spram „borbe klasa“, kada je stao na „neutralno stanovište“, onda je zapravo na strani jačeg.²⁶⁵ Prema tome, povijest umjetnosti je također, inzistira Krleža, organski povezana s „poviješću društvenih odnosa“, kao što je i slikarski fenomen Georgea Grosza, između „amerikanizma u umjetnosti“ i „moskovske tendencioznosti“, satirična negacija „čitavog jednog historijskog perioda“.²⁶⁶ Možemo se nadovezati i zaključiti da je Groszova negacija, kao svojevrсни nastavak Krležine omiljene povijesnoumjetničke linije (Callot – Goya – Daumier), individualni proboj subverzivnog i „socijalnotendencioznog“ umjetničkog diskursa u

²⁶² Ibid.: 155.

²⁶³ M. Krleža, »O Njemačkom slikaru Georgeu Groszu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 156.

²⁶⁴ Ibid.: 157.

²⁶⁵ Ibid.: 157.

²⁶⁶ Ibid.: 157.

polje političke/društvene borbe, kao i trijumf individualističkog razumijevanja angažirane umjetnosti koja ne gubi na estetskoj kvaliteti zbog političkih ideja koje promovira, nego samo dodatno potvrđuje talent i sposobnost umjetnika-stvaraoca. Stoga esej o Georgeu Groszu, a posebice tumačenje knjige *Die Kunst is in Gefahr*, najavljuje Krležino višeznačno razumijevanje pojma „tendencija“ koje, ukoliko ponovimo problemske momente teksta, istodobno pretpostavlja individualizam i revolucionarni angažman, kritiku lijeve i desne (moskovske/američke) tendencije, pa čak i vezu umjetnosti s različitim komunikacijskim (masovnim) medijima: filmom, fotografijom, karikaturom, pamfletom.

11. Francisco Jose Goya Y Lucientes (1746. – 1828.)

Goyina platna i grafički ciklusi, kao prvorazredni dokumenti španjolske novovjekovne povijesti i upečatljiva svjedočanstva likovnoga genija, intimno su fascinirali Krležu dugi niz godina: „Mnogo mislim o Goyi ovih dana (1927). Pred četrnaest godina, ja sam sanjao o velikoj junačkoj pentalogiji (...) Pet giganta htio sam da nacrtam, pet monumentalnih figura: Krista, Michelangela, Kolumba, Kanta i Goyu.“²⁶⁷ Tek djelomično realizirane figure pentološke cjeline, natopljene „romantičnim mesijanizmom“ mladenačkih ambicija autora, dobile su esejom o Goyi, prvi put objavljenom 25. II. 1926. u *Obzoru*, indikativan autopoetički komentar.²⁶⁸ Međutim, naslovni esej, osim metatekstualnih uvida u razvoj književnog opusa Miroslava Krleže, donosi vrijedan kulturnopovijesni portret Francisa Goye, skladno uklopljen, ali i protumačen u kontekstu divergentnih političkih i intelektualnih okvira (pred)moderne Europe: „od Hobesa do Goye, od Goye do Tolstoja“.²⁶⁹

Iako se esej o Goyi relativno rijetko uzima u obzir prilikom rasprave o likovnoj kritici Miroslava Krleže, upravo taj tekst potvrđuje neka od općih mjesta autorovih likovnokritičkih i povijesnoumjetničkih preokupacija. Naime, kao i u slučaju Georga Grosza, Petra Dobrovića ili Ljube Babića, esejska analiza započinje od preispitivanja pozicije umjetnika u kontekstu kulturnih/političkih zbivanja epohe. Zatim, pitanja i problemi stvaralačkog opusa, odmjereni u okviru estetskih kodova likovne umjetnosti, ulaze u dijalog s ideološkom konfiguracijom izvjesne kulturnopovijesne cjeline. U problemskoj razradi, analizirajući umjetničke i izvanumjetničke

²⁶⁷ M. Krleža, »Francisco José de Goya y Lucientes«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 142. i 143.

²⁶⁸ Ibid.: 142.

²⁶⁹ Ibid.: 141

pojave, biografija umjetnika i odlike individualnoga izraza figuriraju kao duhovna signatura razdoblja na temelju koje se, logikom dijalektičkog kretanja epohe, promišljaju učinci povijesnih procesa na razvoj likovnih umjetnosti. No, svaki pokušaj da se u Krležinim tekstovima iščita jednoznačna periodizacijska shema povijesnoumjetničkih epizoda unaprijed je osuđena na tek djelomičan uspjeh budući da su autori kojima Krleža posvećuje najviše pažnje, kako u književnosti, tako i na planu likovne umjetnosti, počesto interpretirani izvan ili na granici uopćenih kronoloških konstrukcija tradicionalne povijesti umjetnosti/književnosti. Slučaj Francisca Goye, dvorskoga umjetnika i prognanika u „nesretnoj zemlji Loyole i Habsburga“, predstavlja jedan od takvih, ambivalentnih primjera:

„Genijalni satirik madridskoga dvora baroknog dvora šezdeset je godina živio u dvorskoj atmosferi, i konačno se ipak svladao i pobjegao u samoću, da tamo dostojno i čisto umre. Taj bijeg osamdesetogodišnjeg gluhog starca iz stvarnosti ta posljednja vertikala pred konac, motiv je simboličan, i u toj smionoj crti što vodi ravno u smrt imade magije onog dramatskog događaja što fascinira vjekove.“²⁷⁰

Unutarnje kontradikcije španjolskog majstora slikarstva, režimskoga portretista i satirika predmoderne Europe, paralelno su iščitane u kontekstu raznosmjernih povijesnih i političkih silnica: imperijalnih ambicija habsburških i burbonskih obiteljskih saveza, Američkoga rata za nezavisnost, Francuske revolucije, Napoleonovih osvajanja, uspona građanske klase i postupnog zamiranja srednjovjekovnih feudalnih odnosa. U tom je okviru Goyina umjetnička sudbina, kako je to obično slučaju u Krležinim studijama, posredno i neposredno uvjetovana kulturnopovijesnim i izvanumjetničkim okolnostima. Snažna veza umjetnika i kontekstualne mreže povijesnih događaja ponavlja se kao analitički motiv u razmjerno velikome broju Krležinih tekstova: to je, uvjetno govoreći, „tragika okoline“ kod Ljube Babiće, zatim „slučaj talenta“ Marina Studina, pa čak jednim dijelom i „put Uma“ Petra Dobrovića.

Štoviše, Krležina predodžba lika i djela Francisca José de Goye prožeta je simptomatičnom podvojenošću: od „simboličkoga goblena“ herojske pentalogije do imaginarne slike „starca-prognanika“ u „konfesionalnom“ razgovoru s historijom.²⁷¹ Slavni grafički ciklusi (*Los caprichos*, *La tauromaquia*, *Los desastres de la guerra*), na granici između uspjele groteske i surovoga

²⁷⁰ M. Krleža, »Francisco José de Goya y Lucientes«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985. str. 142.

²⁷¹ Ibid.: 143

portreta društvene zbilje, za Krležu označavaju „živo meso ispovijesti“ i „kategorički imperativ“ generacijske svijesti. S druge strane, Goyini portreti državnih uglednika, ta likovna persiflaža „dvorske lude“ i „lakaja“ u kraljevskom *Escorialu*, progovaraju, zaključuje Krleža, subverzivnim jezikom karikature: „Goya udara svoje modele nožem u leđa, on kolje svoja vlastita lica, i golema elementarna mržnja bije iz njegovih portreta (...) na ovu dvorsku gospodu.“²⁷²

Goyin likovni rukopis, donekle na tragu karikaturalnog verzima Brueghela, Callota i kasnije Daumiera, navješćuju problematiku „tendencije“ koja će kod Krleže kulminirati u tekstu o *Georgu Groszu* (1926.) i *Predgovoru podravskim motivima* (1933). S tim u vezi, esej o Goyi istovremeno možemo pratiti kao studiju ličnosti, zbir eruditskih kulturnopovijesnih asocijacija, autoreferencijalni trag Krležinih književnih ambicija, ali i kao nagovještaj međuratnih polemika na ljevici. Sukladno tome, ostaje otvoreno pitanje je li Krležina fascinacija Goyinim protuslovljima, posebice antiratnim groteskama i šifriranim pobunama protiv režimskih normi španjolskoga dvora, implicitni zagovor individualizma i angažirane poetike u funkciji kritike društvene nepravde ili tek stilizirani intelektualni ekskurs motiviran neostvarenim (pentološkim) književnim projektom te osobitim interesom za teme i problemske figure iz povijesti europskoga slikarstva.

12. Analitičke inovacije: interes za kronologiju i biografiju

Premda je načelno vrlo teško definirati Krležinu metodu likovnokritičke/povijesnoumjetničke analize, posebice s obzirom na mnogosmjerne interese autora, smatramo da je nekoliko eseja o povijesti hrvatskog slikarstva razmjerno simptomatično upravo u pogledu promišljanja Krležine analitike. Naime, eseji monografskoga tipa, objavljeni koncem dvadesetih godina i početkom tridesetih godina, poput npr. tekstova pod naslovom *O smrti slikara Josipa Račića*, *O Vladimiru Beciću* i *Jerolim Miše*, oprimjeruju izvjestan pomak Krležinih (likovnih) diskusija prema modelu faktografsko-biografske analize. Štoviše, Krleža u tekstovima o Vladimiru Beciću i Jerolimu Miši, kao ključnim predstavnicima hrvatskog likovnog modernizma, po prvi put analizira, nasuprot ranijim likovnokritičkim tekstovima, razvojne faze opusa umjetnika, promišljajući čak i povijesne avangarde u okviru stanovite kronologije (od 1921. do 1928. godine). Isto tako, esej o Josipu Račiću, usprkos npr. prepoznatljivoj negaciji hrvatske

²⁷² M. Krleža, »Francisco José de Goya y Lucientes«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 145.

moderne, pokazuje na više mjesta sve odlike razložne povijesne analize s izraženim interesom za rekonstrukciju događaja i uzroka samoubojstva Josipa Račića. Zato ćemo u nekoliko sljedećih potpoglavlja upozoriti na opća mjesta Krležinih eseja iz spomenutog razdoblja, vodeći računa o tipičnim kritičko-polemičkim momentima odabranih tekstova, ali i pojedinim analitičkim inovacijama koje upotpunjuju pregled Krležinih interesa u kontekstu proučavanja hrvatske i europske likovne umjetnosti.

12.1 Od rekonstrukcije privatne korespondencije do kritike „klajnbirgerskoga“ mentaliteta: slučaj slikara Josipa Račića

Josip Račić je dijete zagrebačke periferije, sin krčmara i sitnoga trgovca iz sela Horvati pokraj Save. Miroslav Krleža, u eseju iz 1928. godine pod naslovom *O smrti slikara Josipa Račića*, točno dva desetljeća nakon Račićevog samoubojstva u Parizu, problematizira i objelodanjuje biografske podatke, privatnu korespondenciju i okolnosti prerane smrti mladoga umjetnika koji je, prema navodu iz teksta, osjetivši „unutarnju vatru“ genija, napustio očevu provincijalnu krčmu u Horvatima i krenuo put europskih gradova: Beča, Münchena, Berlina, Pariza. U maniri historiografske analize, uvodno citirajući likovnog kritičara Julius Meier-Graefea,²⁷³ Krleža opisuje život slikara Josipa Račića, pripadnika tzv. „minhenske trojke“, navodeći kontekstualne detalje njegova obiteljskog podrijetla, mladenačkih interesa, adresa stanovanja, školskog uspjeha, prvih koraka u litografskom zanatu kod trgovca-majstora Rožankovskog, lutanja po bečkim galerijama, naukovanja u privatnoj školi Slovenca Antona Ažbea, likovnoga sazrijevanja na minhenskoj Akademiji, dolaska u Francusku i, konačno, tragične smrti u „jeftinom“ pariškom hotelu u ulici „*Rue de l'Abbé-Grégoire*“ na broju 43 tijekom 19. ili 21. lipnja 1908. godine.²⁷⁴

Faktografsko-biografski pristup, metodološki oprečan estetskoj „teoriji“ Dobrovićevoga „puta Uma“ ili dijarističkoj karakterizaciji Ljube Babića, otkriva još jedan diskurzivni glas Krležinih povijesnoumjetničkih i likovnokritičkih tekstova. Riječ je, naime, o svojevrsnom pokušaju kronološke i događajne rekonstrukcije individualne povijesti Josipa Račića. U takvom,

²⁷³ Uvodni citat Julius Meier-Graefea u vrlo općenitim frazama progovara o Njemačkoj i njemačkome društvu koje je, prema navodu iz teksta, „siromašno“ i „nesklono umjetnicima“, to jest kratkovidno, apatično i bez istinskih vrijednosti. Prema: M. Krleža, »O smrti slikara Josipa Račića«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 158.

²⁷⁴ Ibid.: 161.

uvjetno rečeno, analitičkom ritmu historiografsko-biografske studije, Krleža, primjerice, prenosi informacije o Račićevim putovanjima Europom, prijateljskim i poslovnim kontaktima, ali i fragmentima pisama Račićevog ujaka J. Zajca upućenih roditeljima slikara Miji i Josipi Račić. Štoviše, elaboracijom izabranih citata iz obiteljske korespondencije, Krleža nastoji strukturirati preciznu kronologiju događaja neposredno prije i nakon smrti mladoga slikara. Osim toga, autor navodi i Račićeve dopisnice ocu u kojima otkriva fragmente intimnoga odnosa: razglednicu s kratkim opisom svakodnevice u Parizu, zahvale povodom primljenoga rođendanskoga dara i čestitke, potvrde o primitku novca itd. U tom izboru pažljivo proučenih prepiski, između egzaktne kronologije i sentimentalnih detalja, otvara se pitanje uzroka Račićevog tragičnoga čina. Međutim, unatoč lokalnim glasinama i znakovitim tvrdnjama npr. Vladimira Becića,²⁷⁵ Krleža ne pristaje na pojednostavljene zaključke i ostavlja pitanje Račićevoga samoubojstva nerazriješeno:

„Zašto? Depresija erotičke naravi? Hirovitost puberteta? Konstatacija venerične zaraze? Papiri o kojima piše njegov ujak da bi mogli biti nepoznatim uzrokom smrti? Kakvi su to papiri? Odbijena molba? Propala kakva kombinacija s prodajom slika? Što? Sve tamno i nejasno.²⁷⁶

Zaključnu trećinu eseja, kao svojevrsnu sintezu uvodne problematike, Krleža piše u slogu kontrastnih opreka između zagrebačke provincije i nesretne sudbine talentiranog umjetnika. Zanimljivo je dodati da je Račiću, kao i u kiparu Marinu Studinu, *Hrvatsko društvo umjetnika* odbilo okupiti slike što je, dakako, za Krležu još jedan argument u prilog kritici „cuker-vaser“ sindroma i „antikulturnoga mentaliteta“ zagrebačke „klajnbirgerske“ sredine.²⁷⁷ I opet, gotovo na marginalijama eseja o Račiću, čitamo oštar komentar kulturnopolitičke djelatnosti *illustrissimusa* Kršnjavog i poznate kampanje urbanističkoga i arhitektonskoga preuređenja zagrebačkoga Gornjega grada koji Krleža, tipično za svoje polemičke mikrostrukture, pridružuje raspravi o uvjetima života umjetnika u lokalnom kontekstu, stvarajući kronološki paralelizam s najranijim razdobljem Račićevog života:

„Kada je Račić učio kao litografski šegrt kod Rožankovskog, vladao je kod nas u umjetničkim oblastima duh *illustrissimusa* Kršnjavog. To je bilo vrijeme kada se razmahala kod nas devastacija

²⁷⁵ Becić, prema Krležinom navodu, iznosi kritiku na račun *Hrvatskog društva umjetnosti* koje je gotovo tragikomično, tvrdi Becić, ponudilo da preveze Račićovo tijelo u Zagreb nakon što je, prema navodu iz eseja, tijekom života odbijalo Račićeve molbe za financijsku pomoć. Krleža, usprkos tome, odbacuje pretpostavku da je Račićovo samoubojstvo mogla isprovocirati odbijenica *Društva*. (M. Krleža, »O smrti slikara Josipa Račića«, u: M. Krleža, *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 164. i 166.)

²⁷⁶ Ibid.: 167

²⁷⁷ Ibid.: 168.

svega što je u našoj gornjohrvatskoj (južnoštajerskoj) baroknoj civilizaciji bilo lijepo i ukusno. (...) Srušena je stara kaptolska katedrala, uništeni su njeni barokni remek-oltari i izbačeni mramorni barokni kipovi svetaca i biskupa. Sve što je bilo lijepo i ukusno škartirano je u provinciju. Razorena je arhitektonska cjelina kaptolske tvrđave i kaptolskoga trga s gradskim vratima i vijećnicom. Porušena je Bakačeva kula s jedinstvenim portalima, monumentalnim tvrđavnim zidom i starom metropolitanskom knjižnicom. Razorena je harmonična silueta Markova trga, iznakažena Markova crkva, srušena stara sabornica i staro gornjogradsko kazalište. (...)“²⁷⁸

Kritika „klajnbirgerske“ sredine nije, dakle, prema gore citiranome iskazu, samo uopćeni komentar samovolje nacionalnih i gradskih elita, nego polemičko suočavanje s društvenim praksama, arhitekturom, urbanizmom, estetikom, moralom pa čak i osjećajima („malograđanskom mržnjom“) izvjesne „kulturnohistorijske epohe“.²⁷⁹ Istražujući dokumente i pisma „jednog talenta“, Krleža pokušava na razini biografske faktografije, uz opća mjesta kritike malograđanskih stilema i urbanih transformacija (pred)modernog Zagreba, upozoriti na vrijednosne distorzije i „antikulturne“ kontradikcije (kasno)devetnaestostoljetnoga mehanizma proizvodnje dominantne kulture. Na periferijama istoga kompleksa, u krčmi Mije Račića, „zidanoj prizemnici s drvenim plotom“, među trošnim horvaćanskim kućama i dvorištima, otkrivaju se motivi Račićevog dječaćkoga „škicenbuha“: „akvarelirane flaše Jamničke“, „hintergrundi precrtani s fotografija“, svakodnevna „lica i fiziognomije“.²⁸⁰ Neobična je „vatra“, inzistira Krleža, plamsala u tom „neobrazovanom malom dječaku“ kada se „trgnuo iz ove naše provincije“ i, valja dodati, potpuno sam „krenuo na Liebla, na Maneta i na impresionizam“.²⁸¹ I doista, prateći Krležinu skicu povijesnoga razvoja jugoslavenskoga i hrvatskoga slikarstva – od „Bukovčeve kabanelovštine“ preko „provincijalnog žanr-maleraja“ do „ornamentalne dekorativne“ i „verbalne propagandističke jugofaze“ – likovni opus Josipa Račića, zajedno s Kraljevićem i Becićem, uistinu predstavlja slikarski događaj prvoga reda.²⁸² U tom su smislu i kasnije kunsthistoričarske studije pokazale koliko značajnu ulogu ima Josip Račić, kao i ostali pripadnici tzv. *Die kroatische Schule*, za formiranje hrvatskoga modernističkoga likovnog kanona.²⁸³ Pa ipak, opširna analiza Račićevog

²⁷⁸ M. Krleža, »O smrti slikara Josipa Račića«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 168.

²⁷⁹ Ibid.: 168.

²⁸⁰ Ibid.: 169.

²⁸¹ Ibid.: 169.

²⁸² Ibid.: 170.

²⁸³ Usp. npr.: I. Kraševac, P. Prelog, Lj. Kolešnik: *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2008.

životopisa, rekonstrukcije privatne korespondencije, ekfrastični opisi slikarevih djela te prozopografija „klajnbirgerskoga“ mentaliteta i urbanih pejzaža Zagreba ostavljaju otvoreno pitanje koje možda još uvijek, usprkos čitavom stoljeću recepcije, nije dobilo posve zadovoljavajući odgovor. Pitanje glasi: koliko Miroslav Krleža, kao kritičar, polemičar, povijesni svjedok i, dakako, književnik, ima važnu, a možda i presudnu ulogu za formiranje hrvatskog modernističkog likovnog kanona?

Na tom tragu treba dodati da Krleža, osim markiranja vrijednosne pozicije Josipa Račića u lokalnom kontekstu i arhivske analize dokumenata povezanih s biografskim detaljima slikara, navodi određeni broj umjetničkih djela (ulja na platnu, akvarela, grafika) i bilježi njihovu lokaciju ili, recimo, izložbu gdje su zadnji put prikazana. Posebno je zanimljiv slučaj „dvadesetak akvarela“ iz Račićeve posljednje, pariške faze koje je, prema Krležinom iskazu, otkupio jedan austrijski oficir tijekom Prvoga svjetskog rata u krčmi Račićevoga oca.²⁸⁴ Iz teksta je razvidno da Krleža zna gdje se nalazila krčma Račićevoga oca jer između ostalog napominje da se „još dan danas“, dakle oko 1928. godine, u spomenutoj krčmi nalazi jedna Račićeva minhenska studija: „južnjačka ženska glava“.²⁸⁵ Sukladno tome, skloni smo zaključiti da je Krležina likovnokritička uloga, s jedne strane, presudna za recepciju, valorizaciju i analizu Račićevog opusa, kao i „kronologizaciju“ Račićevoga životnog puta od Zagreba do Pariza, ali bitno je naglasiti da su pored Krležinih stilskih bravura i majstorskih opisa kulturnopolitičke atmosfere Zagreba s kraja 19. i početka 20. stoljeća, presudni i piščevi komentari o pojedinim slikama ili grafikama koji mogu, primjerice, poslužiti u analizi „migracija“ Račićevih djela pa čak i u eventualnoj identifikaciji njihova podrijetla ili vlasništva.

U skladu s time esej o Josipu Račiću otvara pitanje Krležine analitičke metode koja se gotovo iz teksta u tekst nadograđuje i nadopunjava, zadržavajući prepoznatljive tematske i stilske odlike književno-kritičkog diskursa. Stoga vrijedi spomenuti da je uvodna rasprava o Račićevoj biografiji i privatnoj korespondenciji donekle specifična jer oprimjeruje, uvjetno rečeno, Krležin historiografski/enciklopedijski duktus, simptomatičniji za kasnije etape piščeva stvaralaštva i kulturne djelatnosti. Osim toga, komentari o pojedinim slikama, njihovoj lokaciji i vlasništvu, imaju izvjesnu dokumentarnu vrijednost koja je ostala gotovo posve zaboravljena i nepročitana.

²⁸⁴ Identitet toga oficira, tvrdi Krleža, ostao je nepoznat (Ibid.: 109).

²⁸⁵ Ibid.: 109.

Štoviše, pitanje slikarskog talenta Josipa Račića otvara, prema modelu feljtona *Slučaj kipara Studina* (1919.), znakovitu raspravu o socijalnom statusu umjetnika s društvene margine, procesu urbanih obnova grada Zagreba, lokalnim kulturnim i političkim elitama, ali i transhistorijskim i transnacionalnim osobinama talenta/genija koji, prema Krleži, osjećajući bezuvjetnu volju za samoaktualizacijom, napušta zaostalu provinciju i postaje jedan od korifeja hrvatskog likovnog modernizma.

Ipak, za razliku od drugih Krležinih likovnih studija, Račićeva prerana smrt, tragedija mladenačke intime i raspad tankočutnog likovnog senzibiliteta, odjekuje u Krležinom tekstu kao nastavak glasovite novele *Hodorlahomor veliki* (1919.) čiji temeljni sukob, opet prema poznatim Krležinim sižejnim rješenjima, implicira nepomirljivu dvojnost između pariške sredine i velegradskih očekivanja provincijskoga mladića.²⁸⁶ Posljednji odlomak teksta o Josipu Račiću, kao izraz apsolutne afirmacije slikarovoga opusa i neskrivene simpatije za Račićev karakterni raster, ostavlja otvoreno pitanje, nerazriješeni „hodorlahomorski“ i „orličevski“²⁸⁷ kompleks koji, nasuprot novelističkoj varijanti velegradskoga razočarenja, ima, upečatljiv, tragičan zaključak:

„On [Račić] je sanjao o Parizu kao o pozlaćenim i tapetiranim vratima, iza kojih stoji tajanstvena Dama iz Renoirove Lože. Za njega je Pariz bio svečani lirski prostor u tihom sunčanom bukviku, gdje se kupaju gole Manetove žene i sjede slikari kao u zelenilu slike *Le Déjeuner sur l'herbe*, a kada je otvorio ta vrata i stupio u te zlatnouokvirene prostore, što je mogao da vidi tako crno, da se s tog našeg zemaljskog plein aira strovalio u prazninu? Njegov grob su sigurno već prekopali, a njegova platna govore govorom dvadeset i trogodišnjeg groba kako je teško živjeti u zabitaj krčmi.“²⁸⁸

²⁸⁶ Valja dodati da je Krležina novela bila prvotno objavljena u časopisu *Plamen* pod naslovom *Hodorlahomor Veliki ili kako je Pero Orlič prebolio Pariz* te da je bila posvećena još jednom hrvatskom stradalniku i umjetniku - Janku Poliću Kamovu. Usp. npr. A. Flaker, »Hodorlahomor veliki«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 338.

²⁸⁷ Pero Orlič – glavni junak Krležine novele *Hodorlahomor veliki* (1919.).

²⁸⁸ *Ibid.*: 171.

12.2. O Vladimiru Becić

Esej pod naslovom *O Vladimiru Beciću* nastao je kao sinteza dvaju Krležinih tekstova: *Uz slike Vladimira Becića* (1929.) i *O Vladimiru Beciću* (1931).²⁸⁹ Uvodna riječ integralne verzije teksta započinje kronološko-biografskom bilješkom. U pokušaju periodizacijske raščlambe Krleža dijeli slikarski opus Vladimira Becića na četiri distinktivne faze: „minhensko-parisku“ (1905. – 1910.), „srbijansku“ (1912. – 1918.), „blažujušku“ (1918. – 1923.) i „zagrebačku“ (od 1923.).²⁹⁰ Iako je ova klasifikacijska podjela naizgled neobična za Krležu, ona je svojevrsni nastavak faktografsko-biografskoga pristupa kakav smo već imali priliku čitati u okviru rekonstrukcije privatne korespondencije Josipa Račića. I doista, Krležu, između ostaloga, zanimaju Becićevi memoari upravo iz razloga što otkrivaju detalje o posljednjim mjesecima Račićeva života.²⁹¹ Krleža stoga u više navrata ističe 1908. godinu (Račićevu smrt) kao kronološki orijentir, najznačajniji i najtragičniji trenutak hrvatskoga modernoga slikarstva. U tom smislu Krleža na nekoliko razina (kronološkoj, biografskoj, generacijskoj) povezuje Becića i Račića, a djelomično i druge slikare (Kraljevića, Miše) s ciljem da usustavi vremenski redosljed najznačajnijih događaja iz povijesti hrvatskog likovnog modernizma, kao i da predstavi vlastiti izbor uzornih likovnih umjetnika (slikara) s početka 20. stoljeća.

Pa ipak, u toj selekciji već spomenuti Miroslav Kraljević, također minhenski đak, za Krležu označava ambivalentan slučaj. Kraljevićeva *Hygeia* koja je, ističe autor, signirana s F. K. (Fritz Kraljević) i nalazi se u vlasništvu apoteke Gayer (ugao Kačićeve i Ilice) nosi pečat jugdenstilske likovne frazeologije što je, prema već poznatim „preferencijama“ Krležinog ukusa, negativna stilski odlika.²⁹² Krleža u nastavku uspostavlja paralelu između Kraljevićevih mladenačkih djela i Becićevih portreta te napominje da je Becić 1908. godine, za razliku od Kraljevića, već posve izgrađen i dovršen slikar, pretpostavljajući da bi Kraljević u slučaju da je doživio „suvremenu slikarsku konfuziju (1921. do 1928.)“ preoblikovao svoj plemićki/gospodski šik i snobizam u

²⁸⁹ »O Vladimiru Beciću«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 130.

²⁹⁰ M. Krleža, »O Vladimiru Beciću«, u: M. Krleža, *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 172.

²⁹¹ Becić je pretpostavio da je Račićevom samoubojstvu mnogo pridonijela potištenost iz stvaralačkih razloga. Naime, Račić dolazi u Pariz koji stoji u znaku Matissea i postimpresionizma što je u tom trenutku bila, prenosi Krleža, slikarska nepoznanica za Račića, izvor frustracije, pa čak i negacija likovnih postavki koje je Račić usvojio na minhenskoj Akademiji. (M. Krleža, »O Vladimiru Beciću«, u: M. Krleža, *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 180.)

²⁹² *Ibid.*: 180.

kakvu pomodnu avangardnu likovnu maniru, a možda, dodaje Krleža, i u apstrakciju.²⁹³ Nasuprot tome, Becić kroz svoje razvojne faze ostaje „tvrd“ i „pastozan“, štoviše, on je, naglašava Krleža, „rekonstruktor prirodnih pojava“, deskriptivan kao slika iz *empirea*, euklidski geometričan (poput Dobrovića) i kompozitor kiparskih, sublimnih tjelesnih ljepota.²⁹⁴ U funkciji preciznije valorizacije Becićeve slikarske poetike u regionalnom kontekstu Krleža uspostavlja pojam „predbecićevskog“ i „predimpresionističkog“ slikarskoga kiča. Taj pojam razlaže kratkom teorijskom digresijom i tvrdnjom da kič „devalvira sve neposredno i elementarno u prirodi na malograđansku tihi senzaciju“, pretvarajući „sunčanu rasvjetu“ u „razglednicu po groš“.²⁹⁵ Zanimljivo da kič za Krležu podrazumijeva, gotovo kao i za Gilla Dorflesa, jednu vrstu transpozicije, „adaptacije“ i „premještanja“ prirodne/umjetničke pojave u različite medije što u konačnici devalvira vrijednost, odnosno predstavlja „izdaju“ i „loš prijevod“ umjetničkog djela.²⁹⁶ Miroslav Kraljević, prema Krleži, ujedno najbliži kiču, a potom i europskim avangardama, počinje kao „đak-amater“ u trenu kad je Becić već formiran slikar, pa time i najslabije prolazi na vrijednosnoj skali minhenske trojice.²⁹⁷ Vladimir Becić u istom kontekstu drži središnju poziciju kao relativno autonoman slikarski majstor, izraženih tehničkih sposobnosti i nesklon likovnom eksperimentu. Prvo mjesto u Krležinoj shemi zauzima Josip Račić kao simbol umjetnika-stradalnika koji prometejskim gestama, ali i tragičnom žrtvom, udara temelje nove umjetničke paradigme.²⁹⁸

Upravo dakle kroz tekstove o Beciću i Račiću, te posredno i Kraljeviću, Krleža definira početke hrvatskog likovnog modernizma i hijerarhiju na relaciji Račić-Becić-Kraljević. Ipak, Krležina analitička metoda je heterogena jer će kritički subjekt, primjerice, od uvodnih biografskih detalja i raspodjele Becićevog opusa na četiri faze, vrlo brzo prekoračiti okvir zadane pozicije i zapasti, šireći problemski horizont na slučaj Miroslava Kraljevića, u pojednostavljene i šablonske

²⁹³ Ibid.: 178. i 181.

²⁹⁴ Ibid.: 178.

²⁹⁵ Ibid.: 179

²⁹⁶ G. Dorfles, *Kitsch: An Anthology of Bad Taste*, London: Studio Vista, 1969., str. 87.

²⁹⁷ Obično se u taj krug uključuje i slikar Oskar Herman, međutim, Krleža ga ne spominje u svojem izboru slikara školovanih u Münchenu. Prema podacima iz *Krležijane*, spomenuti slikar se spominje, recimo, u kontekstu Krležinog napada na Grgu Gamulina u dnevničkom zapisu od 14. XI. 1967. Međutim o Oskaru Hermanu Krleža je zapravo ostavio vrlo malo kritičkog materijala.

²⁹⁸ M. Krleža, »O Vladimiru Beciću«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 175.

primjedbe koje tek partikularno zahvaćaju osnovne karakteristike Kraljevićevog opusa. Bitno je, međutim, da upravo na primjeru kritike Kraljevićevih ranih radova i pretpostavljenoga zastranjenja u apstrakciju, Krleža prvi put kronološki definira „suvremenu slikarsku konfuziju od 1921. do 1928. godine“.²⁹⁹ Taj periodizacijski detalj vrlo jasno zaokružuje Krležine istupe protiv avangardnih kretanja dvadesetih godina koji su od *Marginalija uz slike Petra Dobrovića* (1921.) do *Krize u slikarstvu* (1924.) i nadalje lajtmotiv piščevih rasprava. Stoga, usprkos metodološkoj neujednačenosti, Krleža u integralnoj verziji teksta *O Vladimiru Beciću* (1932.) pokazuje značajan interes za problem kronologije koji već naslućujemo u okviru rekonstrukcije Račićeve korespondencije u eseju *O smrti slikara Josipa Račića* (1928.). U tom smislu tekst iz 1932. godine, kao sinteza dvaju ranijih eseja o Beciću, ima izvjesne nedostatke, ali problematizacija razvojnih faza Becićevog opusa, uz pokušaj egzaktnije periodizacije avangardnih kretanja dvadesetih godina, svjedoči znakovite pomake u Krležinom analitičkom pristupu koji, unatoč uopćenim mjestima kritike lokalnog secesijskog „kiča“ ili avangardnog „raspadanja prije svoje vlastiti egzistencije“,³⁰⁰ opimjeruje razvoj autorove kritičke misli i nadogradnju radikalno manifestnog, možemo čak dodati i avangardističkoga diskursa koji pratimo od vidovdanskih *Priviđenja* (1918.), kritike Chagalla, Kandinskog i Picassa u *Marginalijama uz slike Petra Dobrovića* (1921.) pa sve do *Krize u slikarstvu* (1924.) i *Grafičke izložbe 8. III – 20. III. 1926.*

12.3. Jerolim Miše

Krležin razmjerno slabije zapažen feljton o slikaru Jerolimu Miši prvi put je objavljen u *Hrvatskoj reviji* 1931. godine. Uvodna dionica teksta započinje, kao i u slučaju eseja o Josipu Račiću ili Vladimiru Beciću, kratkim pregledom značajnih momenata iz Mišine biografije: školovanju u Splitu i Zagrebu, kritici Crnčićevog slikarstva i napuštanju zagrebačke akademije, putovanju u Rim, drugovanju s Meštrovićem, Tartagliom, Čerinom i dr., suradnjom u različitim novinama i časopisima (od *Savremenika* do Supilovog *Novog lista*) itd.³⁰¹ Interpreti eseja su upozorili na nekoliko temeljnih momenata Krležine analize: interes za Mišin karakterni portret i

²⁹⁹ Ibid.: 181.

³⁰⁰ Ibid.: 181.

³⁰¹ Više o Jerolimu Miši kao slikaru i članu *Grupe trojice*, likovnom kritičaru i protagonistu hrvatskog modernizma usp. npr.: A, Šeparović, *Jerolim Miše: između slike i riječi*, Zagreb: Plejada, 2016.; ili npr.: J. Galjer, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Zagreb: Meandar, 2000., str. 210 – 217.

figuralizam, utjecaj bečke secesije i Josipa Račića, pitanje psihoanalize i slikarskog prikazivanja ljudske intime.³⁰² Međutim, u okviru ove rasprave važno je izdvojiti činjenicu da Krleža promišlja Mišino slikarstvo u kontekstu kronologije i razvojnih etapa, razlikujući najmanje tri faze autorova stvaralaštva:

„Što se tiče formalnog rješavanja, Miše je nekoliko puta promijenio fakturu. U svojoj prvoj fazi do slavonskobrodske djelatnosti i svoga prvog puta u Berlin, on je bio – pod utjecajem Meštrovića, Klimta i secesije – dekorativan i jednoplošan. (...) U prvim poslijeratnim godinama a naročito poslije berlinskog povratka, on ulazi sve više u prostor i dekorativna praznina njegovih ploha ispunjuje se polagano volumenom boje. Taj njegov naturalizam, tvrd u obliku i jako naglašen u boji, sada se polagano rastvara (...) Od tvrdog naturalista nastaje, po metodama rada, najtipičniji impresionist (...)“³⁰³

Iako opisane faze nisu tekstualno markirane kao četiri faze Becićevog slikarstva, sasvim je jasna orijentacija kritičkog subjekta ka detaljnijem ispitivanju transformacija slikarskog opusa u kontekstu životnog iskustva umjetnika, njegovih europskih putovanja i dominantnih stilskih obrazaca razdoblja. Sukladno tome, tekstovi o Račiću, Beciću i Miši, usprkos polemičkim i teorijskim (mikro)digresijama, nešto izraženijima u esejima o Račiću i Beciću, pokazuju znakove relativno suvisle, na mjestima čak i uzorne povijesnoumjetničke analize, senzibiliteta za vremenske raspone, umjetničke ili izvanumjetničke poticaje likovnome stvaranju. Dakako, u istim tekstovima i dalje pronalazimo kontradiktorne detalje, terminološke nepreciznosti (npr. upotreba pojma impresionizam), čak i grube greške kao što je kritika slikarstva Miroslava Kraljevića o kojemu, valja dodati, Krleža nikada nije napisao zasebni esej ili studiju. Pa ipak, spomenuti likovnokritički/povijesnoumjetnički tekstovi, objavljeni krajem dvadesetih ili početkom tridesetih godina, pokazuju izvjesnu distinktivnost jer tek djelomično slijede šablonu Krležinih ranijih (anti)avangardnih istupa ili pamfletskih obračuna iz faze *Priviđenja* ili *Plamena*, a više inzistiraju na kronološko-biografskim podacima, periodizaciji opusa slikara i razmatranju suvremenog slikarstva kao povijesne cjeline s divergentnim obratima i sukobima, ali i prepoznatljivim, razlikovnim fazama.

³⁰² Usp. npr. J. Galjer, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Zagreb: Meandar, 2000., str. 209.; ili npr.: M. Petričević, »Jerolim Miše«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 393.

³⁰³ M. Krleža, »Jerolim Miše«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 183.

Iz navedenoga slijedi da unatoč tome što Krleža, primjerice, označava dvadesete godine kao „slikarsku konfuziju“ ili „dekadentnu stihiju“, on ipak uspijeva precizno odrediti spomenuti fenomen, odnosno vremenski locirati početak, uvjetno govoreći, slikarskoga „kaosa“ u 1921. godinu i završetak u 1928. godinu.³⁰⁴ Slučaj slikara Jerolima Miše ili Vladimira Becića opet pokazuje da promišljanje modernističkog slikarskog opusa ne pretpostavlja isključivo anitetičke opozicije umjetnik/umnik ili euklidska geometrija/lirska apstrakcija, nego i međufaze, postupni razvoj likovnih rukopisa, transformacije slikarske poetike, kao na primjeru Mišinog opusa, od „tvrdog naturalizma“ do lirskog postupka „rasplinjavanja boja“.³⁰⁵ Prema tome, zaključujemo da su teme Krležinih likovnokritičkih eseja tijekom kasnih dvadesetih, a djelomično i ranih tridesetih godina ostale itekako prepoznatljive, međutim, fokus je donekle pomaknut na probleme individualnog stvaralaštva, na historijat suvremene likovne scene te na analizu biografije umjetnika koja funkcionira kao uvod u opću problematiku razdoblja, postajući referentna (kontekstualna, kronološka, značenjska) linija analize kulturnih i umjetničkih pojava europskoga moderniteta. U tom je pogledu najzanimljivija periodizacija povijesnih avangardi koje upravo u eseju o Vladimiru Beciću po prvi put dobivaju preciznije kronološko određenje, a time, možemo dodati, i čvršću poziciju u Krležinom intelektualnom i povijesnoumjetničkom imaginariju.

13. Moša S. Pijade

Iako Krležin esej pod naslovom *Moša S. Pijade*, inicijalno objavljen u *Obzoru* 22. 2. 1926., a potom i u *Književnoj republici* 1927. godine, nije likovnokritički osvrt ili klasična rasprava o likovnoj umjetnosti, nego portret mitrovačkog robijaša i pledoaje u obranu komunističkog političara, odlučili smo uključiti spomenuti tekst u ovaj rad iz razloga što Moša Pijade, kao đak minhenske likovne akademije, za Krležu predstavlja uzoran primjer slikara-revolucionara i nositelja partijske borbe koji odbacuje kist i krejone, negira subjektivizam i solipsističku diferencijaciju apsolutno spreman ponijeti „teret svetlih konstrukcija balkanske budućnosti“.³⁰⁶ Ta utopijska zamisao, prema Krleži, podrazumijeva mukotrpan aktivistički rad, zanemarivanje individualnog talenta, pa čak i zamjenu slikarskoga platna robijaškom vrećom mitrovačkog kažnjenika. Štoviše, Krleža znakovito ističe da je Moša Pijade, kao esteta, slikar i umjetnik, mogao ostvariti zavidnu karijeru: „On je mogao danas da portretira kraljeve i suverene u hermelinu i

³⁰⁴ M. Krleža, »O Vladimiru Beciću«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 181.

³⁰⁵ M. Krleža, »Jerolim Miše«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 186.

³⁰⁶ M. Krleža, »Moša S. Pijade«, u: *Književna republika*, knj. IV, br. 2, 1927., str. 66.

grimizu (kao svi naši artisti).“³⁰⁷ Zato treba spomenuti da su 1927. godine u *Književnoj republici*, uz citirani esej, objavljena i dva Pijadina autoportreta koje Krleža posebno razmatra u središnjoj dionici teksta:

„Moša S. Pijade, sin bogatog beogradskog trgovca, pošao je u Minhen još u vreme minhenškog naturalizma, kad su tamo pod starim Habermanon Račić, Becić i Kraljević doživljavali prve senzacije pariskog impresionizma. Minhen je u ono vrijeme bio centar jedne bohemske kolonije (Popović, Rački, Kosor, Lovrić itd.) Iz onog vremena preostala su dva autoportreta, što spadaju među najbolje portrete našeg slikarstva iz one minhenške habermanske periode. Jedan je u boji zagasit i u koloritu sočan po svojim kontrastima dubine, a drugi je pleneristički otvoren, pun svetlosti i prozirnosti, pinzelštrihu jasan i bistar.“³⁰⁸

Krleža izrazito pozitivno vrednuje M. Pijadinu slikarsku karijeru, možda jednim dijelom u namjeri da pokaže solidarnost i suosjećanje sa sudbinom komunističkoga zatvorenika. Pa ipak, na više mjesta u eseju, gotovo kao lajtmotiv, ponavlja se tvrdnja da je Moša Pijade umjetnik, slikar, esteta pa čak i tankočutni analitik.³⁰⁹ U tom kontekstu smatramo da Krležin tekst nije isključivo istup u funkciji obrane socijalističke ideje i njezinoga nositelja, nego i pohvala individualnom talentu, slikaru i umjetniku koji se u ime lenjinizma i političke borbe „svrstava u bezimene redove gomila“ i „žrtvuje za Ideju“.³¹⁰

Argument u prilog tezi da je Moša Pijade, barem tijekom razdoblja prije tzv. sukoba na ljevici, značajan za Krležu ne samo kao partijski prvak, relativno daroviti slikar, već i kao likovni kritičar, svjedoče dva navoda: prvi je objavljen u sklopu Krležinoga teksta o šestoj izložbi *Proljetnog salona u Plamenu* iz 1919. godine, a drugi pronalazimo u eseju *O Ivanu Meštroviću* (1928.), poznatijem pod naslovom *Ivan Meštrović vjeruje u Boga* (1937.).

U *Plamenu*, točnije u kontekstu oštre kritike šeste izložbe *Proljetnog salona*, Krleža ističe da je Moša Pijade napisao i objavio u listu *Slobodna reč* „ciklus članaka o Meštroviću“ i došao, valja dodati, do sličnog zaključka o vidovdanskom dijelu Meštrovićeve opusa kao i sam Krleža:

„Piade je u onom ciklusu članaka analizovao Meštrovićevo delo, i došao do zaključka da je Meštrović svakako skulpturalna sila, ali da je bezuslovno neosnovano tu eneržiju interpretirati kao

³⁰⁷ Ibid.: 66.

³⁰⁸ Ibid.: 68.

³⁰⁹ Ibid.: 66.

³¹⁰ Ibid.: 66.

nacionalni izraz našeg problema. Piade je tamo lepo nastojao da dokaže, da taj problem našega izraza niti ne tangira Meštrovića, i da je velika zabluda, da se svaki zagrebački rapen, koji imituje frizure Meštrovićevih kipova proglašuje nacionalnim umetnikom.“³¹¹

Drugi detalj u okviru iste problematike prenosimo iz teksta *Ivan Meštrović vjeruje u Boga* u kojemu Krleža definitivno zaključuje obračun s vidovanskom ideologijom i Meštrovićevim „skulptorskim katekizmom“, ističući upravo Mošu Pijade u prvi red kritičara koji su najranije primijetili temeljno proturjeđe Meštrovićeve skulpture:

„Kako su ova toliko reklamirana Gesta Dei per Jugoslavenos tipično dijete bečke Secesije, to je vrlo inteligentno pokazao među prvima slikar Moša S. Pijade u svojoj studiji o Ivanu Meštroviću već veoma davno, prije trinaest godina.“³¹²

Kritika vidovdanske ideologije Ivana Meštrovića kao pseudonacionalne varijante secesijske estetike implicira da su za Krležinu ocjenu lika i djela Moše Pijade, osim revolucionarnih ideja lenjinizma i internacionalnog socijalizma, presudni upravo „antimeštrovićanski“ stavovi i preispitivanje koncepcije nacionalne umjetnosti. Iz toga slijedi, vodeći se kronologijom objavljenih tekstova, da Krleža isprva profilira vlastito mišljenje o Moši Pijade u kontekstu rasprave o Ivanu Meštroviću, a tek zatim u okviru političkih i partijskih interesa sredinom dvadesetih godina. U tom smislu treba istaknuti da se gotovo redovito veza na relaciji Krleža-Pijade reducira na momente odnosa Krleža-Partija, ali bitno je dodati da je jedna od prvih idejno-političkih spona između Krleže i Pijade kritika vidovdanske ideje, odnosno njezina prikazivanja u likovnoj umjetnosti. Znakovito je, međutim, da 1937. godine, to jest u podmakloj fazi tzv. sukoba na ljevici, Krleža u eseju *Ivan Meštrović vjeruje u Boga*, objavljenom u knjizi *Deset krvavih godina*, eksplicitno naziva Mošu Pijade slikarom, a ne više internacionalistom, lenjinistom ili revolucionarom. Razlog tomu vjerojatno treba potražiti u Krležinom protivljenju programatskim imperativima KPJ i kulturnoj politici Kominterne što je ujedno presudna točka razilaženja između Krleže i jugoslavenskoga partijskoga vodstva u razdoblju zaoštavanja ideoloških sukoba na ljevici tijekom tridesetih godina.³¹³

³¹¹ M. Krleža, VI izložba Hrvatskog proljetnog salona, u: *Plamen*, Zagreb: 1919., br. 12., str. 246.

³¹² Miroslav Krleža, »Ivan Meštrović vjeruje u Boga«, u: *Deset krvavih godina*, Zagreb: Biblioteka nezavisnih pisaca, 1937., str. 191.

³¹³ Detalj iz sukoba između Krleže i Partije saznajemo iz Krležinog razgovora s Ivanom Očakom u kojemu, između ostalog, Krleža prepričava susret s Milovanom Đilasom i Moša Pijade. Krleža je, naime, tom prilikom

14. Nekoliko detalja u vezi *Predgovora podravskim motivima Krste Hegedušića*

Problem instrumentalizacije umjetnosti u procesu političke borbe, kao temeljni moment međuratnog sukoba na lijevoj kulturno-umjetničkoj i intelektualnoj sceni, otvara se pred suvremenim čitateljem u panorami opširne kritičke i književnopovijesne literature koja u okviru raznovrsnih povijesnih i teorijskih pristupa organizira iskustvo proučavanja formativnog perioda moderne hrvatske/jugoslavenske kulture i umjetnosti.³¹⁴ O genezi, strukturi i kronologiji sukoba naizgled je teško dodati nešto novo, odmaknuti se od već prokušanih interpretativnih obrazaca i strukturiranih linija argumentacije. Pa ipak, oslanjajući se na probrane tekstove iz heterogene cjeline rasprava i studija na spomenutu temu, u nastavku ćemo pokušati upozoriti na indikativne detalje Krležine likovnokritičke/povijesnoumjetničke prakse koji posredno ulaze u problemski horizont ove teme kao nagovještaj ili trag općih mjesta sukoba na ljevici. Sukladno tome, nastojat ćemo pokazati da je *Predgovor podravskim motivima* (1933.), kao najvažniji tekst međuratne polemike, svojevrsna sinteza nekoliko problemskih *toposa* koje možemo identificirati u korpusu ranijih i manje poznatih Krležinih tekstova o likovnoj umjetnosti, najčešće zanemarenih u kontekstu rasprave o sukobu iz tridesetih godina i poznatom predgovoru grafičkoj mapi Krste Hegedušića.

14.1. Kulturni maksimalizam i socijalni maksimalizam

Stanko Lasić u svojoj poznatoj knjizi *Sukob na književnoj ljevici 1928 – 1952* (1970.) tek u nekoliko navrata spominje časopis *Plamen* i to kao presudan uzor jugoslavenskoj socijalnoj literaturi i proleterskoj književnoj fronti u međuratnom periodu.³¹⁵ Ipak, u pokušaju da

obrazložio svoje stavove o staljinističkoj represiji, uništavanju jugoslavenskih kadrova u Sovjetskom Savezu i komunističkom dogmatizmu. Iako Krleža ne navodi precizan datum ovoga razgovora, izvjesno je da je riječ o drugoj polovici tridesetih godina. Pijadina reakcija povodom tog razgovora svjedoči da se Krleža i Pijade u tom trenutku nalaze na različitim ideološkim pozicijama. Navedeno prema: I. Očak, *Krleža i partija*, Zagreb: Spektar, 1982., str. 244.

³¹⁴ O strukturi, etapama i ključnim momentima sukoba usp. npr.: S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928 - 1952*, Zagreb: Liber – Izdanja Instituta za znanost o književnosti, 1970.; ili npr.: V. Visković, »Sukob na ljevici«, u: Krležijana, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 375 – 402.; o širem internacionalnom kontekstu i ključnim momentima sukoba usp. npr.: A. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb: Školska knjiga, 1982., str. 180 – 219.; o sukobu na ljevici u kontekstu teorijskih tekstova Foucaulta i Greenblatta usp. npr. D. Brozović, » Sukob na književnoj ljevici u novohistorističkom ključu«, u: *Umjetnost riječi* 1-2, siječanj-lipanj (2014.), str. 133–154.

³¹⁵ Usp. npr.: S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928 - 1952*, Zagreb: Liber – Izdanja Instituta za znanost o književnosti, 1970., str. 34.

nadogradimo Lasićevu tvrdnju, naše je mišljenje da upravo jedna likovna kritika, objavljena u *Plamenu* pod naslovom *VI. Izložba Proljetnog salona* (1919.), implicitno najavljuje piščev estetsko-individualistički *credo*, kao i Krležin odgovor na pitanje društvene funkcionalizacije umjetnosti/kulture u kontekstu sukoba na ljevici.

Spomenuti tekst kritike *Proljetnog salona*, osim negativne ocjene suvremene likovne produkcije, poistovjećuje pojmove „boljševizam“ i „maksimalizam“, uz dodatnu podjelu potonjeg „izma“ na „kulturni“ i „ekonomski/socijalni“ maksimalizam.³¹⁶ Smisao ove raščlambe je sadržan u razlici između dva pojma: revolucije i umjetnosti. Socijalni maksimalizam, to jest anarho-utopijski boljševizam s ciljem stvaranja novog besklasnog društva, fenomen je „kolektivne naravi“, tvrdi Krleža 1919. godine.³¹⁷ Kulturni maksimalizam, iako načelno podržava napore društveno-političke revolucije, zadržava individualnu komponentu u odnosu spram kolektivnosti ekonomskog maksimalizma.³¹⁸ Ta politička/ideološka/estetička razlika ima, prema Krleži, transhistorijski karakter:

„Kulturnih je maksimalista bilo u svim epohama i civilizacijama i oni su udarali proseke i u prašume unašali svetlo dana. (...) Kulturni maksimalizam danas u vreme velike ekonomske katastrofe logično podupire ekonomski maksimalizam kao jedino rešenje, ali se ne identificira s njime. Jer ekonomski maksimalizam je danas u vreme klasne borbe kolektivne naravi (i mora da to bude) dok to kulturni maksimalizam niti danas nije, jer je individualan“³¹⁹

Distinkcija između individualne i kolektivne akcije, odnosno nepristajanje na apsolutno podvrgavanje kulture i umjetnosti političkom i revolucionarnom pragmatizmu, otvara pitanje koliko su Krležini stavovi u kontekstu sukoba iz tridesetih godina već u fazi *Plamena* artikulirani kao teorijski i kulturnopolitički problem, međutim, nisu prepoznati (ili pročitani) u okviru preispitivanja „strukturiranih esencija“ lijeve kulturne/političke paradigme.³²⁰ Manifestno intonirana razlika između ekonomskog i kulturnog maksimalizma, kao dva koncepta sa zajedničkim revolucionarnim ciljem, ali različitim metodama izvedbe vlastitoga programa, pokazuje da Krleža čak i u razdoblju *Plamena*, koji će zajedno s komunističkim časopisom *Istina*

³¹⁶ M. Krleža, VI izložba Hrvatskog proljetnog salona, u: *Plamen*, Zagreb: 1919., god. I., br. 12., str. 246.

³¹⁷ Ibid.: 246.

³¹⁸ Ibid.: 246.

³¹⁹ Ibid.: 246.

³²⁰ Pojam „strukturirane esencije“ Lasić koristi kao sinonim za „kategorijalni sistem“, „kulturna shema“, „društveni entitet“. Usp. npr. S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928 - 1952*, Zagreb: Liber – Izdanja Instituta za znanost o književnosti, 1970., str. 90.

zabraniti državna vlast 1919. godine, nedvosmisleno razlikuje svaki oblik organizirane klasne borbe i pojedinačne umjetničke/kulturne inicijative. Štoviše, August Cesarec u vrijeme objavljivanja *Plamena* u više navrata ponavlja Krleži kako „nije na liniji“ što se pak počesto dovodi u vezu sa „šutnjom“ časopisa povodom Kongresa ujedinjenja jugoslavenske ljevice (održanome u Beogradu u travnju 1919.) i tek djelomičnim zauzimanjem uredništva za vrijednosti i ciljeve komunističke ideologije.³²¹ Stoga Krležina prekoračenja partijske moralno-političke linije nisu fenomen koji je isključivo povezan s razdobljem od 1928. do 1941. godine. Jednim dijelom to potvrđuje i sam Krleža ističući u *Predgovoru podravskim motivima* da već dugo piše o problemima tendencije u umjetnosti, ali premda je sklon podrediti se ekonomskim imperativima u političkom i ekonomskom polju, inzistira da se valja suprotstaviti socijalnoj tendenciji u polju književnosti i likovne umjetnosti:

„Pišući i sam prilično dugo u tome smjeru i o tim pitanjima, bezuslovno predan da se podredim ekonomskim imperativima u oblastima ekonomskopolitičkim, smatram da je potrebno usprotiviti se žalosnom i nematerijalističkom tumačenju teze o socijalnim tendencijama u stvaralačkim oblastima likovnim i književnim (...)“³²²

Da umjetnost nije isključivo sredstvo realizacije političkih i kolektivnih ciljeva (dogme, sekte, programa, vjerovanja), odnosno da nije, kako to stoji u tekstu *Predgovora*, „revolucionarna poskočica“ Krleža je tvrdio 1919. i 1933. godine. Zato na ovome (mikro)primjeru ostavljamo otvoreno pitanje koliko su Lasićeve kronologije, ipak, donekle zatvorene strukture,³²³ a Krležin međuratni opus istovremeno pokazuje znakovite međutekstovne veze koje ne trpe stroge periodizacijske okvire i monološka književnoteorijska/književnopovijesna tumačenja.

14.2. Prolegomena o ljepoti: komparativni primjer

Odgovor na pitanje „što je ljepota?“, osim u predgovoru Hegedušićevoj mapi grafika iz 1933. godine, Krleža je pokušao artikulirati i 1926. godine u sklopu kritike *Grafičke izložbe* na

³²¹ V. Bogišić, »Plamen«, u: Krležijana, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 165 – 166.

³²² M. Krleža, »Predgovor podravskim motivima Krste Hegedušića«, u: M. Krleža, *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 256.

³²³ O problemima krležologije i „Krležologa“ usp. npr.: T. Brlek, „Povratak Miroslava Krleže“ u: Povratak Miroslava Krleže Zbornik radova, (ur.) T. Brlek, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže., str. 7-59.

kojoj su, između ostalih, sudjelovali budući članovi grupe *Zemlja*: A. Augustinčić, O. Postružnik, I. Tabaković. U tom spornom tekstu, posebno sa stajališta valorizacije predstavljenih radova, ali i kritike europskih avangardi, Krleža je u prepoznatljivom stilskom registru iznio uvodno zapažanje:

„Ljepote svijetle stoljećima, i u tome leži sva tajnovitost estetskih realizacija što one, kao dragulj u starinskim kasetama, blistaju još uvijek jednakom briljantnošću dok su kavaliri i njihove gospođe (ti sretni vlasnici nakita), već davno sagnjili u blatu. Ljepota je stvorena iz materijala mnogo solidnijeg od mesa čovječjeg, i čitavi nizovi subjekata nestaju u tmuni, a neke izvjesne određene ljepote još uvijek sjaju i fosforeciraju, kao u prvi dan svoga početka. Ljepote putuju kao vjesnici mrtvih civilizacija stoljećima i stoljećima (...) Ljepota fascinira vjekove i subjekti, očarani glasom ljepote, kao Lazari ustaju u novi život. Ljepota se ne javlja samo refleksivno, kao odraz sunčane trake u staklu prozornom, ona oplođuje, ona rađa sama iz sebe kao radij uvijek nove i nove snage, i kao svjetlost svjetionika, ona je neprekidan signal u tmuni. Ljepota je dakle životvorna snaga i elemenat, upravo onaj »kamen mudraca«, što su ga alkemisti tražili a umjetnici našli.“³²⁴

Govoreći o međutekstovnim vezama u Krležinom likovnokritičkom opusu, valja istaknuti da su uvodne postavke iz kritike *Grafičke izložbe* stanoviti predložak za početne dionice *Predgovora podravske motivima*:

„Ljepote traju vjekovima, i u njima odražava se kroz vjekove ljudsko i zemaljsko u nama i upravo tendencija tog »ljudskog u nama«: da se nadživi i potvrdi preko groba, da se opre zakonima nestajanja u vremenu i u smrti, taj nagon da se opre smrti, to je roditelj svake umjetničke zamisli.“³²⁵

Ili nešto ranije:

„Tajna i smisao ljepote jeste u tome, što ona može naša „današnja“ i „ovdašnja“ uzbuđenja prenijeti kroz vjekove da potraju u »sutrašnjim« i »tamošnjim« stanjima jednako intenzivno, kao što su trajala i danas. (...)“³²⁶

Zanimljivo je da autor koristi relativno sličnu jezičnu matricu u tekstu koji se smatra najznačajnijom apologijom slobode umjetničkog stvaranja u hrvatskoj književnosti, presudnom negacijom „harkovskih direktiva“ nakon Međunarodne konferencije proleterskih i revolucionarnih

³²⁴ M. Krleža, »Grafička izložba (8. 3. – 20. 3. 1926)«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 303. i 304.

³²⁵ M. Krleža, »Predgovor podravske motivima Krste Hegedušića«, u: M. Krleža, *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 243.

³²⁶ Ibid.: 243.

pisaca s kongresa u Harkovu 1930. godine, kao i u odrješitoj kritici europskih avangardi³²⁷ i budućih „zemljaša“ povodom izložbe (1926.) u iličkom *Salonu Ulrich*. To cirkularno premještanje sličnih ili istih tekstualnih dionica u Krležinom opusu pokazuje kako se gradi autorsko pismo, odakle eventualno dolaze pojedine misaone i leksičke konstrukcije te kako se ponavljaju ili preoblikuju u različitim kontekstima.

14.3. Pismo iz Koprivnice

Hegedušićeve grafike, prema Krležinoj kritičko-teorijskoj elaboraciji iz *Predgovora podravskim motivima*, progovaraju dojmljivom sugestivnošću Breughelove (flamanske) i Groszove (socijalnotendenciozne) likovne poetike, ali i retoričkom snagom političkih govora „staroga Starčevića“.³²⁸ Uspostavljajući paralelu između komplementarnih likovnih i historijskih fenomena, Krleža citira svoje *Pismo iz Koprivnice*, objavljeno 31. I. 1925. godine u dnevniku *Hrvat*, glasilu stranke Hrvatske zajednice nastale spajanjem Starčevićeve Stranke prava i Napredne demokratske stranke.³²⁹ Stanko Lasić, koji inače vrlo iscrpno analizira tekst *Predgovora*, ne spominje umetnuti fragment iz 1925. godine, iako s obzirom na politički i nacionalni predznak lista u kojemu je *Pismo iz Koprivnice* prvobitno tiskano, ono je svakako zanimljiv detalj u kontekstu sukoba tijekom tridesetih godina. Spomenuti tekst je, naime, djelić putopisnoga eseja, odnosno fiktivno „pismo“ čitaocima časopisa *Hrvat*.³³⁰ Krležina impresija sjevernohrvatskoga podneblja, organizirana kao niz asocijativnih digresija, događaja s putovanja i duhovitih enciklopedijskih informacija, naglašava pretpostavljenu sličnost između Brueghelova Brabanta i hrvatske Podravine.³³¹ Komentirajući vlastiti tekst iz 1925. godine, Krleža napominje:

„Pišući (opet jedamput davno) prije osam godina o našem otvorenom problemu, kako da književno da se književno i likovno ostvari naša nepoznata i mračna tvrdoglava stvarnost; u tim svojim

³²⁷ U tekstu kritike *Grafičke izložbe* Krleža, primjerice, iznosi poznatu primjedbu da „svi ruski apstraktni slikari zajedno ne vrijede jedne kineske bronce“. Citirano prema: M. Krleža, »Grafička izložba (8. 3. – 20. 3. 1926)«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 307.

³²⁸ O pitanju nacionalnog identiteta u *Predgovoru podravskim motivima* i mapi grafika Krste Hegedušića usp. npr.: P. Prelog, »Pitanje nacionalnog identiteta u Podravskim motivima Krste Hegedušića«, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 36. (2012.) str. 203-210.

³²⁹ »Hrvat«, u: *Krležijana*, sv. 1, (ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str.

³³⁰ M. Stančić, »Pismo iz Koprivnice«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 151.

³³¹ Više o Brabantu u širem kontekstu Krležinog opusa usp. npr. A. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb: Školska knjiga, 1982., str. 155 – 163.

kruženjima za našim stvaralačkim uporištem, za onom hipotetičkom podlogom, što je Dostojevski zove počvom, meni je izgledalo da je Breughel jedan od onih stvaralaca, koji je stvorio svijet svoga Brabanta tako sličan našem gornjohrvatskom kraju na historijskoj protuturskoj strateškoj bazi između Karlovca i Koprivnice.“³³²

Paralela između dva kulturnopovijesna *toposa*, donekle prema uzoru na Wiesnerovu poredbu Hrvatskog zagorja i Flandrije u kontekstu Vankinih radova,³³³ likovno je realizirana, smatra Krleža, u slikarstvu Krste Hegedušića. Pozivajući se na *Pismo iz Koprivnice*, autor u *Predgovoru podravskim motivima* između ostalog prenosi sljedeći fragment svojega teksta iz 1925. godine:

„(...) Evo Brabanta, početkom šesnaestog stoljeća, kada španjolski plaćenici toledskog centralizma tiraniziraju nevine Brueghelove seljake u okviru snježne i žalosne Brueghelove slike. Tako smo stigli u Koprivnicu.“³³⁴

Međutim, citirajući tekst *Pisma iz Koprivnice* Krleža skraćuje izvorni odlomak, točnije izostavlja stih i navod o humanistu i pjesniku Janusu Pannoniusu koji je, kao i Krsto Hegedušić, imao privilegiranu poziciju u piščevom intelektualnom imaginariju. Ovo je dio odlomka koji je isključen iz teksta *Predgovora podravskim motivima*, a izvorno, dakle u *Pismu iz Koprivnice* (1925.) stoji između opisa Brueghelova Brabanta i konstatacije „tako smo stigli u Koprivnicu“:

„Tako je naš Jan Panonac Česmički, rođen tu nedaleko pod ovom koprivničkom M. A. V. – linijom [vjerojatno se odnosi na pravac Mađarskih državnih željeznica - *Magyar Államvasutak*], koji leži u remetskoj crkvi zagrebačkoj (toj najljepšoj gotskoj crkvi našeg grada), u svojoj pjesmi, posvećenoj Mantegni prije petsto i više godina, genijalno otpjevao taj isti problem umjetnosti, slikarstva i svrhu portraita. Slikar slika da bi njegovi likovi živjeli i onda, kada će ih pokrivati težak pokrov neizbježnog, blatnog groba. Tu facis, ut nostri vivant in secula vultus, Quamvis amborum corpora terra tegat. Tako smo stigli u Koprivnicu.“³³⁵

Teza o brojgelovskom etosu sjevernohrvatskoga teritorija, barem u prvoobjavljenom tekstu *Pisma iz Koprivnice*, Krležu asocira na humanističkog pjesnika Janusa Pannoniusa (Ivana Česmičkog)

³³² M. Krleža, »Predgovor podravskim motivima Krste Hegedušića«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 265.

³³³ Usp. npr.: Lj. Wiesner, »Maksimilijan Vanka«, u: *Grič*, br. 1., Zagreb: 1917., str. 11 – 13.

³³⁴ M. Krleža, »Predgovor podravskim motivima Krste Hegedušića«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 266.

³³⁵ M. Krleža, *Pismo iz Koprivnice*, 1925., <https://hrcaak.srce.hr/228857> (pregledano 8. lipnja 2020.)

koji, poput Krste Hegedušića, predstavlja specifičan umjetnički temperament, ali i antinormativnu (slavensku) vertikalu u kontekstu srednjovjekovne cezaropapističke ideologije. Latinski stih citiran u izvorniku *Pisma iz Koprivnice* potječe iz Pannoniusova panegirika u čast padovanskom slikaru A. Mantegni.³³⁶ Zanimljivo je da Pannoniusov pjesnički subjekt, analogno Krležinim uvodnim razmatranjima iz *Predgovora podravskim motivima Krste Hegedušića*, progovara o univerzalističkoj koncepciji slikarstva kao transhistorijskom znaku ljudskoga postojanja. Pa ipak, Janus Pannonius, autor nekoliko „besmrtnih dijagnoza“ o europskoj povijesti, osam godina nakon objavljivanja *Pisma iz Koprivnice* nije spomenut u sklopu citiranoga navoda u *Predgovoru podravskim motivima*. Njegovo mjesto, uvjetno rečeno, kao suvremeni „dijagnostik“ i nositelj autentičnog umjetničkog izraza, preuzima slikar Krsto Hegedušić.

Pannoniusov stih o umjetniku koji stvara trajni likovni artefakt (*Tu facis, ut nostri vivant in secula vultus, Quamvis amborum corpora terra tegat*)³³⁷ skladno korespondira s uvodnim tvrdnjama iz *Predgovora podravskim motivima*, kao i estetičkim premisama o „vječnim ljepotama“ iz kritike *Grafičke izložbe* od 1926. godine. Međutim, za razliku od prve verzije *Pisma iz Koprivnice* gdje su Pannoniusovi stihovi argument u prilog tezi da se kulturnopovijesni kompleks može predočiti navlastitim likovnim jezikom, preformulirani citat iz 1933. godine izravno dovodi u vezu Brueghelov Brabant i Hegedušićevu Podravinu, bez eksplicitnog pozivanja na humanističkog pjesnika. Stoga je fragment *Pisma iz Koprivnice* (1925.) podjednako zanimljiv u kontekstu onoga što artikulira u *Predgovoru podravskim motivima Krste Hegedušića* (1933.), kao i po onome što je autorskom odlukom ostalo nespomenuto. Činjenica da Krleža izvorno citira Janusa Pannoniusa u *Pismu iz Koprivnice*, dok je kasnije njegov stih izdvojen iz umetnutoga fragmenta, valja rastumačiti kao stilistički izbor, ali i znak da se Krležina asocijacija na Brueghelov Brabant i Podravinu, kao spoj autohtone tradicije i umjetničkog genija, postupno transformira i dobiva konkretnije ostvarenje 1933. godine budući da Hegedušićevo slikarstvo donekle oprimjeruje Pannoniusova ispjevana zapažanja, to jest konstituira svojim groszovskim i

³³⁶ Više o Krležinom interesu za likovnu renesansnu usp. npr.: A. Flaker, »Krleža i slikarstvo«, u: *Nomadi ljepote: intermedijalne studije*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 277 – 351.

³³⁷ Ti činiš da naša lica žive u vijeke, pa ipak zemlja pokriva tijela obojice.

brojgelovskim intenzitetima onu ljepotu koja se, istaknut će Krleža, „izgrađuje i bilježi od početka“.³³⁸

U tom se smislu *Pismo iz Koprivnice* može čitati na nekoliko načina. Umetnuti fragment u strukturi *Predgovora podravskim motivima* prije svega funkcionira kao autoreferencijalni znak kojim autorski subjekt argumentira vlastito tumačenje Hegedušićevih grafika, oslanjajući se na već apostrofirani paralelizam između brojgelovskoga Brabanta i sjevernohrvatske regije. Skraćeni citat *Pisma iz Koprivnice* i to na dionici teksta gdje se uspostavlja veza između Breughelovih slika i Pannoniusovih stihova svjedoči da je Krležina predodžba Podravine i Brabanta donekle redefinirana u okviru *Predgovora podravskim motivima*. Zamjena Janusa Pannoniusa s figurom Krste Hegedušića ostavlja otvoreno pitanje koliko spomenuti akteri u kontekstu piščevog intelektualnog imaginarija predstavljaju tipski primjer umjetnika kao nositelja političkog otpora i angažirane (regionalne/sjevernohrvatske/slavenske) ideje. Konačno, s obzirom na činjenicu da je putopisni esej *Pismo iz Koprivnice* objavljen u listu koji nosi nacionalni, starčevićanski politički predznak, kao što uostalom, ističe Krleža, Hegedušićeve grafike progovaraju silinom Starčevićeve retorike, nameće se problem čitanja fragmenta *Pisma iz Koprivnice* u sklopu sukoba na ljevici kao (mikro)primjera političke provokacije, geste kojom autor propituje normiranu liniju lijevih poetika i politika.

15. Prema zaključku: portret redakcije časopisa *Danas*

Nakon Krležina predgovora Hegedušićevoj mapi grafika iz 1933. godine, kao antologijskoj „šetnji“ po galerijama povijesti likovne umjetnosti i najznačajnijemu tekstu međuratnoga spora na ljevici, ulazimo u razdoblje piščeva stvaralaštva koje će ponajviše obilježiti polemički članci, časopis *Danas* (1934.) i *Pečat* (1939. – 1940.), subverzivni kajkavizam *Balada Petrica Kerempuha* (1936.) te moderni roman *Na rubu pameti* (1938). Za nas je, ipak, kao likovna sinteza jednoga razdoblja, kako u kontekstu povijesnoga svjedočanstva, tako i u pokušaju ilustracije intelektualne klime tridesetih godina, zanimljiv Dobrovićev portret redakcije časopisa *Danas* (1934. i 1936.).³³⁹ Riječ je, naime, o grupnome portretu monumentalnih dimenzija (178,5 x 282 cm) koji prikazuje

³³⁸ M. Krleža, »Predgovor podravskim motivima Krste Hegedušića«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 272.

³³⁹ Postoje, naime, dvije verzije Dobrovićeva portreta, prva iz 1934., a druga iz 1936. godine. Prevelikih razlika između dva portreta nema, druga verzija je eventualno „dorečenija“ u pogledu individualizacije portretiranih likova.

glavne urednike i bliske suradnike časopisa: Miroslava Krležu, Marka Ristića, Veselina Malešu, Milana Bogdanovića, Vasu Srznetića i autora slike Petra Dobrovića.³⁴⁰ O distinktivnom političko-publicističkom aranžmanu časopisa *Danas* Marko Ristić je napisao:

„Danas je bio časopis po svemu principijelan, ali antidogmatski, koji je bio aktivistički, ali ne socrealistički, koji je bio marksistički, ali antivulgarizatorski, koji je bio napredan, ali antidemagoški koji je bio socijalistički, ali ne socijaldemokratski, koji je bio anticentralistički i antikampanilistički, koji je govorio i srpski i hrvatski, srpski i hrvatski bez smetnje (...)“³⁴¹

Akteri Dobrovićeva portreta, gotovo na tragu Ristićeve jezične igre binarnim opozicijama, pokazuju izvjesno zajedništvo, ali i individualnost, to je grupni portret, koliko i pojedinačni, kompozicija je statična, ali opet nije lišena živosti i unutarnje dinamike. Na desnoj strani prikaza, između police s knjigama, nalazi se Miroslav Krleža. Radni stol, gotovo kao vizualna cezura, uspostavlja granicu između glavnoga urednika časopisa i njegovih suradnika, ne ostavljajući dojam kompozicijske tenzije ili ikonografske hijerarhije. U trenutku kada je Dobrović naslikao ovaj portret Krleža ima nešto preko četrdeset godina i prošlo je više od deset godina otkako je prvi put objavio *Marginalije uz slike Petra Dobrovića* (1921.). Kao pisac s ljevice, ali opet, kako smo pokazali u prethodnim poglavljima, duboko uvjeren u etičku (i estetičku) ispravnost vlastitoga individualizma, osuđujući materijalističku premisu podređivanja umjetničke produkcije „izvanumjetničkim“ čimbenicima, Krleža na Dobrovićevom portretu zajedno s pridruženim figurama (između ostalih i samim slikarom) postaje dijelom vizualnoga (poetičkoga i političkoga) manifesta međuratnoga razdoblja, Dobrovićeve likovne deklaracije navlastite umjetničke, kulturne i intelektualne pozicije časopisa *Danas*.³⁴²

Otpor hegemonističkom univerzalizmu proleterske književnosti u SSSR-u, ali i vidovdanskoj mistici meštrovíčevskih nacionalističkih formula, trajno obilježava Krležino

³⁴⁰ J. Denegri, »Ikonografija i ideologija slike redakcije časopisa *Danas* Petra Dobrovića«, u: *Petar Dobrović u tridesetim : umetnik i socijalno okruženje*, katalog izložbe (Beograd, Muzej savremene umetnosti, 2005.), (ur.) Ž. Gvozdenović, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005., str. 5.

³⁴¹ M. Ristić, *Za svest*, Beograd: Nolit, 1977., str. 66.

³⁴² J. Denegri, »Ikonografija i ideologija slike redakcije časopisa *Danas* Petra Dobrovića«, u: *Petar Dobrović u tridesetim : umetnik i socijalno okruženje*, katalog izložbe (Beograd, Muzej savremene umetnosti, 2005.), (ur.) Žana Gvozdenović, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005., str. 9.

književno i intelektualno djelovanja.³⁴³ Dobrovićeva slika je u tom kontekstu znak na polovici puta, to je portret Krleže *nel mezzo del camin (...)* kada iza njega stoje *Plamen* (1919.) i *Književna republika* (1923. – 1927.), *Izlet u Rusiju* (1926.) i *Povratak Filipa Latinovicza* (1932.), a ispred njega *Dijalektički antibarbarus* (1939.), *Banket u Blitvi* (1935. – 1964.), projekt *Enciklopedije Jugoslavije* (1955.-1971.) i *Zastave* (1962. – 1968.). Na životnoj i stvaralačkoj središnjici, u trenutku kada na prvom kongresu Saveza sovjetskih pisaca 1934. godine Gorki promovira normativni model socijalističkoga realizma, a Buharin drži referat o sovjetskom pjesništvu, Krleža u političkim, programatskim i estetičkim tekstovima smjelo dijagnosticira jugoslavenske i europske krize (npr. *Najnovija anatema moje malenkosti* ili *Teze za jednu diskusiju iz godine 1935*), zadržavajući podjednako kritičan stav spram ideologa građanske i klerikalne orijentacije (K. Šegvića, F. Lukasa, P. Grgeca, Lj. Marakovića i drugih), obzoraške kompromisne „neutralnosti“, kao i lijevih pisaca (B. Hermanna, S. Galogaže, J. Popovića, M. Durmana i drugih).³⁴⁴ Ta pozicija kritičara-dijagnostika, okruženoga najbližim krugom suradnika i povjerenika, likovno je dočarana na Dobrovićevom portretu koji rječito opisuje habitus međuratnoga intelektualca, njegove geste i odijevanje (građansko odijelo, kravata, leptir-mašna), simboličke atribute (knjiga, cigareta, slikarsko platno) i naposljetku društveni prostor unutar kojega se stvaraju i odmjeravaju hegemonijske i subverzivne težnje, misaona zajedništva i individualna osamostaljivanja, nacrti preobrazbe društva i optimalne projekcije budućnosti. Iz ove ekfrastične digresije prilazimo zaključku teksta i teorijskim implikacijama Krležine likovnokritičke praske u namjeri da ponovimo i nadogradimo pojedina zapažanja o kojima je bilo govora u središnjem dijelu rada.

15.1 Odnos prema avangardi i tradiciji

Čitanje Krleže kao predstavnika jugoslavenske avangarde pretpostavlja da se o Krleži progovori i kao kritičaru avangarde.³⁴⁵ Nosiva karakteristika, kao i pripadajuća distinktivna odlika,

³⁴³ Usp. npr. P. Brebanović, *Avangarda Krležiana: pismo ne o avangardi*, Zagreb: Jesenski i Turk & Arkzin, 2016. str. 194.

³⁴⁴ N. Petrak, »Danas«, u: Krležijana, sv. 1, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str.129 – 132.

³⁴⁵ Više o Krleži u kontekstu avangarde usp. npr. P. Brebanović, *Avangarda Krležiana: pismo ne o avangardi*, Zagreb: Jesenski i Turk & Arkzin, 2016.

posebnost, neuklopljenost, razlika Krležinog avangardizma jest praksa prevrednovanja poetika koje i same estetski, etički ili politički prevrednuju tradiciju ili dominantni sistem umjetničkih vrijednosti. Kada Krleža govori Franzu Marcu i Paulu Kleeu kao „fantomima“, a njihove slike proziva „halucinantnim fantazijama“ ili kada dadaizam naziva „kretenizmom“, a kubizam dekadentnim „eksperimentom“ to je upravo pokušaj prevrednovanja i decentriranja avangardnih poetika. Štoviše, Krleža najčešće napada avangardu logikom kritike programatski iskazanih „izama“, dakle osporavajući koncept pokreta i kolektivne umjetničke inicijative. Pa ipak, prevrednujući i preispitujući avangardne poetike, Krleža, kao u npr. *Marginalijama uz slike Petra Dobrovića* (1921.), istodobno zagovara čiste „euklidske“ oblike Petra Dobrovića u tipično avangardnom aranžmanu manifestnih teza („marginalija“). Sukladno tome, općenito se smatra da je u pogledu avangarde Krleža „jedno govorio, a drugo radio.“³⁴⁶ Međutim, ukoliko pretpostavimo da je ono što je Krleža „govorio“ o avangardi zapravo njegov esejistički i feljtonistički opus, utvrdit ćemo da npr. u *Marginalijama uz slike Petra Dobrovića* kada Krleža „govori“ o kubizmu, futurizmu, dadaizmu ili ekspresionizmu imamo posla s tipično avangardnom retorikom: manifestnim tezama/marginalijama (isključenim iz teksta nakon 1921. godine), eksklamativnim poantama („To je ona! Materija! Dalje se ne može! *Das Ding an sich!*“),³⁴⁷ kritikom dominantne estetike i kulture („Masa današnjih slikara rasplinula se u traženju novih formi (...).“³⁴⁸ Krleža je dakle „govorio“ protiv avangarde na isti način kako je „govorio“ recimo protiv hrvatske moderne i građanskoga estetizma. (Meta)avangardno kritiziranje avangarde navodi nas da ostavimo otvoreno pitanje nije li Krleža, u razmjerno proširenoj definiciji pojma, prvi jugoslavenski umjetnik koji se bavi simulacijama avangarde, preuzima avangardni vokabular, istodobno relativizirajući vrijednosni sklop i provocirajući estetske i ideološke granice avangarde, pa čak i citirajući avangardne formulacije kako bi pokazao njihovu istrošenost u modernističkom društvu.³⁴⁹

Premda Krleža avangardnim postupcima problematizira estetiku i politiku avangarde, to ne podrazumijeva recipročnu afirmaciju tradicije ili umjetničkog kanona. Šetnja galerijama Louvrea iz predgovora mapi grafika Krste Hegedušića kritički je presjek povijesti umjetnosti u kojoj

³⁴⁶ Ibid.: 53.

³⁴⁷ M. Krleža, „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, u: *Savremenik*, br. 4, 1921., str. 199.

³⁴⁸ Ibid.: 196.

³⁴⁹ Usp. npr. M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 547.

subjekt/promatrač/pripovjedač ne izabire uhodane staze, nego za sebe otkriva, istražuje, motri i odmjerava ranu firentinsku renesansnu, venecijanske maniriste, flamansko slikarstvo, španjolski barok u kontekstu simptomatičko-dijagnostičke uporabivosti „velikih imena“ za tezu o transhistorijskim ljepotama. Štoviše, u tekstu manifesta *Hrvatska književna laž* tradicija se afirmira (Bogumili-Križanić-Kranjčević) kao kult zaslužnih pojedinca („duhovnih svjetlonoša“)³⁵⁰ koji rasvjetljavaju „optimalnu“ stazu „budućnosnih projekcija“, a ne kao imitacijski uzor koji valja doslovno slijediti.³⁵¹ Jedino bi se zapravo Krležina interpretacija Groszove likovne poetike, odnosno piščeva supstitucija Groszovih kolaža i grafika verbalno-retoričkim sredstvima, mogla tumačiti kao izričito približavanje, uvjetno govoreći, usustavljenom (ne i tradicijskom) poetičkom modelu, međutim, i tu je znakovito da je Groszovo konfliktno traganje za novim društvenim vrijednostima u biti likovna (meta)kritika njemačke avangarde (npr. ekspresionizma kao unutrašnje nužnosti umjetnika ili solipsističkog poniranja u metafiziku psihologije ili teologije) koja korespondira s npr. Krležinom kategoričkom negacijom ruske apstrakcije ili likovne poetike Vasilija Kandinskog. U tom smislu Krležin odnos prema tradiciji nipošto nije afirmativan, ali ni u potpunosti niječan. Umjetnička tradicija, odnosno povijest umjetnosti, nije skup izoliranih pojava, nego, kako je to razjašnjeno u eseju o Georgeu Groszu, organski nastavak „povijesti društvenih odnosa“.³⁵² To nas navodi da od problema Krležinoga avangardizma kao fenomena prevrednovanja „prevrednovateljskog“ karaktera povijesnih avangardi, preko pitanja odnosa prema tradiciji, zaključno razmotrimo i Krležinu likovnokritičku aksiologiju kao praksu obilježavanja, uspoređivanja, izdvajanja i prosuđivanja relevantnih tema i problema u kontekstu slikarstva, kiparstva i arhitekture.

15.2. Krležina likovnokritička aksiologija

Vrednovanje je izbor, izdvajanje jednog ili više entiteta od drugih, privilegiranje jednog ili više tekstova u odnosu na druge.³⁵³ Vrijednost je dakle relativna veličina, ovisna o mjerilu,

³⁵⁰ M. Krleža, »Hrvatska književna laž«, u: *Hrvatska književna avangarda: programski tekstovi*, (ur.) Ivica Matičević, Zagreb: Matica Hrvatska, 2008., str. 208.

³⁵¹ A. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb: Školska knjiga, 1982., str. 67.

³⁵² M. Krleža, »O Njemačkom slikaru Georgeu Groszu«, u: *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985., str. 156.

³⁵³ V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska, 2000., str. 554.

perspektivi, kontekstu, okviru.³⁵⁴ Krležin sistem vrednovanja likovne umjetnosti je zbroj promjenjivih kritičkih odrednica nerijetko uvjetovanih „izvanumjetničkim“ okolnostima, političkim podtekstom, osobnim (prijateljskim i/ili neprijateljskim) vezama s umjetnicima, konceptom tendencije, predodžbama o krizi, dekadenciji ili desupstancijalizaciji europske moderne umjetnosti. Krležina likovnokritička valorizacija ujedno je i „govor o sebi“ ponekad izravan kao npr. u dijalektičkim antinomijama *Marginalija uz slike Petra Dobrovića* (1921.), ponekad neizravan kao u slučaju eseja o Georgeu Groszu (1926.).³⁵⁵ No, vrijednosne i ideologijske determinantne Krležinog likovnokritičkoga teksta nisu nesvjesni reziduum, one su prometnute na površinu, očigledne, nezatomljene, štoviše, one počesto diktiraju raspravu o likovnoj umjetnosti. Vrijednosni sustav, a potom i ideološka orijentacija u Krležinim likovnim kritikama nije dakle prešutan horizont sporazumijevanja s čitateljem, nego skup značenja koja se čitatelju uvijek iznova dokazuju i obznajuju. Upravo je to „političko svjesno“ Krležinih (likovnokritičkih) tekstova uznemiravalo dogmatsku ljevicu tijekom tridesetih godina jer su piščeve negacije harkovskih direktiva upadljivo podsjećale na, primjerice, kritiku Meštrovićevih vidovdanskih skulptura koje Krleža napada s vrlo sličnih pozicija kao i dogmatsku ljevicu (promoviranje jugoslavenske ideje umjetničkim sredstvima, politička instrumentalizacija umjetnosti, državotvorna megalomanija itd). Ta dvostruka negacija radikalno lijeve i desne jugoslavenske ideologije pretpostavlja da u Krležinim tekstovima postoji jedna vrsta unutarnjeg distanciranja spram dominantnih ideologema razdoblja, ali i snažna revolucionarna gesta, pristajanje uz ideju Marxa ili Lenjina, međutim, uz svijest da veliki prethodnici, kao u slučaju imaginarne šetnje Louvreom u *Predgovoru podravskim motivima* ili apoteoze tradicijske okosnice jugoslavenske kulture (Bogumili-Križanić-Kranjčević), postoje samo kako bi se osvijetlili, flakerovski rečeno, optimalni izbori mogućih (projektiranih) budućnosti.³⁵⁶

Likovnokritička aksiologija Miroslava Krleže počiva dakle na modernističkim/avangardističkim temeljima. Krleža se tijekom međuraća svrstava, gotovo kao na Dobrovićevom portretu redakcije časopisa *Danas*, blizu istomišljenika, ali opet na distancu, izabirući društvo Dobrovića i Babića, preferirajući Loosa namjesto Corbusiera, Cezannea i Van Gogha umjesto Picassa i Chagalla, zaustavljajući se pored firentinske rane renesanse, brojgelovske

³⁵⁴ Ibid.: 554.

³⁵⁵ Ibid.: 555.

³⁵⁶ A. Flaker, *Poetika osporavanja*, Zagreb: Školska knjiga, 1982., str. 67 – 72.

Flandrije, i Goyinih grafika, istodobno odbacujući narcizam visoke renesanse i barok s dvorskim predznakom (Tintoretto i Tiepolo). U međuratnoj „zakrivljenosti“ (*curvature*) ideologijskoga prostora i odmjeravanju različitih sustava vrijednosti (od krajnje lijevih do krajnje desnih), Krleža je na likovnokritičkom planu, recimo, napravio golemi iskorak u pogledu valorizacije slikara tzv. Minhenskoga kruga označivši Račića i Becića (a tek manjim dijelom Kraljevića) korifejima hrvatskog modernog slikarstva.³⁵⁷ Krleža je vrlo detaljno i s gotovo znanstvenom akribijom proanalizirao korespondenciju Josipa Račića upozorivši na mnogobrojne detalje iz biografije hrvatskoga umjetnika. Štoviše, upravo su Krležine analize bile presudan oslonac za enciklopedijsku natuknicu o Josipu Račiću i Vladimiru Beciću u prvom izdanju *Enciklopedije Jugoslavije* te za poslijeratnu evaluaciju/kanonizaciju Minhenskoga kruga kao stilske prekretnice u povijesti hrvatskog slikarstva.³⁵⁸

O fenomenu Ljube Babića, gotovo u nekoj vrsti nužde stalnoga prevrednovanja, Krleža je sudio s naklonošću, ali i odmakom, inzistirajući na kozmopolitizmu i lirizmu slikareve poetike, intimno fasciniran Babićevim psihološkim portretom (vjerojatno iz razloga što je i sam više puta pozirao Babiću), a opet razmjerno sumnjičav prema temperamentu umjetnika koji nije, lapidarno rečeno, ni ovdje, ni tamo, odnosno koji je i tamo (u Rimu, Parizu, Barceloni, Londonu, Leipzigu, Berlinu, Milanu, Veneciji) i ovdje (u Mikulićima, Hrvatskom zagorju, na Mrežnici, u Smokvicama kod Vignja). Scenograf i dizajner Krležinih dramskih projekata i časopisa, likovni pedagog i kritičar, okajani meštrovčanac i ekspresionist, Ljubo Babić, kao pouzdanik i prijatelj Miroslava Krleže, ali i slikar na kojemu je potonji oštrio vlastiti likovnokritički žalac, ostao je za hrvatskoga pisca trajni kritički, ali i spisateljski (književni) poticaj.³⁵⁹ U tom intelektualnom prijateljstvu, djelomično na tragu „sretnih spojeva“ Baudelairea i Delacroixa, Rilkea i Rodina, pa čak i Virginije

³⁵⁷ V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska, 2000., str. 556.

³⁵⁸ Valja spomenuti da su kronološko-stilske faze razvoja Becićevog opusa u prvome izdanju *Enciklopedije Jugoslavije* gotovo istovjetne onima koje Krleža izlaže u integralnoj verziji eseja o Beciću iz 1932. godine. Vidi: »Becić, Vladimir«, u: *Enciklopedija Jugoslavije*, (A – Bosk), (ur.) M. Krleža, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1955., str. 400 – 401. Preklapanja između Krležinog eseja i enciklopedijske natuknice o Josipu Račiću koju je pisao Matko Peić razmjerno su manje, iako se i u tom slučaju mogu pronaći izvjesne sličnosti poput recimo isticanja podatka da su mnogi Račićevi radovi nestali o čemu je prvi progovorio Krleža u svojem eseju iz 1928. godine. Vidi: Matko Peić, »Račić, Josip«, u: *Enciklopedija Jugoslavije*, (R – Srbija), (ur.) M. Krleža, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1967., str. 4 – 5.

³⁵⁹ M. Petričević, »Babić, Ljubo«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993., str. 26 – 29.

Woolf i Rogera Fryja, kriteriji Krležinih međuratnih „čitanja“ lika i djela Ljube Babića vrludaju između dnevnčkih (pseudo)biografskih tračeva, kritike Babićevih „faustovskih“ stremljenja, sve do iznimno uspjele studije o Babićevom slikarstvu isprepletene s brojnim kulturnopovijesnim i putopisnim evokacijama u tekstu *Kriza u slikarstvu* (1924.). U ovome nizu upravo je posljednji naslov simptomatičan za Krležina promišljanja Babićeva djela. Pojam „krize“ je sinonim za svijet u kojemu sistemi umjetničkog izražavanja, komunikacije i mišljenja postaju civilizacijski problematični, poremećeni, destabilizirani.³⁶⁰ To skladno korespondira s Krležinim tumačenjem i vrednovanjem Ljube Babića kao slabog i jakog subjekta, solipsističkog dijagnostika i lirskog makabrista, sina imućnog oca i putnika Europom, slikara manije i nervoze, majstora krokija i „štimunga“ iz prve ruke.³⁶¹ Krležini portreti Ljube Babića, kao i Babićevi portreti Miroslava Krleže, predstavljaju jedan od najznačajnijih intermedijalnih dijaloga hrvatskoga modernizma: može li se bez tog dijaloga uopće zamisliti razvoj Moderne galerije, Akademije likovne umjetnosti u Zagrebu ili Strossmayerove galerije starih majstora JAZU?

Koncem dvadesetih i početkom tridesetih godina, osvojivši za *Gospodu Glembajevu* svoju petu Demetrovu nagradu, Krleža je u središtu javne pozornosti kako zbog svojih uspješnih književnih ostvarenja, tako i zbog polemičkih sukoba s katoličkim, građanskim i socijaldemokratskim krugovima.³⁶² U predgovoru grafičkoj mapi Krste Hegedušića izložen je skup estetičkih teza koje su nakon romana o Filipu Latinoviczu, slikaru-dekadentu u traganju za izgubljenim identitetom, produbile sumnju na komunističkoj ljevici u ideologijsku pravovjernost Krležina djelovanja. Apologija individualizma i ovozemaljskog karaktera umjetnosti iz *Predgovora*, ujedno je manifest Krležine likovnokritičke aksiologije. Činjenica da Krleža u tom tekstu apostrofira estetsku/povijesnu vrijednost ranorenesansnih majstora (Botticellija, Perugina, Fra Angelica, Uccella) ili slikara groteskne sinteze ranonovovjekovne epohe (Boscha, Brueghela, Cranacha, Goyu) svjedoči rafinman autorova ukusa, ali i zaokupljenost određenim temama iz europske povijesti umjetnosti. Susljedno tome, Krleža raspravlja o likovnoj umjetnosti jer ona predstavlja duhovnu i estetičku vrijednost iza koje, dakako, postoje složene ideologijske silnice

³⁶⁰ M. Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005., str. 333 - 334.

³⁶¹ M. Krleža, *Dnevnik 1914 – 1914 Davni dani I*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1981., str. 242.

³⁶² V. Visković, »Životopis«, u: *Krležijana*, sv. 2, (ur.) V. Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993. <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1747> (pristupljeno: 3. kolovoza 2020.)

koje podliježu kritičkom preispitivanju. Krležu zato zanima talentirani pojedinac, individualni stilski izraz, ali i „izvanumjetničke“ okolnosti proizvodnje umjetnosti, umjetnikova biografija i životna sredina, opća europska ili regionalna društveno-politička kretanja. Od napada na Meštrovićevu vidovdansku kampanju i kritike instrumentalizacije umjetnosti u (pseudo)revolucionarne svrhe tijekom tridesetih godina do avangardističkog prevrednovanja avangardi i afirmacije izabranih jugoslavenskih umjetnika (Račić, Becić, Babić, Dobrović, Hegedušić) Krleža je (p)ostajao jedan od najznačajnijih jugoslavenski kritičara, kroničara, valorizatora i kanonizatora međuratne likovne umjetnosti. Na tome je putu sudio strogo, pristrano, ponekad tendenciozno, ali gotovo uvijek po mjeri vlastite kritičke snage te književnoga i intelektualnoga senzibiliteta. Stoga Krležine likovnokritičke procjene predstavljaju autentičan sustav mišljenja i nezaobilazan aspekt hrvatske/jugoslavenske povijesti umjetnosti. Krleža je bio kritičar i pisac, koji je svojim tekstovima usustavio temelje hrvatskoga/jugoslavenskoga likovnoga moderniteta: može li se uopće zamisliti što bi danas predstavljala imena Ljube Babića, Petra Dobrovića, Drage Iblera ili Krste Hegedušića bez Krležine međuratne esejistike i feljtonistike?

16. Zaključak

Raspravljajući o međuratnom (nefikcionalnom) opusu Miroslava Krleže pokušali smo kroz analizu odabranih tekstova, od feljtona *Priviđenja* (1918.) do *Predgovora podravskim motivima Krste Hegedušića* (1933.), predstaviti dominantne preokupacije Krležinoga „likovnokritičkoga ja“ u kontekstu mnogosmjernih umjetničkih, povijesnih i kulturoloških tendencija razdoblja. U tom smo smislu istaknuli Krležinu negaciju vidovdanskog misticizma Ivana Meštrovića, ali i odbacivanje staljinističke kulturne politike i harkovskoga pragmatizma tridesetih godina. Na planu estetsko-političkih rasprava spomenuli smo koncept ekonomskog i kulturnog maksimalizma kao najavu aksiomatskih stavova iz predgovora Hegedušićevim *Podravskim motivima* (1933.). Ovdje smo govorili i o Krležinim metakritičkim tekstovima, odnosno kritici likovne kritike, s ciljem da pokažemo koje su osnovne postavke Krležinog promišljanja likovnih problema poput npr. dijalektike „da“ i „ne“, principa izricanja negativnih istina, preispitivanja dominantnih oblika kritičke valorizacije suvremene umjetnosti. U kontekstu diskurzivne tvorbe Krležinih tekstova pokušali smo obraditi problem autorskoga pisma (međutekstovnih nadovezivanja, interpolacija/ekstrapolacija, autocitatnosti) s ciljem da opišemo Krležine naknadne intervencije u vlastite tekstove (*Marginalije uz slike Petra Dobrovića, Pismo iz Koprivnice* itd.). Od Krležinih

putopisa najviše pažnje smo posvetili *Krizi u slikarstvu* (1924.), žanrovski hibridnome tekstu koji na granici između likovne kritike i putopisnog eseja, uspostavlja ključne smjernice u pogledu valorizacije (i kanonizacije) djela Ljube Babića i Drage Iblera, problematizira krizne *locuse* povijesnih avangardi. U okviru hrvatske povijesti slikarstva detaljnije smo govorili o Krležinoj recepciji slikarstva tzv. Minhenskoga kruga (Račić, Becić, Kraljević), apostrofirajući značaj Krležinih tekstova u kontekstu recepcije i vrednovanje Račićevog i Becićevog opusa, kao i piščeva interesa za biografiju i privatnu korespondenciju Josipa Račića. Od stranih slikara najopširnije smo se bavili Groszom i Goyom kao međašima europske povijesti umjetnosti u čijim grafičkim ciklusima Krleža iščitava temeljna proturječja zapadnoeuropske civilizacije, ali i snagu modernog umjetnika koji u mediju crteža ili kolaža gradi angažiranu poziciju, prkoseći svojim dojučerašnjim naručiteljima, odnosno zauzimajući kritički stav u kontekstu poslijeratne zbilje modernoga društva. U konačnici smo govorili o Krležinom avangardizmu kao distinktivnom aranžmanu kritičkih stavova koji grade odmak od povijesne avangarde kroz eksplicitno avangardnu retoriku, nagovještujući tako čitav niz jugoslavenskih (neo)avangardnih praksi koje (ne)svjesno nastavljaju krležijansku (meta)problematizaciju povijesne avangarde i njezine, s jedne strane, tržišne uloge, te s druge strane, muzejske, odnosno institucionalne „auratičnosti“. Naposljetku, prateći Krležine interese u polju likovne umjetnosti pokušali smo označiti nekoliko ključnih aspekata piščeve likovnokritičke aksiologije vodeći računa o ideološkim i kulturološkim implikacijama čina vrednovanja kao arbitrarne prakse izdvajanja i privilegiranja određenih umjetničkih fenomena. Sukladno tome, ovaj rad je, nadamo se, nastavak sustavnije rasprave o Krleži kao kritičaru, valorizatoru i kanonizatoru likovne umjetnosti čiji tekstovi predstavljaju složeni intelektualni i vrijednosni sistem, povijesno svjedočanstvo, dnevnik međuratne umjetničke scene, ali i civilizacijski temelj na kojemu se gradila jugoslavenska moderna kultura i likovna umjetnost.

17. Literatura

Izvori

Danas, 1934. Beograd: Zadružna štamparija.

Grič, 1917. Zagreb: tisak Boranića i Rožmanića.

Jugoslavenska njiva, 1919.

Književna republika, 1923. – 1925. Koprivnica: Knjižara V. Vošicki.

Književna republika, 1925. – 1926. Zagreb: Knjižara S. Hofman.

Plamen, 1919. Zagreb: Jug.

Obzor, 1905. - 1920. Zagreb: Dionička tiskara.

Obzor, 1920. – 1941. Zagreb: Hrvatski štamparski zavoda

Savremenik, 1906. – 1941. Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.

Literatura

Barthes, Roland, *Kritika i istina*, Zagreb: Algoritam, 2009.

Benjamin, Walter, »Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije«, u: Walter Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit, 1974., str: 114 – 153.

Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica Hrvatska, 2000.

Brebanović, Predrag, *Avangarda Krležiana: pismo ne o avangardi*, Zagreb: Jesenski i Turk & Arkzin, 2016.

Brek, Tomislav, „Povratak Miroslava Krleže“ u: *Povratak Miroslava Krleže Zbornik radova*, (ur.) T. Brek, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže., str. 7-59.

Brozović, Domagoj, »Sukob na književnoj ljevici u novohistorističkom ključu«, u: *Umjetnost riječi*, 1-2, siječanj-lipanj (2014.), str. 133–154.

Čengić, Enes, *S Krležom iz dana u dan (1976 – 1978): Ples na vulkanima*, Zagreb: Globus, 1986.

- Čorak, Željka, *U funkciji znaka: Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Zagreb: Matica Hrvatska, 2000.
- Dorfles, Gillo, *Kitsch: An Anthology of Bad Taste*, London: Studio Vista, 1969.
- Duda, Dean, *Kultura putovanja: uvod u književnu iterologiju*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2012.
- Duda, Dean, „Simfonija grada, Krležina specijalnost: prilog ekonomiji pripovjednog prostora“ u: *Povratak Miroslava Krleže Zbornik radova*, (ur.) T. Brlek, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže., str. 99-117.
- Dulibić, Frano, Grupa nezavisnih umjetnika (1921.–1927.), u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 23, 1999., str. 199-208.
- Duvnjak, Mirela, *Marin Studin: simultani kodovi*, Muzej grada Kaštela, 2015., str. 19 - 20.
- Enciklopedija Jugoslavije*, (gl. ur.) Miroslav Krleža, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1955. – 1971.
- Enciklopedija likovnih umjetnosti*, (gl. ur.) Andre Mohorovičić, Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1960.
- Flaker, Aleksandar, »Berlinski intermezzo Miroslava Krleže«, u: *Revija*, 5, 1987., str. 426 - 434.
- Flaker, Aleksandar, *Poetika osporavanja*, Zagreb: Školska knjiga, 1982.
- Flaker, Aleksandar, *Nomadi ljepote: intermedijalne studije*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1988.
- Foster, Hal, (gl. ur.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, London: Thames & Hudson, 2004.
- Frye, Northrop, *Anatomija kritike*, Zagreb: Golden marketing, 2000.
- Galjer, Jasna, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Zagreb: Meandar, 2000.
- Gamulin, Grgo, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed, 1999.
- Golding, John, *Cubism. A History and an Analysis, 1907-1914*, Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

Gvozdenović, Žana (ur.), *Petar Dobrović u tridesetim: umetnik i socijalno okruženje, katalog izložbe (Beograd, Muzej savremene umetnosti, 2005.)*, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 2005.

Jurić, Zlatko, *Tko je gospodin Viktor Kovačić K.H.A.? Povijest kritičke misli o arhitektu Viktoru Kovačiću od 1896. do 1943. godine.*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Arhitektonski fakultet Acta Architectonica, 2019.

Kraševac, Irena, *Ivan Meštrović i secesija: Beč-Munchen-Prag (1900.-1910.)*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2002.

Kraševac, Irena, Prelog, Petar, Kolešnik, Ljiljana: *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2008.

Kravar, Zoran, »Nacionalno pitanje u djelima Miroslava Krleže«, u: *Radovi Leksikografskoga zavoda „Miroslav Krleža“*, Razdio za društvene i humanističke znanosti, sv.1; knj.4 (1995), str. 9-18.

Kravar, Zoran, *Svjetonazorski separei: antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*, Zagreb: Golden marketing/Tehnička knjiga, 2005.

Krleža, Miroslav, *Deset krvavih godina*, Zagreb: Bibiloteka nezavisnih pisaca, 1937.

Krleža, Miroslav, *Dnevnik 1914 – 1914 Davni dani I*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1981.

Krleža, Miroslav *Davni dani II*, Sarajevo: Oslobođenje, Mladost, 1977.

Krleža, Miroslav, *Eseji*, Zagreb: Minerva, 1932.,

Krleža, Miroslav, *Izlet u Rusiju*, Zagreb: Novi Liber, 2013.

Krleža, Miroslav, *Likovne studije*, Sarajevo: Oslobođenje, 1985.

Krležijana, (gl. ur.) Velimir Visković, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1993.

Lah, Nataša, *Likovne koordinate u djelu Miroslava Krleže*, doktorski rad, Rijeka: Filozofski fakultet u Rijeci, 2009.

Lah, Nataša, »Teorijske slike nastale po predlošku Krležinih skica za portret Ljube Babića«, u: *Zbornik za umjetnostno zgodovino (nova vrsta)*, 2011., str. 140 – 166.

Lasić, Stanko, *Sukob na književnoj ljevici 1928 - 1952*, Zagreb: Liber – Izdanja Instituta za znanost o književnosti, 1970.

Libuše Jirsak, Petar Prelog (ur.), *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi: zbornik radova znanstvenog simpozija: Zagreb, 21. i 22. ožujka 2011.*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2013.

Matičević, Ivica (ur.), *Hrvatska književna avangarda: programski tekstovi*, (ur.) Zagreb: Matica Hrvatska, 2008.

Marjanić, Suzana, *Glasovi Davnih dana: transgresije svjetova u Krležinim zapisima 1914-1921/22.*, Zagreb: Naklada MD, 2005.

Maroević, Tonko, »Krleža prema Meštroviću«, u: *Život umjetnosti* 33-34 (1999.), str. 127–137.

Očak, Ivan, *Krleža i partija*, Zagreb: Spektar, 1982.

Prelog, Petar, „Artikulacije moderniteta“ u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 10 – 40.

Prelog, Petar, „Prilog poznavanju geneze Proljetnog salona“, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 27, 2003., str. 255 – 263.

Prelog, Petar, »Pitanje nacionalnog identiteta u Podravskim motivima Krste Hegedušića«, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 36, 2012., str. 203-210.

Prelog, Petar, *Proljetni salon 1916-1928.*, Zagreb: Umjetnički paviljon, 2007.

Prelog, Petar, Strategija oblikovanja »našeg izraza«: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 31, 2007. str. 267-282.

Premerl, Tomislav, *Hrvatska moderna arhitektura između dva rata: nova tradicija*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990.

Reberski, Ivana, „Rađanje hrvatske moderne 1898. godine“, u: *Hrvatski salon 1898.*, katalog izložbe, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998. str. 31 – 32.

Richardson, John, *A Life of Picasso, Volume I: 1881-1906*, Toronto: Random House, 1991.

Ristić, Marko, *Za svest*, Beograd: Nolit, 1977.

Röhl, John C. G., *The Kaiser and his Court*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Srhoj, Vinko, „Kosta Strajnić i ideja nacionalnog stila u umjetnosti“, u: *Strajnićev zbornik: zbornik radova povodom 120. godišnjice rođenja i 30. godišnjice smrti Koste Strajnića*, (ur.) I. Viđen, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti., str. 29-53.

Šeparović, Ana, *Jerolim Miše: između slike i riječi*, Zagreb: Plejada, 2016.

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb: Horetzky, 2005.

Vaništa, Josip, *Skizzenbuch 1932-2010, iza otvorenih vrata*, Zagreb: Kratis, 2010.

Vujić, Žarka, *Salon Ullrich o stotoj obljetnici*, Zagreb: Art magazin Kontura, 2010.

Žmegač, Viktor, *Krležini europski obzori: djelo u komparativnom kontekstu*, Zagreb: Znanje, 2001.

Literatura (online):

Berlin population statistics, https://en.wikipedia.org/wiki/Berlin_population_statistics (pristupljeno 3. kolovoza 2020.)

Die Kunst is in Gefahr, <http://www.paulgormanis.com/?p=12591> (pristupljeno: 1. kolovoza 2020.)

Hrvatska enciklopedija (online izdanje), <https://www.enciklopedija.hr/>

Krležijana (online izdanje), <http://krlezijana.lzmk.hr/> (pristupljeno: 3. kolovoza 2020.)

Krleža, Miroslav, *Pismo iz Koprivnice*, 1925., <https://hrcak.srce.hr/228857> (pregledano 1. kolovoza 2020.)

Nejunačkom vremenu usprkos (katalog izložbe), HAZU, Arhiv za likovne umjetnosti: <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&id=10876> (pristupljeno: 1. kolovoza 2020.)

Prelog, Petar, *Proljeṭni salon 1916 – 1928.*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 2007., <https://www.umjetnicki-paviljon.hr/portfolios/proljeṭni-salon-1916-1928/> (pristupljeno: 1. kolovoza 2020.)

Proleksis enciklopedija, <https://proleksis.lzmk.hr/>

Raynal, Maurice <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/leonard-lauder-research-center/research/index-of-cubist-art-collectors/raynal> (pristupljeno: 1. kolovoza 2020.)

Zidić, Igor, *Ljubo Babić*, u: *Kolo*, br. 1-2, (2009.), online izdanje: <http://www.matica.hr/kolo/314/ljubo-babic-20699/> (pristupljeno: 1. kolovoza 2020.)