

Sakralni motivi u kiparskom opusu Jurja Škarpe

Šiljeg, Anđelina

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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:131:444959>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-12**



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 POVIJEST UMJETNOSTI

Diplomski rad

SAKRALNI MOTIVI U KIPARSKOM OPUSU JURJA ŠKARPE

Anđelina Šiljeg

Mentor: dr. sc. Frano Dulibić, redovni profesor

Zagreb, 2019.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

SAKRALNI MOTIVI U KIPARSKOM OPUSU JURJA ŠKARPE

Religious motifs in Juraj Škarpa's sculpture

Anđelina Šiljeg

SAŽETAK

Rad predstavlja kiparski opus Jurja Škarpe, s naglaskom na sakralne motive u njegovim djelima. Škarpa je djelovao u prvoj polovici XX. stoljeća kada se osim umjetničke, mijenja i politička scena na ovim prostorima. Najveći broj umjetnina s religioznim motivima nalazi se na grobljima, prvenstveno Mirogoju. Sakralna kiparska djela nalazila su se u opusu gotovo svakoga hrvatskog kipara, ali su bila uglavnom malobrojna u odnosu na ostatak opusa. Umjetnost u Hrvatskoj je zaostajala za zapadnom, a novoosnovane umjetničke grupe su se opredijelile za socijalnu funkciju umjetnosti. Juraj Škarpa nije bio članom umjetničkih udruženja, niti se u potpunosti priklonio jednom stilskom pravcu. Većinu njegovih djela karakterizira ekspresionistički izričaj, dok u svojim sakralnim djelima ublažavao ekspresiju lica i tijela.

Rad je pohranjen u knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži 54 stranice, 22 reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: ekspresionizam, Hrvatska moderna umjetnost, Juraj Škarpa, sakralni motivi, skulptura

Mentor: dr.sc. Frano Dulibić, red. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: dr. sc. Jasna Galjer, red. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Patricia Počanić asistentica

Datum prijave rada:

Datum predaje rada:

Datum obrane rada: 10. srpnja 2019.

Ocjena: vrlo dobar (4)

IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADA

Ja, Anđelina Šiljeg, diplomantica na Istraživačkom smjeru Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Sakralni motivi u kiparskom opusu Jurja Škarpe rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 10. srpnja 2019.

Vlastoručni potpis

SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. HRVATSKO KIPARSTVO I LIKOVNE TENDENCIJE U RAZDOBLJU IZMEĐU DVA SVJETSKA RATA	2
3. SAKRALNO KIPARSTVO U HRVATSKOJ IZMEĐU DVA SVJETSKA RATA	8
4. JURAJ ŠKARPA.....	12
4.1. KOMPONENTE LIKOVNOG IZRAZA.....	12
4.2. UMJETNIČKI OPUS JURJA ŠKARPE	17
4.3. RELIGIJSKI MOTIVI.....	18
4.4. IKONOGRAFIJA.....	29
4.5. NARUDŽBE I PODACI O SKULPTURAMA	29
5. KOMPARACIJA S MOGUĆIM UZORIMA.....	30
6. ŽIVOTOPIS	38
7. ZAKLJUČAK	41
8. PRILOZI.....	42
8.1. POPIS IZLOŽBI.....	42
8.2. POPIS LITERATURE.....	44
8.3. POPIS SLIKOVNIH PRILOGA	47
9. SUMMARY	49

1. UVOD

Religiozna tematika XX. stoljeća u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, osobito u kiparstvu, grani umjetnosti koja se uvijek usko vezala uz crkvu, još je uvijek nedovoljno istražena. Dojam je da se, gledajući na kvalitetu i monumentalnost, sakralno kiparstvo prošlog stoljeća može svesti na tek mali broj primjera, među kojima se, kao i u gotovo svakom kontekstu modernog hrvatskog kiparstva, ističu djela Ivana Meštrovića. U međuratnom razdoblju najviše kiparskih narudžbi je pristizalo od strane imućnih obitelji koje su opremale svoje grobnice. Narudžbe skulptura za crkve ostale su nezapažene i uglavnom neobrađene. Na marginama likovne scene u tom razdoblju djeluje kipar Juraj Škarpa. Stvarao je gotovo pola stoljeća te je iza sebe ostavio tematski i stilski raznovrstan i bogat opus, no unatoč tome još uvijek nije u potpunosti valoriziran u modernoj hrvatskoj umjetnosti te je ostao jedan od talenata koji nisu do kraja razvili svoje potencijale. Ostaje najpoznatiji po svom ekspresionističkom izrazu iako se u svojim radovima dotiče i elemenata drugih stilova poput art decoa. Trag je ostavio i kroz skulpture sakralnih obilježja, a u prilog tome što je ostao u sjeni kipara koji su stvarali u međuratnom razdoblju govori i činjenica da je bio nenametljiv i osjetljiv na kritike.

Istraživanje sakralnog opusa Jurja Škarpe se bazira na monografiji Jurja Škarpe autora Vinka Srhoja i njegovih članaka koji su bili temelj navedene monografije. Za uvid u Škarpino stvaralaštvo i život, poslužili su i razni novinski članci i tekstovi iz Arhiva za likovne umjetnosti HAZU u Zagrebu.

2. HRVATSKO KIPARSTVO I LIKOVNE TENDENCIJE U RAZDOBLJU IZMEĐU DVA SVJETSKA RATA

Razdoblje između dva svjetska rata karakteriziraju duboke političke, društvene i ekonomske promjene. Hrvatska se nakon prvog svjetskog rata suočila s novim političkim poretom i postala je dijelom Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca. Novim režimom, u ime ideje jugoslavenstva, zabranjena su sva društva i sve institucije koje su nosile nacionalni atribut te dolazi do zabrane nacionalnih zastava i nacionalnog imena.¹ No, i u takvom društvu, likovna umjetnost i umjetnici su nailazili na svoju publiku i nastavili su se razvijati. Situacija u ostatku Europe je u nekim segmentima nalikovala situaciji na ovim prostorima. Zapadno društvo se nakon Prvog svjetskog rata upoznaje s masovnom proizvodnjom i sveopćom modernizacijom. Izvanredna znanstvena otkrića i novi načini života nepovratno su promijenili svakidašnjicu većine stanovnika industrijaliziranog zapada. Ipak, u isto vrijeme tradicionalne društvene vrijednosti su još uvijek postojale u društvu. Karakteristično za kulturu početka dvadesetog stoljeća je nastojanje da se pomire suprotstavljene vrijednosti tradicije i inovacije, čime dolazi do stvaranje novog društvenog tkiva.²

Središte umjetničkih i društvenih zbivanja je bio Zapad Europe i Sjedinjenje Američke Države, gdje nakon Prvog Svjetskog rata dolazi do intenzivnih umjetničkih zaokreta prema apstrakciji i novim načinima izražavanja, međutim na ovim prostorima takva previranja nisu zahvatila likovnu scenu koja je još uvijek bila sklona tradicionalnom likovnom izražaju. Avangardna strujanja centralne Europe svoj vrhunac postižu upravo 20.-ih godina XX. stoljeća, kada umjetničke grupe često imaju politički stav, a na umjetnost se počinje gledati kao na komunikacijsko sredstvo kojim se može doprijeti i do šire publike.³ Proces modernizacije hrvatskog društva je tekao sporije usporedimo li ga s ritmom promjena u zapadnoj Europi, ali i na ovim prostorima on podrazumijeva pokušaj stvaranja umjetnosti koja bi odgovarala modernom industrijskom društvu koje se želi razvijati kulturno i ekonomski.⁴ Odjeci europskih umjetničkih ideologija nakon Prvog Svjetskog rata nisu u potpunosti prevladali, iako su znatno

¹ Dušan Bilandžić, *Hrvatska moderna povijest*, Zagreb: Golden Marketing, 1999., str. 88.

² Horst Waldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, Varaždin: Stanek, 2008. [7. izdanje], str. 982.

³ Timothy O. Benson, Éva Forgács, *Between worlds: a sourcebook of central European avant-gardes, 1910-1930*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2002., str. 17-23

⁴ Darko Šimičić, »Strategije u borbi za novu umjetnost. Zenitizam i dada u srednjeeuropskom kontekstu« u *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.* (ur.) Ljiljana Kolešnik i Petar Prelog, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 42.

utjecali na pojedince i ostavili trag u njihovu radu.⁵ Proces modernizacije se očituje u širokom rasponu umjetničkih praksi, kroz odmake od akademizma, različitih invencija, do pojave avangardnih umjetničkih pokreta, koji su često radikalni i ekscesni, sve u cilju stvaranja nove umjetnosti, kulture i društva. Radikalizam avangardnih umjetnika u Hrvatskoj očituje se negiranjem tradicionalne umjetnosti i odbacivanjem temeljnih, etičkih i estetskih vrijednosti građanske kulture.⁶ Takve tendencije nisu presudno oblikovale hrvatsku likovnu umjetnost u međuratnom razdoblju, iako je, primjerice, već 1909. godine u časopisu *Savremenik* objavljen članak o futurizmu i prijevod *Marinettijeva* manifesta, što znači da znanje o avangardnim pokretima nije bilo malo, no društvo okrenuto tradicionalnim vrijednostima nije dopuštalo čvrsto ukorjenjivanje i prodore radikalnih avangardnih polazišta.⁷ Ekonomsko i kulturno središte Hrvatske u to je vrijeme bio Zagreb u kojem se odvija najintenzivnija umjetnička djelatnost, iako već od konca XIX. stoljeća sličnu ulogu, samo na lokalnoj razini i s daleko manjim intenzitetom, počinju igrati i Rijeka, Split i Osijek.⁸

Da bismo razumjeli stanje u hrvatskoj međuratnoj umjetnosti, moramo se osvrnuti na početak modernog hrvatskog kiparstva kojeg vežemo uz drugu polovicu XIX. stoljeća i početak XX. stoljeća, a njega su obilježili umjetnici koji su se školovali u velikim europskim središtima, prvenstveno Beču, Münchenu i Parizu. Radi se u prvom redu o Ivanu Rendiću, Robertu Frangešu-Mihanoviću, a zatim i Branislavu Deškoviću i Ivanu Meštroviću koji su, osim hrvatsku, svojim djelima obogatili i europsku modernu povijest umjetnosti. Većini njih uzor je bio zajednički - Auguste Rodin, najznačajnija ličnost francuskoga i europskoga kiparstva na prijelazu XIX. u XX. stoljeće.⁹

Povijest hrvatskog modernog kiparstva započinje Ivanom Rendićem, koji se istaknuo izradom realističkih nadgrobnih i javnih spomenika. Prvi koji je na hrvatski prostor unio novine europskih strujanja bio je Robert Frangeš-Mihanović sa svojim impresionističkim i secesijskim djelima. Osim bogatog izraza, imao je i široku lepezu tema i narudžbe, od značajnih spomenika do manjih djela umjetničkog obrta.¹⁰ Na razmeđu stoljeća na prostoru Hrvatske dolazi do

⁵ Vladislav Kušan, »Pedeset godina hrvatske umjetnosti« u: Vladimir Kušan, *Art et artifex: studije i eseji*, Zagreb: Biblioteka lijepe knjige, 1941., str. 32.

⁶ Darko Šimičić, »Strategije u borbi za novu umjetnost. Zenitizam i dada u srednjeeuropskom kontekstu«, 2012., str. 43.

⁷ Petar Prelog, »Refleksi povijesnih avangardi« u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.* (ur.) Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 91.

⁸ Darko Šimičić, »Strategije u borbi za novu umjetnost. Zenitizam i dada u srednjeeuropskom kontekstu«, 2012., str. 42.

⁹ Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013., str. 25.

¹⁰ Isto, str. 26.

institucionalizacije likovnih umjetnosti, otvaraju se izložbeni prostor, osnivaju obrazovne institucije i likovna udruženja čime su postavljeni temelji za daljnje napredovanje hrvatske umjetnosti. Osnivajući Školu za umjetnost i obrt, stvara se baza mogućih autora budućih likovnih narudžbi.¹¹ Povećava se broj izložaba, kao rezultat brojnije publike koja je bila zainteresirana za likovnu umjetnost, a u skladu s time dolazi i do razvitka tržišta umjetnina, što je omogućavalo profit i vlasnicima izložbenih prostora i umjetnicima. Do Drugog svjetskog rata u Salonu Ullrich održalo se mnoštvo izložaba koje su bile od presudne važnosti za hrvatsku umjetnost. To je bio prostor u kojem su održane prve izložbe *Proljetnog salona* 1916. i *Udruženja umjetnika Zemlja* 1929., a upravo je tamo zagrebačka publika mogla upoznati mnoge europske umjetnike te po prvi puta vidjeti i poneko Piccasovo, Chagallovo ili Lhoteovo djelo.¹²

Umjetnost na tlu Hrvatske početkom XX. stoljeća nasljeđuje akademizam kojeg autori donose školujući se na akademijama u najvažnijim kulturnim središtima Europe. Opstojanje akademizma ni ne čudi s obzirom na to da je on sa sobom nosio ugled klasičnih ideala, uzvišenih nad ruralnim i pučkim motivima. Ipak, pojavljuju se umjetnici koji žele prekinuti sponu s klasičnim i okrenuti se modernom. Vrijednost hrvatskog modernog kiparstva se, više nego u aktualnim strujanjima u europskom prostoru, ogleda u pojedinačnim rješenjima, posebice kad je riječ o međuratnom kiparstvu koje gotovo pa ni ne strema avangardi europske umjetnosti. Iz tog razdoblja nema primjera, *readymadea*, nadrealističkih, konstruktivističkih ni futurističkih djela, ali ni prodora novih materijala, prije svega željeza i čelika.¹³

Nesumnjivo najvažnije ime hrvatske skulpture dvadesetoga stoljeća je Ivan Meštrović. Dok je europska likovna avangarda početkom dvadesetog stoljeća odustajala od svake veze s tradicionalnim i racionalnim, Meštrović je bio sklon eklektizmu, inspiriran uzorima iz različitih geografskih i povijesnih izvora.¹⁴ Aktivno se uključivši u intenzivan umjetnički život središta Austro-Ugarske Monarhije sudjelovanjem na izložbama *Secesije* hrvatski kipar ističe se radovima sa simbolističkom tematikom i secesijskim obilježjima, oslobođenih akademizma. Veliko priznanje, kao potvrda stečenog ugleda, bila je organizacija njegove samostalne izložbe 1910. godine u paviljonu bečke Secesije. Važna komponenta koja je utjecala na Meštrovićevo rano stvaralačko razdoblje bila je Rodin, s čijim se djelima susreo još u Beču, a od kojega je Meštrović preuzeo veću stvaralačku slobodu zahvaljujući kojoj je i došao do izražaja njegov

¹¹ Tonko Maroević, »Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću« u: *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, (ur.) Igor Fisković, Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997., str. 297.

¹² Petar Prelog, »Artikulacije moderniteta. Institucije, secesije, publika« u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.* (ur.) Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 19

¹³ Ive Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, 2013., str. 31.

¹⁴ Tonko Maroević, »Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću«, 1997., str. 303.

velik potencijal, prepoznat i od većeg dijela kritike.¹⁵ Svojim intenzivnim djelovanjem Meštrović je pokrio veći dio kiparske produkcije prve polovice XX. stoljeća, ali i na neki način sakrio i bacio u sjenu druge pojave na našoj likovnoj sceni.¹⁶

U Meštrovićevoj sjeni djelovali su drugi hrvatski kipari, ponajprije oni koji su bili dio *Proljetnog salona*, izložbene manifestacije koja je na dvadeset i šest održanih izložaba između 1916. i 1928. godine bila mjestom na kojem su se mogla vidjeti sabiranja i apsorpiranja raznolikih utjecaja onovremene europske umjetnosti. Kada je riječ o kiparstvu, na tim izložbama prisutan je naraštaj hrvatskih kipara koji su preferirali intimniji pristup kiparstvu u salonskim formatima.¹⁷ Osim što je omogućavao afirmaciju mladih umjetnika i predstavljao scenu za inovativne tendencije, *Proljetni salon* je, zbog svog prodajnog karaktera, bio i platforma pomoću koje se tržište umjetnina intenzivnije razvijalo. Bio je otvoren različitim idejama, bez čvrsto formuliranog programa.¹⁸ Važnije od programa, i stilski koherentnih realizacija, je bilo osvještavanje umjetničke posebnosti i oživljavanje hrvatske likovne scene. Tako je svojom otvorenošću *Proljetni salon* omogućavao afirmaciju pojedinih umjetnika mlađe generacije.¹⁹ Primjerice Ivo Kerdić posvećuje se pretežno medaljarstvu, Mila Wood u narudžbama primijenjenog karaktera potvrđuje izniman senzibilitet, a Hinko Juhn traži se i nalazi u razmjerima keramike i sitne figuralne plastike.²⁰

Nešto je drugačiji slučaj s hrvatskim kiparima podrijetlom iz Dalmacije, gdje je većina bila pod utjecajem Ivana Meštrovića. Upravo on, zajedno sa slikarom Emanuelom Vidovićem 1908. godine osniva Društvo hrvatskih umjetnika Medulić, a iste godine se odvija i *Prva dalmatinska umjetnička izložba* u Splitu. Medulićevci, kao ni već spomenuti *Proljetni salon*, nisu imali zajednički estetski, već politički program. Iako stilski šaroliko društvo, ipak se najviše osjećala secesija s tematikom nadahnutom južnoslavenskom junačkom narodnom poezijom.²¹ Htjelo se stvoriti narodnu umjetnost, oslobođenu od utjecaja stranih kultura. Tu težnju za većom samostalnošću s jedinstvenom i izrazitom slavenskom kulturom možemo gledati kao na svjesni pokušaj nacionaliziranja likovnog izražavanja.²² Tematika, stavljena u prvi plan, je često zasjenjivala vrijedna likovna postignuća i izazivala brojne rasprave i osporavanja.²³

¹⁵ Petar Prelog, »Artikulacije moderniteta. Institucije, secesije, publika«, 2012., str. 26-27

¹⁶ Tonko Maroević, »Kiparstvo 20. stoljeća« u: *Povijest umjetnosti u Hrvatskoj*, (ur.) Milan Pelc, Zagreb: Naklada Ljevak, 2012., str. 571.

¹⁷ Tonko Maroević, »Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću«, 1997., str. 304.

¹⁸ Petar Prelog, »Refleksi povijesnih avangardi«, 2012., str. 94.

¹⁹ Petar Prelog, »Prilog poznavanju geneze *Proljetnog salona*« u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, No. 27, 2003., str. 260.

²⁰ Tonko Maroević, »Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću«, 1997., str. 308.

²¹ Isto, str. 308.

²² Vladislav Kušan, »Pedeset godina hrvatske umjetnosti«, 1941., str. 27.

²³ Petar Prelog, »Artikulacije moderniteta. Institucije, secesije, publika«, 2012., str. 23

Od svih umjetničkih grupa i udruženja koja su se povremeno stvarala u našoj novijoj povijesti, grupa *Zemlja* osnovana 1929. godine, imala je najodređeniji program i najdosljedniju unutarnju povezanost. Problemi koji su nju pokretali su najuže vezani s idejnim, političkim i umjetničkim težnjama vremena u kojemu djeluje.²⁴ Umjetnici grupe *Zemlja* okupljaju se nakon Radićeve smrti, odnosno u trenutku proglašavanja diktature. Imperativ je u tom trenutku bio stvoriti neovisnost likovnog izraza. Ističući u prvi plan hrvatsko selo i prigradske scene, *Zemlja* će se opredijeliti za nacionalno i socijalno.²⁵ Utemeljitelj grupe *Zemlja* bio je slikar Krsto Hegedušić, a upravo je zemljaško slikarstvo imalo ulogu kritičara društva. Zajedničke karakteristike, uza svu raznolikost pojedinačnih izraza, bile su prvenstveno u sadržaju odnosno u socijalnoj tematici, a u likovno formalnom smislu kod slikarstva to je bio naglašen crtež, jasan oblik i naglašen kolorit. Skulptura je onda, a i danas kada se gleda na ostvarenja grupe *Zemlja*, ostavljena negdje po strani, nedovoljno uočena u svojim karakteristikama, bez obzira na to što su među utemeljiteljima *Zemlje* bili kipari Augustinčić i Kršinić, prisutni na prvoj izložbi 1929. godine u Zagrebu. Autori zemljaških skulptura bili su više vezani zajedničkim ideološkim programom, nego istim načinom gledanja na likovne probleme. Vezalo ih je jednako društveno i političko opredjeljenje. Osim već spomenutih Kršinića i Augustinčića, istaknuti kipar grupe *Zemlja* bio je Vanja Radauš, čiji je buntovni temperament reagirao na nepravdu društvenog stanja kroz ekspresivne i dinamične modelacije. U tom razdoblju nije postojala potpuna homogenost atributa kiparskih ostvarenja koje možemo naći u djelima zemljaških slikara. Mladenka Šolman je istaknula: „Razvijao se izravan način gledanja na zadaću i smisao skulpture, ne kao monumentalni dekor života, heroizaciju forme, ilustraciju ideje, nego kao mogućnost da plastika postane tumač života, njegovih sadržaja i vrijednosti. Tu prvenstveno treba vidjeti njenu ulogu i značenje unutar zemljaškog programa“.²⁶

Za vrijeme Drugog svjetskog rata i osnutkom Nezavisne Države Hrvatske, održao se kontinuitet javnog života, održavanjem umjetničkih izložbi i s respektabilnim kiparskim radovima, čime se davalo do znanja da se radi o sređenoj državi. Ipak, slobodna je produkcija izrazito smanjena. Bitan događaj za hrvatsku umjetnost je bio odlazak Ivana Meštrovića, koji nije mogao prihvatiti ustaški režim. S jedne strane to je značilo veliki gubitak, i mentora i autora potencijalnih javnih djela, s druge pak strane, njegovim odlaskom su se povećale mogućnosti dobivanja narudžbi za

²⁴ Božidar Gagro, »Zemlja: Između uzorka i posljedice« u: *6. zagrebački salon: kritička retrospektiva „Zemlja“* (ur.) Igor Zidić, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971., str. 7.

²⁵ Igor Zidić, »Slikarstvo, grafika, crtež« u: *6. zagrebački salon: kritička retrospektiva „Zemlja“* (ur.) Igor Zidić, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971., str. 13.

²⁶ Mladenka Šolman, »Kiparstvo« u: *6. zagrebački salon: kritička retrospektiva „Zemlja“* (ur.) Igor Zidić, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971., str. 125-126

druge kipare.²⁷ Djelovanjem zagrebačke likovne akademije, sve više umjetnika je stvaralo i bilo aktivno na likovnoj sceni. Ni skupog materijala (prije svega bronce) nije bilo dovoljno za sve, stoga se dobro pazilo kome će se prepustiti narudžba. Mnogi od kipara su svoje vrhunce doživljavali samo kroz suradnje s drugim puno poznatijim kolegama. Možemo reći da su pridjevi javno i monumentalno bili uglavnom rezervirani za Frangeš-Mihanovića, Meštrovića i Augustinčića, tako da je ostalima uglavnom preostala tematika vezana uz svakodnevicu i intimnost ljudskog života.

²⁷ Tonko Maroević, »Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću«, 1997., str. 310.

3. SAKRALNO KIPARSTVO U HRVATSKOJ IZMEĐU DVA SVJETSKA RATA

Prvi svjetski rat je osim ljudskih gubitaka, ostavio za sobom i velike materijalne posljedice koje su dovele do ekonomske krize i siromaštva. No bez obzira na lošu financijsku situaciju, država je morala nastaviti ulagati u objekte, kako stambene tako i crkvene. Hrvatska umjetnost kao i u prethodnom stoljeću ostaje koncentrirana u Zagrebu, a uzdignuće Zagrebačke biskupije u nadbiskupiju još 1852. godine dovodi do intenzivnijeg obnavljanja i gradnje crkava i kapela na njezinu području.²⁸ Pritom je moralo doći i do produkcije crkvenog namještaja i skulptura koje bi krasile objekte. Kako u ostatku Europe tako i na području Hrvatske su se umjetnički stilovi XX. stoljeća brzo mijenjali. Isto vrijedi za sakralnu umjetnost, gdje se umjetnici nisu nužno prilagođavali tradicionalnim stilovima, već su stvarali u duhu vremena. Naručitelji umjetnina su najčešće bili ili svećenstvo ili pripadnici imućnih obitelji koji su skulpturama religiozne tematike krasili svoj grobnice.

Gotovo svi kipari koji su stvarali u međuratnom razdoblju na području Hrvatske u svom opusu imaju skulpture religiozne tematike. Međuratnom razdoblju u umjetnosti prethodi secesija koja je kao pokret utemeljena 1897. godine u Beču, gdje su mnogi naši kipari usavršavali zanat. Secesijske karakteristike mogu se vidjeti u djelima Roberta-Frangeša Mihanovića i Rudolfa Valdeca koji također rade djela religioznog karaktera. Frangeš Mihanović uprizoruje starozavjetnu temu *Bijeg u Egipat* gdje se iskazuje kao vrstan kipar animalist, dok se u djelu Valdeca *Magdalena* vidi utjecaj Münchenske secesije.²⁹ Najveći broj sakralnih skulptura ima Ivan Meštrović. Razaranja Prvog svjetskog rata su dovela do duhovnog pražnjenja i razočarenja u političare i politiku, stoga se Meštrović okreće duhovnim i religioznim motivima.³⁰ Kako piše Božena Kličinović u pregledu secesije u hrvatskom kiparstvu, Meštrović u gotovo svim svojim djelima religioznog karaktera zadržava stilsko-izražajne tendencije bečke secesije,³¹ dok Kečkemet smatra da se u godinama nakon Prvog svjetskog rata, Meštrovićev izričaj mijenja ostvarujući doticaje s drugim inozemnim kulturnim središtima: Parizom, Rimom i Londonom.³²

O tome koliko su crkveni dužnosnici ponekad teško prihvaćali stilske promjene u sakralnim objektima govori i događaj s kraja drugog desetljeća XX. stoljeća kada je u dogovoru sa

²⁸ Irena Kraševac, »Likovne umjetnosti i umjetnički obrt u 19. stoljeću« u: *Hrvatska umjetnost: povijest i spomenici* (ur.) Milan Pelc, Zagreb: Školska knjiga, 2010., str. 571.

²⁹ Božena Kličinović, »Secesija u hrvatskom kiparstvu« u: *Secesija u Hrvatskoj*, (ur.) Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2004., str. 139.

³⁰ Tonko Maroević, »Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću«, 1997., str. 570.

³¹ Božena Kličinović, »Secesija u hrvatskom kiparstvu«, 2004., str. 141.

³² Duško Kečkemet, *Ivan Meštrović*, Beograd: Nolit, 1983., str. 18.

zagrebačkim nadbiskupom Antunom Bauerom, Meštrović je trebao sudjelovati u oblikovanju interijera crkve sv. Blaža u Zagrebu, netom završenog arhitektonskog ostvarenja Viktora Kovačića. Njegovo *Raspeće Veliko* trebalo je postaviti na glavni oltar, a drveni reljefi s prizorima Kristova života trebali su biti postavljeni uz donji dio zidova crkve.³³ Međutim, Meštrovićeva vizija Krista naišla je na veliko negodovanje, ponajprije od strane Izidora Kršnjavog koji je nazvao njegovog razapetog Krista „razapetim majmunom“.³⁴ Djelo je nastalo u Meštrovićevom ateljeu u Ženevi za vrijeme Prvog svjetskog rata, a izvedeno je iz orahova debla nabavljenog iz Hrvatske. Kroz simboliku Kristova raspeća, Meštrović je htio iskazati svoja promišljanja o uzaludnosti i strahotama rata. Zbog atipičnog prikaza Krista, koji nije potpuno odgovarao ondašnjim crkvenim dužnosnicima, *Raspeće Veliko* nije bilo poželjno u interijeru zagrebačkih crkava. Nakon crkve sv. Blaža, mjesto je pronašlo u zagrebačkoj župnoj crkvi sv. Marka na Gornjem gradu (1937.-1940.)³⁵, ali je zbog zgražanja pučana, poradi njegove ekspresionističke deformacije, bilo uklonjeno i zamijenjeno jednim realističnijim.³⁶ *Raspeće Veliko* dopremljeno je u crkvicu Sv. Križa u ljeto 1940. godine, gdje je naposljetku pronašlo svoj trajni smještaj.³⁷ Na istom mjestu danas se nalazi i većina drugih Meštrovićevih radova iz ciklusa s motivima Kristovoga života.³⁸

Nakon razdoblja utjecaja Beča i Münchena na hrvatsku umjetničku scenu, nove točke širenja umjetničkog utjecaja postaju Berlin i Pariz.³⁹ Osim u različitim grafičkim oblicima (plakati, grafike, tisak), art déco se najjasnije odražavao na skulpturama. To je kompleksan stil koji se nadovezuje na secesiju te obuhvaća razne elemente i utjecaje klasičnih stilova, umjetnosti drevnih kultura, Orijenta, ali i avangardnih pokreta kubizma, futurizma, konstruktivizma, nadrealizma.⁴⁰ Najranije i jedino cjelovito djelo u duhu art décoa ostvaruje Meštrović, a radi se o mauzoleju obitelji Račić (1920.-1922.).⁴¹ Uz Meštrovića na mauzoleju rade i mnogi njegovi suradnici i učenici, među njima i Juraj Škarpa, koji je upravo prije početka gradnje spomenutog mauzoleja završio studij kiparstva na akademiji u Zagrebu. Iako je za ovaj mauzolej Meštrović

³³ Jozo Kljaković, *Dalmatinske teme*, Solin: Dom kulture Zvonimir, 2013., str. 117.

³⁴ Jozo Kljaković, *U suvremenom kaosu*, Zagreb: Matica Hrvatska: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, 1992., str. 154.

³⁵ Barbara Vujanović, *Meštrovićev znak u Zagrebu*, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića, 2017., str. 133.

³⁶ Duško Kečkemet, »Kapograsov i Meštrovićev kaštelet u Splitu« u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Split: Književni krug, 1986., str. 425.

³⁷ Maja Šeparović Palada, *Meštrovićeve Crikvine*, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2012., str. 97.

³⁸ Zorana Jurić Šabić, Maja Šeparović Palada, *Ivan Meštrović: Povijest Isusa iz Nazareta u drvu: Crkvice Svetoga Križa, Meštrovićeve Crikvine-Kaštilac, Split*, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2017., str. 127-128

³⁹ Irena Kraševac, »Hrvatsko kiparstvo u doticaju s Art-Décoom« u: *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva svjetska rata* (ur.) Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011., str.120.

⁴⁰ Miroslav Gašparović, »Art Déco i hrvatsko slikarstvo u međuratnom razdoblju« u: *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva svjetska rata*, (ur.) Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2011., str. 120.

⁴¹ Irena Kraševac, »Hrvatsko kiparstvo u doticaju s Art-Décoom«, 2011., str. 123.

dobio nagradu *Grand Prix* u sekciji arhitekture, art déco je vidljiv i u kiparskim rješenjima unutar mauzoleja. Frano Kršinić radi skulpture uglačanih površina i naglašene linearnosti čime se također uklapa u artdekoovsku stilistiku. Najbolji sakralni primjer s navedenim karakteristikama je njegovo djelo *Molitva* (1926.).⁴² Hinko Juhn kojeg Irena Kraševac spominje u pregledu art décoa u međuratnom razdoblju također radi skulpture religioznog karaktera. Iako najpoznatiji po radu u keramici, zbog čega ga Grgo Gamulin u pregledu hrvatskog kiparstva 20. stoljeća smješta u poglavlje o keramoplastičarima, Hinko Juhn radove religioznog karaktera radi u bronci i kamenu. Sudjelovao je na opremanju dvorske kapele u Brezovici na posjedu kojeg je obitelj Drašković 1912. godine darovala zagrebačkoj nadbiskupiji. Za kapelu izrađuje oltar, tabernakul i svijećnjake.⁴³ Godine 1930. radi nadgrobni spomenik za Vatroslava Lowya na groblju Mirogoj naziva *Oplakivanje*. Radi se o ploči crnog granita s plitkim brončanim reljefom.⁴⁴

Kada promatramo sakralnu skulpturu kroz djelovanje umjetničkih grupa, ona ne dolazi toliko do izražaja. Najvažnija umjetničkih društva prve polovice XX. stoljeća, u koje ubrajamo *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić* i *Zemlju*, svoje djelovanje nisu fokusirali na religiozne teme. One nisu bile zabranjene, nego u trenutku velikih društvenih promjena jednostavno nisu predstavljale prioritet.

Društvo hrvatskih umjetnika Medulić karakteriziraju najrazličitija stilska strujanja: od akademizma do slobodnijih, suvremenih umjetničkih izričaja.⁴⁵ Stilska nehomogenost je vidljiva i u *Proljetnom salonu*, izložbenoj manifestaciji koja je obilježila hrvatsku likovnu scenu prve polovine XX. stoljeća. I dok su umjetnici Društva Medulić, okupljeni oko glavnog ideologa Meštrovića, prikazivali teme slavenskih nacionalnih obilježja, umjetnici koji izlažu na *Proljetnom salonu* nisu bili povezani niti tematski.⁴⁶ Stoga se u kontekstu djelovanja umjetničkih skupina, sakralna skulptura može promatrati kao samostalna pojava u stvaranju pojedinih umjetnika unutar različitih likovnih grupa ili udruženja.

Kipari umjetničke grupe *Zemlja* u svojim radovima nisu koristili sakralne motive, bavili su se problemima društvene svakodnevice te se njihov društveni angažman se očitovao kroz korištenje

⁴² Irena Kraševac, »Hrvatsko kiparstvo u doticaju s Art-Décoom«, 2011., str. 133.

⁴³ Davorin Vujčić, »Javna plastika Hinka Juhna (1891-1940.)« u: *Peristil: Zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol. 45 No. 1., (ur.) Zvonko Maković, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 2002., str. 194.

⁴⁴ Isto, str. 199.

⁴⁵ Sandi Bulimbašić, »Prilog poznavanju povijesti Društva hrvatskih umjetnika Medulić 1908.–1919.« u: *Radovi instituta povijesti umjetnosti*, No. 33, (ur.) Mirjana Repanić Braun, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009., str. 251-253

⁴⁶ Petar Prelog, »Prilog poznavanju geneze *Proljetnog salona*«, 2004., str. 261.

pučkih motiva. Vizualnim interpretacijama ruralne i urbane svakodnevice nastojali su biti prihvatljivi umjetničkoj publici koju je do tada činio isključivo građanski sloj.⁴⁷ U takvom okružju o *Zemlji* možemo govoriti o socijalno orijentiranim kiparskim tendencijama koje nemaju ništa blisko stilskim obilježjima art décoa. Ti se kipari priklanjaju novom kritičkom realizmu trećeg desetljeća i razgovjetnijoj kiparskoj formi.⁴⁸ Radi se o autentičnom likovnom izrazu s naglaskom na životnu stvarnost, uz čvrsto definirani program koji je uključivao borbu protiv larpurlartizma, impresionizma i neoklasicizma i okretanje socijalnim idejama i problemima novog društva.⁴⁹

Antun Augustunčić, godine 1929. je bio jedan od osnivača likovne grupe *Zemlja*, iz koje istupa 1933. godine. Njegova pripadnost navedenoj likovnoj grupi je bila više znakovita, u svrhu podupiranja programa, nego što se ona očitovala kroz njegova djela.⁵⁰ Konjaničke skulpture postale su izrazito obilježje Augustinčićeva umjetničkog stvaranja. Iz njegova sakralnog opusa se mogu izdvojiti skulpture na zagrebačkom groblju Mirogoj: *Mojsije* i *Anđeo*. Augustinčić, kao i mnogi kipari tog vremena radi motiv *Kristovog raspeća*.

U međuratnom razdoblju, osim spomenutih, djelovali su i kipari koji možda nisu ostavili toliko dubok trag u umjetnosti, ali su definitivno bili dijelom nje. Grgo Gamulin ih naziva umjetnicima koji su stvarali „izvan struje“, a u kontekstu sakralne skulpture tu valja spomenuti Vojtu Braniša. čija tematike je nerijetko bila religiozno-mistična te Viktora Bernfaste, koji je uglavnom radio narudžbe, a najpoznatija narudžba sakralnog motiva je reljef *Oplakivanje* na grobnici obitelji Gavrilović na Mirogoju.⁵¹

Juraj Škarpa nije bio dijelom nijedne umjetničke grupe, niti je bio politički opredijeljen. Većina njegovih djela su bila odraz osobnog duševnog stanja. Također, nije pripadao isključivo jednom stilu. Najprije ga se može svrstati u kipare ekspresioniste, koji se u svojim radovima doticao i elemenata secesije i art décoa. U sakralnom dijelu njegova opusa se također ne može utvrditi stilska homogenost. Scene koje uključuju bol, mučeništvo ili borbu dolaze u obliku snažne ekspresije, dok tu ekspresiju ublažava kada se radi o prikazima Bogorodice Marije.

⁴⁷ Petar Prelog, »Udruženje umjetnika Zemlja (1929. – 1935.) i umjetničko umrežavanje« u: *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 99 No.2, (ur.) Sandra Križić Roban, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, str. 30.

⁴⁸ Irena Kraševac, »Hrvatsko kiparstvo u doticaju s Art-Décoom«, 2011., str. 135.

⁴⁹ Ivanka Rebarski, »Kritički realizam i grupa Zemlja« u: *Hrvatska umjetnost: povijesti i spomenici* (ur.) Milan Pelc, Zagreb: Školska knjiga, 2004., str. 632.

⁵⁰ Tonko Maroević, »Kiparstvo u 19. i 20. stoljeću«, 1997., str. 307.

⁵¹ Grgo Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed d.d., 1999, str. 224-227

4. JURAJ ŠKARPA

4.1. KOMPONENTE LIKOVNOG IZRAZA

Juraj Škarpa se ubraja u hrvatske međuratne kipare kod kojeg prevladava ekspresionistički izraz.⁵² Škarpina djela ne karakterizira samo jedan stil, samo jedan likovni pravac već se u njegovim radovima vide odjeci različitih umjetničkih strujanja. Velik utjecaj na njega već u samom početku školovanja imao je Svitoslav Peruzzi, profesor kiparstva u Obrtničkoj školi u Splitu, koji je, pokazat će se kasnije, kao i Škarpa, njegovao ideju o nepripadnosti likovnim pokretima i slobodi izražavanja.⁵³ Za vrijeme školovanja početkom XX. stoljeća Škarpa se nije isticao svojom inovativnošću i njegovi radovi su bili vezani uz akademske zadatke. S obzirom da su se zbog manjka materijala studentski radovi uglavnom razbijali kako bi se materijal mogao ponovno upotrijebiti, rijetka su sačuvana djela iz te faze. Jedna epizoda iz njegovog školovanja na akademiji u Beču gdje je na jednom portretu izveo deformirani nos, zbog čega je zaslužio pljusku od jednog profesora, pokazala je u kojem se smjeru Škarpa želi razvijati. Šira javnost i likovni kritičari se po prvi put susreću s njegovim djelima 1921. godine na Škarpinoj samostalnoj izložbi u salonu Ullrich u Zagrebu. U vrijeme poslije Prvog svjetskog rata, kada su se posljedice rata osjećale na svim područjima, nastaju njegova djela koja nisu ništa drugo nego objektivizirani revolt prema takvom stanju. Sva su ta najranija njegova djela dokumenti iznimno teškog razdoblja i njegovo *Nasilje* (1921.), *Srdžba* (1921., Sl. 1.), *Glad* (1921.), *Majčina Briga* (1921.), i *Bol* (1921.) daju jasnu predodžbu o umjetnikovom duševnom stanju u toj fazi. U težnji da dade što jači i oštiji izraz svojih doživljaja Škarpa stvara u stilu ekspresionizma. Iako je u europskoj umjetnosti ekspresionizam tad već bio poznata pojava, on se nije toliko manifestirao u Hrvatskoj, posebice u kiparstvu. Stoga je posebno zanimljiva uloga Jurja Škarpe u našoj povijesti umjetnosti kao kipara ekspresionista. Reakcije javnosti i kritike vezane za izložbu 1921. godine su bile podijeljene: od pohvala onih koji su bili informirani o ekspresionizmu u umjetnosti do onih koji su o toj pojavi nisu znali puno, te su Škarpu smatrali kiparom koji griješi u proporcijama.⁵⁴ Ekspresionizam se kod Škarpe očitovao u napinjanju volumena, te isticanju subjektivnog izraza unutarnjih doživljaja i duševnih stanja izazvanih vanjskim poticajima. Lica likova su groteskna, oblikovana s dozom ekstravagancije što u međuratnom razdoblju u Hrvatskoj nije bilo prihvaćeno od strane kritike, pa tako Gamulin

⁵² Danijel Tomičić, »spanLJENJE PROFESORA« u: *Vijenac*, br. 280, Zagreb: Matica Hrvatska, 2004.

⁵³ Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, Stari Grad: Centar za kulturu Staroga Grada, 2004. str. 12.

⁵⁴ Vinko Srhoj, »Ekspresionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe« u: *Radovi instituta povijesti umjetnosti*, No. 31., 2007., str. 291.

zamjera Škarpi ignoriranje ljudske anatomije i alegoričnost, zaključujući kako je Škarpa pri izradi radova sve žrtvovao ideji, ilustrirajući duševna stanja, a zaboravljajući na stanje samoga kipa.⁵⁵ Osim Gamulina, Škarpu kao ekspresionista vide i likovni kritičari Ljerka Gašparović i Božena Kličinović, dok u kratkom informativnom pregledu hrvatskoga kiparstva iz 1950. godine Duško Kečkemet za Škarpu kaže: *Lice djeluje često ne individualno i monotono i zbog toga što nije radio po modelima, a što ga je moralo neminovno dovesti do stanovite idealizacije i stilizacije.*⁵⁶ I dok je u toj prvoj fazi prevladavao izražaj nad formom, u sljedećoj fazi oko 1925. godine, u vrijeme kada je pripremao svoju drugu izložbu osjeća se veća smirenost i jednostavnost oblika. Škarpa se u svom stvaralaštvu nakratko odmiče od ekspresionizma i radi djelo *Sveti Jerolim* (1926.) s duhu art décoa posuđujući elemente drevnih kultura Mezopotamije. Djelo nastaje pet godina nakon suradnje s Meštrovićem na mauzoleju obitelji Račić, za kojeg je Meštrović dobio *Grand Prix* na *Međunarodnoj izložbi moderne industrijske i dekorativne umjetnosti* u Parizu.⁵⁷ Ako znamo da se art déco pojavio neposredno prije Prvog svjetskog rata, a kao pojam u umjetnosti etablirao se 1925. godine, onda to jasno govori o tome da je Škarpa bio u korak s vremenom u kojem je živio. Dok se gledajući elemente navedene skulpture jasno vide artdekoovski elementi kao što je geometrizirana forma i posuđeni elementi starih civilizacija, povjesničar umjetnosti Vinko Srhoj smatra da se na radu vide secesijska oblikovanja kombinirana s tada popularnim elementima dalekih kultura. Srhoj nije jedini koji uočava secesiju u Škarpinim radovima. Na secesijske komponente njegovog stvaralaštva se osvrću i Tonko Maroević⁵⁸ i Ana Adamec, koja u tom kontekstu posebno ističe djelo *Život-Ljudi* (1940., Sl. 2).⁵⁹ Do promjene u njegovu izražaju dolazi poslije osnivanja obitelji, kada se i njegova tematika kreće drugim putem: umjesto bunta, kiparevu pažnju sve više obuzima materinstvo i istančan religiozni osjećaj (*Majčin cjelov* 1926., *Pieta* 1923.).

Jedan od likovnih kritičara koji je proučavao život i rad Jurja Škarpe bio je Mirko Šeper,⁶⁰ koji njegovo stvaralaštvo dijeli u tri faze. Prva je ona oko 1921., u vrijeme prve samostalne izložbe, koju je nazvao fazom rodinovskog impresionizma koji kreće prema ekspresionizmu. Druga faza, koja traje do treće samostalne izložbe 1932. godine, obilježava napuštanje psiholoških tema i na granici je naturalizma i ekspresionizma. Treću fazu od 1932. godine, nazvao je fazom plastičkog

⁵⁵ Grgo Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća*, 1999., str. 212.

⁵⁶ Duško Kečkemet, »Hrvatska Moderna plastika« u: *Urbanizam i arhitektura*, Zagreb, 1950., str. 70.

⁵⁷ Irena Kraševac, »Hrvatsko kiparstvo u doticaju s Art-Décoom«, 2011., str. 123.

⁵⁸ Tonko Maroević »Iz zaborava« u: *Danas*, Zagreb, 7.6.1988., str. 43.

⁵⁹ Vinko Srhoj, »Ekspresionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe« 2007., str. 295.

⁶⁰ Mirko Šeper (Zagreb, 26. IX. 1912 – Zagreb, 21. X. 1970.). Diplomirao arheologiju i povijest umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu (1936), gdje je i doktorirao (1940). Od 1938. kustos Arheološkoga muzeja u Zagrebu i predavač na Likovnoj akademiji. Od 1953. bio urednik za arheologiju, opću povijest i povijest umjetnosti u Leksikografskom zavodu. – Bio je likovni kritičar u *Hrvatskoj smotri* i *Hrvatskom narodu*.

ekspresionizma, u kojem se napušta i naturalizam i psihologiziranje. U studiji u *Hrvatskoj smotri* Šeper također spominje anatomske nedostatke, citirajući upravo Škarpine riječi: *Ja radim kako osjećam, a ne obazirem se na anatomiju.*⁶¹

Škarpa je u međuraću, tijekom rata i nakon njega konstantno bio zaokupljen religioznim motivima. Ni u stvaranju sakralne skulpture se nije držao jednog stila, ali ipak možemo izdvojiti dva pravca u kojima se kretao pri stvaranju radova religiozne tematike: reljefi u kojima umiruje svoju izražajnost i puna plastika gdje se vraća elementima ekspresionizma.

Juraj Škarpa je čvrsto držao do toga da radi samo po svojim idejama pa je tako jednom prilikom izjavio: *Eto vidite, kako smo mi naj sretniji, kad se vraćamo sebi, svom kraju i svojim. Tu smo i najjači i tu nešto možemo od sebe i dati... Više puta sam nešto pokušao oblikovati po tuđoj uputi i sugestiji; vjerujete mi nikako nije išlo. Ali ono, što osjećam, to se u mojoj duši oblikuje i živi, i likovi nastaju kao sami od sebe, bez ikakvog napora i poteškoća. Slično vam je i u umjetnosti uopće.*⁶²

⁶¹ Mirko Šeper, »Juraj Škarpa«, u: *Hrvatska smotra*, Zagreb, 1941., str 596-603

⁶² Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, I.M.K.» Juraj Škarpa: Dva sata s umjetnikom medju njegovim kipovima i reliefima « u: *Novine*, 21.11.1944.



Sl. 1. Juraj Škarpa, *Srdžba*, 1921.



Sl. 2. Juraj Škarpa, *Život-Ljudi*, 1940.



Sl. 3. Juraj Škarpa, *Strah*, 1921.



Sl. 4. Juraj Škarpa, *Ranjenica*, 1921.

4.2. UMJETNIČKI OPUS JURJA ŠKARPE

Opus Jurja Škarpe je bogat, jer kada se uzmu u obzir samo djela koja su zabilježena u arhivima i koja su u nekom trenutku bila izložena, dolazimo do brojke od oko stotinu skulptura. Osim tih djela, poznato nam je da je Škarpa često radio zbog vlastite unutarnje potrebe za stvaranjem te da neka djela nikad nije izlagao, tako da je ta brojka sigurno i veća. Njegovim opusom dominira figura čovjeka, gotovo u podjednakoj mjeri likovi muškarca i žene, a jedini animalistički sačuvan rad je *Borba ovnova* (1921.) iz njegove rane faze.⁶³ Škarpa je umjereniji u izričaju pri prikazivanju ženskih tijela, pa u tim slučajevima nemamo bolnih grimasa i koščate strukture, dok se u primjerima muških figura te karakteristike jasno vide. U izradi skulptura s početka stvaralaštva koristi drvo i sadru. Kasnije, sa sticanjem određenog ugleda dobiva priliku raditi skulpture u bronci i mramoru.

Lik žene postaje čest u Škarpinom radu onog trenutka kad i sam osniva obitelj. Sentimentalnost i mirno obiteljsko razdoblje zauzima mjesto nedaćama s početka njegove likovne karijere. Iduće djelo prikazuje majku i dijete, čest sakralni motiv, u ovom slučaju s profanim karakteristikama. Ne radi se o Blaženoj Djevici Mariji i Isusu već o svjetovnim ljudima. Majka se nalazi u neprirodnom položaju u obliku slova S, s previše izduljenim vratom prema naprijed i izbočenom zdjelicom. U rukama ispruženim okomito od tijela drži maleno dijete. Lica im se gotovo ne razaznaju, oči su stopljene s masom, a naglasak na licu su napućene majčine usne, odakle i dolazi naziv djela *Majčin cjelov* (1926., Sl. 5). Oba lika su u potpunosti naga. Ovo Škarpino djelo prikazuje svu senzibilnosti i intimnost jednog ovakvog susreta.

⁶³ Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, Stari Grad: Centar za kulturu Staroga Grada, 2004., str. 15.



Sl. 5. Juraj Škarpa, *Majčin Cjelov*, 1926.

4.3. RELIGIJSKI MOTIVI

Skulpture religiozne tematike zauzimaju oko polovinu od cjelokupnog opusa. Većinom su mu teme pojedinačni likovi, točnije Bogorodica i Isus, ali se okušava i u prikazivanju figuralnih kompozicija s više likova, od kojih su sve novozavjetne teme: Saloma, Sveti Juraj ubija zmaja te prikazi Isusove smrti i uskrsnuća. Kroz cijelo svoje stvaralaštvo izrađivao je skulpture sa sakralnim motivima. Kristološke i biblijske teme igraju značajnu ulogu u opusu Jurja Škarpe. Primjetno je i da na reljefima više geometrizira formu dok se kod pune plastike vidi veća zaigranost u prikazu figura.⁶⁴

Skulptura *Sveti Juraj ubija zmaja* (1902., Sl. 6) Škarpin je prvi ambiciozniji rad. Prije njega ovaj motiv u skulpturi oblikovali su mnogi europski kipari, a Škarpi je mogao biti blizak rad Antona Dominika Fernkorna, čije je djelo bilo javno izloženo.⁶⁵ Radi se o drvenoj skulpturi manjih dimenzija koja je bila izložena u izlogu jedne trgovine i koja mu je omogućila upis u Splitsku obrtnu školu. Škarpa je imao samo 21 godinu kada je izradio ovu skulpturu stoga ne čudi što je djelo lišeno individualnosti već više podsjeća na barokni stil i likovnu produkciju kakva se

⁶⁴ Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, Stari Grad: Centar za kulturu Staroga Grada, 2004., str. 33.

⁶⁵ Isto, str. 11.

mogla u to vrijeme vidjeti u seoskim crkvama i kućnim oltarima.⁶⁶ Skulptura se nalazi na postamentu, zmaj se nalazi ispod konja koji je u galopirajućem stavu i u ovom slučaju prikazuje trenutak prije borbe. Tipični atributi sv. Jurja, koji su i na ovoj skulpturi izvedeni su koplje.⁶⁷



Sl. 6. Juraj Škarpa, *Sveti Juraj ubija zmaja*, 1902.

Škarpina najekspresivnija faza je bila upravo ona prije njegove prve izložbe 1921. godine. U tom periodu nastaje *Glava Krista* (Sl. 7), koju radi u orahovom drvu. Izraz lica, koji dočarava duboku bol podsjeća na izraze lica likova iz njegovih djela profane tematike. Ovo djelo ima realnu ekspresiju lica, koja se u potpunom skladu s emocijom koju nastoji prikazati. Iako u nazivu nije naglašeno, da se zaključiti da se radi o Kristu u boli. Patnja se očitava kroz oronulo lice i sklopljene umorne oči. Nos je izdužen i stiliziran, a usta poluotvorena. Snažnim rezovima oblikuje materijal oko glave, čime stvara draperiju. Ako usporedimo *Glavu Krista* iz 1921. godine s onom iz 1925. godine (Sl. 8) vidi se da Škarpa u kasnijim radovima ublažava ekspresiju lica, te pojednostavljuje formu.

⁶⁶ Vinko Srhoj, *Moderno kiparstvo otoka Hvara*, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2016., str. 33.

⁶⁷ Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006, str. 309.



Sl. 7. Juraj Škarpa, *Glava Krista*, 1921.



Sl. 8. Juraj Škarpa, *Glava Krista*, 1925.

U svom se opusu Škarpa dotiče i priče o Salomi, koja potječe iz Matejevog evanđelja u Bibliji. Bila je Herodova pokćerka koja se toliko dopala svom očuhu da se zakleo dati joj što god zatraži, a ona je, na majčin nagovor, poželjela glavu Ivana Krstitelja na pladnju iz razloga što je on kritizirao brak njene majke. Njen lik u umjetnosti je u većini slučajeva vezan uz mučeništvo Ivana Krstitelja, iznimke su prikazi Salome kao samostalne žene koje se počinju pojavljivati u modernoj umjetnosti.⁶⁸ Na Salomu se gleda kao na dominantnu i senzualnu ženu, nadmoćnu muškarcima, stoga ne čudi da se upravo tako i prikazivala u likovnim umjetnostima još od starog

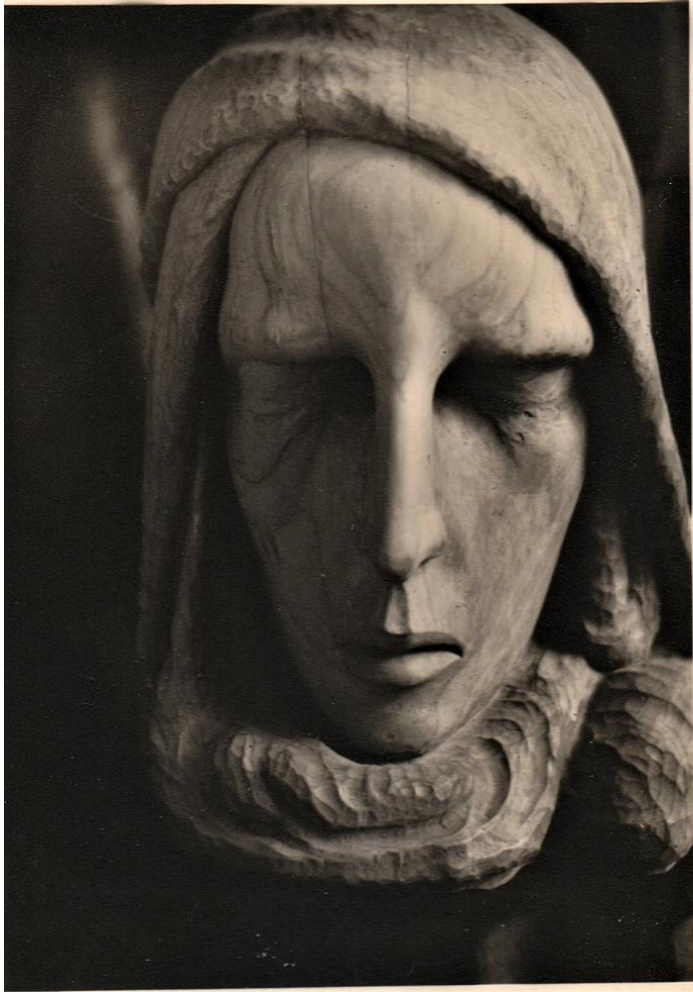
⁶⁸ Rosina Neginsky, *Salome: The image of a woman who never was: Salome: Nymph, Seducer, Destroyer.*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013., str. 2.

vijeka. Škarpin primjer (Sl. 9) također prikazuje dominantnu ženu. Njegova kompozicija Salome je po načinu prikaza tematike zaista jedinstvena. Ona nije prikazana kao plesačica u formi ženskog akta sa pladnjem na kojem bi bila glava Ivana Krstitelja kako je to obično prikazano u većini varijanti. Škarpa ulazi u bit događaja. On ovdje prikazuje histeričnu ženu u ekstazi srdžbe, bijesa i mržnje, koju u uzbuđenoj kretnji, s uzdignutom rukom, hoće da utaži bijes na odrubljenoj glavi sv. Ivana, koju drži za kosu pritisnutu na podnožje na kojem sjedi. Dok se u liku Salome odražava suluda neuravnoteženost i ekscentričnost, dotle se na licu glave sv. Ivana odražava smirenost, strogoća i dostojanstvo. Ovdje ne dolazi do izražaja njena zavodljiva figura, ono što pridonosi intenzivnosti prikaza je njena podignuta ruka koja sugerira da je ona zaslužna za smrt Ivana Krstitelja. Silovitosti tog pokreta pridonosi i veo koji joj obavija glavu i pada niz tijelo. Na glavi Ivana Krstitelja se jasno mogu očitati crte lica, koje su u ovom slučaju klasične, bez karakterističnih Škarpinih ekspresionističkih značajki.



Sl. 9. Juraj Škarpa, *Saloma*, 1923.

Glava Madone (Sl. 10) nastaje u vrijeme kad je Škarpin glavni motiv u stvaranju bio lik žene. Radi se o drvenoj skulpturi, visine 40 centimetara. Skulptura prikazuje Marijinu glavu omotanu velom. Lik ima sklopljene oči te lice odražava unutrašnje proživljavanje boli. Površina lica je glatka uz izuzetak područja ispod očiju koje je naborano. Usta su blago otvorena, nos izduljen, a čelo je spušteno. Veo je izveden bez puno nabora i površina mu je hrapava. Ovaj Škarpin rad je jednostavan i nema traga onoj snažnoj ekspresiji iz prošlog razdoblja.



Sl. 10. Juraj Škarpa, *Glava Madone*, 1925.

Juraj Škarpa se 1925. godine vraća motivu kojim je započeo svoje kiparsko djelovanje i kojim je usmjerio svoj život. Razlika od dvadeset i tri godine, koliko je prošlo između ta dva djela, se osjeti i u kvaliteti obrade i u stilu, koji je ovog puta originalniji nego u početku Škarpine karijere. U ovom slučaju (Sl. 11) se radi o većem djelu, stoga postament nije bio „potreban“. Zmaj i sveti Juraj su fizički bliže, što pridonosi dramatičnosti neposrednog sraza, a velika energija usmjerena je na probadanje zmaja kopljem kojim centrirana i usmjerava tu energiju.⁶⁹ Škarpin „stari“ sv. Juraj je prostorno razveden, čemu je mogući razlog razmišljanje o proporcijama koje je trebalo svladati u umjetničkom zanatu, dok se u ovom slučaju forma zbija i čitava kompozicija postaje vertikalnijom, a pokret sugestivniji.



Sl. 11. Juraj Škarpa, *Sveti Juraj ubija zmaja*, 1925.

⁶⁹ Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, 2004., str. 30.

Sveti Jerolim (1926., Sl. 12) još je jedna drvena skulptura u Škarpinom opusu, koja pokazuje njegov afinitet prema art décou. To su godine kad je art déco već uzeo maha u Europi, a odlikovao se kroz aplikacije elemenata drevnih kultura i strogih geometrijskih linija. Svetac je prikazan sa svojim karakterističnim atributima: lubanjom, lavom i knjigom.⁷⁰ U klečećem je položaju s pognutom glavom, u lijevoj ruci drži knjigu, u desnoj lubanju, a podno njega nalazi se lav. Škarpa prikazuje lik sveca obučen samo do pasa, pridržavajući se uobičajene konvencije tradicionalnog prikaza sv. Jerolima, kako u slikarstvu tako i u skulpturi. Kosu i dugačku bradu, kao i lavlju grivu Škarpa oblikuje dubokim i istaknutim, ritmički pravilnim, stiliziranim oblicima. Veći stupanj odvajanja od tijela ne postiže ni kod obrade draperije. Ovakva statična dekorativnost vjerojatno vuče korijene iz asirske umjetnosti.⁷¹

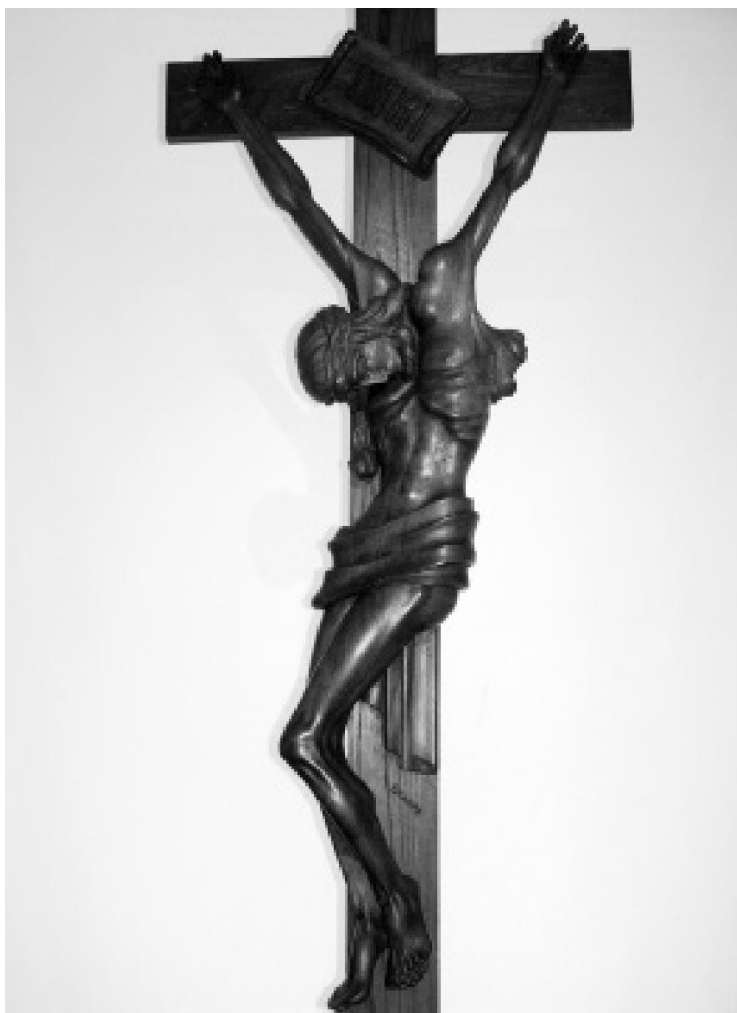


Sl. 12. Juraj Škarpa, *Sveti Jerolim*, 1926.

⁷⁰ Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, 2006, str. 329.

⁷¹ Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, 2004., str. 30.

Najpoznatije Škarpino sakralno djelo je *Raspeće* (Sl. 13) izrađeno 1932. godine za katedralu u Đakovu. Tema raspeća jedna je od najčešće korištenih sakralnih tema u povijesti umjetnost, a u ikonografiji predstavlja Kristovu otkupiteljsku žrtvu. Radi ga u bronci. Djelo kao što je ovo najzornije pokazuje Škarpu kao ekspresionista. Iako je Isusovo lice lišeno emocija, njegovo zgrčeno tijelo pokazuje svu bol. Dojam koji ostavlja daje naslutiti da se radi o umirućem Kristu koji još nije napustio ovozemaljski svijet. Još veću intenzivnost prikaza postiže koščatom anatomijom i pretjerano pognutom glavom. Na ovom primjeru se može vidjeti Škarpino poznavanje proporcija. Perizoma je obrađena na jednostavan način. Kao pravom ekspresionistu, Škarpi je bilo bitno u promatraču pobuditi svijest o mucu kroz koju je Krist prošao. Antun Bauer govoreći o ekspresivnosti Škarpinih skulptura opisuje Kristovo tijelo kao tijelo koje je *prelomljeno od boli, isprebijano i deformirano visi na križu obješeno o čavle*.⁷²



Sl. 13. Juraj Škarpa, *Raspeće*, 1932.

⁷² Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Antun Bauer, »Juraj Škarpa« u: *Hrvatski krugoval*, Zagreb, 6. Prosinac 1943.

Skulptura *Utjeha* (1932., Sl. 14) predstavlja kompoziciju od dva lika, stojeći i klečeći, koja su se priklonila jedan drugome i u velikom međusobnom povjerenju, koje ih veže oni se gotovo stapaju u jedan lik. Ovdje u fokusu nisu izrazi lica, nego fini tok linija, koje uokviruju ovu kompoziciju. Pojam utjehe dobio je ovdje svoje adekvatno kiparsko ostvarenje. Iako ovdje nema direktne religiozne tematike, kompozicija prikazuje intiman trenutak između dvije osobe koji zrači duhovnošću. Škarpa stavlja naglasak na siluetu likova, glatku površinu narušava samo pokojim nježnim naborima draperije i kose. U ovom slučaju izrada nije toliko ekspresivna, ali to svejedno ne umanjuje dojam snažnog susreta kojeg je Škarpa uprizorio.



Sl. 14. Juraj Škarpa, *Utjeha*, 1932.

Juraj Škarpa je 1937. godine dobio narudžbu od Kartuzijanskog samostana u Pleterju da izradi drveni reljef za kapelu u samostanu.⁷³ Prema autorovom zapisu na poledini fotografije reljefa, kompozicija je visoka 283 centimetra i široka 118 centimetara.⁷⁴ Radi se o prikazu *Svetog Trojstva s Blaženom Djevicom Marijom* (Sl. 15). Jedno od svojih dimenzijama najvećih djela, Škarpa je izrađivao na licu mjesta. Kompozicija se može podijeliti na tri dijela. U donjem dijelu je izrezbaren natpis na latinskom *ANTE THRONVM TRINITATIS SIS PRO NOBIS ADVOCATA* (značenje u slobodnom prijevodu: Ispred prijestolja sv. Trojstva budi nam pristalica). Iznad natpisa se u pozadini vidi sakralna građevina s dva tornja. Pozadina scene je plitko izrezbarena i ne dolazi toliko do izražaja. Lik Blažene Djevice Marije zauzima donji dio reljefa gdje je Marija u frontalnom položaju s glavom okrenutom prema gore i ispruženom desnom rukom. Ispod njenih nogu su prikazane glave anđela, a iz njene lijeve ruke se pružaju zrake svjetlosti. Sveto Trojstvo se nalazi u gornjoj polovici polukružnog zaključanog reljefa. Na vrhu u sredini se nalazi golubica, simbol Duha Svetoga, iz koje se protežu iste zrake svjetlosti kao i iz Marijine ruke. Gledajući u prikaz, lijevo od golubice nalazi se prikaz Sina s pognutom glavom, a na suprotnoj strani, okrenut prema Sinu, također pognute glave nalazi se Otac. Draperija je jednostavno stilizirana, a na licima likova se ne vide emocije. S obzirom da se radi o narudžbi od strane kartuzijanskog reda, čiji redovnici žive u tišini i siromaštvu, ovakvo jedno suzdržano i jednostavno djelo odgovara ambijentu. Identičan reljef, samo u mramoru radi i za crkvu sv. Antuna na Svetom Duhu u Zagrebu.

⁷³ Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, 2004., str. 35.

⁷⁴ Isto, str. 35.



Sl. 15. Juraj Škarpa, *Reljef Svetoga Trojstva*, 1937.

4.4. IKONOGRAFIJA

Škarpa se u svojim sakralnim kompozicijama fokusirao na izradu pojedinačnih svetačkih likova. Najčešći lik njegovog opusa s religioznom tematikom je Bogorodica, što ne treba čuditi s obzirom da je najčešći motiv u cjelokupnom njegovom opusu ženski lik. Bogorodicu prikazuje u više različitih scena, s različitim stilskim karakteristikama. U prikazima ženskih figura se na njihovim licima gotovo uvijek može iščitati spokoj. Drugi najčešći lik je Isus Krist, također pojedinačno i u kompozicijama s više figura. Škarpa u prikazu Isusova života uzima scene njegove smrti i uskrsnuća. Prvo njegovo djelo je sv. Juraj, i jedno od zadnjih što se može protumačiti na način da radi puni krug u životu i stvaranju jednog umjetnika, gdje se jasno vidi napredak i sazrijevanje. Sve teme su novozavjetne. Reljef sv. Trojstva radi dva puta za različite crkve. Reljef je identičan u prikazu, samo se radi o obradi drugačijeg materijala. Nije poznato jesu li dužnosnici crkve sv. Antuna na Sv. Duhu svjesno htjeli imati vjernu kopiju reljefa iz samostana u Pleterju ili je Škarpa to uradio na svoju ruku. U prikazima svetaca drži se zadane ikonografije, pa tako sv. Jurja u oba slučaja prikazuje s tipičnim ikonografskim motivima, jednako kao i sv. Jerolima i sv. Trojstvo. U njegovom opusu su rijetke kompozicije s više od dvije ljudske figure, tako nešto radi gotovo isključivo na reljefima.

4.5. NARUDŽBE I PODACI O SKULPTURAMA

Većina Škarpinih djela svjetovne tematike se nalazi u privatnom vlasništvu njegove obitelji, skupa s blokovima za skiciranje, crtežima i studijama. Moderna galerija u Zagrebu u posjedu ima tri njegova djela: *Ljudi*, *Utjeha* i *Srdžba*, dok se u vlasništvu Gliptoteke HAZU nalaze četiri rada Jurja Škarpe: *Stidljivost*, *Ženski akt*, *Bol* i *Maska*. S obzirom da su izložbe 20.-ih i 30.-ih godina XX. stoljeća bile i prodajnog karaktera, dio skulptura se prodao i trenutno vlasništvo je nepoznato. Među biblijskim motivima ističu se skulpture u javnom prostoru kao što je *Raspelo* u vlasništvu Đakovačke nadbiskupije i *Sveto Trojstvo* u Kartuzijanskom samostanu u Pleterju te u crkvi sv. Antuna na Svetom Duhu. Za crkvu sv. Antuna na Svetom Duhu radi i reljef *Isus nosi Križ*. Poznato je da je Juraj Škarpa radio nadgrobne spomenike za obitelji Drašković i Pečić-Kosier, a radio je i narudžbe za društvo Hrvatski radiša, točnije bistu *Petra Kvaternika* i *Dr. Luke Senjaka*. Još jedna privatna narudžba Škarpi je stigla 1941. godine od Marijane Radev, operne pjevačice, koja naručuje izradu vlastitog portreta u drvu.⁷⁵ Godine 1940. došlo je do prvog otkupa Škarpine skulpture za javnu instituciju. Radi se o skulpturi *Smijeh*, rijetkog motiva u njegovom opusu, koja je otkupljena od strane ministra financija za svoj kabinet. Prema riječima

⁷⁵ Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, 2004., str. 72.

Škarpe u dogovoru o otkupu je sudjelovao i tadašnji ravnatelj Moderne galerije u Zagrebu, ali je odbio kupiti skulpturu da se ne bi zamjerio Meštroviću.⁷⁶ Iduće godine na kolektivnoj *Prvoj izložbi hrvatskih umjetnika* u Zagrebu je izložio tri svoja djela, uključujući *Raspelo* koje je otkupilo Ministarstvo vojske.⁷⁷ Škarpa je dobio na natječaju za izradu spomenika Palom borcu u Starom Gradu na Hvaru za kojeg je dva mjeseca radio skice prije nego je bio obavješten da je rad naknadno ipak dodijeljen Kostu Angeli Radovaniju.⁷⁸ Tridesetak Škarpinih skulptura nalazi se u franjevačkom samostanu u Humcu u zbirci umjetnina u stalnom postavom.

5. KOMPARACIJA S MOGUĆIM UZORIMA

Kada se rade komparacije hrvatskih kipara XX. stoljeća s njihovim uzorima, nemoguće je izbjeći ime Ivana Meštrovića. Iznimka nije ni slučaj Jurja Škarpe, koji je, i prije suradnje s Meštrovićem na mauzoleju obitelji Račić 1922. godine, svoja oblikovna rješenja, svjesno ili nesvjesno, radio po uzoru na Meštrovića. Sličnosti se vide na već spomenutim primjerima Škarpina *Raspeća* iz 1932. godine i Meštrovićeva *Raspela Velikog* iz 1916. godine, osim tematike, zajednička je i dramatičnost prizora koju naglašavaju kroz oblikovanje anatomije, posebice Kristovih rebara, koje Meštrović dodatno stilizira dok se Škarpa drži realističnije obrade. Njegova skulptura *Grizodušje* (Sl. 17) i reljef *Starac i djevojka* (Sl. 18) izobličeni i distorzijom anatomije podsjećaju na Škarpina djela iz njegove najekspresivnije faze, kada se pripremao za prvu samostalnu izložbu u Salonu Ullrich 1921. godine. Ono što je zajedničko *Grizodušju* i *Starcu i djevojci* je intenzivna izražajnost grimasa i gesti, te napinjanje volumena što je karakteristično i za djela Jurja Škarpe s navedene izložbe na primjerima skulptura *Glad, Strah, Nasilje* i *Pravda* (Sl. 16). Svakako je bitno spomenuti i prema mišljenju mnogih najpoznatiji ekspresionistički eksponat hrvatskog modernog kiparstva, koji je nastao prekasno da bi se dovodio u vezu sa Škarpom, Meštrovićev *Job* iz 1946. godine, koji je srodnik ranih ekspresionističkih djela, i nastaje kao odgovor na užase rata.⁷⁹ Sličnosti u radu dva navedena umjetnika možemo naći i u Škarpinoj drvenoj skulpturi *Život-Ljudi* iz 1940. godine. Radi se o radu valjkastog oblika koji prikazuje veći broj ljudskih figura. Prikazuje ženske, muške i dječje likove čija se tijela međusobno isprepliću i savijaju kako bi „stali“ u kalup skulpture. Sličan

⁷⁶ Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, 2004., str. 38.

⁷⁷ Isto, str.39.

⁷⁸ Vinko Srhoj, *Moderno kiparstvo otoka Hvara*, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2016., str. 48.

⁷⁹ Vinko Srhoj, »Ekspresionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe«, 2007., str. 289.

motiv, trideset pet godine prije, radi Meštrović na svom djelu *Zdenac života*, u kojem kombinira rodenovski simbolizam i bečku secesiju. Djelo je javno izloženo 1910. godine.⁸⁰



Sl. 16. Juraj Škarpa, *Pravda*, 1921.

⁸⁰ Radovan Ivančević, »Kružna forma u opusu Ivana Meštrovića« u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, No. 43/44, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1988., str. 47.



Sl. 17. Ivan Meštrović, *Grizodušje*, 1907.



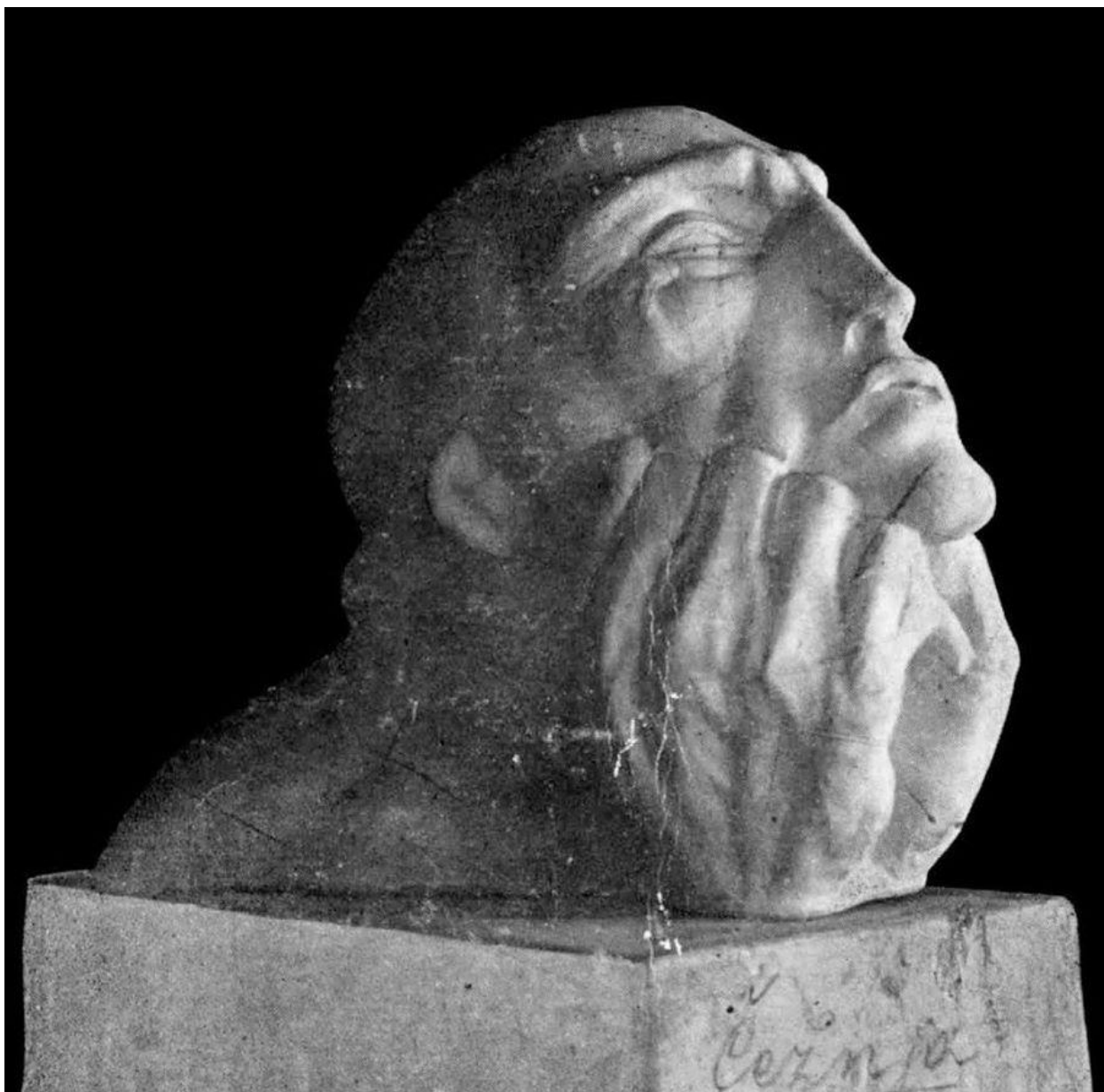
Sl. 18. Ivan Meštrović, *Starac i djevojka*, 1906./1907.

Vinko Srhoj, povjesničar umjetnosti koji je nekolicinu svojih radova posvetio Škarpi, ga uspoređuje i sa suvremenikom Marinom Studinom (1895.-1960.). Studin se školovao na više akademija u Europi. Isprva je radio djela sa secesijskim obilježjima inspirirane čovjekovim unutarnjim doživljajima (*Odmazda*, *Čežnja*, *Melankolija*), da bi kasnije u svoj rad unio dozu ekspresionizma koje je realizirao u drvu i kamenu. I Škarpa i Studin su bili su sudionici Prvog svjetskog rata iz kojeg su donijeli svjedočanstva užasa i strahota koje prenose u skulpture s naglašenim motivom boli. Obojica su bili jednako zaokupljeni čovjekovim stradanjima, patnjom i terorom kojeg je prošao ljudski rod. Nazivi Studinovih skulptura u to vrijeme govore u prilog tome (*Strah*, *Užas*). Secesija, kao polazna točka Studinovih radova, pomiješana s ekspresionizmom dovodi do skulpture kakva je *Melankolija* (Sl. 19) iz 1918. godine. Ono što je zajedničko njoj i Škarpinim djelima *Srdžba* i *Strah* je oblikovanje usta na način da su raširena, prikazujući upravo ono što nam sam naziv skulpture govori. Secesijski izduženi vrat, podsjeća na oblikovno rješenje vrata kod skulpture *Majčin cjelov*.⁸¹ Škarpino djelo *Pravda* (Sl. 16) se također može dovesti i u vezi sa Studinovom *Čežnjom* (Sl. 20), pogledamo li oblikovanje šaka.



Sl. 19. Marin Studin, *Melankolija*, 1918.

⁸¹ Vinko Srhoj, »Ekspresionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe«, 2007., str. 289.



Sl. 20. Marin Studin, *Čežnja*, 1919.

Pišući o Škarpinim uzorima s međunarodne likovne scene, neizbježan je kiparski opus Ernsta Barlacha (1870.-1938.), predstavnika ekspresionizma u njemačkom kiparstvu, koji se osim u likovnim umjetnostima okušao i u književnosti. Barlach je proživljavao teško razdoblje za vrijeme nacističkog režima jer je zbog svog ekspresivnog stila bio proglašen umjetnikom modernistom koji ne poštuje tradiciju njemačkog naroda stoga su njegova djela bila nepoželjna na javnim mjestima.⁸² Njegova djela karakteriziraju dramatični pokreti grotesknih likova, a

⁸² Peter Paret, *An Artist Against the Third Reich: Ernst Barlach, 1933-1938*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003., str. 5

najčešće ih radi u drvu. Kao teme, osim biblijskih uzima i personifikacije osjećaja i prikaze seljaka. Svojim oblikovnim rješenjima Škarpa se zaista približava Barlachu, iako ne možemo tvrditi da je postojala izravna veza između njih ni je li Škarpa uopće poznao njegove radove. Sličnosti se vide u stilskim elementima grotesknog, patetičnog i komičnog koji su vidljivi kod obojice kipara, te svođenje ljudskog postojanja na obuzetost srdžbom, osvetom, nanošenjem boli, nasilništvom, histerijom i glađu. To najbolje vidimo usporedimo li Škarpina djela s prve samostalne izložbe s djelom Ernsta Barlacha *Ekstatični* (Sl. 21) iz 1914. godine.⁸³ No, postoji i očita razlika pri pogledu na njihove radove. Barlach je svoje figure geometrizirao, dok ih Škarpa naturalizira. Nadalje, Škarpa je u svom izražavanju emocija izravan i vođen nagonom, dok je Barlach rezerviraniji, što proizlazi iz njegovog referiranja na srednjovjekovnu skulpturu u drvu.⁸⁴



Sl. 21. Ernst Barlach, *Ekstatični*, 1914.

⁸³ Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, 2004., str. 26.

⁸⁴ Vinko Srhoj, »Ekspressionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe«, 2007., str. 289.

Uz Barlacha se kao Škarpin uzor spominje i Antoine Bourdelle (1861.-1929.), nakon Rodina najistaknutiji francuski moderni kipar. Snažnim ekspresivnim izrazom oblikuje monumentalnu plastiku, poprsja, reljefe i keramiku. Najpoznatiji je po izradi reljefa za kazalište na pariškom bulevaru *Champs-Élysées*. Podudarnost se vidi pogledamo li ekspresivnost Bourdelleovih *Urlajućih lica* (Sl. 22), koja najjasnije pokazuju trenutak snažne emocije potaknute bolnim iskustvom, upravo onih emocija po kojima je Škarpa prepoznatljiv i koje su zbog nedavno završenog rata bili skloni mnogi umjetnici u svim oblicima izražavanja. Kako bi se ta bol još jasnije izrazila i Škarpa i Bourdelle dovode lica likova do izobličenja i groteske.⁸⁵



Sl. 22. Antoine Bourdelle, *Urlajuća lica*, 1894.-1899.

Škarpa nikad nije isticao utjecaj drugih na njega, upravo suprotno, naglašavao je da radi prema vlastitom osjećaju. Iako postoji mogućnost da se u nekim oblikovnim rješenjima oslanjao na

⁸⁵ Vinko Srhoj, »Ekspresionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe«, 2007., str. 289.

djela kipara s kojima je bio u direktnom doticaju, lako je moguće da se te sličnosti samo rezultat duha vremena u kojem su živjeli navedeni umjetnici. U dvadesetom stoljeću umjetnički časopisi i internacionalne izložbe su bile svakidašnja pojava, stoga postoji mogućnost preuzimanja različitih ideja i na taj način. Sličnost između navedenih kipara najviše se ogleda u korištenju srodnih psiholoških interpretacija, koje nisu bile rijetke u ratnom i međuratnom razdoblju, a ekspresionizam kao stil je najviše odgovarao izražavanju različitih psiholoških stanja.

6. ŽIVOTOPIS⁸⁶

Juraj Škarpa rođen je 29. studenog 1881. godine u Starom Gradu na Hvaru, gdje provodi djetinjstvo, završava pučku školu i drvodjeljski zanat. Figurice u drvu, najčešće uporabne, koje je izrađivao u djetinjstvu nisu sačuvane. U ranim dvadesetim godinama stupa u ratnu mornaricu i služi na ratnom brodu Split gdje je izrezbario svoju prvu skulpturu u drvu na temu *Sveti Juraj ubija zmaja* (1902.). Njegov mali kip na postamentu ukrašenom reljefima s ratnog je broda premješten u izlog brijačke radnje majstora Šveljevića u Splitu, gdje je pobudio velik interes građanstva i ponukao slikara Emanuela Vidovića da ga u novinama preporuči kao perspektivnog kipara. Iako početnički, taj rad je dao naslutiti da se radi o talentiranom kiparu. Umjetnički put Jurja Škarpe se nastavlja 1911. godine u Splitu na Obrtničkoj školi na odjelu kiparstva kod profesora Mihovila Svetislava Peruzzija. Najvažniji trenutak dvogodišnje naobrazbe u Splitu bila je *Jadranska izložba* splitske škole u Beču 1912. godine. U toj generaciji splitske škole Škarpa se nametnuo kao najveći potencijal, čemu u prilog govori činjenica da je izložio dvanaest skulptura, dok se ostatak polaznika škole predstavljao s jednim djelom. Većina od tih dvanaest su bile kopije po starim majstorima, ali i njegov prvi poznati rad u kamenu *Dalmatinski zagorac koji svira u diple* (1912.). Tim djelom Juraj je pokazao afinitet prema etnografskim motivima i zavičaju. Na osnovi dobrog dojma kojeg je ostavio na bečkoj izložbi i po preporuci profesora Mihovila Svetislava Peruzzia, Škarpa je primljen na pokusni rok od tri mjeseca i Odjel za kiparstvo na *Kunstgewerbeschule* u Beču, gdje zatim kao hospitant studira kod profesora Josefa Breitnera. Sa školovanjem na *Kunstgewerbeschule* počinje u listopadu 1913. godine i kao prvi zadatak od profesora Breitnera dobiva komponirati bizantski portal. Zbog manjka znanja o bizantskoj umjetnosti i loših kritika od strane profesora, Škarpa je proživljavao traumatične trenutke i bio je na rubu odustajanja. Nakon toga ušao je u mirnu fazu, pohađao je jutarnje satove modeliranja akta, popodnevna predavanja o kompoziciji i večernju obuku crtanja akta. Prvi rad kojim se istaknuo na bečkoj akademiji bio je nadgrobni spomenik djevojke u dalmatinskoj nošnji *Molitva*, danas nesačuvan s obzirom da se radovi studenata nisu čuvali. Ta skulptura mu je osigurala ostanak na akademiji na redovni studij koji je započeo u lipnju iduće godine. S vremenom su njegovi radovi bili toliko dobri da ih nije trebalo dodatno korigirati, ali su to još uvijek bili školski radovi bez naznaka monumentalnosti. Škarpa je u sklopu nastave izrađivao razne medaljone, vaze, nadgrobne spomenike, zdence, pazeći na simetriju a i

⁸⁶ Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, Stari Grad: Centar za kulturu Staroga Grada, 2004.

priklanjajući se secesijskoj modi. U Bečkoj fazi nastali su ženski aktovi, animalističke kompozicije i skulpture religiozne tematike. Iako mu je profesor Breitner po završetku školovanja ponudio ostanak u Beču i rad u kiparskoj radionici, Škarpa se odlučio vratiti u svoj zavičaj. Nedugo nakon povratka u Stari Grad došao je poziv na vojnu mobilizaciju i iduće tri godine je radio na istovaranju ugljena po dalmatinskim gradovima i Boki Kotorskoj. Škarpa je oslobođen vojne službe u jesen 1918. godine i već iduće godine nastavlja školovanje ovog puta na akademiji u Zagrebu u kiparskoj klasi Roberta Frangeša Mihanovića. Koliko mu je težak bio život, govori činjenica je primljen u Udruženje izbjeglica čime si je riješio pitanje prehrane. Studij je završio 1920. godine s vrlo dobrim uspjehom nakon kojeg je na preporuku Frangeš Mihanovića otišao raditi u Samobor u tvornicu građevinskog materijala i nadgrobnih spomenika. U tvornici je upoznao Mariju Prebeg, svoju buduću suprugu. Uz to intenzivno stvara vlastita djela pripremajući svoju prvu samostalnu izložbu koja je došla na red 1921. godine. Izložba se odigrala u galeriji Ullrich, a zbog podjele troškova zajedno je izlagao sa slikarom Vlahom Pečenac-Lelinom. Škarpa je izložio dvadeset i jedan rad u drvu, mramoru i sadri. Izložba nije bila stilski koherentna, ali je dominirala ekspresionistička težnja. Ovom izložbom financijski nije vratio uloženo, zbog čega je nastavio živjeti u gladi i siromaštvu. Nakon samostalne izložbe, Škarpa na preporuku Frangeš Mihanovića počinje raditi s Meštrovićem na mauzoleju obitelji Račić u Cavtatu. Juraj gleda na ovaj trenutak kao na ključan koji mu je odredio buduću karijeru. Ivan Meštrović je bio zadovoljan viđenim i Škarpi, koji je bio zadužen za klesanje skulptorskih elemenata, je nudio da preuzme nadzor nad radovima, što je ovaj odbio. Osim nekoliko domaćih majstora, na mauzoleju su radili i Talijani čije plaće su bile veće od ostatka ljudi. Škarpa je zbog neslaganja s Meštrovićem koji je cijenio strance više od domaćih majstora, prema svojim riječima, zapečatio svoju karijeru zasnagom. Vratio se u Zagreb 1923. godine, vjenčao s Marijom Prebeg i počeo planirati gradnju kuće u Topničkoj ulici. Druga samostalna izložba održala se također u galeriji Ullrich 1925. godine. Ta je izložba privukla veliki broj kritičara i posjetitelja. Kao ni prva izložba ni ova nije imala katalog, ali se iz novinskih članaka zna da je izloženo oko trideset radova. Najviše su bile zastupljene skulpture religiozne tematike, a prvi put izlaže reljefe u bronci. Zadovoljavajući financijski uspjeh izložbe omogućila je Škarpi završetak gradnje kuće i ateljea, a nedugo zatim postaje redoviti član *Strukovnog udruženja jugoslavenskih likovnih umjetnika*. Idućih godina se žalio da ga nitko ne poziva na izložbe i pretpostavlja da je uzrok tome bila svađa s Meštrovićem, koji je u to doba bio najutjecajniji umjetnik. Škarpa se gotovo u potpunosti posvetio religioznoj tematici, uvjetovano i narudžbama koje je dobivao od crkvenih naručitelja. Treća samostalna izložba u salonu Ullrich, održana je 1932. godina i imala je karakter retrospektive. Obuhvatila je četrdesetak radova u drvu, mramoru, bronci i sadru te je

bila komentirana u devet kritičkih osvrtu. Škarpa je u idućih nekoliko godina primao narudžbe skulptura od kojih se najviše ističu radovi za đakovačku katedralu i kartuzijanski samostan u Pleterju. Upravo zbog čestog angažmana od strane crkve, Škarpi je izmaknuo projekt skulpture *Palog borca* u Starom Gradu, koji je preuzeo Kosta Angeli Radovani. Bio je poznat u umjetničkim krugovima kao kipar koji voli živjeti u samoći i skromnosti, stvarati iz sjene. U tom stanju je proveo i ratne godine. Iako je za života, a i poslije njegovo djelo razmatrano u likovnim kritikama te je o njemu objavljena i opsežna monografija koja predstavlja značajan doprinos poznavanju njegova djela, Škarpin kiparski opus nije u potpunosti valoriziran. Obolio je i umro 1952. godine u Zagrebu.

7. ZAKLJUČAK

Juraj Škarpa se u svom stvaralaštvu okušao u raznim stilovima, no ipak ga najviše pamtimo po ekspresionističkom izričaju. Imao je priliku učiti i stvarati s velikim imenima hrvatske umjetničke scene, prvenstveno Meštrovićem čiji utjecaj je vidljiv bez obzira što ga Škarpa negira. Iako je za života sudjelovao na izložbama, grupnim i samostalno te je imao nekolicinu narudžbi, Škarpa je tek nakon smrti pronašao zaslužno mjesto u hrvatskoj povijesti umjetnosti. Ekspresionistički izričaj, koji je skulpture često dovodio na granicu s karikaturnim i grotesknim i tematika koja je prikazivao u poratnom vremenu, a koja je prikazivala osjećaje tjeskobe i boli, nije zaživjela na pravi način kod publike koja je u to vrijeme pohađala izložbe i kupovala umjetnička djela. Ne treba zanemariti ni činjenicu da je bio upoznat s aktualnim umjetničkim strujanjima, pa tako nekolicina njegovih djela ima karakteristike art décoa (*Sveti Jerolim*, 1926.)

Veliki dio njegovog opusa čine sakralne skulpture. Osim njega sakralnu skulpturu rade i ostala velika imena hrvatskog međuratnog kiparstva: Meštrović, Augustinčić, Kršinić. Škarpa je najviše volio prikazivati ženske figure, u slučajevima sakralne skulpture, Bogorodicu Mariju, pa se tako tridesetak skulptura manjih dimenzija, posvećene Mariji nalaze u franjevačkom samostanu u Humcu.

Osim u spomenutom samostanu, najveći broj njegovih djela nalazi se u privatnom vlasništvu obitelji Škarpa. Još uvijek se radi na tome da se njegovi radovi smjeste na jedinstveno mjesto koje će biti dostupni javnosti. Monografija Vinka Srhoja koja je izašla povodom izložbe Jurja Škarpe na Hvaru 2004. godine, je do sad najbolje uspjela valorizirati Škarpin opus u kontekstu međuratnog hrvatskog kiparstva.⁸⁷

Škarpa ostaje poznat ponajviše po ekspresionizmu, koji je u tom obliku bio rijedak u hrvatskoj u međuraću. Stvarao je kako je osjećao, a u vremenu kada na hrvatskoj likovnoj sceni postoje veličine poput Meštrovića, Frangeš-Mihanovića i Augustinčića, nije bilo lako doći do šire publike i do većih narudžbi. Kiparske vještine Jurja Škarpe su neosporne, a njegov doprinos našem kiparstvu postaje sve više vidljiv.

⁸⁷Sandi Bulimbašić, »Kiparska vještina bez imaginarne snage« u *Kvartal: kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*, Vol. II No. 1, 2005., str. 31.

8. PRILOZI

8.1. POPIS IZLOŽBI

Izložba obrtničko-umjetničke škole, Split, 1913.

Izložba jugoslavenskih umjetnika iz Dalmacije, Split, IV.-V, 1919.

Izložba Pečenec-Škarpa. Zagreb, I.-II.,1921.

Izložba plastika Jurja Škarpe, Zagreb, V.,1925,

Jadranska izložba, Split, VII.-VIII., 1925.

I. internacionalna izložba, Rijeka, VIII. – IX., 1925.

VI. Jugoslavenska umjetnička izložba, Novi Sad, VI.-VIII., 1927.

Izložba plastike Jurja Škarpe, Zagreb, IV., 1932.

Izložba „Zadružnog salona“, Zagreb, IV., 1935.

Stalna izložba „Zadružnog salona“, Zagreb, 1937.

I. izložba hrvatskih umjetnika, Zagreb, XI., 1941.

Izložba hrvatskog Crvenog Križa, Zagreb, XII. 1943. – I. 1944.

Kiparsko stvaralaštvo u Hrvatskoj, 1897. – 1918., Zagreb, XII.1977. – I.1978.

Kiparsko stvaralaštvo u Hrvatskoj, 1897. – 1918., Beograd III.-IV. 1978.

Juraj Škarpa, Zagreb, Gliptoteka, IV. – V. 1988.

Memorijal Ive Kerdića, Zagreb , I. – III. 1981.

Metropolitana u Požegi, Požega, muzej, IV. – V. 1997.

Zbirka Bauer, Zagreb, II. – IV., 1989.

Tisuću godina hrvatske skulpture, Zagreb, II. - IV.,1991.

„Izbor iz donacija Galerije Stari Grad Đurđevac“, Đurđevac, Galerija Stari Grad, V-VI., 2003.

Juraj Škarpa, Stari Grad na Hvaru, Glerija Juraj Plančić, VIII.-IX. 2004.

Juraj Škarpa, Zadar, Galerija umjetnina, XI. 2004.

Juraj Škarpa, Samobor, Galerija Prica, XII. 2004.

Kiparstvo Hrvatske XIX. i XX. stoljeća u Gliptoteci, Zagreb, Gliptoteka, V. 1974.

Strast i bunt, Zagreb, Klovićevi dvori, IX.-XI. 2011.

Darovnice 2012.-2013., Split, Galerija umjetnina, V. 2013.

Nove akvizicije Moderne galerije, 2009.-2014., Zagreb, Moderna galerija, I.-II. 2015.

8.2. POPIS LITERATURE

Knjige

1. Ana Adamec, *Hrvatsko kiparstvo na prijelazu stoljeća*, Zagreb: Denona, 1999.
2. Miodrag B. Protić, *Skulptura XX. veka*, Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1982.
3. Anđelko Badurina (ur.), *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 2006.
4. Dušan Bilandžić, *Hrvatska moderna povijest*, Zagreb: Golden Marketing, 1999.
5. Josip Bilić (ur.), *Likovni leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2014.
6. Igor Fisković (ur.), *Tisuću godina hrvatskog kiparstva*, Zagreb: Muzejsko galerijski centar, 1997.
7. Grgo Gamulin, *Hrvatsko kiparstvo XIX. I XX. stoljeća*, Zagreb: Naprijed d.d., 1999.
8. Zorana Jurić Šabić, Maja Šeparović Palada, *Ivan Meštrović: Povijest Isusa iz Nazareta u drvu: Crkvice Svetoga Križa, Meštrovićeve Crikivine-Kaštilac, Split*, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2017.
9. Duško Kečkemet, *Ivan Meštrović*, Beograd: Nolit, 1983.
10. Jozo Kljaković, *Dalmatinske teme*, Solin: Dom kulture Zvonimir, 2013.
11. Jozo Kljaković, *U suvremenom kaosu*, Zagreb: Matica Hrvatska: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, 1992.
12. Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog (ur.), *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012.
13. Ivan Kožarić (ur.), *Ivan Meštrović: Gospa od Anđela – Mauzolej obitelji Račić, 1920.-1922.*, Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2008.
14. Vladislav Kušan, *Art et artifex: studije i eseji*, Zagreb: Biblioteka lijepe knjige, 1941.
15. Irena Kraševac, »Hrvatsko kiparstvo u doticaju s Art-Décoom« u: *Art Déco i umjetnost u Hrvatskoj između dva svjetska rata*, (ur.) Miroslav Gašparović, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt Zagreb, 2011.
16. Rosina Neginsky, *Salome: The image of a woman who never was: Salome: Nymph, Seducer, Destroyer.*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.
17. Timothy O. Benson, Éva Forgács, *Between worlds: a sourcebook of central European avant-gardes, 1910-1930*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2002.
18. Peter Paret, *An Artist Against the Third Reich: Ernst Barlach, 1933-1938*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

19. Milan Pelc (ur.), *Hrvatska umjetnost: povijesti i spomenici*, Zagreb: Školska knjiga, 2004.
20. Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, Stari Grad: Centar za kulturu Staroga Grada, 2004.
21. Vinko Srhoj, *Moderno kiparstvo otoka Hvara*, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2016.
22. Maja Šeparović Palada, *Meštrovićeve Crikvine*, Split: Muzeji Ivana Meštrovića, 2012.
23. Ivo Šimat Banov, *Hrvatsko kiparstvo od 1950. do danas*, Zagreb: Naklada Ljevak, 2013.
24. Barbara Vujanović, *Meštrovićev znak u Zagrebu*, Zagreb: Muzeji Ivana Meštrovića, 2017.
25. Žarka Vujić, *Salon Ullrich o stotoj obljetnici*, Zagreb: Art magazin Kontura, 2010.
26. Horst Waldemar Janson, *Jansonova povijest umjetnosti: zapadna tradicija*, Varaždin: Stanek, 2008. [7. izdanje]
27. Igor Zidić (ur.), *6. zagrebački salon: kritička retrospektiva "Zemlja", Umjetnički paviljon, 8. svibnja - 8. lipnja 1971.*, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971.

Članci:

1. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Antun Bauer, »Juraj Škarpa«, u: *Hrvatski krugoval*, Zagreb, 6. prosinac 1943.
2. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, I.M.K., »Juraj Škarpa: Dva sata s umjetnikom medju njegovim kipovima i reliefima « u: *Novine*, 21.11.1944.
3. Sandi Bulimbašić, »Kiparska vještina bez imaginarne snage« u *Kvartal: kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*, Vol. II No. 1, 2005., str. 30-32
4. Sandi Bulimbašić, »Prilog poznavanju povijesti Društva hrvatskih umjetnika Medulić« 1908.–1919.« u: *Radovi instituta povijesti umjetnosti*, No.33., (ur.) Mirjana Repanić Braun, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009., str. 251-260
5. Duško Kečkemet, »Kapograsov i Meštrovićev kaštelet u Splitu« u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Split: Književni krug, 1986., str 425-443
6. Duško Kečkemet, »Hrvatska Moderna plastika« u: *Urbanizam i arhitektura*, Zagreb, 1950., str. 65-74
7. Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Stjepan Korenić, »Iz Hrvatskog salona umjetnosti« u: *Katolički list*, Zagreb, 26.1.1899.
8. Lovorka Magaš, »Hinko Juhn – otet zaboravu« u: *Kvartal: kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*, Vol VI No. 3-4, (ur.) Ivana Mance, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009., str. 53-55
9. Radovan Ivančević, »Kružna forma u opusu Ivana Meštrovića« u: *Život umjetnosti: časopis za pitanja likovne kulture*, No. 43/44, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1988., str. 47-75

10. Mirjana Malova, »Prilog katalogiziranju Meštrovićevih skulptura u javnim zbirkama u Italiji« u: *Crkva u svijetu*, Split: Katolički bogoslovni fakultet Sveučilišta u Splitu 2016., str. 654-662
11. Petar Prelog, »Prilog poznavanju geneze *Proljetnog salona*«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, No. 27., (ur.) Andrej Žmagač, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2004., str. 255-263
12. Petar Prelog, »Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet od kraja 19. stoljeća do Drugog svjetskog rata« u: *Kroatologija: časopis za hrvatsku kulturu*, Vol. 1 No. 1, (ur.) Ivana Klinčić, Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, 2010., str. 254-268
13. Enes Quien, »Najraniji i rani radovi kipara Rudolfa Valdeca« u: *Ars Adriatica*, (ur.) Odjel za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zadru, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2013., str. 193-208
14. Lida Roje Depolo, »Gospa od Anđela – Mauzolej obitelji Račić u Cavtatu« u: *Ivan Meštrović: Gospa od Anđela – Mauzolej obitelji Račić, 1920.-1922.*, (ur.) Ivan Kožarić, Zagreb: Gliptoteka HAZU, 2008., str. 13-15
15. Vinko Srhoj, »Ivan Meštrović i politika kao prostor ahistorijskog realizma« u: *Ars Adriatica* (ur.) Odjel za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zadru, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2014., str. 369-384
16. Vinko Srhoj, »Ekspressionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe« u: *Radovi instituta povijesti umjetnosti*, No.31., (ur.) Mirjana Repanić-Braun, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007., str. 283-296
17. Vinko Srhoj, »Šezdeset najzujbudljivijih godina hrvatskog kiparstva« u: *Ars Adriatica* (ur.) Odjel za povijest umjetnosti Sveučilišta u Zadru, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2015., str. 248-253
18. Mirko Šeper, »Juraj Škarpa«, u: *Hrvatska smotra*, Zagreb, 1941., str. 596–603
19. Davorin Vujčić, »Javna plastika Hinka Juhna (1891-1940.)« u: *Peristil: Zbornik radova za povijest umjetnosti*, Vol. 45 No. 1., (ur.) Zvonko Maković, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 2002., str. 191-209

8.3. POPIS SLIKOVNIH PRILOGA

- Sl. 1.** Juraj Škarpa, *Srdžba*, 1921., preuzeto iz: Vinko Srhoj, »Ekspressionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe«, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007., str. 290.
- Sl. 2.** Juraj Škarpa, *Život-Ljudi*, 1940., preuzeto iz: Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, Stari Grad: Centar za kulturu Staroga Grada, 2004., str. 64.
- Sl. 3.** Juraj Škarpa, *Strah*, 1921., preuzeto iz: Vinko Srhoj, »Ekspressionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe«, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007., str. 290.
- Sl. 4.** Juraj Škarpa, *Ranjenica*, 1921., preuzeto iz: Vinko Srhoj, »Ekspressionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe«, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007., str. 290.
- Sl. 5.** Juraj Škarpa, *Majčin Cjelov*, 1926., Vinko Srhoj, »Ekspressionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe«, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007., str. 292.
- Sl. 6.** Juraj Škarpa, *Sveti Juraj ubija zmaja*, 1902., preuzeto iz: Vinko Srhoj, *Moderno kiparstvo otoka Hvara*, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2016., str. 34.
- Sl. 7.** Juraj Škarpa, *Glava Krista*, 1921., preuzeto s: <http://www.aluminij.ba/kultura/919-izlozba-desetljeca-na-zidovima-galerije-aluminij-djela-delacroixa-dalija-bukovca-jurkica> (pregledano: 24. veljače 2019.)
- Sl. 8.** Juraj Škarpa, *Glava Krista*, 1925. preuzeto iz: Vinko Srhoj, *Juraj Škarpa*, Stari Grad: Centar za kulturu Staroga Grada, 2004. str. 39.
- Sl. 9.** Juraj Škarpa, *Saloma*, 1923., preuzeto iz: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU
- Sl. 10.** Juraj Škarpa, *Glava Madone*, 1925., preuzeto iz: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU
- Sl. 11.** Juraj Škarpa, *Sveti Juraj ubija zmaja*, 1925., preuzeto iz: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU
- Sl. 12.** Juraj Škarpa, *Sveti Jerolim*, 1926., preuzeto iz: Vinko Srhoj, *Moderno kiparstvo otoka Hvara*, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2016., str. 41.
- Sl. 13.** Juraj Škarpa, *Raspeće*, 1932., preuzeto iz: Vinko Srhoj, *Moderno kiparstvo otoka Hvara*, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2016., str. 44.
- Sl. 14.** Juraj Škarpa, *Utjeha*, 1932., preuzeto iz: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU
- Sl. 15.** Juraj Škarpa, *Reljef Svetoga Trojstva*, 1937., preuzeto iz: Vinko Srhoj, *Moderno kiparstvo otoka Hvara*, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2016., str. 44.
- Sl. 16.** Juraj Škarpa, *Pravda*, 1921., preuzeto iz: Vinko Srhoj, »Ekspressionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe«, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007., str. 288.

- Sl. 17.** Ivan Meštrović, *Grizodušje*, 1907., preuzeto s: http://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F2026118%2F_GALUM_1391&repid=1 (pregledano 10. ožujka 2019.)
- Sl. 18.** Ivan Meštrović, *Starac i djevojka*, 1906./1907., preuzeto iz: Vinko Srhoj, »Ekspressionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe«, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007., str. 284.
- Sl. 19.** Marin Studin, *Melankolija*, 1918., preuzeto s: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58521> (pregledano 11. ožujka 2019.)
- Sl. 20.** Marin Studin, *Čežnja*, 1919., preuzeto s: <http://www.muzej-gradakastela.hr/novostistudin.html> (pregledano 11. ožujka 2019.)
- Sl. 21.** Ernst Barlach, *Ekstatični*, 1914., preuzeto s: <https://www.galerie-thomas.de/artwork-details-artfinder-gt-en/id-132557.html> (pregledano 15. ožujka 2019.)
- Sl. 22.** Antoine Bourdelle, *Urlajuća lica*, 1894.-1899., preuzeto iz: Vinko Srhoj, »Ekspressionistička dionica u opusu kipara Jurja Škarpe«, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2007., str. 285.

9. SUMMARY

The paper presents the sculptural work of Juraj Škarpa, with emphasis on religious motifs in his works. Škarpa lived and worked in the first half of the 20th century when both artistic and political scene in this area are changing. The sacral sculptures are found in the work of almost every Croatian sculptor, but most of them were focused on secular subjects. The largest number of works of art with religious motifs are found in cemeteries, primarily Mirogoj in Zagreb. Art in Croatia was lagging behind for the west, and newly established groups of artists opted for the social function of art. Juraj Škarpa was not a member of artistic associations, nor was he entirely in favor of a stylistic line. Most of his works are characterized as expressionist, while in his sacred works he softens facial and body expression.

Key words: Croatian modern art, Expressionism, Juraj Škarpa, Religious motifs, Sculpture