

Ignjat Habermuller i fotografiji Fotokluba Zagreb 1930-ih

Antonini, Nora

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:182588>

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

IGNJAT HABERMÜLLER I FOTOGRAFI FOTOKLUBA
ZAGREB 1930-IH

Nora Antonini

Mentorica: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, doc.

Zagreb, 2019.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

IGNJAT HABERMÜLLER I FOTOGRAFI FOTOKLUBA ZAGREB 1930-IH

Ignjat Habermüller and Photographers of the Zagreb Photo Club in
the 1930s

Nora Antonini

SAŽETAK

U ovom diplomskom radu obrađuje se djelovanje Ignjata Habermüllera i skupine fotografa koja je djelovala u Fotoklubu Zagreb 1930-ih, a čiji opus dosada nije detaljno obrađen, kontekstualiziran ni vrednovan u povijesti hrvatske fotografije. U prvom dijelu rada daje se povijesni pregled razvoja fotografije u Zagrebu od kraja 1890-ih i daje se osvrt na pojam „zagrebačke škole“ s kojim su ovi autori često povezivani.

U prvom dijelu rada analizira se i interpretira djelo Ignjata Habermüllera, autora koji je fotografijama objavljenima u *Fotografskom vjesniku* 1927. godine naznačio pomak koji će nastupiti u shvaćanju i pozicioniranju fotografije. Zatim se u drugom dijelu među ostalim autorima predstavljaju Oskar Schnur, Branko Kojić, Ljubo Vidmajer, Albert Starzyk, Georgij Skrygin, Vlado Cizelj, Branko Luš i Milan Füzy, čije se djelovanje može rekonstruirati zahvaljujući sačuvanim fotografijama u zbirci Fotokluba Zagreb i periodici iz 1930-ih u kojoj su objavljene njihove fotografije i članci o izložbama na kojima su sudjelovali. Na temelju njihovih opusa mogu se analizirati neke dominantne tendencije tog razdoblja, poput utjecaja planinske fotografije, ili socijalna fotografija, čiji je jedan od najznačajnijih predstavnika Ignjat Habermüller. Osim prevladavajućih utjecaja ovi su autori obilježili fotografiju svojim individualnim stilovima i stvorili su specifične umjetničke rukopise koje je potrebno zasebno vrednovati kako bi se dobila zaokružena slika djelovanja fotoamatera u Zagrebu 1930-ih.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

Rad sadrži: 76 stranica, 103 reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: fotografija, 1930-e, Fotoklub Zagreb, *Foto Revija*, zagrebačka škola, Ignjat Habermüller, fotoamateri

Mentor: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, docent, Filozofski fakultet, Zagreb

Ocjenjivači: dr. sc. Frano Dulibić, redoviti profesor, Filozofski fakultet, Zagreb

Patricia Počanić, asistent, Filozofski fakultet, Zagreb

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: 23. rujna 2019.

Datum obrane rada: 24. rujna 2019.

Ocjena: _____

Izjava o autentičnosti rada

Ja, Nora Antonini, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskog studija na Odsjeku povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagreb, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Ignjat Habermüller i fotografi Fotokluba Zagreb 1930-ih rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan.

Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskog rada nije izravno preuzet iz nenađene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, 23. 9. 2019.

Vlastoručni potpis

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	5
2. POVIJESNI KONTEKST ORGANIZACIJE FOTOGRAFSKE AKTIVNOSTI.....	8
2.1. OBNOVA DJELOVANJA FOTOKLUBA ZAGREB I POJAM „ZAGREBAČKE ŠKOLE“.....	10
2.2. FOTOGRAFSKI ČASOPISI I ODNOS PREMA FOTOGRAFSKOM MEDIJU.....	12
3. IGNJAT HABERMÜLLER – OBLIKOVANJE SVJETLOM I PRIKAZ DRUŠTVA.....	14
3.1. POČECI DJELOVANJA.....	14
3.2. AFIRMACIJA U ZAGREBAČKOM KRUGU.....	17
3.3. TIPOLOGIJA HABERMÜLLEROVIH FOTOGRAFIJA.....	21
3.3.1. MRTVE PRIRODE.....	21
3.3.2. OBLIKOVANJE SVJETLOM.....	22
3.3.3. PEJZAŽI.....	25
3.3.4. RADNICI I SOCIJANI KOMENTAR.....	27
3.4. OSTALA ZABILJEŽENA IZLAGAČKA DJELATNOST.....	31
4. PROTAGONISTI FOTOKLUBA ZAGREB.....	32
4.1. OSKAR SCHNUR – DINAMIKA SJENA I MORSKI PEJZAŽI.....	33
4.2. BRANKO KOJIĆ – SOCIJALNA FOTOGRAFIJA I RAZLIČITI KUTOVI GLEDANJA.....	36
4.3. LJUBO VIDMAJER – SOCIJALNA FOTOGRAFIJA I GRADSKI MOTIVI.....	40
4.4. ALBERT STARZYK – POETIČNOST I UTJECAJ NADREALNOG.....	43
4.5. GEORGIJ SKRYGIN – PORTRETI I KAZALIŠNO OSVJETLJENJE.....	47
4.6. VLADO CIZELJ – SPONA SA SLOVENSKOM FOTOGRAFIJOM.....	53
4.7. BRANKO LUŠ – ARHITEKTONSKI I GRADSKI MOTIVI.....	57
4.8. MILAN FÜZY – POLITIČKI ANGAŽIRANA FOTOGRAFIJA I POIGRAVANJE FORMAMA.....	60
5. KRAJ JEDNOG RAZDOBLJA I REKAPITULACIJA DJELOVANJA FOTOAMATERA.....	64
6. ZAKLJUČAK.....	66
7. POPIS LITERATURE I IZVORA.....	68
8. POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA.....	71

1. UVOD

Cilj je ovoga diplomskog rada obraditi skupinu fotografa koji su djelovali u Fotoklubu Zagreb 1930-ih. U uvodnom dijelu rada predstavljen je kulturni i povijesni okvir od kraja 19. stoljeća koji se odnosi na događaje koji su utjecali na razvoj fotografske aktivnosti u tadašnjoj Kraljevini SHS/Jugoslaviji 1930-ih općenito i u Zagrebu kao centru zbivanja u kojemu su ti fotografi djelovali.

Tridesete godine razdoblje su kada se u Zagrebu počinje razvijati intenzivnija fotografska djelatnost i djeluje velik broj fotoamatera koji potiču razvoj Fotokluba Zagreb. Među tim fotografima do danas je detaljnije obrađeno djelovanje nekolicine, od kojih su najpoznatiji Tošo Dabac, Đuro Janeković i August Frajtić.¹ Uz njih su tada djelovali brojni drugi autori koji su kvalitetom bili na sličnoj ili jednakoj razini. Zbog raznih čimbenika, ponajviše činjenice da njihove fotografije nisu u potpunosti prikupljene, njihovo djelovanje do danas nije sistematski obrađeno. Među tim fotografima ističe se Ignjat Habermüller koji je, zahvaljujući podacima zabilježenima u tadašnjim novinama i časopisima, količini sačuvanih i objavljenih fotografija te učestalosti izlaganja na izložbama, jedan od najplodnijih fotografa tog razdoblja. Osim toga, on počinje i rano djelovati u našoj sredini, još prije ponovnoga službenog pokretanja Fotokluba Zagreb koji okuplja fotoamatere. Uz Habermüllera nešto kasnije počinje djelovati skupina fotografa koji 1930-ih i početkom 1940-ih sve aktivnije rade i predstavljaju fotografiju naše sredine na međunarodnim izložbama koje se održavaju u Zagrebu i Ljubljani. Među njima se prema učestalosti izlaganja, priznanjima i kvaliteti fotografija ističu Oskar Schnur, Branko Kojić, Albert Starzyk, Georgij Skrygin, Ljubo Vidmajer, Vlado Cizelj, Branko Luš i Milan Füzy.²

O tim je fotografima pisalo nekoliko autora, ponajviše u tekstovima u kojima se donosi općeniti pregled djelovanja članova Fotokluba Zagreb, povijesnog konteksta organizacije fotoamaterskog pokreta i fotografije međuratnog razdoblja.

¹ Život i rad Augusta Frajtića obradio je Mladen Grčević u: Mladen Grčević, *August Frajtić: dobri duh hrvatske fotografije*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2000.; djelo Toše Dabca obradila je Iva Prosoli Stojkowska u: Iva Prosoli Stojkowska, *Monografska obrada umjetničkog opusa Toše Dabca*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018. Također je izdana knjiga fotografija: Peter Knapp, Želimir Košćević, *Tošo Dabac: Zagreb tridesetih godina*, (ur.) Petar Dabac, Darko Mimica, Ivan Picelj, Zagreb: Arhiv Tošo Dabac, 1994. Djelo Đure Janekovića obrađeno je u: Marija Tonković, *Đuro Janeković: fotografije: Doživjeti Zagreb 1930-ih*, katalog izložbe (10. 3.–12. 4. 2009.), Zagreb: Muzej za umjetnosti i obrt, 2009.

² Imena nekolicine autora, uglavnom onih stranoga porijekla, različito se navode u izvorima (primjerice Oskar Schnur koji se navodi i kao Šnur, i Albert Starzyk ili Staržik). Ovom je prilikom odabran originalan oblik imena koji se sustavno primjenjuje u cijelom radu.

O fotografiji 1930-ih godina objavljen je tekst Marije Tonković u knjizi *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.–1975.*³ O kontekstu 1930-ih, s naglaskom na pluralizmu stilova u području fotografije i doprinosu pojedinih autora piše Lovorka Magaš Bilandžić u tekstu „Desetljeće pluralizma: Fotografija u Kraljevini Jugoslaviji 1930-ih“ objavljenome povodom izložbe u Ljubljani u knjizi *Na robu: vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji (1929.–1941.)*.⁴

Dugogodišnji tajnik Fotokluba Zagreb, Vladko Lozić, sastavio je biografije mnogih autora i napisao knjige i članke o djelovanju kluba. Prilikom raznih godišnjica kluba napisao je nekoliko knjiga u kojima je iznio sve prikupljene podatke o njegovoj povijesti.⁵ Osim toga, u suradnji sa Zdenkom Kuzmićem izdao je knjigu *Majstori hrvatske fotografije* u kojoj je kratkim tekstom popraćen izbor fotografija najznačajnijih autora kluba.⁶ Lozić i Kuzmić 2000. godine objavili su kratke članke o fotografima u *Vijencu* povodom tridesete godišnjice osnutka fotografske zbirke kluba. Većinom se drže povijesnih informacija, faktografije i kronologije osnivanja klubova, saveza i fotografskih izložbi. Zahvaljujući njihovim tekstovima moguće je saznati biografske podatke o pojedinačnim autorima, a u tekstovima objavljenima u *Vijencu* autori većinom iznose svoje osobne impresije o djelovanju pojedinih fotoamatera.⁷

Uz Vladka Lozića značajan doprinos ovom području dao je i Mladen Grčević, također aktivan član Fotokluba Zagreb. Jedan od najiscrpnijih izvora o fotografskom djelovanju u Hrvatskoj u prvoj polovici 20. stoljeća njegov je magistarski rad *Umjetnička fotografija u Hrvatskoj: 1891.–1940.: Fenomen zagrebačke škole* iz 1965. godine.⁸ Grčević daje detaljan prikaz povijesno-kulturnog razvoja, i to ne samo u Zagrebu, nego na svim područjima gdje je postojalo fotoamatersko djelovanje. Značajan je dodatak glavnom tekstu u kojemu Grčević izdvaja nekoliko autora, daje poseban osvrt na njih i ističe ih kao glavne protagoniste tog

³ Marija Tonković, »Fotografija tridesetih godina« u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.–1975.*, (ur.) Ljiljana Kolešnik, Petar Prelog, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 186–219.

⁴ Lovorka Magaš Bilandžić, »Desetljeće pluralizmov: fotografija v Kraljevini Jugoslaviji 1930-ih«, u: *Na robu: vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji (1929.–1941.)*, katalog izložbe (Ljubljana, Moderna galerija, 25. 4.–15.9. 2019.), (ur.) Marko Jenko, Beti Žerovc, Ljubljana: Moderna galerija, 2019., str. 320–367.

⁵ Vladko Lozić, *Fotoklub Zagreb 1892.–1992., prilozi za povjesnicu*, Zagreb: Fotoklub, 2000. Knjiga je ponovno objavljena, s vrlo malim promjenama prilikom 110., a zatim i 125. obljetnice djelovanja kluba: Vladko Lozić, *Fotoamaterski pokret u Hrvatskoj – prilozi za povjesnicu*, Zagreb: Fotoklub, 2003.; Vladko Lozić, *Hrvatski fotoamaterski pokret – prilozi za povjesnicu*, Zagreb: Fotoklub, 2016.

⁶ Zdenko Kuzmić, Vladko Lozić, *Majstori hrvatske fotografije*, Zagreb: Matica hrvatska, Fotoklub Zagreb, 2006.

⁷ U *Vijencu* 2000. godine objavljeni su među ostalima tekstovi o Toši Dabcu, Ignjatu Habermülleru, Oskaru Schnuru, Georgiju Skryginu, Marjanu Szabi, Milanu Füzyju, Vladi Cizelju, Otu Hohnjecu, Vladimiru Guteši.

⁸ Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija u Hrvatskoj 1891.–1940.: Fenomen zagrebačke škole*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1997. (originalni rukopis je iz 1965. godine, a reprint rukopisa izdalo je Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske 1997. godine).

razdoblja u području fotografije koji zaslužuju veću pažnju. To su Ignjat Habermüller, August Frajtić, Tošo Dabac, Georgij Skrygin i Marjan Szabo.⁹

Nadalje, povodom izložbe održane u Muzeju za umjetnost i obrt 1994. godine izdan je katalog *Fotografija u Hrvatskoj 1848.–1951.* U njemu je objavljen tekst Marije Tonković „*Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj*“. Marija Tonković iznosi nešto detaljniji povijesni kontekst, osobito u vezi sa zbivanjima u najranijem razdoblju prije ponovnog pokretanja Fotokluba 1930-ih, a i malo se detaljnije dotiče analize stilskih i tematskih strujanja u području fotografije nakon rata. Od autora posebno ističe Augusta Frajtića i Tošu Dabca, a ostale fotografe opisuje u zasebnom poglavlju pod zajedničkim nazivnikom „zagrebačka škola“, koji će biti detaljnije opisan u razradi.

U ovom diplomskom radu polazi se od informacija u djelima prethodno navedenih autora. Oni daju općeniti pregled fotografskog djelovanja, ali ne stavljaju naglasak na pojedinačne autore, osim nekolicine imena, poput Dabca i Frajtića. Pomak od tog pristupa može se primijetiti kod Mladena Grčevića, koji posvećuje zaseban dio pojedinačnim fotografima, među kojima su Habermüller i Skrygin. U ovom se radu obrađuje djelovanje fotoamatera članova Fotokluba Zagreb, iako, što ističe Lovorka Magaš Bilandžić opisujući pluralističke tendencije u fotografiji 1930-ih, u širem razmatranju fotografije u tom razdoblju potrebno je dati priznanje i doprinosu profesionalnih fotografa i fotoreportera.¹⁰

U ovom će se radu naglasak staviti na Ignjata Habermüllera, Georgija Skrygina, Oskara Schnura, Alberta Starzyka, Branka Kojića, Ljubu Vidmajera, Vladu Cizelja, Branka Luša i Milana Füzyja, izdvojene zahvaljujući njihovoj izlagačkoj aktivnosti, dobivenim priznanjima i značajkama opusa. Djelovanje tih autora moguće je opisati i analizirati zahvaljujući činjenici da je u Fotoklubu Zagreb i muzejskim institucijama poput Muzeja za umjetnost i obrt sačuvano dovoljno njihovih fotografija i u većoj se mjeri javljaju u tisku 1930-ih. Iako u tom razdoblju djeluju još mnogi kvalitetni autori (npr. Rikard Fuchs), u zbirci Fotokluba nije sačuvano dovoljno radova da bi se o njihovu opusu mogao donijeti zaokružen sud, niti se često navode u onodobnom tisku da bi se njihovo djelovanje moglo rekonstruirati. Informacije iznesene u objavljenim publikacijama bit će upotpunjene podacima iz stručnih časopisa koji su objavljivani od kraja 1920-ih do početka 1940-ih, prvenstveno *Fotografskog*

⁹ Autori su navedeni u zadnjem odlomku knjige pod naslovom „Najznačajniji autori, njihov rad i značenje za razvoj umjetničke fotografije u Hrvatskoj“, str. 155–171. U uvodnom odlomku Grčević piše: „... I. Habermüller, A. Frajtić, T. Dabac, G. Skrygin i M. Szabo. Oni su svojim umjetničkim, a i organizatorskim radom dali vrijedan doprinos razvoju naše umjetničke fotografije, a kroz to i formiranju njenog specifičnog izraza – Zagrebačke škole, pa ćemo stoga njihovom radu posvetiti posebnu pažnju.“, u: Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 156.

¹⁰ Više o tome u: Lovorka Magaš Bilandžić, »Desetletje pluralizmov«, 2019., str. 320–367.

vjesnika, *Foto Revije*, *Savremene fotografije* i drugih tiskovina poput *Jutarnjeg lista* te kataloga izložbi.

2. POVIJESNI KONTEKST ORGANIZACIJE FOTOGRAFSKE AKTIVNOSTI

Prvi klub amaterskih fotografa u Hrvatskoj osnovan je u okviru Društva za umjetnost i obrt 1892., a osnivanje je bilo potaknuto fotografskom izložbom u Beču 1891. koja se smatra početkom europskog fotoamaterskog pokreta.¹¹ Nekoliko mjeseci prije osnivanja kluba, u listopadu 1891., u organizaciji Društva održana je *Međunarodna izložba umjetnina* u Zagrebu na kojoj je, uz ostale vrste umjetnosti, izloženo i otprilike 100 fotografija. Uključivala je amaterske i profesionalne radove, čime je pokazan značajan položaj fotografije u tom razdoblju te se smatra da je ta izložba doprinijela izloženosti publike i potencijalnih fotoamatera fotografiji.¹² Članovi tog kluba počinju postavljati temelj za budući razvoj fotografije, a veliki dio rada u prvoj fazi posvećuju nabavljanju opreme kako bi se osigurali uvjeti za daljnji rad.¹³ Iako je Klub tri godine kasnije prestao djelovati, smatra se da je pružio prvi poticaj stvaranju svijesti o amaterskoj fotografiji na području Hrvatske i njezinu budućem razvoju. U tom razdoblju Društvo organizira međunarodne izložbe, 1910. i 1913. godine,¹⁴ čije će se održavanje nakon stanke tijekom rata ponovno obnoviti 1930-ih.

Previranja nakon Prvoga svjetskog rata ostavila su traga na kulturnom životu, proces ponovnog stvaranja uvjeta za umjetnički razvoj bio je spor i zbog toga se nisu mogla odmah razviti koherentnija nacionalna djelovanja u području fotografije. Prvi zamah obnovi fotografske aktivnosti daje osnivanje Fotokluba Zagreb 1922. godine, no zbog još uvijek nestabilne političko-kulturne situacije, prouzrokovane nedavnim završetkom rata i osnivanjem Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, djelovanje kluba tada još nije bilo potpuno organizirano.¹⁵

Osim osnivanja kluba, prvo konkretno djelovanje u području fotografije u Hrvatskoj neposredno nakon rata dali su fotoamateri koji su djelovali u okviru planinarskih društava.

¹¹ Vladko Lozić, *Fotoklub Zagreb*, 2000., str. 14.

¹² Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 7–8.

¹³ Više o tome u: Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 9–14.

¹⁴ Više o tim izložbama u: Marija Tonković, »Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj«, u: *Fotografija u Hrvatskoj 1848.–1951.*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 20.9.–20.11.1994.), (ur.) Vladimir Maleković, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1994., str. 121–124. i: Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997. str. 35–49. Katalog prve izložbe nije sačuvan, a u katalogu druge izložbe zabilježeni su autori Kamilo Bošnjak, Vladimir Guteša i Antun Stiasni. Prema Grčeviću, na prvoj međunarodnoj izložbi izlaže 11, a na drugoj 10 fotoamatera, zbog čega su članovi Društva uvidjeli da je fotografiju potrebno organizirati na drugačiji način kako bi se ona bolje pozicionirala.

¹⁵ Vladko Lozić, *Fotoklub Zagreb*, 2000., str. 16–17.

Hrvatsko planinarsko društvo organiziralo je jednu od najranijih izložbi fotografija u Hrvatskoj 1919. godine, a uskoro se 1925. u okviru društva organizirala samostalna Foto-sekcija, prva značajna samostalna fotografska udruga nakon rata.¹⁶ Godine 1929. klub je organizirao međunarodnu izložbu planinarske fotografije.¹⁷ Cilj je planinarskih društava bio poticati stvaranje fotografija kojima se ističu prirodne ljepote zemlje. Usprkos tome što nisu poticala razvoj razmišljanja o drugim vrstama fotografije, planinarska društva svojim konceptom djelovanja omogućila su okupljanje amatera iz drugih područja, što je potaknulo razvoj novoga organiziranog djelovanja, zahvaljujući kojemu će se nekoliko godina poslije obnoviti i zagrebački Fotoklub.¹⁸

Krajem 1920-ih godina općenito dolazi do sve veće demokratizacije fotografije, a razvoj i pristupačnost fotografske opreme napreduju. U mnogim se zemljama počinju organizirati izložbe koje približavaju zbivanja iz ostatka svijeta, a jedna od tih izložbi koja ima osobit utjecaj na našu sredinu je putujuća izložba *Film und Foto* koja se održala u Zagrebu 1930. godine u sklopu *Međunarodne fotografske izložbe*.¹⁹ Na izložbi su bila predstavljena međunarodna fotografska imena, pored kojih su bili izloženi i radovi domaćih autora. To je omogućilo šire sagledavanje fotografija i usporedbu domaćih tendencija koje su naglasak stavljale na „lijepu fotografiju“ koja se u usporedbi s fotografijama stranih autora doimala konzervativnom.²⁰ Svi ti čimbenici, zajedno s raznolikim stilskim strujanjima u području fotografije u raznim zemljama u svijetu, približavaju fotografiju sve većem broju amatera.²¹ To će imati utjecaj i na našu sredinu, gdje će se, nakon početne stagnacije, od kraja 1920-ih godina u Fotoklubu Zagreb početi razvijati sve intenzivnija aktivnost, što će omogućiti razvoj uspješnih autora. To će također potaknuti fotoamatere da razmišljaju o umjetničkom potencijalu fotografije i osvijestiti važnost statusa fotografije kao samostalnog medija.²²

Među tom skupinom ističu se imena koja su do danas ostala poznata kao glavni pokretači fotografskih aktivnosti, poput Augusta Frajtića, Toše Dabca ili Đure Janekovića, čije je djelovanje detaljno zabilježeno i pruža okvir za razumijevanje konteksta tadašnjih kretanja u području fotografije. Uz njih je djelovao velik broj fotoamatera među kojima se

¹⁶ Marija Tonković, »Oris povijesti«, 1994., str. 151.

¹⁷ Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 85.

¹⁸ Isto, str. 75–76.

¹⁹ Više o izložbi i njezinu značaju u: Lovorka Magaš Bilandžić, »Izložba Deutscher Werkbunda Film und Foto na zagrebačkoj Međunarodnoj fotografskoj izložbi i hrvatska fotografija početkom 1930-ih« u *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34 (2010.), str. 189–200.

²⁰ Marija Tonković, »Oris povijesti«, 1994., str. 151.

²¹ Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 85–89.

²² Više o tome u: Lovorka Magaš Bilandžić, »Desetletje pluralizmov«, 2019., str. 320–367.

1930-ih počela isticati aktivna skupina koja je predstavljala Fotoklub Zagreb na međunarodnim izložbama u zemlji i regiji te u inozemstvu. Kako je navedeno u uvodu, među njima se ističe Ignjat Habermüller, kojeg je, zahvaljujući njegovu intenzivnom radu još prije ponovnog pokretanja Fotokluba i brojnim priznanjima potrebno zasebno predstaviti. Uz njega postupno počinje djelovati i nova generacija autora, od kojih će na neke dijelom utjecati Habermüller, no usprkos tome svi će izgraditi karakterističan opus s vlastitim značajkama.

2.1. OBNOVA DJELOVANJA FOTOKLUBA ZAGREB I POJAM „ZAGREBAČKE ŠKOLE“

Fotografi predstavljeni u ovom radu djeluju u kulturno-povijesnom trenutku kojeg u fotografskim krugovima obilježava ponovno pokretanje djelovanja Fotokluba Zagreb, što je vrlo značajno za afirmaciju fotografske aktivnosti, fotografije kao medija i prepoznavanja njezinih umjetničkih kvaliteta. Sudjelovanje u fotoklubu autorima omogućuje interakciju sa stranim klubovima i fotografima, širenje gledišta, upoznavanje s novim tendencijama i sudjelovanje na međunarodnim izložbama. Pri tome se redovito naglašava činjenica da je fotografija kao medij samodostatna i da ima umjetničku vrijednost.

Klub prvi put ponovno oživljava 1922. godine, ali zbog još uvijek prisutne nestabilnosti, potaknute poglavito nejasnom političko-društvenom situacijom nakon osnivanja Kraljevine Slovenaca, Hrvata i Srba, nije pretjerano aktivan i ne može nabaviti dovoljno sredstava za rad.²³ Planinarska društva do tada predstavljaju jedino organizirano fotografsko djelovanje u Zagrebu i ostalim gradovima, a prethodno navedena planinarska izložba održana 1929. godine, iako tematski homogena, potakla je stručnu javnost da uvidi da postoji interes za fotografiju i omogućila da se stvori društvena klima u kojoj je moguće raznolikije bavljenje medijem.²⁴

Fotoklub Zagreb ponovo pokreće svoje djelovanje 1931. godine, a 1932. organizira prvu izložbu u Salonu Ulrich.²⁵ Prilikom sljedeće izložbe u *Jutarnjem listu* kritičar piše da je prva izložba „otkrila našoj javnosti smisao i zamašaj fotoamaterstva, stekla za nj znatan broj novih prijatelja i pobornika.“²⁶ Detaljniji podaci o izložbi mogu se saznati i iz kataloga. Izrazit interes za fotografiju koji vlada među amaterima vidljiv je zahvaljujući činjenici da su na

²³ Vladko Lozić, *Fotoklub Zagreb*, 2000., str. 16.

²⁴ Isto, str. 17.

²⁵ Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 97–98.

²⁶ H., »II. izložba amaterske fotografije«, u: *Jutarnji list*, 20. svibnja 1933., str. 9.

izložbi izlagala 43 autora.²⁷ Među njima je nekoliko autora koji će i ubuduće nastaviti biti aktivni na izložbama i u fotografskim krugovima, poput Marjana Szabe, Augusta Frajtića, Ignjata Habermüllera i Otokara Hrazdire.

Zbog osnivanja kluba u kojem s istim ciljevima djeluje skupina autora, tijekom proteklih desetljeća u opisima njihova djelovanja bila je prisutna tendencija kategoriziranja njihova djelovanja 1930-ih kao „zagrebačke škole“.

Pojam „zagrebačke škole“ javlja se u mnogim pregledima fotografije, primjerice u prethodno navedenim tekstovima Mladena Grčevića i Marije Tonković. Iva Prosoli Stojkowska u svojoj monografskoj obradi opusa Toše Dabca dublje se kritički dotiče analize tog zajedničkog nazivnika, nastoji razbiti njegov mit i navodi da on nije potpuno definiran niti je poznat njegov izvor, a opisi njegovih karakteristika često nisu dovoljno određeni.²⁸ Primjerice, Grčević pojmu posvećuje jedan odlomak gdje navodi da se zagrebačka škola razlikovala od drugih inozemnih grupa, naročito po prikazivanju „tipičnog našeg“,²⁹ no izostaje detaljniji opis tih tipičnih karakteristika. Zatim, Marija Tonković u katalogu izložbe posvećuje zaseban odlomak zagrebačkoj školi i, referirajući se također na Grčevića, ističe „specifičan tehnički prosede, kojim su se postizali karakteristični efekti“.³⁰

Osim općih formulacija taj se opis zajedničkih značajki najviše svodi na specifično kadrirane pejzaže s prostranim nebom, često s prikazima seoskih poslova, iz kojih se nastoji iščitati uzdizanje nacionalnih karakteristika, što je u skladu s tezama Augusta Frajtića koji je, kako će biti opisano u nastavku, bio među glavnim pristašama korištenja fotografije u svrhu afirmiranja nacionalnih vrijednosti. Te su značajke s jedne strane vrlo općenite, ili se mogu povezati sa srednjoeuropskom fotografijom, u kojoj je prisutna tendencija *Heimatkunsta*, odnosno domovinske fotografije, koja proizlazi iz austrijske i njemačke fotografije, a za koji su karakteristični prizori sa širokom plohom neba i životinjama ili radnicima pri dnu te prikazom seoskih poslova, čime se nastoji potaknuti nacionalni osjećaj.³¹ Stoga je prilikom pokušaja iščitavanja specifično „našeg“ ili zajedničkih karakteristika zagrebačke škole, potrebno imati na umu da August Frajtić, „iako je želio potaknuti i razviti autentičnu domaću hrvatsku fotografiju razvidno je da, zapravo, čvrsto stoji na pozicijama *Heimatkunsta*.“³²

²⁷ *Katalog snimaka prve izložbe amaterskih fotografija Fotokluba Zagreb* (13.–22. 4. 1932.), Zagreb: Salon Ulrich, 1932.

²⁸ Iva Prosoli Stojkowska, *Monografska obrada*, 2018., str. 122–124 i str. 135–137.

²⁹ Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 146–147.

³⁰ Marija Tonković, »Oris povijesti«, 1994., str. 168.

³¹ Iva Prosoli Stojkowska, *Monografska obrada*, 2018., str. 123. i str. 137.

³² Marija Tonković, »Fotografija tridesetih godina«, 2012., str. 202–205.

Naposljetku, u okolnostima osnivanja kluba u novoj i neizvjesnoj političko-kulturnoj situaciji nije neuobičajeno da se razvijaju teme kojima se nastoji naglasiti zajedništvo i ojačati djelovanje kluba, ili da se one žele retroaktivno iščitati stručnom analizom. Međutim, bliži tematski i stilski uvid u djela pokazuje da su mnogi autori 1930-ih fotografiji pristupali na individualan način i ostvarili opuse sa zasebnim umjetničkim i izražajnim karakteristikama koji se mogu razmatrati samostalno. Često navođeni karakteristični pejzaži samo su jedan dio ostavštine ovih autora u kojoj se nalazi raznolik raspon tema i umjetničkih pristupa, a detaljniji prikaz njihovih ostvarenja slijedi u drugom dijelu rada.

2.2. FOTOGRAFSKI ČASOPISI I ODNOS PREMA FOTOGRAFSKOM MEDIJU

Početak 1930-ih može se primijetiti intenzivnije pokretanje aktivnosti u fotoamaterskim krugovima u Zagrebu, a paralelno s obnovom Fotokluba Zagreb u različitim intervalima učestalije izlaze i fotografski časopisi. Nešto ranije, još kao glasnik planinarskih društava, od 1926. do 1927. izlazio je *Fotografski vjesnik*, koji je pobliže opisan u nastavku rada usporedo s djelovanjem Ignjata Habermüllera. Godine 1932. počela je izlaziti *Foto Revija*, čiji je prvi urednik bio Franjo Ernst.³³ Časopisi će, uz kasnije *Savremenu fotografiju* i *Galeriju*,³⁴ također imati bitnu ulogu u pozicioniranju fotografije jer će se u njima objavljevati reprodukcije i članci o fotografskoj tehnici koje će potvrditi novi status fotografije kao modernog medija. Osim toga, zahvaljujući tim časopisima razvija se prostor u kojem se fotoamateri mogu slobodno izražavati i iznositi svoje poglede o fotografiji.

Tako glavni pokretač Fotokluba Zagreb August Frajtić u *Foto Reviji* objavljuje programatske članke u kojima izražava mišljenje o stanju fotoamaterstva u Hrvatskoj i zahvaljujući njima može se sagledati kontekst fotografske aktivnosti početkom 1930-ih. Godine 1932., u broju iz rujna, objavljen je njegov članak pod naslovom „Izbor motiva kod nas“.³⁵ U njemu se Frajtić zalaže za razvijanje „specifično našeg“ izraza i za oslobađanje od utjecaja Zapada.³⁶ Uspoređuje našu sredinu s Njemačkom gdje se razvio smjer „moderne stvarnosti“ nazivajući ga hladnim, bez duše, i smatra da kod nas takvo usmjerenje još nije potrebno jer ima još puno sadržaja u pogledu krajolika i arhitekture koje je potrebno zabilježiti i kojima bi se trebao uzdizati nacionalni izraz te potiče autore da motive pronalaze

³³ *Foto Revija* izlazi u Zagrebu od 1932. do 1941. godine.

³⁴ *Galerija* izlazi u Ivancu od 1933. do 1934. godine, a *Savremena fotografija* izlazi u Zagrebu od 1940. do 1941. godine.

³⁵ August Frajtić, »Izbor motiva kod nas«, u: *Foto Revija* 3 (1932.), str. 1–3.

³⁶ Isto, str. 1.

na ravnicama i u poljima oživljenima radom „marnog seljaka“.³⁷ Nastavak tog razmišljanja donosi sljedeće godine u članku „Novi putevi“³⁸ u kojemu i dalje kritizira pokret nove stvarnosti, svodeći ga na čelik, staklo i beton koji su „istrgnuti iz svoje okoline, bez ikakve logične veze s njom“³⁹ te želi da se nova struja razvije na tragu „stare romantike“ koja je vladala prije rata.⁴⁰ Detaljno analizirajući Frajtićeve stavove o novim tendencijama u fotografiji i u odnosu na razmišljanja Otokara Hrazdire Lovorka Magaš Bilandžić zaključuje da su Frajtićeve polazišta bila konzervativna i regresivna jer je zagovarao lokalno i folklorno, a odbijao globalno i urbano.⁴¹ Vladko Lozić naglasak na nacionalnim tendencijama, koje Frajtić ističe, pripisuje političko-kulturnoj stvarnosti Hrvatske koja se, u okviru Austro-Ugarske i kasnije Kraljevine SHS, morala boriti za svoj identitet i smatra da osvješćivanje o vlastitoj kulturi ostaje jedna od glavnih odrednica fotoamaterskog pokreta.⁴² Te su programatske tendencije, koje će još dugo ostati u kolektivnoj svijesti i utjecati u određenoj mjeri na sve faze razvoja fotografskog pokreta, prisutne još od kraja 19. stoljeća, kada se, u pravilima kluba koje donosi Marija Tonković, može pročitati da je zadaća kluba da „... tako s pomoću fotografskih reprodukcijah šire obćinstvo upoznaju sa prirodnim i umjetničkim ljepotama svoje domovine.“⁴³

To Frajtićevo tvrdokorno stajalište i odbijanje modernijih strujanja među ostalim je dalo temelj tome da se autorima iz ovog razdoblja sustavno pripisuje uniformnost u izražavanju i povezivanje s promoviranjem „naših“ vrijednosti, što je dovelo do razvoja prethodno opisanog pojma „zagrebačke škole“ i nastojanja svrstavanja autora u homogenu skupinu. Svoje mišljenje u člancima izražava i Otokar Hrazdira, autor koji potiče fotografsku aktivnost u Ivancu. Dok Frajtić stavlja naglasak na lokalne i nacionalne čimbenike koji se moraju uzdići fotografijom, smatrajući da naša stvarnost nije ista poput one u industrijskim zemljama, Hrazdira stanje u fotografiji sagledava šire, i nalazi poticaje za teme upravo u onoj društvenoj stvarnosti koju Frajtić negira. Prvenstveno upućuje na socijalnu krizu zbog koje su mnogi ljudi nezaposleni i žive na rubu društva. Zbog toga Hrazdira smatra da je zadatak fotografa kao umjetnika podići razinu svijesti o stanju društva, ili njegovim riječima: „Ako premotrimo umetnost z vidika socialne tendence naše epohe, potem dospemo do vežnega

³⁷ Isto, str. 2.

³⁸ August Frajtić, »Novi putevi«, u: *Foto Revija 2* (1933.), str. 1–2.

³⁹ Isto, str. 1.

⁴⁰ Isto, str. 1.

⁴¹ Lovorka Magaš Bilandžić, »Desetletje pluralizmov«, 2019., str. 325.

⁴² Vladko Lozić, *Fotoklub Zagreb*, 2000., str. 15.

⁴³ Marija Tonković, »Oris povijesti«, 1994., str. 120.

spoznanja, da umetnost, ki sodeluje na reševanju problemov, vrši danes s tem principielnim stališčem veliko in resno socialno nalogo.⁴⁴

Velika gospodarska kriza koja se širi iz Amerike krajem 1920-ih i početkom 1930-ih utječe na zbivanja u cijelom svijetu i ostavlja mnoge siromašnima i bez zaposlenja. Iz te društvene situacije razvija se socijalna tendencija u fotografiji,⁴⁵ koja će biti aktualna i u našoj sredini od kraja 1920-ih i posebice u prvoj polovici 1930-ih kada će fotografi bilježiti teške uvjete u kojima se nalaze radnici i pripadnici nižih društvenih slojeva koji su se zbog krize našli na rubu društva, nastojeći usmjeriti pažnju na njihovu situaciju i prikazati kolektivno životno iskustvo većine koja se suočava s neimaštinom.⁴⁶ Ta će se tema između ostalog javiti u obliku reportaže, a u tom će području jedan od najznačajnijih predstavnika biti Tošo Dabac. On je fotografije objavljivao u novinama *Večer* i *Novosti* i ostavio jedan od najpoznatijih ciklusa u hrvatskoj povijesti fotografije iz tog razdoblja *Ljudi s ulice*,⁴⁷ a dio autora će toj temi pristupiti uz umjetničku interpretaciju, poput Ignjata Habermüllera i Branka Kojića. Međutim, socijalna tendencija zaživjet će vrlo kratko i polako će iščeznuti do 1938. godine kada postaju dominantniji seoski i narodni motivi.⁴⁸

3. IGNJAT HABERMÜLLER – OBLIKOVANJE SVJETLOM I PRIKAZ DRUŠTVA

3.1. POČECI DJELOVANJA

Nakon poslijeratne kulturne stagnacije sredinom 1920-ih stvara se plodno tlo za razvoj organiziranoga fotografskog djelovanja i afirmaciju fotografije. Taj se razvoj može prikazati na primjeru aktivnosti fotografa koji djeluju u okviru planinarskih i djelovanja autora koji će oživjeti rad fotoklubova u kojima se okupljaju fotoamateri. Ta se promjena može ilustrirati opisom djelovanja Ignjata Habermüllera, koji je poput spone između dvaju razdoblja. U odnosu na ostale autore on vrlo rano, još tijekom dominacije piktorijalizma u fotografiji, donosi nove teme. Habermüllerovo djelovanje u Zagrebu moguće je pratiti zahvaljujući stručnim časopisima u kojima se, 1920-ih i 1930-ih, redovito objavljuju njegovi radovi, a evidentiranjem autorove prisutnosti na onodobnim izložbama njegov se rad može

⁴⁴ Otokar Hrazdira, »Poglavje –zares stvarno«, u: *Fotoamater* 7 (1934.), str. 154. („Ako razmotrimo umjetnost iz perspektive društvenih tendencija našeg vremena, doći ćemo do važnog zaključka da umjetnost, koja ima ulogu u rješavanju problema, danas s tog gledišta ima veliku i važnu društvenu zadaću“, moj prijevod).

⁴⁵ Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 65.

⁴⁶ Lovorka Magaš Bilandžić, »Desetletje pluralizmov«, 2019., str. 325.

⁴⁷ Više o tome u: Iva Prosoli Stojkowska, *Monografska obrada*, 2018., str. 144–156.

⁴⁸ Marija Tonković, »Fotografija tridesetih«, 2012., str. 205.

okarakterizirati u odnosu na prevladavajuća kretanja u području fotografije. Sam početak Habermüllerova djelovanja može se prikazati na primjeru fotografija koje su objavljivane u *Fotografskom vjesniku*, časopisu iz 1920-ih u kojemu se njegovo ime prvi put spominje.

Fotografski vjesnik počinje izlaziti 1926. godine. Jedan je od prvih časopisa isključivo posvećenih fotografiji u vrijeme razvoja umjetničkih strujanja nakon Prvoga svjetskog rata, a izdaje ga Hrvatsko planinarsko društvo. Kako je navedeno u uvodu, u tom razdoblju planinarska društva još uvijek dominiraju u području amaterske fotografije. Časopis je prestao izlaziti već 1927. godine, ali iz njega je moguće saznati koje su bile prevladavajuće tendencije u fotografiji koja se počinje razvijati u razdoblju nakon rata kada se ponovo uspostavljaju uvjeti za aktivnije umjetničko djelovanje na području Kraljevine SHS. Planinarska društva tada još uvijek potiču fotografsko djelovanje povezano s prikazivanjem ljepota prirode i planinskih pejzaža, pa su fotografije članova društva u skladu s tom relativno uniformnom estetikom koja još nije ostavljala puno prostora za promišljanje o novim utjecajima u području fotografije.⁴⁹ Upravo se zbog toga u tom razdoblju ističe Ignjat Habermüller. Na primjeru njegovih radova objavljenih u *Fotografskom vjesniku* i odabira tema mogu se primijetiti počeci razvoja drugačijeg načina razmišljanja od onoga koji prevladava među članovima planinarskog društva.

Prva skupina Habermüllerovih fotografija koje su objavljene u *Fotografskom vjesniku* su pejzaži. Već u drugom broju časopisa u lipnju 1926. reproducirana je autorova fotografija *Na Savi* (sl. 1).⁵⁰ Nadalje, unutar časopisa 1927. objavljene su fotografije poput one naslovljene *Zalaz sunca kraj Save* (sl. 2)⁵¹ i *Suton na Savi* (sl. 3).⁵² Na tim su fotografijama prikazani pejzaži koji su u skladu s tadašnjim suvremenim tendencijama u fotografiji: naglasak na prikazivanju prirode i krajolika koje svojim angažmanom potiče Hrvatsko planinarsko društvo. Međutim, dok je prevladavajuća estetika i svrha djela koja su objavljivana u *Fotografskom vjesniku* bila pretežno povezana s prikazivanjem nacionalnih i prirodnih ljepota, na Habermüllerovim pejzažima, poput primjerice *Zalazu sunca kraj Save*, može se primijetiti naginjanje prema drugačijem pristupu fotografiranju i nastojanje da se na pejzažu naglasi karakter svjetla specifičan za određeno doba dana kako bi prikaz dobio posebnu atmosferu. Autor traži umjetnički i poetični karakter motiva, nastojeći se odmaknuti od utilitarnosti fotografije.

⁴⁹ Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 67–74.

⁵⁰ *Fotografski vjesnik* 2 (1926.), str. 36.

⁵¹ *Fotografski vjesnik* 2 (1927.), str. 31.

⁵² *Fotografski vjesnik*, 6 (1927.), str. 131.



Sl. 1. Ignjat Habermüller, *Na Savi*, 1926.



Sl. 2. Ignjat Habermüller, *Zalaz sunca kraj Save*, 1926.



Sl. 3. Ignjat Habermüller, *Suton na Savi*, 1927.



Sl. 4. Ignjat Habermüller, *Za odmora*, 1927.



Sl. 5. Ignjat Habermüller, *Odmor*, 1927.

Druga skupina fotografije su s motivima rada, a riječ je o dvjema fotografijama koje su objavljene na naslovnici. Na njima su prikazane drugačije teme, motivi povezani s životom radnika koji upućuju na složeniju, socijalnu tematiku koja se razvija radi potrebe podizanja razine svijesti o uvjetima života siromašnog stanovništva za vrijeme krize. U veljači 1927. na naslovnici je objavljena autorova fotografija naslovljena *Za odmora* na kojoj je prikazan konj prilikom vuče kola (sl. 4).⁵³ Sličan se motiv ponovno javlja na sljedećoj

⁵³ *Fotografski vjesnik* 2 (1927.), naslovnica.

Habermüllerovoj fotografiji objavljenoj u lipnju 1927. koja također ima sličan naslov, *Odmor*. Na njoj je prikazan konj upregnut u kola, a uz njega ljudi koji koriste trenutak odmora od rada (sl. 5).⁵⁴ Tim se fotografijama najavljuju teme i motivi koji će biti u središtu Habermüllerova djelovanja, a kojima će on utjecati i na neke mlađe fotografe u narednom razdoblju, poput Branka Kojića i Ljube Vidmajera. Djelo *Odmor* navodi se kao prva fotografija socijalne tematike koja je objavljena u Hrvatskoj.⁵⁵ Na ovu se fotografiju referira Marija Tonković spominjući početak razvoja socijalne fotografije te navodi da je socijalna struja „... tek zacrtana u djelima Ignjata Habermüllera poput *Odmora* s jedne od naslovnica 'Fotografskog vjesnika'“,⁵⁶ a zatim je spominje i Mladen Grčević kao fotografiju koja „... anticipira teme iz socijalne problematike, koje su naskoro zauzele značajno mjesto u našoj umjetničkoj fotografiji.“⁵⁷ Na temelju tog primjera može se zaključiti da se krajem 1920-ih otvara put novom načinu razmišljanja koje će se uskoro početi razvijati u području amaterske fotografije u Hrvatskoj. Habermüller se odmiče od čisto estetskih prikaza koji su oslobođeni dodatne interpretacije i u središte svojeg rada stavlja motive kojima izražava komentar o stvarnosti u kojoj živi i djeluje, poslijeratnom razdoblju u kojem su mnogi u teškoj životnoj situaciji, osobito niži slojevi i radnici. Zahvaljujući tom pomaku fotografijom će se u narednom razdoblju obuhvatiti širok spektar tema i pružiti društveni komentar, a ta će se tendencija razviti upravo među skupinom uspješnih fotografa koji će djelovati u Fotoklubu Zagreb, a kojima će poticaj među ostalim dati Ignjat Habermüller.

3.2. AFIRMACIJA U ZAGREBAČKOM KRUGU

Ignjat Habermüller rođen je u Vojvodini i nakon kratkog boravka u Beogradu dolazi u Zagreb.⁵⁸ Mladen Grčević u tekstovima o počecima djelovanja članova Fotokluba Zagreb bilježi da je Habermüller nakon dolaska u Zagreb prvo djelovao u Kodakovu laboratoriju.⁵⁹ Prije ponovnog službenog pokretanja Fotokluba Zagreb 1931. godine u tom su se laboratoriju okupljali i ostali fotografi koji će biti u središtu fotografske aktivnosti krajem 1920-ih i početkom 1930-ih, poput Augusta Frajtića i Toše Dabca. Tamo su se razmjenjivale

⁵⁴ *Fotografski vjesnik* 6 (1927.), naslovnica.

⁵⁵ Višnja Flego, »Ignjat Habermüller«, u: *Hrvatski biografski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 2002., str. 362.

⁵⁶ Marija Tonković, »Oris povijesti«, 1994., str. 128.

⁵⁷ Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 74.

⁵⁸ Zdenko Kuzmić, Vladko Lozić, *Majstori hrvatske fotografije*, 2006., str. 261.

⁵⁹ Mladen Grčević, *August Frajtić*, 2000., str. 21–22.

informacije u vezi s fotografskim materijalima i pregledavale su se fotografije i fotografski časopisi.⁶⁰

U prethodnom poglavlju navedeni su Habermüllerovi radovi koji su objavljeni u časopisu *Fotografski vjesnik*, što zapravo predstavlja autorovo prvo zabilježeno fotografsko djelovanje nakon dolaska u Zagreb. Nakon prestanka izlaženja *Fotografskog vjesnika* njegovi radovi počinju se objavljivati u *Foto Reviji*. Već u prvom broju iz srpnja 1932. znatan dio prostora posvećen je Habermüllerovu radu, iako je autor u početku greškom naveden pod imenom Franjo Habermüller.⁶¹ Pod tim imenom objavljene su njegove dvije fotografije kukaca (sl. 6 – 7) i uz njih tekst koji je sastavio sam autor, pod naslovom „Kako sam ih snimio“.⁶² Autor detaljno opisuje proces koji je doveo do nastanka fotografija koje su uz njega objavljene, naglašavajući važnost strpljivosti i pomnog promatranja okoline kako bi se pronašli dobri motivi.



Sl. 6. Ignjat Habermüller, *Snimka kukca*, 1932.



Sl. 7. Ignjat Habermüller, *Ose*, 1932.

Zahvaljujući sačuvanom tekstu u kojem se Habermüller izražava svojim riječima može se saznati nešto o njegovu pristupu fotografiji i odabiru motiva. Ističu se autorova ustrajnost, obraćanje pažnje na detalje i želja da se unese najbolje u svaku fotografiju. Napominje da je potrebno „pomno promatrati stvari oko nas“ i da fotograf mora imati „mnogo volje i strpljivosti“.⁶³ U ovom slučaju opisuje proces fotografiranja kukaca, prenosi kako je kukce pronašao i neko vrijeme ih pokušavao namjestiti i umiriti kako bi ih dobro prikazao. Taj temeljiti i detaljno opisan pristup procesu pokazuje autorovu sveukupnu strast prema radu i interes koji unosi u svaki detalj.

⁶⁰ Isto, str. 21–22.

⁶¹ *Foto Revija* 3 (1932.), str. 20: Objavljena je obavijest uredništva da je ime Ignjata Habermüllera u prvim brojevima greškom napisano kao Franjo Habermüller.

⁶² Ignjat Habermüller, »Kako sam ih snimio«, u: *Foto Revija* 1 (1932.), str. 8.

⁶³ Isto, str. 8.

Nadalje, godine 1933. Habermüllerovo se ime počinje izrazito isticati u javnosti. Osim prvih uspjeha i nagrada na izložbama,⁶⁴ pridaje mu se pažnja i objavom članka posvećenog njegovu radu u broju *Foto Revije* iz kolovoza 1933. godine.⁶⁵ Članak je napisao Tošo Dabac, a u središnjem prilogu objavljene su isključivo Habermüllerove fotografije. Uredništvo časopisa donosi napomenu da je riječ o prvom takvom prilogu posvećenom jednom autoru i da će ih ubuduće biti više.⁶⁶ Radi usporedbe, u sljedećem broju objavljen je članak Augusta Frajtića o Toši Dabcu, također jednom od najznačajnijih protagonista socijalne fotografije.⁶⁷

Tošo Dabac piše o Ignjatu Habermülleru kao o bliskom kolegi čiji rad iznimno cijeni i smatra da on i ostali fotografi mogu od njega puno naučiti.⁶⁸ Naglašava njegovu ulogu „savjetnika“ koji rado pomaže i dijeli svoje znanje s kolegama i stoga se zahvaljujući Dabčevu opisu može iščitati važnost Habermüllera za zagrebačku fotografsku sredinu. Dabac nadalje opisuje umjetničke karakteristike njegovih radova i ističe autorovo tehničko znanje o fotografiji. Već u prvoj rečenici naziva ga „umjetnikom u srcu i duši“ i navodi Habermüllerovo pažljivo studiranje motiva i obraćanje velike pozornosti na osvjetljenje, zahvaljujući čemu njegove fotografije imaju umjetnički karakter. Citira kritičara izložbe održane 1929. godine u Beogradu na kojoj je Habermüller sudjelovao prije dolaska u Zagreb.⁶⁹ Zahvaljujući Dabcu može se saznati da Habermüller već tada dobiva vrlo pohvalnu ocjenu i da ga kritičar uspoređuje s francuskim slikarom Camilleom Corotom. Nadalje, Dabac se dotiče Habermüllerove tehnike, smatra da on njome savršeno vlada i da ima „sposobnost da svagdje i iz svega – pa makar i to bile dvije stare kante – snimi prvorazrednu snimku“.⁷⁰ Sličnu ideju izražava i Pavle Špiler u kritici izložbe fotografija u Ivancu održane iste godine kada posebno ističe Ignjata Habermüllera, opisuje njegove fotografije i mekane sjene pune detalja iz kojih „odiše miran život“,⁷¹ navodeći da „nije stoga čudo, ako Habermüller odnese zlatnu medalju“.⁷² Špiler smatra da se, uz radove Ljudevita Vidasca, Habermüllerovi radovi mogu nazvati umjetničkim djelima, a ne samo fotografijama. Ističe njegove mekane linije i odnos svjetla i sjene koje uzdižu prikazane motive i zato „sasvim drugačije izgleda motiv koji

⁶⁴ Među prvim zabilježenim sudjelovanjima na izložbama nakon dolaska u Zagreb su izlaganje na prvoj izložbi Fotokluba Zagreb 1932., zatim u Ivancu 1933. kada dobiva prvu nagradu i u Osijeku 1933. gdje je nagrađen trećom nagradom.

⁶⁵ Tošo Dabac, »Ignjat Habermüller«, u: *Foto Revija* 8 (1933.), str. 12.

⁶⁶ *Foto Revija* 8 (1933.), str. 17.

⁶⁷ August Frajtić, »Tošo Dabac«, u: *Foto Revija* 9 (1933.), str. 12.

⁶⁸ Tošo Dabac, »Ignjat Habermüller«, 1933., str. 12.

⁶⁹ O izložbi ne postoje dodatni zapisi.

⁷⁰ Isto, str. 12.

⁷¹ Pavle Špiler : »Posjet II. Izložbi fotoamaterskih slika u Ivancu«, u: *Varaždinske novosti* 166 (1933.), str. 2.

⁷² Isto, str. 2.

predaje Habermüller od motiva X, Y također foto-amatera⁷³. Među fotografijama na kojima se može primijetiti ta tendencija je primjerice ona nazvana *Lonci* na kojoj je vrlo jednostavan prikaz dvaju predmeta,⁷⁴ posebno naglašen zahvaljujući svjetlu koje pada odzada stvarajući dvije snažne sjene na prednjem dijelu lonaca, a čime se naglašavaju njihove čvrste forme i oble linije (sl. 8).



Sl. 8. Ignjat Habermüller, *Lonci*, 1932.

Mladen Grčević, nadovezujući se na Dabčevu članak, potvrđuje da je Habermüller, u doba kada još nisu postojali organizirani tečajevi fotografije, često pomagao mlađim fotografima svojim savjetima i tako u velikoj mjeri utjecao na novu generaciju fotografa koji su se tek počeli afirmirati.⁷⁵ Tvrdi da je Habermüller tada zapravo bio jedini potpuno formirani fotograf i svojom suradnjom s drugim autorima utjecao na to da se među mlađom generacijom razvijaju karakteristike koje će postati značajne za njihov fotografski izraz i tehniku.

I Dabac i Grčević hvale Habermüllerovo izvrsno vladanje fotografskom tehnikom i ističu njezinu glavnu karakteristiku, a to je upotreba mekocrtatih predleća. One su Habermüllerovim fotografijama davale karakterističnu mekoću kojom je mogao prikazati delikatno presijavanje zraka svjetla i postići meku, atmosfersku sjenu na fotografijama, koju mnogi kritičari ističu prilikom analize i interpretacije njegova rada, kao primjerice Pavle Špiler u navedenoj kritici izložbe u Ivancu.

⁷³ Isto, str. 2.

⁷⁴ *Foto Revija* 2 (1932.), središnji prilog.

⁷⁵ Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 158.

3.3. TIPOLOGIJA HABERMÜLLEROVIH FOTOGRAFIJA

Ignjat Habermüller ostao je zapamćen u povijesti hrvatske fotografije po dvije glavne značajke: po utjecaju na razvoj socijalne fotografije i kao „pjesnik svjetla“,⁷⁶ zahvaljujući svojim radovima na kojima stvara atmosferu s jakim osjećajem za kvalitete svjetla. Osim toga, u njegovu opusu prisutne su i druge teme poput pejzaža i mrtvih priroda.

3.3.1. MRTVE PRIRODE

Na fotografijama s pojedinačnim predmetima ili motivima iz prirode Habermüller pokazuje svoje nastojanje da pomno promatra pojedinačne motive i posvećuje iznimnu pozornost načinu na koji će ih prikazati, nastojeći im dati umjetnički karakter, a što je i sam autor izrazio u spomenutom članku „Kako sam ih snimio“. Predmeti su često jasno oblikovani naglašenim, ponekad gotovo potpuno crnim ploham koje stvaraju sjene te se i ovdje može primijetiti naznaka kvalitetnoga svjetlosnog oblikovanja koje će u potpunosti doći do izražaja na scenama s ljudskim likovima. Takve su fotografije *Zdjele* (sl. 9)⁷⁷ i *Dinje* (sl. 10),⁷⁸ koje se mogu povezati i s prethodno navedenom fotografijom *Lonci*, a primjer motiva iz prirode je rad *Ruža i pčela* (sl. 11).⁷⁹ Na jednoj od prvih zabilježenih izložbi na kojima je izlagao, onoj u Ivancu 1933. godine, Habermüller izlaže fotografiju pod nazivom *Ruža*, uz radove *Ribari*, *Ribiči* i *Na Begeju*.⁸⁰ Habermüller je tom prilikom dobio pažnju kritike. U broju *Foto Revije* iz ožujka te godine objavljen je izvještaj s izložbe u kojemu već na početku teksta autor ističe Habermüllera, činjenicu da je dobio prvu nagradu, i izražava mišljenje da su njegovi „radovi bili iznad svih ostalih“ i da su također „prava remek djela fotografije“.⁸¹



Sl. 9. Ignjat Habermüller, *Zdjele*, 1933.



Sl. 10. Ignjat Habermüller, *Dinje*, 1932.

⁷⁶ Marija Tonković, »Oris povijesti«, 1994., str. 171.

⁷⁷ *Foto Revija* 8 (1933.), središnji prilog.

⁷⁸ *Foto Revija* 3 (1932.), središnji prilog.

⁷⁹ *Foto Revija* 8 (1933.), središnji prilog.

⁸⁰ E., »II. izložba fotoamaterskih radova u Ivancu«, u: *Foto Revija* 3 (1933.), str. 14.

⁸¹ Isto, str. 14.



Sl. 11. Ignjat Habermüller, *Ruža i pčela*, 1933.

3.3.2. OBLIKOVANJE SVJETLOM

Naglašavanje kvaliteta osvjetljenja i igra svjetlom i sjenom postat će glavnim karakteristikama Habermüllerova rada, što se često ističe i u mnogim tekstovima o autoru, poput onih Dabca i Grčevića, ili u kritikama izložbi. Osim na fotografijama pojedinačnih motiva, taj pristup fotografiranju autor primjenjuje i na prikaze svakodnevnih scena s ljudskim likovima na kojim naglasak stavlja na atmosferu i oblikovanje prostora svjetlom i sjenom.

Tri sačuvane fotografije s dječjim likovima precizno uokvirenima plohama svjetla – *Sunčani traci* (sl. 12),⁸² *Djeca* (sl. 13)⁸³ i *Uzbudljiv trenutak* (sl. 14)⁸⁴ – su među najčešće reproduciranim Habermüllerovim radovima na temelju kojih se ističe njegov talent za postizanje posebne atmosfere i liričnosti zahvaljujući pažljivoj primjeni kvaliteta prirodnog svjetla. Primjerice, Marija Tonković navodi da je Habermüller „... upotrebom mekocrtča postizao začudne efekte osunčanosti i mrklina, što je izrazito došlo do izražaja na snimci *Sunčani traci*“.⁸⁵ Na tim trima fotografijama prikazana su djeca obasjana sunčevim zrakama ili uokvirena svjetlosnom plohom, što usmjerava pogled promatrača prema likovima. Autor kreira spokojnu, liričnu atmosferu koristeći se odnosom svijetlih i tamnih ploha. Svjetlost uokviruje dječje likove na način da se čini kao da su u posebnom prostoru, odvojenom od stvarnoga, što čini prizore gotovo sanjarskima. Dok je na radu *Sunčani traci* osvjetljenje blaže, a zrake sunca pažljivo su prikazane tako da su gotovo opipljive, djela *Djeca* i *Uzbudljiv*

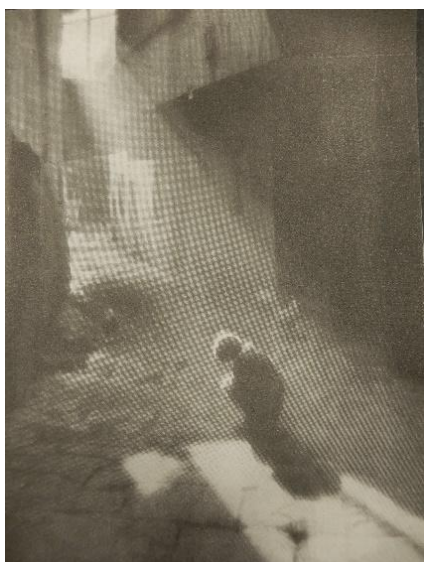
⁸² *Foto Revija* 12 (1934.), središnji prilog.

⁸³ *Foto Revija* 4 (1934.), središnji prilog.

⁸⁴ *Foto Revija* 2 (1935.), središnji prilog.

⁸⁵ Marija Tonković, »Oris povijesti«, 1994., str. 171.

trenutak razlikuju se po jačim kontrastima i tvrdim linijama koje odvajaju plohe, čime se kreira bogatstvo gotovo apstraktnih ploha u različitim tonovima. Na ovim trima fotografijama Habermüller pokazuje osjećaj za naglašavanje poetičnosti u svakodnevnici i ovjekovječivanje jednostavnih trenutaka koji, zahvaljujući suptilnoj igri svijetlih i tamnih ploha, postaju bezvremenski i gotovo nestvarni.



Sl. 12. Ignjat Habermüller, *Sunčani traci*, 1934.



Sl. 13. Ignjat Habermüller, *Djeca*, 1934.



Sl. 14. Ignjat Habermüller, *Uzbudljiv trenutak*, 1930.

Godine 1934. Habermüller je izložio fotografije *Uzbudljiv trenutak* i *Sunčani traci* na dvjema izložbama. Prvo je u svibnju održana *I. međunarodna izložba fotografske umjetnosti u Ljubljani*.⁸⁶ U izvještaju s izložbe u lipanjskom broju *Foto Revije* Franjo Ernst među fotografima koji su predstavljali Jugoslaviju u prvom redu ističe Ignjata Habermüllera

⁸⁶ Franjo Ernst, »I. međunarodna fotografska izložba u Ljubljani«, u: *Foto Revija* 6 (1934.), str. 101–102.

opisujući ga kao „apsolutnog prvaka Jugoslavije“.⁸⁷ Kao i mnogi kritičari, spominje njegovo majstorsko vladanje svjetlom i sjenom zahvaljujući kojemu se njegove fotografije ističu među ostalima.⁸⁸ Uz navedene fotografije na izložbi su bile predstavljene i *Simfonija rada*, *Strast* i *Idila*.⁸⁹

U listopadu iste godine održao se *Jesenski salon* u Zagrebu na kojemu je Habermüller izlagao i ponovno privukao pozornost kritike.⁹⁰ U članku o toj izložbi Franjo Ernst ga je istaknuo uz autore poput Augusta Frajtića, Toše Dabca i Petra Kocjančiča iz Ljubljane, i okarakterizirao ga je kao „markantnog liričara i odličnog tehničara“⁹¹ koji „frapira svojim uspjelim slikama“.⁹² Na salonu je izložen odabir fotografija sličan onome na ljubljanskoj izložbi, *Sunčani traci*, koja je reproducirana u katalogu izložbe, zatim *Simfonija rada*, *Uzbudljiv trenutak* i *Led*.⁹³

Osim prizora s ljudskim likovima, u ovu skupinu pripadaju i radovi na kojima autor sjenama oblikuje samostalne arhitektonske motive, poput djela *U hladovini* (sl. 15), *Svjetlo i sjene* (sl. 16), *Sjene* (sl. 17) i *Luce ed omboa* (sl. 18). Na njima su prikazani jednostavni prostori, bez nepotrebne zakrčenosti mnoštvom predmeta i ploha, a život i karakter u ta gotovo ogoljela mjesta autor unosi svojim pristupom prikazu. Odabirom osvjetljenja naglašava karakter trenutka, nastoji se boriti protiv prolaznosti vremena pažljivim bilježenjem svake sjene i linije. Bez ljudske prisutnosti ti prizori još više odaju dojam kao da su zamrznuti u vremenu i gotovo je opipljiva spokojnost i mirnoća. Osim toga svaka se fotografija ističe i posebno naglašenim detaljem, poput delikatnog karaktera treperave sjene koju stvara lišće (sl. 16) ili, naprotiv, jačeg kontrasta sjena koje ostavljaju linije na zidu oživljavajući prizor svojim dijagonalnim ritmom (sl. 17), a lik mačke u ležećem položaju dodatno podcrtava trenutak *sieste* koju karakteriziraju statičnost i mirnoća (sl. 15).

⁸⁷ Isto, str. 102.

⁸⁸ Isto, str. 102.

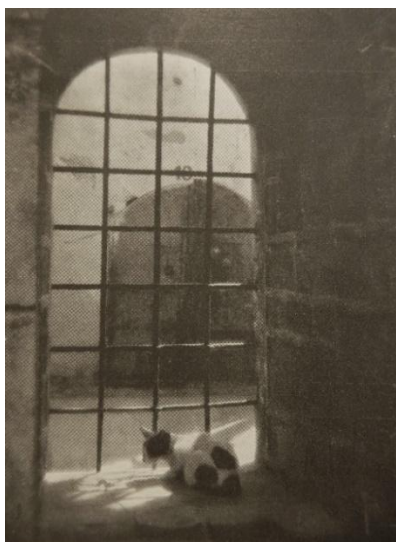
⁸⁹ *I. međunarodna razstava fotografske umjetnosti v Ljubljani*, katalog izložbe (1934.)

⁹⁰ Franjo Ernst, »Jesenski salon umjetničke fotografije«, u: *Foto Revija* 11 (1934.), str. 202–203.

⁹¹ Isto, str. 202.

⁹² Isto, str. 202.

⁹³ *Jesenski salon umjetničke fotografije*, katalog izložbe (1.–10. listopada 1934.), Zagreb: Salon Ulrich, 1934.



Sl. 15. Ignjat Habermüller, *U hladovini*, 1936.



Sl. 16. Ignjat Habermüller, *Svjetlo i sjene*, 1930.



Sl. 17. Ignjat Habermüller, *Sjene*, 1938.



Sl. 18. Ignjat Habermüller, *Luce ed omboa*, 1930.

3.3.3. PEJZAŽI

Pejzaži su često bili objavljeni u ranijoj fazi Habermüllerova djelovanja, osobito u *Fotografskom vjesniku*. Među autorovim pejzažima vrlo su česti prikazi obala rijeke, poput djela *Na Begeju*, gdje je vidljivo ponavljanje sličnog motiva kao i na prethodno navedenoj fotografiji *Na Savi* objavljenoj u *Fotografskom vjesniku*. Od ranijih pejzaža može se navesti i fotografija *Breze* (sl. 19),⁹⁴ no te tri fotografije pripadaju nešto jednostavnijim i slabijim autorovim radovima jer u njima još nije toliko naglašeno nastojanje za postizanje specifičnog ozračja ili naglašavanja svjetlosnih kvaliteta.

⁹⁴ *Foto Revija* 3 (1932.), središnji prilog.

Fotografija *Pejzaž* (sl. 20)⁹⁵ bliska je utjecaju *Heimatkunst* fotografije, a za nju je Habermüller nagrađen trećom nagradom prilikom izlaganja na izložbi u Osijeku 1933. godine, koju je organiziralo planinarsko društvo *Jankovac*.⁹⁶

Od prikaza scena na vodi osobito se ističe rad *Megla na Donavi* objavljen u slovenskom stručnom časopisu *Fotoamater* (sl. 21).⁹⁷ Za razliku od prethodne tri navedene fotografije, na ovom se djelu može primijetiti prikazivanje karakteristično za Habermüllera, koji uspijeva naglasiti posebnu atmosferu trenutka. Prikazan je brod na površini vode, u magli, a autor precizno naglašava kvalitete neba prekrivenog maglom i ranojutarnjeg ugođaja na način da promatrač gotovo može osjetiti hladnoću i spokojnost ranojutarnje izmaglice. Uzdiže motiv iznad običnog svakodnevnog prizora dajući mu poseban karakter koji privlači promatrača koji će ga zbog toga interpretirati na svoj način, pripisujući mu mističnosti, ili čak romantiku.

U Habermüllerovu opusu nekoliko je radova sa snježnim motivima, koji potječu iz tradicije planinske fotografije kojima se nastoji izraziti snježna idila. Međutim, na ovim radovima Habermüller se pomalo odmiče od te tradicije i snježne motiva gleda iz drugog kuta te na fotografijama *Teški put* (sl. 22)⁹⁸ i *Led* (sl. 23)⁹⁹ ističe težinu zimskih uvjeta.



Sl. 19. Ignjat Habermüller, *Breze*, 1932.



Sl. 20. Ignjat Habermüller, *Pejzaž*, 1933.

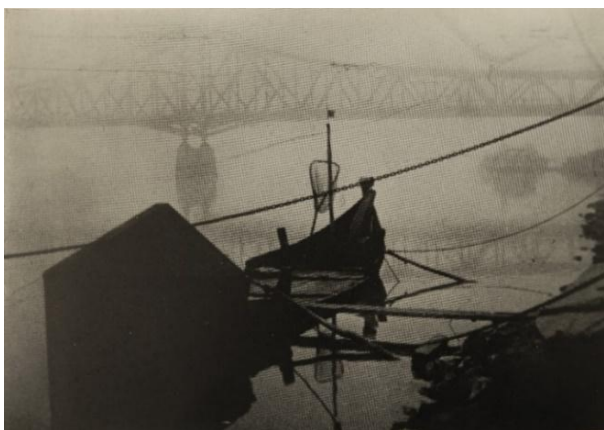
⁹⁵ *Foto Revija* 8 (1933.), središnji prilog.

⁹⁶ »Fotoamaterska izložba u Osijeku«, u: *Foto Revija* 11 (1933.), str. 9.

⁹⁷ *Fotoamater* 3 (1935.), str. 61.

⁹⁸ *Foto Revija* 1 (1933.), središnji prilog.

⁹⁹ *Foto Revija* 6 (1932.), središnji prilog.



Sl. 21. Ignjat Habermüller, *Megla na Donavi*, 1935.



Sl. 22. Ignjat Habermüller, *Teški put*, 1933.



Sl. 23. Ignjat Habermüller, *Led*, 1932.

3.3.4. RADNICI I SOCIJALNI KOMENTAR

Posljednja kategorija obuhvaća fotografije s motivima povezanim s radom i društvenim situacijama, a kojima je svrha prikazati stanje čovjeka i pružiti socijalni komentar. Situacije iz života koje Habermüller prikazuje često su povezane sa svakodnevicom nižih slojeva i radnika, a autor želi privući pozornost na stvarnost u kojoj oni žive i koju obilježavaju gospodarsko i političko previranje.

Ističu se fotografije na kojima autor prikazuje osamljeni lik radnika, koji se često doima potišteno ili u trenutku kontemplacije. Na trima fotografijama *Pred crkvom* (sl. 24),¹⁰⁰ *Na izvoru* (sl. 25)¹⁰¹ i *Odmor* (sl. 26) prikazan je lik skrivena lica i tijela u pognutom položaju.

¹⁰⁰ *Foto Revija 2* (1932.), naslovnica.

¹⁰¹ *Foto Revija 2* (1932.), središnji prilog.

Taj smještaj tijela upućuje promatrača na osjećaj tereta ili rezignacije. Autor je također odlučio ne prikazati lik u izravnom kontaktu s promatračem, čime bi naglasio njegovu individualnost, nego prikazuje lice u sjeni čime upućuje na univerzalno, kolektivno životno iskustvo koje nastoji prikazati. Na fotografijama se ističu snažni kontrasti i velike crne plohe koje daju još dramatičniji karakter prikazanoj situaciji i dinamiziraju kompoziciju stvarajući gotovo pravilne geometrijske oblike, što je najizraženije na djelu *Na izvoru*. Na fotografiji *Pred crkvom* oblik sjene uokviruje lik prosjaka i privlači pogled promatrača prema njemu. Taj snažan kontrast svjetla i sjene koji pridonosi dodatnom naglašavanju glavnog motiva i stvaranju atmosfere prepoznatljiva je značajka Habermüllerova rada, istaknuta i na prethodnim fotografijama djece i mrtve prirode. Sličan je pristup i na fotografiji *Počinak* objavljenoj u časopisu *Savremena fotografija* (sl. 27).¹⁰² Prikazan je radnik u hladu za odmora, a cijeli je prizor oživljen karakterističnom primjenom svjetla i sjene. Međutim, na ovom je primjeru radnik prikazan više iz blizine, vidljivog lica, tako da je gotovo prepoznatljiv kao individualac, čime autor na neki način radi portret radnika kako bi pokazao da su radnici važni kao pojedinci, a nisu samo anonimna masa.



Sl. 24. Ignjat Habermüller, *Pred crkvom*, 1932.

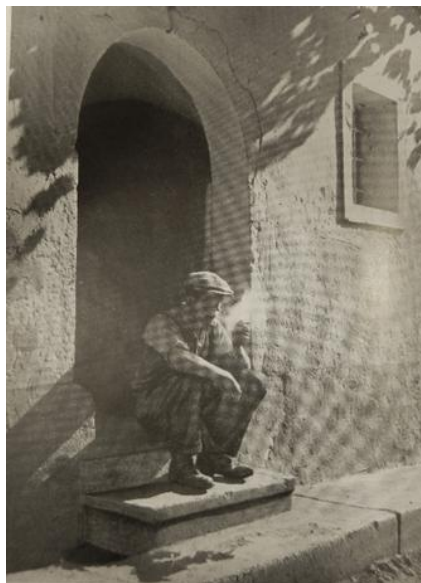


Sl. 25. Ignjat Habermüller, *Na izvoru*, 1932.

¹⁰² *Savremena fotografija* 4 (1941.), središnji prilog.



Sl. 26. Ignjat Habermüller, *Odmor*, 1930.



Sl. 27. Ignjat Habermüller, *Počinak*, 1941.

Zatim, pojedinačni likovi radnika javljaju se i na fotografijama s pomalo drugačijim kompozicijama, kao što su djela *Kod rada* (sl. 28)¹⁰³ i *Simfonija rada* (sl. 29).¹⁰⁴ Kao i na prethodnim djelima likovi radnika su anonimni jer prikazuju kolektivno iskustvo, a na fotografiji *Simfonija rada* autor uporabom riječi „simfonija“ pokazuje svoj odnos prema motivu jer njome odaje dojam sklada i uzvišenosti. Simfonija se odnosi na prikaz dvaju tijela u usklađenom položaju koja guraju kola zajedničkim naporima, tom je asocijacijom rad gotovo izjednačen s umjetnošću i time autor uzdiže rad i radnike. Spomenute fotografije karakterizira i specifičan odabir kadra usmjerenoga odozdo sa stražnje strane likova, sa širokim nebom u gornjem dijelu fotografije, sličan i pristupu na fotografiji *Pejzaž*, koji je u skladu s tradicijom *Heimat* fotografije. Stoga se na temelju ovih djela može zaključiti da autori koji su fotografijom nastojali izraziti svoje individualne afinitete također nisu mogli izbjeći duh vremena u kojemu je bio raširen utjecaj *Heimat* stila, što je u umjetnosti bilo izraženo stvaranjem djela s motivima seljaka, rada u polju i specifično kadriranih pejzaža, a u skladu je sa stajalištima koje je u prvom redu promovirao August Frajtić. Međutim, Habermüller ne staje samo na tim prizorima karakterističnima za tradiciju *Heimat* fotografije nego i, kako je prikazano i na prethodnim radovima s osamljenim radnicima, smješta radnike i pripadnike nižih društvenih slojeva u prizore i kompozicije na kojima oni sami i njihova društvena situacija više dolaze do izražaja, a to je u skladu sa zalaganjem Frajtićeva

¹⁰³ *Foto Revija* 8 (1933.), središnji prilog.

¹⁰⁴ *Foto Revija* 10 (1934.), središnji prilog.

„protivnika“ Hrazdire za društveno angažiranu fotografiju koja je potrebna u društvu koje se suočava s neizvjesnostima na političkom i ekonomskom planu.



Sl. 28. Ignjat Habermüller, *Kod rada*, 1933.



Sl. 29 Ignjat Habermüller, *Simfonija rada*, 1934.

Među njima je jedna od autorovih najpoznatijih fotografija, naslovljena *Kartaši* (sl. 31),¹⁰⁵ reproducirana na naslovnici *Foto Revije* 1934., koju Grčević naziva „antologijskom“.¹⁰⁶ Na njoj je prikazana skupina muškaraca prilikom igre karata. Prema njihovom izgledu može se zaključiti da je riječ o radnicima koji se odmaraju od rada, a Habermüller ih prikazuje kao pojedince, daje im karakter, uzdiže ih iznad uobičajene društvene anonimnosti. Taj je aspekt još više naglašen činjenicom da su lica trojice kartaša prikazana vrlo jasno tako da mogu biti prepoznatljivi, čime se oni uzdižu iznad statusa „običnog“ radnika, a lik u sredini usmjerava pogled gotovo izravno u objektiv. Slično je postignuto i prethodno navedenom fotografijom *Počinak* s individualnim likom radnika. Svakodnevnicu nižih slojeva autor prikazuje na fotografiji *Periferija*,¹⁰⁷ na kojoj je prikazana skupina ljudi s djecom ispred kuće (sl. 32). Prema izgledu okoline u kojoj se nalaze može se zaključiti da je riječ o obitelji nižeg staleža i da Habermüller ovim radom nastoji izazvati suosjećanje, prikazati kako žive ljudi na rubu gradova, koji su također na marginama društva. Na *V. međunarodnoj izložbi umjetničke fotografije* u Zagrebu Habermüller je izložio radove *Guske*, *Radnici* i *Pred kućom*. Budući da kritičar *Jutarnjeg lista* navodi da rad *Pred kućom* prikazuje idilu sa periferije i da ima „mnogo socijalnog osjećaja i iskrene topline“¹⁰⁸ može se zaključiti da je riječ o fotografiji *Periferija*, a djelo *Guske* poznato je iz Zbirke hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb (sl. 30).

¹⁰⁵ *Foto Revija* 5 (1934.), naslovnica.

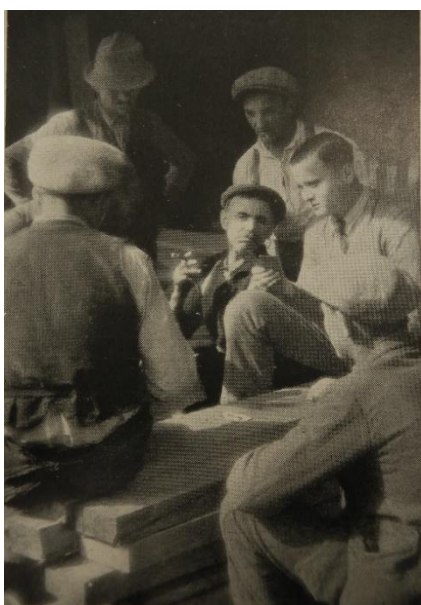
¹⁰⁶ Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 98.

¹⁰⁷ *Foto Revija* 3 (1934.), središnji prilog.

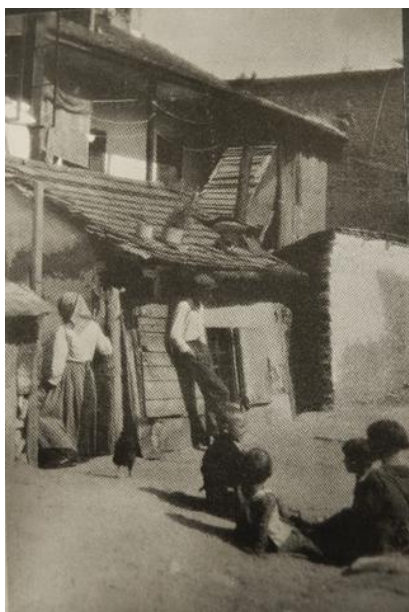
¹⁰⁸ »Slavenske zemlje na V. međunarodnoj izložbi umjetničke fotografije u Zagrebu«, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 16. listopada 1937., str. 10.



Sl. 30. Ignjat Habermüller, *Guske*, 1930.



Sl. 31. Ignjat Habermüller, *Kartaši*, 1934.



Sl. 32. Ignjat Habermüller, *Periferija*, 1934.

3.4. OSTALA ZABILJEŽENA IZLAGAČKA DJELATNOST

U broju *Foto Revije* iz veljače 1935. objavljena je vijest da je Habermüller izlagao na izložbi fotografije u Antwerpenu gdje je osvojio srebrnu plaketu.¹⁰⁹ U kratkoj napomeni o toj izložbi navodi se da su Jugoslaveni po broju izlagača bili na 8. mjestu i da je osim Habermüllera nagrađen i Nikola Szege iz Osijeka, no nažalost nema dostupnih izvora prema kojima bi se mogli saznati detaljniji podaci o tome koje su fotografije bile izložene.

Habermüller je izlagao i na *Prvoj sveslavenskoj izložbi umjetničke fotografije* koja je otvorena u Umjetničkom paviljonu 17. studenoga 1935.¹¹⁰ Franjo Ernst u prosincu u *Foto*

¹⁰⁹ Obavijest u rubrici »Svega po malo«, u: *Foto Revija* 2 (1935.), str. 35.

¹¹⁰ Franjo Ernst, »Prva sveslavenska izložba umjetničke fotografije u Zagrebu«, u: *Foto Revija* 12 (1935.), str. 223.

Reviji objavljuje svoj osvrt na izložbu,¹¹¹ koji je vrlo pohvalan, i među mnoštvom izlagača odlučuje istaknuti pojedine autore. Među članovima zagrebačkog Fotokluba to je u prvom redu Ignjat Habermüller, čiju fotografiju *Mačka* Ernst navodi uz napomenu da se autor dokazao kao prvoklasan tehničar.¹¹² Nadalje, prilikom izložbe u Beogradu 1936. kritičar u članku objavljenome u *Foto Reviji* ističe Habermüllera koji je osvojio treću nagradu, uz Vladu Cizelja, Petra Kocjančiča i Antu Korniča iz Ljubljane koji su također nagrađeni, zatim Oskara Schnura i Marjana Szabu.¹¹³ Habermüller je izložio radove koji su se već pokazali uspješnima na prijašnjim izložbama, a to su *Simfonija rada*, *Sunčani traci*, *Djeca* i dotad manje poznati rad *Kukuruz*. Na *VI. međunarodnoj izložbi* 1938. godine Habermüller je izložio dvije fotografije, *Ruševina* i *Crjepovi*.¹¹⁴ Njega, među ostalima, ističe Ernst u izvještaju s izložbe objavljenome u *Foto Reviji* u kojemu piše: „...pa treba ponovno istaknuti radove zagrebačkih majstora Dabca, Skrygina, Szaba, Vlašića, Janekovića, Habermüllera, Cizelja...”¹¹⁵ O već utvrđenom statusu Ignjata Habermüllera kao vrsnog fotografa svjedoči i to da je istaknut i u kritici u *Jutarnjem listu*, gdje autor teksta navodi da je on i na ovoj izložbi „...afirmirao svoj reprezentativni položaj u našoj umjetničkoj fotografiji.”¹¹⁶

Na *VII. međunarodnoj izložbi* 1939. godine ponovno je izuzetno uspješan Ignjat Habermüller, koji još uvijek nakon dugo godina rada dokazuje svoju kvalitetu i dobiva jednu od mnogih nagrada, brončanu plaketu. U kritici u *Jutarnjem listu* autor ističe Habermüllera, uz Dabca i Frajtića kao istaknute predstavnike Fotokluba Zagreb, naglašavajući da se mogu mjeriti sa stranim autorima i da je fotografija jedno od umjetničkih područja kod nas gdje se može primijetiti znatan napredak.¹¹⁷

4. PROTAGONISTI FOTOKLUBA ZAGREB

Sredinom 1930-ih godina Habermülleru se u Fotoklubu Zagreb pridružuje veći broj novih autora koji su se počeli formirati početkom ovog razdoblja. Na njih će Habermüller dijelom utjecati, ali će se svaki pojedini autor istovremeno na svoj način odmaknuti od prepoznatljivih skupnih karakteristika i time će nastati jedna heterogena skupina autora koja će uspješno predstavljati Fotoklub Zagreb na međunarodnim izložbama. Oni se također ističu

¹¹¹ Isto, str. 223–224.

¹¹² Isto, str. 224.

¹¹³ Dimitrije Josimović, »Izložba amaterske fotografije u Beogradu«, u: *Foto Revija* 3 (1936.), str. 40–41.

¹¹⁴ *VI. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Zagrebu MCMXXXVIII*, katalog izložbe (1.–31. listopada 1938.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1938.

¹¹⁵ Franjo Ernst, »Međunarodna izložba fotografije u Zagrebu«, u: *Foto Revija* 10 (1938.) str. 222.

¹¹⁶ »VI. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Zagrebu«, u: *Jutarnji list*, 8. listopada 1938., str. 7.

¹¹⁷ »Međunarodni uspjeh Zagreba i Zagrebčana«, u: *Jutarnji list*, 10. listopada 1939., str. 12.

količinom i kvalitetom sačuvanih fotografija i intenzitetom djelovanja, njihovi se radovi redovito reproduciraju u časopisima i navode u člancima te se na temelju toga može rekonstruirati i analizirati njihovo djelovanje.

4.1. OSKAR SCHNUR – DINAMIKA SJENA I MORSKI PEJZAŽI

Oskar Schnur jedan je od značajnih autora koji djeluje u Fotoklubu Zagreb 1930-ih. Prvi put je izlagao u Ivancu, gdje je i rođen 1906. godine, a umro je 1974. godine u Zagrebu.¹¹⁸ No, njegovo ime nije zabilježeno u navedenoj kritici izložbe u Ivancu objavljenoj u *Foto Reviji*, vjerojatno zato što je pripadao izlagačima iz Ivanca, koji su, kako je u članku napomenuto, sudjelovali izvan natječaja.¹¹⁹ U listopadu 1933. godine Schnur sudjeluje na izložbi u Osijeku i tom se prilikom njegovo ime navodi u izvještaju s izložbe, uz napomenu da je dobio pohvalno priznanje za fotografiju *Stari Zagreb*.¹²⁰ U Schnurovu radu može se primijetiti nekoliko različitih utjecaja te je on jedan od mlađih fotografa na čijem je primjeru vidljiva raznolikost i heterogenost ove skupine autora.

U zbirci Fotokluba Zagreb nalaze se fotografije s prikazima stanovnika sela u narodnim nošnjama koje pripadaju klasičnijoj, tradicionalnoj struji s prikazivanjem folklornih motiva i seoskih pejzaža, poput fotografije *Razgovori* (sl. 33). Sačuvano je i nekoliko Schnurovih pejzaža. Iz 1939. godine je fotografija *Zagorski pejzaž*, koja se može povezati s utjecajem *Heimatkunst* fotografije (sl. 34), kao i primjerice prethodno navedena Habermüllerova fotografija *Pejzaž* (sl. 20).



Sl. 33. Oskar Schnur, *Razgovori*, 1930.



Sl. 34. Oskar Schnur, *Zagorski pejzaž*, 1939.

¹¹⁸ Kuzmić, Lozić, *Majstori hrvatske*, 2006., str. 281.

¹¹⁹ E., »II. izložba fotoamaterskih«, 1933., str. 14.

¹²⁰ »Fotoamaterska izložba u Osijeku«, 1933., str. 9.

Sljedeća, i vjerojatno najznačajnija skupina Schnurovih fotografija kojima iskazuje svoju individualnost prikazi su morskih pejzaža kojima pristupa uz izrazit osjećaj za stvaranje posebne, dramatične atmosfere naglašavanjem kontrasta ili specifičnim odabirom perspektive, u kojima su često naglašene dijagonalne linije kompozicije. Na fotografijama morske pučine dominira gotovo potpuna zamračenost koja daje dramatičan efekt, uz malo preostalog svjetla koje se nazire iza oblaka i reflektira se u moru. Jedna od tih fotografija je *Suton* (sl. 35) izložena na *Sveslavenskoj izložbi*.¹²¹ U izvještaju s izložbe Franjo Ernst pohvaljuje dvije izložene fotografije Oskara Schnura, *Suton* i *Težak uspon*.¹²² Schnur je ostavio izuzetno dobar dojam na ovoj izložbi, što se može zaključiti i iz činjenice da je rad *Suton* reproduciran u katalogu izložbe, a zatim i u *Foto Reviji*, u broju iz studenoga u kojemu je objavljen prilog s fotografijama s izložbe (osim Schnura nije predstavljen niti jedan drugi autor iz Jugoslavije).¹²³

U zbirci Fotokluba Zagreb još su četiri fotografije sličnog motiva, iako su one snimljene nešto kasnije, datirane su sredinom i krajem 1940-ih godina.¹²⁴ Osobito je zanimljiva fotografija *Oluja* datirana 1949. godine (sl. 36) na kojoj je more prikazano na samom dnu, a veći dio fotografije zauzima golemi crni oblak, ostavljajući gotovo nadrealan dojam kao da je perspektiva obrnuta, pa je more zapravo „prikazano“ na mjestu neba. Još je jedan fotografija nazvana *Suton*, iz 1944. godine (sl. 37), na kojoj se osim zamračenosti atmosfere ističu i dijagonalne linije konstrukcije koje daju dodatan ritam slici. Na još se nekoliko Schnurovih fotografija primjećuje nastojanje da specifičnim kutom snimanja, perspektivom ili dijagonalama ostvari dramatičnost prizora, poput fotografije *Tunolovac* iz 1953. godine (sl. 38).

¹²¹ Franjo Ernst, »Prva sveslavenska«, 1935., str. 225.

¹²² Isto, str. 225.

¹²³ *Foto Revija* 11 (1935.), središnji prilog.

¹²⁴ Za fotografije koje nisu objavljene u periodici u ovom se radu navodi datacija koja je zabilježena u zbirci Fotokluba Zagreb.



Sl. 35. Oskar Schnur, *Suton*, 1935.



Sl. 36. Oskar Schnur, *Oluja*, 1949.



Sl. 37. Oskar Schnur, *Suton*



Sl. 38. Oskar Schnur, *Tunolovac*, 1953.

Na *Sveslavenskoj izložbi* i na izložbi u Beogradu izložena je i fotografija *Težak uspon*, (sl. 39) koja je u travnju 1936. reproducirana u *Foto Reviji*.¹²⁵ Na njoj je prikazan malen dječak koji se penje uz stepenice. Lik je prikazan odzادا, zbog čega su stepenice prikazane gotovo frontalno, što naglašava njihovu masivnost u odnosu na dječaka i prepreku koju za njega predstavljaju. Stepenice svojim oblikom također kreiraju kontrast svjetla i sjene, a sjena je gotovo potpuno crna što daje dozu dramatičnosti i još više naglašava težinu uspona na koju autor upućuje nazivom fotografije.¹²⁶ Na radu *Težak uspon* vidljive su neke karakteristike koje se mogu povezati s Habermülleorvim načinom rada, koji također u jednostavne, svakodnevne prizore nastoji unijeti liričnost i dramatičnost naglašavanjem oblika sjenama. U Schnurovu opusu jedna je fotografija naslovljena *Svjetlo i sjena* (sl. 40), na kojoj je prikazan miran kutak kuće i objekti koji su naglašeni i pažljivo oblikovani tamnim sjenama te se ona motivom i pristupom može povezati s Habermüllerovim radovima *Svjetlo i sjene* i *Sjene*.

¹²⁵ *Foto Revija* 4 (1936.), središnji prilog.

¹²⁶ Vrlo je sličan motiv i na autorovoj fotografiji *Povratak kući* iz zbirke FKZ-a, datiranoj 1950. godine.



Sl. 39. Oskar Schnur, *Težak uspon*, 1936.



Sl. 40. Oskar Schnur, *Svjetlo i sjena*, 1951.

4.2. BRANKO KOJIĆ – SOCIJALNA FOTOGRAFIJA I RAZLIČITI KUTOVI GLEDANJA

Osim Habermüllera, autor koji svojim radovima tematizira socijalna pitanja je Branko Kojić. Kojić je rođen 1902. godine u Prijedoru, a umire 1992. godine u Zagrebu. Fotoklubu Zagreb se pridružuje 1933. godine.¹²⁷ On također počinje izlagati na izložbama relativno rano, a prvi značajan nastup je imao na prvoj izložbi Fotokluba Zagreb, na kojoj je nagrađen brončanom plaketom.¹²⁸ Tom je prilikom u *Foto Reviji* objavljena njegova fotografija dinamične kompozicije *Pranje broda* (sl. 41). Na njoj su prikazana četiri radnika na palubi, a osvijetljeni su odostraga, što stvara snažan kontrast gotovo potpuno tamnih tijela s odbljescima sunca na vodi.¹²⁹ Svoje naginjanje prema dinamičnim motivima i kompozicijama Kojić pokazuje i fotografijom *Bura prijeti* (sl. 42),¹³⁰ na kojoj je prikazan čamac s dvije osobe koje pokušavaju njime upravljati dok se nad njima prijeteći nadvija drvo i oblačno nebo koje naglašava oluju, koja je izložena na *V. međunarodnoj izložbi* 1937. godine. Istaknuta je i u izvještaju s izložbe u kojem autor navodi da je Kojić njome dao dinamiku tipičnom morskom pejzažu.¹³¹

¹²⁷ Kuzmić, Lozić, *Majstori hrvatske*, 2006., str. 264.

¹²⁸ E., »Izložba fotokluba Zagreb«, u: *Foto Revija* 6 (1933.), str. 13.

¹²⁹ *Foto Revija* 3 (1933.), središnji prilog.

¹³⁰ *Foto Revija* 7 (1938.), str. 155.

¹³¹ »Slavenske zemlje«, 1937., str. 10.



Sl. 41. Branko Kojić, *Pranje broda*, 1933.



Sl. 42. Branko Kojić, *Bura prijeti*, 1938.

Kojić svoj socijalni osjećaj iskazuje fotografijama s prikazima radnika i ljudi s ulice. One su, u okviru polemika o svrsi i primjeni fotografije, u skladu sa strujom za koju se zalaže Otokar Hrazdira, odnosno potrebom da fotografi budu angažirani i da svojim radovima sudjeluju u političko-društvenoj sferi isticanjem problematičnih situacija u društvu. Na nizu od četiri fotografije prikazuje fizičke radnike koji su u doba gospodarske krize najugroženiji i često zanemareni članovi društva. Na njima Kojić prikazuje motive iz svakodnevnog života, no cilj mu nije postići potpuno realistične prizore. Iako daje društveni komentar, nije riječ o prikazima ogoljene stvarnosti, nego ide korak dalje i svoju poruku naglašava pažljivom prikazom sjena kako bi kreirao gotovo poetičan prizor i tako društvenom problemu dao značaj uzdižući ga iz svakodnevnice. Kao i na radu *Pranje broda*, prikazuje likove na način da se oni doimaju poput silueta, što daje dodatnu težinu i ekspresivnost prizorima. Dvije fotografije iz zbirke nazvane su *Asfaltni radnici* (sl. 43 – 44). Prikazani su radnici čija su tijela u sjeni u kontrastu s bijelom parom koja se uzdiže s asfalta, odnosno dva radnika čija su tijela gotovo u potpunosti tamne siluete, koje se spajaju s plohom sjene koju tijela ostavljaju na pločniku, čime autor na zanimljiv način svakodnevnoj temi poput fizičkog rada pridaje umjetnički karakter. Na fotografijama *Večera siromaha* i *Njegov horizont* vlada sličan pristup motivu. Na svakoj je po jedan lik u sjedećem položaju, prikazan odzada, na način da je tijelo potpuno tamno, u kontrastu s osvijetljenom okolinom (sl. 45 – 46). Na taj način Kojić, iako ističe individualne likove, prikazuje ih osamljene, poput neprepoznatljivih silueta, čime ukazuje na status radnika u društvu koji, iako obavljaju važan rad, ostaju nezamijećeni, u sjeni, sve ih povezuje ista sudbina. Na Kojićevim fotografijama mogu se primijetiti karakteristike u prikazu pojedinačnih likova radnika koje su bliske nekim Habermüllerovim radovima iz njegove ranije faze, poput rada *Na izvoru* na kojemu je također u sjeni prikazan osamljeni radnik.



Sl. 43. Branko Kojić, *Asfaltni radnici 1*, 1930.



Sl. 44. Branko Kojić, *Asfaltni radnici 2*, 1930.



Sl. 45. Branko Kojić, *Večera siromaha*, 1930.



Sl. 46. Branko Kojić, *Njegov horizont*, 1930.

Fotografije *Asfaltni radnici* i *Njegov horizont* bile su izložene na *Jesenskom salonu* 1934. godine.¹³² U *Foto Reviji* autor teksta o izložbi ističe Kojića navodeći te radove kao „klasične socijalne studije“.¹³³ U međuvremenu se u *Foto Reviji* reproduciraju i njegove ostale fotografije. Godine 1940. njegova fotografija, *U parku*, objavljena je na naslovnici revije, a prikazuje gradsku scenu u čijem središtu je žena s dječjim kolicima koja svojim položajem i izrazom lica pobuđuje empatiju gledatelja (sl. 47).¹³⁴

Osim izražavanja socijalnog osjećaja, Kojić također pokazuje kreativan pristup fotografiji poigravanjem i eksperimentiranjem s kompozicijama i kutovima gledanja. Fotografije *U morskogledalu* (sl. 48) i *U luci* (sl. 49) pokazuju da se poigravao odrazom kao glavnim motivom kompozicije. Zanimljiva je kompozicija postignuta na fotografiji *U luci*.¹³⁵ Naslov fotografije upućuje na to da je riječ o lučkom prizoru, iako se lučki motiv nalazi tek u krajnjem gornjem dijelu fotografije. U središtu je odraz dvaju konja koji vuku

¹³² Franjo Ernst, »Jesenski salon«, 1934., str. 202.

¹³³ Isto, str. 202.

¹³⁴ *Foto Revija* 9 (1940.), naslovnica.

¹³⁵ *Savremena fotografija* 4 (1941.), središnji prilog.

kola u lokvi koja se proteže većinom donjeg dijela, a u kojoj se može vidjeti i djelić odraza jarbola brodova. Na djelu *U morskog ogledalu* pristup je ponešto izravniji time što je odraz u samom središtu slike. Autor nastoji redefinirati načine prikazivanja motiva i pokazati publici dosad neustaljene načine promatranja. Za tu je fotografiju na izložbi u Daruvaru 1938. Kojić nagrađen brončanom plaketom.¹³⁶

Kojić naginje širem rasponu motiva, a to pokazuje i snježni pejzaž objavljen u *Foto Reviji* 1940. godine (sl. 50).¹³⁷ Pejzaž prikazuje gotovo homogenu snježnu površinu, koju razbijaju samo dvije linije skija u sredini i pokoja meka sjena koja oblikuje prizor. Rad je nazvan *On i ona* čime se poetizira ova minimalistička scena. Prilikom *Međunarodne izložbe* 1939. istaknuta je Kojićeva fotografija *Snježni put*, za koju se može pretpostaviti da je sličnog motiva.¹³⁸ Ti se snježni motivi, kako je istaknuto i kod Habermüllera, mogu povezati s dominantnom tradicijom planinske fotografije.



Sl. 47. Branko Kojić, *U parku*, 1940.



Sl. 48. Branko Kojić, *U morskog ogledalu*, 1936.

¹³⁶ »Izložba amaterske fotografije u Daruvaru«, u: *Foto Revija* 10 (1938.), str. 234.

¹³⁷ *Foto Revija* 3 (1940.), str. 45.

¹³⁸ G., »Medjunarodna izložba u Zagrebu«, u: *Foto Revija* 10 (1940.), str. 191.



Sl. 49. Branko Kojić, *U luci*, 1941.



Sl. 50. Branko Kojić, *On i ona*, 1940.

4.3. LJUBO VIDMAJER – SOCIJALNA FOTOGRAFIJA I GRADSKI MOTIVI

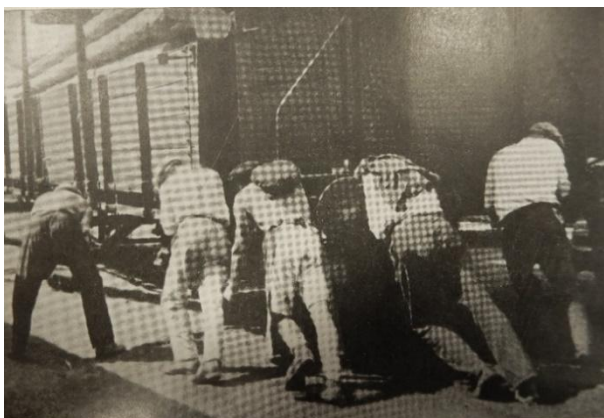
Među autorima koji prikazuju scene iz svakodnevnog života i daju komentaru društva potrebno je izdvojiti i Ljubu Vidmajera. Vidmajer počinje redovito izlagati već početkom 1930-ih, a prvi značajan uspjeh ostvario je prilikom izložbe u Sušaku 1933. godine kada je dobio treću nagradu za fotografiju *Tihi kutić*.¹³⁹ Prije toga ga je javnost upoznala i na drugoj izložbi Fotokluba Zagreb.¹⁴⁰ Počinje biti iznimno aktivan 1934. godine surađujući u *Foto Reviji*, gdje gotovo svakog mjeseca objavljuje članke o fotografskoj tehnici i počinje sve češće objavljivati fotografije. Prva njegova objavljena fotografija je *Napor* koja najavljuje društvenu tematiku koja će biti prisutna u njegovu radu, a izložena je na izložbi u Ljubljani 1934. godine. Na toj su fotografiji prikazana petorica radnika koji guraju vlak (sl. 51).¹⁴¹ Autor u prvom redu prikazuje različite položaje njihovih tijela, koji kompoziciji daju ritam i dinamiku i istovremeno vrlo jasno iskazuju napor i težinu fizičkog rada. Postiže simfoniju i ritam položaja tijela, koji je naglašen zahvaljujući većem broju likova, čime privlači pozornost na fizičku stranu rada. Još je jedna Vidmajerova fotografija s temom rada reproducirana u *Foto Reviji*, naslovljena *Kod posla* (sl. 52).¹⁴² Na njoj je prikazan motiv koji je čest i kod Habermüllera i Kojića, individualni radnik pri poslu, no ovdje je riječ o djetetu. Time Vidmajer daje malo drugačiji komentar, pokazuje da su sve generacije i svi slojevi društva suočeni s istim problemima teške svakodnevnice.

¹³⁹ E., »Fotoizložba u Sušaku«, u: *Foto Revija* 10 (1933.), str. 12.

¹⁴⁰ E., »Izložba fotokluba Zagreb«, 1933., str. 13.

¹⁴¹ *Foto Revija* 1 (1934.), središnji prilog.

¹⁴² *Foto Revija* 5 (1934.), središnji prilog.



Sl. 51. Ljubo Vidmajer, *Napor*, 1934.



Sl. 52. Ljubo Vidmajer, *Kod posla*, 1934.

Vidmajer, osim društvene tematike, pokazuje afinitet i prema fotografiranju sportaša i ljudi u pokretu te prikazivanju dinamike na fotografiji. O toj temi objavio je i članak u *Foto Reviji* 1934. godine,¹⁴³ uz koji je objavljena njegova fotografija istog naslova, prethodno izložena na drugoj izložbi Fotokluba Zagreb, na kojoj je prikazan vozač motocikla (sl. 53).¹⁴⁴ U članku se dotiče problema koje bi mogao imati početnik koji želi snimiti dinamične prizore i obrađuje, među ostalim, vrstu kamere koju je potrebno imati i odnos prema objektu u pokretu. Vidmajer je i dalje nastavio redovito objavljivati članke o tehničkim problemima u fotografiranju, a kasnije će se često objavljivati i njegove fotografije sa sportskim motivima, poput one naslovljene *Butterfly* s prikazom plivača u trenutku izranjanja iz vode (sl. 54)¹⁴⁵ ili rada *Uzoran pretklon* objavljenog na naslovnici 1941. godine (sl. 55),¹⁴⁶ u vrijeme kad je Vidmajer preuzeo ulogu odgovornog urednika.¹⁴⁷ Tim fotografijama dokazuje se kao vrlo dobar tehničar koji uspijeva zadržati dinamiku lika u pokretu.

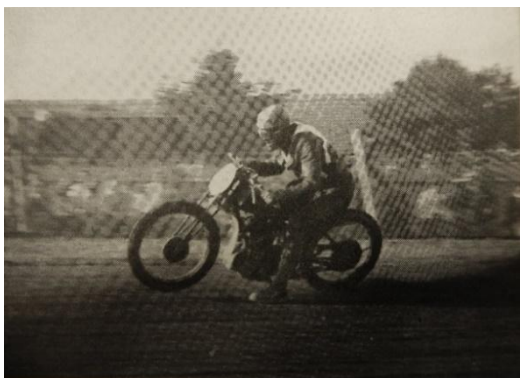
¹⁴³ Ljubo Vidmajer, »Brzina«, u: *Foto Revija* 5 (1934.), str. 89. i 92.

¹⁴⁴ *Foto Revija* 5 (1934.), str. 89.

¹⁴⁵ *Foto Revija* 7 (1940.), str. 130.

¹⁴⁶ *Foto Revija* 1 (1941.), naslovnica.

¹⁴⁷ Vidmajer se počinje navoditi kao odgovorni urednik od 4. broja 1940. godine.



Sl. 53. Ljubo Vidmajer, *Brzina*, 1934.



Sl. 54. Ljubo Vidmajer, *Butterfly*, 1940.



Sl. 55. Ljubo Vidmajer, *Uzoran pretklon*, 1941.

Vidmajer 1934. godine izlaže i na *Jesenskom salonu* na kojemu dobiva pismeno priznanje za fotografije *Mlado ciganče*, *Tri mačkice*, *Na pragu* i *Ruže*.¹⁴⁸ Sljedeće godine u *Foto Reviji* je reproducirana njegova fotografija *Na stubama* (sl. 56).¹⁴⁹ Ta fotografija predstavlja jedan od autorovih gradskih prizora, uz djela *Dijagonala* (sl. 57) i *Kevice* (sl. 58), koji se motivima i stilom mogu povezati s radovima Toše Dabca i Đure Janekovića koji, dijelom i u fotoreporterskom radu, bilježe stanovnike grada i život na ulici. Na fotografiji *Na stubama* prikazan je motiv iz svakodnevnice, trojica muškaraca koji se penju uza stube. Iako naizgled jednostavan, autor je prizor učinio dinamičnim zanimljivim odabirom kadra snimljenog iz gornjega kuta i zahvaljujući svjetlu koje prodire kroz sjenu, zbog čega se doima kao da površina fotografije lagano titra. Na ovom radu se može primijetiti sličnosti s Habermüllerovim načinom rada, osobito s fotografijom *Svjetlo i sjene*, jednostavnim prizorom koji autor ožiljava pažljivim prikazivanjem treperavog svjetla koji prodire kroz hladovinu. Na fotografiji *Na stubama*, kao i na radu *Dijagonala*, ističe se oblikovanje kompozicije

¹⁴⁸ Franjo Ernst, »Jesenski salon«, 1934., str. 203.

¹⁴⁹ *Foto Revija* 7 (1935.), središnji prilog.

dijagonalom. Ona je i istaknuta u naslovu druge navedene fotografije na kojoj je prizor podijeljen dijagonalnim linijama u nekoliko ploha – kola, cestu i vrt na rubu slike. Isticanje prikaza dijagonalnim linijama ili primjena posebnog rakursa zajednička je nekolicini fotografa iz ove skupine, npr. Branku Kojiću (*U luci*) i Oskaru Schnuru (*Tunolovac*).



Sl. 56. Ljubo Vidmajer, *Na stubama*, 1935.



Sl. 57. Ljubo Vidmajer, *Dijagonala*, 1930.



Sl. 58. Ljubo Vidmajer, *Kevice*, 1930.

4.4. ALBERT STARZYK – POETIČNOST I UTJECAJ NADREALNOG

Početakom 1930-ih počinje se isticati i Albert Starzyk. Rođen je 1911. godine u Vražogrcu, a umro je 2002. godine u Zagrebu.¹⁵⁰ Starzyk se prvi put pojavljuje u Zagrebu na *Jesenskom salonu* 1934. godine,¹⁵¹ nakon čega se njegovo ime sve učestalije spominje u stručnoj javnosti i on se pridružuje skupini članova Fotokluba Zagreb koji predstavljaju klub

¹⁵⁰ Kuzmić, Lozić, *Majstori hrvatske*, 2006., str. 278.

¹⁵¹ Franjo Ernst, »Jesenski salon«, 1934., str. 202.

na međunarodnim i regionalnim izložbama. Albert Starzyk je za vrijeme studija medicine u Ljubljani djelovao u tamošnjem Fotoklubu, a kasnije nastavlja studij u Zagrebu gdje se pridružuje zagrebačkom Fotoklubu.¹⁵² Nakon *Jesenskog salona* Starzyk počinje redovito svake godine izlagati na važnim regionalnim izložbama, poput izložbe u Ljubljani i *Sveslavenske izložbe* u Zagrebu.¹⁵³

U obrađenoj skupini fotografa Starzyk se ističe pomalo drugačijim umjetničkim izrazom, jer mnoge njegove fotografije imaju izrazito poetski, romantičarski karakter. Za razliku od Vidmajera i Habermüllera, čije su fotografije povezane sa svakodnevnicom i pod utjecajem realizma, Starzyk često kreira prikaze koji kao da pripadaju imaginarnom svijetu, a ponekad imaju i nadrealističke karakteristike.

Među tim fotografijama ističe se *Otok mrtvih* (sl. 59),¹⁵⁴ izložena na *Jesenskom salonu*, na kojemu je Starzyk nagrađen brončanom plaketom za osvojeno četvrto mjesto.¹⁵⁵ Riječ je o pejzažu, i prema detalju mula u donjem lijevom kutu može se prepoznati dalmatinski zavičaj. Međutim, planina i drveće na otoku u izrazito tamnoj sjeni prijeteći se nadvisuju nad malim likom u brodici i odaju dojam nestvarnog, mističnog mjesta, poput prizora iz sna. Na *Jesenskom salonu* također je izložio fotografiju *Tišina*, na kojoj je prikaz čamca na moru (sl. 60).¹⁵⁶ Osnovni je motiv sličan onome na fotografiji *Otok mrtvih*, iako je prikaz na ovoj fotografiji više minimalistički i bez dodatnih detalja koji bi mu dali romantičan karakter. Usprkos minimalizmu Starzyk uspijeva dočarati blagu mističnost, jer more i nebo kao da su povezani izmaglicom koja se neprekidno proteže, a čamac se nalazi u nedefiniranom prostoru između neba i zemlje, i time stvara sliku koja je istovremeno realistična i sanjarska. Prilikom izlaganja ove fotografije na *Jesenskom salonu* Franjo Ernst je u svojoj kritici izložbe procjenjuje kao „bezuovjetno najbolju sliku ove priredbe“, izdvajajući Starzyka kao poglavlje za sebe, ocjenjujući ga kao izvrsnog tehničara, „a suptilnih osjećaja“.¹⁵⁷ Ta je fotografija izložena i 1936. godine u Ljubljani i tom prilikom je Cveto Švigelj ističe kao „naročito uspjelu“.¹⁵⁸

Iz iste je godine i fotografija *Kupačica na Savi* iz zbirke Fotokluba Zagreb (sl. 61). Na njoj je prikazana žena koja stoji uz rub rijeke. Način na koji se ističe potpuno bijelo tijelo, odražavajući se u vodi, daje fotografiji nadrealan karakter, kao da lik žene lebdi ili nije

¹⁵² Kuzmić, Lozić, *Majstori hrvatske*, 2006., str. 278.

¹⁵³ *I. sveslavenska izložba umjetničke fotografije u Zagrebu MCMXXXV : Priredba Fotokluba Zagreb*, katalog izložbe (17. 11.–8. 12. 1935.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1935.

¹⁵⁴ *Foto Revija* 12 (1934.), središnji prilog.

¹⁵⁵ Franjo Ernst, »Jesenski salon«, 1934., str. 203.

¹⁵⁶ *Foto Revija* 7 (1935.), središnji prilog.

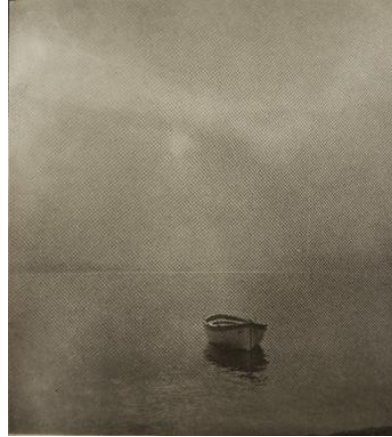
¹⁵⁷ Franjo Ernst, »Jesenski salon«, 1934., str. 202.

¹⁵⁸ Cveto Švigelj, »II. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Ljubljani«, u: *Foto Revija* 6 (1936.), str. 88.

stvaran dio tog prostora. Na temelju ovih fotografija Starzyk se u literaturi navodi kao autor na kojega su utjecale avangardne tendencije u umjetnosti. Marija Tonković spominje njegove nadrealne fotomontaže u skupini autora među kojom dominira socijalna fotografija.¹⁵⁹



Sl. 59. Albert Starzyk, *Otok mrtvih*, 1934.



Sl. 60. Albert Starzyk, *Tišina*, 1935.



Sl. 61. Albert Starzyk, *Kupačica na Savi*, 1930.

Godine 1935. u *Foto Reviji* reproducirane su još dvije njegove fotografije, *Akt* i *Tih kutić*. Kao i na prethodnim fotografijama, Starzyk kreira poetične prikaze koji ne pripadaju određenom vremenu i prostoru, ne stavlja naglasak na suvremeni društveni motiv nego na stvaranje određene atmosfere i poticanje kontemplacije i osjećaja. U oba je slučaja riječ o melankoličnom prizoru, s likovima okrenutima od promatrača, na kojima snažne sjene i zamračenost imaju glavnu ulogu u oblikovanju scene i poetičnog karaktera. Na fotografiji *Akt*

¹⁵⁹ Marija Tonković, »Dominacija umjetničkog htijenja nad aparatom«, u: *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 15.3.–6.5. 2007.), (ur.) Zvonko Maković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007. str. 160.

(sl. 62)¹⁶⁰ žensko tijelo postupno se gubi u mračnoj pozadini, obrisi tijela vrlo su mekani, čime autor stavlja naglasak na atmosferu a ne samo na motiv. Na fotografiji *Tihi kutić* (sl. 63)¹⁶¹ linije arhitekture zajedno sa sjenama stvaraju velike plohe omeđene oštrim linijama. Lik u donjem dijelu fotografije, iako malen, ističe se jer je vješto uokviren dvjema manjim svijetlim plohami i svojim položajem, skrenuta pogleda, ostavlja dojam melankolije i kontemplacije.



Sl. 62. Albert Starzyk, *Akt*, 1935.



Sl. 63. Albert Starzyk, *Tihi kutić*, 1935.

S obzirom na to da djeluje u skupini autora među kojima prevladavaju teme iz svakodnevnog života, Starzyk se ne može u potpunosti odmaknuti od prevladavajućih tendencija. U zbirci Fotokluba nalazi se nekoliko njegovih djela s temama iz svakodnevnice i socijalne tematike, *Rani čistači snijega* (sl. 64) i *Ante portas caritas* (sl. 65). U prikazu radnika na djelu *Rani čistači snijega* Starzyk unosi elemente svojeg specifičnog izraza, poput zgrade koja se kao u izmaglici uzdiže cijelom pozadinom prizora. Slično kao i Habermüller, koji je postao prepoznatljiv po mekim sjenama, tom se istom kvalitetom koristi i Starzyk, koji prikazuje zrake svjetlosti kao mrlje na leđima radnika i u odrazu snijega, čime prizoru iz života uspijeva dati sanjarsku karakteristiku i tako ga povezati s ostalim radovima svojeg opusa. Prilikom izlaganja tih dviju fotografija na *V. međunarodnoj izložbi* u Zagrebu kritičar *Jutarnjeg lista* ističe da njima Starzyk s puno osjećajnosti „traži samilost za bijedu“,¹⁶² procjenjuje ih kao pune osjećajnosti i nastavlja da Starzyk „... u te slike znade da unese izvjesnu otužnu mol-melodiju koja dira srce i nije bez dubine.“¹⁶³

¹⁶⁰ *Foto Revija* 1 (1935.), središnji prilog.

¹⁶¹ *Foto revija* 6 (1935.), središnji prilog.

¹⁶² »Slavenske zemlje«, 1937., str 10.

¹⁶³ Isto, str. 10.



Sl. 64. Albert Starzyk, *Rani čistači snijega*, 1930.



Sl. 65. Albert Starzyk, *Ante portas caritas*, 1930.

4.5. GEORGIJ SKRYGIN – PORTRETI I KAZALIŠNO OSVJETLJENJE

Georgij Skrygin rođen je 1910. godine u Odesi, a umro je 1997. godine u Beogradu.¹⁶⁴ Jedan je od autora koji se odmiču od dominantne socijalne ili pejzažne fotografije te se u njegovu opusu ističu portreti. Skrygin se, došavši u Zagreb nakon Prvoga svjetskog rata, odmah pridružuje Fotoklubu i postaje jednako aktivan kao i stariji članovi kluba. Budući da su nakon njegova pridruženja partizanima 1941. godine vlasti uništile veliki dio njegovih fotografija, dostupan je njihov manji broj koji se nalazi u zbirci Fotokluba Zagreb.¹⁶⁵ Međutim, sačuvano je dovoljno kvalitetnih primjeraka prema kojima se mogu razmotriti glavne karakteristike autorova rada.

Osim fotografije, Skrygin se bavio baletom i kretao se u glumačkim krugovima, pa je zahvaljujući tome portretirao mnoge pripadnike te scene.¹⁶⁶ U časopisu *Savremena fotografija* Skrygin je u ožujku 1941. godine objavio članak o snimanju u kazalištu pod umjetnom rasvjetom.¹⁶⁷ Kako napominje u uvodu, on je jedan od rjeđih fotografa među članovima kluba u tom razdoblju koji fotografira pod umjetnim osvjetljenjem jer mnogi to smatraju zahtjevnijim. Zbog toga piše ovaj članak da takav način rada približi ostalim fotografima i tehnički vrlo detaljno opisuje bitne dijelove procesa.¹⁶⁸

Skrygin je u Zagrebu prvi put izlagao na *Sveslavenskoj izložbi* 1935. godine, a pritom je u katalogu izložbe navedeno da je izložio dvije fotografije, obje pod nazivom *Akt*.¹⁶⁹ Danas je dostupna jedna njegova fotografija nazvana *Akt* koja je reproducirana u *Foto Reviji* 1940.

¹⁶⁴ Kuzmić, Lozić, *Majstori hrvatske*, str. 277.

¹⁶⁵ Isto, str. 277.

¹⁶⁶ Isto, str. 277.

¹⁶⁷ Georgij Skrygin, »U kazalištu«, u: *Savremena fotografija* 3 (1941.), str. 37–39.

¹⁶⁸ Isto, str. 37.

¹⁶⁹ *I. sveslavenska izložba*, katalog izložbe, 1935.

godine (sl. 66).¹⁷⁰ Na fotografiji je prikazan ženski lik u ležećem položaju. Smještaj tijela, osobito njegova gornjeg dijela i ruku doima se pomalo neprirodnim. Na fotografiji vlada snažan kontrast bijelog tijela i mračne pozadine, pa je tijelo gotovo potpuno izdvojeno iz pozadine jasnim konturama. U usporedbi s aktom Alberta Starzyka, koji naglašava mekoću i stapanje tijela s pozadinom, Skrygin se koristi karakteristikama umjetnog osvjetljenja kako bi naglasio glavi motiv snažnim kontrastima i obrisima.



Sl. 66. Georgij Skrygin, *Akt*, 1940.

Među njegovim fotografijama ostvarenima pod umjetnim osvjetljenjem sačuvan je znatan broj portreta. Na njima se može primijetiti da se autor koristi karakteristikama kazališnog osvjetljenja i snažnim kontrastima kako bi licima dao izražajnost. Subjekti na njegovim fotografijama često su ozbiljni i koncentrirani, pozadina portreta je tamna, a na licima su snažne sjene, čime je izraz dramatično naglašen. Tradicija snimanja kazališnog portreta zabilježena je u krugovima profesionalnih fotografa među kojima se ističe Antonija Kulčar, poznata kao Foto Tonka.¹⁷¹ Na primjeru njezinih radova mogu se izdvojiti glavne značajke kazališnog portreta. Glumce je portretirala nastojeći pozom, odabirom kadra i osvjetljenjem naglasiti karakter lika, što je rezultiralo portretima s izražajnim i osvjetljenim licima u kontrastu s tamnom pozadinom. Te se karakteristike mogu primijetiti i kod Skrygina, a na nekim njegovim portretima, poput onih nazvanih *Mladić* i *Muški portret no. 4* (sl. 67 – 68) ti su kontrasti dovedeni do krajnosti na način da je pozadina potpuno crna, a najsvjetlije plohe su ograničene na središnji dio lica, što ističe bjelinu očiju i izražajan pogled. Među portretima su i oni glumaca u kostimima koji zadržavaju izraz lica svojstven liku kojeg glume, kao na primjeru nazvanom *Muški portret no. 1* (sl. 69).

¹⁷⁰ *Foto Revija* 2 (1940.), središnji prilog.

¹⁷¹ Više o Antoniji Kulčar i njezinu atelieru u: Lovorka Magaš Bilandžić, *Foto Tonka: Tajne ateliera društvene kroničarke*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovičevi dvori, 30. 1.–26. 4. 2015.), Zagreb: Galerija Klovičevi dvori, 2015.

Fotografija *Mladić* izložena je na *IV. međunarodnoj izložbi* u Zagrebu 1936. godine i reproducirana u katalogu.¹⁷² Grčević procjenjuje da je na ovoj izložbi započeo Skryginov umjetnički uspon.¹⁷³ Navodi da je to njegov najveći dotadašnji uspjeh, podsjećajući na to da ga je ostvario vrlo brzo nakon pridruženja Fotoklubu te da je ovom fotografijom u našu portretnu fotografiju unio neke nove elemente rasvjete i dinamike.¹⁷⁴ Taj je portret istaknut u kritici izložbe objavljenoj u *Jutarnjem listu*, u kojoj autor teksta navodi da je muški portret „... izvrstan, gotovo ravan najboljim radovima velikih američkih majstora Oggiana, savršeno prirodno postavljen, osvjetljen da ne može biti bolje, jer izraz očiju i anatomska modelacija dolaze do punog izražaja...“¹⁷⁵ U katalogu je reproducirana i fotografija američkog autora Ralpa Oggiana s kojim kritičar uspoređuje Skrygina. Riječ je o portretu *Lice iz Šekspira* na kojem je prikazan glumac vrlo izražajnog lica koje je kvalitetno oblikovano sjenama.



Sl. 67. Georgij Skrygin, *Mladić*, 1937.



Sl. 68. Georgij Skrygin, *Muški portret no. 4.*, 1930.

¹⁷² *V. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Zagrebu MCMXXXVII*, katalog izložbe (listopad 1937.), Zagreb: Umjetnički paviljon 1937.

¹⁷³ Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str.166.

¹⁷⁴ Isto, str.166.

¹⁷⁵ »Slavenske zemlje«, 1937., str. 10.



Sl. 69. Georgij Skrygin, *Muški portret no. 1.*, 1930.

Sljedeći značajan uspjeh Skrygin ostvaruje na *VI. međunarodnoj izložbi* u Zagrebu održanoj 1938. godine u Umjetničkom paviljonu, a aktivan je i kao član žirija uz Frajtića, Dabca i Szabu.¹⁷⁶ Skrygin je zastupljen i većim brojem fotografija od većine izlagača, njih četiri. Među njima su dva portreta, zatim vrlo uspješan rad *Vječni mir*, koji je ovom prilikom naveden pod nazivom *Pax aeterna*, i rad nazvan *Linije*.¹⁷⁷ Rad *Pax aeterna* istaknut je u *Jutarnjem listu*, gdje ga autor naziva prikazom „borbene agitacije“.¹⁷⁸ Nadalje, jedan od dva izložena Skryginova portreta reproduciran je u katalogu izložbe.¹⁷⁹ Riječ je o portretu mlade djevojke, pomalo sjetnog pogleda usmjerena prema dolje (sl. 70), čije su pravilne crte lica uokvirene jasnim obrisnim linijama, a mogu se primijetiti pomodni detalji poput šminke i uređene kose. Tip djevojke i način prikaza asociraju na još jedan poznati portret mlade žene 1930-ih, *Intelektualku* Toše Dabca. Drugi je portret naslovljen *Kći juga* (sl. 71).¹⁸⁰ Također je riječ o portretu djevojke, no ona je drugačijeg karaktera. Glava joj je obavijena velom i pogled usmjerava od kamere, odaje dojam skromnosti i sramežljivosti, a asocira i na način prikazivanja Bogorodice. Fotografijom prevladava bjelina i sjene su mekše nego na prethodnom portretu. Time Skrygin pokazuje svoju vještinu kao autora portreta jer karakteristike fotografije prilagođava karakteru subjekta koji prikazuje. Koristi se dramatičnijim osvjetljenjem na prvom portretu koji odgovara modernom izgledu djevojke, a mekše plohe primjenjuje na drugom portretu na kojemu želi istaknuti spokojnost.

¹⁷⁶ *VI. međunarodna izložba*, katalog izložbe, 1938.

¹⁷⁷ Fotografija *Vječni mir* iz zbirke Fotokluba Zagreb prilikom objavljivanja u *Foto Reviji* navedena je pod nazivom *Pax aeterna* i tako se navodi i u kritici u *Jutarnjem listu*.

¹⁷⁸ »VI. međunarodna izložba«, 1938., str. 7.

¹⁷⁹ *VI. međunarodna izložba*, katalog izložbe, 1938.

¹⁸⁰ *VI. međunarodna izložba*, katalog izložbe, 1938.

Skryginova fotografija *Linije* prikaz je stepenica koje se protežu u zaobljenoj liniji, no zbog odabranog kuta snimanja one se doimaju još dinamičnije (sl. 72). Autor time prikazu daje dramatičnost koja je još dodatno naglašena prikazom ljudskog lika u gornjem dijelu fotografije koji je zbog kuta snimanja toliko malen da je dominantnost stepenica još naglašenija, a one se osim toga doimaju gotovo kao samostalni apstraktni elementi.



Sl. 70. Georgij Skrygin, *Portret*, 1938.



Sl. 71. Georgij Skrygin, *Kći juga*, 1930.



Sl. 72. Georgij Skrygin, *Linije*, 1930.

Skrygin svoj talent iskazuje i pejzažima. Kao i kod portreta, i na motive koje pronalazi u eksterijeru primjenjuje dramatičnu ekspresivnost iz kazališnog svijeta. Njegov pejzaž *Proljeće* iz 1930. (sl. 73), reproduciran je u časopisu *Savremena fotografija* 1941. godine,¹⁸¹

¹⁸¹ *Savremena fotografija* 4 (1941.), središnji prilog.

izložen na VII. međunarodnoj izložbi 1939. i objavljen u njezinu katalogu.¹⁸² Mladen Grčević smatra ga jednim od najboljih pejzaža naše fotografije.¹⁸³ Toj se ideji priklanja i Marija Tonković koja piše da je Skrygin autor „... možda najljepšeg pejzaža hrvatske fotografije *Proljeće*.“¹⁸⁴ Ono što ovu fotografiju čini zanimljivom jest to da je veći dio pejzaža zapravo u daljini, nalazi se u samom donjem dijelu fotografije, a prizorom dominira grana u gornjem dijelu koja kao da se prijeteći nadvisuje nad malenim pejzažem. Fotografija jest jednim dijelom u skladu s tada raširenim utjecajem *Heimat* fotografije, no Skrygin tom pristupu daje svoj individualni karakter prikazujući svaku plohu gotovo potpuno zaglađenom i monokromnom, bez detalja, postižući bogatstvo sivih tonova. Oni se protežu od pejzaža pri dnu, gdje su prisutni gotovo svi tonovi od crnog do gotovog bijelog, do neba koje je prikazano delikatnom gradacijom koja gotovo kao da je naslikana, što daje fotografiji dodatnu ekspresivnost.

Sačuvana je i Skryginova fotografija *Vječni mir* (sl. 74), reproducirana na naslovnici *Foto Revije* 1938. godine.¹⁸⁵ Na njoj Skrygin pristupa prizoru na sličan način kao i na fotografiji *Proljeće*, iz daljine prikazuje glavni motiv, u ovom slučaju križeve na groblju. Time nad grobljem dominira široka ploha neba s velikim oblakom u središtu koji kao da se uzdiže, što daje težinu i ekspresivnost inače spokojnom prikazu motiva groblja.



Sl. 73. Georgij Skrygin, *Proljeće*, 1930.



Sl. 74. Georgij Skrygin, *Vječni mir*, 1938.

¹⁸² VII. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Zagrebu, katalog izložbe (30. 9.–23. 10. 1939.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1939.

¹⁸³ Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 166.

¹⁸⁴ Marija Tonković, »Oris povijesti«, 1994., str. 132.

¹⁸⁵ *Foto Revija* 11 (1938.), naslovnica.

4.6. VLADO CIZELJ – SPONA SA SLOVENSKOM FOTOGRAFIJOM

Vlado Cizelj rođen je 1903. godine u Grazu, a umro je u Ljubljani 1973. godine.¹⁸⁶ Od 1919. živi u Mariboru te djeluje u tamošnjem Fotoklubu, a godine 1934. pridružuje se Fotoklubu Zagreb i počinje u njemu aktivno surađivati.¹⁸⁷

Budući da djeluje u hrvatskoj i slovenskoj sredini, utjecaj planinske fotografije i piktorijalizma koji je zajednički objema sredinama kod Vlade Cizelja vidljiv je na mnogim snježnim pejzažima kojima pristupa nastojeći prikazati spokojnost zimskog trenutka, ponekad uz naglašavanje detalja koji daju poetiku prizoru, poput izmaglice. Već prije pridruženja Fotoklubu Zagreb na naslovnici *Foto Revije* 1932. godine objavljena je njegova fotografija *Vlak u zimskoj noći* (sl. 75).¹⁸⁸ Godine 1935. na naslovnici *Foto Revije* je objavljena fotografija *Zimsko jutro* (sl. 76),¹⁸⁹ a još dva snježna pejzaža nalaze se u zbirci Fotokluba Zagreb, *Božićna priča* (sl. 77) i *Winterlandschaft*, datirani 1930. godine.



Sl. 75., Vlado Cizelj, *Vlak u zimskoj noći*, 1932. Sl. 76. Vlado Cizelj, *Zimsko jutro*, 1935.

¹⁸⁶ Kuzmić, Lozić, *Majstori hrvatske*, 2006., str. 254.

¹⁸⁷ Isto, str. 254.

¹⁸⁸ *Foto Revija* 12 (1932.), naslovnica.

¹⁸⁹ *Foto Revija* 2 (1935.), naslovnica.



Sl. 77. Vlado Cizelj, *Božićna priča*, 1930.

Nakon pristupanja Fotoklubu Zagreb Cizelj je primijećen prilikom izlaganja na *Jesenskom salonu* 1934 godine. U kritici salona objavljenoj u *Jutarnjem listu* istaknut je njegov osjećaj za prirodu u pokretu i žanr fotografiju,¹⁹⁰ a naglašen je i jedan od njegovih ponajboljih radova socijalne tematike, *Povratak sa sajmišta*, također reproduciran u *Foto Reviji* 1936. godine (sl. 78).¹⁹¹ On pokazuje utjecaj *Heimat* fotografije u Cizeljevu opusu, koji je također vidljiv na fotografiji *Oblaci prijete* (sl. 79). Obje su fotografije u skladu s tradicijom prikazivanja sa širokom površinom prekrivenom oblacima i radnicima pri dnu kadra. Fotografija *Oblaci prijete* izložena je na *VI. međunarodnoj izložbi* 1938.godine, na kojoj je Cizelj predstavljen s još tri fotografije, *Na Seini*, *Alpinski pejzaž*, *Sumrak na Temzi* i za posljednju je nagrađen brončanom plaketom.¹⁹² Fotografija *Na Seini* tom je prilikom objavljena u *Foto Reviji* u izvještaju s izložbe.¹⁹³



Sl. 78. Vlado Cizelj, *Povratak sa sajmišta*, 1936.

¹⁹⁰ »Jesenski salon umjetničke fotografije«, u: *Jutarnji list*, 3. listopada 1934., str. 10.

¹⁹¹ *Foto Revija* 5 (1936.), središnji prilog.

¹⁹² »Rezultat izložbe umjetničke fotografije u Zagrebu«, u: *Foto Revija* 11 (1938.), str. 256.

¹⁹³ *Foto Revija* 11 (1938.), str. 250.



Sl. 79. Vlado Cizelj, *Oblaci prijete*, 1938.



Sl. 80. Vlado Cizelj, *Na Seini*, 1938.

Na primjeru opusa Vlade Cizelja mogu se iščitati utjecaji dviju suprotstavljenih tendencija, od prikaza koji se nastavljaju na tradiciju „lijepo“ i planinske fotografije koja je ustaljena u razdoblju kada Cizelj počinje djelovati, do pronalaženja novih načina izražavanja i istraživanja mogućnosti fotografije. Nakon prethodno opisanih snježnih pejzaža koji su u skladu s tradicionalnom strujom, za koje bi se moglo reći da mogu funkcionirati kao razglednice, i radova s utjecajem *Heimat* struje, mogu se primijetiti pejzaži kojima Cizelj nastoji napraviti korak dalje i istaknuti posebnu atmosferu ili impresiju, a za to će biti karakteristični noćni prizori ili prizori u magli. Time autor pokazuje tendenciju prema isticanju pomalo poetičnog karaktera u motivima koje odabire. Na fotografiji *Pred olujom* objavljenoj u *Foto Reviji* u svibnju 1935. (sl. 81) prikazane su grane koje se njišu na vjetru, s velikim oblakom u pozadini.¹⁹⁴ Naglašena je liričnost i ritmičnost kretanja oblaka koji prate i uokviruju gibanje grana. Uz to se djelo ističe *Jutarnja magla* (sl. 82) na kojemu je prikazano jezero obavijeno maglom, s vrlo mekanim plohama koje gotovo podsjećaju na akvarel i daju impresionistički dojam. Nadalje, autor eksperimentira s kompozicijama koristeći se

¹⁹⁴ *Foto Revija* 5 (1935.), središnji prilog.

možnostima kadriranja kako bi na poseban način izdvojio pojedinačne motive. Zanimljive su dvije fotografije na kojima površini vode pristupa kao punoj, samostalnoj plohi koja uokviruje motiv. Na fotografiji *Na kupanju*, objavljenoj u *Foto Reviji* 1936. godine (sl. 83)¹⁹⁵ more zaokružuje osamljenog kupača, a na fotografiji *Na Seini* (sl. 80) kompozicija je postignuta izmjenama ploha površine vode te motiva čamca i stabla.

Jedna od njegovih kompozicijski najzanimljivijih fotografija je *Kiparev atelje* (sl. 84), objavljena u *Savremenoj fotografiji*.¹⁹⁶ Autor prikazuje kipara pored jedne skulpture, likovi se nalaze pri dnu kompozicije, a ravnotežu joj daje osvjetljenje pri vrhu. Odabirom kadra i razmještajem elemenata kompozicije autor briše granice prostorije i time negira stvarni prostor u kojemu se likovi nalaze.

Cizelj je svestran autor s raznolikim rasponom tema i motiva te je potrebno navesti njegov autoportret na kojem se prikazuje vrlo ozbiljnog i koncentriranog pogleda uperenog u daljinu, prikazan pomalo odozgo, koristi se mogućnostima autora koji postaje vlastiti subjekt kako bi naglasio svoju osobnost (sl. 85).



Sl. 81. Vlado Cizelj, *Pred olujom*, 1935.



Sl. 82. Vlado Cizelj, *Jutarnja magla*, 1930.

¹⁹⁵ *Foto Revija* 6 (1936.), središnji prilog.

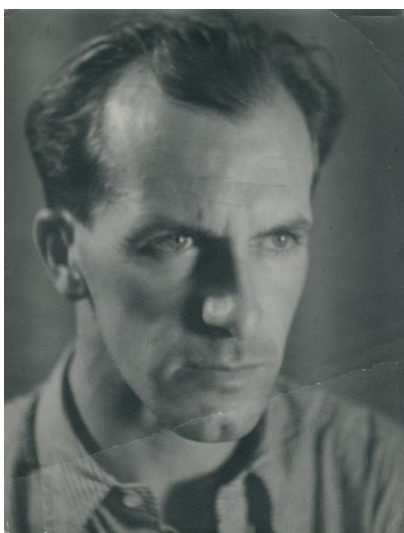
¹⁹⁶ *Savremena fotografija* 3 (1941.), središnji prilog.



Sl. 83. Vlado Cizelj, *Na kupanju*, 1936.



Sl. 84. Vlado Cizelj, *Kiparev atelje*, 1941.



Sl. 85. Vlado Cizelj, *Autoportret*, 1930.

4.7. BRANKO LUŠ – ARHITEKTONSKI I GRADSKI MOTIVI

Branko Luš rođen je 1905. godine u Zagrebu, a počinje djelovati u Fotoklubu Zagreb 1934. godine.¹⁹⁷ Od tada se njegove fotografije počinju reproducirati u *Foto Reviji* i počinje biti primijećen na izložbama.

Prvi put se spominje u kritici *Jesenskog salona* održanog 1934. godine u kojoj Franjo Ernst piše: „I Luš Branko, Zagreb, novo je ime na našim izložbama, a pokazuje slikama 'Počinak' i 'Mladić' da je zavrijedio da stupi u kolo starih naših znanaca.“¹⁹⁸ Ernst ga izdvaja i

¹⁹⁷ Kuzmić, Lozić, *Majstori hrvatske*, str. 267.

¹⁹⁸ Franjo Ernst, »Jesenski salon«, 1934., str. 202.

u kritici *Sveslavenske izložbe* iduće godine, navodeći da „Branko Luš, Zagreb, efektno iskorišćuje svjetlo i sjenu u slici 'Na stepenicama'“. ¹⁹⁹ Na fotografiji *Na stepenicama* (sl. 87), ²⁰⁰ kao i na radu *Trški vrh* (sl. 86), ²⁰¹ koji je njegov prvi rad objavljen u *Foto Reviji* 1933. godine, Luš iskazuje afinitet prema oblikovanju arhitektonskih motiva snažnim sjenama koje naglašavaju dubinu prostora i kreiraju dijagonalu koja dijeli kompoziciju, što je na djelu *Na stepenicama* još naglašenije korištenjem donjeg rakursa. Arhitektonski motivi prisutni su na još dvjema fotografijama objavljenima u *Foto Reviji*, *U starom dvorištu* (sl. 88) ²⁰² i *Gospodski ulaz* (sl. 89). ²⁰³

Kao i njegovi suvremenici, poput Ljube Vidmajera i Đure Janekovića, Luš snima i gradske scene, od kojih je jedna objavljena u časopisu *Fotoamater*, naslovljena *Snežni metež* (sl. 90), ²⁰⁴ a u zbirci Fotokluba Zagreb dostupna je i fotografija *Vruće kupke* (sl. 91). Ta se fotografija ističe po pomalo drugačijem načinu prikazivanja od ostalih gradskih scena u Luševu opusu, jer autor uspješno prikazuje kvalitete pare i vlage koje su karakteristične za atmosferu u kupalištu, a ekspresivnost prizora dodatno je naglašena kontrastom tamnih silueta ljudskih likova koje izranjaju iz bjeline pare.

Osim toga, kao i kod nekolicine autora ove skupine, u Luševu opusu nalaze se i fotografije sa snježnim motivima, *V ivju*, objavljena u *Fotoamateru* (sl. 92) ²⁰⁵ i *Zima*, iz zbirke Fotokluba Zagreb (sl. 93), koje se mogu povezati s tradicijom planinske fotografije, kao i s ugođajem sličnim fotografijama Vlade Cizelja koji ističe idiličnost snježne atmosfere te s radovima Vladimira Horvata, fotografa i planinara, koji u svojem opusu ima mnoge fotografije slične kompozicije s motivom drveća prekrivenih snijegom. ²⁰⁶

¹⁹⁹ Franjo Ernst, »Prva Sveslavenska«, 1935., str. 225.

²⁰⁰ *Foto Revija* 1 (1936.), središnji prilog.

²⁰¹ *Foto Revija* 12 (1933.), str. 9.

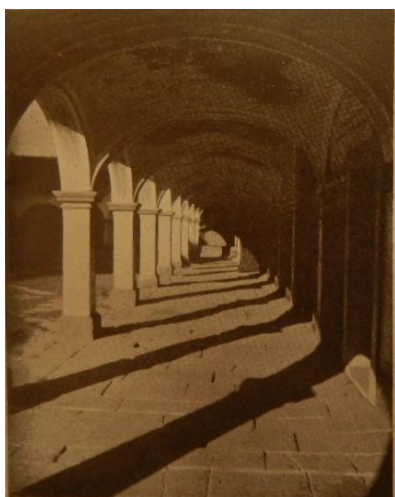
²⁰² *Foto Revija* 8 (1938.), str. 81.

²⁰³ *Foto Revija* 9 (1938.), naslovnica.

²⁰⁴ Za ustupljene fotografija Branka Luša i Milana Füzyja objavljene u periodici zahvaljujem profesorici Lovorki Magaš Bilandžić.

²⁰⁵ *Fotoamater* 3 (1935.), str.59.

²⁰⁶ Zdenko Kuzmić, *Vladimir Horvat: Zagrebački kroničar vremena*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 1994., str. 96–97.



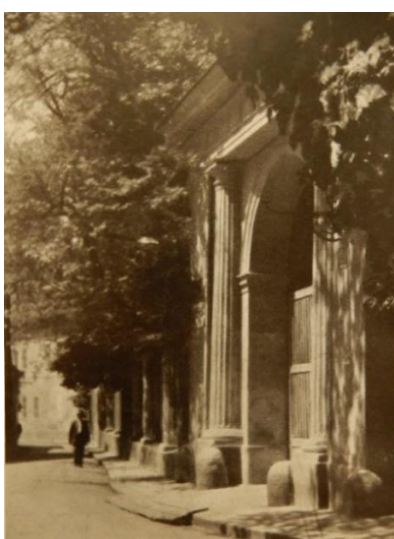
Sl. 86. Branko Luš, *Trški vrh*, 1933.



Sl. 87. Branko Luš, *Na stepenicama*, 1936.



Sl. 88. Branko Luš, *U starom dvorištu*, 1938.



Sl. 89. Branko Luš, *Gospodski ulaz*, 1938.



Sl. 90. Branko Luš, *Snežni metež*, 1934.



Sl. 91. Branko Luš, *Vruće kupke*, 1930.



Sl. 92. Branko Luš, *V ivju*, 1935.



Sl. 93. Branko Luš, *Zima*, 1930.

4.8. MILAN FÜZY – POLITIČKI ANGAŽIRANA FOTOGRAFIJA I POIGRAVANJE FORMAMA

Milan Füzy značajna je ličnost hrvatske fotografije jer se, osim praktičnog rada, intenzivno bavio i teorijom fotografije. Rođen je 1904. godine u Pakracu, a umro je 1976. godine u Zagrebu.²⁰⁷ Postao je član Fotokluba Zagreb 1934. godine, a u to vrijeme počeo je biti aktivan i kao autor članaka. Prve članke u *Foto Reviji* primjerice objavljuje o iskustvima i opažanjima o razvijanju negativa i o destabilizatorima.²⁰⁸ Do kraja 1930-ih njegovi se članci javljaju sve učestalije, a ta aktivnost kulminira nekoliko desetljeća kasnije izdavanjem knjige o fotografskoj tehnici, nazvanoj „Fotografija“. Cilj je autora bio sažeto i pristupačno opisati tehniku i ponuditi savjete, a zahvaljujući uvodu u kojem se Füzy obraća čitateljima može se iščitati njegov strastven odnos prema fotografiji i onome što ona pruža društvu. Cijeni je zbog njezine univerzalnosti i svestranosti, ističući da danas ni jedan važan događaj ne ostaje nesnimljen, a čovjek ima priliku zabilježiti sve oko sebe i tako si obogaćivati znanje.²⁰⁹ Među ostalim, piše: „Fotografija je zanimljiva zbog univerzalnog jezika kojim govori slika, što uvijek otkriva i donosi nešto novo i što se kreće zajedno sa životom i tehničkim napretkom. Ona je 'oko našeg vremena', svuda prisutna i svugdje rado viđena.“²¹⁰

Godine 1934. u *Foto Reviji* je reproducirana autorova fotografija *Kosci* (sl. 95),²¹¹ koja je također izložena na *Jesenskom salonu*, kao i fotografija *Revolt* (sl. 96.).²¹² Tom je prilikom

²⁰⁷ Kuzmić, Lozić, *Majstori hrvatske*, str. 257.

²⁰⁸ Milan Füzy, »Iskustva i opažanja o razvijanju negativa«, u: *Foto Revija* 12 (1934.), str. 221–222. i Milan Füzy, »Destabilizatori«, u: *Foto Revija* 12 (1934.), str. 226–227.

²⁰⁹ Milan Fizi, *Fotografija*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1977., str. 6.

²¹⁰ Isto, str. 6.

²¹¹ *Foto Revija* 9 (1934.), središnji prilog

²¹² Franjo Ernst, »Jesenski salon«, 1934., str. 202.

Füzy istaknut u članku o izložbi u kojem Ernst navodi: „Impulzivna je slika 'Revolt' od Füzy Milana. Dobri su i njegovi 'Kosci'“.²¹³ Prije toga zabilježeno je da je dobio pohvalno priznanje na izložbi u Osijeku.²¹⁴ Füzy je naveden i u kritici *VI. međunarodne izložbe* u Zagrebu 1938. godine kada je nagrađen brončanom plaketom za fotografiju *Sumrak*.²¹⁵

Fotografija *Kosci* prikazuje skupinu radnika i može se promatrati u kategoriji socijalne fotografije u kojoj su dominantni prikazi svakodnevnice radnika, kao i kod primjerice Habermüllera i Kojića. S još nekolicinom Füzyjevih fotografija povezuje je motiv ljudskih silueta prikazanih s leđa, poput radova *Zimsko sunce*, koji je objavljen u *Foto Reviji* 1933. godine (sl. 94.)²¹⁶ i *Aleja u kiši* (sl. 97), koje su također oblikovane vrlo pažljivo gradiranim kvalitetama svjetla, što je posebno naglašeno na radu *Zimsko sunce*. Djelo *Revolt* izrazito je politički angažirana fotografija kojom autor izražava svoje stajalište prema aktualnoj društveno-političkoj situaciji, a revolt istaknut u naslovu fotografije odnosi se na pobunu protiv nacizma koji je u usponu 1933. godine kada je fotografija datirana.

Osim toga, može se primijetiti naglašavanje formalnih aspekata fotografije, poput dominantnih vertikalna koje su okosnica kompozicije na mnogim autorovim fotografijama, a zajedničke su scenama u prirodi i gradskim scenama, kao na radovima *Aleja u kiši* i dvjema fotografijama bez naziva iz zbirke Fotokluba (sl. 98 i sl. 99). Poigravanje s ritmom i formama posebno dolazi do izražaja na fotografiji *Paralele* (sl. 100) na kojoj motivima pronađenima u prirodi autor stvara ritam punog i praznog prostora. Vrlo je sličan motiv i na fotografiji *Krajolik* (sl. 101).



Sl. 94. Milan Füzy, *Zimsko sunce*, 1933.,



Sl. 95. Milan Füzy, *Kosci*, 1934.

²¹³ Isto, str. 202.

²¹⁴ »Fotoamaterska izložba u Osijeku«, 1933., str. 9.

²¹⁵ »Rezultat izložbe umjetničke fotografije u Zagrebu«, u: *Foto Revija* 11 (1938.), str. 256.

²¹⁶ *Foto Revija* 12 (1933.), str 7.



Sl. 96. Milan Füzy, *Revolt*, 1933.



Sl. 97. Milan Füzy, *Aleja u kiši*, 1950.



Sl.98. Milan Füzy, *Bez naziva*, 1950.



Sl. 99. Milan Füzy, *Bez naziva*, 1950.



Sl. 100. Milan Fūzy, *Paralele*, 1930.



Sl. 101. Milan Fūzy, *Krajolik*, 1940.

Sačuvane su dvije autorove fotografije s motivom skulptura, od kojih je jedna objavljena na naslovnici *Foto Revije* 1940. godine (sl. 102).²¹⁷ Budući da je poznat datum objavljivanja ove fotografije, a na samoj fotografiji i u naslovu je istaknuta 1914. godina, ona se može povezati s tadašnjom ratnom situacijom i može se zaključiti da autor nastoji izraziti protest podsjećajući na to da se čovječanstvo već susrelo s takvom tragedijom. Ta se fotografija može idejno povezati s djelom *Revolt*. Osim toga, riječ je o vrlo izražajnim prikazima na kojima skulpture prenose emocije i ideje gotovo kao ljudski likovi, a kompozicije su također dodatno oblikovane praznim prostorom između oblaka koji naglašava već postojeću izražajnost skulpture i dodaje dodatnu dramatičnost, što je dovedeno do krajnosti na slici *Ustanak* (sl. 103).



Sl. 102. Milan Fūzy, *1914.*, 1940.



Sl. 103. Milan Fūzy, *Ustanak*, 1950.

²¹⁷ *Foto Revija* 1 (1940.), naslovnica.

5. KRAJ JEDNOG RAZDOBLJA I REKAPITULACIJA DJELOVANJA FOTOAMATERA

Krajem 1930-ih aktivno izlaganje ovih autora postupno počinje jenjavati, ponajviše zbog Drugoga svjetskog rata koji otežava kretanje umjetnika i organiziranje kulturnih aktivnosti. U Zagrebu se održava još nekoliko međunarodnih izložbi, ali one su smanjenog kapaciteta. Sljedeća, *VIII. međunarodna izložba umjetničke fotografije* održala se 1940. godine. Iz članka o izložbi saznaje se da je zbog ratnih događanja to bila jedina izložba te vrste u Europi,²¹⁸ i stoga je najviše izlagača bilo iz Jugoslavije.²¹⁹ U žiriju su sudjelovali već uobičajeni članovi Skrygin, Frajtić, Szabo i Dabac, a pridružio im se i Richard Fuchs. U prikazu izložbe u *Foto Reviji* ističe se fotografski doprinos Oskara Schnura, za kojeg nepotpisani autor članka navodi da svake godine pokazuje sve veći napredak te posebno hvali njegovu fotografiju *Predvečerje* zbog smjele kompozicije. Pažnju čitatelja skreće i na fotografije Branka Kojića i njegov *Snježni put* te Georgija Skrygina koji se predstavio radom *Studija*.²²⁰ Vlado Cizelj je predstavio karakteristične zimske pejzaže, iako je tada već napustio Fotoklub Zagreb i predstavljao fotoklub iz Beograda.²²¹

Poput *VIII. međunarodne izložbe*, i sljedeće su dvije organizirane u smanjenom kapacitetu. U posljednjem dostupnom katalogu, onom izložbe iz 1942. godine, vidljiva je i veća prisutnost novijih imena pa se može zaključiti da dolazi do postupne smjene generacija.

Autori predstavljeni u ovom radu svojim su djelovanjem pokazali važnost i kvalitetu amaterske fotografije koja je, uz profesionalnu i reportažnu, uvelike zaslužna za afirmaciju fotografije kao medija, a amateri nisu posustajali u traženju idealnog načina organizacije i predstavljanja svojeg djelovanja. Mladen Grčević zaključuje da „... korijene umjetničke fotografije treba tražiti u pokretu foto-amatera, koji je kod nas pokazao začuđujuću ažurnost na prvim organiziranim akcijama evropskih ljubitelja fotografije.“²²²

Osim po izlagačkoj djelatnosti i uspješnoj organizaciji amaterskog fotokluba oni su obilježili 1930-e te se na primjeru njihovih radova mogu istaknuti zajedničke karakteristike koje su potaknule korištenje naziva „zagrebačka škola“, iako je očigledno da obilježja njihovih djela zapravo proizlaze iz utjecaja koji je prevladavao u fotografiji u cijeloj Srednjoj Europi. Stilske značajke opusa fotoamatera zagrebačkog Fotokluba 1930-ih mnogo su složenije, te se u njima može iščitati velik raspon utjecaja i pristupa zahvaljujući kojima autori razvijaju samostalne umjetničke rukopise.

²¹⁸ G., »Medjunarodna izložba u Zagrebu«, u: *Foto Revija* 10 (1940.), str. 190.

²¹⁹ Jugoslaviju su predstavljala 62 izlagača, a ostale zemlje (Bugarsku, Češku, Italiju, Egipat i Japan) ukupno njih 27.

²²⁰ G., »Medjunarodna izložba«, 1940., str. 191.

²²¹ Isto, str. 190.

²²² Mladen Grčević, *Umjetnička fotografija*, 1997., str. 172.

Što se tiče zajedničkih obilježja, riječ je o utjecaju tradicionalnijeg pristupa fotografiji koji se počeo razvijati u ranijem razdoblju. S jedne strane to je *Heimatkunst*, čiji je utjecaj vidljiv na pojedinim fotografijama Habermüllera, Skrygina, Cizelja i Schnura, a s druge strane ostaci utjecaja planinske fotografije, koji dolaze do izražaja na zimskim pejzažima Cizelja i Luša. Međutim, premda će zadržati afinitet prema tendencijama koje su utjecale na razvoj fotografije u prijašnjem razdoblju, svi će se ovi autori u istraživanju mogućnosti fotografije odmaknuti od tradicije i pokazati da fotografija kao medij može imati i drugačije funkcije te biti socijalno angažirana. Autori poput Ignjat Habermüllera, Branka Kojića i Ljube Vidmajera bilježit će napornu svakodnevnicu radnika i siromašnog građanstva s ciljem odmicanja od domene „lijepa“ fotografije i stvaranja radova koji pokazuju težu stranu realnosti te potiču promatrača na razmišljanje i empatiju. Snaga utjecaja socijalne tendencije vidljiva je i na primjeru Alberta Starzyka koji, iako se više priklanja nadrealnim i sanjarskim motivima, izlaže dvije uspješne i osjećajne socijalne studije.²²³ Svijest o društveno-političkim problemima također je naglašena na radovima Milana Fūzyja, koji se koristi mogućnostima medija kako bi izrazio svoju reakciju na stvarnost izrazito politički angažiranom fotografijom. U pojedinačnim opusima također su prisutni gradski motivi koji se mogu povezati s utjecajem reportažne fotografije, posebice u djelima Branka Luša i Ljube Vidmajera.

Osim što ih povezuju zajedničke karakteristike koje su simptomatične za razdoblje u kojem djeluju, pojedini autori svojim radovima demonstriraju individualne utjecaje i interese. To je vidljivo na primjeru Georgija Skrygina, jedinog autora kod kojeg dominiraju portreti i prizori u interijeru sa snažnim kontrastima te koji u svoj fotografski rad unosi interes za dramu i kazalište. Zatim, poseban umjetnički afinitet pokazuje Albert Starzyk iskazivanjem poetičnog karaktera fotografija, Ljubo Vidmajer primjer je autora koji izražava interes za sportsku fotografiju i pokazuje tehničku virtuoznost u bilježenju pokreta, a Oskar Schnur poseban naglasak stavlja na atmosferične prikaze morskih pejzaža.

Svi ti čimbenici svjedoče o raznovrsnosti i slojevitosti stvaralaštva obrađenih fotografa i pokazuju da su fotoamateri imali značajnu ulogu u razvoju i afirmaciji umjetničke fotografije u našoj sredini te da je članove Fotokluba Zagreb koji djeluju 1930-ih potrebno razmotriti u skladu s njihovim postignućima i doprinosima.

²²³ Riječ je o fotografijama *Rani čistači snijega* i *Ante portas caritas* izloženima na *V. međunarodnoj izložbi* u Zagrebu.

6. ZAKLJUČAK

Fotografska scena u Zagrebu i u Kraljevini Jugoslaviji bila je vrlo dinamična 1930-ih. Krajem 1920-ih i početkom 1930-ih uspješno je prevladana kulturna stagnacija koja se javila nakon Prvog svjetskog rata i počele su se razvijati mnogobrojne aktivnosti koje će biti temelj daljnjem fotografskom djelovanju.

Mnogi su podaci o fotografskoj aktivnosti 1930-ih već poznati i istraženi, kao i opusi nekolicine fotografa, ali velik je broj kvalitetnih autora čije je djelovanje ostalo u sjeni i nije temeljito istraženo. Oni su djelovali u Fotoklubu Zagreb u prvim desetljećima 20. stoljeća i kvalitetom fotografija, raznolikim umjetničkim profilima te uspjesima i priznanjima na izložbama doprinijeli su ponovnom pokretanju i održavanju rada kluba. Stoga je u ovom radu naglasak stavljen na rad dijela fotoamatera, koji su izdvojeni zahvaljujući aktivnom djelovanju i kvaliteti fotografskog opusa čiji se obrisi mogu naslutiti na temelju fotografija sačuvanih u javnim zbirkama te objavljenih u stručnim časopisima posvećenima fotografskom mediju.

Među njima se posebno ističe Ignjat Habermüller čiji opus čini posebno poglavlje u povijesti hrvatske fotografije. Habermüller je ključna ličnost koja djeluje na prijelazu iz razdoblja kada je fotografija bila isključivo povezana s planinarskim i turističkim aktivnostima i bilježenjem prirodnih ljepota prema periodu u kojemu počinje udruživanje i djelovanje fotoamatera koji razmišljaju o umjetničkoj i društvenoj svrsi fotografije. U stručnoj literaturi Habermüller je ostao zapamćen kao jedan od prvih autora koji se bavio socijalnim temama i pokazao da fotografija može imati funkciju osvješćivanja o stanju u društvu, što je bilo osobito svojstveno za razdoblje političkog i ekonomskog previranja u kojemu je intenzivno i aktivno djelovao. Osim u socijalnoj fotografiji, Habermüller je ostavio svoj pečat i nizom fotografija u kojima posebnu pažnju posvećuje prikazu svjetlosnih kvaliteta čime uzdiže prizore iz svakodnevnice i pokazuje tehničku virtuoznost. Njegovo djelovanje dijelom je otvorilo put ostalim fotoamaterima na koje je u određenoj mjeri utjecao: utjecaj socijalne fotografije vidljiv je kod Branka Kojića, Ljube Vidmajera i Milana Füzyja, a oblikovanje svjetlom kod Oskara Schnura, Branka Luša ili primjerice u djelima Branka Kojića koji prikazuju siluete radnika. Mnogi od tih autora istovremeno su u svoje izraze unijeli i osobne interese i afinitete te nastojali pronaći nove načine izražavanja.

O ovim su fotoamaterima danas dostupne tek kratke biografije, a njihove su fotografije sačuvane u periodici i muzejskim institucijama. Zbog fragmentarne dostupnosti fotografija njihovo djelovanje ne može se danas u cijelosti rekonstruirati. Međutim, dostupna građa ipak omogućava analizu i vrednovanje pojedinih autora i specifičnosti njihova rada. Za djelomičnu

rekonstrukciju njihovih opusa značajne su i međunarodne izložbe održane u Zagrebu 1930-ih i početkom 1940-ih. Sačuvani katalozi izložbi i članci u onodobnoj periodici omogućavaju sagledavanje i kontekstualiziranje njihova djelovanja kao skupine, ali i valorizaciju pojedinačnih opusa te značaja djelovanja fotoamatera za razvoj i pozicioniranje fotografije.

7. POPIS LITERATURE I IZVORA

Izvori:

1. *Fotografski vjesnik*, I. godište (1926.) – II. godište (1927.)
2. *Foto Revija*, I. godište (1932.) – X. godište (1941.)
3. *Savremena fotografija*, I. godište (1940.) – II. godište (1941.)
4. *Fotoamater*, I. godište (1932.) – IV. godište (1935.)

Knjige, članci i katalogi izložbi:

1. Dabac, Tošo, »Ignjat Habermüller«, u: *Foto Revija* 8 (1933.), str. 12.
2. E., »II. izložba fotoamaterskih radova u Ivancu«, u: *Foto Revija* 3 (1933.), str. 14.
3. E., »Fotoizložba u Sušaku«, u: *Foto Revija* 10 (1933.), str. 12.
4. E., »Izložba Fotokluba Zagreb«, u: *Foto Revija* 6 (1933.), str. 13.
5. Ernst, Franjo, »I. međunarodna fotografska izložba u Ljubljani«, u: *Foto Revija* 6 (1934.), str. 101–102.
6. Ernst, Franjo, »Jesenski salon umjetničke fotografije«, u: *Foto Revija* 11 (1934.), str. 202–203.
7. Ernst, Franjo, »Prva sveslavenska izložba umjetničke fotografije u Zagrebu«, u: *Foto Revija* 12 (1935.), str. 223–226.
8. Ernst, Franjo, »Međunarodna izložba fotografije u Zagrebu«, u: *Foto Revija* 10 (1938.) str. 219–222.
9. Fizi, Milan, *Fotografija*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1977.
10. Flego, Višnja, »Ignjat Habermüller«, u: *Hrvatski biografski leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 2002., str. 362.
11. Frajtić, August, »Izbor motiva kod nas«, u: *Foto Revija* 3 (1932.), str. 1–3.
12. Frajtić, August, »Novi putevi«, u: *Foto Revija* 2 (1933.), str. 1–2.
13. Frajtić, August, »Tošo Dabac«, u: *Foto Revija* 9 (1933.), str. 12.
14. G., »Medjunarodna izložba u Zagrebu«, u: *Foto Revija* 10 (1940.), str. 190–192.
15. Grčević, Mladen, *Umjetnička fotografija u Hrvatskoj 1891.–1940., Fenomen zagrebačke škole*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 1997.

16. Grčević, Mladen, *August Frajtić: dobri duh hrvatske fotografije*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2000.
17. H., »II. izložba amaterske fotografije«, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 20. svibnja 1933., str. 9.
18. Hrazdira, Otokar, »Poglavje –zares stvarno«, u: *Fotoamater* 7 (1934.), str. 153–156.
19. Josimović, Dimitrije, »Izložba amaterske fotografije u Beogradu«, u: *Foto Revija* 3 (1936.), str. 40–41.
20. Zdenko Kuzmić, Vladko Lozić, *Majstori hrvatske fotografije*, Zagreb: Matica hrvatska, Fotoklub Zagreb, 2006.
21. Zdenko Kuzmić, Vladko Lozić, »Iz fundusa Fotokluba Zagreb: Oskar Schnur (Šnur) – život u svom toku«, u: *Vijenac*, 6. travnja 2000., str. 25.
22. Zdenko Kuzmić, Vladko Lozić, »Iz fundusa Fotokluba Zagreb: Ignjat Habermuller – pjesnik svjetla«, u: *Vijenac*, 4. svibnja 2000., str. 23.
23. Zdenko Kuzmić, Vladko Lozić, »Iz fundusa Fotokluba Zagreb: Georgij Skrygin – sazvučje nestvarnoga«, u: *Vijenac*, 18. svibnja 2000., str. 27.
24. Zdenko Kuzmić, Vladko Lozić, »Iz fundusa Fotokluba Zagreb: Milan Fizi – spomenar topline«, u: *Vijenac*, 1. lipnja 2000., str. 23.
25. Zdenko Kuzmić, Vladko Lozić, »Iz fundusa Fotokluba Zagreb: Vlado Cizelj i Josip Fatur – fotografije kao životopis«, u: *Vijenac*, 5. listopada 2000., str. 29.
26. Zdenko Kuzmić, Vladko Lozić, »Iz fundusa Fotokluba Zagreb: Branko Kojić – zračak svjetla«, u: *Vijenac*, 2. studenoga 2000., str. 29.
27. Lampič, Primož, »Slovenska fotografija med obema vojnama«, u: *150 let fotografije na slovenskem*, (ur.) Stane Bernik, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1990., str. 12–27.
28. Lozić, Vladko, *Fotoklub Zagreb 1892.–1992., prilozi za povjesnicu*, Zagreb: Fotoklub, 2000.
29. Magaš Bilandžić, Lovorka, »Izložba Deutscher Werkbunda Film und Foto na zagrebačkoj Međunarodnoj fotografskoj izložbi i hrvatska fotografija početkom 1930-ih«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34 (2010.), str. 189–200.
30. Magaš Bilandžić, Lovorka, *Foto Tonka: Tajne ateliera društvene kroničarke*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 30. 1.–26. 4. 2015.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2015.
31. Magaš Bilandžić, Lovorka, »Desetletje pluralizmov: Fotografija v Kraljevini Jugoslaviji 1930-ih«, u: *Na robu: vizualna umetnost v Kraljevini Jugoslaviji (1929.–1941.)*, katalog izložbe (Ljubljana, Moderna galerija, 25. 4.–15. 9. 2019.), (ur.) Marko Jenko, Beti Žerovc, Ljubljana: Moderna galerija, 2019., str. 320–367.

32. Prosoli Stojkowska, Iva, *Monografska obrada umjetničkog opusa Toše Dabca*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2018.
33. Skrygin, Georgij, »U kazalištu«, u: *Savremena fotografija* 3 (1941.), str. 37–39.
34. Tonković, Marija, »Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj«, u: *Fotografija u Hrvatskoj 1848.–1951.*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost obrt, 20.9.–20.11.1994.), (ur.) Vladimir Maleković, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1994., str. 47–173.
35. Tonković, Marija, »Dominacija umjetničkog htijenja nad aparatom«, u: *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 15.3.–6. 5. 2007.), (ur.) Zvonko Maković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007. str. 132–182.
36. Tonković, Marija, »Fotografija tridesetih godina«, u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.–1975.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik, Petar Prelog, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 186–219.
37. Vidmajer, Ljubo, »Brzina«, u: *Foto Revija* 5 (1934.), str. 89. i 92.
38. Špiler, Pavle, »Posjet II. izložbi fotoamaterskih slika u Ivancu«, u: *Varaždinske novosti* 166 (1933.), str. 1–3.
39. Švigelj, Cveto, »II. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Ljubljani«, u: *Foto Revija* 6 (1936.), str. 87–88.
40. »Fotoamaterska izložba u Osijeku«, u: *Foto Revija* 11 (1933.), str. 9.
41. »Slavenske zemlje na V. međunarodnoj izložbi umjetničke fotografije u Zagrebu«, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 16. listopada 1937., str. 9–10.
42. »VI. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Zagrebu«, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 8. listopada 1938., str. 7.
43. »Međunarodni uspjeh Zagreba i Zagrebčana«, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 10. listopada 1939., str. 12.
44. »Izložba amaterske fotografije u Daruvaru«, u: *Foto Revija* 11 (1938.), str. 234.
45. »Jesenski salon umjetničke fotografije«, u: *Jutarnji list*, Zagreb, 3. listopada 1934., str. 10.
46. *I. međunarodna razstava fotografske umjetnosti v Ljubljani*, katalog izložbe (1934.)
47. *Jesenski salon umjetničke fotografije*, katalog izložbe (1.–10. listopada 1934.), Zagreb: Salon Ulrich, 1934.
48. *I. sveslavenska izložba umjetničke fotografije u Zagrebu MCMXXXV : Priredba Fotokluba Zagreb*, katalog izložbe (17. 11.–8. 12. 1935.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1935.
49. *V. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Zagrebu MCMXXXVII*, katalog izložbe (listopad 1937.), Zagreb: Umjetnički paviljon 1937.

50. VI. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Zagrebu MCMXXXVIII , katalog izložbe (1.–31. listopada 1938.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1938.
51. VII. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Zagrebu, katalog izložbe (30. 9.–23. 10. 1939.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1939.
52. Katalog snimaka prve izložbe amaterskih fotografija Fotokluba Zagreb (13.–22. 4. 1932.), Zagreb: Salon Ulrich, 1932.

8. POPIS SLIKOVNOG MATERIJALA:

- Slika 1.** Ignjat Habermüller, *Na Savi*, *Fotografski vjesnik*, god. I., br. 2, 1926., str. 36.
- Slika 2.** Ignjat Habermüller, *Zalaz sunca kraj Save*, *Fotografski vjesnik*, god. I., br. 2, 1926., str. 31.
- Slika 3.** Ignjat Habermüller, *Suton na Savi*, *Fotografski vjesnik*, god. II., br. 6, 1927., str. 131.
- Slika 4.** Ignjat Habermüller, *Za odmora*, *Fotografski vjesnik*, god II., br. 2, 1927., naslovnica
- Slika 5.** Ignjat Habermüller, *Odmor*, *Fotografski vjesnik*, god II., br. 6, 1927., naslovnica
- Slika 6.** Ignjat Habermüller, *Snimka kukca*, *Foto Revija*, god. I., br. 1, 1932., bez paginacije
- Slika 7.** Ignjat Habermüller, *Ose*, *Foto Revija*, god. I., br. 1, 1932., bez paginacije
- Slika 8.** Ignjat Habermüller, *Lonci*, *Foto Revija*, god. I., br. 2, 1932., bez paginacije
- Slika 9.** Ignjat Habermüller, *Zdjele*, *Foto Revija*, god. II., br. 8, 1933., bez paginacije
- Slika 10.** Ignjat Habermüller, *Dinje*, *Foto Revija*, god. I., br. 3, 1932., bez paginacije
- Slika 11.** Ignjat Habermüller, *Ruža i pčela*, *Foto Revija*, god. II., br. 8, 1933., bez paginacije
- Slika 12.** Ignjat Habermüller, *Sunčani traci*, *Foto Revija*, god. III., br. 12, 1934., bez paginacije
- Slika 13.** Ignjat Habermüller, *Djeca*, *Foto Revija*, god III., br. 4, 1934., bez paginacije
- Slika 14.** Ignjat Habermüller, *Uzbudljiv trenutak*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 15.** Ignjat Habermüller, *U hladovini*, *Foto Revija*, god. V., br. 6, 1936., bez paginacije
- Slika 16.** Ignjat Habermüller, *Svjetlo i sjene*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 17.** Ignjat Habermüller, *Sjene*, *Foto Revija*, god. VII., br. 4, 1938., str. 38.
- Slika 18.** Ignjat Habermüller, *Luce ed omboa*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 19.** Ignjat Habermüller, *Breze*, *Foto Revija*, god. I., br. 9, 1932., bez paginacije

- Slika 20.** Ignjat Habermüller, *Pejzaž*, *Foto Revija*, god. II., br. 8, 1933., bez paginacije
- Slika 21.** Ignjat Habermüller, *Megla na Donavi*, *Fotoamater* god. IV., br. 3, 1935., str. 61.
- Slika 22.** Ignjat Habermüller, *Teški put*, *Foto Revija*, god. II., br. 1, 1933., bez paginacije
- Slika 23.** Ignjat Habermüller, *Led*, *Foto Revija*, god. I., br. 6, 1932., bez paginacije
- Slika 24.** Ignjat Habermüller, *Pred crkvom*, *Foto Revija*, god. I., br. 2, 1932., naslovnica
- Slika 25.** Ignjat Habermüller, *Na izvoru*, *Foto Revija*, god. I., br. 2, 1932., bez paginacije
- Slika 26.** Ignjat Habermüller, *Odmor*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 27.** Ignjat Habermüller, *Počinak*, *Savremena fotografija*, god II., br. 4, 1941., bez paginacije
- Slika 28.** Ignjat Habermüller, *Kod rada*, *Foto Revija*, god. II., br. 8, 1933., bez paginacije
- Slika 29.** Ignjat Habermüller, *Simfonija rada*, *Foto Revija*, god. III., br. 10, 1934., bez paginacije
- Slika 30.** Ignjat Habermüller, *Guske*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 31.** Ignjat Habermüller, *Kartaši*, *Foto Revija*, god. III., br. 5, 1934., naslovnica
- Slika 32.** Ignjat Habermüller, *Periferija*, *Foto Revija*, god III., br. 3, 1934., bez paginacije
- Slika 33.** Oskar Schnur, *Razgovori*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 34.** Oskar Schnur, *Zagorski pejzaž*, 1939., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 35.** Oskar Schnur, *Suton*, *Foto Revija*, god. IV., br. 11, 1935., bez paginacije
- Slika 36.** Oskar Schnur, *Oluja*, 1949., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 37.** Oskar Schnur, *Suton*, 1944., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 38.** Oskar Schnur, *Tunolovac*, 1953., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 39.** Oskar Schnur, *Težak uspon*, *Foto Revija*, god. V., br. 4, 1936., bez paginacije
- Slika 40.** Oskar Schnur, *Svjetlo i sjena*, 1951., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 41.** Branko Kojić, *Pranje boda*, *Foto Revija*, god. II., br. 3, 1933., bez paginacije
- Slika 42.** Branko Kojić, *Bura prijeti*, *Foto Revija*, god. VII., br. 7, 1938., str. 155.
- Slika 43.** Branko Kojić, *Asfaltni radnici 1*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 44.** Branko Kojić *Asfaltni radnici 2*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 45.** Branko Kojić, *Večera siromaha*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 46.** Branko Kojić, *Njegov horizont*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 47.** Branko Kojić, *U parku*, *Foto Revija*, god. IX., br. 9, 1940., naslovnica
- Slika 48.** Branko Kojić, *U morskome ogledalu*, 1936., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

- Slika 49.** Branko Kojić, *U luci*, *Savremena fotografija*, god. II., br. 4, 1941., bez paginacije
- Slika 50.** Branko Kojić, *On i ona*, *Foto Revija*, god. IX., br. 3, 1940., str. 47.
- Slika 51.** Ljubo Vidmajer, *Napor*, *Foto Revija*, god. III., br. 1, 1934., bez paginacije
- Slika 52.** Ljubo Vidmajer, *Kod posla*, *Foto Revija*, god. III., br. 5, 1934. bez paginacije
- Slika 53.** Ljubo Vidmajer, *Brzina*, *Foto Revija*, god. III., br. 5, 1934., str. 89.
- Slika 54.** Ljubo Vidmajer, *Butterfly*, *Foto Revija*, god. VIII., br. 7, 1940., str. 130.
- Slika 55.** Ljubo Vidmajer, *Uzoran pretklon*, *Foto Revija*, god. X., br. 1, 1941., naslovnica
- Slika 56.** Ljubo Vidmajer, *Na stubama*, *Foto Revija*, god. IV., br. 7, 1935., bez paginacije
- Slika 57.** Ljubo Vidmajer, *Dijagonala*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 58.** Ljubo Vidmajer, *Kevice*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 59.** Albert Starzyk, *Otok mrtvih*, *Foto Revija*, god. III., br. 12., 1934., bez paginacije
- Slika 60.** Albert Starzyk, *Tišina*, *Foto Revija*, god. IV., br. 7, 1935., bez paginacije
- Slika 61.** Albert Starzyk, *Kupačica na Savi*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 62.** Albert Starzyk, *Akt*, *Foto Revija*, god. IV., br. 1, 1935., bez paginacije
- Slika 63.** Albert Starzyk, *Tihi kutić*, *Foto Revija*, god. IV., br. 6, 1935., bez paginacije
- Slika 64.** Albert Starzyk, *Rani čistači snijega*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 65.** Albert Starzyk, *Ante portas caritas*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 66.** Georgij Skrygin, *Akt*, *Foto Revija*, god IX., br. 2, 1940., str. 27.
- Slika 67.** Georgij Skrygin, *Mladić*, *V. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Zagrebu MCMXXXVII*, katalog izložbe (listopad 1937.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1937., bez paginacije
- Slika 68.** Georgij Skrygin, *Muški portret no. 4*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 69.** Georgij Skrygin, *Muški portret no. 1*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 70.** Georgij Skrygin, *Portret*, *VI. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Zagrebu MCMXXXVIII*, katalog izložbe (1.–31. listopada 1938.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1938., bez paginacije
- Slika 71.** Georgij Skrygin, *Kći juga*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 72.** Georgij Skrygin, *Linije*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb

- Slika 73.** Georgij Skrygin, *Proljeće*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 74.** Georgij Skrygin, *Vječni mir*, *Foto Revija*, god. VII., br. 11, 1938., bez paginacije
- Slika 75.** Vlado Cizelj, *Vlak u zimskoj noći*, *Foto Revija*, god. I., br. 6, 1932., naslovnica
- Slika 76.** Vlado Cizelj, *Zimsko jutro*, *Foto Revija*, god. V., br. 2, 1935., bez paginacije
- Slika 77.** Vlado Cizelj, *Božićna priča*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 78.** Vlado Cizelj, *Povratak sa sajmišta*, *Foto Revija*, god. V., br. 5, 1936., bez paginacije
- Slika 79.** Vlado Cizelj, *Oblaci prijete*, *VI. međunarodna izložba umjetničke fotografije u Zagrebu MCMXXXVIII*, katalog izložbe (1.–31. listopada 1938.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1938., bez paginacije
- Slika 80.** Vlado Cizelj, *Na Seini*, *Foto Revija*, god. VII., br. 11, 1938., str. 250.
- Slika 81.** Vlado Cizelj, *Pred olujom*, *Foto Revija*, god. IV., br. 5, 1935., bez paginacije
- Slika 82.** Vlado Cizelj, *Jutarnja magla*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 83.** Vlado Cizelj, *Na kupanju*, *Foto Revija*, god. V., br. 6, 1936., bez paginacije
- Slika 84.** Vlado Cizelj, *Kiparev atelje*, *Savremena fotografija*, god. II., br. 3, 1941., bez paginacije
- Slika 85.** Vlado Cizelj, *Autoportret*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 86.** Branko Luš, *Trški vrh*, *Foto Revija*, god. II., br. 12, 1933., str. 9.
- Slika 87.** Branko Luš, *Na stepenicama*, *Foto Revija*, god. V., br. 1, 1936., bez paginacije
- Slika 88.** Branko Luš, *U starom dvorištu*, *Foto Revija*, god. VII., br. 8, 1938., str. 81.
- Slika 89.** Branko Luš, *Gospodski ulaz*, *Foto Revija*, god. VII, br. 8, 1938., naslovnica
- Slika 90.** Branko Luš, *Snežni metež*, *Fotoamater*, god. III., br. 12, 1934., str. 276.
- Slika 91.** Branko Luš, *Vruće kupke*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 92.** Branko Luš, *V ivju*, *Fotoamater*, god. IV., br. 3, 1935., str. 59.
- Slika 93.** Branko Luš, *Zima*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 94.** Milan Füzy, *Zimsko sunce*, *Foto Revija*, god. II., br. 12, 1933., str. 7.
- Slika 95.** Milan Füzy, *Kosci*, *Foto Revija*, god. III., br. 9, 1934., bez paginacije
- Slika 96.** Milan Füzy, *Revolt*, 1933., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb
- Slika 97.** Milan Füzy, *Aleja u kiši*, 1950., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 98.** Milan Füzy, *Bez naziva*, 1950., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 99.** Milan Füzy, *Bez naziva*, 1950., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 100.** Milan Füzy, *Paralele*, 1930., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 101.** Milan Füzy, *Krajolik*, 1940., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb
- Slika 102.** Milan Füzy, *1914.*, *Foto Revija*, god. VII., br. 1, 1940., naslovnica

Slika 103. Milan Füzy, *Ustanak*, 1950., Zbirka hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb

SUMMARY

IGNJAT HABERMÜLLER AND PHOTOGRAPHERS OF THE ZAGREB PHOTO CLUB IN THE 1930S

This paper analyses the work of Ignjat Habermüller and a group of photographers who were members of the Zagreb Photo Club in the 1930s and whose work has not yet been thoroughly analysed, contextualised or assessed in the history of the Croatian photography. The first part of the paper comprises a historical overview of the development of photography in Zagreb since the end of the 1890s and describes the term "Zagreb school" that these photographers are often associated with.

The second part of the work analyses and interprets the work of Ignjat Habermüller, the author whose photographs published in the *Fotografski vjesnik* magazine in 1927 mark a change to take place in the understanding and positioning of the photographic medium. In the following part the other authors are represented. Those are Oskar Schnur, Branko Kojić, Ljubo Vidmajer, Albert Starzyk, Georgij Skrygin, Vlado Cizelj, Branko Luš and Milan Fūzy, selected because their work can be assessed thanks to photographs kept in the Zagreb Photo Club collection as well as those published in magazines from the 1930s together with articles about exhibitions in which they participated. Their work represents the basis for analysing some dominant tendencies from that period, such as mountain photography or social photography, an area in which Habermüller is one of the most important authors. It can be deducted that, apart from those dominant tendencies, these authors marked the photography of the 1930s with their individual styles and created specific artistic profiles, which need to be assessed individually in order to achieve a comprehensive understanding of the work of photographers in Zagreb in the 1930s.

Keywords: photography, 1930s, *Foto Revija*, Zagreb Photo Club, the Zagreb school, Ignjat Habermüller, amateur photographers