

Hrvatsko ekspresionističko slikarstvo i pjesništvo Antuna Branka Šimića: metode i načini povezivanja sadržaja u nastavi predmeta Likovna umjetnost i Hrvatski jezik

Majdenić, Marina

Master's thesis / Diplomski rad

2019

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:833335>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**



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](#)



FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

Odsjek za povijest umjetnosti

Odsjek za kroatistiku

Jedinstveni diplomski rad

Hrvatsko ekspresionističko slikarstvo i pjesništvo Antuna Branka
Šimića: metode i načini povezivanja sadržaja u nastavi predmeta
Likovna umjetnost i Hrvatski jezik

Marina Majdenić

Mentorica: dr. sc. Jasmina Nestić, doc.

Komentor: dr. sc. Tvrтко Vuković, red. prof.

Zagreb, 2019.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Odsjek za kroatistiku
Diplomski studij

Jedinstveni diplomski rad

Hrvatsko ekspresionističko slikarstvo i pjesništvo Antuna Branka Šimića: metode i načini povezivanja sadržaja u nastavi predmeta Likovna umjetnost i Hrvatski jezik

Croatian Expressionist Painting and Poetry of Antun Branko Šimić: Methods of Interconnection between Visual Arts Classes and Croatian Language and Literature Classes

Marina Majdenić

SAŽETAK

U diplomskom radu interdisciplinarno se pristupa hrvatskom ekspresionizmu u slikarstvu i pjesništvu. Ekspresionizam se kao jedan od avangardnih pokreta razvio u svim postojećim umjetničkim medijima očitovao kroz zajedničku novu viziju umjetnosti temeljenu na čvrstim teorijskim postulatima. Određenim značajkama ekspresionističkog slikarstva moguće je pronaći odgovarajuće pandane u poetičkim obilježjima ekspresionističke lirike. Važno obilježje ekspresionizma kao pokreta jest i izrazita književno-umjetnička suradnja. Antun Branko Šimić aktivno je sudjelovao u likovnom životu pišući likovne kritike, eseje i manifeste o umjetnosti, pri čemu je teorijom podržao ekspresionizam kao pokret, a likovnim kritikama afirmirao hrvatske ekspresionističke slikare. Šimićeva zbirka poezije *Preobraženja* naj snažniji je izraz hrvatskog pjesničkog ekspresionizma, a zbog vizualnih osobitosti moguće joj je pristupiti s gledišta povijesti umjetnosti. U metodičkom dijelu rada donosi se prijedlog interdisciplinarne nastave kojim se povezuju nastavni sadržaji iz predmeta Likovna umjetnost te predmeta Hrvatski jezik na temu hrvatskog ekspresionizma u slikarstvu i književnosti.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

Rad sadrži: 129 stranica, 23 reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: *Antun Branko Šimić, ekspresionizam, Proljetni salon, interdisciplinarna nastava, predmet Hrvatski jezik, predmet Likovna umjetnost, srednjoškolska nastava*

Mentor: dr. sc. Jasmina Nestić, doc., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Komentor: dr. sc. Tvrtko Vuković, red. prof., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači: dr. sc. Josipa Alviž, doc., dr. sc. Tvrtko Vuković, red. prof., dr. sc. Jasmina Nestić, doc.

Datum prijave rada: 25. siječnja 2016.

Datum predaje rada: 25. kolovoza 2019.

Datum obrane rada: 30. rujna 2019.

Ocjena: _____

IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADA

Ja, Marina Majdenić, diplomantica na Nastavničkom smjeru diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti te kroatistike na Odsjeku za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom „Hrvatsko ekspresionističko slikarstvo i pjesništvo Antuna Branka Šimića: metode i načini povezivanja sadržaja u nastavi predmeta Likovna umjetnost i Hrvatski jezik“ rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz navedene 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, 24. kolovoza 2019.

Potpis

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Ekspresionizam u europskoj književnosti i slikarstvu	3
2. 1. Književni ekspresionizam u Njemačkoj i Austriji.....	3
2. 2. Slikarstvo njemačkog i austrijskog ekspresionizma	7
3. Ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i <i>Proljetni salon</i>	11
3. 1. Značenje pojma ekspresionizam u umjetnosti i hrvatskom slikarstvu	11
3. 2. Počeci ekspresionizma unutar prvog razdoblja <i>Proljetnog salona</i>	13
3. 3. Drugo razdoblje <i>Proljetnog salona</i> i ekspresionizam <i>Praške četvorice</i>	19
3. 4. Recepcija i važnost <i>Proljetnog salona</i> u hrvatskoj umjetnosti.....	35
4. Antun Branko Šimić kao ekspresionistički pjesnik, teoretičar i likovni kritičar	37
4. 1. Književni ekspresionizam u Hrvatskoj i Antun Branko Šimić.....	37
4. 2. Šimićevo poimanje umjetnosti ekspresionizma	45
4. 3. Šimićeve likovna kritika i suradnja s hrvatskim slikarima.....	51
4. 4. Vizualni i likovni aspekti pjesništva Antuna Branka Šimića	60
4. 4. 1. Boja u pjesništvu Antuna Branka Šimića i teorija boja Kandinskog.....	61
4. 4. 2. Grafičko oblikovanje i geometrizam u Šimićevu pjesništvu	71
5. Prijedlog primjene interdisciplinarnog pristupa ekspresionizmu u nastavi predmetâ Hrvatski jezik i Likovna umjetnost	78
5. 1. Interdisciplinarnost u nastavi u sklopu korelacijsko-integracijskog i timskog metodičkog sustava.....	78
5. 2. Interdisciplinarnost u nastavi Hrvatskog jezika i Likovne umjetnosti u hrvatskim gimnazijama te drugim srednjim školama s četverogodišnjim programom Likovne umjetnosti	79
5. 3. Prijedlog interdisciplinarnog pristupa ekspresionizmu u nastavi Likovne umjetnosti i Hrvatskog jezika	82
5. 3. 1. Prvi nastavni sat: <i>Portret i subjekt u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i pjesništvu ekspresionizma</i>	86
5. 3. 2. Drugi nastavni sat: <i>Ekspresionizam u pejzažu i pejzažnoj lirici</i>	90
6. Zaključak	96
7. Prilozi za nastavne sate	98
7. 1. Presentacije za nastavne sate	98
7. 1. 1. Presentacija 1: <i>Portret i subjekt u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i pjesništvu ekspresionizma</i>	98

7. 1. 2. Prezentacija 2: <i>Ekspresionizam u pejzažu i pejzažnoj lirici</i>	102
7. 2. Nastavni listovi za učenike	106
7. 2. 1. Zadatak 1.....	106
7. 2. 2. Zadatak 2.....	107
7. 2. 3. Zadatak 3.....	108
7. 2. 4. Zadatak 4.....	109
7. 3. Tekstualni prilozi za nastavnike	110
7. 3. 1. Prilog 1. Antun Branko Šimić (1920) <i>Moja preobraženja</i>	110
7. 3. 2. Prilog 2. Antun Branko Šimić, ulomak iz teksta <i>O muzici forma</i>	111
7. 3. 3. Prilog 3. Antun Branko Šimić (1920) <i>Zavedena</i>	112
7. 3. 4. Prilog 4. Antun Branko Šimić (1920) <i>Mučenik</i>	113
7. 3. 5. Prilog 5. Antun Branko Šimić (1920) <i>Hercegovina</i>	114
7. 3. 6. Prilog 6. Antun Branko Šimić, ulomak iz osvrta <i>Slobodni prijevod slobodnih stihova</i>	115
7. 4. Popis i izvori slikovnih materijala za nastavu	116
8. Popis i izvori slikovnoga materijala	117
9. Popis literature	120
10. Sažetak / Summary	126

1. Uvod

Interdisciplinarnan pristup podrazumijeva razmatranje određenih tema ili problema iz gledišta dviju ili više znanstvenih disciplina. Time se omogućuje proširenje znanja izvan granica jednog područja i otvaraju mogućnosti za prepoznavanje međusobnih utjecaja pojedinih pojava koje se tradicionalno promatraju samo unutar vlastitog znanstvenog područja. Interdisciplinarnost također može obogatiti svaku od uključenih znanstvenih disciplina ne samo novim saznanjima, nego i otvaranjem novih pitanja koja bi u protivnom mogla ostati neprimijećena.

Suvremena nastava sve je više usmjerena interdisciplinarnosti u vidu povezivanja srodnih nastavnih područja, što omogućuje integriranje znanja učenika i razvijanje njihova kritičkog mišljenja, kao i povezivanje raznolikih sadržaja u misaone koncepte što pomaže boljem razumijevanju određenih nastavnih tema. U ovom će se radu interdisciplinarno pristupiti temi hrvatskog ekspresionizma na primjerima najznačajnijih djela hrvatskog ekspresionističkog slikarstva i ekspresionističkog djelovanja Antuna Branka Šimića (Drinovci, 1898 – Zagreb, 1925).

Nakon pružanja općeg uvida u europski kontekst ekspresionizma u slikarstvu i pjesništvu koji će biti polazišna točka za razumijevanje osobitosti, značenja i važnosti tog umjetničkog pokreta, u prvom dijelu rada kronološki će se izložiti raspon i slojevitost hrvatskog slikarskog ekspresionizma. Drugi dio rada usmjeren je na povezivanje navedenog s teorijskim i kritičkim radom Šimića, koji je aktivno podržao ekspresionističke ideje teorijom, a kritikom afirmirao djela hrvatskih ekspresionističkih slikara.

Šimić je jedini od hrvatskih pjesnika u potpunosti primijenio ekspresionistička načela u svojoj pjesničkoj praksi, pritom razvijajući naglašenu likovnost u svom pjesničkom jeziku što omogućuje jedinstvenu priliku za proučavanje njegove lirike iz perspektive vizualnih umjetnosti. Likovnost koja se očituje u njegovom pjesništvu proučava se u ovome radu kroz Šimićevu primjenu boje kao stilske figure u skladu s ekspresionističkim težnjama te kroz grafičko oblikovanje i geometrizam u njegovim pjesmama što svjedoči o svjesnoj uporabi vizualnih signala u kreiranju svog pjesničkog izraza.

Na tim se analizama temelji treći, metodički dio ovog rada koji je usmjeren na interdisciplinarnan pristup nastavnoj temi hrvatskog ekspresionizma u književnosti i likovnoj umjetnosti. Prijedlog nastave u ovom radu odnosi se na nastavne predmete Likovna umjetnost i Hrvatski jezik, a zamišljen je u sklopu integracijsko-korelacijskog ili metodičkog sustava nastave, što zahtijeva suradnju nastavnika ovih dvaju nastavnih predmeta. Cilj ovog prijedloga

nastave jest kroz povezivanje nastavnih sadržaja iz književnosti i likovnih umjetnosti omogućiti učenicima spoznavanje ekspresionizma kao jedinstvenog koncepta koji se u različitim umjetničkim medijima manifestirao slijedeći jednake temeljne postulate i viziju, te usvojiti znanje o osobitostima ekspresionističkog izraza u hrvatskoj umjetnosti i književnosti.

Za potrebe izvedbe ovog prijedloga u nastavi, na kraju rada priložene su prezentacije za učioničku nastavu, nastavni listovi za učenike i tekstualni prilozi za nastavnike.

2. Ekspresionizam u europskoj književnosti i slikarstvu

U čitavoj povijesti nikada nije došlo do tako jasnog, čvrstog i odlučnog raskida s tradicijom i oporbe prema naslijeđenim umjetničkim i književnim kanonima kao u razdoblju avangarde. Ekspresionizam se, kao i ostali avangardni pravci poput futurizma, dadaizma i nadrealizma, okreće protiv tradicije modernizma i razvija vlastita načela umjetničkog oblikovanja,¹ nastojeći stvoriti vlastiti izraz koji će biti dovoljno snažan da prenese njihovu otkrivenu umjetničku samosvijest. Iako je u samoj naravi ekspresionizma individualnost, vlastitost i posebnost jedinstvenog izraza svakog pojedinačnog umjetnika, u ideji i u duhu ekspresionistima su zajedničke antitradicionalne, antipozitivističke, antimimetičke i antiimpresionističke težnje, zbog čega Mario de Micheli (1990) naziva ekspresionizam *umjetnošću suprotstavljanja*.² Taj jedinstveni duh ekspresionizma, nastao u složenim prilikama i u nemirnom razdoblju europske povijesti početkom 20. stoljeća, očitovao se u svim tada postojećim umjetničkim medijima, manifestirajući se prvotno u likovnoj umjetnosti i književnosti, a zatim i u glazbenim, filmskim i dramskim umjetnostima.

2. 1. Književni ekspresionizam u Njemačkoj i Austriji

Iako se primarno i najsnažnije ekspresionizam izrazio u slikarstvu, njegovu su teoriju brzo prihvatili i književnici te ju primijenili u svom umjetničkom mediju. Pjesništvo se pritom pokazalo najpogodnije za iskazivanje subjektiviteta izraza kao temelja ekspresionističkog djela, uz dramu koja je također obogaćena brojnim ekspresionističkim odlikama. Tematski je to pjesništvo obilježeno distopijskim vizijama budućnosti civilizacije, otporom prema urbanom gradskom životu, tjeskobnim osjećajima nesigurnosti, ali i aktivističkim pozivima usmjerenim prema socijalnoj tematici. S druge strane, neki su ekspresionisti u predgrađima industrijskih gradova, na ulicama metropola, u bolnicama i utočištima, crpili snagu izraza i u njoj tražili ljepotu, razvijajući tako *estetiku ružnoće*.³

Pjesnički tekstovi ekspresionizma obiluju intenzivnom osjetilnošću, posebno vizualnom, koja se temelji na principu potpune jezične autonomije. Oslobođanje jezika od

¹ Usp. Slabinac, Gordana (1988) *Hrvatska književna avangarda*. Zagreb: August Cesarec. Str. 8.

² Usp. De Micheli, Mario (1990) *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske. Str. 48.

³ Usp. Žmegač, Viktor i dr. (2003) *Povijest njemačke književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naknada. Str. 279.

mimetičke funkcije dovelo je zamah kreativnosti do krajnjih granica; neki su autori posve odbacili komunikativni jezik i tekst konstruirali kao zvukovnu tvorevinu bez značenja, nižući glasove u skupove bez obaziranja na ikakvu jezičnu normu. Na temeljima takvih eksperimenata razvila se *apstraktna* ili *konkretna* poezija.⁴

Ipak, većina pjesnika nije došla toliko daleko do odbacivanja značenja riječi. Formalno-stilski, ono što karakterizira najveći dio ekspresionističke lirike jest sklonost razbijanju logičkog reda mišljenja, sažimanjem rečenica, jakim zvučnim efektima, metaforici, hiperbolama te fragmentarnosti u oblikovanju. Nastojanje da se eliminira narativnost i deskriptivnost u lirskom djelu u svrhu je izražavanja unutrašnjeg osjećaja, oslobađanjem od izvanjskoga iz stvarnosti, što je općeniti ekspresionistički postulat u svakoj vrsti te umjetnosti. Najznačajnije se književni ekspresionizam, kao i slikarski, razvio u Njemačkoj i Austriji od 1910. do 1930. godine, a posebno je obilježio poeziju Georga Trakla (Salzburg, 1887 – Krakov, 1914), Gottfrieda Benn (Pulitz, 1886 – Berlin, 1956) i Franza Werfela (Prag, 1890 – Beverly Hills, 1945).⁵

O tematskom rasponu ekspresionističkog interesa među pjesnicima svjedoče razlike između dvije rane zbirke pjesama objavljene 1911. godine. To su *Vječni dan* Georga Heyma (Jelenia Góra, 1887 – Berlin, 1912) i *Prijatelj svijeta* Franza Werfela. Heym je bio suradnik jedne od najvažnijih revija nove književnosti i lijevo orijentirane publicistike, berlinskom tjedniku *Die Aktion* Franza Pfempferta (Gizycko, 1879 – Mexico City, 1954) koji je izlazio od 1911. do 1932. godine. Njegove pjesme fantastičnom slikovitošću prikazuju nemir i otuđenost velegradskog života te zlokobne vizije ratnih i kozmičkih katastrofa, a teške stihove zatim često smiruje viđenjima čudesne prirode kao modrih pejzaža i krajolika čežnje za nečim nepoznatim. Za razliku od pesimističnog svijeta Heymeovih pjesama koje utjehu nalazi u imaginarnom, Werfelove pjesme teže pronalasku intimnih vrijednosti u svakodnevicu života i uspomena na djetinjstvo, aktivistički pozivajući na bratimljenje među ljudima čitavog svijeta.⁶

Georg Trakl jedan je od najvećih ekspresionističkih pjesnika čiji stihovi ne odaju vjeru u mogućnost društvenog preobražaja; on u temelje svoje lirike postavlja karakterističan ekspresionistički osjećaj tjeskobe i osamljenosti čovjeka pred egzistencijalnom patnjom i smrću. Izraz njegove stvarnosti nalazi se u nizu lirskih vizija i slobodnih asocijacija pri čemu se ne obazire na logički slijed misli te stvara svoju vlastitu sintaksu kojom svijet razbija u

⁴ Usp. Žmegač (2003), str. 278 – 279.

⁵ Usp. Solar, Milivoj (2003) *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing. Str. 287.

⁶ Usp. Žmegač (2003), str. 282.

fragmente. Tijekom života je izdao samo jednu zbirku pod nazivom *Pjesme* 1913. godine, a posthumno su objavljene još dvije njegove zbirke, *Sebastian u snu* 1914. godine te *Jesen osamljenika* 1920. godine.⁷

Gottfried Benn po zanimanju je bio liječnik, što se odrazilo u njegovoj lirici u kojoj kroz znanstvenu perspektivu opisuje čovjeka kao stvorenje nemoćno pred biološkim i fiziološkim zakonima, što je jedinstven pristup ekspresionizmu koji je zapanjio suvremenike svojom surovošću. Kratki i jasni naslovi njegovih zbirki pjesama *Mrtvačnica* (1912), *Meso* (1917) i *Ruševine* (1924) pogađaju srž njegove lirike.⁸ On je cijeloga života ostao dosljedan svom pjesničkom jeziku ispunjenom citatima, povijesnim i mitološkim referencama, stručnim terminima iz biologije, medicine i antropologije, vulgarizmima iz gradskog vokabulara te bizarnim složenicama i metaforama koje je stopio u jedinstven i osebujan ekspresionistički izraz.⁹

U Berlinu je od 1910. do 1932. izlazila još jedna revija za modernu umjetnost pod nazivom *Der Sturm*. Taj je ekspresionistički časopis pokrenuo i uređivao Herwarth Walden (Berlin, 1878 – Saratov, 1941) koji je djelovao i kao likovni kritičar. Časopis *Der Sturm* samo je jedna, iako znatnim dijelom likovna, manifestacija pokreta koji je sadržavao mnogostruke aktivnosti, obrazovne, predavačke, organizacijske, izdavačke, kazališne, ali i poslovne, poput organizacije izložaba i prodaje slika.¹⁰

Teoretičari *Sturma*, u prvom redu Herwarth Walden, a zatim Lothar Schreyer (Blasewitz, 1886 – Hamburg, 1966) i drugi, razvili su kroz programe, proglase i manifeste teorije poznatog povjesničara umjetnosti Wilhelma Worringera (Aachen, 1881 – München, 1965) i poznatog slikara Vasilija Kandinskog (Moskva, 1886 – Neuilly-sur-Seine, 1944), piše Vučković (1969). Worringer je još 1908. godine u svom djelu *Apstrakcija i uživanje* pokušao oboriti ideal klasičnog estetičkog mjerila prema kojemu je harmonija apsolutna vrijednosna kategorija, a priroda jedini i neprikosnoveni model umjetničkog djela. Worringer zahtijeva priznanje slobodne i apstraktne umjetnosti, nevezane uz prirodu i njene modele, te smatra kako je prva umjetnost nužno morala biti apstraktna. Pri tome daje filozofsko-psihološko tumačenje nastanka umjetnosti i primitivne apstrakcije, što veže uz strah ljudi od prirode i materije te ljudsko neprestano nastojanje da pronađe „stvar po sebi“, odnosno da se uhvati za transcendenciju. Tako dolazi do zaključka kako jedino čista apstrakcija može biti izraz

⁷ Usp. Košutić-Brozović, Nevenka (1970) *Čitanka iz stranih književnosti 2*. Zagreb: Školska knjiga. Str. 361.

⁸ Usp. Isto, str. 362.

⁹ Usp. Žmegač (2003), str. 279.

¹⁰ Usp. Ivanišin, Nikola (1990) *Fenomen književnog ekspresionizma*. Zagreb: Školska knjiga. Str. 95.

unutrašnjeg nemira i nejasnosti svijeta, te nastanak apstrakcije ne veže za ljudski intelekt, nego ga traži u korijenima čovjekove tjelesnosti i duhovnosti nabijenima instinktima. Misli Vasilija Kandinskog slične su Worringerovima, no on ih je primijenio na slikarstvo stvarajući pri tome osobitu vlastitu estetiku, naglašavajući položaj modernog umjetnika posvećenog čistom stvaranju i nastojanju da izrazi čistu supstancu, *unutrašnji sadržaj*, posljednju supstancu čovjeka koja također nije vezana uz intelekt, već uz duhovnu-osjetilnu strukturu čovjeka.¹¹

Ono što su usvojili kroz tekstove Worringera i Kandinskog o duhovno-osjetilnoj suštini umjetnosti, prvenstvu osjećaja i intuicije nad intelektom, logikom i razumom, *šturmovci* su razvili u svoju osobnu poetiku. Osnova estetička postavka jest *alogičnost pjesništva*, što podrazumijeva raskidanja veza pjesništva s logikom koja proizlazi iz iskustva ili činjenica. Ne priznaju pravila pisanja, kanone ni gramatike. *Šturmovci* odbacuju zakone ljepote i vode se samo zakonima organskog. Novu pjesničku logiku stvaraju oslobođenjem od vanjskih ustaljenih konvencija i uobičajenog mehaničkog metra, riječima koje se odupiru logici običnih rečenica i logici stvarnosti.¹²

Najpoznatiji pjesnik *Der Sturm* je August Stramm (Münster, 1874 – Kobryn, 1915), čija je lirika svojedobno bila nazivana *apstraktnom* ili *kubističkom*. Njegovi stihovi obilježeni su destrukcijom normativne sintakse, napuštanjem metričkih shema i izolacijom pojedinih riječi koje su često bile neologizmi stvoreni preinakom gramatičkih kategorija.¹³

Else Lasker-Schüler (Elberfeld, 1859 – Jeruzalem, 1945) također je svoje pjesme objavljivala u *Der Strumu*. Njena je lirika tematizirana oko ljubavi i patnje, isprepletenih u erotskim motivima i maštanjima o egzotičnim zemljama. Ekspresivna moć njezina pjesništva nalazi se u biblijskim arhaizmima, maštovitim neologizmima i ritmički uvjetovanim složenicama što se najbolje odražava u jednoj od najboljih pjesama njemačkog pjesništva uopće, *Jedan tibetanski sag* iz 1910. godine.¹⁴

S obzirom na prezentiranu raznorodnost izraza i stila u njemačkom književnom ekspresionizmu, zajednička karakteristika im se nalazi poglavito u odnosu umjetnosti prema društvu. Osjećaj da se iza građanskog poretka i tekovina moderne civilizacije kriju proturječja koja vode u besmisao doveo je od ekspresionističkog odbacivanja takvog svijeta i traženja smisla u svojoj unutrašnjosti.¹⁵

¹¹ Usp. Vučković, Radovan. *Preobražaji i preobraženja (o Antunu Branku Šimiću)* (1969). Sarajevo: Svjetlost. Str. 70 – 72.

¹² Usp. isto, str. 74 – 76.

¹³ Usp. Žmegač (2003), str. 290.

¹⁴ Isto, str. 291.

¹⁵ Isto, str. 277.

2. 2. Slikarstvo njemačkog i austrijskog ekspresionizma

Iako se ekspresionistička htijenja nalaze već u radovima Vincenta Van Gogha (Zundert, 1853 – Anvers-sur-Oise, 1890), Edvarda Muncha (Løten, 1863 – Ekely, 1944), Jamesa Ensora (Ostend, 1860 – 1949) i drugih europskih umjetnika, pokretom su ovladali mladi umjetnici aktivnom međusobnom suradnjom i umjetničkim povezivanjem u skupine u nekoliko gradova, prvenstveno u Dresdenu, Münchenu i Berlinu, dok je u Austriji ekspresionistički centar bio Beč.¹⁶

Početak njemačkog ekspresionizma smatra se osnivanje umjetničke skupine *Die Brücke (Most)* u Dresdenu 1905. godine, koja je nastojala povezati subverzivne umjetnike raznorodnih područja. Ono što je ujedinilo te umjetnike i držalo ih na okupu do raspada 1913. godine bila je vjera u novo bratstvo i solidarnost među ljudima, te u umjetničko zajedništvo kojim će se prebroditi nedaće modernog vremena i formirati bolji svijet krojen prema potrebama novog čovjeka. Odbacili su akademske vrijednosti te inspiraciju pronašli u djelu Friedricha Nietzschea (Lützen, 1844 – Weimar, 1900), *Tako je govorio Zaratustra* objavljenom 1883. godine, čija je misao kako „čovjeka čini velikim što je most, a ne cilj“ inspirirala naziv skupine.¹⁷ Začetnici skupine *Most* bili su studenti arhitekture, Ernst Ludwig Kirchner (Aschaffenburg, 1880 – Davos Frauenkirch, 1938), Erich Heckel (Döbeln, 1883 – Radolfzell am Bodensee, 1970), Karl Schmidt-Rottluff (Rottluff, 1884 – Berlin, 1976) i Fritz Bleyl (Zwickau, 1880 – Bad Iburg, 1966) koji su počeli zajedno slikati i djelovati poput organizacije. Objavljivali su publikacije i manifeste u kojima su programatski iznosili svoje ideje i nova viđenja umjetnosti, koje su uglavnom bile produkt Kirchnerovog razmišljanja.¹⁸ Njihova ideja slikarstva zato se možda najjasnije očituje u pismu kojim je Kirchner pozivao Emilea Noldea (Nolde, 1867 – Seebüll, 1956) na suradnju: „Slikarstvo je umjetnost koja neku osjetilnu pojavu prikazuje na jednoj površini... Osjetilnu koncepciju svog iskustva slikar preobražava u umjetničko djelo. Stalnim vježbanjem ovladava svojim sredstvima. Za to nema utvrđenih pravila. Pravila za pojedino djelo stvaraju se tijekom rada, kroz osobnost stvaraoca, kroz njegovu tehniku i zadaću koju je sebi postavio. Instinktivna sublimacija oblika u osjetilnom događaju nagoni se prenosi na površinu.“¹⁹ Time je u pismu iznesena osnova teorija

¹⁶ Usp. Arnason, H. H. (2009) *Povijest moderne umjetnosti*. Varaždin: Stanek. Str. 124.

¹⁷ Usp. Ruhrberg, Karl i dr. (2004) *Umjetnost 20. stoljeća*. Zagreb: V.B.Z. Str. 52.

¹⁸ Usp. isto, 126.

¹⁹ De Micheli, (1990), str. 63.

ekspresionizma; umjetnost koja se ne pokorava ustaljenim kanonima, koja formu oblikuje prema sadržaju vlastitog bića.

Najsnažniji poticaji za nastanak skupine *Most* došli su iz Francuske, gdje su žestok otpor tradicionalnoj umjetnosti pružili fovisti, koji su svoja djela izložili na *Jesenskom salonu* 1905. u Parizu i njima izazvali skandal oslobađanjem boja deskriptivne uloge i izražavanjem naglašenim uporabom čistih kromatskih boja.²⁰ Međutim, već godinu dana ranije, 1904. u Münchenu održana je važna izložba Van Gogha, Paula Gauguina (Pariz, 1848 – Atuona, 1903) i Paula Cézannea (Aix-en-Provence, 1839 – 1906) koja je zasigurno utjecala na formiranje stila dresdenskih ekspresionista, kao i djelo *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst (Razvoj povijesti moderne umjetnosti)* u kojemu je povjesničar umjetnosti Julius Meier-Graefe (Resicabanya, 1867 – Vevey, 1935) iste godine iznio detaljnu studiju ove trojice slikara.²¹ Brojni su uzori iz kojih su crpili nadahnuće za oblikovanje vlastitog izraza; osim fovističkih intenzivnih boja, uzore za svoje slikarstvo dresdenski ekspresionisti našli su u izobličjenjima oblika na slikama Edvarda Muncha, u Van Goghovim pastozno nanesenim snažnim bojama i naglašenim konturama, u Gauguinovom nekonvencionalnom tretiranju boje i plohe inspiriranom nezapadnjačkim umjetnostima. Nadalje, slikarstvo secesije ohrabrilo je umjetnike *Mosta* da liniju koriste kao samostalno izražajno sredstvo, a inspiraciju su našli i u povijesnim stilovima njemačkih starih majstora,²² u njihovoj nazubljenoj gotičkoj strukturi i formi, ali i u artefaktima afričke i pacifičke umjetnosti čije su zbirke postojale u dresdenskom etnografskom muzeju.²³ No ono što je ujedinilo slikare skupine *Most* nije skupina formalno-stilskih obilježja, nego zajednička borba za novu viziju umjetnosti.

Umjetnici grupe *Most* bili su prvi izraz ekspresionizma u Njemačkoj, ali ne i jedini. Već krajem 19. stoljeća München je bio jedno od najaktivnijih središta eksperimentalne umjetnosti u Europi. U tom gradu 1911. godine nastaje nova umjetnička skupina ekspresionističkih nazora pod nazivom *Der Blaue Reiter (Plavi jahač)* koji se razvio oko jedne od najvećih ličnosti moderne umjetnosti, Vasilija Kandinskog.²⁴ Za razliku od *Mosta*, ova neobavezna udruga umjetnika nije nastojala promijeniti društvenu stvarnost i poboljšati svijet; oni su u svojoj umjetnosti nastojali pronaći *duhovno*, ne tražiti joj cilj već je učiniti samosvojnomo, pri čemu je jedini kriterij umjetničkog djelovanja *unutarnja nužnost*.²⁵

²⁰ Usp. Arnason (2009), str. 108.

²¹ Usp. Christian Weikop (2011), *New Perspectives on Brücke Expressionism: Bridging History*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing. Str. 72.

²² Usp. Ruhrberg (2004), str. 36. i 52.

²³ Usp. Arnason (2009), str. 126.

²⁴ Usp. isto, str. 134.

²⁵ Usp. Ruhrberg i dr. (2004), str. 102.

Kandinski, kao idejni nosilac grupe, svoju će teoriju iznijeti u nizu pisanih traktata, koji će osim programatske vrijednosti nositi i književno-filozofsku, koja je i danas relevantna i često citirana. Njegova knjiga *O duhovnom u umjetnosti* iznosi čvrsta estetska uvjerenja i nedvosmisleno zahtijeva apsolutnu autonomiju umjetničkog izraza: „Umjetnost za izraz smije upotrijebiti svaki oblik [...] Umjetnik mora biti slijep za *priznate* ili *nepriznate* oblike, gluh za nauk i želje vremena.“²⁶ Taj jasan ekspresionistički zahtjev inspirirat će umjetnike, ali i književnike diljem Europe, pa će tako i Antun Branko Šimić čitajući Kandinskog usmjeriti svoja umjetnička uvjerenja, a naročito nauk o boji koji će na svoj način implementirati u svoje pjesništvo. Kandinski u svom kapitalnom djelu otkriva novo shvaćanje boje, proglasivši je glavnim konstituentom ekspresije umjetnikova bića: „A boja, koja i sama pruža građu za jedan kontrapunkt, koja u sebi krije beskrajne mogućnosti, dovest će, sjedinjena s crtežom, do velikog slikarskog kontrapunkta, kojim će slikarstvo dospjeti do kompozicije i staviti se, kao istinski čista umjetnost, u službu božanskog. Uvijek isti nepogrešivi vođa vodi u te vrtoglave visine: načelo unutarnje nužnosti!“²⁷ Iz tog osjećaja unutarnje stvaralačke snage koja izvore svoje umjetnosti ne traži u vanjskim pojavama nego u vlastitom duhu, Kandinski je raskinuo s figurativnom umjetnošću i među prvima, ako ne i prvi, razvio apstraktno slikarstvo.²⁸

Kandinski je tako kao slikar i kao teoretičar postao dominantna osobnost skupine *Plavi jahač*, u kojoj su sudjelovali i Franz Marc (München, 1880 – Braquis, 1916), August Macke (Meschede, 1887 – Champagne, 1914), a kasnije i Paul Klee (Münchenbuchsee, 1879 – Muralto, 1940), između ostalih poznatih umjetnika. Početkom Prvog svjetskog rata završilo je djelovanje *Plavog jahača*, 1914. godine.²⁹

Za razliku od njemačkih ekspresionista, u Austriji se ekspresionisti nikad nisu formalno organizirali u skupine. Najvažniji od njih su Egon Schiele (Tulln an der Donau, 1890 – Beč, 1918) i Oskar Kokoschka (Pöchlarn, 1886 – Montreux, 1980), koji su se kao umjetnici razvili unutar bečke Secesije. Međutim, okrećući se prema ekspresionizmu, secesijski ornament na Schieleovim slikama postaje treperaviji i nemirniji, a oblici uglatiji, koščatiji, s ekspresionističkom težnjom izobličenju. Za razliku od njemačkih ekspresionista, Schieleova boja ostaje suzdržana, iako ponekad upotrebljava agresivne crvene tonove kojima probija ujednačeni kolorit.³⁰ Njegovi autoportreti i portreti smatraju se njegovim najboljim djelima, a

²⁶ Kandinski, Vasilij (1999) *Duh apstrakcije*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 181 – 182.

²⁷ Isto, str. 178.

²⁸ Usp, Arnason (2009), str. 135.

²⁹ Usp. Ruhrberg (2004), str. 102. i 112.

³⁰ Usp. isto, str. 63.

karakterizira ih psihologizacija likova koja se postiže njihovim intenzivnim stavom, izduženim uglatim tijelima, usredotočenim pogledima i grčevima ruku.³¹ Njegovo će slikarstvo utjecati i na rani ekspresionizam hrvatskih slikara.

Oskar Kokoschka već je na ranim svojim portretima pokazivao ekspresionističke odlike, a na poziv Herwartha Waldena 1910. godine odlazi u Berlin gdje će razviti svoju osobitu inačicu ekspresionizma čijem će duhu biti privržen do kraja života. Kao i Schiele, nije tražio kolorit francuskih fovista i njemačkih ekspresionista, već je svoje sredstvo izražavanja našao u liniji.³² Također, njegov tihi otpor prema mimetičnosti i deskriptivnosti u umjetnosti treba pročitati između redaka, jer nije proklamiran u manifestima i podržan skupinom umjetnika kao u slučaju dresdenskih i minhenskih ekspresionista.

³¹ Usp. Arnason (2009), str. 143.

³² Usp. Ruhrberg i dr. (2004), str. 60 – 61.

3. Ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i *Proljetni salon*

U ovom poglavlju pokušat će se odrediti što je ekspresionizam značio za hrvatsku umjetnost u vremenu njegove pojave na našem području, te što znači i kako se interpretira danas. Ovaj slojeviti internacionalni fenomen raznoliko se tumači u povijestima i teorijama književnosti zbog nepostojanja čvrstog ekspresionističkog programa, kao i zbog njegovih otvorenih formalno-stilskih granica, odnosno neodređenog i nepostojanog likovnog izraza. Hrvatski likovni ekspresionizam prema tome nije imao formulirane zakonitosti niti određen umjetnički cilj, pa su tako hrvatska ekspresionistička slikarska djela obilježena nastojanjem pronalaska osobnog umjetničkog izričaja (ekspresije) prožetoga različitim utjecajima. Zato ga je nepotrebno i nemoguće uspoređivati s umjetnošću ekspresionizma u njegovom epicentru, odnosno s njemačkim ekspresionizmom.³³ Hrvatsko ekspresionističko slikarstvo svoju je priliku i afirmaciju dobilo na izložbama *Proljetnog salona* (1916 – 1928), važne manifestacije koja je nastala u Zagrebu za vrijeme najtežih godina Prvog svjetskog rata, stoga će njoj biti posvećen najveći dio ovoga poglavlja.

3. 1. Značenje pojma ekspresionizam u umjetnosti i hrvatskom slikarstvu

Kako bi se moglo govoriti o ekspresionizmu u likovnoj umjetnosti, potrebno je prvo pokušati definirati značenje pojma ekspresionizam i odrediti okvirno vremenske granice njegova trajanja. Promatrajući ekspresionizam prvenstveno kao pokret u jednom vremenskom periodu na određenom prostoru, *Enciklopedija likovnih umjetnosti* polazi od prijevoda francuske riječi ‘*expression*’ kao ‘izražaj’ te dalje navodi: “E. kao novi likovni pokret pojavljuje se u njem. likovnim umjetnostima nešto ranije negoli u ostalim područjima duhovnog života. [...] na području lik. umjetnosti njegovim se početkom smatra osnutak umjetničke skupine *Die Brücke* 1905, a završnom fazom pojava novih tendencija i lik. programa koji se afirmiraju oko 1923.”³⁴ Ova definicija prvenstveno shvaća ekspresionizam kao čvrst umjetnički *pokret* s približno datiranim početkom i krajem, dok *Hrvatska likovna enciklopedija* promatra ekspresionizam iz druge perspektive, pri čemu naglašava njegovu osnovnu ideju te likovni izraz

³³ Usp. Prelog, Petar (2004) „Nekoliko problema interpretacije ekspresionizma u hrvatskom slikarstvu“. U: Milan Pelc (ur.) *Zbornik 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 263. Mrežna stranica: https://www.ipu.hr/content/knjige/Zbornik-I-kongresa_263-268_PPPrelog.pdf

³⁴ *Enciklopedija likovnih umjetnosti 2* (1962) Andre Mohorovičić i dr. (ur.) Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ. Str. 187.

kojim se ona prenosi: "Ekspresionizam, smjer i način izražavanja u lik. umjetnosti, književnosti i glazbi; pojavio se u prvom desetljeću XX st. kao umj. pokret koji, za razliku od impresionizma, ne posvećuje prvenstvenu pažnju vanjskim dojmovima i njihovu objektivnu prenošenju, već inzistira na subjektivnom izražavanju doživljaja [...] Karakterizira ga slobodna i antinaturalistička interpretacija motiva, naglašavanje psihološkog momenta, intenzivni kolorizam i deformacija oblika, uznemirena linija i svijetlo-tamni kontrasti u grafici i crtežu."³⁵ Shvaćajući ekspresionizam kao *način izražavanja*, ekspresionizam je definiran prema njegovim stilsko-oblikovnim osobitostima, a u nastavku teksta određen je i kao *umjetnički pokret*, i to takav pokret koji stoji u opreci s prethodnim stilskim periodom impresionizma.

Razmišljajući o ekspresionizmu iz današnje vremenske perspektive, ne možemo dovesti u pitanje kako su težnje za *ekspresijom* u umjetnosti postojale, kao i likovni postupci koji će kasnije biti prozvani *ekspresionističkima*, tijekom čitave ljudske povijesti, no one su prvi puta verbalno naznačene i programatski utemeljene početkom 20. stoljeća na području današnje Njemačke i Austrije, u sklopu razvoja onih umjetničkih pojava koje danas svrstavamo pod krovni naziv *avangarda*.

No, govoreći o ekspresionizmu u hrvatskoj umjetnosti, važno je shvatiti kako se on, kao i ostali avangardni pravci potekli iz zapadnoeuropskih kulturnoumjetničkih krugova, nije oblikovao kao preslika svojih zapadnih uzora, niti se svjesno i indicirano razvijao u skladu s njegovim programatskim rješenjima. Značenje ekspresionizma, kako kod nas, tako i u zapadnoeuropskom krugu, nadilazi stilsko-oblikovne oznake i pretendira razvitku osobnog izraza, što zapaža Petar Prelog (2002) te navodi: "hrvatski slikarski ekspresionizam tako je uspostavio vlastiti oblikovni rječnik koji je najčešće u vezi s tematskim slojevima".³⁶

Nastavši se na prostorima današnje Njemačke te širenjem na područja tadašnje Austro-Ugarske Monarhije, odnosno prvenstveno današnje Austrije, ekspresionizam je do naših područja stigao zakašnjelo i djelomično, ograničen brzinom medija poput časopisa, novina i razglednica, a također obilježen i ratnim stanjem koje je smanjilo mogućnosti putovanja i školovanja umjetnika i književnika te tako i prijenos kulturnih noviteta iz smjera centara prema periferiji. Shvatimo li zato ekspresionizam u njegovu užem značenju, kao prepoznatljivi stilski pravac, s vlastitim oblikovnim načelima te karakterističnim izborom motiva i tema, rođenom i oblikovanom u specifičnom području predratne Monarhije, možemo, poput Ljubomira Micića

³⁵ *Likovna enciklopedija Jugoslavije* (1984) Žarko Domljan (ur.) Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža". Str. 388.

³⁶ Prelog, Petar (2002) *Slikarstvo Proljetnog salona: magistarski rad*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet. Str. 87.

(Jastrebarsko, 1895 – Kačarevo, 1971) zaključiti kako 1921. godine “u nas još nema ekspresionizma”.³⁷ Međutim, takvo strogo rezoniranje Micića temeljeno na krutoj normativnoj kritici, razumljivo je iz perspektive avangarde čiji je Micić bio suvremenik, no vremenski odmak danas nam pomaže razumjeti ekspresionizam kao hibridnu i eklektičnu pojavu, koju tada iz jednine (*ekspresionizam*) možemo prenijeti u zonu množine (*ekspresionizmi*), “shvatimo li taj stil kao kompleks različitih vrijednosti unutar kojeg ima mjesta i za original i za sve moguće varijante”.³⁸

3. 2. Počeci ekspresionizma unutar prvog razdoblja *Proljetnog salona*

Hrvatski ekspresionizam u slikarstvu neraskidivo je vezan s pojavom *Hrvatskog proljetnog salona* (1916 – 1928), manifestacijom koja je postala platforma za izlaganja prvih djela hrvatskih umjetnika ostvarenih u duhu ili stilu ekspresionizma. *Proljetni salon* nastao je u ratnom ozračju na hrvatskom prostoru unutar politički nestabilne Austro-Ugarske Monarhije, pod nazivom *Hrvatski proljetni salon*, 1916. godine u Zagrebu. Prva izložba održana je u *Umjetničkom salonu* na adresi Ilica 54, u poznatom galerijskom prostoru Antuna Ulricha, prostoru popularno prozvanim *Ulrichovim salonom*. Ova umjetnička manifestacija nastala je zbog neslaganja pri organizaciji izložbe *Hrvatski umjetnici za hrvatske junake, nemoćnike i ranjenike* u Osijeku 1916. godine kada su mladi umjetnici odbili izlagati sa starijom generacijom smatrajući da mogu ponuditi drugačiju, novu umjetnost. Iz predgovora kataloga prve izložbe *Hrvatskog proljetnog salona* iščitava se osviještenost o njihovoj umjetničkoj osobitosti te razlikovanju u odnosu na stariju generaciju, unatoč tome što se ne donosi konkretan umjetnički program.³⁹

Mladi umjetnici koji su organizacijom ove platforme omogućili recepciju i razvoj avangarde na našem području većinom su proizašli iz bivšeg *Društva hrvatskih umjetnika Medulić* (1908 – 1916), a to su bili Ljubo Babić (Jastrebarsko, 1890 – Zagreb, 1974), Tomislav Krizman (Orlovac kraj Karlovca, 1882 – Zagreb, 1955), Emanuel Vidović (Split, 1870 – 1953), Anka Krizmanić (Omilje kraj Zeline, 1896 – Zagreb, 1987), Ivo Kerdić (Omilje kraj Zeline, 1896 – Zagreb, 1987), Dušan Kokotović (Lipovo Polje kraj Kosinja, 1888 – Zagreb, 1953) i Zoe Borelli (Zadar, 1888 – Firenca, 1980).⁴⁰

³⁷ Prelog (2004), str. 264.

³⁸ Maković, Zvonko (1997) *Vilko Gecan*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 133 – 134.

³⁹ Usp. Prelog (2002), str. 5 – 6.

⁴⁰ Usp. Prelog (2002), str. 20.

Utjecaj društva *Medulić* na umjetnost *Salona* osjetan je kroz formalno-stilske karakteristike, a na idejnoj razini prenosi nastojanje u razvijanju nacionalne, vlastite umjetnosti oslobođene “stranih” političkih i kulturnih utjecaja. Naime, program društva *Medulić* težio je stvaranju umjetnosti s nacionalnim obilježjima, odnosno razvijanju vlastite nacionalne umjetnosti oslobođene stranih kulturnih i političkih utjecaja, pa je i tematika tih umjetničkih djela često bila temeljena na literarnim predlošcima koji su jačali nacionalni duh, kao što je primjerice junačka narodna poezija. Na formalno-stilskom planu, najsnažnije su se očitovali simbolistički i secesijski elementi.⁴¹

S druge strane, na umjetnost *Salona* snažno je utjecao i *Münchenski krug*, umjetnička skupina sasvim različitih idejnih i formalno-stilskih načela od društva *Medulić*. Slikari *Münchenskog kruga*, Josip Račić (Zagreb, 1885 – Pariz, 1908), Vladimir Becić (Slavonski Brod, 1886 – Zagreb, 1954), Miroslav Kraljević (Gospić, 1885 – Zagreb, 1913) i Oskar Herman (Zagreb, 1886 – 1974), slijedili su europsku liniju razvoja slikarstva i likovnu vrijednost postavili u temelje svog rada. Međutim, u kontekstu utjecaja na *Proljetni salon*, najznačajniji slikar *Münchenskog kruga* bio je Miroslav Kraljević i njegova povijesna izložba u *Salonu Ulrich* 1912. godine te njegova posthumna izložba u istome prostoru 1913. godine. Obje izložbe su predstavljale ideal suvremene umjetnosti i otpor prema tradicionalizmu. Kraljevićevo slikarstvo, kao i slikarstvo ostalih slikara *Münchenskog kruga*, svoju modernost gradilo je na suvremenom francuskom slikarstvu, što je rezultiralo sezanističkim i ekspresionističkim priklonima na formalno-stilskom planu, a što će prigrлити mlade generacije inspirirane Kraljevićem i posebno razviti po završetku rata te izložiti na *VII. Proljetnom salonu*.⁴²

Radi jednostavnijeg i sustavnijeg proučavanja *Proljetnog salona*, u povijesnoumjetničkoj struci nastala je potreba za periodizacijom razdoblja unutar kojeg je manifestacija djelovala. Grgo Gamulin (1987) u svom velikom ogledu hrvatskog slikarstva 20. stoljeća razdoblje djelovanja *Salona* jednostavno dijeli na dvije faze: prva faza nosi naziv “Hrvatski proljetni salon” (1916 – 1919) te obuhvaća period od prve izložbe *Salona* do raspada Monarhije i osnivanja Države Slovenaca, Hrvata i Srba 1918. godine. Osnivanje nove države rezultiralo je i promjenom naziva manifestacije 1919. godine u „Proljetni salon“, čime počinje druga faza manifestacije prema Gamulinu, jednakog naziva “Proljetni salon” (1919 – 1928), koja traje do prestanka djelovanja manifestacije.⁴³

⁴¹ Isto, str. 10.

⁴² Isto, str. 10 – 11.

⁴³ Gamulin, Grgo (1987) *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*. Sv. 1. Zagreb: Naprijed. Str. 75.

Periodizacija Petra Preloga (2002) nešto je kompleksnija te on vremenski raspon djelovanja *Salona* dijeli na tri razdoblja oslanjajući se na stilske osobitosti svakoga razdoblja te generacijske promjene. Prvo razdoblje *Proljetnog salona*, obilježeno secesijskim naslijeđem i nagovještajima ekspresionizma, Prelog definira kao ono koje logično započinje prvom izložbom 1916. godine te završava promjenom njegova naziva 1919. godine. To razdoblje uključuje prvih šest izložaba. Drugo razdoblje definira od 1919. do 1921. godine, kao ono obilježeno sezanimom i različitim inačicama ekspresionizma, a treće razdoblje, od 1921. godine do posljednje izložbe 1928. godine, kao ono koje predstavlja obrat prema neoklasicizmu, magičnom realizmu te postkubizmu. Uzevši u obzir nastojanja umjetnika tako definiranog drugog razdoblja *Salona* kao otpora tradicionalizmu i snažnim modernističkim načelima, te “povratak redu” i realizmu koji je uslijedio u drugom razdoblju,⁴⁴ Prelogova se periodizacija pokazala praktičnijom i smislenijom za potrebe ovoga rada te će se u daljnjem tekstu termini razdoblja koristiti prema istoj.

Prvo razdoblje *Salona* svojevrsni je akumulat dotadašnjih tradicionalnih praksi koja njeguju realistička, impresionistička i simbolistička stilsko-idejna rješenja. S obzirom na to da takva umjetnička ostvarenja izložena na *Salonu* ne znače mnogo u kontekstu nastanka hrvatskog slikarskog ekspresionizma, u daljnjem tekstu naglasak će biti na onim djelima i slikarima kod kojih je primjetan odmak od tradicije i prihvaćanje avangardnih likovnih rješenja. Već u prvom razdoblju osjetan je otpor mlađih generacija koje donose nagovještaje ekspresionizma, a trojac koji je obilježio ovo razdoblje čine Ljubo Babić, Zlatko Šulentić (Glina, 1893 – Zagreb, 1971) i Jerolim Miše (Split, 1890 – 1970).⁴⁵ Upravo Babić, središnja ličnost ove manifestacije kao njezin pokretač i organizator, svojim djelima predstavlja svojevrsni prijelaz u ekspresionistički simbolizam. Iako na njegovim slikama nema kromatskog ekspresionizma dresdenskih slikara, na njima je prisutan ekstrovertiran i dinamičan ton koji vidljiv na slici *Crna zastava* (sl. 1), smatra Gamulin (1987). Njegove su boje na tim platnima još atelijerske i akademske, međutim ipak je prisutna individualistički dramaturgirana sloboda izraza.⁴⁶ Iako se *Golgota* i *Crna zastava* dramaturgijom i kontrastiranjem mogu povezati s ekspresionističkim izričajem, Josip Vrančić (1974) skreće pozornost na “osnovnu ulogu masa svjetla kao i probuđenu živost površine”,⁴⁷ što povezuje s Babićevim boravkom u Parizu i doticajima s Kraljevićem. Pišući o ekspresionističkom utjecaju u Babićevim djelima, Vrančić

⁴⁴ Usp. Prelog (2002), str. 58.

⁴⁵ Usp. Gamulin (1987), str. 65 – 70.

⁴⁶ Isto, str. 70.

⁴⁷ Vrančić, Josip (1974) Prvo razdoblje “Proljetnog salona” i rani ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti (1916 - 1919) U: *Radovi. Razdio društvenih znanosti* (5), god. 12, 1973/1974. Str. 182.



**Slika 1. Ljubo Babić, *Crna zastava*, 1916,
ulje na drvu, 181 x 100 cm, privatno
vlasništvo**

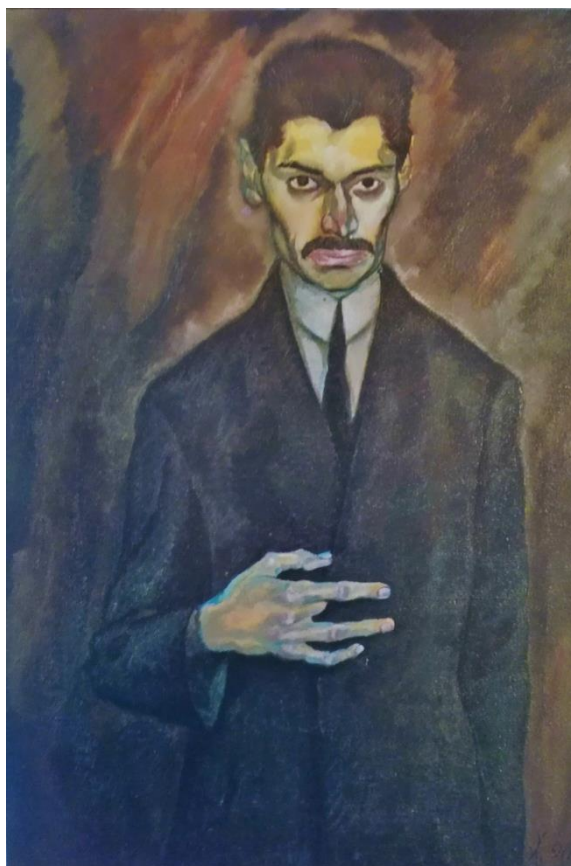
za Babićev *Autoportret* iz 1914. godine bilježi kako je “bliže Kokoschki nego li Klimtu”, te da se na njemu vide elementi onoga što naziva *secesionističkim ekspresionizmom*: “linearizam, ali ne više onaj estetizirajući, pjevni, nego zgrčen, tragičan, koji deformira, a ne stilizira oblik, s fakturom koja već postaje sve aktivniji sudionik izraza u nekim širokim namazima”.⁴⁸

Zlatko Šulentić izlagao je u prvom razdoblju *Salona* samo na prvoj izložbi – idući puta svoja je djela predstavio je tek na sedmoj izložbi kojom započinje tzv. drugo razdoblje *Salona*. Ipak, Prelog (2002) smatra njegov utjecaj toliko važnim da ga usprkos tome svrstava među trojicu najvažnijih slikara prvog razdoblja, uz Babića i Mišea. Njegovi radovi nastali u to vrijeme paradigmatični su za prvo razdoblje *Salona*, što se odnosi na paralelno postojanje secesijskih rješenja i specifičnih, ekspresionističkih tendencija koje se očituju u sklonosti deformaciji slikanih likova i predmeta te kolorističkim naglascima.⁴⁹

⁴⁸ Isto, str. 181.

⁴⁹ Usp. Prelog (2002), str. 78.

Od posebne važnosti za promatranje austrijskog utjecaja Šulentićevo je djelo *Portret dr. Stjepana Pelca* (sl. 2) iz 1917. godine, naglašenog kolorističkog intenziteta i linearnih deformacija,⁵⁰ portret za koji je Željko Grum (1972) zapisao kako je “sav napet u zelenim, žutim, plavim i ljubičastim mrljama s izrazito ljubičastim usnama”⁵¹ i zaključio kako je neminovno riječ o ekspresionističkom djelu. Uzevši u obzir kako je Šulentić najveći dio svoje vojne službe odradio u Beču, moguće je pretpostaviti kako se tamo susreo s djelima Kokoschke i Schielea. Utjecaj potonjeg velikog austrijskog ekspresionista na Šulentića vidljiv je na



Slika 2. Zlatko Šulentić, *Portret dr. Stjepana Pelca*, 1917, ulje na platnu, 100 x 68 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

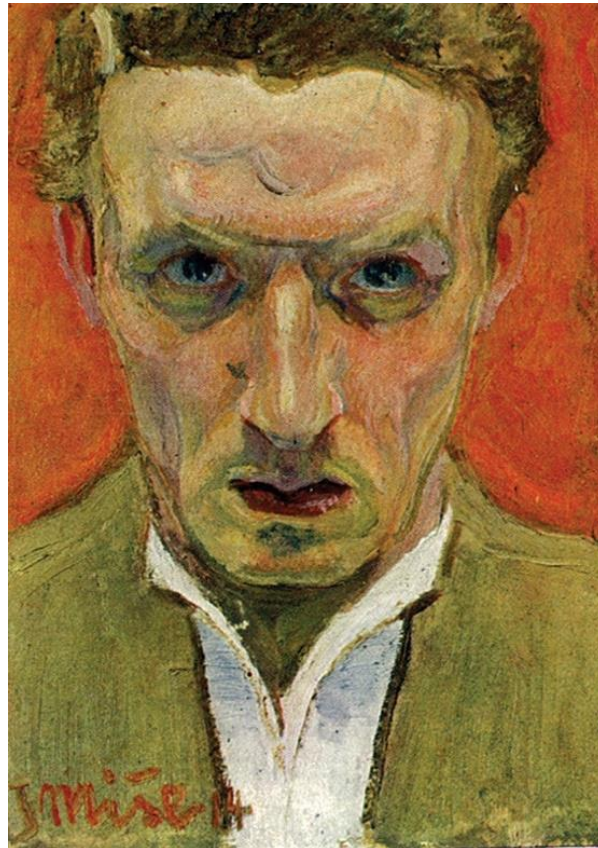
njegovoj slici *Portret dr. Stjepana Pelca* već pri prvom pogledu na djelo, a očituje se u grčevitoj gesti ruke i naglašeno oblikovanim člancima dugih tankih prstiju, te u snazi direktnog pogleda spuštene glave koju promatramo iz gornjeg rakursa. Prisutna je i karakteristična schieleovska snaga linijskog izraza koja rezultira snažnom psihologizacijom likova, nervoznim i nedorečenim osjetom. Neka od bitnih obilježja portreta Eгона Schielea, od kojih su mnoga vidljiva na *Portretu dr. Stjepana Pelca*, koščate su i žilave šake lika u zgrčenom položaju,

⁵⁰ Usp. Vrančić (1974), str. 184.

⁵¹ Grum, Željko (1972) *Zlatko Šulentić: retrospektiva 1911-1971*. Katalog izložbe. Zagreb: Moderna galerija. Str. 6.

izduženi format slike koji obuhvaća figuru gotovo do koljena, asimetrično smještanje lika u kadru, zureći pogled, dojam neudobnog položaja tijela, rezanje gornjeg dijela glave kadrom, te detaljiziranje u prikazu lica i ruku nasuprot manje detaljnom prikazu odjeće i pozadine.⁵²

Takve karakteristike ne izostaju na portretima Jerolima Mišea, čija je samostalna izložba 1916. godine bila ujedno treća izložba *Proljetnog salona*, a na svim izložbama u vrijeme Prvog svjetskog rata on je jedan od najistaknutijih i najdiskutiranijih zastupnika “novog”.⁵³ I kod njega se ekspresionizam razvija iz secesije, a posebno je prisutan na njegovim splitskim portretima



Slika 3. Jerolim Miše, *Autoportret* (1914, izgubljen)

kojima dominiraju snažni izrazi žutih, crvenih i modrih boja. O njegovim platnima govorila je u tom smjeru i suvremena kritika, pa tako i Ljubo Babić konstatira kako je “objekt [...] kod njega sve važniji, ali još uvijek vladaju one programatske ideje, grče se prsti, ističe se forma i ona se potcrtava... Realizam se nastoji običi unošenjem neslikarskih, čisto literarnih bolnih izraza u gotovo sva ta lica.”⁵⁴ Vesna Novak Oštrić (1974) bilježi kako je u *Autoportret* iz 1914.

⁵² Šeparović, Ana (2014) *Jerolim Miše (1890 – 1970) u hrvatskome slikarstvu i likovnoj kritici*. Doktorski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet. Str. 36.

⁵³ Usp. Vrančić (1974), str. 183.

⁵⁴ Gamulin (1987), str. 72.

godine (sl. 3) “prenio svoja unutarnja uzbuđenja u boju”,⁵⁵ što svjedoči o svjesnoj ili nesvjesnoj implementaciji ekspresionističke upotrebe boje, a nepoznati kritičar *Hrvatske obrane* zapisao je kako su “njegovi [...] radovi originalni ne samo po koncepciji nego i po obradbi” te kako je “jakim žutim, crvenim i modrim bojama Miše [...] došao do posve ličnog stila”.⁵⁶ Ana Šeparović (2014) piše kako taj autoportret, uz *Autoportret* iz 1916. godine, obilježava naglašena ekspresionistička introspekcija. Oba autoportreta izdvajaju se iznimnom približenošću kadra koji gotovo da prikazuje samo lice, a energičan rukopis graniči s ekspresionističkom gestualnošću.⁵⁷

Secesijski utjecaji s orijentacijom na Beč i akademski München, smatra Prelog (2002), onemogućili su prodor ekspresionizma iz njemačkog kruga u prvom razdoblju *Salona*. Ipak, ekspresionistički potencijali ovog razdoblja ipak su se pokazali, prvenstveno u djelima Mišea i Šulentića, deformativnim tendencijama i pokušajima psihološkog uživljavanja.⁵⁸ Međutim, Šeparović (2014) napominje kako se kod Schielea na temeljima simbolizma i secesije razvila posebna ekspresionistička inačica, te smatra da je upravo tako i na kasnosecesijskom simbolizmu Mišea prirodno došlo do razvitka ekspresionističkih značajki.⁵⁹ Takav razvoj možemo pretpostaviti i kod Šulentića, te zaključiti kako naznake ekspresionizma zaista postoje već u samim počecima *Proljetnog salona*.

3. 3. Drugo razdoblje *Proljetnog salona* i ekspresionizam *Praške četvorice*

Nakon pete izložbe *Hrvatskog proljetnog salona* održane u Osijeku 1917. godine, uslijed ratnih zbivanja i političkih previranja, nastupilo je vrijeme stagnacije te *Salon* nije održavan sve dok kraja 1919. godine, kada je organizirana šesta izložba, ponovno u Ulrichovom salonu u Zagrebu. Iako najmanja od svih izložaba *Proljetnog salona*, ova je izložba bila znakovita po izostanku sudjelovanja Babića te po jedinstvenom ekspresionističkom *Autoportretu* (sl. 4) Marina Tartaglije. Taj se autoportret znatno razlikuje od secesijskog linearizma portreta izloženih kroz prvo razdoblje *Proljetnog salona*, kao što su primjerice Šulentićev *Portret dr. Stjepana Pelca* (sl. 2) ili pak Mišeov *Autoportret* (sl. 3) koji su obilježeni bečkim utjecajem. Ekspresionističke karakteristike Tartaglijinog *Autoportreta* (sl. 4) opisao je

⁵⁵ Prema: Vrančić (1974), str. 183.

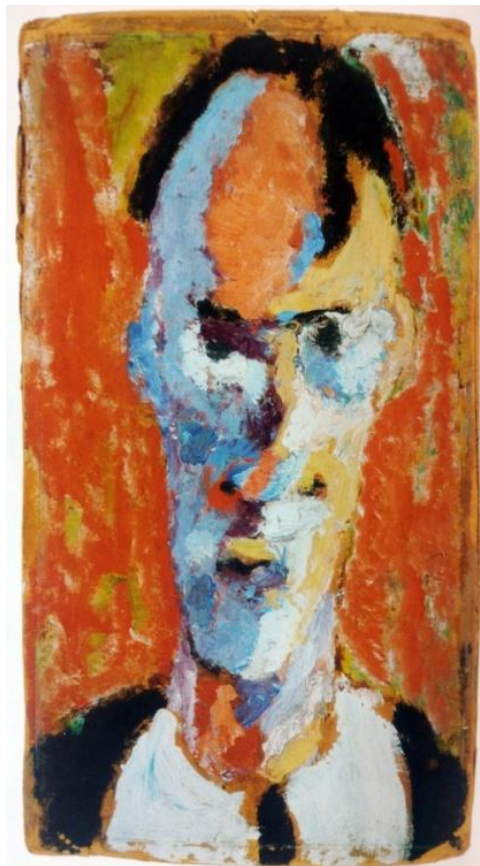
⁵⁶ Isto, str. 183.

⁵⁷ Usp. Šeparović (2014), str. 33.

⁵⁸ Usp. Prelog, Petar (2002) *Slikarstvo Proljetnog salona: magistarski rad*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet. Str. 70 – 79.

⁵⁹ Usp. Šeparović (2014), str. 33.

Prelog (2002): “Ulje na kartonu uskoga, vertikalno izduženoga formata prikazuje lice konstruirano mrljama boje i kratkim nejednoličnim vidljivim potezima kista. Glava je neprirodno izdužena, oblici su krajnje nedefinirani, i uznapreovalom procesu rastakanja, što rezultira općim dojmom izrazite deformacije. Također, vidljiva je namjera ekspresivizacije bojom, crvene mrlje uz primjese žutoga od kojih je satkana pozadina, oker desnog dijela lica, a bijela pomiješana s modrom na lijevom dijelu te žarki crvenkasti akcent na čelu, uz dvije crne mrlje očiju, stvaraju posebnu ekspresionističku situaciju”.⁶⁰ S obzirom na to da je ovaj umjetnik boravio u Rimu od 1915. do 1918. godine, Zidić (2009) podsjeća da je Tartaglia daleko od



Slika 4. Marino Tartaglia, *Autoportret*, 1917, ulje na kartonu, 35,5 x 19 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

utjecaja austrijskih, njemačkih i skandinavskih ekspresionista te da je njegov svijet mediteransko-romanski.

U skladu s time tumači i *Autoportret*: “Nema tu karakteristične germanske ekspresije lica: grčevite, bolne, dramatične grimase, izobličivosti od ispuštena ili progutana krika; odstupanje od lokalnog tona još ne znači grimasu. Tartaglijin je *Autoportret* iskričav, sav u proplamsajima boje i vidimo ga kao suvereno razvijanu kolorističku temu nauštrb svake

⁶⁰ Prelog (2002), str. 88.

psihotematske digresije”.⁶¹ U tome na ovom autoportretu nalazimo odmak od secesionističkog ekspresionizma bečkog porijekla koji je obilježio portrete i autoportrete prvog razdoblja *Salona*, te približavanje kolorističkim tendencijama njemačkih ekspresionista poput dresdenskih slikara.

Sedma je izložba jedna od najvažnijih izložaba *Salona*, plakat za istu izradio je Milivoj Uzelac (sl. 5), a održana je u Obrtnoj školi od 17. prosinca 1919. do 17. siječnja 1920. godine. Izloženi su najvažniji radovi koji su oblikovali hrvatski ekspresionizam u slikarstvu, a to su Šulentićev *Čovjek s crvenom bradom*, Uzelčevi radovi *Most*, *Ljubavni par*, *Tri portreta (Kompozicija)*, Gecanovi *Familija*, *Mlinovi* i radovi s temom ratnog zarobljeništva te Varlajevi primorski akvareli.⁶²



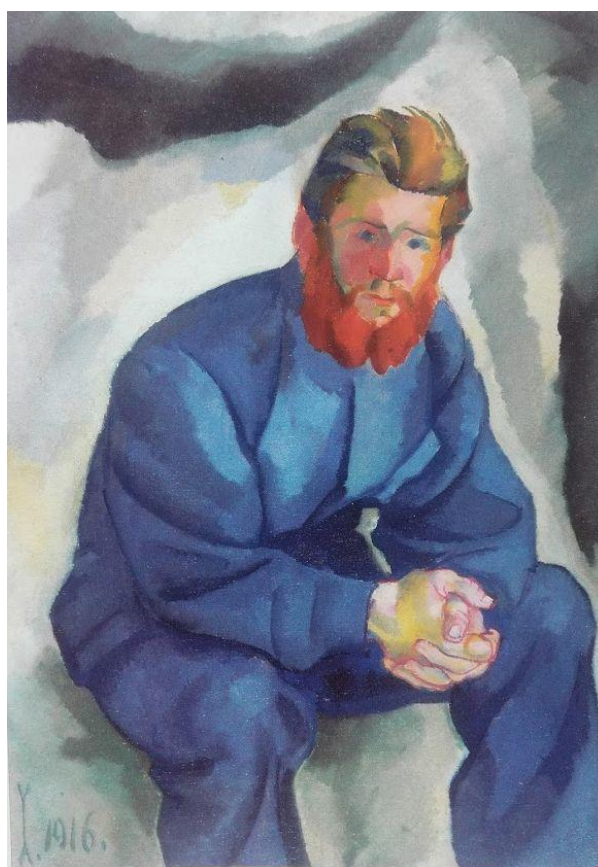
Slika 5. Plakat VII. izložbe Proljetnog salona, oblikovao Milivoj Uzelac, 1919, litografija, 848 x 629 mm, Kabinet grafike HAZU, Zagreb

Šulentićev razvoj od ekspresionističkog grča *schieleovskog* podrijetla s *Portreta prof. Pelca* do osobite, suzdržanije inačice vlastitog ekspresionizma očitovao se u *Čovjeku s crvenom bradom* iz 1916. godine (sl. 6), u kojemu pronalazimo ekspresivnu namjeru u intenzivnim

⁶¹ Zidić, Igor (2009) *Marino Tartaglia 1894 - 1984*. Zagreb: Moderna. Str. 18 – 21.

⁶² Usp. Prelog (2002), str. 37.

modrim bojama, koloristički akcentuiranoj narančastoj bradi, oblikovanju lica u fasetama te apstraktnoj nedefiniranoj prostori u koju je portretirani smješten.⁶³ Maković (2013) uporište slike pronalazi u nenametljivim i skrivenim elementima; portretirani lik svojim mirnim i blagim izrazom te ugodnim položajem zatvoren je apstraktnom šarom koja stješnjuje prostor između njega i okvira, što mirnoću dojma čini dvojbenom; drama koja pripada liku odvija se upravo ovdje, na marginalnom polju slike. Ovakav rafiniran izraz ekspresije sasvim je u suprotnosti s nedvosmislenom i naglašenom ekspresijom *Portreta prof. Pelca* zbog čega, zaključuje Maković (2013), ove dvije slike možemo shvatiti kao neku vrstu komplementarnog para Šulentićeva ekspresionizma.⁶⁴



Slika 6. Zlatko Šulentić, *Čovjek s crvenom bradom*, 1916, ulje na platnu, 100,5 x 70 cm, Moderna Galerija, Zagreb

Ipak, VII. Proljetni salon najpoznatiji je zbog prvog zajedničkog izlaganja *Praške četvorice*, jer se „pojavom tih slikara prve poratne godine može govoriti o ekspresionizmu kao

⁶³ Isto, str. 89 – 90.

⁶⁴ Usp. Rus, Zdenko i dr. (1996) *125 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika. Str. 66.

dominantnoj liniji tadašnje hrvatske umjetničke scene.“⁶⁵ To su hrvatski mladi umjetnici koji su obilježili drugo razdoblje *Salona* svojim povratkom iz Praga; Vilko Gecan (Kuželj, 1894 – Zagreb, 1973), Milivoj Uzelac (Mostar, 1897 – Cotignac, 1977), Vladimir Varlaj (Zagreb, 1895 – 1962) i Marijan Trepše (Zagreb, 1897 – 1964). Iako nisu djelovali kao formalna skupina, niti su sami sebe proglašavali umjetničkom skupinom, kritika ih je brzo izdvojila prepoznavši u njima neka zajednička načela. Iako nije potvrđeno jesu li ikada sva četvorica istovremeno boravila u Pragu, naziv skupine se uvriježio u povijesti umjetnosti zato što su se skupno pojavili upravo na *VII. Proljetnom salonu* predstavljajući na svojim radovima neke nove stilske tendencije, „od Cézanneovih slikarskih načela do specifičnih ekspresionističkih obilježja.“⁶⁶ Važnost sezanimizma u razvoju avangardnih pravaca prepoznao je Miodrag Protić (1973): „sezanimizam omogućava razvoj u različitim pravcima: ka kubizmu - svojim shvatanjem slike kao redukovanog kozmosa, sistema čistih, geometrizovanih, ‘apsolutnih’ oblika; ka ekspresionizmu - svojim insistiranjem na karakteru i unutarnjem liku stvari posredstvom deformacije predmeta i intenzifikacije boje, linije i oblika, ka neoklasicizmu – svojom težnjom ka Pusenu, apsolutnom, opštem, konačnom.“⁶⁷ S time se slaže i Prelog (1999), zaključujući kako je Cézanne oslobodio slikarstvo pretjerane opisnosti i narativnosti, te specifičnom upotrebom boje i konstruktivnim potezom kao temeljnim elementom dao poticaj razvitku avangardnih umjetničkih smjerova na početku XX. stoljeća. Sezanimizam, pod čime se prvenstveno misli na Cézanneov način rješavanja konstrukcije oblika i prostora, nije direktno iz Pariza stigao na *Proljetni salon*; njegov je utjecaj na hrvatsko slikarstvo stigao posredno, preko Miroslava Kraljevića te preko Praga, odnosno utjecaja boravka *Praške četvorice* u tom gradu.⁶⁸

Kraljevićeve interpretacije sezanimizma vidljiva je u njegovim pariškim pejzažima, prvenstveno po koloritu, te u nekoliko mrtvih priroda u kojima se primjećuje sezanimistički aranžman te pokušaji sezanimovske konstrukcije. Kraljević se sa slikama Cézannea upoznao već tijekom školovanja u Münchenu, a kasnije još tijekom boravka u Parizu. Utjecaj te Kraljevićeve interpretacije sezanimizma prepoznaje se na pejzažima izloženima na *VII. Proljetnom salonu*. Primjerice, na slikama *Most* (1916/17) Milivoja Uzelca i *Mlinovi* (1919) Vilka Gecana prevladavaju zeleni tonovi u kombinaciji s oker bojom, što je utjecaj Kraljevićeve palete.

⁶⁵ Maković, Zvonko (2013) *Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj*. Katalog izložbe (18. siječnja 2013. – 17. ožujka 2013.) Zagreb: Umjetnički paviljon. Str. 10.

⁶⁶ Usp. Gamulin (1987), str. 81.

⁶⁷ Protić, Miodrag (1973) *Jugoslovensko slikarstvo 1900 – 1950*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod. Str. 63.

⁶⁸ Usp. Prelog, Petar (1999) „Doprinos interpretaciji sezanimizma u slikarstvu *Proljetnog salona*“. U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23/1999. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 189.

Analizom poteza kista na ovim slikama može se pratiti usvajanje konstruktivnog načina slikanja, primjerice koso položeni potezi koji dominiraju na Uzelčevoj slici *Most* (sl. 7). Takvo kistovno pismo, piše Prelog (1999), satkano od kratkih i dinamičnih poteza koji grade kompozicijsku mrežu, na tragu su usvajanja Cézanneovih načela. Osim sezanovskog kolorita i kistovnog poteza, na ovim dvjema slikama prepoznatljiv je i motiv zakrivljenog stabla poznat sa Cézanneovih slika. Taj motiv primjenjivao je i Kraljević, a bit će prisutan i na slici *Maslinik* (1919) Marijana Trepšea, koja će biti izložena na *IX. Proljetnom salonu*.⁶⁹



Slika 7. Milivoj Uzelac, *Most*, 1916/1917, ulje na kartonu, 48,5 x 39,5 cm, Moderna Galerija, Zagreb

Drugi izvor sezanimizma *Praške četvorice* njihov je boravak u Pragu, koji je u to vrijeme bio važno umjetničko središte u kojima su se održale mnoge značajne izložbe. Velik utjecaj na mlade češke umjetnike imala je izložba Edvarda Muncha 1905. godine u Pragu. U istom gradu izlagali su francuski impresionisti i postimpresionisti 1907. godine čime se tamo proširio utjecaj Van Gogha, a 1910. godine u Pragu su izlagali i pariški umjetnici iz *Salona nezavisnih* te članovi ekspresionističke skupine *Die Brücke*. Ta mnogobrojna važna događanja začela su snažna avangardna kretanja u Češkoj, a posebice u Pragu. U kontekstu sezanimizma *Praške četvorice* važan je profesor Jan Preisler (Kráľův Dvůr, 1872 – Prag, 1918) koji je predavao na

⁶⁹ Usp. Prelog (1999), str. 191 – 195.

praškoj Akademiji i poučavao mlade slikare Cézanneovim principima. Iako su i Gecan, Varlaj i Trepše prihvatili određene elemente sezaniističkog slikanja, ono je najviše utjecalo na Uzelca putem Preislerove poduke.⁷⁰ Gamulin (1987) navodi: “Što je 'odstvarenje' u tom trenutku pošlo putem Cézanneove strukturalizacije površine (modulacije) bilo je, bilo je dakle, uvjetovano posebnim položajem naše *periferne cjeline*, grubo rečeno: između Kraljevića i Preislera”,⁷¹ potvrđujući time tezu o tadašnjoj nemogućnosti prenošenja umjetničkog fenomena poput sezanimizma u direktnom obliku od Pariza do hrvatskog područja.

Prelog (1999) na temelju svog istraživanja zaključuje kako se sezanimizam u drugom razdoblju *Proljetnog salona* najviše izrazio u pejzažima, dok su ekspresionistička načela prepoznavala prvenstveno u portretima, točnije u njihovoj sklonosti psihologizaciji likova.⁷²

Ta se tvrdnja može oprimjeriti slikama Milivoja Uzelca izloženima na *VII. proljetnom salonu*, s već spomenutim pejzažem *Most* (sl. 7) i sezaniističkim elementima koji su na njemu prisutni, dok pojedina njegova djela u kojima su prisutni portreti očituju ekspresivnu namjeru te upotrebu likovnih elemenata u službi ekspresije.⁷³ Uzelčeva platna izazvala su senzaciju na *VII. Proljetnom salonu*, što se može pripisati munchovskoj turobnoj atmosferi egzistencijalističkog ništavila koje njima dominira. Josip Vrančić (1973) pretpostavlja kako je taj utjecaj Uzelac primio preko češkog slikarstva koje se tada srela s djelima Edvarda Muncha, kad je norveški slikar u Pragu pobudio pozornost već spomenutom glasovitom izložbom 1905. godine.⁷⁴

⁷⁰ Usp. isto, str. 192 – 193.

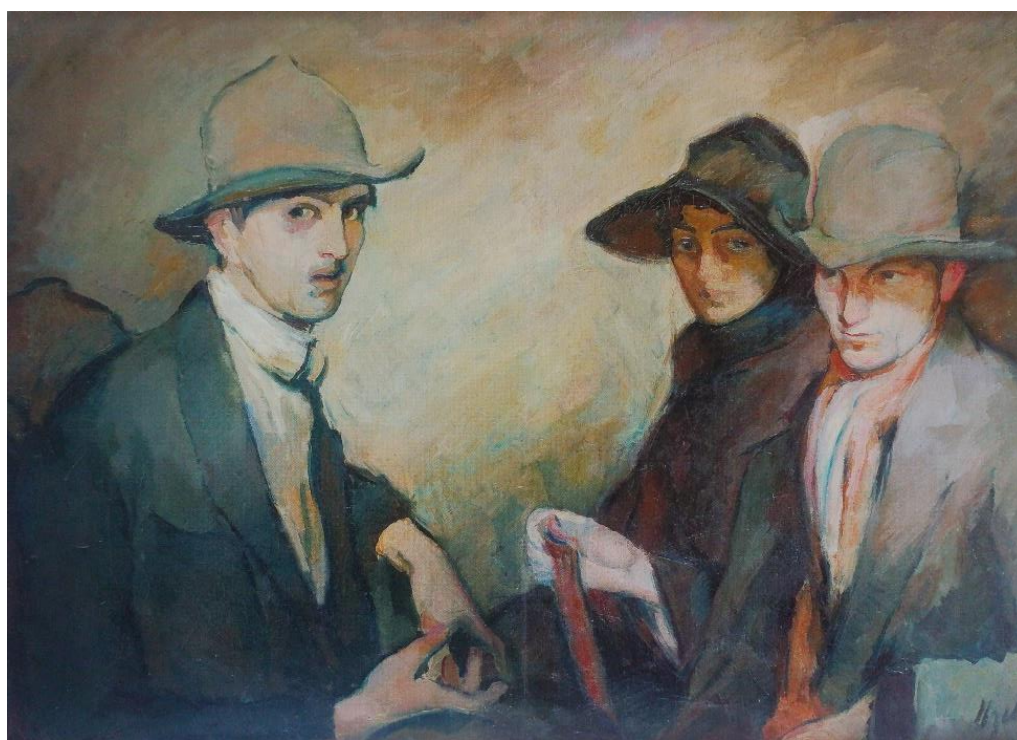
⁷¹ Gamulin (1987), str. 81.

⁷² Usp. Prelog (1999), str. 195.

⁷³ Također, Uzelčev rad ne može se izostaviti iz konteksta hrvatskog ekspresionizma zbog tematskih i sadržajnih određenja, izborom kojih se ovaj umjetnik približava njemačkim suvremenicima; motivi grada, noći, ulica, cirkusa, bluda i promiskuiteta pripadaju karakterističnom tematskom krugu za djela njemačkih i austrijskih ekspresionista u čijim se radovima ogleda nepovjerenje u društvo, razotkrivanje licemjerstva građanskog morala i estetika ružnoće. Usp. Prelog, (2002), str. 96.

⁷⁴ Usp. Vrančić, Josip (1973) *Slikar Milivoj Uzelac: doktorska disertacija*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu. Str. 92.

Jedno od najpoznatijih Uzelčevih djela, *Kompozicija (Tri portreta)* iz 1919. godine (sl. 8) prikazuje samog autora, njegovog najboljeg prijatelja, slikara Gecana, i Viktoriju, mladu Čehinju zaljubljenicu u Uzelca. Tri statične figure smještene oko stola ne komuniciraju ni međusobno, ni s apstrahiranim prostorom oko sebe, zbog čega djeluju poput personifikacija otuđenosti i melankolije. U naglašenom psihologiziranju Gubić (1994) vidi priklon ekspresivnoj poetici, dok su tople oker mase boja okupane žutosivim stupnjevanim svjetlom, što je daleko od ekspresionističkog kolorita.⁷⁵ Korištenjem boje Uzelac u ovom djelu doista naginje Kraljevićevu utjecaju, no neživost i učmalost koja se bojom postiže može u širokom gledištu biti i u službi ekspresije više no deskripcije. Prelog (2002) ekspresivni potencijal na ovoj slici nalazi u izrazima lica s blagim deformacijama i tek sumarnim zahvaćanjem pojedinih dionica, te u kontrastno osvijetljenoj praznini između odijeljenog lijevog lika i grupirana druga dva lika na desnoj strani,⁷⁶ a Vrančić (1973) pjesnički bilježi: “Beskrajno tužna siva žutila pod širokim obodom šešira mlade žene. Na svjetlijim, muškim, licima boja će zapjevušiti bez plahosti, ali još uvijek nenametljivo”.⁷⁷



Slika 8. Milivoj Uzelac, *Kompozicija (Tri portreta)*, 1919, ulje na platnu, 90 x 128.5 cm, Narodni muzej, Beograd

⁷⁵ Usp. Gubić, Nela (1994) *Ekspresionizam u djelima "praške četvorice" 1919-21. godine: diplomski rad*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu. Str. 35.

⁷⁶ Usp. Prelog (2002), str. 95.

⁷⁷ Vrančić (1973), str. 100.

Uzelčeva slika *Ljubavni par* iz 1919. godine (sl. 9) oslikava sličnu osamljenost i odvojenost likova koju naglašava svjetlina stolnjaka, dok asimetrične boje kompozicije ostavljaju dojam unutarnje pokrenutosti i uznemirenosti unatoč statičnosti likova. Izražavanje psiholoških stanja likova te upotreba svjetlosnih kontrasta kao ekspresivnih elemenata Uzelčev su doprinos ekspresionizmu u hrvatskom slikarstvu, iako više opći nego stilski.⁷⁸



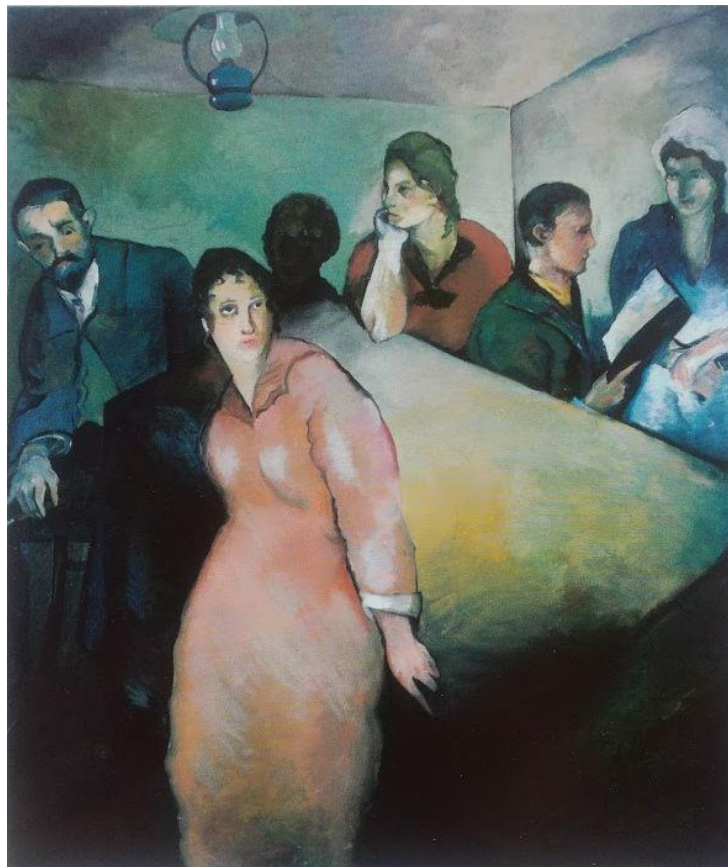
Slika 9. Milivoj Uzelac, *Ljubavni par*, 1919, ulje na platnu, 84,5 x 79,5 cm, Moderna galerija, Zagreb

Na sedmoj izložbi *Proljetnog salona* izlaže prvi puta i Vilko Gecan s pet ulja na platnu i petnaestak crteža. Nakon godina provedenih u ratnom zarobljeništvu na Siciliji, mladi umjetnik dolazi obitelji u selo Gomirje u Gorskom kotaru gdje boravi i slika nekoliko mjeseci prije nego će u proljeće 1919. otići prijatelju Uzelcu u Prag. Slika *Kod stola (Familija)* iz 1919. godine (sl. 10) dotad je najambicioznije njegovo djelo; prikazuje prizor iz svojeg obiteljskog života; otac, majka, brat i sestre okupljeni oko stola. Ipak, obiteljski prizor ne odiše toplinom doma, već se rastače u funebralnoj atmosferi tjeskobe i otuđenosti. Takav dojam Gecan gradi kontrastom predimenzioniranih likova naspram stiješnjenog prostora prostorije u kojoj su smješteni, te ogromnom prazninom stola deformiranih konvergencija koja dominira i povezuje likove. Prostornu raščlanjenost kojom stvara dojam tjeskobe i nesigurnosti slikar je postigao

⁷⁸ Usp. Prelog (2002), str. 96.

iskrivljenjem jedne dominantne plohe, stola, a taj će isti postupak koristiti i na svojim drugim djelima.⁷⁹

Osobito pojačan ekspresionistički dojam očituje se i u naglašenoj sadržajnosti gornje polovine slike, ispunjene fragmentarnim portretima članova obitelji, u kontrastu s donjom polovinom u kojoj se mračni bezdan otvara potpunim crnilom, poput nedefiniranog prostora koji kao da prijeti progutati nesvjesne likove, kao što se događa s klizajućom plohom stola i ženskom figurom u prvom planu koja se oslanja na tu nestabilnu površinu dok gubi uporište pod nogama. Crnilu površine na gornjoj polovini parira posve zatamnjena figura, dok su ostale figure okupane svaka u svojoj kolorističkoj shemi. Pretpostavlja se da zatamnjena figura predstavlja lik slikareva oca, figura smještena sasvim lijevo zasigurno je slikarov autoportret, a desna muška figura, sudeći po mladosti, vjerojatno predstavlja njegova mlađeg brata.⁸⁰ Za razliku od karakterističnih facijalnih izraza i naglašenih gesta njemačkog i austrijskog ekspresionizma, Gecanovi su likovi prikazani na ovome platnu, obilježeni izrazom dosade i praznine, te, kako navodi Gamulin (1987), iz njih “izbija neka halucinantna tupost”.⁸¹



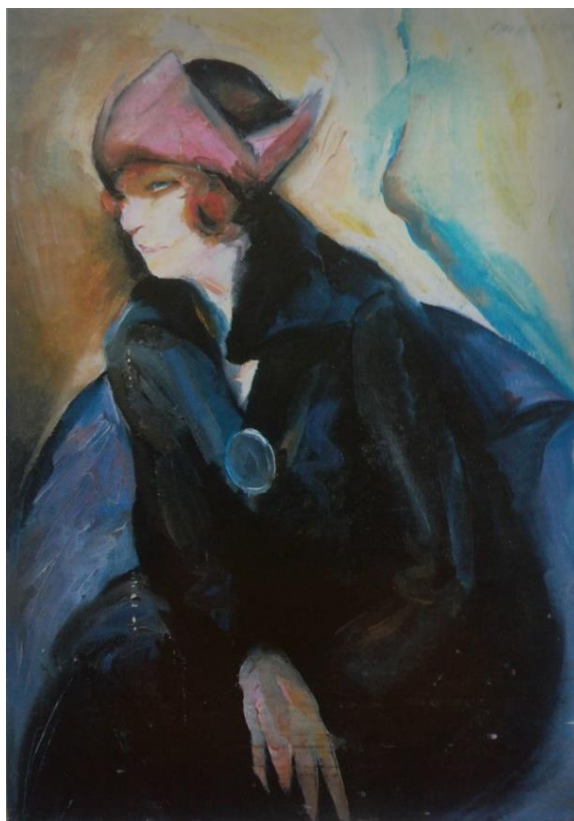
Slika 10. Vilko Gecan, *Kod stola (Familija)*, 1919, ulje na platnu, 113,5 x 98 cm, Moderna galerija, Zagreb

⁷⁹ Usp. Maković (1997), str. 60.

⁸⁰ Isto.

⁸¹ Gamulin (1987), str. 226.

Ekspressionistička nagnuća nalazimo u jednom od najznačajnijih portreta iz Gecanovih praško-zagrebačkih dana, a to je *Viktorija* iz 1919. godine (sl. 11) koju slikar nije izložio na *Salonu*.

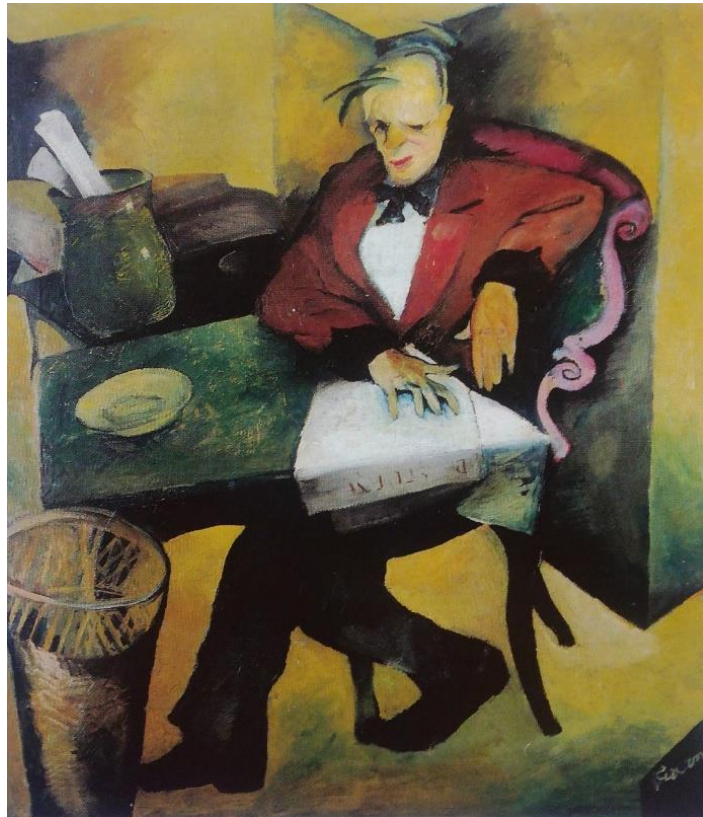


Slika 11. Vilko Gecan, *Viktorija*, 1919, ulje na platnu, 73,3 x 54 cm, Moderna galerija, Zagreb

Model za ovaj portret ista je ona Viktorija s Uzelčeva platna *Kompozicija (Tri portreta)* (sl. 8). Ovdje Gecan razvija klizajući prednji plan i prostorne deformacije kakve je prvi puta upotrijebio na *Kod stola (Familija)* (sl. 10). Međutim, ta prostorna skošenost ovdje je manje naglašena i prepoznaje se tek na posredan način. No, da slika pripada duhu nove generacije ovdje se otkriva na marginalnim područjima slike, kao što je pozadina koja ne označava ambijent, već površinu koja obrubljuje figuru. To otkriva novi koncept slike i slikanog; ono što je slikano (djevojka Viktorija) postaje nova likovna stvarnost kada je gledamo na slici, kao što je i njezino okruženje tek likovna činjenica. Slikar se ne trudi označiti stvarnost u kojemu model živi, već koristi izrazito nemimetičke elemente kojima je osnovna svrha pojačati ekspresivni naboj cjeline.⁸² Takvo novo konstruiranje likovne stvarnosti, davanje značenja marginalnim područjima slike njihovom redukcijom, nedefinirani apstraktni prostori te nemimetičko tretiranje elemenata slike povezuju ovo djelo s Šulentićevim portretom *Čovjeka s crvenom*

⁸² Usp. Maković (1997), str. 77 – 79.

bradom (sl. 6), osim što ih očito povezuje tematika sjedećeg portreta, te s njime čini par izrazito zanimljivih djela hrvatske inačice slikarskog ekspresionizma.



Slika 12. Vilko Gecan, *Cinik*, 1921, ulje na platnu, 113,5 x 98 cm, Moderna galerija, Zagreb

XI. proljetni salon samostalna je izložba Vilka Gecana na kojoj je izložio ključno djelo svog ekspresionističkog razdoblja, *Cinik* iz 1921. godine (sl. 12). I na ovom platnu slikar smješta lika u nestabilan prostor klizajućih, prema naprijed skošenih ploha. Takav je padajući prostor metafora svijeta, a nesigurni položaji likova koji lako mogu skliznuti s te scene znak su opće nesigurnosti bića u svijetu, smatra Maković (1997) te navodi kako je riječ o invenciji ranih ekspresionista te već od sredine drugog desetljeća 20. stoljeća postaje konvencija.⁸³ Gecan u ovo djelo nedvosmisleno upisuje mnoge reference na ekspresionizam; uz jake konvergencije, nemimetičko korištenje boje, višefokalnost i deformacije prostora, kao tipičan znak ekspresionističkog stila prepoznamo grč na licu te grč desne ruke prikazane muške figure.

⁸³ Isto, str. 116.

Lice je zgrčeno u oporog grimasi, usne u neuvjerljivom osmijehu, a nesimetrične oči daju gotovo karikaturalan izraz.⁸⁴

Kako slikar kroz ovo djelo nije progovorio o ekspresionizmu samo na formalno-stilskoj razini već ga upisuje i u sadržaj, tumači Maković (1997): “Želja za doslovnim predočavanjem prisutna je i na drugim mjestima slike. Tako, primjerice, na novinama o koje se upinje “cinikova” ruka. Iz fragmentarnog predočenih slova možemo ipak, bez većih teškoća, pročitati naslov novina - “Der Sturm”. To ime nipošto nije slučajno. Štoviše, njime kao da se do kraja željelo pojasniti o čemu je, zapravo, ovdje riječ. Riječ je o *ekspresionizmu*. O nastojanju da se pod svaku cijenu i krajnje eksplicitno upotrijebe sve stilske osobine koje je ekspresionizam



Slika 13. Marijan Trepše, *Mladić u kavani*, 1922/23, akvarel, 84,5 x 67,5 cm, privatno vlasništvo, Zagreb

nudio. Moglo bi se reći kako Gecan strpljivo sabire lako raspoznatljive elemente ekspresionističkog slikovnog inventara i od njih gradi svoju sliku. Čitko upisanim naslovom Waldenovih novina kao da nas želi lišiti svake nedoumice.”⁸⁵

⁸⁴ Isto, str. 114.

⁸⁵ Maković (1997), str. 115.

Motiv istaknutih kosina može se razumjeti kao karakterističan znak drugog razdoblja *Proljetnog salona*, jer ga osim Gecana često koristi i Marijan Trepše. Više je njegovih djela u kojima je ukošena ploha stola glavni nosilac izraza, piše Maković (2013). Već u ranijim je njegovim radovima prisutan taj motiv, primjerice na *Autoportretu* i *Portretu dječaka* iz 1920. godine, gdje upravo prazne ukošene plohe stolova približavaju djelo ekspresionističkom izrazu. Na jednom kasnijem djelu pod nazivom *Mladić u kavani* (sl. 13) koje je nastalo 1922. ili 1923. godine nalazimo isti motiv, dopunjen elementima straha, tjeskobe i egzistencijalne nelagode koji podsjećaju na *Cinika*. Međutim, Maković (2013) upućuje kako cinizam na licima likova na slici *Mladić u kavani* združen s grčevitim gestama njihovih dugih prstiju donekle nalikuje istim motivima Schieleovih slika. S druge strane, u kontekstu Trepšeovog boravka u Pragu, raščlanjenost ploha i razbijanje trodimenzionalnosti prostora svoje uzore može imati u kubizmu. Ipak, ukošena elipsasta ploha kavanskog stola koja padom povlači prizor prema dolje nosi ekspresionistički značaj,⁸⁶ spojiv u stanovitom smislu s Gecanovim djelima *Familija (Kod stola)* (sl. 10), *Viktorija* (sl. 11) i *Cinik* (sl. 12).



Slika 14. Marijan Trepše, *U krčmi*, 1920/21, akvarel na kartonu, 49,6 x 68 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

To bi stoga mogla biti jedna od tih zajedničkih osobitosti koja povezuje ova dva slikara. Trepše je na sličan način povezan i s jednim drugim slikarom *Praške četvorice*, što se može vidjeti na slici godine, *U krčmi* (1921/1922) (sl. 14). Ovo je važno djelo u njegovom opusu, jer

⁸⁶ Usp. Maković (2013), str. 28.

će tu sliku koristiti kao predložak i izraditi više verzija iste tematike mijenjajući tehniku i poneke likovne elemente.⁸⁷ Tri figure, dvije muške i jedna ženska, grupirane kao par na jednoj strani slike te osamljena figura muškarca na drugoj strani, pri čemu ih razdvaja osvijetljena površina stola i stilski i tematski podsjeća na Uzelčevu *Kompoziciju (Tri portreta)* iz 1919. godine (sl. 8). Osim kompozicije i uporabe svjetlosnog kontrasta, ove dvije slike povezuje i statičnost i bezizražajnost lica koja stvara dojam napetosti i turobnosti, karakteristična i za Gecanove likove sa slike *Familija* (sl. 10).

Vladimir Varlaj također je svoje radove na *Proljetnom salonu* predstavio javnosti u sklopu sedme izložbe te tom prilikom prodao gotovo sve svoje radove, što svjedoči o mnijenju javnosti o njegovom djelu. Iako je Varlaj kratko boravio u Pragu tijekom 1919. godine, a ne možemo sa sigurnošću datirati ni jedno djelo iz toga perioda, uz Uzelca (s kojim je prijateljivao), Gecana i Trepšea smatra se predstavnikom neformalne grupe *Praške četvorice*.⁸⁸ Iako možda nisu istovremeno bili u Pragu, sva trojica pohađala su privatnu Školu za crtanje, grafiku i slikarstvo Tomislava Krizmana u Zagrebu, gdje su se i upoznali, a Uzelac je kasnije posvjedočio kako su on i Varlaj jedno vrijeme dijelili atelijer i zajedno slikali.⁸⁹ Varlajev ukupni opus problematično je promatrati u konceptu ekspresionizma, s obzirom na to da snažni plasticitet oblika ima više vrijednost ekspresije nego značaj ekspresionizma, primjećuje Maleković (1980),⁹⁰ dok ga Gamulin (1987) promatra u kontekstu magičnog realizma.⁹¹ Tim više što ga se tek marginalno može vezati uz hrvatski likovni ekspresionizam, pravi kuriozitet predstavlja njegova *Crvena kuća* iz 1923. godine (sl. 15). Kao što je Tartaglijin *Autoportret* fenomen unutar njegovog stila te ujedno i portret koji se najviše približio ekspresionističkom portretu unutar našeg ekspresionizma, tako se i Varlajeva *Crvena kuća* ekspresionističkim elementima ističe iz jedinstvenog stila njegova slikarstva, a također ju možemo smatrati i “najekspresionističkim” pejzažem unutar ukupnog korpusa hrvatskog slikarstva.

Crvena kuća prikazuje željezničku postaju u brdovitom krajoliku Moravica u Gorskom kotaru, gdje je Varlaj često slikao. No unatoč tematici gorskokotarskog pejzaža koja je česta u Varlaja, ovaj je tipološki drugačiji, o čemu piše Dulibić (2011): “Uz nabrojane neobičnosti, čini

⁸⁷ Usp. isto, str. 30.

⁸⁸ Usp. Dulibić, Frano (2011) *Slikarstvo Vladimira Varlaja*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 11 – 19.

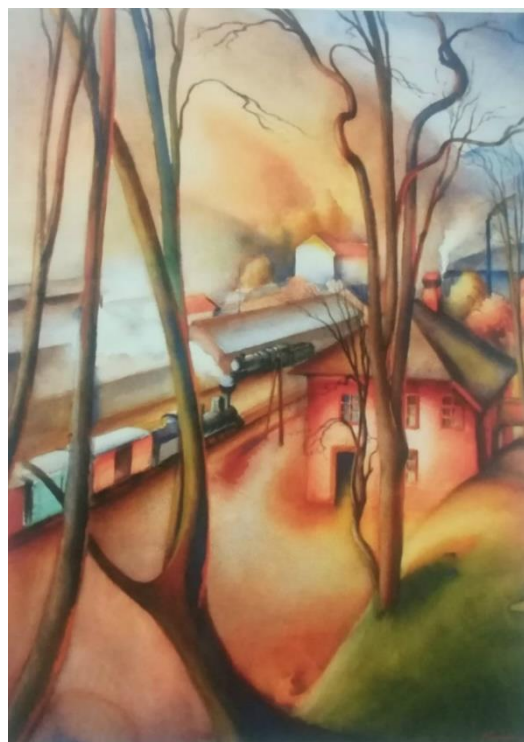
⁸⁹ Usp. Maković (2013), str. 30.

⁹⁰ Usp. Maleković, Vladimir (1980), *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon (bez paginacije).

⁹¹ Usp. Gamulin (1987), str. 236.



Slika 15. Vladimir Varlaj, *Crvena kuća*, 1923, ulje na platnu, 73,5 x 62,5 cm, Moderna galerija, Zagreb



Slika 16. Vladimir Varlaj, *Crvena kuća*, akvarel, privatno vlasništvo

se paradoksalnim da upravo jedna od Varlajevih najpoznatijih slika nije karakteristična za njegov opus. Najveće odstupanje vidi se u prikazivanju prostora: to je jedino njegovo djelo u kojem je u prednjem planu postavio svojevrsnu prepreku između promatrača i motiva naslikavši grane kroz koje promatramo motiv slike. Osim te, za Varlajeve kompozicije neuobičajene, ali uspješno izvedene ideje, prostor u pozadini slike potpuno je drukčiji od izrazito čvrsto definiranoga 'varlajevskog prostora'. Ovo je vjerojatno jedini njegov motiv gdje nije jasno odvojeno tlo od neba. Stoga pozadina djeluje dvojako - poput brda, jer su prikazani i dijelovi neba u gornjim kutovima slike, no istodobno i kao taman prostor nelagodna ugođaja - kao da je u vrijeme sumraka snažnom vatrom rasvijetljen krajolik. Tom dojmu pridonosi i dim koji se vidi iza željezničke postaje u gornjem dijelu slike. Kao da je prikazan noćni prizor ili prizor u vrijeme sumraka, a doima se čudno i tajanstveno iako proizlazi iz stvarnosti, i to iz vremena parnih lokomotiva koje su stvarale velike količine dima.”⁹²

Neprirodno zavijene linije grana u prednjim planovima slike, nemimetičko korištenje boje na fasadi kuće te u obrubima prozora željezničke postaje, skraćena dijagonala pružne staze koja deformira prostor te nejasno osvjetljenje doista se uklapaju u tipičan ekspresionistički inventar likovnih postupaka. Usporedimo li sliku s ranijim akvarelom istog motiva (sl. 16) u

⁹² Dulibić (2011), str. 61.

kojem je slikar koristio mnogo svjetliju skalu tonova te manje detalja, primjećuje Dulibić (2011), kako na *Crvenoj kući* Varlaj pojačava ekspresivni dojam dodavanjem još jednog stabla vijugavih golih grana koje “poput strukture živaca zakrivaju pogled na motiv.”⁹³ Maković (2013) smatra kako se upravo tom slikom i njenim afektivnim tenzijama Varlaj približio ostaloj trojici slikara iz Praške četvorice i onim osobinama zbog kojih im se stavlja zajednički ekspresionistički nazivnik.⁹⁴

Drugo razdoblje *Proljetnog salona*, između 1919. i 1921. godine, dinamično je razdoblje tijekom kojeg je izložen velik broj antologijskih slika hrvatske umjetnosti. Stilski preokret i zaživljavanje modernizma donijeli su svojim radovima pretežito mladi umjetnici školovani u inozemstvu, što se posebno osjeti u sezanističkim utjecajima i ekspresionističkim tendencijama kojima su obilovala djela izlagana u ovom periodu *Salona*. Već 1921. godine počinju se napuštati takva nagnuća i razvija se kompleks realizama u hrvatskom slikarstvu, koji će se razvijati tijekom trećeg razdoblja *Salona*.⁹⁵ Međutim, ekspresionizam je zasigurno obilježio drugo razdoblje i upravo zahvaljujući *Salonu* postigao afirmaciju u hrvatskoj umjetnosti.

3. 4. Recepcija i važnost *Proljetnog salona* u hrvatskoj umjetnosti

Proljetni salon u svojim je 26 izložaba predstavio oko dvije i pol tisuće umjetničkih djela osamdesetak umjetnika u razdoblju od 1916. do 1928. godine. Ponekad pogrešno shvaćena kao neuređena platforma na kojoj su povremeno izlagali raznoliki umjetnici bez umjetničkog programa ili zajedničkog cilja, njegova je važnost danas prepoznata, kako u funkciji podrške i podloge hrvatskoj umjetničkoj produkciji u osjetljivo ratno i međuratno doba, tako i u pozicioniranju hrvatske umjetnosti u tokove razvoja europskih umjetničkih tendencija.⁹⁶

Suvremenici *Salona* iz kulturnih i umjetničkih krugova različito su se očitovali o uspješnosti manifestacije. Milutin Nehajev (Senj, 1880 – Zagreb, 1931), autor inauguralnog teksta kataloga prve izložbe, uvidio je modernističke ideje *Salona* iako ih nije dopunio svojim subjektivnim stavovima. Jedan od najpoznatijih tadašnjih likovnih kritičara Iljko Gorenčević (Požega, 1896 – Slavonski Brod, 1924), povodom osme izložbe strastveno je pisao o “novoj

⁹³ Isto, str. 64.

⁹⁴ Usp. Maković (2013), str. 34.

⁹⁵ Usp. Prelog (2002), str. 101 – 102.

⁹⁶ Usp. Prelog, Petar. *Proljetni salon 1916 – 1928*. Mrežna stranica: <http://www.umjetnicki-paviljon.hr/portfolios/proljetni-salon-1916-1928> [pregledano 14. kolovoza 2018.]

umjetnosti” koju donosi *Salon*. Antun Branko Šimić nije skrivao svoje oduševljenje manifestacijom, prateći ju od Kraljevićevih crteža do samostalne izložbe Vilka Gecana. Negativne kritike su uglavnom dolazile iz viših akademskih krugova, a u njima je prednjačio Izidor Kršnjavi (Našice, 1845 – Zagreb, 1927) koji je žarko izrazio svoje negodovanje zbog izlaganja Kraljevićevih crteža na četvrtoj izložbi. Miroslav Krleža (Zagreb, 1893 – 1981) hrvatskim je umjetnicima zamjerao ugledanje na europske suvremenike, a Ljubomir Micić je manifestaciju smatrao tradicionalnom, odnosno nedovoljno avangardnom.⁹⁷

Svi ti polemički nazivi govore nedvosmisleno jedno, primijetio je Maković (1997), a to je da je ekspresionizam zaista zaživio u Hrvatskoj, a mnogi časopisi, literarno stvaralaštvo i dramski tekstovi, likovna djela te izložbe *Proljetnog salona* značajni su ne samo u hrvatskim, nego i u europskim razmjerima.⁹⁸ Danas je *Proljetni salon* u likovnih kritičara i povjesničara ocijenjen jednoglasno afirmativno, što zbog svoje uloge u povezivanju s europskom kulturnom scenom, što omogućivanja razvoja hrvatskog likovnog ekspresionizma.⁹⁹

⁹⁷ Isto.

⁹⁸ Usp. Maković (1997), str. 133.

⁹⁹ Usp. Prelog, Petar. *Proljetni salon 1916 – 1928*.

4. Antun Branko Šimić kao ekspresionistički pjesnik, teoretičar i likovni kritičar

Šimićev je pjesnički opus nezaobilazan u bilo kojemu pregledu hrvatske književnosti, a posebno u antologijama književnosti dvadesetog stoljeća. S obzirom na to da se Šimićevo pjesništvo smatra najsnažnijim lirskim odrazom ekspresionizma u Hrvatskoj, u ovom će poglavlju ono biti promatrano u tom kontekstu, s posebnim naglaskom na vizualne i likovne elemente unutar njega. Za bolje razumijevanje Šimićeve poezije iznijet će se i analiza njegovog poimanja umjetnosti ekspresionizma prema njegovim teorijskim i programatskim tekstovima. Zbog izrazitog Šimićevog angažmana na području likovnih umjetnosti, moguće je na temelju njegovih likovnih kritika dobiti uvid u kulturnoumjetnička kretanja tog vremena u Hrvatskoj. Antun Branko Šimić redovito je pohađao izložbe svojih suvremenika umjetnika koji su se predstavili ekspresionističkim djelima na *Proljetnom salonu* o kojemu je pisano u prethodnom poglavlju, a kritike koje je pisao pomogle su afirmirati nova avangardna strujanja u hrvatskoj umjetnosti.

4. 1. Književni ekspresionizam u Hrvatskoj i Antun Branko Šimić

U novijoj hrvatskoj književnosti nisu se uspjeli posve formirati dominantni stilovi za svako pojedino njezino razdoblje, kao što je i za cjelokupnu hrvatsku književnost karakterističan fenomen simultane ispremiješanosti različitih stilova.¹⁰⁰ Također, razvoj hrvatske književnosti često je tekao različito od razvoja drugih europskih nacionalnih književnosti, što se posebno osjeti kroz 19. stoljeće tijekom kojega su dominantni književni ciljevi bili razvijanje nacionalne samosvijesti te konstituiranje jedinstvenog književnog jezika. Tek u vrijeme moderne hrvatska je književnost uhvatila korak s europskom književnošću, zahvaljujući ponajviše Antunu Gustavu Matošu (Tovarnik, 1873 – Zagreb, 1914). No upravo će taj pjesnik među prvima pridonijeti rušenju ideala ljepote koji je uspostavila moderna, te svojom poemom *Môra* (1907) nagovijestiti žanrovske promjene. Tim je djelom Matoš prekoračio poetiku esteticizma koja je inače obilježila čitav njegov književni opus. Takve promjene dovele su do razvoja avangarde¹⁰¹ u hrvatskoj književnosti, što će podrazumijevati

¹⁰⁰ Usp. Ivanišin (1990), str. 5.

¹⁰¹ Avangarda se promatra kao krovni naziv za skup avangardnih pravaca koji su, u kontekstu književnosti, futurizam, ekspresionizam, dadaizam i nadrealizam.

promjene u poetičkom mišljenju i žanrovskom sustavu te njegovo funkcioniranje po načelima različitima od onih iz razdoblja moderne. Pri tome će antiesteticizam biti jedna od dominantnih poetičkih linija, kao i u europskoj avangardi, a na tom raskidu s idealom ljepote posebno će inzistirati Antun Branko Šimić svojim kritičkim tekstovima te Miroslav Krleža čijim će manifestom *Hrvatska književna laž* (1919) kulminirati razračunavanje s esteticističkom praksom književnog sustava simbolizma.¹⁰²

Ekspresionističke misli u hrvatsku književnost ušle su putem Šimićevih časopisa *Vijavica* 1917. godine i *Juriš* 1919. godine, iako je još 1916. godine Ulderiko Donadini (Plaški, 1894 – Zagreb, 1923) pokrenuo svoj časopis *Kokot*. Međutim, ekspresionističke konture svog programa Donadini iznosi još prilično bojažljivo, stoga se ipak Šimićeva *Vijavica* smatra prvom revijom koja je posve propagirala ekspresionističku umjetnost. Donadinijev je program, uz negiranje dotadašnjih ustaljenih umjetničkih kalupa, obilježen intuitivnim, gotovo mistično-religioznim kultom umjetnosti. Šimić je svoj program, iako u jednako žestokoj opoziciji prema tradiciji, razvio sistematičnije i racionalnije. Miroslav Krleža i August Cesarec (Zagreb, 1893 – 1941) počeli su 1919. izdavati časopis *Plamen* čiji je program također počivao na revolucionarnom pozivu, no drugačijeg usmjerenja. Njihova je borba više politička te usmjerena stvaranju socijalne umjetnosti u duhu proleterske klasne kulture.¹⁰³ Tako se u hrvatskoj književnosti razvila okvirna podjela na apstraktni (spiritualni) ekspresionizam i aktivistički ekspresionizam. U hrvatskoj se književnosti aktivistički ekspresionizam povezuje s avangardističkim revolucionarnim angažmanom u djelima Miroslava Krleže i Augusta Cesarca, a spiritualni ekspresionizam pronalazi se u dijelovima opusa Ulderika Donadinija i Antuna Branka Šimića.¹⁰⁴

Međutim, iako se navedeni ekspresionistički časopisi smatraju definitivnim prodorom ekspresionizma u hrvatsku književnost, ekspresionističke nagovještaje nalazimo mnogo ranije u lirici, tvrdi Ivanišin (1990), primjerice u pjesmi *Metamorfoza Ante Kovačića* (Oplaznik, 1854 – Glina/Zagreb 1889) iz 1878. godine, a zatim i u ekspresionistički važnom likovnom fenomenu bijelog Buddhe u crnoj noći iz pjesme Silvija Strahimira Kranjčevića (Senj, 1865 – Sarajevo, 1908) *Lucida intervalla* iz 1893. godine. Međutim, unatoč ekspresionističkim elementima u tim djelima, početak pjesničke manifestacije ekspresionizma u Hrvatskoj sigurnije je datirati u 1905. godinu te povezati s nastankom zbirke *Psovka* Janka Polića Kamova (Rijeka, 1886 –

¹⁰² Usp. Slabinac (1988), str. 55 – 57.

¹⁰³ Usp. Maraković, Ljubomir. Bogner, Josip (1997) *Rasprave i kritike*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 358 – 360.

¹⁰⁴ Usp. Slabinac (1988), str. 58 – 76.

Barcelona, 1910). Nije moguće precizno odrediti vrijeme završetka našeg književnog ekspresionizma, no Ivanišin (1990) ga postavlja u godinu smrti Ulderika Donadinija u 1923. godinu.¹⁰⁵

Međutim, hrvatski književni ekspresionizam je naj snažnije vezan uz ličnost Antuna Branka Šimića, kojemu su ekspresionistički ideali postali okosnicom njegovih teorijskih radova, a kao pjesnik jedini je u Hrvatskoj u potpunosti razvio vlastiti ekspresionistički lirski stil.¹⁰⁶

Antun Branko Šimić rođen je 18. studenog 1898. u Drinovcima, u Hercegovini. Prva tri razreda srednje škole završio je u franjevačkoj klasičnoj gimnaziji na Širokome Brijegu. U trećem razredu objavio je i svoju prvu pjesmu nazvanu *Zimska pjesma* 1913. godine u zagrebačkom đlačkom katoličkom listu *Luč* koristeći pseudonim Slavče. Četvrti razred gimnazije završava u Vinkovcima gdje je djelovao kao aktivist katoličke mladeži i sve češće objavljivao pjesme u zagrebačkoj periodici, preciznije u listovima *Luč*, *Pobratim* te u *Književnim novostima*. Pri tome se potpisivao različitim pseudonimima, većinom varijacijama svoga imena; Antun Šimić, Ante Šimić, Antun B. Šimić, A. B. Šimić – Hercegovac, ali i jednim neobičnim, Branko Zvonković. Prvi feljton *Slike sa sela* objavljuje 1914. godine. Uz njemački jezik, privatno je učio i francuski te počeo čitati strane pisce na originalnim jezicima.¹⁰⁷ Šesti je razred Šimić upisao u Donjogradskoj gimnaziji u Zagrebu.¹⁰⁸ Ubrzo ulazi u krug zagrebačkih boema, objavljuje u *Hrvatskoj prosvjeti*, postaje suradnikom *Savremenika*, što je bilo službeno glasilo Društva hrvatskih književnika, a ubrzo objavljuje književne i likovne kritike u uglednom *Obzoru*. No objavljivanje svojih radova u tuđim časopisima ubrzo mu nije bilo dovoljno, te 1. prosinca 1917. godine objavljuje vlastiti časopis, „list za umjetnost i kulturu“ pod nazivom *Vijavica*. List je sam uredio i ispunio vlastitim pjesmama, kritikama i polemikama. Međutim, politika gimnazije nije dopuštala učenicima objavljivanje vlastitih listove čime je Šimiću postavljen ultimatum; odustati od *Vijavice* ili napustiti školovanje. Šimić nije pristao na gašenje lista te je izbačen iz gimnazije, čime je ujedno izgubio i očevu financijsku potporu. Osim financijskih teškoća, Šimić počinje obolijevati od tuberkuloze, a neimaština i bolest obilježit će ostatak njegovog kratkog života.

Posljednji, četvrti broj *Vijavice* objavljen je početkom 1919. godine, a tada Šimić pokreće novi časopis naziva *Juriš* s Nikom Milićevićem (Mostar, 1897 – Sarajevo, 1980) i

¹⁰⁵ Usp. Ivanišin (1990), str. 5 – 6.

¹⁰⁶ Usp. Ivanišin (1990), str. 76.

¹⁰⁷ Usp. Šimić, Antun Branko (1995) *Opomena. Izabrane pjesme*. Priredio: Vinko Brešić. Zagreb: Konzor. Str. 6.

¹⁰⁸ Usp. Šimić, Antun Branko (2005) *Preobraženja i izabrane druge pjesme*. Priredio: Vlado Pandžić. Zagreb: Profil. Str. 167.

Gustavom Krklecom (Udbinja kraj Karlovca, 1899 – Zagreb, 1977). Časopis je nakon tri broja ugašen, a Šimić je istovremeno surađivao i u Krležinom časopisu *Plamen*, pohađao kao izvanredni slušatelj predavanja na Filozofskom fakultetu te upoznao Tatjanu Marinić (Slavonska Požega, 1897 – 1966) kojoj će i posvetiti svoju jedinu zbirku *Preobraženja* (1920) koju je tiskao u 500 primjeraka. Po izlazu zbirke Šimić počinje sve intenzivnije pisati likovnu kritiku, surađuje u *Savremeniku*, a po svemu sudeći planira i pripremu druge zbirke pjesama. U *Kritici* 1922. godine objavljuje više svojih pjesma među kojima i poznati ciklus *Siromasi*. Milan Begović poziva ga 1923. u redakciju *Savremenika*, no nakon rada na devet brojeva časopisa Šimić napušta list. Financijsko stanje Šimić pokušava popraviti prevođenjem stranih djela, a potom se konačno vraća kući u Drinovce te izgladuje odnose s ocem. Povratkom u Zagreb pokreće svoj treći časopis pod nazivom *Književnik* te objavljuje četiri broja istog. Međutim, u to je vrijeme njegova bolest ozbiljno uznapredovala te odlazi na liječenje u dubrovačku bolnicu, a potom u sanatorij u Cavtatu. Uslijed kratkotrajnog poboljšanja zdravstvenog stanja vraća se u Zagreb. Ipak, ubrzo je hospitaliziran te umire 2. svibnja 1925. godine. Posljednje pjesme napisao je u bolničkoj postelji – to su *Smrtno sunce* i *Vraćanje suncu*, a objavljene su u srpnju iste godine u Krležinoj *Književnoj republici*.¹⁰⁹

4. 2. Razvoj Šimićevog pjesničkog i kritičkog opusa kroz razdoblja

Iako periodizacija opusa i djelovanja ovako značajnog i kompleksnog autora kao što je Antun Branko Šimić možda ne donosi mnogo više od tek književno-povijesnog značenja, u ovom radu bit će od značaja u daljnjem tekstu radi kasnije jednostavnije orijentacije. Također, Šimićev nagli zaokret od tradicionalizma i akademizma k modernitetu i ekspresionizmu kojim iz korijena mijenja temelje svoje teorije i poetike opravdava nastojanja da se na neki način pod zajedničke nazivnike svrstaju i datiraju razdoblja njegovih tekstova, kako pjesničkih, tako i teorijskih i kritičkih.

U pokušajima periodizacije Šimićevog opusa povjesničari književnosti obično su u nesuglasici oko toga radi li se o dva, tri ili četiri razdoblja njegova djelovanja, dok su oko granica tih razdoblja otprilike u konsenzusu te su odstupanja neznatna. Ovdje će biti ukratko izneseno nekoliko različitih periodizacija koje će pomoći u približavanju problematici Šimićevog pjesničkog, kritičkog i teorijskog rada.

¹⁰⁹ Usp. Šimić (1995), str. 7 – 9.

Dobriša Cesarić (Požega, 1902 – Zagreb, 1980) već 1925. godine, netom nakon Šimićeve smrti, dijeli Šimićevo pjesničko djelovanje u tri faze. Prva, koju naziva *gričanskom*, obilježena je Matoševim utjecajem, pisanjem stihova u formi, ponajviše dvanaesteraca, te smatra tu poeziju pretežito „svijetlom“ u odnosu na kasniju Šimićevu liriku. Pritom je u toj fazi česta regionalistička poezija s tematikom hercegovačkog rodnog kraja. Drugu fazu Šimićeve pjesništva Cesarić naziva, kao i većina ostalih proučavatelja Šimića, *ekspresionističkom*, u kojoj se znatno proširio lirski tematski svijet, na što je prvenstveno utjecalo pjesnikovo preseljenje u Zagreb. Treću je fazu Cesarić nazvao *primitivističkom*, aludirajući na jednostavnost i sintetičnost stiha koji prožima posljednje godine Šimićevog pjesničkog djelovanja.¹¹⁰

Pedeset godina kasnije Janez Rotar (1976) prvo razdoblje Šimićeve pjesničkog stvaralaštva naziva *doba traženja*, u kojemu se Šimićevo pjesništvo odlikuje sličnim karakteristikama kao i pjesništvo drugih mladih pjesnika. U razdoblju od 1917. do 1920. godine slijedi izraziti osobni pjesnički razvoj kojega obilježava uvođenje slobodnog stiha, te u doživljaju i oblikovanju donosi „preobraženja“, stoga bi se ovo razdoblje moglo nazvati i *doba preobraženja*. Razdoblje od 1920. do 1921. godine Rotar naziva Šimićevim *periodom „siromaha“* (mислеći pritom na ciklus pjesama *Siromasi* socijalne tematike), a posljednje je razdoblje od 1921. do 1925. godine obilježeno *pjesmama o tijelu* i završava Šimićevom smrću.¹¹¹

Miroslav Šicel (2007) u svome pregledu hrvatskog ekspresionizma unutar edicije „Povijest hrvatske književnosti“ razmatra kronološku podjelu Šimićevog pjesništva na četiri razdoblja koja okvirno obuhvaćaju: prvu fazu s početničkim stihovima, odnosno ranim pjesmama nastalima od 1914. do 1917. godine, drugu fazu do 1919. godine, što je razdoblje od Šimićevog dolaska u Zagreb te početka pisanja slobodnim stihom, treću fazu od 1919. do 1920. godine koja je urodila zbirkom *Preobraženja*, te četvrtu i posljednju fazu koja obuhvaća godine od 1920. do smrti 1925. godine u kojoj dominiraju motivi o siromasima i bijedi. Šicel ipak smatra kako ova podjela malo govori o značaju Šimićevog pjesništva, te smatra kako se njegova lirika zapravo smislenije može podijeliti u dva jasno različita razdoblja; prvo razdoblje koje traje od ranih stihova iz 1914. godine pa do 1917. godine kada počinje drugo razdoblje, odnosno ekspresionistički period, koje traje do 1925. godine, to jest do kraja Šimićevega života. Pri tome

¹¹⁰ Usp. Cesarić, Dobriša (1925) „O A. B. Šimiću“. *Književna republika*. God. II. Broj 7. Str. 306.

¹¹¹ Usp. Rotar, Janez (1976) „Iznenadujuća suvremenost poezije A. B. Šimića“. *Izraz*. XX. 3/1976. Str. 483.

prvo razdoblje označava kao doba impresije, vezanog stiha, tematski određeno pejzažem, a drugo razdoblje označava kao ekspresionističko.¹¹²

Šicel tako smatra kako prvo razdoblje Šimićeva pjesništva ne donosi ništa naročito novog i značajnog u kontekstu hrvatske novije lirike, ali nam govori mnogo o početnim utjecajima koji su formirali njegove prve pjesničke radove. To su prvenstveno Vladimir Vidrić (Zagreb, 1875 – 1909) i Antun Gustav Matoš (Tovarnik, 1873 – Zagreb, 1914). Šicel navodi potonje stihove iz pjesme *Odmor uz pjevanje mladog vina* (napisana između 1914. i 1917. godine) kao tipične iz tog razdoblja o seoskoj idili, jeseni i večeri kao primjer Matoševa utjecaja:

U selu večer. Dan je usnuo na vrsima.
Pred kućom čovjek mirno sjedi i pije –
Dah mlada grožđa, što na dugim trsima
Ko crno cvijeće pendžer kiti i zrije (...)

Vidrićev se utjecaj osjeti u regionalističkoj idiličnoj poeziji, ne samo u pjesničkim slikama nego i u ritmu. Za primjer Šicel navodi stihove iz pjesme *Večernja pjesma o oblacima i zelenim jezerima* (između 1914. i 1917. godine) koji glase:

Jer oblaci lete sada
Visoki, brzi i smjeli
I kako plove, pada
Sa brda zvonik bijeli (...) ¹¹³

Napuštanje ovog tipa poezije i razvitak vlastitog pjesničkog jezika podudara se sa Šimićevim napuštanjem hercegovačkog rodnog kraja te njegovim dolaskom u Zagreb, što potvrđuje Šicel (2007), pridodajući tome i početak obolijevanja mladog pjesnika: „Susret s gradom, sukob idile svijeta prirode sa svijetom stroja, dovodi do preokreta u pjesniku. Dodamo li tome i prve klice bolesti tuberkuloze koje je pjesnik osjetio u sebi, bit će nam jasniji njegovi preobražaji i doživljaji novih vizija, koji će imperativno postaviti i zahtjeva za novim formama, za slobodnim, nevezanim stihom, dakle za onim što bismo mogli nazvati elementima ekspresionističkih stilova“.¹¹⁴

¹¹² Usp. Šicel, Miroslav (2007) *Povijest hrvatske književnosti XX. stoljeća. Knjiga IV. Hrvatski ekspresionizam*. Zagreb: Naklada Ljevak. Str. 41 – 42.

¹¹³ Usp. Šicel (2007), str. 41.

¹¹⁴ Isto, str. 42.

Šicelova podjela podudara se s podjelom Cvjetka Milanje (2000) koji pri tome ne govori o razdobljima Šimićevog pjesništva, već o dvije različite Šimićeve poetike. Međutim, Milanja ipak pronalazi razloge za kronološko raslojavanje Šimićevog opusa u tri razdoblja, pri tome uzimajući u obzir kako njegovu pjesničku praksu, tako i teorijske radove, odnosno kritičke i manifestne tekstove i eseje. Dvije poetike o kojima piše Milanja raspoznatljive su u te tri faze; prva, početna, koja je mladoliričarska i novosimbolistička, te druga, dominantna, koja je izrazito ekspresionistička. Mladoliričarska poetika razvila se kroz prvu fazu Šimićeva djelovanja, dok je ekspresionistička poetika vidljiva u drugoj i trećoj fazi. Gore citirani stihovi iz ranih stihova prema tome predstavljaju oblike Šimićeve mladoliričarske poetike, a brojne pjesme iz *Preobraženja* prema toj podjeli bile bi primjerci ekspresionističke poetike (Prilozi 7.3).

Cjelokupna daljnja kronološka podjela Šimićevog ukupnog književnog opusa do kraja ovog potpoglavlja slijedi periodizaciju Cvjetka Milanje iznesenu u knjizi *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, s obzirom na to da se njegova argumentacija čini najlogičnijom i najdetaljnijom.¹¹⁵

Prvom fazom, prema Milanji, možemo smatrati razdoblje od 1913. do 1917. godine, što obuhvaća njegove pjesničke početke i prve kritike pod utjecajem Antuna Gustava Matoša do susreta s njemačkim ekspresionizmom te izdavanja prvih vlastitih samostalnih časopisa. Šimićeva je kritička forma u toj fazi, prema vlastitom priznanju, uzore pronašla u Matošu. Šire ju tako možemo smjestiti u impresionističku kritiku, a preciznije odrediti kao kritiku u duhu hrvatske novosimbolističke i mladoliričarske provenijencije.

Kao pjesnik, Šimić počinje unutar katoličkog pokreta, kao četrnaestogodišnji učenik franjevačke gimnazije, u vrijeme kada su uzori mladima bili Matoš i Dragutin Domjanić (Adamovec, 1875 – Zagreb, 1933). To se očituje kako u motivsko-tematskom inventaru, tako i na formativnom planu, te njegova prva pjesnička djela nastaju u duhu modernizma, s onim poetičkim elementima koji tvore hrvatsku simbolističku i impresionističku paradigmu. Šimić prihvaća pri tome i kulturne topose poput npr. motiva pejzaža kojim mladenački sentimentalno tematizira idilu djetinjstva, suživota čovjeka s prirodom i sanjarski mir koji on donosi, i slične motive. Riječ je o patrijarhalnoj i kršćanskoj koncepciji kulture i modela obiteljske, seoske zajednice, s mnogo metaforičkih signala s izvora narodnoga pjesništva. U ovoj pejzažnoj, pastoralnoj poetici lirski subjekt gradi harmonijski odnos s cjelinom, a nemiri koje ponekad osjeća dolaze izvana, a ne iznutra.

¹¹⁵ Prema: Milanja, Cvjetko (2000) *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Matica hrvatska. 50 – 81.

Ovu fazu Šimićeve poezije možemo svrstati u tip opisne lirike s deskriptivnom slikovnošću. Pri tome je važno odrediti funkciju boje; za razliku od kasnije, ekspresionističke faze, boja u prvoj fazi ima opisnu, atribucijsku, kvalifikativnu funkciju. Uloga boje ovdje je prikazivačka, jer ona doslovno prikazuje svojstva određenog predmeta ili stvari. Pri tome je Šimić čak zanemario simbolističku upotrebu boje i pretežno rabio slikarsku impresionističku paletu pri opisu pejzaža kako bi maksimalno mimetizirao predmet opisa, onako kako su to radili slikari impresionizma.

Element muzikalnosti, značajan za modernizam, prisutan je u Šimićom pjesništvu i na ritmičko-metričkoj i na eufonijskoj, onomatopejskoj razini. Pjesme koje je napisao tijekom 1913. i 1914. godine obilježene su podosta poezijom Vladimira Vidrića, motiva vezanih uz zavičaj i mladenačku čežnju za nekom dragom ili nekim dalekim prostorima.

Krajem 1916. i početkom 1917. godine u njegovoj se poeziji počinju nazirati novi tonovi i blagi zaokret, kada Šimić u još formalno pravilno ustrojene pjesme unosi drugačiji atribucijski aranžman koji više nema samo kvalifikativnu vrijednost. Kao što se u slikarstvu gasi impresionizam te razvija ekspresionizam, slično se događa i u pjesništvu; vezivanje više ne slijedi srodnost ili prepoznatljive, logičke veze.

Upravo s tom promjenom poetičkih elemenata, kao što je funkcija boje, Šimić ulazi u novu fazu stvaralaštva. Druga faza Šimićevog stvaralaštva, od druge polovice 1917. godine kada izdaje svoj prvi časopis do dovršavanja *Preobraženja* 1920. godine, obilježena je mnogo produktivnijim pjesničkim radom i manje intenzivnim kritičkim. Šimić se već krajem 1916. upoznao s njemačkim ekspresionizmom kroz časopis *Der Sturm* i iako ga je prvotno žustro odbacio, ubrzo mijenja mišljenje i postaje jedan od glavnih hrvatskih zagovornika tog pravca. Krajem iste godine Šimić se upoznaje i s esejom *O duhovnom u umjetnosti* Vasilija Kandinskog koji će također izvršiti važan utjecaj na Šimićev rad. Na teorijskom planu, kao rezultat proučavanja teorija Kandinskog i *šturmovaca*, nastaju manifestni tekstovi tog razdoblja; programatski tekst iz prvog broja njegova časopisa *Vijavice* „Namesto svih programa“ koji je tiskan 1917. godine, zatim jednu godinu kasnije „Anarhija u umjetnosti“ te značajan tekst „O muzici forme“ iste, 1918. godine.

Na pjesničkom planu, drugo razdoblje Šimićeve stvaralaštva obilježuje u potpunosti zbirka *Preobraženja* (1920). Iako u sferi teorije i kritike on slijedi njemački ekspresionizam, u pjesničkoj praksi on ne želi oponašati, već iskazuje svoju individualnu i umjetničku posebnost. Transformaciju u drugom razdoblju Šimićeva pjesništva dobro opisuje Milanja, uočivši da „[...] Šimić i u motivskom i u tematskom smislu ne koristi predmetnost i izvanjnost za prikaz toga stratuma, kao npr. u impresionističkoj poetici, niti pak (ili bar sve manje) kao simbol tajne

korespondencije prirode i svijeta, kao u simbolizmu, nego ponajprije kao izraz osjećajnosti lirskog subjekta i njegova stanja svijesti, njegova doživljaja tog stratuma, kojeg u širokom smislu naznačuje horizont transcendencije, koja u užem smislu ide crtom kršćansko-vjerske do deističke koncepcije, a intenzitetom od erotske do ekstatične, u psihološkom smislu od doživljajno-subjektivnog stanja do perceptivna „snimka“, motivima koji tematiziraju metafiziku, panteizam, etiku (istinu) i ljubav (život), a u tehničkom do sve veće konstrukcijski.¹¹⁶

U trećem razdoblju Šimićeve pjesništva, od tiskanja zbirke *Preobraženja* pa do smrti, Šimić je objavio još 39 pjesama u periodici, a tome se može pribrojiti još 28 pjesama nađenih u zaostavštini te nekoliko nedovršenih pjesama. Taj je korpus prilično heterogen i na stilskoj i na tematskoj razini. Milanja (2000) primjećuje kako se u tim pjesmama Šimić vraća društvenoj, dnevnoj i aktualnoj stvarnosti, te na neki način izlazi iz ekspresionističke poetike. Taj zaokret očituje se u okretanju socijalnoj tematici, a u suvremenoj književnosti pratio ga je naziv „nova stvarnost“ iz njemačkog *Neue Sachlichkeit*, u slikarstvu još poznat i kao ekspresionistički realizam.

Šimićeve pjesme trećeg i posljednjeg razdoblja obilježava prostor zemaljskog i povratak u neposrednu stvarnost ljudske egzistencije, s motivima golotinje, pustoši, patnje, raspadanja, suhoće, boli; napuštajući transcendentalno i utopijsko onozemaljskoga, ova lirika nosi težinu destrukcije ljudskog bića i egzistencijalne scene bez Boga, piše Milanja (2000), no zaključuje kako je to i dalje ekspresionizam, unatoč novim motivima. Šimić se prema tome vraća materijalnom, biološko-organskom, čovjekovom iskustvu koje se neprestano približava smrti. U stilu nestaje tipične ekspresionističko-simbolističke funkcije boja i karakterističnog slikarskog kolorita, a dolazi i do promjena u grafičkom oblikovanju i korištenju interpunkcije. Šimić vraća početke stihova na vertikalnu lijevu rubnicu i koristi pravopisne znakove gotovo kao u standardnome jeziku. Također, postaje češća i upotreba rima i strofno grupiranje u tercete i katrene.

4. 2. Šimićevo poimanje umjetnosti ekspresionizma

S obzirom na mnogobrojnost i različitost tema Šimićevih eseja, polemika, manifesta i teorijskih tekstova drugih vrsta, u ovom poglavlju bit će obuhvaćeni samo oni dijelovi koji su

¹¹⁶ Milanja, Cvjetko (2000) *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 74.

izravno vezani uz ekspresionističku umjetnost i književnost, te teorijski radovi koji su se našli odraza u njegovoj pjesničkoj praksi. Također, analizirat će se i Šimićeve misli ne samo o ekspresionističkoj umjetnosti, već o likovnim umjetnostima općenito, zbog važnosti istih za naredna poglavlja u ovome radu.

U vrijeme Prvog svjetskog rata (1914 – 1918) u Zagrebu, kao u glavnom gradu hrvatskih dijelova Austrougarske monarhije, bile su dostupne brojne knjige na njemačkom jeziku, pa tako i suvremena beletristika. U to vrijeme njemački je ekspresionizam već dosegao svoj vrhunac i obilovao tiskovinama, pa su u Zagreb stizala prozna, lirska i teorijska djela njemačkih ekspresionista.¹¹⁷ Snažna programatska djelatnost bitna je značajka tog mladog naraštaja avangardista. Zbog potrebe za formuliranjem i izražavanjem postulata nove umjetnosti pišu se programi i manifesti kojima su njemački ekspresionisti željeli prezentirati samosvijest, svoje ciljeve i umjetničke vizije.¹¹⁸ Ipak, njihov je utjecaj u Zagreb stigao zakašnjelo, sedam ili osam godina nakon svog nastanka,¹¹⁹ prvenstveno putem berlinskog ekspresionističkog časopisa *Der Sturm*.¹²⁰

Alfonso Heisinger (Nova Gradiška, 1894 – Zagreb, 1962), pišući pod pseudonimom A. H. Žarković, bio je jedan od Šimićevih prijatelja i suradnika *Vijavice*. On se prisjeća kako je Šimić često nosio žute sveske *Der Sturma*, a napominje kako je on Šimiću nosio iz Budimpešte knjige iz najnovije njemačke književnosti, među kojima je bila i *O duhovnom u umjetnosti* (1912) Vasilija Kandinskog.¹²¹ U tom utjecajnom eseju razvio je Kandinski svoju poznatu teoriju boja, značajnu za pjesništvo Antuna Branka Šimića.¹²² Viktor Žmegač (1986) naglašava važnost utjecaja estetskih teorija Worringera i Kandinskog na mladog Šimića, prepoznajući kako njegove predodžbe naginju apstraktnoj, spiritualiziranoj umjetnosti. Nakon otkrića nove umjetnosti posredstvom *Der Sturma* uslijedio je Šimićev radikalni prekid s tradicionalnim predodžbama o umjetnosti i estetici, posebice s impresionizmom. O približavanju ekspresionističkoj filozofiji najjasnije svjedoče programatski tekstovi izneseni u prvom broju Šimićeva časopisa *Juriš* (1919), čiji je sam naziv adekvatan prijevod njemačke imenice *der Sturm*.¹²³

Šimić ipak nije olako i nekritički prihvatio ekspresionističku misao, o čemu svjedoči njegov napis za *Novine* iz kolovoza 1917. godine pod nazivom *Berlinski „Sturm“ ili nova*

¹¹⁷ Šimić, Antun Branko (1960) *Sabrana djela / Poezija*. Zagreb: Znanje. Str. 364.

¹¹⁸ Usp. Pieniżek (2000), str. 25.

¹¹⁹ Nevistić, Ivan (1925) „Antun Branko Šimić“. *Vijenac*. Godina III. Knjiga IV./11. Str. 322.

¹²⁰ O tome je časopisu više pisano u drugom poglavlju ovog rada.

¹²¹ Žarković, A. H. (1955) „Uspomene o A. B. Šimiću i njegovu književnom krugu“. *Krugovi*. 2/1955. Str. 302.

¹²² Vidi poglavlje 4.4.1.

¹²³ Usp. Žmegač, Viktor (1986) *Težišta modernizma*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber. Str. 84.

umjetnost germanska. U njemu Šimić navodi kako je pročitao knjigu Hermanna Bahra *Expressionismus* te kako prati i časopis *Der Sturm*, no vrlo skeptično pristupa toj umjetnosti: „Bahr ih nastoji obraniti veleći da oni ne gledaju, kao impresionisti, tjelesnim, nego duševnim očima. Dobro, ali onda mogu nam oni reći za kakovu god packariju ili glupost, da je to iz njihove unutrašnjosti, da je to njihova vizija. Nigdje ne može biti toliko varalica i *švindlera* kako u ovakvoj „umjetnosti“. I njih sigurno ima mnogo.“¹²⁴ Ipak pritom ne odbacuje potencijalnu vrijednost ekspresionizma, dodajući kako je „moguće da će iz ovoga najnovijega smjera, koji hoće da prekine sa svom dosadnjom umjetnosti, izaći djela od velike umjetničke vrijednosti. Mi čekamo.“¹²⁵

Međutim, Šimić je već nekoliko mjeseci kasnije, u prosincu 1917. godine napisao manifest u uvodnom tekstu prvog broja *Vijavice*, u kojemu upravo ekspresiju postavlja kao okosnicu umjetničkog djela: „Umjetnost je ekspresija umjetnikovih osjećanja; ovaploćenje umjetnikove unutrašnjosti u zvucima, bojama, linijama, ili riječima; stoga, u ekspresiji. Umjetnost se dakle otkriva u ekspresiji, ne u ljepoti. Umjetnici stvaraju umjetnost, estetiци obilaze oko pojma ljepote [...] Sva je umjetnost dakle u ekspresivnosti; u ekspresivnosti, ne u ljepoti.“¹²⁶ Jedno od ključnih obilježja ekspresionizma koje ovdje Šimić demonstrira je desinonimizacija umjetnosti i estetike, te umjetnosti i ljepote. Uz naglašeni antiesteticizam, Šimić emancipira položaj umjetnika, te snagu umjetničke ekspresije postavlja kao kriterij umjetničkog djela.

Energičan zaokret prema ekspresionizmu koji je iskazao u teorijskim tekstovima pratila je i promjena poetike u Šimićevu pjesništvu, jer upravo u to vrijeme on napušta vezani stih i matoševski pristup poeziji. Kao i njegovo pjesništvo, i njegova teorija podložna je stalnim transformacijama, piše Pieniāzek (2000) te primjećuje kako su upravo *preobraženja*, imenica kojom je i naslovio svoju jedinu pjesničku zbirku, temeljni proces koji se očituje na svim razinama njegova stvaralaštva.¹²⁷

U drugom broju *Vijavice* koji je izdao samo dva mjeseca poslije prvog broja, u siječnju 1918. godine, Šimić dodatno zaoštava svoju retoriku uvodnim tekstom pod nazivom *Anarhija u umjetnosti*. To se očituje već u naslovu namjernim korištenjem riječi *anarhija*, u to vrijeme negativno konotiranog termina zbog poveznica s Ruskom revolucijom (1917). Pri tome toj

¹²⁴ Šimić (2013), str. 39.

¹²⁵ Isto.

¹²⁶ Isto, str. 60.

¹²⁷ Usp. Pieniāzek, Krystyna (2000) *Pjesničko stvaralaštvo Antuna Branka Šimića*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 51.

riječi Šimić daje pozitivno značenje, upotrebljavajući ju zapravo kao simbol otpora tradiciji i opiranja institucionalizaciji umjetnosti, što se ogleda u rečenicama: „Anarhija drma temeljima konvencionalnosti. Rušeći konvencionalnost, anarhija ruši najmoćnijega i najpraznijega boga zemlje.“¹²⁸ Shvaćajući anarhiju u umjetnosti onime što danas nazivamo *mnoštvom avangardnih stilova*, Šimić piše: „Jer jedna anarhija koja je u današnjoj umjetnosti pokazuje se samo ako gledamo formu: umjetničke puteve prerazličite, smjerove, „škole“, skupine prerazličite. Šta onda ako današnji umjetnici trebaju mnogo mnogo različitih forma, ako hoće da nam dadnu djela. Šta onda ako i današnji umjetnik jedan treba nekoliko različitih forma da nam dadne u umjetnosti i nekoliko svojih različitih osjećanja. Govorite u tisuću forma ako imate tisuću osjećanja, i ne govorite u nijednoj formi ako nemate nijednoga osjećanja.“¹²⁹ Ovi zahtjevi za potpunom slobodom umjetničkog izraza upravo su u temelju ekspresionističke misli kojom ovdje Šimić već sasvim vlada. Što točno misli kada govori o formama Šimić je izrazio u trećem broju *Vijavice*, izdanom u srpnju 1918. godine, u uvodnom manifestu pod naslovom *O muzici forma*, što je jedan od njegovih najsnažnijih teorijskih radova o umjetnosti.

„Kad je stvaralački Duh htio da postane tijelo, on se zaodjenu u neizbrojive forme stvari. Stablo, kuća, toranj, komad toaleta, cvijet, piramida, ura, oblak, vaza, smijeh, pogled, zvuk harmonike u ruci prostaka, pudar na obrazu i usnama bludnice, kose vjetrom uzvitlane, sjenka koja pada na cestu ili na vodu ili na lice, pokret ruke, šum rijeke, moj štap, noć, svjetlo nad vodom, vino u čaši, zvijezda. Sve ove stvari su forme božanskoga, forme Duha. Nevidljivi Duh u vidljivim formama stvari.“¹³⁰ Okretanje ka transcendenciji često je u ekspresionističkih umjetnika i književnika, te kako piše Pieniżek (2000), nije neobično da je Šimić pronašao temelje za vlastite teorije u spiritualističkom monizmu. Prema njemu, svijet je živa, aktivna cjelina, a sve što je u prirodi jest znak i utjelovljenje duha. Ta su razmišljanja vrlo bliska pogledima Kandinskoga¹³¹, a Šimić ih u istom tekstu dalje razrađuje u kontekstu umjetnosti: „Dvije vrste forma: forme prirode i forme umjetnosti. Forme stvari u prirodi su nijeme, bez zvuka, mrtve za veći dio ljudi. Da stvari prirode čine u nama one dušine pokrete koje su činile prije no što smo im život za nas ubili praktičnom upotrebom ili spošljašnjim znanjem o njima, treba da ih oslobodimo te praktične upotrebe i toga znanja o njima. Da ih učinimo što više apstraktnima. Da ih odstvarimo. Umjetnik odstvaruje stvari. Umjetnik oduzimlje ono što prije nije dopuštalo da čujemo njihov unutrašnji glas. Umjetnik ih čini apstraktnima, diže ih u jedan

¹²⁸ Šimić (2013), str. 67.

¹²⁹ Isto, str. 67 – 68.

¹³⁰ Isto, str. 69.

¹³¹ Usp. Pieniżek (2000), str. 46 – 47.

viši svet; vaskresenje stvari. Vaskresenje stvari, odstvarivanje nije ono spoljašnje takozvano poljepšavanje stvari. Stablo koje je umjetnik svojim sredstvima naslikao na platnu, oslobođeno je, odstvareno, nije više stvar koja ima jednu praktičnu nego jednu duhovnu svrhu. U pjesmi riječ voda ne sjeća više na vodu koja se pije ili koja okreće mlin. Stablo, voda... sada su forme čiji unutrašnji glas dolazi lako u našu dušu.“¹³² Ovaj tekst svjedoči o izrazitom uzdizanju funkcije umjetnika kao kozmičke sile preko koje se otkriva duh, piše Pieniżek (2000), što je koncepcija ekspresionističkog umjetnika s metafizičkim atributima, kojih nema u drugim avangardnim smjerovima.¹³³ Osim toga, distinkcija između stvari u prirodi i njene reprezentacije u umjetničkom djelu, koju Šimić objašnjava na primjeru stabla i vode, još je jedan zahtjev za napuštanjem mimetičnosti u umjetnosti kao suviše.

Već u drugom broju *Vijavice* u likovnoj kritici pod nazivom *Naš impresionizam* Šimić iznosi čvrsto mišljenje protiv mimetičnosti pišući o pejzažu sljedeće: „Daje li mojoj duši više jedan pejzaž iz prirode nego taj pejzaž naslikan, onda je taj naslikani pejzaž nevredan. Naslikani je pejzaž, istina je. Nije slika. Može se pomoću vanjskoga da se da unutrašnje, ne može se tek slikom vanjskoga dati umjetnost. Ne vrijedi isprika: Moja slika nije tek točna fotografija predmeta. – Ona i ne može da bude točna fotografija predmeta. Tehnikom samom ne može se ni to da postigne.“¹³⁴ To će biti osnova za brojne njegove likovne kritike, zahtjev za napuštanjem oponašanja u umjetnosti i potragom za umjetnošću koja dopire iznutra, iz unutrašnjeg stanja umjetnika.

Glasno ustajanje protiv mimetične naravi umjetničkih djela razvilo se kod Šimića u entuzijastičnu podršku suvremenom razvoju apstraktne umjetnosti. U tom duhu Šimić povodom *IX. Proljetnog salona za Kritiku* u studenom 1920. godine piše: „Oslobođenje od imitacije prirodnih forma u umjetnosti događalo se kod velikih slikara novog doba više nesvjesno, na putu do realizacije onoga što su htjeli izreći. To se događalo uz muke, uz nepovjerenje prema onom što je ispod njihove ruke nastajalo na platnu, i uz besprekidno sumnjanje da li oni ne čine nedopušteno u svom udaljavanju od prirode (sjetimo se van Goghovih pisama). No njihovo lično očajanje svršilo se s jednom pobjedom za cijelo slikarstvo. Ovi veliki osloboditelji dali su pravo svakoj formi i svakoj boji u kojima dušin život izlazi u vidljivo, mada su one neviđene u prirodi. Stvorila se jedna mogućnost bezbrojnih forma.“¹³⁵ Oslobođanje likovnih elemenata od predmetnosti i mimetičnosti koje afirmira kako u ovoj, tako i nizu drugih svojih likovnih kritika,

¹³² Šimić (2013), str. 71.

¹³³ Usp. Pieniżek (2000), str. 55.

¹³⁴ Šimić (2013), str. 308.

¹³⁵ Isto, str. 323 – 324.

Šimić je prenio i u svoj medij, u pjesništvo. Njegov pjesnički jezik također se nastoji odvojiti od jezika iz *stvarnosti*, udaljiti se od svakodnevnog jezika. Riječ u pjesničkom tekstu samodostatna je vrijednost, osamostaljena forma. Šimićev novi pjesnički jezik ruši formalna ograničenja, a to čini odbacivanjem metričke sheme, rime, standardne interpunkcije, odbacivanjem dekorativnih stilskih figura, te generalnom redukcijom pjesničkog jezika kako bi se konačni oblik pjesme uskladio s njenim sadržajem, odnosno *umjetnikovom unutarnjom egzistencijom*.¹³⁶

Iako će Šimić do kraja života pozitivno vrednovati sve nove umjetničke tendencije, posebice ekspresionizam, kubizam i sve težnje apstrakciji, već 1921. godine ublažava retoriku i žestoke zahtjeve koje je postavio u svojim dotadašnjim manifestima i kritikama. Tako u veljači 1921. godine za *Suvremenik* piše „Napokon, treba li baš željeti to oslobođenje od „predmeta“ u umjetnosti?! Dok su ti „predmeti“ ljudi, stabla, kamenje, životinje, zvijezde, ukratko sve što je oko čovjeka i prema čemu je on u neprekinutom odnosu dok živi. Pa iako ga to, što je oko njega, muči i zadaje mu bol, ja ne držim da bi on trebao izmisliti jedan drugi svijet, gdje tih „predmeta“ ne bi bilo, jedan svijet u koji bi se on zaklonio pred njima, „oslobodio“ se od njih. Ima i jedno drugo savladavanje toga života, savladavanje pomoću izraza, i jest umjetnost. I što drugo da nam umjetnik veli ako ne svoj odnos prema čovjeku, stablu, zvijezdi (ili ako hoćete Bogu)?! Može li se to izreći i apstraktnim nekim formama, to je pitanje na koje umjetnik treba da odgovori sam za sebe. Na svoj vlastiti riziko, dakako.“¹³⁷ Ovim mnogo otvorenijim pogledom na umjetnost Šimić priznaje umjetnosti i jednu drugu funkciju osim ekspresije; aktivnu ulogu umjetnosti koja čovjeku može pomoći nositi se s tegobama svakodnevnog života. Ta nova mogućnost koju dopušta, koja umjetnosti daje jednu gotovo praktičnu svrhu i odmiče se od njenog prethodnog uzvišenog, metafizičkog i nespoznatljivog porijekla, svjedoči o dostizanju zrelosti u pogledu Šimićeva teorijskog proučavanja i pisanja o umjetnosti. S druge strane, Šimić i dalje stoji iza osnovnih zahtjeva proizašlih iz ekspresionističke ideologije; emancipacija umjetnika, prvenstvo umjetničkog izraza, odmicanje od deskriptivnosti i mimetičnosti, otpor tradicionalnim vrijednostima i institucionalizaciji umjetnosti, te otvorenost ka budućnosti i novim umjetničkim nastojanjima.

¹³⁶ Usp. Pieniążek (2000), str. 73 – 75.

¹³⁷ Šimić (2013), str. 329.

4. 3. Šimićeva likovna kritika i suradnja s hrvatskim slikarima

Pojavom Šimićevih časopisa *Vijavica* i *Juriš* nova je hrvatska umjetnost doživjela pravu afirmaciju u likovnoj kritici. Osim negativnog odnosa prema tradiciji kao polazišta, za Šimića je jedini kriterij u umjetnosti istinitost, a umjetnost je nespoznatljivo i mistično iskustvo. Slikarstvo ekspresionizma dobilo je u Šimiću svojeg najboljeg tumača, a hrvatska likovna kritika novo razdoblje koje je pratilo razvoj umjetnosti *Proljetnog salona*.¹³⁸

Šimić je prvi likovni kritičar koji se bez dvojbe zalaže za avangardnu umjetnost te progovara o njoj u člancima i prikazima o izložbama slika i skulptura u Zagrebu, a pri tome se ne oslanja na povijesti i estetike o likovnoj umjetnosti ili na monografije pojedinih umjetnika, već na vlastita opažanja, vlastiti kritički doživljaj kroz promišljene riječi, što Stanislav Šimić (1960) smatra i početkom individualne kritičke i teorijske proze u likovnoj umjetnosti na našem području.¹³⁹

Šimićeva likovna kritika odnosila se ponajviše na izložbe *Proljetnog salona*, iako je pratio i događanja u europskim kulturnoumjetničkim središtima. U svom osvrtu na *IV. Proljetni salon* objavljenom u prvom broju *Vijavice* 1917. godine Šimić piše: „Naše slikarstvo nije još takvo da se o njemu govori s patosom. (Patos se uvijek rodi kad je riječ o velikim stvarima.) Ali naše slikarstvo ima. Zapravo naših slikara ima. Ne mislim na one mnoge, doista *dnevne* ekspozicije platna ulja, akvarela... one stillebene, pejzaže s naslikanim vrbama i vodom, onaj nekakav impresionizam, molerstvo. Ne mislim na one što daju „uspjele u boji stvari“, „slikarski prekrasne stvari“, „lijepo stvari“. Mislim na ono nekoliko umjetnika koji daju *stvari*.“¹⁴⁰ Naglašeni antiesteticizam i averzija prema impresionističkim slikama kojima ne priznaje umjetničku vrijednost nazivajući ih *molerstvom* bili su ponekad preradikalni tadašnjim urednicima, što je bio povod Šimićevoj ambiciji za pokretanjem vlastitog časopisa. U istom tekstu Šimić izrazito pohvalno govori o Kraljeviću: „U poredbi s današnjim ekspresionistima, on se služi ponešto starim formama doduše, ali je kraljevskom gestom bacio formule. On je zgazio takozvane zakone. I stao sam govoriti nezakonito, bez akademske mudrosti, ali duboko. Pustio je druge da pokazuju što su naučili u akademijama, da na svojim platnima predaju o anatomiji. On je kroz forme bludnih ženskih tjelesa, kroz rafinisano, bijelo, svima parfemima,

¹³⁸ Usp. Galjer, Jasna (1999) *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868. – 1951.* (Disertacija) Zagreb: Sveučilište u Zagrebu. Str. 94 – 95.

¹³⁹ Šimić, Stanislav (1960) „Pogovor o djelu A. B. Šimića“ u: *Antun Branko Šimić / Sabrana djela / Knjiga I / Poezija.* Zagreb: Znanje. Str. 370 – 371.

¹⁴⁰ Šimić, Antun Branko (2009) *Proza II.* Priredio: Vlado Pandžić. Sarajevo: Matica hrvatska u Sarajevu. FMC Svjetlo riječi. Str. 159.

svima kolonjskim vodama napijeno, slatko meso, kroz stvari, to će reći kroz pokušstvo, stoce, fotelje, divane, krevete, jastuke, razbludne jastuke (jer svojom bijelom površinom osjetiše grijeh, perverznost, ono što se ne smije reći), kroz plahte, kroz jorgane, kroz ženske razbacane toalete i kroza sve, sve te različite stvari, otkrio nama svoju голу unutrašnjost. On nam se otkrio kao nijedan drugi naš slikar dosada.“¹⁴¹ Iako ga ne smatra ekspresionistom što je vidljivo iz prve rečenice citata, Kraljevićevo slikarstvo cijeni jer je u skladu s njegovim postulatima o vrijednosti umjetnosti koja je izraz umjetnika, u kojoj umjetnik ostavlja dio svoje unutrašnjosti. Iako primjećuje kako se Kraljević udaljio od zahtjeva kanona akademskog slikarstva, Šimić ne ulazi u analizu stila i likovnog izraza njegovih izloženih radova.

Pišući afirmativno o *Proljetnom salonu*, Šimić u njemu „i pored svih njegovih slabosti nalazi jedini mogući spas od tragične osrednjosti (malo)građanske umjetnosti. Mladim umjetnicima najviše zamjera što nemaju snage da se oslobode neumjetničkog balasta te afektiranjem nastoje prikriti oponašanje, stvarnu prazninu onoga što slikaju i siromaštvo inspiracije, upozoravajući da ime za našu novu umjetnost (ekspresionizam) već imamo, ali još trebamo novu umjetnost“.¹⁴²

Afirmativno Šimić govori o slikarstvu Anke Krizmanić (Omilje, 1896 – Zagreb, 1987) u istom tekstu: „Svijet taj laki, prelaki igra, pleše i sve se čini da je njegova najdublja čežnja da sav bude jedan elegantni pokret, da se ostavi svega što je teško, što je tijelo, što je materija, i da



Slika 15. Marino Tartaglia, *Portret g. B. S.*, 1920, bez podataka, bez autopsije, privatno vlasništvo

¹⁴¹ Isto, str. 160.

¹⁴² Galjer (1999), str. 99.

bude dušom, čistom dušom.“¹⁴³ I u ovoj kritici, kao i u onoj Kraljevića, Šimić u svojim likovnim kritikama izbjegava prosuđivati tehniku, o čemu se i jasno izjašnjava u tekstu *Naš impresionizam* koji je objavio u drugom broju *Vijavice*, u kojemu kritizirajući impresionizam i suvremene mu likovne kritičare bilježi: „Naši umjetnički kritici uvijek govore koja su sredstva upotrijebili naši impresionisti. Njihova je kritika priča o tehnici slikarstva: o koloritu, o tonovima, o perspektivi, o svjetlu, o sjenci“,¹⁴⁴ što su za Šimića suvišne i nepotrebne analize, kao što je vidljivo iz gore citiranih kritika Kraljevićeva slikarstva i slikarstva Anke Krizmanić.

Šimić je prepoznao i potencijal Jerolima Mišea za kojeg pjesnički bilježi, također u tekstu o *IV. Proljetnom salonu*, sljedeće: „Ova umjetnika stvari kao da su izrasle iz jedne teške ozbiljnosti. To je kao nešto što se probudilo iza sna tvrda i gleda. Gleda u ono što dolazi, što se približava. Onaj jedan dječak još ima zatvorene oči. On se boji, ali ne od straha, no od sreće, da ih otvori. On je srećan da sluša šum koraca velikih stvari. Koje dolaze.“¹⁴⁵ Šimić ne precizira o kojim se djelima radi, no znajući kako je Miše tijekom prvog razdoblja *Salona* izlagao većinom portrete, vjerojatno o njima piše Šimić u ovoj kritici.

U časopisu *Kritika*, u broju tiskanom u studenom 1920. godine, objavio je Šimić svoj komentar *IX. Proljetnog salona*; osim ponovnog obračunavanja s impresionističkim slikarstvom te još jednog negativnog očitovanja o ideji oponašanja u umjetnosti, Šimić prepoznaje značaj Marina Tartaglije i njegovih portreta: „Marin Tartaglia se ne maskira kao umjetnik novog doba, on to doista jest. Lica njegovih portreta gledaju u nas iz jedne duhovnije realnosti.“¹⁴⁶ Jedan od izloženih Tartaglijinih portreta na koje se osvrće Šimić povodom ove izložbe je *Portret g. B. S.* iz 1920. godine (sl. 17).

Pozitivno ocjenjuje i slikarstvo Vladimira Varlaja, smatrajući kako mu „samo jedan korak treba da se njegove boje oslobode od predmeta (samoodređenje boja) i da njihova harmonija bude jedini život slike (apsolutno slikarstvo).“¹⁴⁷

U tekstu *Slikarstvo u nas* objavljenom u *Savremeniku* 1921. godine, Šimić piše izrazito pozitivno o Milivoju Uzelcu: „U toj skupini najnovijih slikara [koji su se udaljili od utjecaja Račića i Kraljevića, op. a.] je i Uzelac, sigurno jedan od najjačih; iako se još ne da sigurno reći koji je u toj skupini najjači, dok jedan na drugoga tko slični u svemu i dok je vjerojatno da uzajamno jedan drugoga duhovno oploduje. Tek u posljednje pola godine, čini se, da se počinju

¹⁴³ Šimić (2009), str. 160.

¹⁴⁴ Isto, 163.

¹⁴⁵ Isto, str. 161.

¹⁴⁶ Šimić, Antun Branko (2013) *Izabrana proza (Stoljeća hrvatske književnosti)*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 325.

¹⁴⁷ Isto.

već diferencirati, naročito dok se nekoji od njih, sam Uzelac, naprimjer, približavaju kubizmu. Potom će se moći već brzo da govori o pojedincu, dok se dosad, uglavnom, moglo govoriti samo o jednoj skupini.“¹⁴⁸ Ovo je vrlo zanimljiva opservacija jer pruža potvrdu Prelogovoj periodizaciji,¹⁴⁹ prema kojemu je drugo razdoblje *Salona* završilo upravo 1921. godine, kada dolazi do stilskih promjena i kada Šimić piše ove retke. Iz ovog se citata može iščitati kako Šimić primjećuje stilske promjene u vidu pojavljivanja (post)kubizma kod Uzelca, kao i sličnosti unutar određene skupine od koje se, kako Šimić piše u prethodnom citatu, Uzelac polako odvaja. Može se gotovo sa sigurnošću pretpostaviti da pišući o toj „skupini najnovijih slikara“ Šimić misli na *Prašku četvoricu*, odnosno četvoricu slikara povratnika iz Praga koje je kritika već tada imenom povezala u umjetničku skupinu.

O Uzelcu je Šimić pisao i u travnju 1922. godine u *Kritici* uspoređujući ga s Gecanom i Šumanovićem. Šimić opisuje na njihovim primjerima tri različite vrste slikanja; Gecan je slikar duševnih stanja, Uzelac je također sklon psihologiziranju likova, ali se u nekim slikama približava čistoj formi, dok se Šumanović služi upravo čistim formama koje postaju geometrijske, a od tih geometrijskih formi on konstruira sliku. S obzirom na to da je Šumanovićev „slikarski rječnik“ sastavljen samo iz čistih forma, Šimić ga smatra *najviše slikarskim*.¹⁵⁰

Međutim, unatoč tome što se Uzelac nije toliko približio tim čistim formama koje Šimić priželjkuje u slikarstvu, ipak ga drži najboljim slikarom, pišući u istom tekstu sljedeće: „Ovaj slikar još uvijek prikazuje neke objekte na svojim slikama: ljude, kuće, konje, vodu, cirkuse; jer on osjeća uz objekte (konje – iskorišćujući, ali ne zloupotrebljavajući teško stečenu slobodu novog slikarstva u odnosu prema prirodi – ne preslikava, naravno, kao kakav tzv. realist nego ih transformira prema zahtjevu duha i osjećanja. „Uzelac je, držim, uopće takva priroda da ga ne bi mogla zadovoljiti igra čisto apstraktnih forma; kao što o neki sami začetnici sasvim apstraktnog slikarstva osjećaju u sebi potrebu da se u svom slikarstvu opet posluže objektima iz prirode (Picasso). Uzelčevo osjećanje uz ono što slika, i majstorstvo da to može realizirati, čine ga našim najboljim slikarom do sada.“¹⁵¹ Velika je to pohvala Uzelcu, uzevši u obzir i to da u njegovu slikarstvu nema težnji apstrakciji koju Šimić toliko vrednuje, te uzevši još u obzir da se vrlo negativno očituje o Uzelčevim slikama s erotskim predznacima: „Uzelac voli slikati i pornografske scene, kako smo to mogli vidjeti na njegovoj slici *Lezbijke* (koja je bila izložena

¹⁴⁸ Šimić (2009), str. 184.

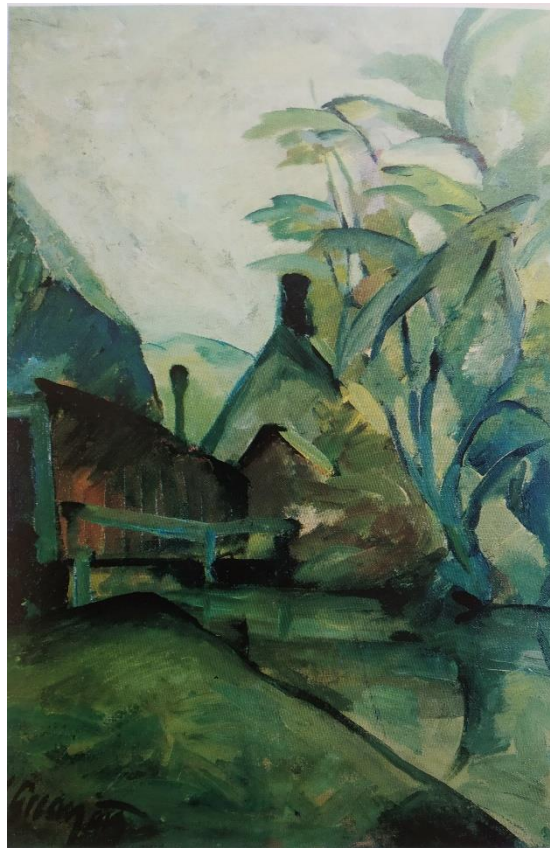
¹⁴⁹ Vidi poglavlje 3. 2.

¹⁵⁰ Usp. Šimić (2013), str. 341 – 342.

¹⁵¹ Šimić (2013), str. 342 – 343.

u Proljetnom salonu). No kolikogod se i ovdje očitovala slikarska umjetnost Uzelčeva, slika je onečišćena izvanumjetničkim elementima“,¹⁵² no koji su to elementi ne precizira.

U veljači 1921. godine objavljena je u *Savremeniku* Šimićeva kritika samostalne izložbe Vilka Gecana, što je u biti bila jedanaesta izložba *Proljetnog salona*. U tom tekstu Šimić ne skriva naklonost prema mladoj generaciji slikara, pišući: „Gecan je još na putu, kao cijela mala skupina naših slikara, koja je za kratko vrijeme stupila naprijed i posve zasjenila svoje nekadašnje školske učitelje, mada su ovi još do nedavna figurirali kao jedini i dobri naši slikari.“¹⁵³ Gecanove portrete smatra ozbiljnim i stabilnim slikarstvom, za razliku od pejzaža za koje piše da su slabiji; među njima ističe sliku *Mlinovi* iz 1919. godine (sl.18) kao jedan od



Slika 16. Vilko Gecan, *Mlinovi*, 1919, ulje na platnu, 62 x 44 cm

kvalitetnih Gecanovih pejzaža. Zanimljivo je negativno Šimićevo očitovanje o slici koja je otvorila izložbu i koja je najpoznatija Gecanova slika; riječ je o *Ciniku* iz 1921. godine (sl. 12) za koju piše: „Imade nekih *sujeta* koje rijetko može da svlada plastički umjetnik, imajući za sredstva: boju, liniju i formu. To se jasno vidi u Gecanovoj slici *Cinik*. Kad slikar hoće da nešto veli s jednom grimasom lica ili pokretom ruke kod svojih figura, onda obično ne veli mnogo.

¹⁵² Isto, str. 343.

¹⁵³ Isto, str. 332.

To je gesta; a gesta u plastičnim umjetnostima smeta.“¹⁵⁴ Iz ove opaske moguće je zaključiti kako Šimić nije bio osobito sklon bečkim ekspresionistima kod kojih je gesta ruke jedan od najvažnijih toposa. O njihovom utjecaju na Gecana pisao je i godinu dana kasnije u gore spomenutom tekstu o Uzelcu objavljenom u *Kritici* 1922. godine, gdje piše: „Gecan je, uglavnom, slikar tzv. duševnih stanja; to će reći, na ljudskim licima njegovih slika odrazuje se nešto unutrašnje, pokret ruku, glave, tijela, ukratko, cijela slika nešto kazuje, pripovijeda. Ako nam koji put gesta ne kazuje nešto direktno, ona je barem karakteristična za naslikanu osobu. Tako se slika poglavito u Njemačkoj; i Gecanu je očito uzorom današnje njemačko slikarstvo, takozvani ekspresionizam. (Jedan od glavnih ekspresionista te vrste slikanja, kako slika Gecan, jest Oskar Kokoschka, naprimjer.)“¹⁵⁵

U listopadu 1922. godine Šimić je za *Riječ* napisao kritiku *XV. Proljetnog salona* koju započinje rečenicom: „Trojica slikara, koji su pred nekoliko godina svojim prvim nastupom u Proljetnom salonu počeli unositi nove tendencije u naše slikarstvo, opet su ove godine izložili zajedno. Trepše, Gecan, Uzelac.“¹⁵⁶ Zanimljivo je da Varlaja, kojega su struka i kritika tada već svrstala s ostalom spomenutom trojicom u skupinu *Praške četvorice*, ne spominje, što je znak da pod sintagmom *nove tendencije* Šimić smatra ekspresionističke sklonosti kojih tada nema u Varlajevu slikarstvu.¹⁵⁷



Slika 17. Marijan Trepše, *Golgota*, 1920, bakropis, 21.7 x 24.8 mm, Kabinet grafike HAZU

¹⁵⁴ Šimić (2013), str. 334.

¹⁵⁵ Isto, str. 341.

¹⁵⁶ Isto, str. 345.

¹⁵⁷ Izuzmemo li pejzaž *Crvena kuća* (sl. 15).

Trepšeu Šimić zamjera što se još nije oslobodio Kraljevićeva i njemačkog utjecaja, o čemu svjedoče sljedeće rečenice: „Osim dvije-tri slike u boji, ostali su Trepševovi radovi grafički i sjećaju na neke njemačke rđavije grafike. To znači da je Trepše, opet jedini od ove trojice, sav u njemačkom slikarstvu, s kojim Gecan ovaj put jedva da još ima išta. Uzela upravo ništa. Kao u tih nekih Nijemaca, i Trepševa je grafika sasvim ilustrativna, uvijek ono što označuje ona riječ *štimung*, pa bila mu *sujetom* noćna kavana ili Golgota.“¹⁵⁸ Ovim rečenicama jasna je i Šimićeva negativna ocjena suvremene mu njemačke grafike, čiji utjecaj na naše umjetnike očito ne smatra povoljnim. U nastavku kritike Šimić ipak donekle opravdava Trepšea napominjući da dotični slikar ima talenta, ali ne i mnogo mogućnosti da se posveti slikanju.¹⁵⁹

U istoj kritici XV. *Proletnog salona* Šimić pozitivno vrednuje Gecanove radove: „Drukčije, oslobađa se psihologije, onog objašnjavanja duševnih stanja pomoću boje i sentimentalne linije, načina kako je uglavnom do sada slikao. Tako je slikana ovaj put još ona skica za sliku *U ćeliji*: figure žučkastih, sumporastih lica. Gecan se dakle odmiče od njemačkog k francuskom slikarstvu; štoviše, okušava se i u kubizmu, reducirajući forme, pri čemu slikarski izraz postaje precizniji. Gecan je ovaj put raznolik, ne stoji na jednom mjestu, eksperimentira: dobar znak za umjetnika.“¹⁶⁰ Mnogo govori ovaj citat o Šimićevim razmišljanjima o slikarstvu; potvrđuju se još jednom njegove simpatije prema reduciranju forme, što je i sam činio u svojem



Slika 18. Vilko Gecan, *U krčmi*, 1922, ulje na platnu, 108.5 x 108.5 cm, Muzej savremene umjetnosti, Beograd

¹⁵⁸ Šimić (2013), str. 345.

¹⁵⁹ Usp. isto.

¹⁶⁰ Isto, 346.

pjesništvu reducirajući pjesnički jezik. Njegov je pogled na suvremenu umjetnost sasvim otvoren, što se vidi u poticanju umjetnika na stilske promjene i eksperimentiranje. Kao i u teorijskim radovima, i u ovom tekstu Šimić podržava slikarsku težnju kubističkim geometrijskim principima. Takvo oblikovanje prisutno je na Gecanovoj slici *U krčmi* (sl. 20) koja je također bila izložena na *XV. Proljetnom salonu* i time poslužila Šimiću kao jedan od temelja za gornji citat u kojemu opisuje promjene u Gecanovom slikarstvu.

Šimićevo odobravanje svođenja slikarskih elemenata na geometrijske forme očituje se i u osvrtu na Uzelčeva djela izložena na istoj izložbi: „I Uzelac ovaj put ima jednu kubističku sliku (*Gramofon*). Mada nije sasvim apstraktna u smislu čiste geometrije, ipak je sasvim kubistička; jer Uzelac ne samo da, kao Gecan, reducira forme ljudskog tijela na jednostavnije, preciznije forme, nego je tu sliku konstruirao na čisto geometrijskom dnu, na geometrijskoj osnovi.“¹⁶¹ Osim općenite pohvale kubističkim stremljenjima i geometrijskom oblikovanju, Šimić piše i o konkretnim djelima koja smatra dobrima, pri tome kudeći kritičko hvaljenje Uzelčeve *Kompozicije*, te piše: „nijedan od njih nije osobito istaknuo onu njegovu sliku *Akt I*, monumentalno komponiranu i neusporedivo bolju od te dekorativne *Kompozicije*. Uz taj veliki akt može se spomenuti i onaj manji, crveni, *Akt II*, pa *Berba*. (Uzelčevi crteži za naslovne listove ne valjaju ništa i ne znam zašto ih je uopće ovdje izložio.)“¹⁶²

Afirmacijom slikarstva hrvatskih avangardnih slikara u svojim likovnim kritikama Šimić je dao značajan doprinos onodobnom hrvatskom slikarstvu, ali su i hrvatski slikari obogatili njegovo književno stvaralaštvo. Općenito je hrvatski ekspresionizam bio usko vezan s onodobnim hrvatskim slikarstvom, što dokazuje i suradnja između hrvatskih slikara i pjesnika. Primjerice, Marijan Trepše, Milivoj Uzelac, Ljubo Babić i Vilko Gecan likovno su opremali djela Janka Polića Kamova, Ulderika Donadinija, Antuna Branka Šimića i Miroslava Krleže.¹⁶³

Takve suradnje između slikara i književnika, koje bismo mogli nazvati međuumjetničkim projektima, nisu bili neobični unutar avangardnih pokreta. U okviru berlinskog pokreta *Der Sturm* najznačajnija je bila likovna aktivnost, piše Ivanišin (1990), pa je u razdoblju od 1912. do 1922. godine priređeno po cijelom svijetu stotinjak značajnih likovnih priredaba na kojima su izlagali njemački, francuski, ruski ekspresionisti, kubisti, futuristi, umjetnici, uključujući i znamenite likovne grupacije poput *Plavog jahača*, *Praške skupine*, a izlagali su i neki od najznačajnijih umjetnika u povijesti, poput Vasilija Kandinskog, Marca Chagalla (Vitebsk, 1887 – Saint-Paul-de-Vence, 1985), Franza Marca (München, 1880

¹⁶¹ Isto, 346.

¹⁶² Isto.

¹⁶³Usp. Ivanišin (1990), str. 259.

– Verdun, 1916), Paula Kleea (Münchenbuchsee, 1879 – Muralto, 1940), Oskara Kokoschke, Pabla Picassa (Malaga, 1881 – Mougins, 1973) i dr. Slikari i pjesnici iz tog pokreta zajednički su oblikovali časopis te raznobojne brošure stvarajući na taj način jedinstven umjetničko-pjesnički identitet.¹⁶⁴ U takav europski okvir možemo svrstati ekspresionističku opremu Šimićevih *Preobraženja* (1920) čiju je naslovnicu (sl. 20.a) izradio Sava Šumanović. Isti je slikar izradio i naslovnice za prvi (sl. 20.c) i drugi broj (sl. 20.d) *Juriša*. Ljubo Babić izradio je naslovnicu trećeg i posljednjeg broja (sl. 20.e) Šimićevog *Juriša*. Babić je 1917. godine oblikovao i naslovnicu Šimićeve *Vijavice* (sl. 20.b) koja se nalazi na prva tri broja tog časopisa. Dimitrije Bašičević (1960) piše kako su se Šimić i Šumanović upoznali 1919. godine, kada je Šumanović i izradio naslovnu stranu za *Juriš*; skromni crtež tušem na nekvalitetnom papiru. Koncept crteža obuhvaća mušku i žensku figuru u jurišu koje simbolično predstavljaju ime časopisa te tendencije mladih umjetnika.¹⁶⁵



Slika 19. (a) Naslovnica zbirke *Preobraženja*, izradio Sava Šumanović, (b) Naslovnica časopisa *Vijavica*, izradio Ljubo Babić, (c) Naslovnica časopisa *Juriš*, br. 1, izradio Sava Šumanović, (d) Naslovnica časopisa *Juriš*, br. 2, izradio Sava Šumanović, (e) Naslovnica časopisa *Juriš*, br. 3, izradio Ljubo Babić

¹⁶⁴ Usp. isto, str. 95. i 151.

¹⁶⁵ Usp. Bašičević, Dimitrije (1960) *Sava Šumanović*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske. Str. 17.

Moguće je opaziti kako simbolika aktivizma i borbe na naslovnica Šimićevih časopisa oslikava žestoki angažman njihovih tekstova, a plava pozadina *Preobraženja* mirnijem i transcendentalnom tonu pjesama zbirke.

4. 4. Vizualni i likovni aspekti pjesništva Antuna Branka Šimića

Sklonost Antuna Branka Šimića likovnoj umjetnosti vidljiva je na nekoliko razina i u njegovom pjesništvu. Posebna pažnja koju je posvetio grafičkom oblikovanju svoje jedine za života izdane zbirke *Preobraženja* u kojoj je svaka pjesma uobličena svjedoči o Šimićevoj želji da ostavi na čitatelja snažan vizualan dojam.

Međutim, vizualni aspekti njegova izrazito se očituju i unutar njegovog pjesničkog jezika, što su primijetili mnogi proučavatelji Šimićeve poezije. Maroević (2007) u Šimićevu pjesništvu nalazi likovne preferencije. Pritom ne misli na konkretna djela slikarstva ili kiparstva koje bi Šimić opjevao, nego na oblikovne zakonitosti koje su se očitovale u suvremenim mu likovnim djelima. Sa slikarima *konstruktivistima* dijelio je eliptičnost iskaza te redukciju sadržaja na bitno, dok je odnos prema koloritu, odnosno stilska upotreba emancipirane boje u ustrojstvu izražavanja onog unutrašnjeg, nalik težnjama apstrakciji suvremenih mu slikara.¹⁶⁶

Vučković (1969) također smatra kako se Šimićeva česta upotreba boje tumači kao njegova urođena „sklonost za slikarske doživljaje“,¹⁶⁷ što i nije neobično kad se uzme u obzir njegov interes za likovna događanja i angažman na području likovne kritike.

Vladimir Milarić (1957) uspoređuje Šimićeve pjesme s likovnim djelom, pišući kako „njegove imenice deluju kao crtež; punoću, emocionalnost i posebnost slike on je ostvarivao pridevima, najčešće onima koji označavaju boje.“¹⁶⁸ Upravo zato boju možemo promatrati kao potencijalno najvažniju stilsku figuru u Šimićevom pjesništvu, posebno zbog načina na koji je Šimić boju oslobodio deskriptivnosti i svrhu „stvaranja ugođaja“ te joj dodijelio snagu ekspresionističkog izraza. Boja je taj element koji najviše povezuje Šimićevo pjesništvo sa slikarstvom ekspresionizma, odnosno daje njegovu pjesništvu naglašenu likovnost, na što se osvrće Kaštelan (1963) kada piše kako „lirika Antuna Branka Šimića ima više paralela i analogija u europskom i jugoslavenskom slikarstvu nego u književnosti“.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Usp. Maroević, Tonko (2007) *Napisane slike: Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*. Zagreb: Hrvatska Sveučilišna naklada. Str. 104.

¹⁶⁷ Vučković (1969), str. 133.

¹⁶⁸ Milarić, Vladimir (1957) „Govor boja.“. *Izraz*. I, 10/1957, str. 411.

¹⁶⁹ Kaštelan, Jure (1963) „A. B. Šimić“. *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Kolo II. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 20.

4. 4. 1. Boja u pjesništvu Antuna Branka Šimića i teorija boja Kandinskog

Razmatrajući boju u pjesništvu, odnosno njen izraz u formi riječi, može se zaključiti kako se ona u lirskom tekstu najčešće ostvaruje kao pridjev. Iako je primarno boja sredstvo likovnog izražavanja, u lirskom tekstu boja znatno pridonosi ostvarivanju snage i dubine pjesnikova izraza. Međutim, naglašava Milarić (1957), boja je u pjesništvu obično u pridjevskoj funkciji imenice te doprinosi stvaranju određene atmosfere u pjesmi, ali ne nosi težište pjesme i nije nositeljica umjetnikova shvaćanja unutarnjeg ritma i značenja. Ipak, poneki pjesnici posebno naglašavaju vizualne elemente u svojim pjesmama kako bi slikovitije uobličili apstraktne sadržaje koje žele izraziti stihovima. U pjesama takvih pjesnika boja ima svoj posebni govor koji autentično izražava samog pjesnika, a pridjevi koji služe kao označitelji boja u tim stihovima ne opisuju stvarni izgled imenica uz koje stoje, već njihovo unutarnje značenje.¹⁷⁰ Vučković (1969) precizira kako je takav način upotrebe boje karakterističan za ekspresionističko slikarstvo i poeziju, gdje boje nisu korištene kao sredstvo za izražavanje akustičkih i vizualnih dojmova, nego se koriste za iskazivanje iskustava koja su izvan sfere opažanja, odnosno koriste se apstraktno.¹⁷¹ Milarić (1957) objašnjava razloge ovakvog korištenja boje u ekspresionizmu: „Da bi izrazila novu umetničku sadržinu, boja mora drugačijim govorom da se izrazi – govorom umetnika. Umetnik, prema tome, preobražava boje, unosi u njih nove sadržaje tako što im kroz nove i neobične skladove daje novu unutarnju ritmiku, novinu značenja. [...] Boja je sredstvo likovnog izražavanja, ali i u poeziji ona ima često značajni udeo u ostvarivanju snage i dubine pesnikova izražaja [...] Putem ekspresivnog slikanja pesnik preobražava stvari i unosi u njih ritam i smisao svoga govora. Govor boja u lirici A. B. Šimića je izvoran i osoben, značenja boja su usklađena sa sadržinama Šimićeve lirike“.¹⁷² Šimić zaista tijekom svoje ekspresionističke faze bojama daje poseban značaj i ona postaje jednim od glavnih obilježja njegova pjesništva.

Vučković (1969) navodi različita mišljenja vezana uz poimanje estetske funkcije boja u Šimićevom pjesništvu. S jedne strane Šimićeva se česta upotreba boje razumijevala kao određena sklonost za slikarske doživljaje, drugi su joj pridavali značaj u procesu *pjesničkog otkrivanja* svijeta, a poneki su ih smatrali viškom. Vučković smatra kako je točno da je Šimić imao sklonost slikarskom doživljaju koji se tada manifestirao posebnim načinom upotrebe boja

¹⁷⁰ Usp. Milarić, Vladimir (1957), str. 410.

¹⁷¹ Usp. Vučković, Radovan (1969) *Preobražaji i preobraženja (o Antunu Branku Šimiću)*. Sarajevo: Svjetlost. Str. 107.

¹⁷² Milarić (1957), str. 410 – 413.

u njegovu pjesništvu, te da ih Šimić u *Preobraženjima* koristi funkcionalno i s mjerom. U tom slučaju boja otkriva unutrašnji, skriveni pejzaž stvari, njihovu muzikalnost. Istovremeno, boje služe i kao *površinski dodatak*, što se uglavnom odnosi na ranije pjesme i pjesme objavljene u *Vijavici* i *Jurišu*.¹⁷³

Ta dva različita Šimićeva načina upotrebe boje u pjesništvu prepoznaje Kaštelan (1970) daje im preciznije nazive, pišući kako se boja u Šimića pojavljuje u dvije funkcije: deskriptivnoj i ekspresivnoj.¹⁷⁴ U prvoj fazi Šimićeva pjesništva, onoj koju je Milanja (2000) nazvao *impresionističko-(novo)symbolističkom* i smjestio ju između 1913. i 1917. godine, funkcija boje je predstavljačka, odnosno referencijalna. Boja u ovoj fazi ima opisnu, atribucijsku, kvalifikacijsku ulogu, ona prikazuje svojstva određenog predmeta ili stvari. To znači, navodi dalje Milanja (2000), kako je boja „na strani“ prirodnoga ili predmetnoga stratuma, a ne „na strani“ lirskog subjekta i njegovih emotivnih, psiholoških ili ontoloških značajki. Šimić čak zanemaruje simbolističku upotrebu boje i pretežno rabi slikarsko-impresionističku paletu, najčešće svijetle i čiste boje kako bi maksimalno mimetizirao predmet opisa, baš poput impresionističkih slikara.

Kako primjećuje Pieniżek (2000), u pjesmama od 1917. do 1919. godine, u vrijeme Šimićeve aktivne ekspresionističke faze, javljaju se osnovne boje (crvena, plava i žuta), kojima Pieniżek dodaje zelenu kao četvrtu osnovnu boju, pri čemu su najzastupljenije plava i žuta, a zelena najmanje. Također su prisutne i akromatske boje, odnosno bijela, crna i siva. Iz toga je vidljivo da Šimić boje koristi u čistom obliku, a izuzetno rijetko različita zasićenja boja.¹⁷⁵ Milanja (2000) smatra kako upravo na uporabi plave boje možemo uočiti temeljnu razliku Šimićeve poetike između prve faze i druge, ekspresionističke faze njegova pjesništva. Za razliku od prve, impresionističko-(novo)symbolističke faze u kojoj je, kako je već rečeno, boja u funkciji pridjeva koji označava prirodna svojstva stvari, u ekspresionističkoj fazi Šimićeve djelovanja ona obično opisuje subjektivnu projekciju i psihičko svojstvo lirskog subjekta.¹⁷⁶ S time se slaže i Zdenko Lešić (1985), koji piše kako sintagme *crveni cvjetovi*, *plavi vodokoci*, *crno srce*, otkrivaju novu funkciju pridjeva u pjesničkom izrazu, jer boja koju označavaju nema osjetilnu kvalitetu niti služi kao atribut predmetu u naturalističkoj ili impresionističkoj koncepciji, već rastvara i razbija precizne slike predmeta i njihov logički raspored u korist

¹⁷³ Usp. Vučković (1969), str. 113.

¹⁷⁴ Usp. Kaštelan, Jure (1970) *Približavanje: prolegomena za liriku Antuna Branka Šimića*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta. Str. 34.

¹⁷⁵ Usp. Pieniżek (2000), str. 224.

¹⁷⁶ Usp. Milanja (2000), str. 57.

njihove izražajne vrijednosti.¹⁷⁷ Taj ekspresivni potencijal boje u ovom razdoblju Šimićeve pjesništva objašnjava Milarić (1957): „Koristeći u punoj meri boju kao sredstvo svoga pesničkog izraza, podajući joj prvenstveno emocionalna značenja, stavljajući je u odnose u kojima će najpotpunije izraziti lirske intenzitete, A. B. Šimić je u tkivo svoje lirike uneo značajnu poetsku vrednotu: ekspresivno označen govor boja. Unoseći u osnovne boje posebnost svoga izraza, svoje vizije sveta, Šimić je ostvario svoju paletu. Skladovi boja u Šimićevoj lirici govore izvornim jezikom – jezikom autentična stvaraoca.“¹⁷⁸ Takav ekspresionistički tretman boje prepoznatljiv je u jedinoj tiskanoj Šimićevoj zbirci *Preobraženja* (1920) u kojoj se boje javljaju češće nego li u njegovim kasnijim pjesmama. Iako ju ponekad rabi u svom osnovnom značenju, češće ona nosi skriveno, preneseno značenje te se u tim slučajevima očituje kao specifičnost njegovog pjesničkog izraza. Dominantne boje u *Preobraženjima* su plava koja se spominje 31 put, bijela koja se spominje 20 puta, crna 18 puta te crvena 17 puta.¹⁷⁹

Neupitan je utjecaj Vasilija Kandinskog na Antuna Branka Šimića kojega je zacijelo čitao u originalu po svome dolasku u Zagreb, krajem 1916. godine, kada je počeo čitati i časopis *Der Sturm*.¹⁸⁰ U eseju *O duhovnom u umjetnosti* Kandinski iznosi, između ostalog, svoju teoriju boja, čiji znatan dio obuhvaća razmišljanja o psihičkom utjecaju boja na čovjeka. Prema Kandinskome, boje na promatrača djeluju dvostruko; prvo dolazi do *čistog fizičkog* djelovanja boje, pri čemu promatrač osjeća zadovoljstvo, no to je samo površinski i kratkotrajan dojam. Na sam fizički podražaj boje promatrač se brzo navikne, ali promatrač je u mogućnosti iz ovog elementarnog djelovanja boja postići i mnogo dublji učinak. U tom slučaju dolazi do *psihičkog* djelovanja boja, pri čemu boja izravno utječe na promatračev osjećaj. Kandinski nalazi kako svaka boja ima svoje specifično djelovanje, ovisno o toplini i hladnoći njenog kolorističkog tona te o njenoj svjetlosti ili tamnoći. *Toplinu* boje određuje kao sklonost *prema žutom*, a hladnoću prema njezinoj komplementarnoj suprotnosti, odnosno kao sklonost *prema plavom*.¹⁸¹

Toplina ili hladnoća boje različito utječu na promatrača. Kako bi apstraktan pojam boje približio čitatelju, Kandinski predlaže da se promatra svaka boja posebno, zamišljena poput kruga ispunjenog pojedinačnom bojom te na taj način prouči kako ju čovjek percipira. Tople boje na vodoravnoj se ravnini pri tome perceptivno *kreću* prema gledatelju, a hladne se od njega *udaljavaju*. Također, boje se ovisno o svojoj toplini ili hladnoći kreću i ekscentrično, odnosno koncentrično. Tako žuta boja zrači kao da se kreće iz središta zamišljenog kruga i približava

¹⁷⁷ Usp. Lešić, Zdenko (1985) „Antun Branko Šimić“. *Izraz*, LVII, 3-4/1985. Str. 172 – 173.

¹⁷⁸ Milarić (1957), str. 413.

¹⁷⁹ Usp. isto, 411.

¹⁸⁰ Usp. Vučković (1969), str. 76.

¹⁸¹ Usp. Kandinski (1999), str. 164 – 185.

čovjeku, dok se plava boja koncentrično *uvlači* u sebe, odnosno udaljuje od čovjeka. Djelovanje se pojačava ako bojama dodamo svjetlinu ili tamnoću; djelovanje se žutog pojačava posvjetljenjem do te mjere da može naginjati bijelome, ali ju ne možemo naročito potamniti; gotovo uopće da ne može postojati veoma tamno žuto. S druge strane, djelovanje plave boje se pojačava potamnjenjem boje pri čemu ona može zadobiti dubinu koja seže gotovo do crnog.¹⁸² Navedena svojstva boja, prema Kandinskome, mogu stvarati intenzivne doživljaje kod gledatelja. Zbog te percepcije približavanja koju u promatraču uzrokuju tople boje, žuto je za Kandinskoga tipično *zemaljska boja*. Želimo li toplinu žute boje *ohladiti*, dobit ćemo zelenkasti ton koji slabi horizontalno i ekscentrično kretanje žute boje i daje mu bolećiv ton. Plavo je, suprotno, tipično *nebeska boja*. To je boja neba koja poziva čovjeka u beskonačnost, krećući se teoretski od gledatelja te k vlastitom središtu. Nadalje, duboko plavo razvija element mira i teži čistoći i nadosjetilnosti. Prelazeći u svijetlije tonove, plavo poprima ravnodušniji značaj i manje djeluje na promatrača; prelazi u šutljivi mir.¹⁸³ Kandinski je odnose i značenje ovih boja vizualizirao u tablici koja će nam pomoći i u pronalaženju paralela njegove teorije boja i upotrebom istih u Šimićevim pjesmama (sl. 22).

¹⁸² Usp. Kandinski (1999) Str. 185 – 186.

¹⁸³ Usp. isto, str. 188 – 190.

Tablica I.

Prvi par suprotnosti: I i II

(nutarnjeg značaja kao duševno djelovanje)

I. *toplo* *hladno* = I. suprotnost
žuto plavo

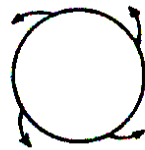
dva kretanja:

1. horizontalno
 prema promatraču (tjelesno) ← → od promatrača (duhovno)

žuto

plavo

2. ekscentrično



i



koncentrično

II. *svijetlo* *tamno* = II. suprotnost
bijelo crno

dva kretanja:

1. kretanje otpora
 vječni otpor | apsolutna neotpornost
 a ipak | i nikakva
 mogućnost (rođenje) bijelo | crno mogućnost (smrt)

2. ekscentrično i koncentrično,
 kao kod žutog i plavog, ali u ukruženoj formi.

Slika 20. Žuta i plava kao par suprotnosti prema Kandinskom

U skupini Šimićevih ranijih pjesama iz 1916. godine, odnosno netom prije snažnog ekspresionističkog početka mladog pjesnika, primjetna je izazita dominacija žute boje koja više nema kvalifikativnu ulogu, odnosno ne opisuje prirodno svojstvo stvari, bića i pojava. Dapače, ona postaje prvenstveno ekspresija subjektivnog osjećaja. Milanja (2000) navodi kako ovo Šimićevo novo prišivanje značenja bojama koindicira s njegovim upoznavanjem teorije boja Kandinskog.¹⁸⁴ Promotrimo li nekoliko pjesama iz tog razdoblja, možemo uočiti uporabu žute boje upravo u funkciji iskazivanja *zemaljskog*, u opoziciji s plavom bojom, koja se, prema teoriji Kandinskog, vezuje uz visine. Tako primjerice u pjesmi *Vrtovi u dolu* (1916) sljedeća dva stiha svjedoče o vezanosti žute boje za prirodu i zemlju:

Vrtovi u dolu žute se u tuzi
 Jesenskoga dana bojom žutog vina.

¹⁸⁴ Usp. Milanja (2000), str. 59.

Vrlo naglašena dominacija žute boje u pjesmi *Bolesnica* (1916) možda najjasnije oslikava pjesnikovu vezivanje te boje uz ljudsko, zemaljsko, prirodno:

Sve je žuto, o žuto: soba i sjaj dana
I svela na prozor oslonjena grana;
I žut vonj da bude, zato su u loncu
Dva nevena žuta blizu svomu koncu.

Vežanje žute boje uz horizontalu, a plave uz vertikalnu, odnosno stremljenje prema visini, očituje se i u sljedećim stihovima pjesme *Svijetlo jutro* (1916):

Na žutoj ravni hiti oblačak
Dima, te plazi iz zemlje;
Luta i hiti i kao pijan
Zastane časak i drijemlje.
[...]
Niz bijelu cestu zamiču pralje
Noseći rublje na glavi...
Bože, o kako jutros se nebo
Svijetli i plavi, plavi!

Upravo plavu boju Šimić najviše koristi, a raspon joj je širok (od *plava tama* do *plava svjetlost*), i stoga je nesvodljiva na jedno značenje. Ipak, Milarić (1957) smatra kako velikim dijelom izraza koje Šimić *boji* plavom bojom dominira osjećaj čežnje, čežnuća. Primjerice u stihovima pjesme *Molitva na putu*:

Bože
daj da novo plavo jutro
iz umora digne moje misli
da kroz blijede ruke prođe mlaz crvene svježe krvi

Plava boja, piše nadalje Milarić (1957), označava gorko optimistički obojen Šimićev odnos prema svijetu, te često označava imenice koje su kontrapunkti Šimićevih čežnji. Plava je boja također često vezana uz zvijezde, najčešći simbol Šimićevog pjesništva, uz nebo i nebeske pojave, pa tako nalazimo u brojnim pjesmama *plavo nebo*, *plave noći*, *plav od sutona*, *plava mjesečina*, *u plavom zraku*, *plave zvijezde*, *plavi oblaci* i sl. Pojmovi neba, zvijezda, zraka i

oblaka vezani su uz visine, a Šimić plavu boju koristi i pri opisu predmeta i putova koji streme prema visinama: primjerice u stihovima *plavi mlaz visoka vodoskoka*, zatim *hram što visok i plav svijetli*, te *ja lutam plavim stazama*.¹⁸⁵ Prema tome možemo zaključiti kako Šimić koristi jezik plave boje prema shvaćanju Kandinskoga, vezanu uz *nebesko* te ono što to reprezentira. Tako konvencionalni pjesnički motivi poput *vodoskoka* i *zvijezdi*, koji u našoj ranijoj poeziji obično služe kao kazališne kulise, u Šimić dobivaju začudnost kojom izražavaju čežnju i čovjekovu želju za propinjanjem u visine.¹⁸⁶ Znakovito se ova boja također najčešće javlja u ekspresionizmu *Plavog jahača*, slikarske grupe mišlju i idejom bliske *Sturmu*.¹⁸⁷

Upravo tako i Kaštelan (1970) tumači Šimićeve upotrebu žute i plave, pišući: „One se međusobno nadopunjuju. *Žuto* – toplina, tjelesnost, otpornost, ekscentričnost, izrazito zemaljska boja; *plavo* – hladnoća, duhovnost, pomirenje, koncentričnost, izrazito nebeska boja.“¹⁸⁸ Iako ne spominje izravno Kandinskog, očito je kako se i on koristi pojmovima iz njegove teorije boje kako bi pokušao objasniti Šimićeve razloge upotrebe određenih boja u određenom kontekstu.

Opozicija žute i plave boje prisutna je i u pjesmi *Ljubav* (1920), piše Milivoj Solar (2005), u kojoj je izraz toliko sažet da zaista nema suvišnih riječi, što čini opisivanje bojom značajnijim. Tako žuta boja svjetiljke u prvom stihu stoji u opoziciji prema plavoj boji plašta u drugom stihu pjesme, kao boja koja se ističe svjetlinom, i suprotstavlja se umirujućem djelovanju plave koja stvara dojam dubine:¹⁸⁹

Zgasnuli smo žutu lampu
Plavi plašt je pao oko tvoga tijela

Miješanjem tih dviju dijametralnih boja, žute i plave, nastaje zelena. Prema Kandinskom, horizontalna se kretanja u zelenoj boji međusobno poništavaju i nastaje mir. Takvo je i djelovanje zelene boje na ljudsko oko, a preko njega i na dušu; zeleno smiruje promatrača. Apsolutno zelena boja najmirnija je boja koja postoji, ne kreće se ni prema čemu i nema emotivne prizvuke; pasivnost je njeno najkarakterističnije svojstvo. Nasuprot zelenoj, kao njen komplementaran par, postoji crvena boja, kao bezgranična, karakteristično topla boja, intenzivna i snažna.¹⁹⁰ I te suprotnosti ovih dvaju komplementarnih boja Kandinski prikazuje u tablici s pridruženim im obilježjima i značenjima (sl. 23).

¹⁸⁵ Usp. Milarić (1957), str. 412.

¹⁸⁶ Usp. Lešić (1985), str. 172 – 173.

¹⁸⁷ Usp. Vučković (1969), str. 98.

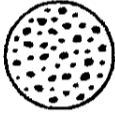
¹⁸⁸ Kaštelan (1970) Str. 45.

¹⁸⁹ Usp. Solar, Milivoj (2005) *Vježbe tumačenja*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 127 – 128.

¹⁹⁰ Usp. Kandinski, Vasilij (1999) *Duh apstrakcije*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 190. – 194.

Tablica II.

Drugi par suprotnosti: III i IV
(fizičkog značaja, kao komplementarne boje)

III.	<i>crveno</i> <i>jedno kretanje</i>	<i>zeleno</i> duhovno ugašena I. suprotnost	= III. suprotnost
	kretanje u sebi		= potencirana pokretljivost = nepokretnost
		crveno	
	Ekscentrično i koncentrično kretanje posve nedostaju.		
	pri optičkom miješanju		= sivo
	kao pri mehaničkom miješanju bijelog i crnog		= sivo

Slika 21. Crvena i zelena kao par suprotnosti prema Kandinskom

Crvena boja u *Preobraženjima* nosi mnogo nijansi značenja, smatra Milarić (1957), te ju koristi i za iskazivanje i ljubavi i tuge, i snage i smrti, i čežnje i orgije; prema tome je u Šimićevim pjesmama ovo emocionalno najintenzivnija boja. „Poreklo njena značenja – krv; krv kao pratilac pobuna i preobraženja, krv kao spona koja veže ljude, krv u kojoj bukt ljubav.“¹⁹¹ Vidimo kako se crvena veže uz različite konotacije, ali uvijek intenzivira osjećaj, primjerice u stihovima: „crveno i tiho srce ljubavi“, „crveni cvjetovi ljubavi“, „crveno mrtvo obješeno sunce“, „crven težak pokrov“, „crveno silno stoji sunce“, „za oknima se pleše crven ples“.¹⁹² Potvrđuje to opet Kaštelan ukratko rezimirajući: „*Crveno*, pokret, dinamika; *zeleno*, nepokretnost, mir“,¹⁹³ što su atributi koje je tim bojama pripisao upravo Kandinski, kako je predočio u tablici prikazanoj iznad.

Iz svega navedenog vidljivo je kako Šimić kromatske boje tijekom svog ekspresionističkog razdoblja koristi u čistom obliku, a izuzetno rijetko različita zasićenja boja. Četiri najzastupljenije boje su redom plava, žuta, crvena i zelena. To je bitno obilježje njegova pjesničkog stvaralaštva koje ga ujedno povezuje sa stilom ekspresionista i fovista, piše Pienižek (2000). „Oba su smjera stavljala naglasak na maksimalni intenzitet boja, na izražavanje emocija njihovim posredstvom i na djelovanje na psihi primatelja. Radi toga su rabili upravo čiste boje koje obilježuje najveći stupanj intenziteta, a koji je postizan i postavljanjem boja po načelu kontrasta. Takvim fovističko-ekspresionističkim karakteristikama

¹⁹¹ Milarić (1957), str. 412.

¹⁹² Usp. isto, str. 413.

¹⁹³ Kaštelan (1970), str. 45.

snažno se doimaju slike mlina izgrađenog od crvenih opeka i krvavog mjeseca na zelenoj podlozi¹⁹⁴. Ove pjesničke slike koje navodi nalaze se u pjesmama *Hercegovina* te *Veče i ja*, obje iz zbirke *Preobraženja*.

Bijelu i crnu Kandinski ne opisuje kao akromatske boje, već ih naziva jednostavno *bojama*, uz opasku kako su ih ne-bojama nazvali impresionisti koji u prirodi „ne vide ništa bijelo“.¹⁹⁵ Bijela je za Kandinskoga „poput simbola jednog svijeta gdje su sve boje, u smislu materijalnih kakvoća i supstancija, nestale. Taj je svijet tako visoko iznad nas da odatle do nas ne dopire nikakav zvuk. Odatle dolazi velika šutnja, koja, materijalno prikazana, pred nama stoji kao nenadvisiv, nerazrušiv, beskonačan hladan zid.“¹⁹⁶ Ovim sinesteziranjem bijele boje kao vizualnog signala za auditivnu percepciju tišine, Kandinski smatra da bijela na psihi čovjeka djeluje poput apsolutne, velike šutnje, međutim šutnje koja nije mrtva, već puna mogućnosti. U tome razlikuje šutnju bijele boje od šutnje crne boje; crna boja za njega predstavlja „Ništa bez mogućnosti“, vječnu šutnju bez budućnosti i nade. Tako je šutnja crne boje za njega šutnja koja je mrtva, iza koje ne ostaje ništa. Kandinski time objašnjava zašto je bijelo često simbol radosti i čistoće, a crno simbol tuge i smrti.¹⁹⁷ Odnose bijelog i crnog prikazao je i vizualno što možemo vidjeti također u prvoj tablici (sl. 20).

I u tretiranju crne i bijele boje osjetan je utjecaj teorije boja Kandinskog na Šimića. Bijelu boju često koristi upravo kako bi unio čistoću, radost i nježnost u svoje pjesme, što vidimo primjerice u sintagmama: *nekoliko bijelih svećanih časova iz crnog života ljudi, visoke pjane naše radosti: naša bijela jedra, bijele čežnje izrasle u tijela*. Ipak, piše Milarić (1957), bijela kod Šimića nije uvijek pozitivna kategorija, često je i boja bolničkih soba, predstavlja prazninu, hladnoću, težinu i vizije o njegovoj bliskoj smrti, o čemu svjedoče stihovi: *Bijele puste sobe, moje lice bijelo smiješi se, u ladnom bijelom danu*.¹⁹⁸

Crnu boju Šimić ponekad koristi kao „odredbenu riječ“, i tada je crna boja poglavito pridjev koji nosi svoje osnovno značenje i pridonosi oblikovanju atmosfere. Ponekad ju koristi simbolički, npr. u sintagmi „crna tica“. Ta sintagma vezana je uz pjesmu *Podne i bolesnik* (1920):

¹⁹⁴ Pieniżek (2000), str. 224.

¹⁹⁵ Kandinski (1999), str. 191.

¹⁹⁶ Isto, str. 191 – 192.

¹⁹⁷ Usp. Kandinski (1999), str. 192.

¹⁹⁸ Milarić (1957), str. 413.

PODNE I BOLESNIK

Plavo podne sjedi
na oblacima

U jednoj sobi kamo ne ulazi niko
bolesnik mre
Kraj njega ćuti crna tica

U vrtovima sunčaju se gole djevojke
i plavi mlaz visoka vodoskoka
u plavu prazninu
šumi

.....

Bolesnik leži mrtav:
predmet pokraj predmeta u sobi

Crne tice
nema?

Ispod neba
rep pauna ogroman svjetlucav
sa oblaka visi u vrtove¹⁹⁹

Simboličko značenje crne ptice u ovoj pjesmi može se unutar konteksta shvatiti kao personifikacija smrti, odnosno uloga motiva crne ptice kao navjestiteljice smrti.²⁰⁰

Ipak, ponajviše Šimić koristi crnu boju u dužim sintagmama u kojima ona služi dodatnom potenciranju emotivnosti stihova: *crne muke noćnih očajnika, sa strahom ispred crnog bezdana u duši, crne bezdane i mučne noći*. Milarić (1957) smatra kako crnom Šimić izražava očaj, a njezina je učestalost znakovita posebno ako imamo na umu kako je najčešće upotrebljavana imenica u *Preobraženjima* imenica noć, koja se sa svojim izvedenicama javlja oko 60 puta.²⁰¹

¹⁹⁹ Šimić, Antun Branko (1979) *Pjesme i kritike*. Zagreb: Mladost. Str. 44.

²⁰⁰ Usp. Milarić (1957), str. 413.

²⁰¹ Usp. isto, str. 412 – 413.

4. 4. 2. Grafičko oblikovanje i geometrizam u Šimićevo pjesništvu

Poezija, otkako se primarno distribuira tiskom umjesto usmenom predajom, bitno je određena i svojom fizičkom datošću. Vizualna perceptibilnost teksta otisnutog na bjelini papira omogućena je njegovom posebnom prostornom organizacijom.

Dok se prozni tekst podređuje linearnosti redaka te ispunjava površinu papira od margine do margine, pjesnički je tekst govor dviju dimenzija, horizontale i vertikalne. Semantizacija prostornosti jedan je od signala da se radi o pjesničkom, a ne o proznom tekstu, što Josip Užarević (1991) naziva *dinamičko-oscilacijskom* odnosno *titrajnom naravi lirskog organizma*, koje omogućuje neprestano semantičko gibanje kako po horizontali, tako i po vertikali, a ponekad čak i po dijagonali teksta. Zbog toga riječi u pjesmi postižu svoja kontekstualna značenja ne samo na osnovi sintaksno-logičkih veza, nego i na osnovi svog položaja u pjesmi.²⁰²

Upravo ta mogućnost organizacije pjesme u plohi odnosno prostoru, za razliku od linearno ustrojenog proznog teksta, potvrđuje slikovitost pjesme kao bitan element njezine strukture te ju povezuje s likovnoumjetničkim djelima. Kaligram se kao grafički oblikovana pjesma, odnosno pjesma oblikovana kao slika, približio ispitivanju granica između književnog i likovnog djela, a vizualna poezija u suvremeno doba i svjesno propitkuje te granice. Pjesnički se tekst u vizualnoj poeziji ne podređuje linearnosti, on se razvija u prostoru, ili čak oblikuje svoj vlastiti prostor. Guillaume Apollinaire (Rim, 1880 – Pariz, 1918) jedan je od najznačajnijih modernih pjesnika prepoznatljiv po svojim mnogobrojnim kaligramima. Istražujući upravo likovne mogućnosti poezije, on je iz svojih pjesama izbacio interpunkciju kako bi odvratio pažnju čitatelja sa sintaktičkog / jezičnog na pjesnički ustroj teksta.²⁰³

Poput Apollinairea te nekih drugih europskih suvremenika, i Šimić je odbacio uobičajenu interpunkciju, a zacijelo bio i prvi u tadašnjoj Jugoslaviji koji je u pjesmi izostavio točku i zarez. No likovni doživljaj velikog broja svojih pjesama Šimić je postigao prvenstveno grafičkim oblikovanjem pjesama po središnjoj vertikalnoj osi u naročit simetričan oblik, kako je uređeno svih 48 pjesama iz zbirke *Preobraženja*.²⁰⁴

²⁰² Usp. Užarević, Josip (1991) *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta. Str. 39 – 41.

²⁰³ Usp. Vuletić, Branko (2003) „Slikovitost pjesme“. Aleksandar Flaker – Josip Užarević (ur.) *Vizualnost : zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća* (2003) Zagreb: Filozofski fakultet; Naklada Slap. Str. 413 – 414.

²⁰⁴ Usp. Krmpotić, Vesna. Antun Branko Šimić (1964) U: *Pjesme i eseji / Antun Branko Šimić*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 159.

U kratkom tekstu koji za života Šimić nije nigdje objavio, pod naslovom *Geometrija i pjesma*, pozivajući se na Charlesa Baudelairea (Pariz, 1821 – 1867), Šimić širi ideju geometrije iz prostornosti i vizualnih umjetnosti u vrijeme i poeziju, te piše: „[...] ne samo umjetnosti u prostoru (slikarstvo, kiparstvo, arhitektura) nego i one u vremenu, kao pjesništvo, naprimjer, mogu imati geometrijsku osnovu. Ta geometrija, te razne linije kao simboli za razna osjećanja, mogu se očitovati i u slici pjesme i u ritmu ili, što je najbolje, i u slici i u ritmu simultano. (Štoviše, i u vokalima i u konsonantima riječi.) Moglo bi se postaviti kao sheme za ravnu liniju (horizontalnu) mir, blagost, ravnodušnost; za uzlaznu liniju uznesenje; za silaznu žalost, očajanje; ... za nagli uspon osjećaji uzleta, ushita itd.... itd. [sic] Da se geometrija očituje i u običnom govoru, može se vidjeti na gestama ljudi. Ovom *geometrizaranju* u umjetnosti umjetnik se podaje nesvjesno; ali nije nipošto štetno ako on to čini i svjesno [sic], samo ne po shemi nego uvijek vršeći kontrolu osjećajem.“²⁰⁵ Ovaj izvrstan kratak tekst potvrđuje namjerno, svjesno i promišljeno Šimićevo inkorporiranje vizualnih i geometrijskih elemenata u pjesnički tekst, zbog čega više ne možemo promatrati njegovu poeziju bez osvrta na njeno grafičko oblikovanje.

U tekstu *Slikarstvo i geometrija* objavljenom u *Književniku* u lipnju 1924. godine Šimić dopunjuje misli vezane uz geometriju u pjesmi, opet citirajući Baudelairea te pozivanjem na Apollinairea: „Ima pjesama u kojima se može otkriti, geometrijska osnovu. U jednom od onih nacrtu za predgovor *Cvijeću zla* piše Baudelaire: „Pjesnička rečenica može imitirati (i u tome se dodiruje s muzikom i s matematikom) horizontalnu liniju što se uspinje, uspravnu liniju što se spušta; ... ona može slijediti spiralu, opisati parabolu ili ići tamo-amo praveći seriju kutova jedan preko drugoga.“ (ovo nije bila samo Baudelairova teorija nego u njegovim pjesmama ima doista primjera ove geometrije.) No najbolje je definirao geometriju u slikarstvu Guillaume Apollinaire, prvi teoretik kubizma, rekavši da je slikaru geometrija što i piscu gramatika.“²⁰⁶ Kao i Baudelaire, i Šimić je svoje teorije o geometrizmu iznio iz ideja u praksu u svome pjesništvu.

Promatrajući značenje horizontale i vertikale u Šimićevoj gradnji teksta pjesme, Milanja (2000) zaključuje: „dok horizontalni raspored teksta, sintagma, „raslojava“ fenomenologijsko iskustvo, vertikalni ga niz, paradigma, kohezira i socijalizira, „pribavljajući“ prostorno-

²⁰⁵ Šimić, Antun Branko (1988) *Djela. Proza II*. Zagreb: August Cesarec. Str. 377.

²⁰⁶ Šimić (2013), str. 361.

vremensku generalizaciju. Otud konotativna semantika „geometrizirane“ vertikalne središnjice pjesme kao svoje jezgre“.²⁰⁷

Ove tvrdnje Milanja (2000) je oprimjerio analizom Šimićeve pjesme *Zavedena* (prilog). Milanjina strukturna analiza pjesme radi preglednosti ovdje je prikazana u obliku tablice.²⁰⁸ Pjesma se sastoji od petnaest stihova grupiranih u sedam strofičnih cjelina.

ZAVEDENA	STRUKTURNA ANALIZA PJESME PREMA VERTIKALNOJ PARADIGMI
Ne, njega nema više. Pobjego je. Vrata na kući dolje glasno zalupila ko zadnji put	<ul style="list-style-type: none"> • Topografska konkretizacija • Otkrivanje pozicije lirskog kazivača i jednog od protagonista (<i>zavedena</i> djevojka iz naslova pjesme)
Da letim za njim niza stepenice? Ukočila se, stojim	<ul style="list-style-type: none"> • Pozicija lirskog kazivača • Pozicija djevojke koja upitnikom apelira • Zaokružen čin „radnje“: inicijalni početak i „posljedična“ dvojba
Na podu zgažen cvijet	<ul style="list-style-type: none"> • Stih koji prekida vertikalni niz i čini određenu pauzu • Stih indicira drugi smjer „radnje“, njenu moralno-etičku i društvenu eksplikaciju
Kroz prozor crvene se zvijezde glasno smiju	<ul style="list-style-type: none"> • Obrat: groteskno-ironijska refleksija općeg karaktera, ravnodušnost i podrugljivost svemira
Ja zovnem u noć iz svih snaga Na prozoru staklo se zatrese i smiri	<ul style="list-style-type: none"> • Socijalizacijski i emotivni odnos lirskog subjekta koji i u prostor želi unijeti element sućuti, odnosno humanizirati predmete oko sebe • Karakterističan ekspresionistički patos
U noći kamenito srce grada čuti	<ul style="list-style-type: none"> • Prethodnoj strofi ova se strofa suprotstavlja spoznajom o apsolutnoj hladnoći grada • Etička pozicija lirskog subjekta spram alijeniranog gradskog prostora
Moje golo tijelo dršće obliveno ladnim svjetlom zvijezda	<ul style="list-style-type: none"> • Protestna poanta lirskog subjekta

²⁰⁷ Milanja (2000), str. 90 – 91.

²⁰⁸ Analiza je preuzeta iz: Milanja (2000), str. 76.

Pjesmu Milanja (2000) tematski određuje kao ispovijest *zavedene* koju lirski subjekt „nadopunjuje elementom socijalizacijskog razmišljanja, postignuto gotovo kiparskim geometrizmom“.²⁰⁹ Imajući na umu Šimićev gore navedeni osvrt na geometrizam pjesme, ovu analizu Cvjetka Milanje možemo promotriti kao praktičnu potvrdu tog osvrta u konkretnoj pjesmi.

Goran Rem (2003) Šimića smješta upravo u protofazu suvremenog vizualnog hrvatskog pjesništva „baš zbog osjećaja za prostor što ga je Šimić profinjeno i krhko napregnuto uobličio onim pjesmama koje stihovnu skladbu okupljaju oko središnje okomice“.²¹⁰ Uzore takvom Šimićevom grafičkom oblikovanju pjesama Ivan Slamnig (1981) pronalazi u njemačkom secesijskom časopisu *Jugend* te u pjesništvu Arna Holza (Rastenburg, 1863 – Berlin, 1929), a njegovu funkciju smatra primarno ornamentalnom.²¹¹ Mladen Machiedo (1976), s druge strane, Šimićevo oblikovanje teksta koje naziva *geometrizmom* ne smatra samo ornamentalnim, već ga pronalazi kako na grafičkoj, tako i na foničkoj, semantičkoj i sintaktičkoj razini. Šimićev je geometrizam prema Machiedu određen grafičko-foničkim rasporedom riječi, a istaknut bjelinom stranice. Pri tome nije značajno samo korištenje slobodnog stiha, već i razlaganje stiha, ukidanje strofe, pravilnosti po okomici te težnji za odjeljivanjem „čiste“ riječi kao nositeljice značenja. Kratki stih, ispunjen samo jednom riječju i naglašen bjelinom stranice može nadopuniti osjećaj osamljenosti ili isključenosti, kao što dugi stihovi mogu naglasiti neprobojnost kamena opjevanog krajolika ili stabilnost iskonskog stanja.²¹²

Na semantičkoj razini geometrizam se očituje u korištenju naziva geometrijskih likova i tijela, vrlo izričito primjerice u pjesmi *Traženje žene* gdje koraci *crtaju i potežu i vuku / duge pravce / kvadrate / elipse*, a pjesnikov nagnuti lik *čeka / kut mu dršće na tlu tup i crn i oduljen*. Slično, u pjesmi *Ulična ljubav* nalazimo stih *ladni pravci kuća lome se*, kao i opisu kuće u pjesmi *Hercegovina*, koja postaje *krvlju namrljana uglasta i gruba / slikarija na nebu*. Sintaktičku simetriju, osim u upotrebi anafore, Machiedo (1976) pronalazi u Šimićevom korištenju ritma, kao primjerice u pjesmi *Ples*, gdje je ritam uvjetovan paralelizmom, odnosno odsječenim ponavljanjem subjekta i predikata u svakom stihu. Sintaktička sinkopa koja je ostvarena priložnom oznakom „u oknima jutro puca“ podudara se s prekidom odnosno jenjavanjem plesa, koji se poslije svanuća nastavlja.²¹³

²⁰⁹ Usp. isto.

²¹⁰ Rem, Goran (2003) „Pristup pregledu hrvatske vizualne poezije. Poezija vizualne i/ili intermedijalne osjetljivosti.“ U: Aleksandar Flaker – Josip Užarević (ur.) *Vizualnost : zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća* (2003) Zagreb: Filozofski fakultet; Naklada Slap. Str. 442.

²¹¹ Usp. Slamnig, Ivan (1981) *Hrvatska versifikacija*. Zagreb: Liber. Str. 85 – 86.

²¹² Usp. Machiedo, Mladen (1976) Antun Branko Šimić u svjetlu nekih europskih [p]odudarnosti. *Croatica*, god. VII, svezak 7-8. Str. 154.

²¹³ Usp. isto.

Najveći broj Šimićevih pjesama ima oblik složenih figura sastavljenih od jednostavnijih geometrijskih likova, poput pravokutnika, trapeza, krugova, polukrugova, trokuta, elipsa, deltoida itd. Svaka od takvih pjesama čini skladnu cjelinu, figuru, simetričnu na jednu vodoravnu i jednu okomitu os. Takvo grafičko raspoređivanje stihova nije slučajno, navodi Marinko Pejić (2008). Centriranje teksta danas je nešto što se postavlja lako i automatski tijekom pisanja na računalu, no grafički oblikovati pjesme kao što je to činio Šimić pišući na papiru nije jednostavno i zahtijevalo je njegovu svjesnu odluku o vizualnom izgledu pjesama te pomno planiranje te izvedbe.²¹⁴

U tekstu iz 1921. godine pod nazivom *Konstruktivno slikarstvo*, potaknut platnima Paula Cézannea, Save Šumanovića i Georges-a Seurata (Pariz, 1859 – 1891), Šimić piše: „Nije nipošto pronalazak posljednjih [sic] godina da se forme na slici stavljaju u jedan geometrijski odnos. Ta geometrijska osnova u slici može da bude iz iste one potrebe iz koje čovjek razmješta simetrično i asimetrično stvari na svom stolu, ili zida tako kuće i ulice, to će reći iz potrebe reda koji se najjasnije očituje u geometrijskim odnosima. Geometrija, dalje, može da bude u slici čisto ekspresivna. Jedna horizontala ili vertikalna ne mogu same od sebe da u čovjeku izazovu različiti osjećaj, ali one to mogu u vezi sa stvarima. Ako usporedite jednu sliku u kojoj dominiraju horizontale sa slikom gdje se linije uzdižu ili spuštaju vertikalno, onda je ekspresivnost te geometrije, koja je ovdje još vrlo jednostavna, posve očita. Te horizontale u slici mogu da budu recimo ekvivalent mira, tišine, blagosti; vertikalno uzdizanje ekvivalent stremljenja, i t. d.“²¹⁵ U istom tekstu Šimić povezuje taj geometrizam izravno i s pjesništvom, u opasci: „Geometrijska osnova u slikarstvu se može usporediti s određenom ritmikom u pjesništvu, i pjesnik soneta, koji se ironijski osmjehuje arhitektonici slike, pokazuje – ako ništa drugo, - nesposobnost logičkog zaključivanja.“²¹⁶

Milanja (2000) u geometrijsko-grafičkom uređenju zbirke *Preobraženja* vidi kubistička načela, pri čemu također primjećuje važnost odnosa bjeline i teksta. Prema njemu, Šimićeva je poezija i „konstruktivističko (slikarski) slikarski koncipirana, s obzirom na slikovnost, a glede ideje književnosti racionalno i konceptualistički promišljena“.²¹⁷ Milanja dalje navodi kako se formalno-izvedbenim kosturom odnosno strukturom gradi supstancijalitet čemu uzore nalazi u likovnim umjetnostima: „Ta se strategija odnjegovala na likovnim pretpostavkama, to jest na

²¹⁴ Usp. Pejić, Marinko (2008) Geometrijski oblici pjesama Antuna Branka Šimića. U: Vlado Pandžić (ur.) *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenoga skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću* (2008) Zagreb: Profil. Str. 56. – 57.

²¹⁵ Šimić (1960), str. 437.

²¹⁶ Šimić (2013), str. 340.

²¹⁷ Milanja, Cvjetko (2000), str. 76.

načelu kubističkoga i konstruktivističkoga geometrizma, odnosom bjeline (pauze) i grafičke slike. Prema tome, Šimić nije našao samo poticaja u Kandinskome, nego i u kubističkomu, konstruktivističkomu i ekspresionističkomu slikarstvu načelom strukturalne analogije“.²¹⁸

Janez Rotar (1976) također analizira horizontalno i vertikalno oblikovanje Šimićevih pjesama u zbirci *Preobraženja* te donosi njihove značenjske odrednice; po horizontalnoj raščlanjenosti stihova zahvaćeni su trenuci, raspoloženja, stanja ili kretanja pri čemu povezanost elemenata po vertikali ostaje u jedinstvu, iako su oni po obimu različiti i podređeni sadržajnom ritmu pjesme. Vertikalne simetrije stihova pri tome naglašavaju trenutačnost, asocijativnosti i teže ka emocionalnoj usredotočenosti na temeljnu temu pjesme.²¹⁹

Zdenko Lešić (1985) smatra kako nakon *Preobraženja* Šimić više ne inzistira na grafičkom uređenju pjesme kao vizualne forme. Iako više nema simetrije koja je prisutna u zbirci iz 1920, i u pjesmama nastalima nakon nje, primjerice u ciklusu *Siromasi*, Šimić grafičkim uređenjem pjesme regulira njeno ritmičko kretanje, te pauzama i odvajanjem rečeničnih segmenata i dalje izražava unutarnje, misaono-emotivno kretanje pjesme.²²⁰ Lešić (1985) kao primjer navodi pjesmu iz istog ciklusa, nazvanu *Post Scriptum* (1920 – 1921):²²¹

U siromaštvo gledah

i htjedoh da ga opjevam

Al kad se dublje zagledah unutra

zanimjih

vidjeh:

Bezdana je bijeda!

Što posta mojom pjesmom?

jedan pogled, uzdah

Sve ostalo mi osta izvan pjesme

neopjevano

To mogu samo ćutati.

²¹⁸ Isto, str. 77.

²¹⁹ Usp. Rotar (1976), str. 484 – 504.

²²⁰ Usp. Lešić (1985), str. 149. – 184.

²²¹ Prema: Šimić (1979), str. 85.

Ipak, iako zaista u ovoj pjesmi nema simetrije prema središnjoj okomici koja je prisutna u svim pjesmama iz zbirke *Preobraženja*, jak vizualan dojam ne izostaje, kao ni u ostalim kasnijim pjesmama. Navedena pjesma *Post Scriptum* nedvojbeno je promišljeno grafički oblikovana, što se može uočiti u uvlačenju određenih stihova („vidjeh“, te dvostruko uvučeni stih „jedan pogled, uzdah“), a posebno u stihu „*Bezdana je bijeda!*“ koji je trostruko naglašen; kurzivom, najdubljim uvlačenjem te pozicioniranjem u točno središte pjesme, s točno pet stihova iznad i pet stihova ispod. To su snažni signali o svjesnom grafičkom oblikovanju, ponešto nalik pjesmama Stéphane Mallarméa (Pariz, 1842 - Vulaines-sur-Seine, 1898), koji nemaju kaligramsku namjeru mimetiziranja predmeta iz prirode ili estetsku funkciju koju ostvaruju simetrične pjesme *Preobraženja*, ali svakako ne služe samo kao instrukcija za ritmičko čitanje pjesme, već grade i njen snažan vizualni identitet.

5. Prijedlog primjene interdisciplinarnog pristupa ekspresionizmu u nastavi predmetâ Hrvatski jezik i Likovna umjetnost

U ovom poglavlju nastoji se u skladu s tendencijama suvremenog školstva upotrijebiti interdisciplinarnost kao sredstvo za ostvarivanje odgojno-obrazovnih ciljeva i ishoda nastavnih sadržaja na temu ekspresionizma u gimnazijama i drugim srednjim školama u čijim se programima nalazi predmet Likovna umjetnost ili srodni predmeti. Pritom će se kao polazišna točka koristiti trenutno važeći dokumenti koje propisuje Ministarstvo znanosti i obrazovanja, što uključuje nastavne planove, programe i kurikulum. U prvom potpoglavlju predloženi su metodički sustavi koji omogućuju interdisciplinarnan pristup u nastavi, a u drugom potpoglavlju opisuje se trenutna zastupljenost interdisciplinarnosti u službenim dokumentima i nastavnoj praksi. Treće potpoglavlje donosi konkretan prijedlog primjene interdisciplinarnog pristupa temi ekspresionizma u srednjoškolskoj nastavi povezivanjem sadržaja nastave književnosti u sklopu predmeta Hrvatski jezik te nastave povijesti umjetnosti u sklopu nastave Likovne umjetnosti.

5. 1. Interdisciplinarnost u nastavi u sklopu korelacijsko-integracijskog i timskog metodičkog sustava

Interdisciplinarnost općenito podrazumijeva „proučavanje koje se tiče nekoliko različitih znanstvenih disciplina“;²²² odabrani predmet istraživanja ne ostaje zatvoren u okvirima matične discipline. Predmet istraživanja dolazi u obzor različitih disciplina, a svaka od njih proučava ga sa svoga gledišta.²²³ Govoreći o nastavi, interdisciplinarnost je posebno korisna kao metoda poučavanja međusobno srodnih nastavnih predmeta, primjerice unutar skupine prirodoslovnih predmeta poput matematike, fizike i kemije, te jednako unutar skupine društveno-humanističkih ili književno-umjetničkih predmeta. Kako bi interdisciplinarnost u nastavi ispunila svoju odgojnu i obrazovnu svrhu, potrebno je odabrati i prikladan metodički sustav nastave koji će to omogućiti.

²²² Anić, Vladimir (2003) *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber. Str. 449.

²²³ Usp. Rosandić, Dragutin (2005) *Metodika književnoga odgoja*. Zagreb: Školska knjiga. Str. 5.

Metodički sustav određuje se prema sadržaju nastave, organizacijskom obliku iste, položaju učenika i učenica, položaju nastavnika i nastavnica²²⁴ te prema postupcima kojima se ostvaruju određeni obrazovno-odgojni ciljevi i ishodi. Suvremene nastavničke prakse upućuju na noviji model odgojno-obrazovnog procesa koji će povezati srodne predmete u zajednički didaktički sustav, pa je tako razvijen korelacijsko-integracijski metodički sustav koji se temelji na povezivanju nastavnih područja u okviru nastavnoga predmeta, nastavnih predmeta u okviru odgojno-obrazovnog područja te odgojno-obrazovnih područja međusobno. Na književno-umjetničkom području, korelacijsko-integracijski metodički sustav omogućuje uspostavljanje veza i odnosa između različitih umjetnosti (kao što su to primjerice književnost i slikarstvo).²²⁵

Druga mogućnost, vremenski i ekonomski zahtjevnija, jest timski sustav nastave, koji se temelji na teoriji međupredmetnih veza. One se ostvaruju na razini sadržaja u nastavnim programima, udžbenicima i drugim didaktičkim izvorima te u planiranju i izvođenju nastave. Za korelacijski timski sustav potrebno je dvoje ili više nastavnika, od kojih će svaki obuhvatiti svoj nastavni predmet.²²⁶ U ovakvom modelu nastave, određenom nastavnom sadržaju prišlo bi se s dva ili više kuta proučavanja, a svaki bi nastavnik učenike i učenice vodio kroz područje svoje struke. Za ostvarivanje ovakvog sustava, potrebna je suradnja nastavnika te pomno planiranje metodičke strategije. Međutim, takvim pristupom učenici bi u jednoj vremenskoj cjelini dobili koherentne informacije vezane temom i sadržajem, umjesto da se jedan sadržaj obrađuje fragmentarno i pojedinačno unutar različitih nastavnih predmeta kroz različite, vremenski neujednačene programe.

5. 2. Interdisciplinarnost u nastavi Hrvatskog jezika i Likovne umjetnosti u hrvatskim gimnazijama te drugim srednjim školama s četverogodišnjim programom Likovne umjetnosti

Nastavni plan za gimnazije iz 1994. godine donedavno je bio osnovni dokument prema kojemu se kreirao plan i program nastave gimnazijskog obrazovanja u Hrvatskoj, a koji u međuvremenu nije znatnije mijenjan niti nadopunjavao.²²⁷ Međutim, „u svrhu uspostavljanja

²²⁴ U daljnjem tekstu radi ekonomičnosti samo „nastavnici“, kao i za učenike i učenice samo „učenici“.

²²⁵ Usp. Rosandić, str. 206.

²²⁶ Isto, str. 209.

²²⁷ Usp. *Nastavni plan za gimnazije* (1994) u: *Glasnik Ministarstva kulture i prosvjete*. Mrežna stranica: http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/nastavni-program.pdf [pregledano 25. kolovoza 2019.]

usklađenog i učinkovitog sustava odgoja i obrazovanja kroz cjelovite sadržajne i strukturne promjene“²²⁸ započeta je kurikularna reforma koju je pokrenulo Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta. Ona je prihvaćena 2014. godine u Hrvatskom saboru kao prva mjera u sklopu *Strategije obrazovanja, znanosti i tehnologije*, a okupljena ekspertna radna skupina započela je s radom u veljači 2015. godine.²²⁹ U siječnju 2019. godine Ministarstvo znanosti i obrazovanja donijelo je odluku o prihvaćanju Cjelovite kurikularne reforme čime na snagu stupaju novi nacionalni dokumenti, a stari nastavni planovi i programi postupno će se izbaciti iz upotrebe. Ipak, trenutno su ti dokumenti još važeći s obzirom na to da se s primjenom novih nacionalnih kurikuluma započinje postupno, počevši od školske godine 2019./2020. za učenike 1. razreda gimnazije, zatim od školske godine 2020./2021. za učenike 2. i 3. razreda gimnazije, te od školske godine 2021./2022. za učenike 4. razreda gimnazije.

Prema tome, još važeći *Nastavni plan i program za gimnazije* propisuje plan i program nastave književnosti u sklopu predmeta Hrvatski jezik,²³⁰ a povijest likovne umjetnosti poučava se u sklopu predmeta Likovna umjetnost.²³¹ Povijest književnosti i povijest likovne umjetnosti prema tim nastavnim planovima uče se u gimnazijama unutar četverogodišnjeg programa slijedeći kronološki njihov razvoj kroz ljudsku povijest, a u pogledu likovne umjetnosti u prirodoslovnim i prirodoslovno-matematičkim gimnazijama provodi se dvogodišnji program. Nažalost, propuštena je prilika za međusobno usklađivanje nastavnih jedinica tih predmeta, što je moglo učenicima omogućiti paralelno obrađivanje istih književno-umjetničkih razdoblja, pravaca i stilova na satovima Hrvatskog jezika i Likovne umjetnosti. Istovremeno promatranje nekog povijesnog perioda unutar različitih nastavnih predmeta zasigurno bi pridonijelo boljem razumijevanju i poimanju kulturnoumjetničkog i književnog razvoja, a ujedno i kontekstualizaciji istih unutar društvenih i povijesnih kretanja.

Tako se, primjerice, u prvom razredu gimnazije povijest književnosti na satu Hrvatskog jezika prati od njezinih početaka do srednjeg vijeka, dok se za to vrijeme u nastavi Likovne umjetnosti još ne započinje s periodizacijom povijesti umjetnosti. U drugom razredu gimnazije nastava književnosti proučava izuzetno opsežan dio povijesti književnosti koji započinje

²²⁸ Usp. *Cjelovita kurikularna reforma*. Mrežna stranica: http://www.kurikulum.hr/sto_ukljucuje_kur_reforma [pregledano 14. kolovoza 2019.]

²²⁹ Usp. *Cjelovita kurikularna reforma u brojkama*. Mrežna stranica: http://www.skole.hr/aktualno/vijesti-iz-skolstva?news_id=12693 [pregledano 14. lipnja 2019.]

²³⁰ Usp. *Nastavni program za Hrvatski jezik* [dalje *Nastavni program HJ*], u: *Glasnik Ministarstva prosvjete i sporta* (1996) str. 151 – 161. Mrežna stranica: http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/hrvatski.pdf [pregledano 25. kolovoza 2019.]

²³¹ Usp. *Nastavni program za Likovnu umjetnost* [dalje *Nastavni program LU*], u: *Glasnik Ministarstva kulture i prosvjete* (1994) str. 90 – 97. Mrežna stranica: http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/likovni.pdf [pregledano 25. kolovoza 2019.]

predrenesansom, a završava romantizmom. Međutim, nastava povijesti umjetnosti u istom razredu tada tek započinje povijesni pregled od pretpovijesne umjetnosti, a završava predromanikom. Nastavni plan književnosti trećega razreda gimnazije obuhvaća razdoblje 19. stoljeća, od protorealizma do moderne, a za to vrijeme nastava povijesti umjetnosti poučava o razdoblju od romanike do secesije. U četvrtom se razredu gimnazije nastavni planovi književnosti i likovne umjetnosti konačno susreću, iako ne ukorak, ali barem na razini nastavne godine, pa tako oba nastavna plana zahvaćaju razdoblja i stilove od avangarde do suvremene umjetnosti.²³²

Nastavni plan za Hrvatski jezik (1996) propisuje konkretne nastavne sadržaje iz područja povijesti književnosti u sklopu cjeline „Književnost, kazalište i medijska kultura“ pri čemu navodi djela i teme koje je potrebno obraditi na nastavi, ali se interdisciplinarno ne orijentira prema drugim nastavnim predmetima.²³³ *Nastavni plan za Likovnu umjetnost* (1994) također donosi popis nastavnih sadržaja, no pritom u didaktičkim uputama predviđa povezivanje sadržaja s drugim nastavnim predmetima, međutim „ne u smislu uspoređivanja srodnih tema ili istih povijesnih razdoblja, nego u stvaralačkom nastojanju nastavnika da trajno uspoređuje metode, pojave i spoznaje drugih nastavnih područja radi recipročnog boljeg poimanja posebnosti, kao i međuzavisnosti. To se odnosi na povijest, književnost i glazbenu umjetnost ponajviše“,²³⁴ što pretpostavlja svojevrsno obogaćivanje nastave likovne umjetnosti sadržajima iz drugih predmeta.

Ipak, interdisciplinarnost u punom smislu značenja nije predviđena u navedenim nastavnim planovima i programima, što nije neobično s obzirom na vrijeme njihova nastanka. No težnje da se stanje granice između nastavnih predmeta i pokuša ostvariti neki stupanj interdisciplinarnosti očituju se u novom nacionalnom kurikulumu proizišlom iz Cjelovite kurikularne reforme. Jedan od načina na koji se to nastoji postići jest i povezivanjem srodnih nastavnih predmeta u veće cjeline. U tu svrhu izrađeni su u sklopu reforme 2016. godine prijedlozi kurikuluma za šira odgojno-obrazovna područja koja obuhvaćaju: tehničko i informatičko područje, tjelesno i zdravstveno područje, matematičko područje, jezično-komunikacijsko područje, prirodoslovno područje, umjetničko područje i društveno-humanističko područje.²³⁵ *Nacionalni dokument jezično-komunikacijskog područja*, što je područje kojemu pripada predmet Hrvatski jezik, direktno poziva na povezivanje sadržaja iz

²³² Vidi u: *Nastavni program LU*.

²³³ Usp. *Nastavni program HJ*.

²³⁴ Usp. *Nastavni program LU*.

²³⁵ Usp. *Dokumenti područja kurikuluma*. Cjelovita kurikularna reforma. Mrežna stranica: <http://www.kurikulum.hr/dokumenti-podrucja-kurikuluma/> [pregledano 25. kolovoza 2019.]

svoje domene sa sadržajima drugim područjima: „U predmetima jezično-komunikacijskog područja jezik je istodobno i sadržaj i sredstvo učenja i poučavanja. Jezični sadržaji uključuju kulturno nasljeđe i kulturu življenja, povijest, književnost, likovnu umjetnost, arhitekturu, glazbu, kazalište i film pa se tako povezuju sa sadržajima drugih odgojno-obrazovnih područja, prije svega s društveno-humanističkim i umjetničkim područjem.“²³⁶ Nastavni predmet Likovna umjetnost pripada, prema predmetnom kurikulumu, umjetničkom i društveno-humanističkom području.²³⁷ *Nacionalni dokument umjetničkoga područja* kurikulumu navodi uzajamnu suradnju s jezično-komunikacijskim područjem: „Umjetničko područje (pripadajući redovni i izborni nastavni predmeti, moduli, izvannastavne i izvanškolske aktivnosti) povezuje se s ostalim područjima i međupredmetnim temama na dvjema razinama: sadržajnoj i konceptualnoj. S jezično-komunikacijskim područjem povezuje se u književnosti, dramskoj i filmskoj umjetnosti te uporabi dramskih i plesnih metoda u nastavnome procesu.“²³⁸ *Nacionalni dokument društveno-humanističkoga područja* kurikulumu naglašava u ciljevima tih područja razvoj komunikacijske kompetencije što ih dovodi u vezu s jezično-komunikacijskim područjem, a poveznice s umjetničkim područjem nalazi u važnosti promicanja vrijednosti za oblikovanje hrvatske kulture i društva.²³⁹ Prema ovim dokumentima kurikulumu vidljivo je nastojanje da se immanentna srodnost književnosti i umjetnosti kroz međusobno povezivanje između različitih područja kurikulumu i međupredmetnim temama upotrijebi i u nastavnoj praksi.

5. 3. Prijedlog interdisciplinarnog pristupa ekspresionizmu u nastavi Likovne umjetnosti i Hrvatskog jezika

Sljedeće stranice donose prijedlog interdisciplinarnog pristupa usmjerenog na korelaciju sadržaja iz nastavnih predmeta Likovna umjetnost i Hrvatski jezik u sklopu teme

²³⁶ *Nacionalni dokument jezično-komunikacijskog područja* kurikulumu. Cjelovita kurikularna reforma. Str. 12. Mrežna stranica: <http://www.kurikulum.hr/wp-content/uploads/2016/03/Jezicno-komunikacijsko-podrucje.pdf> [pregledano 25. kolovoza 2019.]

²³⁷ Usp. *Kurikulum nastavnog predmeta Likovna kultura za osnovne škole i Likovna umjetnost za gimnazije* (2019) Narodne novine. Mrežna stranica: https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_7_162.html [pregledano: 25. kolovoza 2019.]

²³⁸ *Nacionalni dokument umjetničkoga područja* kurikulumu. Cjelovita kurikularna reforma Str. 12. Mrežna stranica: <http://www.kurikulum.hr/wp-content/uploads/2016/04/UMJETNICKO-PODRUCJE.pdf> [pregledano 25. kolovoza 2019.]

²³⁹ Usp. *Nacionalni dokument društveno-humanističkoga područja* kurikulumu. Cjelovita kurikularna reforma. Str. 15. Mrežna stranica: <http://www.kurikulum.hr/wp-content/uploads/2016/03/DHP.pdf> [pregledano 25. kolovoza 2019.]

ekspresionizma koja je propisana u planovima i programima obaju predmeta, tijekom četvrte godine srednje škole gimnazijskoga programa ili programa umjetničkih škola.

Nastavni plan i program za Hrvatski jezik propisuje sljedeće nastavne sadržaje koji se obrađuju u sklopu teme ekspresionizma: pojam i likovna umjetnost, odnos prema impresionizmu; srednjoeuropski književni pokret; krik, vizija, sinestezija; aktivizam i nihilizam; njemački i hrvatski ekspresionizam; književni časopisi *Kokot*, *Vijavica*, *Juriš* i *Plamen*.²⁴⁰ Kao što je vidljivo iz prve natuknice, povezivanje književnog ekspresionizma s likovnom umjetnošću propisano je nastavnim planom te se na temelju toga ovaj prijedlog interdisciplinarnog pristupa može planirati u godišnjem programu nastave hrvatskog jezika. Također, nastavni plan donosi i obveznu literaturu, odnosno popis književnih djela ekspresionizma koja predlaže za rad na satu, među kojima se nalaze sljedeće pjesme Antuna Branka Šimića: *Pjesnici*, *Moja preobraženja*, *Hercegovina*, *Povratak*, *Smrt i ja*, *Smrt*, *Ručak siromaha* i *Opomena*.²⁴¹ Prijedlog nastave koji je iznesen u ovom diplomskom radu uključuje dvije od navedenih pjesama, a to su pjesme *Moja preobraženja* i *Hercegovina*.

Dok je prema nastavnom planu za Hrvatski jezik ekspresionizam kao tema obuhvaćen u cjelovitosti, *Nastavni plan i program za Likovnu umjetnost* razdvaja sadržaje vezane uz temu ekspresionizma. Naime, ekspresionizam se spominje unutar nastavne teme „Impresionizam, ekspresionizam i simbolizam“ predviđenom za treći razred gimnazije, a ista je opisana kratkom rečenicom: „Rasap slike u impresionizmu, obnova velike četvorice: Van Gogh, Gauguin, Seurat, Cezanne.“²⁴² Opis daje naslutiti da se na nastavi obrađuje samo ekspresionizam u svjetskoj, odnosno europskoj umjetnosti, te u jedinstvu s impresionizmom i simbolizmom. Smještanje teme ekspresionizma u plan trećeg razreda je dosta neobično jer se u nastavnom planu i programu za četvrti razred gimnazije navode svi avangardni pravci osim ekspresionizma, pod naslovnom nastavne teme „1905. – 1918. Fovizam, kubizam, futurizam, orfizam, organička i geometrijska apstrakcija, suprematizam, magični realizam, dadaizam.“²⁴³ No s obzirom na to da isti nastavni plan i program ne poznaje pojam avangarde, vjerojatno predviđa obradu ekspresionizma kao pravca u opoziciji s impresionizmom. Međutim, *Proljetni salon* (izuzetno značajan za hrvatski slikarski ekspresionizam) se kao nastavni sadržaj ipak pojavljuje u nastavnom planu za četvrti razred gimnazije, i to unutar nastavne teme „Slikarstvo i skulptura 1918. – 1945.“ koje je opisano sljedećim natuknicama: „Nadrealizam ili uljepšana stvarnost.

²⁴⁰ Usp. *Nastavni program za HJ*.

²⁴¹ Isto.

²⁴² *Nastavni program za LU*.

²⁴³ Isto.

Podvojenost volumena (Proljetni salon) i kolorizma u hrvatskom slikarstvu“.²⁴⁴ S obzirom na to da ta tema obuhvaća hrvatski slikarski ekspresionizam, prijedlog nastave iznesen u ovom radu može se uklopiti u godišnji program nastave Likovne umjetnosti četvrtog razreda gimnazije.

Nacionalni kurikulum nastavnog predmeta Likovna kultura i Likovna umjetnost koji je usvojen u siječnju 2019. godine opisuje prilično drugačiju organizaciju nastavnih tema, pri čemu nastavnik više ne mora nužno slijediti tradicionalno kronološko poučavanje povijesti umjetnosti koje je dominantno u postojećem i gore navedenom *Nastavnom planu za Likovnu umjetnost*. Predmetni kurikulum za likovnu umjetnost u svakoj godini učenja predmeta nastoji obraditi određeni koncept ili koncepte kroz nekoliko tema. U četvrtom razredu srednje škole nastavni sadržaji raspoređeni su u dvije teme: „Umjetnost i moć“ te „Umjetnost i stvaralački proces“. Prva tema obuhvaća propagandno djelovanje umjetnosti, ulogu umjetnosti u osvještavanju bitnih društvenih pitanja, položaj umjetnika u društvu, institucionalizaciju umjetnosti i njezinu eksploataciju, pitanje cenzure, preplitanje umjetnosti i popularne kulture te utjecaj popularne kulture i masovnih medija na svakodnevnicu.²⁴⁵ To je ujedno i tema u sklopu koje je zamišljen prijedlog nastave u ovom radu, pri čemu bi se pristupilo navedenoj problematici položaja umjetnika u društvu kroz ekspresionistički obrat kojim umjetnička ekspresija biva temeljem i svrhom umjetničkog djela.

Pri tome će se u skladu s odgojno-obrazovnim ishodima navedenim u predmetnom kurikulumu za likovnu umjetnost postići da „učenik objašnjava likovne elemente, načela oblikovanja i stilska obilježja u svrhu izražavanja cjelovitoga doživljaja umjetničkoga djela“ te da „učenik ciljano provodi cjelovitu analizu ili dijelove analize u svrhu izražavanja vlastitoga kritičkog stava o pojedinačnome djelu služeći se odgovarajućom likovnom terminologijom/jezikom“²⁴⁶ na primjeru ekspresionističkog slikarstva te u korelaciji s ekspresionističkom lirikom. U istom kontekstu nastojat će se ispuniti i jedan od odgojno-obrazovnih ishoda koji propisuje predmetni kurikulum hrvatskog jezika, prema kojem treba postići da učenik „odabire, istražuje i uspoređuje tekstove i umjetnička djela iz različitih područja stvaralaštva: strip, film, kazalište, glazbu, slikarstvo, kiparstvo, arhitekturu, ples, fotografiju, dizajn i uspoređuje ih s književnim tekstom po nekom kriteriju: stilskom,

²⁴⁴ Isto.

²⁴⁵ Usp. *Kurikulum nastavnog predmeta Likovna kultura za osnovne škole i Likovna umjetnost za gimnazije* (2019) Narodne novine. Mrežna stranica: https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_7_162.html [pregledano: 25. kolovoza 2019.]

²⁴⁶ Isto.

povijesnom, tematskom...“.²⁴⁷ Na primjerima Šimićevih odabranih ekspresionističkih pjesama i odabranih djela hrvatskog slikarskog ekspresionizma predviđeno je ispunjavanje ovog ishoda usmjerenog ka interdisciplinarnosti.

U sažetku, prijedlog nastave koji slijedi, zamišljen kroz primjenu interdisciplinarnog pristupa te korelacijsko-integracijskog i/ili timskog metodičkog sustava, sadržajno obuhvaća ekspresionističko pjesništvo Antuna Branka Šimića i hrvatsko ekspresionističko slikarstvo čime povezuje nastavne sadržaje predmeta Hrvatski jezik i Likovna umjetnost.

Ostvarivanje prijedloga nastave zamišljeno je unutar jednog dvosata, odnosno blok-sata, što podrazumijeva dva uzastopna nastavna sata u ukupnom trajanju od 90 minuta, ne računajući vrijeme za odmor. *Nacionalni kurikulum za gimnazijsko obrazovanje* preporučuje za većinu nastavnih predmeta upravo tzv. blok-sat kao najmanju jedinicu učenja i poučavanja, obrazlažući kako se time omogućuje visoka razina usvojenosti odgojno-obrazovnih ishoda.²⁴⁸

Za realizaciju ovih nastavnih sati potrebno je prethodno predznanje učenika; učenici trebaju poznavati europski ekspresionizam u književnosti i umjetnosti, kontekst njegova nastanka te formalno-stilska obilježja ekspresionističkog slikarstva.

U idealnim uvjetima ovaj prijedlog nastave temelji se na timskom metodičkom sustavu te zahtijeva istovremenu prisutnost nastavnika hrvatskog jezika i nastavnika likovne umjetnosti koji će tijekom nastavnih sati međusobno se dopunjavati i preuzimati vođenje nastave u skladu sa svojim područjem struke iz minute u minutu prateći dinamiku sata. Međutim, izvođenje ovog prijedloga nastave moguće je i u sklopu integracijsko-korelacijskog sustava pri čemu nastavnik likovne umjetnosti ili nastavnik hrvatskog jezika mogu samostalno izvesti oba nastavna sata, no pri tome je potrebna prethodna priprema nastave izvan učionice u suradnji s nastavnikom drugog predmeta. Također, budući da se ovaj pristup nastavnoj temi provodi u sklopu obvezatnog nastavnog predmeta potrebno ga je prethodno upisati u mjesečni i godišnji izvedbeni plan nastave. Za izvedbu nastave potrebni su sljedeća nastavna sredstva i materijali: računalo s projektorom, *Powerpoint* prezentacije s metodičkim vježbama i nastavni listovi za učenike. Pripremljene prezentacije i nastavni listovi nalaze se u priložima na kraju ovog rada.

²⁴⁷ *Kurikulum nastavnog predmeta Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije* (2019) https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_10_215.html [pregledano: 16. kolovoza 2019.]

²⁴⁸ *Nacionalni kurikulum za gimnazijsko obrazovanje* (2016) Cjelovita kurikulumna reforma. Str. 12. Mrežna stranica: <http://www.kurikulum.hr/wp-content/uploads/2016/03/Gimnazijsko-obrazovanje.pdf> [pregledano: 25. kolovoza 2019.]

5. 3. 1. Prvi nastavni sat: *Portret i subjekt u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i pjesništvu ekspresionizma*

Cilj ovog nastavnog sata je postići učeničko razumijevanje ekspresionističkog obrata u umjetnosti koji odbacuje mimetičnost i postavlja umjetnički izraz, odnosno ekspresiju samog umjetnika u središte umjetničkog djela, unutar hrvatskog slikarstva i pjesništva najvažnijeg hrvatskog ekspresionističkog pjesništva Antuna Branka Šimića. To će se u ovom nastavnom satu postići proučavanjem značajnih hrvatskih ekspresionističkih portreta i autoportreta koji su zbog svoje orijentiranosti na osobu, odnosno lik u slikarskom djelu te lirski subjekt u lirskom djelu, podobni za proučavanje ekspresionističke namjere projiciranja unutarnjih osjećaja umjetnika na predmet svog djela.

Učenici trebaju razumjeti značaj odvajanja ekspresionističkih slikara i pjesnika od tzv. lijepih umjetnosti i okretanje od predmeta prema umjetniku, odnosno korjenitu promjenu estetike koja se snažno očituje u stilu i formi, kako u slici tako i u pjesmi.

Odgojno-obrazovni ishodi ove nastavne jedinice su sljedeći: učenici će moći opisati značajke važnih djela hrvatskog ekspresionističkog slikarstva te odabranih pjesama iz zbirke *Preobraženja* Antuna Branka Šimića, objasniti ekspresionistički način upotrebe likovnih elemenata u slikarstvu i stilskih figura u pjesništvu, opisati osobitosti grafičkog oblikovanja Šimićeve pjesničke zbirke, usporediti upotrebu prostora u analiziranim ekspresionističkim portretima s upotrebom bjelina i pozadine u pjesmama Antuna Branka Šimića, objasniti vizualnost njegove poezije te na temelju svega obrađenog moći izraziti kritički stav o ulozi ekspresionizma u poimanju umjetnosti i položaja umjetnika.

Nastavni sat započinje upućivanjem učenika u temu nastavnog sata; uvodnim razgovorom kratko se ponavljaju temeljne karakteristike ekspresionizma na području umjetnosti i književnosti te im se pojašnjava da će na ovom satu baviti hrvatskim ekspresionizmom u slikarstvu te ga povezati s pjesništvom Antuna Branka Šimića [Prezentacija 1/1].²⁴⁹ Nastavnik zatim u mirnoj atmosferi čita Šimićeve pjesmu *Moja preobraženja* (1920) [Prilog 1] nakon čega učenici kratko iznose vlastite dojmove o pjesmi. Tada im se tekst pjesme prikazuje na prezentaciji [Prezentacija 1/2] i učenici individualno rješavaju prvi zadatak koji im se prilaže na nastavnom listu [Zadatak 1]. Važno je da učenici prepoznaju izraženost vizualnih pjesničkih slika u ovoj pjesmi te dominaciju kontrasta kao stilske figure koja se

²⁴⁹ Priložene prezentacije u tekstu se navode tako da prvi broj označava prezentaciju, a drugi broj označava broj slajda u prezentaciji (naznačen u donjem desnom kutu svakog slajda).

očituje kroz odnos svijetlog i tamnog u vizualnim pjesničkim slikama u prvoj i posljednjoj strofi, te kontrast ostvaren glagolima suprotnog usmjerenja u središnjoj strofi. Kontrast kojim obiluje ova pjesma možemo shvatiti kao način prikazivanja procesa preobražavanja kojemu teži lirski subjekt, a koje nosi i naziv Šimićeve zbirke, te kojim lirski subjekt nastoji prevladati svoje unutrašnje patnje i postići stanje slobodnog i nadmoćnog duha.²⁵⁰ Učenike se potiče da iznesu svoje mišljenje o tome što to znači preobraženje u ovoj pjesmi.

Zatim se učenicima prikazuje reprodukcija slike Vilka Gecana, *Autoportret s cigaretom* (1923, ulje na platnu, 390 x 280 mm, Moderna galerija, Zagreb) bez legende [Prezentacija 1/3]. Učenici bi trebali u motivu ljudske figure prepoznati da je riječ o portretu ili autoportretu. Otvorenim razgovorom potiče se učenike da iznesu svoje mišljenje o funkciji autoportreta kao slikarske vrste. Učenike treba uputiti da pokušaju razmišljati iz perspektive slikara te da iznesu svoje misli o tome što može motivirati slikara da prikaže svoj lik na platnu. Važno je zaključiti kako autoportret može nastati iz želje za ovjekovječivanjem trenutnog izgleda ili trenutka, u svrhu dokumentiranja vlastitog fizičkog izgleda, ali i da može nositi dublje značenje. Učenici mogu svojim riječima izraziti razumijevanje kako kroz autoportret slikar može osim fizičkog izgleda htjeti izraziti svoje unutarnje stanje, odnosno stanje duha, te oslikati svoje psihičko ili emocionalno stanje, ili pak neke značajke svoje osobnosti. Upravo taj umjetnički vlastiti izraz sebe je temelj ekspresionizma, a iz tog značenja proizlazi i sam naziv pojma. Učenike se sada može uputiti na naziv i autora djela. Zatim se s učenicima razgovara o načinu na koji je prikazan motiv slike, odnosno lik. Njegovo lice koje „izranja iz zagasite modro-zelene magme širokih i ravnih poteza i nedvosmisleno ukazuje na dublje ekspresivne naboje“.²⁵¹ Učenici bi trebali prepoznati svjetlosni kontrast koji se realizira akromatskim suprotstavljanjem crne i bijele boje te kontrast dominirajuće plave boje u kromatskom spektru kojoj se suprotstavljaju topli tonovi žute kvalitete lica i ruke te zagasite crvene usne figure centrirane u središtu platna. Jakim svjetlosnim kontrastima te širokim i žestokim potezima kista slikar stvara plohe koje čine sliku. Uz lice naglašeno svjetlosnim kontrastom od površine, drugo važno mjesto na slici predstavlja ruka s cigaretom ispružena uz donji rub slike koje je također naglašeno jačim osvjetljenjem u odnosu na pozadinu.²⁵² Otvorenim dijalogom nastoji se učenike potaknuti da iznesu svoje mišljenje o funkciji kontrasta na ovome djelu te ih podsjetiti kako je Šimić koristio kontrast kao stilsku figuru u pjesmi *Moja preobraženja*. Stihovi „Ja pjevam sebe kad iz crne bezdane i mučne noći / iznesem blijedo meko lice u kristalno jutro“ doista djeluju kao opjevavanje Gecanovog

²⁵⁰ Usp. Vučković (1969), str. 134.

²⁵¹ Maković (1997), str. 198.

²⁵² Usp. isto, str. 199 – 200.

autoportreta, no važno je naglasiti učenicima da je to samo slučajna sadržajna podudarnost. Međutim, način uporabe i funkcija kontrasta i u Šimićevoj pjesmi i na Gecanovom autoportretu izlazi iz istih temelja, na temelju čega možemo primijetiti kako kontrast kao likovni element i kao pjesnička stilski figura u dva sasvim različita medija ostvaruju snažnu ekspresivnost.

Prelazi se na drugi individualni zadatak koji će učenici dobiti na nastavnom listu [Zadatak 2/1].²⁵³ Na reprodukciji slike Zlatka Šulentića, *Čovjek s crvenom bradom*, (1916, ulje na platnu, Moderna galerija, Zagreb)²⁵⁴ učenici samostalno trebaju iscrtati liniju konture prikazanog lika te ucrtati kompozicijske osi. Jedan se učenik proziva na ispred razreda kako bi pokazao kako je iscrtao tražene linije, a zatim se one prikazuju animacijom na reprodukciji slike na prezentaciji [Prezentacija 1/3]. Slijedi razgovor o djelu; određuje se vrsta djela, tema, tehnika i format [Zadatak 2/2]. Učenicima se zatim daje nekoliko minuta za idući zadatak [Zadatak 2/3] tijekom kojeg samostalno trebaju opisati liniju, odnose boja i kompoziciju. Rezultate učenici iznose u vođenom dijalogu tijekom kojeg je potrebno istaknuti kako na ovom djelu boja ima primat nad linijom, uputiti na prevladavajuću plavu boju kojoj se hladnoćom suprotstavlja topla narančasta boja kose i brade. Toplina i intenzitet crvenonarančaste boje koja nam se optički približava u kromatskom je kontrastu s hladnom prevladavajućom plavom kvalitetom, a njihova komplementarnost daje dinamiku djelu. Piramidalna kompozicija djela umiruje i stvara prividnu stabilnost koja je narušena kadriranjem, neobičnim odrezivanjem nogu lika. Pozadina je kromatski neutralna i dodatno ističe kolorizam portretiranog lika. Ekspresivnu namjeru nalazimo u intenzivnim modrim bojama, koloristički akcentuiranoj narančastoj bradi, oblikovanju lica u fasetama te u deformaciji prostora.²⁵⁵ Otkrivanjem legende učenicima se daju informacije vezane uz autora i djelo, a učenici podatke upisuju na nastavne listove [Zadatak 2/4].

Slijedi prikazivanje reprodukcije Gecanove *Viktorije*, (1919, ulje na platnu, Moderna galerija, Zagreb) na prezentaciji [Prezentacija 1/4] te razgovor o djelu vođen pitanjima nastavnika, a potrebno je prepoznati osnovne elemente forme kao i na prethodnom primjeru: liniju, boju, kompoziciju, perspektivu, te planove. Od učenika se očekuje kako će brzo primijetiti kontrast komplementarnih kvaliteta boja te svjetlosne kontraste gornje i donje polovice slike, a potrebno ih je uputiti na neobičan, klizajući prvi plan. Posebno je važno naglasiti značaj geste ruke kao tipičnog ekspresionističkog toposa te način oblikovanja lica

²⁵³ Svaki od četiri zadatka nalazi se na zasebnom nastavnom listu. Prvi broj označava broj svakog od priloženih zadataka, a drugi broj označava konkretan podzadatak unutar svakog zadatka.

²⁵⁴ Detaljna analiza Šulentićeve slike *Čovjek s crvenom bradom* te informacije o slikaru na temelju kojih se iznose sadržaji ovog nastavnog sata nalazi se u poglavlju 3. 3.

²⁵⁵ Usp. Prelog (2002), str. 89 – 90.

portretirane žene. Učenicima se zatim otkriva legenda i upućuje na kontekst slike; na veliko Gecanovo i Uzelčevo prijateljstvo te Viktoriju kao njihov čest model. Razgovor o djelu može se zaključiti poentiranjem kao na *Autoportretu s cigaretom*; odmicanje od deskriptivnosti i bilježenja izgleda lika, te naglasak na psihologizaciji lika i unutrašnjem osjećaju slikara u službi ekspresije.

Učenicima se usporedno prikazuju tri prethodno analizirane reprodukcije slika: Vilko Gecan, *Autoportret s cigaretom* (1923), Zlatko Šulentić, *Čovjek s crvenom bradom*, (1916), te Vilko Gecan *Viktorija* (1919) na prezentaciji [Prezentacija 1/5] te se razgovorom uočavaju sličnosti i ekspresionistička obilježja. Upućuje ih se na razmišljanje o prostoru, ambijentu u kojima se portretirani likovi nalaze. Važno je da učenici tijekom razgovora samostalno pronađu riječi za opis prostora; očekuje se kako će učenici prepoznati da je riječ o nedefiniranom, višeznačnom, nedorečenom, irealnom prostoru. Može se zaključiti kako namjera slikara nije smjestiti likove u određeni prostor, već stvoriti neku vrstu atmosfere, uvjetno rečeno aure koja nosi svoje specifično, metafizičko, psihološko ili duhovno značenje. Otvorenim pitanjem učenike treba potaći na izražavanje vlastitih misli o toj nedefiniranosti prostora i odnosu figure i pozadine. Na primjeru *Čovjeka s crvenom bradom* možemo zaključiti kako se uporište slike pronalazi u nenametljivim i skrivenim elementima; portretirani lik koji zrači određenom blagošću i mirnoćom stiješnjen je apstraktnom šarom koja stješnjuje prostor između njega i okvira; drama koja pripada liku odvija se upravo na tom marginalnom prostoru slike.²⁵⁶ Nova percepcija prostora koji okružuje glavni motiv portreta, odnosno pozadina koja ističe prikazanu figuru, očituje se i na Gecanovoj slici *Viktorija*. Pozadina ovdje ne označava ambijent, nego površinu koja obrubljuje figuru. Ta nova ideja prostora na portretu vrlo je značajna, ona otkriva novi koncept slike i slikanog. Ono što je slikano postaje nova likovna stvarnost kada je gledamo na slici, kao što je i njezino okruženje tek likovna činjenica. Izrazita nemimetičnost u prikazu prostora u funkciji je pojačanja ekspresivnog naboja cjeline.²⁵⁷ U objašnjavanju tog novog koncepta slike i slikanog može pomoći upravo jedan Šimićev ulomak iz njegovog poznatog programatskog teksta *O muzici forma* objavljenog u trećem broju njegovog časopisa *Vijavice*. Učenicima se može pročitati navedeni ulomak [Prilog 2] te komentirati u kontekstu Gecanovog portreta. Ekspresionistička htijenja, prema tome, na ovim slikama ne pronalazimo samo u deformaciji prostora, već i u drugačijem razumijevanju istoga, te davanja mu novog značenja.

Učenicima se zatim na prezentaciji [Prezentacija 1/7] prikazuje tekst pjesme *Zavedena* iz zbirke *Preobraženja* [Prilog 3], a isti im se dijeli na nastavnim listovima [Zadatak 3]. Nakon

²⁵⁶ Usp. Maković (2013), str. 10.

²⁵⁷ Usp. Maković (1997), str. 77 – 79.

što im nastavnik pročita pjesmu, učenicima se ostavlja nekoliko minuta kako bi riješili zadatak tijekom kojeg trebaju ucrtati liniju simetrije i uokviriti stihove pjesme. Promatrajući vizualnu osebnost pjesme postignutu grafičkim oblikovanjem, centralnom vertikalnom simetrijom i slaganjem manjih i većih strofa upućuje se učenike na geometrizam Šimićevih pjesama, kao i na njegovu svjesnu upotrebu bjeline papira u isticanju bitnoga u svojim stihovima, što se povezuje s ekspresionističkim tretmanom prostora odnosno pozadine na prethodne tri reprodukcije slika portreta i autoportreta. Učenicima se ovim promatranjem pjesme otkriva mogućnost organizacije pjesme u plohi odnosno prostoru, te potvrđuje slikovitost pjesme kao bitan element njezine strukture te ju povezuje s likovnoumjetničkim djelima.²⁵⁸

Učenicima se na prezentaciji [Prezentacija 1/8] prikazuje tekst pjesme *Mučenik* iz Šimićeve zbirke *Preobraženja* [Prilog 4]. Učenici trebaju primijetiti sličnost u grafičkom oblikovanju pjesme te ih je pritom potrebno informirati kako su tako oblikovane sve pjesme u zbirci. Prilikom toga važno je napomenuti kako je u vrijeme prije računala takvo oblikovanje teksta zahtijevalo mnogo veći trud od jednog pritiska mišem kao danas, te kako to pokazuje Šimićevu izrazitu namjeru prilikom oblikovanja svojih pjesama i svijest da se pjesme gledaju, a ne samo čitaju. Zatim se dijalogom nastoji učenike uputiti i na druge elemente ove pjesme koji se slušanjem pjesme neće prepoznati, ali čitanjem odnosno gledanjem hoće. Pritom će učenici primijetiti da su neke apstraktne imenice pisane velikim slovom te na nestandardnojezično korištenje interpunkcije, a nastavnik će učenicima protumačiti kako Šimić koristi te elemente u svrhu ekspresivnog izraza.

5. 3. 2. Drugi nastavni sat: *Ekspresionizam u pejzažu i pejzažnoj lirici*

Tijekom ovog nastavnog sata detaljno će se analizirati jedan od najzanimljivijih hrvatskih ekspresionističkih pejzaža, *Crvena kuća* (1923, ulje na platnu, 73,5 x 62,5 cm, Moderna galerija, Zagreb) slikara Vladimira Varlaja²⁵⁹ te jedna od dviju pjesama istog naziva *Hercegovina* iz Šimićeve zbirke *Preobraženja*. Cilj nastavnog sata je postići razumijevanje kako se žanr pejzaža u slikarstvu i pejzažne pjesme u pjesništvu u ekspresionizmu koristi za izricanje dubljih osjećaja, odmicanjem od deskripcije i mimetičnosti, pri čemu se prikazana priroda na slici i opjevana priroda u pjesmi oblikuje prema umjetničkoj ekspresiji, odnosno iskazuje umjetnikovu i pjesnikovu subjektivnu stvarnost kao projekciju njegova unutrašnjeg

²⁵⁸ Usp. Vuletić (2003), str. 413 – 414.

²⁵⁹ Detaljna analiza Varlajeva slike *Crvena kuća* te informacije o slikaru na temelju kojih se iznose sadržaji ovog nastavnog sata nalaze u poglavlju 3. 3.

stanja. Uporaba pejzažne pjesme za izricanje duhovnog stanja nije novitet nastao ekspresionizmom, zbog čega je potrebno kod učenika osvijestiti Šimićeve pjesničke mehanizme kojima stvara vlastiti pjesnički jezik te pokušati odrediti ekspresionističke postupke u danoj pjesmi. U korelaciji s Varlajevom slikom *Crvena kuća* učenici će pronaći sadržajne podudarnosti koje će pomoći pri traženju formalno-stilskih podudarnosti u djelima. Odgojno-obrazovni ishodi ovog nastavnog sata su sljedeći: učenici će moći opisati ekspresionistička formalno-stilska obilježja u Šimićevim pjesmama, objasniti važnost slobodnog stiha u njegovu pjesništvu, opisati vizualne elemente u pjesmi *Hercegovina*, opisati ekspresionističke značajke na Varlajevom pejzažu i usporediti ga s ranijim Varlajevim akvarelom istog naziva, objasniti nemimetičnost analiziranih djela i objasniti ekspresionističko korištenje slikarskih postupaka i pjesničkih figura u analiziranim djelima. Učenici će također moći objasniti Šimićevu ulogu u hrvatskoj likovnoj kritici.

Nastavni sat započinje ponavljanjem znanja o pejzažu kao slikarskom žanru o pejzažnoj lirici. Učenike se pritom potiče da svojim riječima izraze što za njih znači pojam pejzaža i koji je njihov osobni doživljaj pejzažne lirike. Nastoji se doći do učeničkog prisjećanja kako u povijesti umjetnosti i književnosti pejzaž nije uvijek doslovna preslika ili opis prirode i kako često nosi dublje značenje u koje možemo pokušati proniknuti analizom. Tada se učenicima najavljuje tema sata i objašnjava im se da će se tijekom sata, kao i tijekom prethodnog sata, povezivati sadržaji iz predmeta Hrvatski jezik i Likovna umjetnost na primjerima dvaju važnih djela hrvatske umjetnosti. [Prezentacija 2/1]. Nastavnik zatim učenicima čita pjesmu *Hercegovina* (1920) Antuna Branka Šimića [Prilog 5], nakon čega se kratko razgovara o dojmovima i doživljajima pjesme. Učenicima se dijele nastavni listovi s prijepisom teksta pjesme koji im se istovremeno prikazuje na prezentaciji [Prezentacija 2/2]. Učenike se upućuje da još jednom u sebi pročitaju pjesmu te riješe zadatak s nastavnog lista [Zadatak 4/1] te im se za taj individualan rad daje oko pet minuta. Rješenja zadataka prolaze se zajednički vođenim razgovorom. Temu pjesme nije potrebno čvrsto odrediti, već je poželjno pri tome saslušati različita učenička tumačenja, te naglasiti kako je višeznačnost imanentna ekspresionističkom stilu. I određenje vrste pjesme može se ostaviti otvorenim u skladu s njenom slojevitošću, pa se tako prihvaćaju i određenja pjesme kao misaone ili refleksivne, ili kao kombinaciju obje. Nadalje, učenici će primijetiti kako je pjesma pisana slobodnim stihom i bez rime, pri čemu im treba naglasiti kako je Šimića pjesnik koji je u hrvatskom pjesništvu afirmirao slobodni stih. Drugi dio zadatka obuhvaća pronalaženje različitih stilskih figura u pjesmi. Prepoznavanje asonanci i aliteracija te njihove funkcije u tekstu kao figura kojima se ostvaruje ritam pjesme te kako je to svjestan čin pjesnika koji je odbacio vezani stih u kojemu se

versifikacijom stvara ritam i muzikalnost pjesme. U otvorenom razgovoru učenici iznose svoje mišljenje o slobodnom stihu, pri čemu se može pročitati Šimićeva razmišljanja o slobodnom stihu i ritmu iz jednog ulomka njegova osvrta pod nazivom *Slobodni prijevod slobodnih stihova* [Prilog 6]. Učenici će komentirati pročitano uz vlastite misli o tome kako se može ostvariti ritam u pjesmi bez metričkog sustava. Zatim će jedan učenik pronaći u pjesmi stilsku figuru inverzije, primjerice u stihovima „Na rubu livada je kuća parnog mlina“, „Ispod brežuljaka crni vlak se vuče“, „Iz tame u me gleda nekoliko svijetlih bijelih prozora“. Učenici trebaju prepoznati dosljedno i promišljeno korištenje inverzije kao jedan od elemenata Šimićevog jedinstvenog stila, koji također sudjeluje u ostvarivanju ritma. Učenici mogu pokušati posložiti te stihove prema pravilima standardnojezične sintakse kako bi uvidjeli kako time pjesma gubi ritam. Personifikacija se također otkriva kao jedna od čestih Šimićevih stilskih figura, a razlozi njene uporabe ostavljaju se učenicima na interpretaciju pri čemu se nastoji potaknuti učenike da izraze vlastiti doživljaj koji stvara oživljavanje neživog te kako to stvara osjećaj dinamičnosti u ovoj pjesmi. Kontrast u zadnjoj strofi pjesme „Iz tame u me gleda nekoliko svijetlih bijelih prozora: / ko nekoliko bijelih svećanih časova / iz crnog života ljudi“ otkriva projekciju subjektivne nutrine u pejzažnu viziju koja nadilazi granice zemaljski odredivog te u ekspresionističkom duhu teži transcendentalnom, odnosno nebeskom.²⁶⁰ Prilikom razgovora o sadržaju pjesme učenici trebaju razumjeti Šimićev ekspresionistički pristup temi pejzažne ili zavičajne lirike; naoko deskriptivni pejzaž u službi je projekcije unutaršnjeg bića pjesničkog subjekta, a pri tome valja uputiti i kako su „Ovom procesu preobražavanja i transcendiranja predmetnih pejzaža u viša duhovna značenja podvrgnute [...] sve Šimićeve slike u knjizi *Preobraženja*: stvarni pejzaž, tako čest i u njegovim ranim poetsko-impresionističkim slikama“.²⁶¹

Učenicima se zatim na prezentaciji prikazuje slika *Crvena kuća* Vladimira Varlaja [Prezentacija 2/3] te učenici kratko iznose vlastite dojmove o djelu. Zatim im se dijele nastavni listovi i upućuje ih se na individualno rješavanje zadatka [Zadatak 4/2] za što im se daje pet minuta vremena. Zajednički se razgovorom otkrivaju rješenja koja su praćena animacijom na prezentaciji. Utvrđivanje vrste, teme, tehnike i formata djela služi kao motivacijski dio s ciljem ponavljanja tih osnovnih osobina djela, a drugi dio zadatka koristit će se za analizu specifičnih obilježja djela. Prvo se od učenika traži da riječima izraze svoj doživljaj koji stvara oblikovanje prostora na slici. Zatim se učenicima prikazuju linija putanje tračnica vlaka i linije

²⁶⁰ Usp. Vučković (1969), str. 132.

²⁶¹ Vučković, Radovan (1972) *Književne analize* (T. Ujević, I. Andrić, M. Krleža, M. Crnjanski, A. B. Šimić, R. Petrović, M. Dedinac, I. G. Kovačić). Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika. Str. 137.

konvergencije zgrada smještenih uz tračnice. Učenike se upućuje da primijete kako naizgled geometrijsku pravilnost ploha građevinskih objekata uz tračnice ne prati blago zavijena linija tračnica vlaka. Zatim se prikazuje kontura gornje plohe kuće, čije geometrijsko iskrivljenje, uz skraćenu dijagonalu pružne staze, deformira prostor, što pripada ekspresionističkom inventaru likovnih postupaka. Jedan se učenik poziva kako bi pokazao na prezentaciji planove slike onako kako ih je označio tijekom individualnog rada. Prvi prostorni plan slike ispunjavanju tamne zavijene grane koje djeluju kao svojevrsna prepreka između promatrača i oslikanog motiva. U kontekstu analize slike važan je i četvrti prostorni plan u kojem je prikazano masivno voluminozno brdo i nejasni obrisi neba, pri čemu tlo nije jasno odvojeno od neba. S učenicima se može razgovarati o tome kako izvjesna zbijenost prostornih planova djeluje na promatrača. Neprirodno izvijene grane linija iz prvog plana, stopljenost neba i tla u četvrtom planu, zajedno s geometrijskim iskrivljenjima linija tračnica i gornje plohe kuće, sve su to likovni postupci deformacije prostora ekspresionističke namjere u svrhu stvaranja određenog nelagodnog osjećaja.²⁶² Slijedi razgovor o bojama; učenici trebaju primijetiti nemimetičko korištenje boje i intenziviranje snažnih crvenih tonova, što upućuje na karakterističan ekspresionistički tretman boje. Učenici slobodno iznose kako na njih djeluje kolorit slike.

Učenicima se zatim usporedno prikazuju prijepis Šimićeve pjesme *Hercegovina* i reprodukcija Varlajevе slike *Crvena kuća*. [Prezentacija 2/5]. Učenike se upućuje da usporedno promotre tekst pjesme i oslikane motive na slici te pronađu sadržajne poveznice. Glavni motiv Varlajevе slike, što je naslovna crvena kuća, može se povezati s drugom strofom pjesme „Na rubu livada je kuća parnog mlina / Iz daljine / to je krvlju namrljana uglasta i gruba / slikarija na nebu“. Stih „nebrojene užarene opeke“ može se povezati s gospodarskim zgradama u trećem prostornom planu slike. Četvrta strofa pjesme „Ispod brežuljaka crni vlak se vuče / odmjereno udara /i vrišti /svoj dolaz još dalekoj nevidljivoj stanici“ s motivom vlaka ispod brda također nalazi svoju paralelu na slici, a čak i posljednjoj strofi „Iz tame u me gleda nekoliko svijetlih bijelih prozora:“ možemo pridružiti dvije bijele kuće u četvrtom prostornom planu koje izviru iz mraka. Korelaciju također možemo pronaći u poziciji lirskog subjekta i poziciji promatrača *Crvene kuće*; Šimićev stih izdvojen u zasebnu strofu „Noć i ja na brdu“ otkriva poziciju lirskog subjekta na povišenom mjestu, odvojenom od onoga što promatra, u noći; promatrač *Crvene kuće* također je na povišenom mjestu, odvojen tamnim granama iz prvog plana slike, isto vremenski smješten bliže noći nego li danu. Ovo prepoznavanje sadržajnih poveznica pjesme i slike služi nam za osvješćivanje učenika o naglašenoj likovnosti Šimićeve pjesme, što je i

²⁶² Usp. Dulibić (2011), str. 61 – 63.

autotematizirano stihovima „krvlju namrljana uglasta i gruba / slikarija na nebu“, o čemu je važno da učenici iznesu svoje mišljenje. Učenike se upućuje kako je korištenje čistih boja često u Šimićevom pjesništvu i upućuje ih se da izdvoje opisne pridjeve vezane uz boje koji su u funkciji epiteta: to su *plav od sutona*, *crni vlak*, *bijeli prozori*, *bijeli časovi iz crnih života ljudi*. Kontrast crnog i bijelog učenici mogu prepoznati kao čest motiv u Šimićevim pjesmama koji su već primijetili na prethodnom nastavnom satu. Kratko se može komentirati semantika tog kontrasta, u klasičnom značenju bijele boje kao simbola pozitivne vrijednosti i crne boje kao simbola negativnog značenja. Zatim se učenike upućuje da potraže kako je metaforički dočarana crvena boja u pjesmu. Crvenu boju signaliziraju stihovi „krvlju namrljana uglasta i gruba / slikarija na nebu“ te „nebrojene užarene opeke“. Učenici i otvorenom dijalogu iznose svoje dojmove o tome kakvo raspoloženje u pjesmi izazivaju te metafore za crvenu boju, te može li se to povezati s upotrebom crvene boje na Varlajevoj slici. Iznosi im se simbolika crvene boje u ekspresionizmu. Pritom se može podsjetiti učenike na njemačke ekspresioniste iz umjetničkih skupina *Most* i *Plavi jahač*. Ako učenici nisu upoznati s teorijom boja Vasilija Kandinskoga, ona im se može ukratko iznijeti. Zatim je važno spomenuti kako je Šimić čitao Kandinskoga i njegovu teoriju boja te kako je moguće u njoj pronaći utjecaj na simboliku boja u Šimićevom pjesništvu.²⁶³ U kontekstu vizualnosti Šimićevih pjesama učenike se podsjeća na vizualan doživljaj koji Šimić postiže grafičkim oblikovanjem svojih pjesama, što je analizirano na prethodnom satu, a prepoznaje se i na ovoj pjesmi, kao i u svim ostalim pjesmama koje su tiskane u zbirci *Preobraženja*.

Usporedbom Varlajeve *Crvene kuće* s jednim starijim akvarelom istoga motiva [Prezentacija 2/6] učenici će potvrditi razumijevanje ekspresionističkih tendencija u analiziranome djelu. Potrebno je prepoznati kako je prva verzija slike nešto izduženijeg formata, s manje detalja, svijetlije skale tonova slabijeg intenziteta, blago razlivenih tonova dima, pare i neba, te mekših linija koje manje dominiraju slikom. Drugoj verziji slike Varlaj je dodao još jednu kuću u trećemu planu te ono što je vrlo važno, još jednu vijugavu crnu granu u prvom planu slike kroz središnju vertikalnu koja se proteže čitavom dužinom slike između još dvije vrlo izražene grane. Sve grane Varlaj je na ovoj verziji obogatio sitnijim grančicama nepravilnih vijuga kroz koje se promatračevo oko probija kako bi vidjelo pejzaž iza njih. Također, boje su na ovoj verziji *Crvene kuće* znatno intenzivnije što taj motiv čini upravo najizraženijim na samoj slici, a slikar je usto i povećao njezine dimenzije u odnosu na verziju u akvarelu. Značajan je i kontrast u odnosu boja; nova verzija slike sukobljava intenzivnu

²⁶³ Vidi poglavlje 4. 4. 1.

crveno-ružičastu boju fasade kuće s jarkom šumskom zelenom bojom brežuljka u donjem desnom kutu čime se ostvaruje nemiran i aktivan dojam u odnosu na blage i umjerenije tonove akvarela. Svjetlo je također jedan od faktora koji se znatno razlikuje u dvije verzije ovih slika, pri čemu svjetlija paleta akvarela poziva na smještanje pejzaža u dnevno ili jutarnje doba, dok je na drugoj verziji nelagodan ugođaj stvoren neobičnom i nejasnom rasvjetom koja se više poziva na kasniji dio dana, moguć sumrak ili vatrom osvjetljenu noć.²⁶⁴

Imajući pred sobom reprodukcije obiju verzija slika, učenici i učenice vođenim dijalogom trebaju vođenim dijalogom sami doći do zaključka što čini drugu verziju *Crvene kuće* ekspresionističkom. Pri tome je važno naglasiti kako nije potrebno inzistirati na ukupnosti ekspresionističkih obilježja na djelima koja pokušavamo svrstati u određeni pravac ili u određeno stilsko razdoblje te kako neko djelo može imati neke ekspresionističke inklinacije no zbog toga ne mora biti nužno svrstano u ekspresionizam kao umjetnički pravac. Učenicima se tada iznose bitne informacije vezane uz slikara Varlaja, prvenstveno kako se on ne smatra ekspresionističkim slikarom te da je *Crvena kuća* fenomen unutar njegova opusa od kojeg se izdvaja upravo intenzivnom upotrebom ekspresionističkih elemenata. Dovodi ga se u kontekst *Praške četvorice* i njegove uloge na *Proljetnom salonu*. Nastavnik zatim čita Šimićevu kritiku Varlajevog slikarstva: „Varlajeve su vizije kristalno prozirne. Mada se ovaj umjetnik još „drži prirode“, samo jedan korak treba da se njegove boje oslobode od predmeta (samoodređenje boja) i da njihova harmonija bude jedini život slike (apsolutno slikarstvo)“.²⁶⁵ Učenicima se ostavlja da komentiraju ovaj Šimićev zapis o Varlaju, i time završava nastavni sat.

²⁶⁴ Usp. Dulibić (2011), str. 64.

²⁶⁵ Šimić, Antun Branko (1988) *Djela. Proza II*. Zagreb: August Cesarec. Str. 415.

6. Zaključak

Kao jedan od avangardnih pokreta, ekspresionizam je ujedinio umjetnike svih vrsta umjetnosti u jedinstvenoj borbi za postavljanje vlastitog, unutrašnjeg, subjektivnog izražaja umjetnika u središte umjetničkog djela i njegovu temeljnu vrijednost. U tom duhu ekspresionističkog zajedništva pisali su se programi, manifesti, osnovali su se razni časopisi, i organizirala su se kulturnoumjetnička događanja koja su omogućila razmjenu iskustava i utjecaja između raznorodnih umjetnika. Upravo zbog te snažne povezanosti umjetnika različitih vrsta, ekspresionizam je pogodan za interdisciplinarno proučavanje.

S obzirom na to da se likovni ekspresionizam najsnažnije odrazio u slikarstvu, a književni u pjesništvu, ovaj diplomski rad pristupio je toj temi iz područja povijesti umjetnosti i povijesti književnosti. Hrvatski ekspresionistički slikari svoja su djela izlagali prvenstveno i gotovo isključivo na izložbama *Proljetnog salona*, koje su redovito posjećivali i hrvatski književnici toga vremena. Jedan od njih bio je i Antun Branko Šimić, koji je glasno zagovarao ideologiju te nove umjetnosti i u svojim likovnim kritikama afirmirao umjetnike koji su izložili svoja ekspresionistička djela. Njegove kritike time obogaćuju povijest umjetnosti tog razdoblja pružajući zanimljive opservacije Šimića kao jednog od suvremenika i aktivnog participanta ekspresionističkog pokreta. To je jedna od točki ovog rada koja je omogućila interdisciplinarno proučavanje hrvatskog ekspresionističkog slikarstva. S druge strane, likovne umjetnosti obogatile su pjesništvo Antuna Branka Šimića, što je pružilo još jednu mogućnost za međupredmetno istraživanje teme. Šimićeva sklonost likovnim umjetnostima i njegovo nastojanje da ju dobro prouči i razumije rezultirala je i izrazitom likovnošću i vizualnošću njegove poezije. Njegova ekspresionistička zbirka pjesama *Preobraženja* to odražava na nekoliko načina; bogatstvom vizualnih pjesničkih slika koje katkada i referenciraju likovnu umjetnost, čestom uporabom boje u funkciji pridjeva kao samostalne forme u službi vlastite umjetničke ekspresije koja se time u pjesništvu afirmira kao što su ju slikari afirmirali u svom slikarstvu, te grafičkim oblikovanjem na temelju geometrijskih zakonitosti koje njegovim pjesmama daju i značajan vizualni identitet.

Na temelju tih poveznica između slikarskog i pjesničkog ekspresionizma u Hrvatskoj, predloženi su u ovome radu načini povezivanja tih tematskih sadržaja u nastavi hrvatskog jezika i likovne umjetnosti. Predloženi interdisciplinarni pristup temi hrvatskog ekspresionizma učenicima će olakšati stjecanje znanja o hrvatskom slikarstvu i pjesništvu tog razdoblja, pomoći im usvojiti koncept ekspresionizma kao pokreta, omogućiti bogatiju i raznovrsniju analizu pjesničkih i umjetničkih djela te razviti sposobnost kritičkog mišljenja i uočavanja poveznica

između srodnih pojava unutar različitih vrsta umjetnosti. Također, ovakav bi oblik nastave mogao biti poticajan za razvijanje učeničke volje za umjetničkom djelatnošću i vlastitim kreativnim izražavanjem, što je također važan čimbenik odgojno-obrazovnih ishoda koji se nastoje postići ovim prijedlogom nastave.

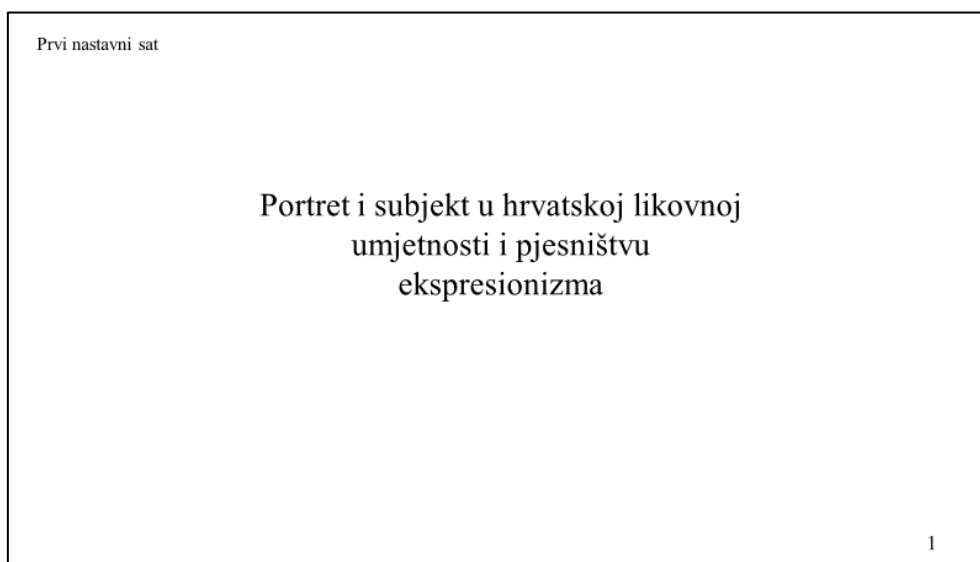
7. Prilozi za nastavne sate

Sljedeći prilozi odnose se na nastavna sredstva i materijale koji su potrebni za izvedbu predloženih nastavnih sati. Priložene su prezentacije za nastavu u učionici, nastavni listovi za učenički individualan rad na satu, te prijepisi tekstova koji su potrebni nastavnicima za izvedbu sata.

7. 1. Prezentacije za nastavne sate

Predviđene su dvije *Powerpoint* prezentacije, svaka za jedan nastavni sat. Slajdovi su numerirani samo za potrebe ovog rada kako bi se lakše moglo pratiti tijek sata opisan u 6. poglavlju. U izvedbi na nastavi numeracija nije potrebna jer može ometati percepciju književnog / likovnog djela. Također, prezentacije su opremljene animacijama koje ovdje nije moguće smisljeno prikazati, tako da ovdje prikazani slajdovi nisu u početnom obliku, već sa svim legendama, bilješkama i grafičkim oblikovanjem koji se naknadno otkrivaju učenicima. Ispod svakog slajda nalazi se u prvom retku naziv prikazanog književnog / likovnog djela, a u drugom retku kratak opis tijeka nastave i pitanja koja se upućuju učenicima.

7. 1. 1. Prezentacija 1: *Portret i subjekt u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i pjesništvu ekspresionizma*



Naslovnica prve prezentacije

Nastavnik učenicima najavljuje temu sata
--

MOJA PREOBRAŽENJA

Ja pjevam sebe kad iz crne bezdane i mučne noći
iznesem blijedo meko lice u kristalno jutro
i pogledima plivam preko polja livada i voda

Ja pjevam sebe koji umrem na dan bezbroj puta
i bezbroj puta uskrsnem

O Bože daj me umorna od mijena
preobrazi u tvoju svijetlu nepromjenljivu i vječnu zvijezdu
što s dalekog će neba noću sjati
u crne muke noćnih očajnika

2

Pjesma 1. **Antun Branko Šimić, *Moja preobraženja*, 1920.**
(naknadnom animacijom izdvajaju se relevantne sintagme)

S učenicima se provodi analiza prvog zadatka [Zadatak 1] u kojemu su trebali obilježiti stilske figure kontrasta. Dijaloškom metodom učenike se upućuje na njezinu autotematičnost kojom se pjesnik referira na sam naslov zbirke *Preobraženja*.

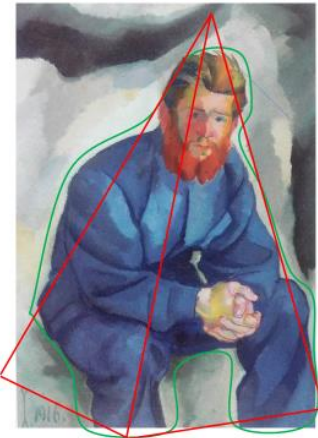


Vilko Gecan, *Autoportret s cigaretom*, 1923, ulje na platnu,
390 x 280 mm, Moderna galerija, Zagreb

3

Slika 1. **Vilko Gecan, *Autoportret s cigaretom*, 1923, ulje na platnu, 39 x 28 cm, Moderna galerija, Zagreb**
(legenda se pojavljuje naknadnom animacijom)

*Koja je tema djela? Kojom je tehnikom izvedeno? Koji likovni element prevladava? Kako se očituje kontrast? Je li ovaj autoportret realističan prikaz lika? Dijaloškom metodom učenike se dovodi do prepoznavanja ekspresionističkih osobitosti slike i korelacije ekspresivnosti portretiranog lika s ekspresijom lirskog subjekta u prethodno analiziranoj Šimićevoj pjesmi *Moja preobraženja*.*



1. Na reprodukciji ucrtajte:

a) **Konturu prikazane figure**
b) **Kompozicijske osi**

2. Odredite:

a) Vrstu djela • Figurativno
b) Temu • Portret
c) Tehniku • Ulje na platnu
d) Format • Vertikalno položeni pravokutnik

3. Opišite liniju, odnose boja i kompoziciju. Kako one pridonose dinamičnosti / statičnosti?


Zlatko Šulentić, *Čovjek s crvenom bradom*, 1916, ulje na platnu

4

Slika 2. Zlatko Šulentić, *Čovjek s crvenom bradom*, 1916, ulje na platnu, 100,5 x 70 cm Moderna galerija, Zagreb

(legenda i iscrtane linije pojavljuju se naknadnom animacijom)

S učenicima se provodi analiza drugog zadatka [Zadatak 2] u kojemu su trebali iscrtati obris prikazane figure, ucrtati kompozicijske osi, te odrediti vrstu, temu, tehniku i format djela. Usmenom vježbom učenici trebaju opisati liniju, odnose boja i kompoziciju. Vođenim dijalogom učenike se dovodi do prepoznavanja ekspresionističkih elemenata u intenzivnim modrim bojama, koloristički akcentuiranoj narančastoj bradi, oblikovanju lica u fasetama te u deformaciji prostora.



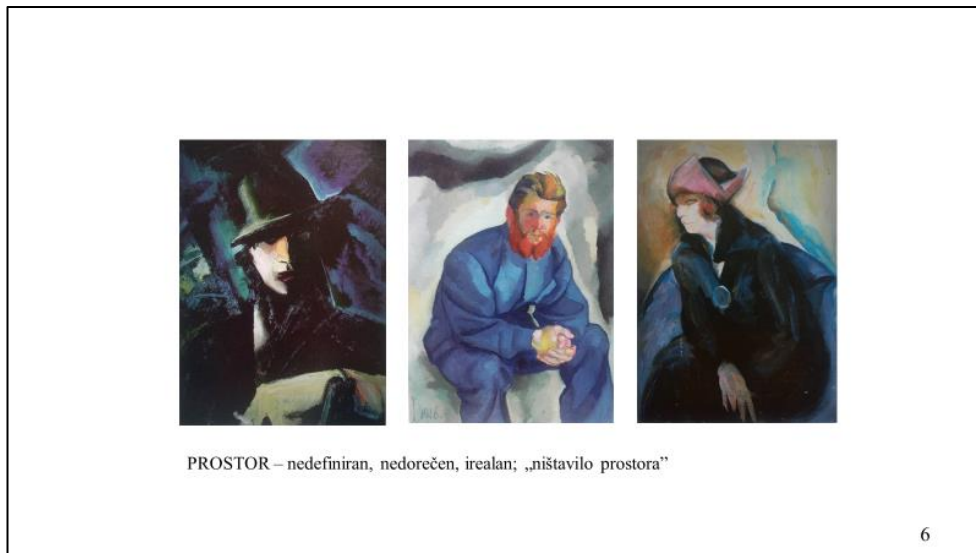
Vilko Gecan, *Viktorija*, 1919, ulje na platnu, Moderna galerija, Zagreb

5

Slika 3. Vilko Gecan, *Viktorija*, 1919, ulje na platnu, 73,3 x 54 cm, Moderna galerija, Zagreb

(legenda se pojavljuje naknadnom animacijom)

Koja je tema djela? Kakva je linija? Koje boje dominiraju? Kakav je odnos svijetlog i tamnog? Kako biste opisali kompoziciju? Koliko slika ima planova? Kako je prikazan prostor na slici? Vođenim dijalogom učenike se navodi na uočavanje likovnih elemenata u službi ekspresije. Nastavnik ukazuje na klizajući prvi plan, značaj geste ruke kao tipičnog ekspresionističkog toposa, odmicanje od deskriptivnosti i naglasak na psihologizaciji lika.



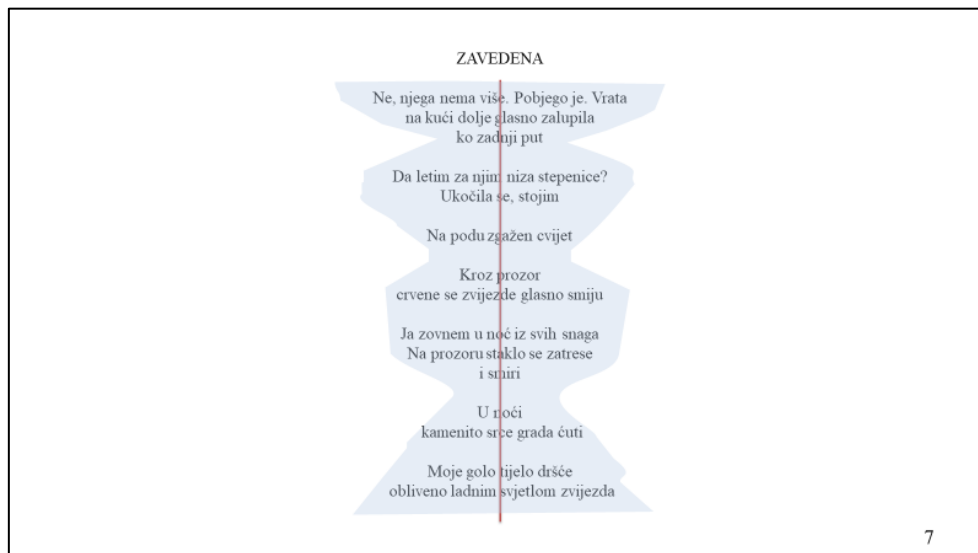
Slika 4. Vilko Gecan, *Autoportret s cigaretom*, 1923, ulje na platnu, 390 x 280 mm, Moderna galerija, Zagreb

Slika 5. Zlatko Šulentić, *Čovjek s crvenom bradom*, 1916, ulje na platnu, 100,5 x 70 cm Moderna galerija, Zagreb

Slika 6. Vilko Gecan, *Viktorija*, 1919, ulje na platnu, 73,3 x 54 cm, Moderna galerija, Zagreb

(tekst ispod reprodukcija pojavljuje se naknadnom animacijom)

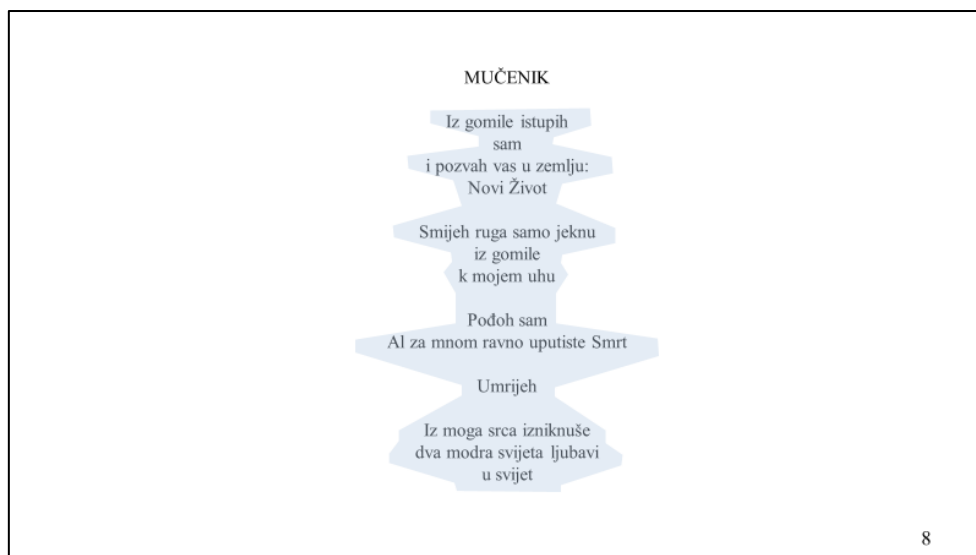
Učenici usporedbom autoportreta i portreta trebaju opisati odnos prikazanih figura i prostora u koji su smješteni. Upućuje ih se na nedefiniranosti, nedorečenost i *ništavilo* prostora te način na koji taj način ističe prikazanu figuru. Otkriva se novi koncept slike i slikanog. Ono što je slikano postaje nova likovna stvarnost kada je gledamo na slici, kao što je i njezino okruženje tek likovna činjenica. Čita se ulomak iz Šimićevog teksta *O muzici forma* koji se komentira u kontekstu spomenutog novog koncepta slike i slikanog.



Pjesma 2. Antun Branko Šimić, *Zavedena*, 1920.

(obris teksta i linija simetrije pojavljuju se naknadnom animacijom)

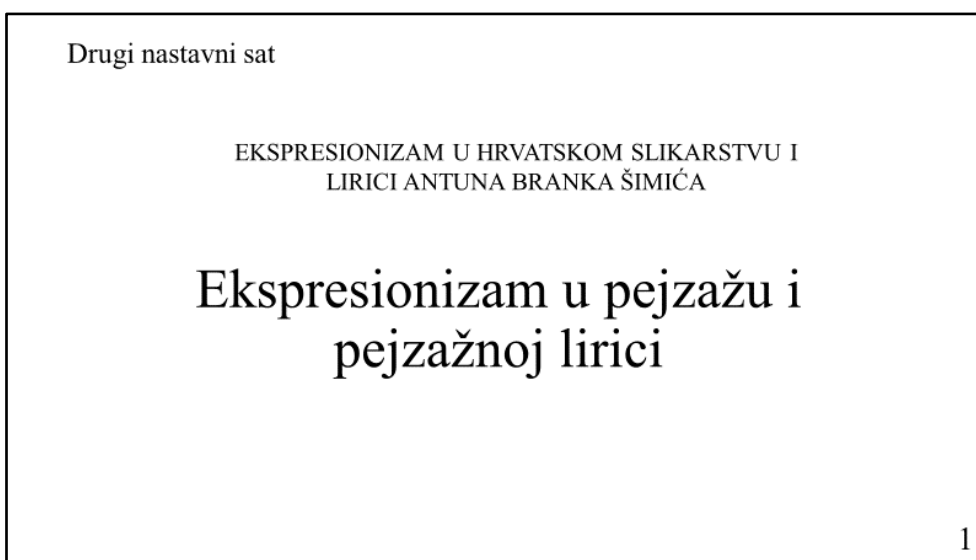
Nakon čitanja pjesme, s učenicima se provodi analiza trećeg zadatka [Zadatak 3] Nastavnik upućuje učenike na grafičko oblikovanje pjesme i navodi ih se na vizualno promatranje pjesme. Upućuje ih se na centralnu simetriju.



Pjesma 3. Antun Branko Šimić, *Mučenik*, 1920.

Nakon čitanja pjesme, s učenicima se provodi analiza trećeg zadatka [Zadatak 3] *Po čemu ova pjesma nalikuje prethodnoj? Kako pjesnik ističe određene riječi?* Vođenim dijalogom analizira se pjesnikova svjesna uporaba bjeline papira i izdvajanja riječi u naglašavanju njihova značenja što se dovodi u korelaciju s prethodno analiziranim slikama i ulogom pozadine u istima. Nastavnik napominje učenicima kako su sve pjesme iz zbirke *Preobraženja* oblikovane na jednak način te kako se likovnost u njoj očituje u svjesnom pokušaju stvaranja vizualnog doživljaja lirske pjesme otisnute na papiru.

7. 1. 2. Prezentacija 2: *Ekspresionizam u pejzažu i pejzažnoj lirici*



Naslovnica druge prezentacije

Učenike se upoznaje s temom nastavnog sata. Slijedi ponavljanje gradiva iz književnosti i likovne umjetnosti o pejzažnoj lirici i pejzažu kao slikarskom žanru.

HERCEGOVINA
 Ja kor[un]im livad[im] pla[va] od suton[og]

Na rubu livada je kuća parnog mlina
 Iz daljine
 to je krv[av]i namr[ž]ena uglasta i gruba
 slikarija na nebu

I štogod bliže stižem sve glasnije viču
 nebrojene užarene opeke
 Tko ne zna, mislio bi da sl[av]jaci slave kakvu sl[avu]

Ispod brežuljaka crni vlak se vuče
 odmjerenom udaru
 i vršti
 svoj dolaz još dalekoj nevidljivoj stanici

Noć i ja na brdu

Podamnom na čas izrone iz mraka
 kuće stabla dvorišta i njive
 I opet utonu u mraku
 ko u svijesti

Iz tame u me gleda nekoliko svijetlih bijelih prozora
 ko nekoliko bijelih svećanih časova
 iz crnog života ljudi


1. U pjesmi odredi:
 a) Temu
 b) Vrstu
 c) Stih
 d) Rimu

2. Pronađi i potcrtaj nekoliko primjera za sljedeće stilske figure:
 a) Asonancu
 b) Aliteraciju
 c) Inverziju
 d) Personifikaciju
 e) Kontrast

2

Pjesma 1. Antun Branko Šimić, *Hercegovina*, 1920.
 (dijelovi teksta naknadno su obilježeni animacijom)

Nastavnik čita pjesmu, zatim učenici rješavaju zadatak s nastavnih listova [Zadatak 2/1].
 Određuje se tema, vrsta, stih i rima u pjesmi, a zatim traže određene stilske figure. Učenike se upućuje u važnost Šimića za afirmaciju slobodnog stiha u našoj književnosti. Na temelju korištenih stilskih figura i njihove funkcije opisuju se obilježja Šimićevog pjesničkog stila.




1. Odredite:
 a) Vrstu djela • Figurativno
 b) Temu • Pejzaž
 c) Tehniku • Ulje na platnu
 d) Format • Vertikalno položeni pravokutnik

2. Na reprodukciji ucrtajte:
 a) Liniju putanje tračnica vlaka
 b) Linije konvergencije zgrada uz tračnicu
 c) Konturu gornje plohe crvene kuće
 d) Prostorne planove: prvi, drugi, treći, četvrti

3

Slika 1. Vladimir Varlaj, *Crvena kuća*, 1923, ulje na platnu, 73,5 x 62,5 cm, Moderna galerija, Zagreb

Učenici rješavaju zadatke s nastavnih listova [Zadatak 2/2] čiji se rezultati zajednički komentiraju. Određuju se osnovni podaci o slici, a zatim se analizom zadanih linija i ploha otkrivaju slikarski mehanizmi kojima se postiže deformacija prostora kao jedan od čestih ekspresionističkih elemenata u slikarstvu.



1. Odredite:

- a) Vrstu djela • Figurativno
- b) Temu • Pejzaž
- c) Tehniku • Ulje na platnu
- d) Format • Vertikalno položeni pravokutnik

2. Na reprodukciji ucrtajte:

- a) Liniju putanje tračnica vlaka
- b) Linije konvergencije zgrada uz tračnicu
- c) Konturu gornje plohe crvene kuće
- d) Prostorne planove prvi, drugi, treći, četvrti

4

Slika 1. Vladimir Varlaj, Crvena kuća, 1923, ulje na platnu, 73,5 x 62,5 cm, Moderna galerija, Zagreb

Analizom prostornih planova upućuje se na dubinu prostora, ali i na određenu tajanstvenost prostora koju stvara kadriranje, usmjerenje prostora, nemogućnost percipiranja točke nedogleda, te zatamnjenost palete u daljnjim planovima.

HERCEGOVINA

Ja koracam livadama plav od sutona

Na rubu livada je kuća parnog mlina
Iz daljine
to je krvlju namrljana uglasta i gruba
slikarija na nebu


I štogod bliže stižem sve glasnije viču
nebrojene užarene opeke
Tko ne zna, mislio bi da seljaci slave kakvu slavu

Ispod brežuljaka crni vlak se vuče
odnjerenom udara
i vrišti
svoj dolaz još dalekoj nevidljivoj stanici

Noć i ja na brdu

Podá mnom na čas izrone iz mraka
kuće stabla dvorišta i njive
I opet utonu u mraku
ko u svijesti

Iz tame u me gleda nekoliko svijetlih bijelih prozora:
ko nekoliko bijelih svećanih časova
iz crnog života ljudi



Vladimir Varlaj, Crvena kuća, 1923

5

Pjesma 1. Antun Branko Šimić, Hercegovina, 1920.

Slika 1. Vladimir Varlaj, Crvena kuća, 1923, ulje na platnu, 73,5 x 62,5 cm, Moderna galerija, Zagreb

Učenicima se usporedno prikazuju tekst pjesme i reprodukcija slike, te ih se upućuje na traženje zajedničkih motiva. *Kako Šimić stvara likovnost u svojoj pjesmi? Koje boje on koristi i kakvo one značenje nose? Kako kontrast u posljednjoj strofi utječe na značenje pjesme? Koji stihovi direktno referenciraju slikarstvo? Kakva atmosfera vlada u pjesmi? Možemo li ju usporediti s atmosferom koju osjećamo promatrajući Varlajevu djelo? Kakvu dinamiku slike stvara Varlaj intenzivnim bojama i vijugavim granama koje priječe pogled promatraču?* Od učenika se očekuje da će povezati semantičku težinu i glasnoću Šimićevih vizualnih i auditivnih pjesničkih slika s Varlajevom paletom intenzivnih boja. Učenike se kratko upoznaje s teorijom boja Kandinskog i utjecaja iste na Šimića.



6

Slika 1. **Vladimir Varlaj, Crvena kuća, akvarel, akvarel, 65 x 51 cm, privatno vlasništvo**
 Slika 2. **Vladimir Varlaj, Crvena kuća, 1923, ulje na platnu, 73,5 x 62,5 cm, Moderna galerija, Zagreb**

Učenicima se uz već analiziranu Varlajevu *Crvenu kuću* prikazuje i jedan njegov raniji akvarel istog motiva. Učenicima se postavljaju pitanja: *Koja je prva razlika koju primjećujete? Što je sve Varlaj „dodao“ u desnoj slici? Koje su razlike u tretmanu linije? Koje su razlike u koloritu? Što je postignuto intenziviranjem boja? Kako svjetlija paleta na lijevoj slici djeluje na promatrača, a što se postiže zatamnivanjem palete na desnoj slici? Kako je obrađen glavni motiv crvene kuće na lijevoj, a kako na desnoj slici?* Na temelju usporedne analize utvrđuju se likovni postupci koje prepoznajemo kao ekspresionističke na desnoj slici. Na kraju se učenike upućuje u Varlajev značaj u kontekstu Proljetnog salona i njegovo pozicioniranje u skupinu *Praške četvorice*.

7. 2. Nastavni listovi za učenike

7. 2. 1. Zadatak 1.

Ime i prezime: _____ Razred: ____ Datum: _____

Zadatak 1. Podcrtajte imeničke kontraste u pjesmi i zaokružite glagolske kontraste.

Antun Branko Šimić

MOJA PREOBRAŽENJA

Ja pjevam sebe kad iz crne bezdane i mučne noći
iznesem blijedo meko lice u kristalno jutro
i pogledima plivam preko polja livada i voda

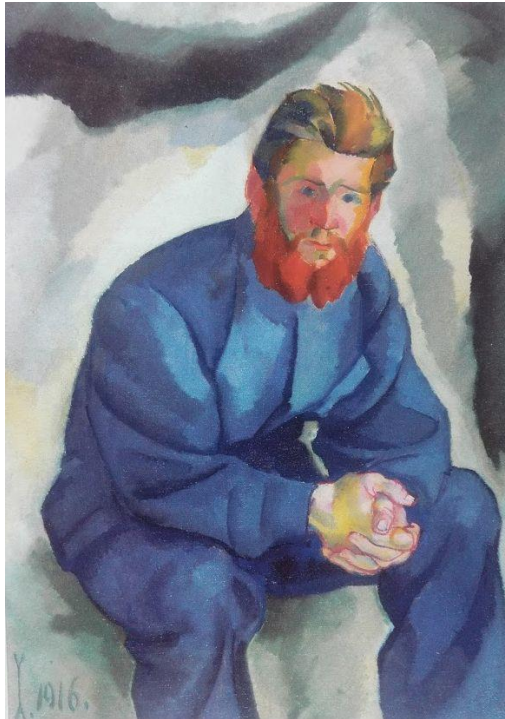
Ja pjevam sebe koji umrem na dan bezbroj puta
i bezbroj puta uskrsnem

O Bože daj me umorna od mijena
preobrazi u tvoju svijetlu nepromjenljivu i vječnu zvijezdu
što s dalekog će neba noću sjati
u crne muke noćnih očajnika

7. 2. 2. Zadatak 2.

Ime i prezime: _____ Razred: _____ Datum: _____

Zadatak 2.



1. Na reprodukciji ucrtajte:

- a) Konturu prikazane figure
- b) Geometrijski oblik koji tvori kompoziciju lika

2. Odredite:

- a) Vrstu djela _____
- b) Temu _____
- c) Tehniku _____
- d) Format _____

3. Opišite linije, odnose boja i kompoziciju. Kako one pridonose dinamičnosti / statičnosti?

4. Zapišite informacije o djelu: ime slikara, naziv slike, godinu nastanka, mjesto čuvanja te gdje je prvi puta slika izložena:

7. 2. 3. Zadatak 3.

Ime i prezime: _____ Razred: _____ Datum: _____

Zadatak 3. Iscrtajte liniju zrcalne simetrije na tekstu pjesme i zatim obrubite stihove pjesme ne dižući pritom olovku s papira.

ZAVEDENA

Ne, njega nema više. Pobjego je. Vrata
na kući dolje glasno zalupila
ko zadnji put

Da letim za njim niza stepenice?
Ukočila se, stojim

Na podu zgažen cvijet

Kroz prozor
crvene se zvijezde glasno smiju

Ja zovnem u noć iz svih snaga
Na prozoru staklo se zatrese
i smiri

U noći
kamenito srce grada ćuti

Moje golo tijelo dršće
obliveno ladnim svjetlom zvijezda

7. 2. 4. Zadatak 4.

Ime i prezime: _____ Razred: _____ Datum: _____

Zadatak 4.



1. Odredite:

- Vrstu djela
 - Temu
 - Tehniku
 - Format
- Figurativno
 - Pejzaž
 - Ulje na platnu
 - Vertikalno položeni pravokutnik

2. Na reprodukciji ucrtajte:

- Liniju putanje tračnica vlaka
- Linije konvergencije zgrada uz tračnicu
- Konturu gornje plohe crvene kuće
- Prostorne planove: prvi, drugi, treći, četvrti

7. 3. Tekstualni prilozi za nastavnike

7. 3. 1. Prilog 1. Antun Branko Šimić (1920) *Moja preobraženja*²⁶⁶

MOJA PREOBRAŽENJA

Ja pjevam sebe kad iz crne bezdane i mučne noći
iznesem blijedo meko lice u kristalno jutro
i pogledima plivam preko polja livada i voda

Ja pjevam sebe koji umrem na dan bezbroj puta
i bezbroj puta uskrsnem

O Bože daj me umorna od mijena
preobrazi u tvoju svijetlu nepromjenljivu i vječnu zvijezdu
što s dalekog će neba noću sjati
u crne muke noćnih očajnika

²⁶⁶ Šimić, Antun Branko (2005) *Preobraženja i izabrane druge pjesme*. Priredio: Vlado Pandžić. Zagreb: Profil. Str. 66.

7. 3. 2. Prilog 2. Antun Branko Šimić, ulomak iz teksta *O muzici forma*

„Dvije vrste forma: forme prirode i forme umjetnosti.

Forme stvari u prirodi su nijeme, bez zvuka, mrtve za veći dio ljudi. Da stvari prirode čine u nama one dušine pokrete koje su činile prije no što smo im život za nas ubili praktičnom upotrebom ili spošljašnjim znanjem o njima, treba da ih oslobodimo te praktične upotrebe i toga znanja o njima. Da ih učinimo što više apstraktnima, da ih odstvarimo.

Umjetnik odstvaruje stvari. Umjetnik oduzimalje ono što prije nije dopuštalo da čujemo njihov unutrašnji glas. Umjetnik ih čini apstraktnima, diže ih u jedan viši svijet; uskrsnuće stvari.

Uskrsnuće stvari, odstvarivanje nije ono spoljašnje takozvano poljepšavanje stvari.

Stablo koje je umjetnik svojim sredstvima naslikao na platnu, oslobođeno je, odstvareno, nije više stvar koja ima jednu praktičnu nego jednu duhovnu svrhu. U pjesmi riječ voda ne sjeća više na vodu koja se pije ili koja okreće mlin. Stablo, voda... sada su forme čiji unutrašnji glas dolazi lako u našu dušu.²⁶⁷

²⁶⁷ Šimić, Antun Branko (2009) *Proza II*. Priredio: Vlado Pandžić. Sarajevo: Matica hrvatska u Sarajevu. FMC Svjetlo riječi. Str. 38.

7. 3. 3. Prilog 3. Antun Branko Šimić (1920) *Zavedena*²⁶⁸

ZAVEDENA

Ne, njega nema više. Pobjego je. Vrata
na kući dolje glasno zalupila
ko zadnji put

Da letim za njim niza stepenice?
Ukočila se, stojim

Na podu zgažen cvijet

Kroz prozor
crvene se zvijezde glasno smiju

Ja zovnem u noć iz svih snaga
Na prozoru staklo se zatrese
i smiri

U noći
kamenito srce grada ćuti

Moje golo tijelo dršće
obliveno ladnim svjetlom zvijezda

²⁶⁸ Šimić, Antun Branko (2005) *Preobraženja i izabrane druge pjesme*. Priredio: Vlado Pandžić. Zagreb: Profil. Str. 70.

7. 3. 4. Prilog 4. Antun Branko Šimić (1920) *Mučenik*²⁶⁹

MUČENIK

Iz gomile istupih
sam
i pozvah vas u zemlju:
Novi Život

Smijeh ruga samo jeknu
iz gomile
k mojem uhu

Pođoh sam
Al za mnom ravno uputiste Smrt

Umrijuh

Iz moga srca izniknuše
dva modra svijeta ljubavi
u svijet

²⁶⁹ Šimić, Antun Branko (2005) *Preobraženja i izabrane druge pjesme*. Priredio: Vlado Pandžić. Zagreb: Profil. Str. 74.

7. 3. 5. Prilog 5. Antun Branko Šimić (1920) *Hercegovina*²⁷⁰

HERCEGOVINA

Ja koracam livadama plav od sutona

Na rubu livada je kuća parnog mlina
Iz daljine
to je krvlju namrljana uglasta i gruba
slikarija na nebu

I što god bliže stižem sve glasnije viču
nebrojene užarene opeke
Tko ne zna, mislio bi da seljaci slave kakvu slavu

Ispod brežuljaka crni vlak se vuče
odmjereno udara
i vrišti
svoj dolaz još dalekoj nevidljivoj stanici

Noć i ja na brdu

Poda mnom na čas izrone iz mraka
kuće stabla dvorišta i njive
I opet utonu u mraku
ko u svijesti

Iz tame u me gleda nekoliko svijetlih bijelih prozora:
ko nekoliko bijelih svećanih časova
iz crnog života ljudi

²⁷⁰ Šimić, Antun Branko (2005) *Preobraženja i izabrane druge pjesme*. Priredio: Vlado Pandžić. Zagreb: Profil. Str. 77.

7. 3. 6. Prilog 6. Antun Branko Šimić, ulomak iz osvrta *Slobodni prijevod slobodnih stihova*

„Obično se misli da te slobodne stihove pišu mlađi pjesnici, koji ne mogu da pišu stihove u stalnim metričkim shemama, ili koji hoće da zainteresiraju novošću, razuzdanošću, slobodom. Te slobodne stihove po tom popularnom mišljenju, stvara samovolja pjesnika, štaviše, čini se razlika između njih i „prave forme“ (kako je to nedavno jedan kritik pisao o mojoj lirici). No kao obično, dotičući se tek površine, ljudi su zavedeni imenom, i bitnost im ostaje skrivena. Premda je više dosadno nego suvišno dokazivati da „slobodni“ stihovi nisu i najmanje „prava forma“ nego i oni drugi, i da pjesnik „slobodnih“ stihova mora imati barem tako jednako fino uho, kao i onaj koji ispunja jedan metrički kalup. Ako ne i finije, jer on mora da stvara jedan novi oblik ritma za razliku od drugoga, koji ima već unaprijed određeni oblik ritma pronađen od pjesnika prije njega, shemu prokušanu i utvrđenu kao valjanu.“²⁷¹

²⁷¹ Šimić, Antun Branko (2009) *Proza I*. Priredio: Vlado Pandžić. Sarajevo: Matica hrvatska u Sarajevu. FMC Svjetlo riječi. Str. 122. – 123.

7. 4. Popis i izvori slikovnih materijala za nastavu

Prezentacija 1.

Slika 1. Vilko Gecan, *Autoportret s cigaretom* (1923, ulje na platnu, 39 x 28 cm, Moderna galerija, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (1997) *Vilko Gecan*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 199.

Slika 2. Zlatko Šulentić, *Čovjek s crvenom bradom* (1916, ulje na platnu, 100,5 x 70 cm Moderna galerija, Zagreb) preuzeto iz: Rus, Zdenko i dr. (1996) *125 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika. Str. 67.

Slika 3. Vilko Gecan, *Viktorija* (1919, ulje na platnu, 73,3 x 54 cm, Moderna galerija, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (1997) *Vilko Gecan*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 78.

Prezentacija 2.

Slika 1. Vladimir Varlaj, *Crvena kuća* (1923, ulje na platnu, 73,5 x 62,5 cm, Moderna galerija, Zagreb) preuzeto iz: Dulibić, Frano (2011) *Slikarstvo Vladimira Varlaja*. Zagreb: Institut za povijest umjetnost. Str. 63.

Slika 2. Vladimir Varlaj, *Crvena kuća* (akvarel, 65 x 51 cm, privatno vlasništvo) preuzeto iz: Dulibić, Frano (2011) *Slikarstvo Vladimira Varlaja*. Zagreb: Institut za povijest umjetnost. Str. 62.

8. Popis i izvori slikovnog materijala

Slika 1. Ljubo Babić, *Crna zastava* (1916, ulje na drvu, 181 x 100 cm, privatno vlasništvo) mrežna stranica: <https://www.telegram.hr/wp-content/uploads/2018/01/crna-zastava.png> [pregledano: 22. travnja 2019]

Slika 2. Zlatko Šulentić, *Portret dr. Stjepana Pelca* (1917, ulje na platnu, 100 x 68 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2011) *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6. rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 24.

Slika 3. Jerolim Miše, *Autoportret* (1914, izgubljen) mrežna stranica: <http://www.jetset-magazin.com/wp-content/uploads/2016/06/3.-Autoportret-1914-reproducirano-u-Savremenik-br.-2-1917-str.-64%E2%80%93365.jpg>

Slika 4. Marino Tartaglia, *Autoportret* (1917, ulje na kartonu, 35,5 x 19 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb) preuzeto iz: Zidić, Igor (2009) *Marino Tartaglia 1894 - 1984*. Zagreb: Moderna. Str. 2.

Slika 5. Plakat VII. izložbe Proljetnog salona, oblikovao Milivoj Uzelac (1919, litografija, 848 x 629 mm, Kabinet grafike HAZU, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2011) *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6. rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 158.

Slika 6. Zlatko Šulentić, *Čovjek s crvenom bradom* (1916, ulje na platnu, 100,5 x 70 cm Moderna galerija, Zagreb) preuzeto iz: Rus, Zdenko i dr. (1996) *125 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika. Str. 67.

Slika 7. Milivoj Uzelac, *Most* (1916/1917, ulje na kartonu, 48,5 x 39,5 cm, Moderna Galerija, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2013) *Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj*. Katalog izložbe (18. siječnja 2013 – 17. ožujka 2013.) Zagreb: Umjetnički paviljon. Str. 39.

Slika 8. Milivoj Uzelac, *Kompozicija (Tri portreta)* (1919, ulje na platnu) preuzeto iz: Vuković, Radovan (2008) *Sto vrhunskih djela hrvatskih umjetnika (1850 – 1950) iz zbirki Narodnog muzeja u Beogradu*. Katalog izložbe (18. prosinca 2007 – 31. siječnja 2008.) Zagreb. Umjetnički paviljon. Str. 127.

Slika 9. Milivoj Uzelac, *Ljubavni par* (1919, ulje na platnu, 84,5 x 79,5 cm, Moderna Galerija, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2013) *Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj*. Katalog izložbe (18. siječnja 2013 – 17. ožujka 2013.) Zagreb: Umjetnički paviljon. Str. 43.

Slika 10. Vilko Gecan, *Kod stola (Familija)* (1919, ulje na platnu, 113,5 x 98 cm, Moderna Galerija, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (1997) *Vilko Gecan*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 58.

Slika 11. Vilko Gecan, *Viktorija* (1919, ulje na platnu, 73,3 x 54 cm, Moderna galerija, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (1997) *Vilko Gecan*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 78.

Slika 12. Vilko Gecan, *Cinik* (1921, ulje na platnu, 113,5 x 98 cm, Moderna Galerija, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2011) *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6 rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 30.

Slika 13. Marijan Trepše, *Mladić u kavani* (1922/23, akvarel, 84,5 x 67,5 cm, privatno vlasništvo, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2013) *Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj*. Katalog izložbe (18. siječnja 2013 – 17. ožujka 2013.) Zagreb: Umjetnički paviljon. Str. 72.

Slika 14. Marijan Trepše, *U krčmi* (1920/21, akvarel na kartonu, 49,6 x 68 cm, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2013) *Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj*. Katalog izložbe (18. siječnja 2013 – 17. ožujka 2013.) Zagreb: Umjetnički paviljon. Str. 75.

Slika 15. Vladimir Varlaj, *Crvena kuća* (1923, ulje na platnu, 73,5 x 62,5 cm, Moderna galerija, Zagreb) preuzeto iz: Dulibić, Frano (2011) *Slikarstvo Vladimira Varlaja*. Zagreb: Institut za povijest umjetnost. Str. 63.

Slika 16. Vladimir Varlaj, *Crvena kuća* (akvarel, 65 x 51 cm, privatno vlasništvo) preuzeto iz: Dulibić, Frano (2011) *Slikarstvo Vladimira Varlaja*. Zagreb: Institut za povijest umjetnost. Str. 62.

Slika 17. Marino Tartaglia, *Portret g. B. S.* (1920, bez podataka, bez autopsije, privatno vlasništvo) preuzeto iz: Zidić, Igor (2009) *Marino Tartaglia 1894 - 1984*. Zagreb: Moderna. Str. 20.

Slika 18. Vilko Gecan, *Mlinovi* (1919, ulje na platnu, 62 x 44 cm, Moderna galerija, Zagreb) preuzeto iz: Maković, Zvonko (1997) *Vilko Gecan*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 78.

Slika 19. Marijan Trepše, *Golgota* (1920, bakropis, 21.7 x 24.8 mm, Kabinet grafike HAZU) preuzeto iz: Maković, Zvonko (2013) *Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj*. Katalog izložbe (18. siječnja 2013 – 17. ožujka 2013.) Zagreb: Umjetnički paviljon. Str. 68.

Slika 20. Vilko Gecan, *U krčmi* (1922, ulje na platnu, 108.5 x 108.5 cm, Muzej savremene umjetnosti, Beograd) mrežna stranica: <https://citymagazine.rs/clanak/100-dela-iz-zbirki-muzeja-savremene-umetnosti/3-vilko-gecan-u-krčmi-1922-kolekcija-msub> [pregledano: 12. lipnja 2019.]

Slika 21. Naslovnice Šimićeve zbirke pjesama i časopisa:

(a) Naslovnica zbirke *Preobraženja*, izradio Sava Šumanović (1920) preuzeto iz: *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6 rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 168.

(b) Naslovnica časopisa *Vijavica*, izradio Ljubo Babić (1917) preuzeto iz: *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6 rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 48.

(c) Naslovnica časopisa *Juriš*, br. 1, izradio Sava Šumanović (1919) preuzeto iz: *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6 rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 169.

(d) Naslovnica časopisa *Juriš*, br. 2, izradio Sava Šumanović (1919) preuzeto iz: *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6 rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 53.

(e) Naslovnica časopisa *Juriš*, br. 3, izradio Ljubo Babić (1919) preuzeto iz: *Strast i bunt: ekspresionizam u Hrvatskoj*. Katalog izložbe (6 rujna 2011 – 6. studenoga 2011.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori. Str. 67.

Slika 22. Žuta i plava kao par suprotnosti prema Kandinskom, preuzeto iz: Kandinski, Vasilij (1999) *Duh apstrakcije*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 183.

Slika 23. Crvena i zelena kao par suprotnosti prema Kandinskom, preuzeto iz: Kandinski, Vasilij (1999) *Duh apstrakcije*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 187.

9. Popis literature

1. Anić, Vladimir (2003) *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber.
2. Bašičević, Dimitrije (1960) *Sava Šumanović*. Zagreb: Društvo historičara umjetnosti Hrvatske.
3. Cesarić, Dobriša (1925) „O A. B. Šimiću“. *Književna republika*. God. II. Broj 7. Str. 305 – 311.
4. Dulibić, Frano (2011) *Slikarstvo Vladimira Varlaja*. Zagreb: Institut za povijest umjetnost.
5. De Micheli, Mario (1990) *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
6. *Enciklopedija likovnih umjetnosti 2* (1962) Andre Mohorovičić i dr. (ur.) Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ. Str. 187.
7. *Enciklopedija likovnih umjetnosti 4* (1966) Andre Mohorovičić i dr. (ur.) Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ. Str. 154.
8. Galjer, Jasna (1999) *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868. – 1951*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu.
9. Gamulin, Grgo (1987) *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*. Sv. 1. Zagreb: Naprijed.
10. *Likovna enciklopedija Jugoslavije* (1984) Žarko Domljan (ur.) Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža".
11. Grum, Željko (1972) *Zlatko Šulentić: retrospektiva 1911-1971* (katalog izložbe) Zagreb: Moderna galerija.
12. Gubić, Nela (1994) *Ekspressionizam u djelima "praške četvorice" 1919-21. godine: diplomski rad*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu.
13. Ivanišin, Nikola (1990) *Fenomen književnog ekspresionizma*. Zagreb: Školska knjiga.
14. Jelčić, Dubravko (1988) „Antun Branko Šimić, Curriculum vitae“, u: Šimić, Antun Branko. *Sabrana djela. Proza II*. Zagreb: August Cesarec.
15. Kandinski, Vasilij (1999) *Duh apstrakcije*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
16. Kaštelan, Jure (1963) „A. B. Šimić“. *Pet stoljeća hrvatske književnosti*. Kolo II. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 20.
17. Kaštelan, Jure (1970) *Približavanje: prolegomena za liriku Antuna Branka Šimića*. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
18. Košutić-Brozović, Nevenka (1970) *Čitanka iz stranih književnosti 2*. Zagreb: Školska knjiga.

19. Krmpotić, Vesna. (1964) U: *Pjesme i eseji / Antun Branko Šimić*. Zagreb: Matica hrvatska. Str. 155 – 162.
20. Lešić, Zdenko (1985) „Antun Branko Šimić“. *Izraz*. LVII, 3-4/1985. Str. 149 – 184.
21. Machiedo, Mladen (1976) „Antun Branko Šimić u svjetlu nekih europskih [p]odudarnosti.“ *Croatica*, god. VII, svezak 7-8. Str. 153 – 163.
22. Maković, Zvonko (2013) *Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj*. Katalog izložbe (18. siječnja 2013. – 17. ožujka 2013.) Zagreb: Umjetnički paviljon.
23. Maković, Zvonko (1997) *Vilko Gecan*. Zagreb: Matica hrvatska.
24. Maleković, Vladimir (1980), *Ekspressionizam i hrvatsko slikarstvo* (katalog izložbe). Zagreb: Umjetnički paviljon.
25. Maraković, Ljubomir. Bogner, Josip (1997) *Rasprave i kritike*. Zagreb: Matica hrvatska.
26. Maroević, Tonko (2007) *Napisane slike: Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*. Zagreb: Hrvatska Sveučilišna naklada.
27. Milanja, Cvjetko (2000) *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*. Zagreb: Matica hrvatska.
28. Milarić, Vladimir (1957) „Govor boja.“. *Izraz*, I, 10/1957. Str. 410 – 414.
29. Nevistić, Ivan (1925) „Antun Branko Šimić“. *Vijenac*. Godina III. Knjiga IV./11. Str. 321 – 326.
30. Pejić, Marinko (2008) „Geometrijski oblici pjesama Antuna Branka Šimića.“ U: Vlado Pandžić (ur.) *Zbornik radova s Međunarodnoga znanstvenoga skupa o hrvatskom književniku Antunu Branku Šimiću* (2008) Zagreb: Profil.
31. Pieniążek, Krystyna (2000) *Pjesničko stvaralaštvo Antuna Branka Šimića*. Zagreb: Matica hrvatska.
32. Prelog, Petar (1999) „Doprinos interpretaciji sezanzima u slikarstvu *Proljetnog salona*“. U: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23/1999. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 189 – 198.
33. Prelog, Petar (2002) *Slikarstvo Proljetnog salona: magistarski rad*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
34. Protić, Miodrag (1973) *Jugoslovensko slikarstvo 1900 – 1950*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
35. Rem, Goran (2003) „Pristup pregledu hrvatske vizualne poezije. Poezija vizualne i/ili intermedijalne osjetljivosti.“ U: Aleksandar Flaker – Josip Užarević (ur.) *Vizualnost : zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća* (2003) Zagreb: Filozofski fakultet; Naklada Slap.
36. Rosandić, Dragutin (2005) *Metodika književnoga odgoja*. Zagreb: Školska knjiga.

37. Rotar, Janez (1976) „Iznenadujuća suvremenost poezije A. B. Šimića“. *Izraz*. XX. 3/1976. Str. 484 – 504.
38. Ruhrberg, Karl i dr. (2004) *Umjetnost 20. stoljeća*. Zagreb: V.B.Z.
39. Rus, Zdenko i dr. (1996) *125 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti*. Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika.
40. Slabinac, Gordana (1988) *Hrvatska književna avangarda*. Zagreb: August Cesarec.
41. Slamnig, Ivan (1981) *Hrvatska versifikacija*. Zagreb: Liber.
42. Solar, Milivoj (2003) *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb: Golden marketing.
43. Solar, Milivoj (2005) *Vježbe tumačenja*. Zagreb: Matica hrvatska.
44. Šeparović, Ana (2014) *Jerolim Miše (1890 – 1970) u hrvatskome slikarstvu i likovnoj kritici*. Doktorski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
45. Šicel, Miroslav (2007) *Povijest hrvatske književnosti XX. stoljeća. Knjiga IV. Hrvatski ekspresionizam*. Zagreb: Naklada Ljevak.
46. Šimić, Antun Branko (1988) *Djela. Proza II*. Zagreb: August Cesarec.
47. Šimić, Antun Branko (2013) *Izabrana proza (Stoljeća hrvatske književnosti)*. Zagreb: Matica hrvatska.
48. Šimić, Antun Branko (1995) *Opomena. Izabrane pjesme*. Priredio: Vinko Brešić. Zagreb: Konzor.
49. Šimić, Antun Branko (1979) *Pjesme i kritike*. Zagreb: Mladost.
50. Šimić, Antun Branko (2005) *Preobraženja i izabrane druge pjesme*. Priredio: Vlado Pandžić. Zagreb: Profil.
51. Šimić, Antun Branko (2009) *Proza I*. Priredio: Vlado Pandžić. Sarajevo: Matica hrvatska u Sarajevu. FMC Svjetlo riječi.
52. Šimić, Antun Branko (2009) *Proza II*. Priredio: Vlado Pandžić. Sarajevo: Matica hrvatska u Sarajevu. FMC Svjetlo riječi.
53. Šimić, Antun Branko (1960) *Sabrana djela / Knjiga II / Proza I*. Zagreb: Znanje.
54. Užarević, Josip (1991) *Kompozicija lirske pjesme*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
55. Vrančić, Josip (1974) „Prvo razdoblje *Proljetnog salona* i rani ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti (1916 – 1919)“ U: *Radovi. Razdio društvenih znanosti (5)*, god. 12, 1973/1974. Str. 182.
56. Vrančić, Josip (1973) *Slikar Milivoj Uzelac: doktorska disertacija*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu.

57. Vučković, Radovan (1969) *Preobražaji i preobraženja (o Antunu Branku Šimiću)*. Sarajevo: Svjetlost.
58. Vučković, Radovan (1972) *Književne analize (T. Ujević, I. Andrić, M. Krleža, M. Crnjanski, A. B. Šimić, R. Petrović, M. Dedinac, I. G. Kovačić)*. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
59. Vuletić, Branko (2003) „Slikovitost pjesme“. U: Aleksandar Flaker – Josip Užarević. (ur.) *Vizualnost : zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća* (2003) Zagreb: Filozofski fakultet; Naklada Slap.
60. Zidić, Igor (2009) *Marino Tartaglia 1894 - 1984*. Zagreb: Moderna.
61. Žarković, A. H. (1955) „Uspomene o A. B. Šimiću i njegovu književnom krugu“. *Krugovi*. 2/1955.
62. Žmegač, Viktor i dr. (2003) *Povijest njemačke književnosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naknada.
63. Žmegač, Viktor (1986) *Težišta modernizma*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.

Internetski izvori

1. *Cjelovita kurikularna reforma u brojkama*. Mrežna stranica: http://www.skole.hr/aktualno/vijesti-iz-skolstva?news_id=12693 [pregledano 14. lipnja 2019.]
2. *Cjelovita kurikularna reforma*. Mrežna stranica: http://www.kurikulum.hr/sto_ukljucuje_kur_reforma [pregledano 14. kolovoza 2019.]
3. *Dokumenti područja kurikuluma*. Cjelovita kurikularna reforma. Mrežna stranica: <http://www.kurikulum.hr/dokumenti-podrucja-kurikuluma/> [pregledano 25. kolovoza 2019.]
4. Ivanišin, Nikola (1972) „Optička nijansa hrvatskog lirskog ekspresionizma“. *Croatica*. Vol. 3. Br. 3. Str. 133. – 154. <https://hrcak.srce.hr/211207> [pregledano 14. veljače 2019.]
5. *Kurikulum nastavnog predmeta Hrvatski jezik za osnovne škole i gimnazije* (2019) https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_10_215.html [pregledano: 16. kolovoza 2019.]
6. *Kurikulum nastavnog predmeta Likovna kultura za osnovne škole i Likovna umjetnost za gimnazije* (2019) Narodne novine. Mrežna stranica: https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_7_162.html [pregledano: 25. kolovoza 2019.]

7. *Nacionalni dokument društveno-humanističkoga područja kurikulumu*. Cjelovita kurikularna reforma. Str. 15. Mrežna stranica: <http://www.kurikulum.hr/wp-content/uploads/2016/03/DHP.pdf> [pregledano 25. kolovoza 2019.]
8. *Nacionalni dokument jezično-komunikacijskog područja kurikulumu*. Cjelovita kurikularna reforma. Str. 12. Mrežna stranica: <http://www.kurikulum.hr/wp-content/uploads/2016/03/Jezicno-komunikacijsko-podrucje.pdf> [pregledano 25. kolovoza 2019.]
9. *Nacionalni dokument umjetničkoga područja kurikulumu*. Cjelovita kurikularna reforma Str. 12. Mrežna stranica: <http://www.kurikulum.hr/wp-content/uploads/2016/04/UMJETNICKO-PODRUCJE.pdf> [pregledano 25. kolovoza 2019.]
10. *Nacionalni kurikulum za gimnazijsko obrazovanje* (2016) Cjelovita kurikularna reforma. Str. 12. Mrežna stranica: <http://www.kurikulum.hr/wp-content/uploads/2016/03/Gimnazijsko-obrazovanje.pdf> [pregledano: 25. kolovoza 2019.]
11. *Nastavni plan za gimnazije* (1994) u: *Glasnik Ministarstva kulture i prosvjete*. Mrežna stranica: http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/nastavni-program.pdf [pregledano 25. kolovoza 2019.]
12. *Nastavni program za Hrvatski jezik* (1996) u: *Glasnik Ministarstva prosvjete i športa* (1996) Str. 151 – 161. Mrežna stranica: http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/hrvatski.pdf [pregledano 25. kolovoza 2019.]
13. *Nastavni program za Likovnu umjetnost* (1994) u: *Glasnik Ministarstva kulture i prosvjete* (1994) Str. 90 – 97. Mrežna stranica: http://dokumenti.ncvvo.hr/Nastavni_plan/gimnazije/obvezni/likovni.pdf [pregledano 25. kolovoza 2019.]
14. Prelog, Petar (2004) „Nekoliko problema interpretacije ekspresionizma u hrvatskom slikarstvu“. U: Milan Pelc (ur.) *Zbornik 1. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti. Str. 263. – 268. Mrežna stranica: https://www.ipu.hr/content/knjige/Zbornik-I-kongresa_263-268_PPrelog.pdf [pregledano 14. kolovoza 2018.]
15. Prelog, Petar. *Proljetni salon 1916 – 1928*. Mrežna stranica: <http://www.umjetnicki-paviljon.hr/portfolios/proljetni-salon-1916-1928> [pregledano 14. kolovoza 2018.]

16. Pšenko, Tihana; Piskač, Davor (2012) „Boja u pjesništvu hrvatskog ekspresionizma (A. B. Šimić, V. Čerina)“. *Kroatologija*, III, 1/2012. Str. 129. – 152. <https://hrcak.srce.hr/97609>
[pregledano 13. veljače 2019.]

10. Sažetak / Summary

Hrvatsko ekspresionističko slikarstvo i pjesništvo Antuna Branka Šimića: metode i načini povezivanja sadržaja u nastavi predmeta Likovna umjetnost i Hrvatski jezik

Ekspresionizam je, kao jedan od avangardnih pravaca, nastao u Njemačkoj nekoliko godina prije Prvog svjetskog rata. Uslijed kompleksnih društveno-političkih okolnosti toga razdoblja, u njegovim je temeljima otpor prema modernom građanskom društvu i promjena uloge umjetnosti i umjetnika u društvu. Nastojeći emancipirati umjetnost od vanjskog svijeta, institucija, akademija i tradicionalnih estetskih vrijednosti koje one nameću, ekspresionistički umjetnici usmjeravaju se prema unutrašnjim stvaralačkim zakonitostima i kao cilj umjetničkog djela postavljaju vlastiti subjektivni izraz. Zahtjevi za oslobađanjem umjetnosti od mimetičnosti i deskriptivnosti značili su i oslobođenje umjetničkih formi, pa se tako razvijaju poseban likovni govor u slikarstvu te pjesnički jezik u lirici koji će, svaki u svome mediju, svjedočiti o zajedničkom ekspresionističkom duhu.

U hrvatskom slikarstvu ekspresionizam je usko vezan uz *Proljetni salon*, izložbenu manifestaciju pokrenutu 1916. godine koja je postala platformom za predstavljanje radova nove generacije umjetnika koji su slijedili avangardna strujanja. Već na prvim izložbama očituju se ekspresionistički utjecaji na radovima nekolicine slikara, a posebno se snažno ekspresionizam odrazio na hrvatske slikare koji su jedno vrijeme školovani u Pragu zbog čega su već u svoje vrijeme prozvani *Praškom četvoricom*.

U hrvatskoj književnosti, Antun Branko Šimić najsnažnije se povezoao s ekspresionističkom umjetnošću. Redovito pohađajući izložbe *Proljetnog salona* i čitajući dostupnu literaturu o avangardnim strujanjima u Europi, Šimić je brzo prihvatio ekspresionističke ideje nove umjetnosti te ih izrazio kako u teorijskom radu, tako i u svom pjesništvu. Svojim je programatskim tekstovima i esejima o umjetnosti direktno podržao ekspresiju u umjetnosti, svojim likovnim kritikama afirmirao mlade hrvatske slikare, a i za svoju je liriku pronašao adekvatan oblik koji će slijediti te nove ekspresionističke postulate.

Naglašena vizualnost pjesama sabranih u Šimićevoj jedinoj zbirci *Preobraženja* primjetna je već pri prvom pogledu na te pjesme, do te mjere da se njihova likovnost očituje i prije početka njihova čitanja. Šimić to postiže svjesnim i planskim grafičkim oblikovanjem kojim je svaka pjesma zrcalno simetrična po vertikalnoj osi, a horizontalna raščlanjenja prema strofama stvaraju geometrijski uređene jedinice u pravilne trapezoidne i pravokutne oblike. Šimić je geometrizam kao način umjetničkog oblikovanja predstavio i u svojem teorijskom radu

razmatrajući ga unutar slikarstva, pjesništva i glazbe. Drugo bitno obilježje koje svjedoči o likovnosti njegova pjesništva jest brojnost i kolorit vizualnih pjesničkih slika. Boja kao stilska figura u njegovoj lirici ima mnogo toga zajedničkog s bojom kao likovnim elementom kako ju koriste ekspresionistički slikari; boja u ekspresionizmu gubi svoju očitu deskriptivnu funkciju i mimetičku ulogu. Boja je u ekspresionizmu isključivo u službi subjektivnog umjetničkog izraza, koji je u ekspresionizmu temelj i jedina vrijednost umjetničkog djela. Promatrajući navedene vizualne aspekte Šimićeve lirike i povezujući ih s ekspresionističkim likovnim elementima u slikarstvu hrvatskog ekspresionizma, moguće je ostvariti interdisciplinarnan pristup u nastavi predmeta Hrvatski jezik i Likovna umjetnost. Prijedlog nastave zamišljen je u sklopu integracijsko-korelacijskog ili timskog metodičkog sustava te predviđen za provedbu u četvrtom razredu gimnazija ili srednjih škola s četverogodišnjim programom likovne umjetnosti kada se prema nastavnom planu i programu obrađuje tema ekspresionizma u oba navedena nastavna predmeta. Cilj predložene nastave jest postići učeničko razumijevanje ekspresionizma kao stila, pokreta i pravca u svojoj cjelokupnosti, što se nastoji postići proučavanjem istog iz gledišta dvaju predmeta paralelno tijekom dva nastavna sata.

Ključne riječi: *Antun Branko Šimić, ekspresionizam, Proljetni salon, interdisciplinarna nastava, predmet Hrvatski jezik, predmet Likovna umjetnost, srednjoškolska nastava*

Croatian Expressionist Painting and Poetry of Antun Branko Šimić: Methods of Interconnection between Visual Arts Classes and Croatian Language and Literature Classes

Expressionism, as one of the avant-garde art movements, originated in Germany few years before the beginning of First World War. Due to the complex socio-political circumstances of that period, expressionists felt oppression by the modern society and focused on changing the role of art and artists in society. In an effort to emancipate art from the outside world, institutions, academies and traditional aesthetic values imposed by them, expressionists focused on internal creative laws and placed their own subjective expression as the key point of their artwork. Their requests for the liberation of art from mimesis and descriptiveness also meant the liberation of the art forms, thus developing a special artistic style in their paintings, as well as a poetic language in poetry, both carrying the same expressionist ideas and values.

In Croatian painting, expressionism is closely related to Spring Salon, an exhibition event launched in 1916, which became a platform for presenting works of a new generation of artists who engaged in avant-garde movements. Expressionistic influences can be found even

in the works of young artists at the first couple of exhibitions of the *Salon*, but particularly strong expressionism developed in the works of Croatian painters who were educated in Prague, and thus became known as *The Prague Four*.

In Croatian literature, Antun Branko Šimić was most strongly associated with expressionism. By regularly attending the exhibitions of the *Spring Salon* and by studying available literature on avant-garde occurrences in Europe, Šimić quickly accepted the expressionist ideas and values, and expressed them in his theoretical work, but also implemented those in his poetry. In his manifestos and essays on art, he explicitly supported expression in art, and in his art criticism he affirmed young Croatian painters.

Visual aspects are emphasized in the poetry of Antun Branko Šimić, especially in his only book of poems named *Transformations*, where they are noticeable at a first glance in those poems. Šimić achieves this with a conscious and planned graphic design, by which each song is centrally symmetrical along the vertical axis, and horizontal breakdowns towards the structures create geometrically arranged units in the specific trapezoidal, triangular and rectangular shapes. Šimić also presented geometry in his theoretical work as a way of building structure in painting, poetry and music.

Another important visual aspect of his poetry is the quantity and colorfulness of poetic images in lyrics. The color, as a stylistic figure in his lyrics, has much in common with color as an artistic element used by expressionist painters; color in expressionism dismisses its obvious descriptive function and mimetic role. Color in expressionism lies exclusively in the service of subjective artistic expression, which in expressionism carries the highest value of an artwork. While observing the mentioned visual aspects of Šimić's lyricism and linking them with expressionist art elements in the painting of Croatian expressionists, it is possible to achieve an interdisciplinary approach between the Croatian Language Classes and Art Classes.

The teaching proposal is conceived as a part of an integration-correlation or team methodology system and is foreseen to be implemented in the fourth grade of high school with a four-year program of Art Classes when the topic of expressionism is scheduled by the curriculum. The aim of the proposed teaching methods is to achieve students' better understanding of expressionism as a style, movement and art period in its entirety, which is sought to be achieved by observing the topic from the perspectives of two science disciplines, art history and literature history at the same time.

Keywords: *Antun Branko Šimić, expressionism, Spring salon, interdisciplinary study, Croatian Language and Literature class, Visual Arts class, highschool classes*