

PRVO RAZDOBLJE »PROLJETNOG SALONA« I RANI  
EKSPRESIONIZAM U HRVATSKOJ LIKOVNOJ  
UMJETNOSTI (1916—1919)

JOSIP VRANČIĆ

Govoriti o ekspresionizmu u hrvatskoj likovnoj umjetnosti znači prije svega govoriti o »Proljetnom salonu«. On je osnovan 1916. i sve do svoje posljednje izložbe (1928) predstavlja »jedini oblik organiziranog i kontinuiranog kolektivnog djelovanja na području plastičkih umjetnosti u svom vremenu, pa se na taj način, prije svega ostalog, nameće svakom historijskom pristupu kao jedino moguća sintetska jedinica«. <sup>1</sup> Iako je njegova pojava u našoj historiografiji već dobila svoju globalnu ocjenu i mjesto u razvojnom toku novije likovne umjetnosti, <sup>2</sup> ipak nam preostaje još čitav niz pojedinačnih problema koje treba razriješiti i pitanja na koja treba potražiti odgovore. U općoj slici tog Salona još uvijek ostaje prilično nejasna uloga nekih pojedinaca, njegova periodizacija još je uvijek sumarna, a dok su stilske značajke utvrđene, još uvijek su njihove oscilacije u razvojnom toku samo približno zacrtane.

<sup>1</sup> Božidar G a g r o, »Slikarstvo 'Proljetnog salona'« *Život umjetnosti*, br. 2/1966, str. 47.

<sup>2</sup> Vjerojatno prvu, još i danas vrlo uvjerljivu karakterizaciju »Proljetnog salona« dao je Pjer Križanić prilikom IX izložbe Salona. (Petar Križanić: »IX. Izložba Proljetnog salona«, *Riječ*, II/1920, br. 219). — Poslije njega je tek Ljubo B a b i ć u knjizi *Umjetnost kod Hrvata* (Zagreb, Velzek, 1943, str. 215) učinio nešto slično dajući ocjenu »Proljetnom salonu« sa svojih stanovišta i stavio ga je u suvislost povijesnog kretanja, dolazeći do sličnih zaključaka kao i P. Križanić. Mića Bašičević pišući monografiju Save Šumanovića, također je dodirnuo problematiku »Proljetnog salona«, uočavajući posebnu ulogu umjetnosti M. Kraljevića u drugom razdoblju Salona (D. Bašičević, *Sava Šumanović*, Zagreb, Društvo historičara umjetnosti, 1960, str. 44). — Malu i zaokruženu studiju o umjetnosti »Proljetnog salona« objavila je i Doris Baričević u katalogu izložbe *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj*, Zagreb, 1961, str. 15—17. — Prvu oveću i do sada najpotpuniju raspravu o »Slikarstvu 'Proljetnog salona'« piše Božidar G a g r o (v. bilj. 1). — Povijesnu ulogu »Proljetnog salona« ocijenio je i Miodrag Protić u tekstovima kataloga magistrálnih izložaba u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. (*Treća decenija, konstruktivno slikarstvo*, Beograd, 1967. i *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva*, Beograd 1973).

Ako postavljamo pitanje ekspresionizma, onda je do sada utvrđeno da je on u »Proljetnom salonu« neosporno prisutan neposredno nakon Prvog svjetskog rata na platnima novo pridošlih predstavnika, tada najmlađe generacije. Što je njemu prethodilo, u kojoj mjeri se on pojavljuje već prije toga, u prvom razdoblju Salona i kako se on prelijeva u sezanizam i klasicizam kasnijih godina, to još nije rečeno posve određeno. Posebno je prvo razdoblje »Proljetnog salona« (1916—1919) do sada ostalo zapostavljeno i podcjenjivano. Kad se govori o Salonu, kao da se ne uzimaju u obzir ove ranije činjenice i kao da je njegova prava historija počimala tek s njegovim drugim, tj. poslijeratnim razdobljem. Razlog je, po svojoj prilici, višestruk. Prije svega zato jer su na prvim izložbama i oni najekstremniji bili i generacijski i stilski dobrim dijelom vezani za secesiju i grupu »Medulić«.<sup>3</sup> Tek poslijeratne, mlađe pridošlice<sup>4</sup> predstavljale su posve novu, do tada još nepoznatu generaciju, ali i vrlo određenu novu orijentaciju koja kao da nije imala izravne veze s onim što joj je prethodilo. Međutim, izgleda mi da je najveća zapreka ispravnijem vrednovanju ratnog razdoblja »Proljetnog salona« ipak bio zelotski i ikonoklastički duh likovnog puritanizma koji je u principu negirao pozitivan doprinos secesije i ekspresionizma. Takva predispozicija ne samo da je preveliko opterećenje za povijesni pristup pojavama, nego je djelomično i otežala historijska istraživanja, a ponekad gotovo onemogućila, jer su se djela iz tog vremena, podcjenjivana i zabacivana, mnogo lakše gubila i danas ih je teško pronaći. I sami umjetnici kao da su se prečutno odricali tih djela. Karakterističan je slučaj za to Babić, neosporno jedan od nosilaca najvitalnijih kretanja u toku rata, on govori o umjetnosti tog razdoblja kao o zabludama,<sup>5</sup> pa kad se rade

<sup>3</sup> Na prvim izložbama »Proljetnog salona« kao vodeće ličnosti pojavljuju se dva istaknuta bivša Medulićevca — Tomislav Krizman i Ljubo Babić. U žiriju prve izložbe uz njih se nalazi još i treći Medulićevac Ivo Kerdić, a među izlagačima Salona naći će se i ovi Medulićevci: Anka Krizmanić, Zoe Borelli, Dušan Kokotović, Emanuel Vidović i dr. Jerolim Miše nije bio član grupe »Medulić«, ali se u svojim slikarskim počecima na nju stilski nadovezuje.

<sup>4</sup> U najmlađoj generaciji, koja nije ranije izlagala i koja se većim dijelom sastoji od mladih ljudi koji su za vrijeme rata izbivali izvan zemlje, na prvim poslijeratnim izložbama »Proljetnog salona« napose su se istakli: Milivoj Uzelac, Vilko Gecan, Marijan Trepše, Vladimir Varlaj, Marino Tartaglia. Uzelac se pojavljuje već na V izložbi u Osijeku (1917) s dvije neidentificirane slike, »Borba« i »Portret«, ali su to sigurno bile neke od njegovih ranijih slika nastalih za vrijeme školovanja u radionici T. Krizmana ili u Visokoj umjetničkoj školi. U to vrijeme slikar je bio u Pragu i nikakve slike nije slao u domovinu, a za to izlaganje i ne zna. (Prema usmenim informacijama M. Uzelca).

<sup>5</sup> Ljubo Babić, nav. dj., str. 214—225, passim.

retrospektive ili monografije relevantnih umjetnika, ponekad izostaju djela iz tog vremena.<sup>6</sup> Međutim, danas kao da prisustvujemo rehabilitaciji tih stilskih pojava, oslobađajući se dogmi od jučer, kao da smo ovladali šire shvaćenim historiografskim instrumentarijem postajemo sposobniji da i u tim prilikama razlikujemo vrijedno od manje vrijednog ili nevrijednog.

## II

Predmet o kojem govorim ipak se ne sastoji samo u tome da se prevrednuje jedno problematično trogodišnje razdoblje i djelovanje nekih umjetnika u njemu. Domašaj u povijesno-razvojnog pogledu još je veći. Pitanje je, naime, i same periodizacije naše likovne umjetnosti, jer upravo to ratno razdoblje u dosadašnjim historijskim pregledima i studijama kao da ostaje po strani, neobuhvaćeno i isključeno, ili pak obuhvaćeno po nekim posve izvanjskim kriterijima. Tako je Ljubo Babić<sup>7</sup> kao prijelomnu godinu uzeo 1914, tj. početak prvog svjetskog rata. Prihvatio je to i B. Gagro, ne uvidjevši nelogičnost činjenice da se upravo 1914. nije dogodilo ništa važno za povijest likovnih umjetnosti. Godinu dana ranije (1913) bila je posmrtna izložba Miroslava Kraljevića, bez sumnje historijski datum, ali njegov odjek će se osjetiti tek nekoliko godina kasnije. S druge strane, ako kao rađanje novoga uzmemo tek pojavu najmlađe generacije poslije rata (VII izložba »Proljetnog salona«, 1919), ostaje nam čitavo ratno razdoblje kao ničija zemlja, kao preglomazna međa. Želio bih preciznije utvrditi karakter upravo tih prijelaznih godina i pokazati da novo poslijeratno razdoblje naše likovne umjetnosti uopće počinje s 1916-om godinom, tj. osnivanjem »Proljetnog salona«, a ne ni s 1914-om (početkom rata), niti 1918-om (svršetkom rata) kao ni 1919-om (nastupom nove generacije na »Proljetnom salonu«). Drugim riječima, želim utvrditi kontinuitet pojava između prvog i drugog razdoblja »Proljetnog salona«, odnosno ekspresionizma kao najkarakterističnije inovacije u tadašnjoj umjetnosti. Umjetnost ratnih godina, nakon 1916, najavljuje budućnost (ekspresionizam), unatoč tome što istovremeno predstavlja i složenu posljednju fazu i posljednju transformaciju prošlosti (secesije),<sup>8</sup> te u stilističkom pogledu može postojati dilema

<sup>6</sup> Retrospektiva Jerolima Miše u Modernoj galeriji, 1955, donosi samo jednu sliku iz vremena prije 1924. (»Portret brata« iz 1916), a četiri u svemu prije 1930. Slično i u maloj monografiji umjetnika od Vesne Jiroušek, Zagreb, 1958.

<sup>7</sup> Lj. Babić, nav. dj., str. 102.

<sup>8</sup> B. Gagro, »Putevi modernosti u hrvatskom slikarstvu«, *Počeci jugoslovenskog slikarstva (1900—1920)*, Beograd, 1937, str. 35: »Što se tiče godine 1914, druge granice 'perioda', ona se u razmatranju kontinuiteta likovne umjetnosti u Hrvatskoj javlja kao nepobitna cenzura«.

kamo prikloniti tih nekoliko godina, ali već sama činjenica da su se odsudni događaji zbili u okviru posve nove formacije koja će biti nosilac i predvodnik likovnog života čitavih slijedećih dvanaest godina, tu dilemu čini neopravdanom. Ako se primarno govori o secesionističkom ekspresionizmu, onda je terminološki stvar prilično jasna, iako postoji mogućnost za objekcije je li to ekspresionizam ili nije i sl. Držim da su one više stvar spekulativne igre nego odraza konkretne stilističke ili povijesno-razvojne problematike. Terminologija je predmet konvencije u svakom pojedinom slučaju. Što smatram ekspresionizam uopće, iznio sam u ranijim razmišljanjima na tu temu,<sup>9</sup> a što smatram ekspresionizmom u našoj umjetnosti, bit će vidljivo iz onoga što ću izložiti. U svakom slučaju naš ekspresionizam je jedna varijanta evropskog ekspresionizma s kojim ga veže karakterističan odnos prema stvarnosti, subjektu i djelu. U formalno oblikovnom pogledu on se nužno u većoj ili manjoj mjeri izdvaja i nosi svoj vlastiti izgled kao funkciju konkretnih unutarnjih i izvanjskih faktora vremena i mjesta. Na nama je da njegovo potpunije određenje izvedemo iz njegove stvarnosti, a ne da našu konkretnu stvarnost podvrgavamo nekim terminološkim određenjima izgrađenim isključivo na stranim umjetničkim pojavama.

## III

Ne ulazeći u prikazivanje svega onoga što se pojavljivalo na prvim izložbama »Proljetnog salona«, a što će dobrim dijelom brojčano dominirati i na slijedećim njegovim nastupima, za dokumentaciju gore iznesenih teza potrebno je utvrditi neke činjenice, prije svega u vezi s trojicom umjetnika kojima je u prvoj fazi »Proljetnog salona« pripala predvodnička uloga. To su: Ljubo Babić, Jerolim Miše i Zlatko Šulentić.

<sup>9</sup> Odnos secesije i ekspresionizma je prilično jasan. Oni se u stvari u početku ne suprotstavljaju ni opovrgavaju, nego drugi raste iz prvoga te je posve razumljivo da se od četiri točke koje Pilar donosi kao programatske osnove secesije tri u cijelosti mogu primijeniti i na ekspresionizam: 1. Umjetnik mora imati apsolutnu individualnu slobodu stvaranja... 2. Pojednostavniti formu umjetnosti. »Mi hoćemo manje, jednostavnije slike, ali hoćemo da kod njih nešto mislimo, nešto osjećamo u duši našoj, a ne samo sjetilima da zamjećujemo«. 3. Umjetnik se ima obogatiti u sadržaju. »To znači da moderna umjetnost mora postati nosilica ideja...« (Ivo Pilar, *Secesija*, Zagreb, 1898 (istisak iz Vijenca). Međutim u osnovnom stavu prema stvarnosti nešto se bitno mijenja. Nasuprot idealizaciji, spiritualizaciji i estetiziranju u secesiji ekspresionizam nastupa kritičkije i brutalnije prema društvenoj i općoj stvarnosti. Nasuprot ranijoj stilizaciji sada se javlja deformacija. I linija i svjetlo i boja u slikama sada mijenjaju svoj karakter.

<sup>10</sup> Josip Vrančić, »Pristupna razmatranja o ekspresionizmu u hrvatskoj umjetnosti«, *Radovi Filozofskog fakulteta* 10/1972—73, sv. 10. Zadar, 1972, str. 199—213.

Primjer slikarstva *Ljube Babića* vjerojatno je najkarakterističniji za živost, kidanja i napore upravo tih godina, primjer koji još uvijek nije u dovoljnoj mjeri analiziran. Činjenica je da je ovaj slikar, koji je »platio vlastiti i ne najmanji obol medulićevskoj tematici« (Gagro), koji je još na 5-oj izložbi »Proljetnog salona« (1917) izlagao »Jugoslavenske udovice« (ranije izlagane na bečkoj Secesiji 1913), već 1914. naslikao »Autoportret« koji je očito, iako samo djelomično, bliže Kokoški nego li Klimtu. Tih godina nastaju i »Crna zastava« (1916) i »Golgota« (1917) koje se redovito navode kao primjer Babićeva ranog ekspresionizma. B. Gagro je vrlo uvjerljivo okarakterizirao tu Babićevu situaciju, ali bez potrebnog zaustavljanja na njoj i bez povlačenja zaključaka koje nam te činjenice nameću. Bez obzira na to što nam u određenom suprotstavljanju s »autentičnim« ekspresionizmom ova djela mogu izgledati više kao »nakalamljena po osjećanju kultivirana i ažurna ukusa«<sup>11</sup> ona bez sumnje označavaju i izrazito novu orijentaciju. Istina je i da ova djela predstavljaju samo »prolaznu etapu u preobražavanjima toga živog i gospodstvenog duha«,<sup>12</sup> ali je sigurno i to da ta prolazna etapa nije nešto akcidentalno izvan osnovne linije razvitka ovog djela, što više, ona je oštar lom s prošlošću i logičan početak budućeg umjetničkog usmjerenja prema čisto slikarskim vrednotama. Babićeva pojava nije samo »izravno ili neizravno ohrabrenje svim novim pokušajima da se cilj pomakne dalje ili izdigne na više«<sup>13</sup> (Gagro). Ona je već u to vrijeme postavljanje nekih novih polazišta koja počinju već tada igrati vidnu ulogu u lančanom nizanju događaja toga vremena. Za to slikarstvo više nisu dovoljne odrednice koje se obično tom razdoblju daju: secesija, »Medulić«, Beč, München. Babić već u to vrijeme doživljava obrat koji znači izravnu negaciju toga.

Na »Autoportretu« iz 1914. možemo ukazivati na elemente secesionističkog ekspresionizma. 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. Dvije, tri godine kasnije na »Crnoj zastavi« (1916) i »Golgoti« (1917) dogodit će se nešto što obično pripisujemo kasnijoj fazi »Proljetnog salona«. Linearizam igra sve manju ulogu, a u osnovnoj koncepciji se nalazi koncentracija velikih svjetlosnih masa, svjetla i tame i njihovo dramatsko kontrastiranje. Ima u tome nešto scensko, ali zar upravo to scensko nije i jedna od karakterističnih crta Babićeve umjetnosti uopće?<sup>14</sup> Ima u tome i

<sup>11</sup> B. Gagro, »Slikarstvo 'Proljetnog salona'« (v. bilj. 1), str. 47.

<sup>12</sup> Isto, str. 47.

<sup>13</sup> Isto, str. 47.

<sup>14</sup> Za potpunije poznavanje ekspresionističkih elemenata u Babićevu slikarstvu toga vremena trebalo bi se osvrnuti i na njegove kazališne inscenacije.

nešto od konstruiranja drame na površini slike, ali to je zato jer je to Babić, a ne Munch ili Kokoška. Ono što treba u ovom slučaju više uočiti to je preorijentacija na osnovnu ulogu masa svjetla kao i probuđenu živost površine. Nismo li već tu prvi put na tragu Parizu u kojem Babić boravi 1913. i 1914, gdje on susreće Kraljevića, a vjerojatno i njegov slikarski zanos, gdje se on oduševljava Courbetom u kojem je otkrio »elementarnost doživljaja i refinement izraza«. <sup>15</sup> Odavle do Babićeva španjolskog ciklusa prijelomne 1921. godine vodi izravna linija, a na toj liniji ćemo naići i na portret Krležu iz 1918, koji nije daleko od Uzelčevih portreta iz 1920. godine. Možemo li nakon svih tih činjenica i dalje ovo Babićevo slikarstvo vezati isključivo uz secesiju, uz umjetnost prije 1914, ili ćemo je sadržati u nekom vakuumu ratnih godina, ili ćemo ga prepoznati kao neodvojivi dio onog kretanja koje će 1919. na VII izložbi »Proljetnog salona« izvršiti pravi i definitivni prodor?

U Babićevoj konstrukciji slike i u namazu očiti su već tada kraljevićevski, odnosno francusko-španjolski likovni elementi. Patetičnost i nedovoljna uvjerljivost njegovim drama upravo proizlazi iz toga što je tu promišljenu, ponešto statičnu metodu primijenio na sadržajnost koju doživljavamo dinamički, emocionalno. Istina je i to da Babić kao mentalna struktura ne posjeduje tragičnih crta, ali zar se svaki ekspresionizam mora plaćati krvlju?

Da bismo bolje razumjeli Babića iz tog vremena, treba uočiti još jednu komponentu: njegovo drugovanje s Krležom. A Krleža je u to vrijeme već imao iza sebe »Pana«, »Tri simfonije«, »Legende« i »Salomu«, u kojima je simbolično-ekspresionistički suprotstavljao ogromne mase svjetla i tame, života i smrti.

I na kraju, ipak treba reći da više nego pretečom ekspresionizma u »Proljetnom salonu« Babića treba smatrati vezom između Kraljevića i njegovih sljedbenika na VII i IX »Proljetnom salonu« (1919. i 1920). U Babiću se već pojavljuje nekoliko komponenata koje će biti razvijene nakon rata: osjećaj za konstrukciju (više u smislu organizacije slikane plohe, a manje za oblik), koncentracija svjetla i tame, vrednote namaza.

Više nego u vezi s Babićem o ekspresionizmu koji se razvija izravno iz secesije treba govoriti u povodu slikarstva *Jerolima Miše*. Nažalost, do Mišinih slika iz toga vremena teško se dolazi, iako su one bile brojne. On je samostalno izlagao već 1914. u Splitu, a III »Proljetni salon« (1916) je samostalna izložba Miše. Retrospektiva 1955. nam je pokazala samo »Portret brata« iz 1916, a mala monografija iz 1958. donosi nam slike tek iz kasnijih godina. Međutim i na temelju malobrojnih poznatih slika (»Autoportret«, 1914; »Manuška«, 1914; spomenuti »Portret brata«, 1916; »Portret slikara Vidovića«, 1916) možemo prihvatiti mišljenje Zdenka Šenoe: »Sudje-

<sup>15</sup> Matko Peić, »Predgovor«, u *Katalog retrospektivne izložbe Ljube Babića*, Zagreb, 1960, str. 6.

lovanje na izložbama 'Proljetnog salona' 1916, 1917, 1919. i 1920. pokazuje pravi likovni profil Mišin onoga vremena: secesionistički početak samo je prijelazna faza i uvod u specifičan umjetnikov doživljaj ekspresionizma.<sup>16</sup> Tu tvrdnju treba prije svega ograničiti na izložbe u vrijeme rata jer je upravo na njima Miše jedan od najistaknutijih i najdiskutiranijih zastupnika »novoga«, dok na izložbama 1919. i 1920. on dolazi u sjenu mlađe generacije, a i njegov raniji temperament kao da jenjava.

Već za rani »Autoportret« (1914) Vesna Novak-Oštrić s pravom piše da je autor »prenio svoja unutarinja uzbuđenja u boju« i da on znači »likovni kredo Jerolima Miše i kao da su u njemu sumirane osnovne vrijednosti budućeg rada. Taj autoportret je pokazao mogućnosti psihološke analize, koja će biti toliko značajna za kasnije...«<sup>17</sup> U povodu Mišina izlaganja na V »Proljetnom salonu« kritičar »Hrvatske obrane« će zapisati da je Miše »izložio četiri portreta elementarne snage... Njegovi su radovi originalni ne samo po koncepciji nego i po obradbi. Jakim žutim, crvenim i modrim bojama Miše je došao do posve ličnoga stila. Prema tome njegovi portreti govore ne samo o spoljašnjoj sličnosti nego i o jednom jakim duševnom raspoloženju...«<sup>18</sup> I A. B. Šimić će već u prvom broju »Vijavice« napisati o Mišinim portretima: »Ovoga umjetnika stvari kao da su izrasle iz jedne teške ozbiljnosti.«<sup>19</sup> Sa svog poznatog stajališta sa stanovitim podcjenjivanjem, ali vrlo uvjerljivo, Ljubo Babić će opisati tadašnje slike Jerolima Miše: »... grče se prsti, ističe se forma i ona se podcrtava. Komponira se figura u dugoljaste formate i samovoljno se reže kod čela. Realizam se nastoji obaći unošenjem neslikarskih, čisto literarnih bolnih izraza u gotovo sva lica. Linijom se sve to podcrtava...«<sup>20</sup> Sve je to vidljivo na odličnom (unatoč Babiću) portretu slikara Vidovića ili pjesnika Tina Ujevića.

Očito je da se tu više ne radi o secesiji, ni medulićevskoj ni klimtovskoj, sve je to bliže Schieleu i Kokoški, a što ova dva imena znače za secesiju, to znamo. Radi se o zaokretu. Babić to doslovno kaže: »Neki obrat, dosta polagan dolazi u tom početnom radu, kad se Miše vraća u svoj kraj...«<sup>21</sup> (iz Rima i Firence početkom rata). Definitivni karakter tog obrata bit će vidljiv upravo na prvim izložbama »Proljetnog salona« nekoliko godina kasnije.

<sup>16</sup> Zdenko Šenoa, »Jerolim Miše«, *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, Zagreb, 1964, sv. 3, str. 479.

<sup>17</sup> Vesna Jiroušek (tj. Vesna Novak-Oštrić), »Jerolim Miše«, *Katalog retrospektivne izložbe Jerolima Miše*, Zagreb, 1955, str. 5.

<sup>18</sup> H. »Otvaranje izložbe Hrvatskog Proljetnog Salona«, *Hrvatska obrana* (Osijek), XVI/1917, br. 281, str. 3/4.

<sup>19</sup> A. B. Šimić, »Proljetni salon«, *Vijavica*, I, prosinac 1917. (Cit. prema: A. B. Šimić, *Sabrana djela II*, Zagreb, 1960, str. 47).

<sup>20</sup> Lj. Babić, nav. dj., str. 223.

<sup>21</sup> Isto, str. 223.

Za Mišino slikarstvo tog vremena možemo reći da je ponešto isforsirano, patetično kao i mnogoštošta u ekspresionizmu uopće i svega toga će se umjetnik polako oslobađati i približavati se objektu s više vjernosti, ali i njegovi kasniji i najimpresionističkiji pejzaži imat će u svom rukopisu, u boji i formi elemente ekspresionizma kao što će i njegovi portreti uvijek biti više psihološke studije nego studije objektivne forme. Te činjenice su ujedno i najbolja apologija za osnovnu autentičnost mlađenačkog ekspresionizma koji je posve jasno situiran upravo u prvom razdoblju »Proljetnog salona« (1916—1919).

U stanovitom smislu sličan, a u stanovitom smislu poseban bit će slučaj *Zlatka Šulentića*, koji se također afirmirao već na prvoj izložbi »Proljetnog salona« izuzetnom slikom »Kasne jeseni« (iz 1913) koja je zabilježena impresija svježe neposrednosti. Međutim, ono najznačajnije što će kasnije doći do izražaja, bit će nekoliko slika naglašenog kolorističkog intenziteta i linearnih deformacija, o kojima će Ž. Grum zapisati: »Takav je 'Portret prof. Pelca' iz 1917. godine, sav napet u zelenim, žutim, plavim i ljubičastim mrljama s izrazito ljubičastim usnama. S još jednim portretom 'Ljube Penić' iz iste godine, i nešto ranijim, ali izgubljenim 'Čovjekom s crvenom bradom' iz 1915, taj ekspresionizam čini jednu malu, ali izuzetnu cjelinu koja je čitavom tom razdoblju dala posebnu vrijednost.«<sup>22</sup> Tome treba još dodati i vedute »Stare Karlovačke krovove« (1916) i »Primorsku ulicu« (1918) sa subjektivno diktiranim linearnim iskrivljavanjima objektivne forme.

Za razliku od Babića i Miše, Šulentić nikad nije bio Medulićevac, ni stilski, ni organizaciono, i do »Proljetnog salona« on se pribire s raznih strana. Od »zagrebačke škole« koju je susreo na Visokoj umjetničkoj školi nije mnogo naučio. Ni u Münchenu nije pronašao svoje uzore, osim što je uočio crtati i oblikovati formu uz ne odviše osmišljene korekture svojih profesora. Tamo ga je još najviše oduševila Gauguinova izložba. U vrijeme Kraljevićeve posmrtno izložbe on boravi u Parizu, a rat prekida njegovu želju da taj boravak produži. Na početku rata je mobiliziran i najveći dio svoje vojne službe služi u Beču. Je li tom prilikom susreo umjetnost Schielea i Kokoške, tj. onu umjetnost koju jedino možemo asociirati promatrajući njegova »Prof. Pelca«?

Očita je višeznačnost Šulentićeva interesa u to vrijeme: impresiju bilježi u »Kasnoj jeseni« kao i u slici »Iz Maksimira« (1915), s izrazito lirskom intonacijom prigušenih boja i sivila. Na »Autoportretu« iz iste godine dolazi do izražaja studij volumena, ali još uvijek u hladnim gradacijama sivila da bi na licu zaigrale zelenkaste i plavičaste sjene. Taj isti pristup će se očitovati na dvije

<sup>22</sup> Željko Grum, »Zlatko Šulentić«, *Katalog retrospektivne izložbe Zlatko Šulentića*, Zagreb, Moderna galerija, 1972, str. 6

godine kasnijem »Portretu Ljube Penić«, sada već s istaknutim živim koloritom. Taj će kolorit još iste godine posve samovoljno zaigrati na spomenutom »Portretu prof. Pelca«, ali ovog puta istovremeno s deformirajućom, posve ekspresionističkom linijom.

U svakom slučaju Šulentić je osobnost koja se formira u toku rata i daje prve nedvojbene rezultate upravo u tom razdoblju »Proljetnog salona« i to djelima koja možemo bez posebnih ograda nazvati ekspresionističkim, pored djela koja su zaokupljena konstrukcijom volumena i bilježenjima impresija, s očitom težnjom prema lirskom komornom doživljaju. Time je zapravo položen osnovni raspon cjelokupnog budućeg Šulentićeva opusa kako smo ga vidjeli na velikoj retrospektivi 1972. godine, u kojem se umjetnik uvijek kretao između ekspresije i impresije.

## IV

O povezanosti prvog, ratnog, i drugog, poratnog razdoblja »Proljetnog salona« govore nam i pojave ponajboljih kritičara, a možemo reći i ideologa »Proljetnog salona«, a to su Nehajev i A. B. Šimić, koji će poslije rata pisati najbolje kritike o izložbama tog Salona, razrađivati i braniti njegove pozicije. I kod toga Nehajev kao da označava kontinuitet i vezu sa starijom generacijom, a Šimić se tek formira. Slabo je poznato da je upravo Nehajev autor uvodnog teksta u katalogu prve izložbe Salona,<sup>23</sup> koji doduše neće značiti program u pravom smislu riječi, ali je u svakom slučaju istaknuto nezadovoljstvo s postojećom tromošću duha i potrebom kretanja naprijed (»da se pomaknu kameni međaši«). A. B. Šimić će već u prvom broju »Vijavice« opširnije pisati o »Proljetnom salonu«, a istovremeno kritizirati predstavnike »staroga« te će ih s potcjenjivanjem nazvati »impresionistima« i »Stimmungsmalerima«.<sup>24</sup> Suprotstaviti će se on i starom Kršnjaviju<sup>25</sup> koji je napao ekspresionizam »Proljetnog salona«. Doduše, Šimić će mladenački samouvjereno dijeliti lekcije o ekspresionizmu, indirektno i H. Bahru, iako je i sam pojavu i termin ekspresionizma susreo kratko vrijeme prije toga.<sup>26</sup> Iznenađuje kod toga izvanredno uočena razlika između ekspresionizma i futurizma, koja će se i kod samog Šimića kasnije

<sup>23</sup> Milutin Nehajev, »XVII Proljetni salon«, *Jutarnji list*, 1923, br. 4081 (8. VI. 1923). Tu se autor retrospektivno osvrće na ranije djelovanje »Proljetnog salona« te se otkriva i kao autor programatskog nepotpisanog uvoda u katalogu prve izložbe iz 1916.

<sup>24</sup> A. B. Šimić, »Naš impresionizam«, *Vijavica*, II, siječanj, 1918. (Cit. prema A. B. Šimić, *Sabrana djela*, II, Zagreb, 1960, str. 72—75).

<sup>25</sup> Isti, »Proljetni salon«, na istom mj., str. 80—83.

<sup>26</sup> Isti, »Ekspresionizam i svečovječanstvo«, *Sabrana djela*, III, str. 182—190 (naročito 186—187).

zamutiti.<sup>27</sup> Činjenica je, međutim, da je Šimić njemački ekspresionizam upoznao i kao pojavu i kao naziv tek zimi 1916/17, preko časopisa »Sturm« i Bahrove knjige o ekspresionizmu. Zauzet će prilično negativan stav prema njemu<sup>28</sup> vjerojatno ponajviše zbog toga što je to »germanska« umjetnost, ne uočavajući šire značenje toga kretanja, pa i činjenicu da je i on sam u to vrijeme izraziti ekspresionist. U tome on nije osamljen slučaj, protiv ekspresionizma se izražavala i većina naših književnika ekspresionista.<sup>29</sup> To je vrlo uvjerljiv dokaz o nesporazumima, ali i o kontinuitetu naše umjetnosti i o »autohtonim izvorima« našeg ekspresionizma koji ne možemo svesti prvenstveno na import.<sup>30</sup>

## V

Isticanje 1916. godine kao prijelomne za našu noviju likovnu umjetnost, godine osnutka »Proljetnog salona« i prvih izrazitih pojava ekspresionizma u velikoj mjeri se podudara i s periodizacijom naše novije književnosti, tek likovna umjetnost kao da u početku zaostaje za dvije godine. Nauka o književnosti, naime, ima opravdanja da ističe upravo 1914. godinu kao prijelomnu (smrt Matoša i izlazak »Hrvatske mlade lirike«), ali je isto tako činjenica da nastup novoga znače prije svega prva djela Miroslava Krleže i književnika ekspresionista koji su logično izrasli i prije nego što se pojavio njemački termin za njihovu umjetnost (Donadini, Šimić, Cesarec i dr.).<sup>31</sup>

Prema A. Franiću u periodizaciji hrvatske književnosti<sup>32</sup> ekspresionizam bi trebalo smjestiti između 1914. i 1925. godine, gdje bi prvu fazu predstavljale godine od 1914. do 1917, a drugu od

<sup>27</sup> Isti, »Proljetni salon«, *Sabrana djela* II, str. 81. Tu Šimić »poučava« Kršnjavoga: »G. Kršnjavome možda nije poznato da ekspresionizam nije isto što i futurizam. Ekspresionista ne slika najedamput sve četiri strane kuće...«. Međutim na drugom mjestu nekako u isto vrijeme napisat će: »Ali ovi tako zvani ekspresionisti nijesu no jedna vrsta poznatih Marinettijevih futurista...« (»Berlinski Sturm ili nova umjetnost germanska«, *Sabrana djela*, III, str. 398).

<sup>28</sup> Isti, »Ekspresionizam i svečovječanstvo« (v. bilj. 26) i »Berlinski Sturm ili nova umjetnost germanska« (v. bilj. 27).

<sup>29</sup> Razlog činjenici da se većina naših književnika ekspresionista brani od tog naziva proizlazi iz istinskog vlastitog osjećanja i iskustva da se njihova umjetnost razvila i prije i neovisno od izvanjskog dodira s onim što je taj termin označavao kod svog dolaska. Oni se u stvari brane od kvalifikacije da je njihova umjetnost uvezena. U tom smislu oni su potpuno u pravu!

<sup>30</sup> O toj problematici v. odličnu studiju Ante Franića: »O autohtonim izvorima ekspresionizma u hrvatskoj književnosti«, *Zadarska revija*, XVIII/1969, br. 1, str. 1—45.

<sup>31</sup> Isto, passim.

<sup>32</sup> Isto, str. 4.

1917. do 1921. U likovnoj umjetnosti je prva faza očito od 1916. do 1919, a druga od 1919. do 1921, u kojoj dosiže vrhunac u književnosti jednako tako kao i u slikarstvu (to su VII i IX izložba »Proljetnog salona«, 1919. i 1920). Upravo taj kulmen ne možemo u potpunosti razumjeti ako ne uočimo i one početke koji su se, organski vezani s ranijim razdobljima, javljali ovdje, kod kuće, u dijalektici cjelokupnog zbivanja. Prema tome ne možemo korijene novoga tražiti isključivo u generaciji povratnika, nakon rata. Oni, doduše, znače nov i snažan impuls, ali u svakom slučaju tek doprinose nečemu što je sazrijevalo i prije toga, to dolazi samo kao nastavak pa čak i kao kulminacija, ali ne početak. Taj početak je najprirodnije potražiti tri godine ranije u postavljanju novih okvira za novu umjetnost, tj. u osnivanju »Proljetnog salona« (1916). Da likovna historiografija ne može prihvatiti još potpuniju identifikaciju s periodizacijom književnosti te upravo 1914. prihvatiti kao prijelomnu, očito je iz činjenice da su sporne dvije godine (1914. i 1915) u likovnoj umjetnosti kod kuće označene dominacijom stare zagrebačke škole, a u inozemstvu snažno politički naglašenom izložbenom aktivnošću Medulićevaca, te se i po jednoj i po drugoj liniji te godine neodvojivo vežu na prošlost.

Studije objavljene u vezi s pojavom ekspresionizma u hrvatskoj književnosti,<sup>33</sup> naročito analizama opće društvene i kulturne dispozicije, odnosno autohtonih izvora našeg ekspresionizma, izvanrednom uvjerljivošću potvrđuju ovdje iznesene teze, ne samo nekom analogijom, nego ukazivanjem na neka zajednička polazišta određene sadržajnosti koja se objektivira na nekoliko izražajno različitih područja.

<sup>33</sup> *Ekspresionizam i hrvatska književnost* (Zbornik radova), Posebno izdanje časopisa *Kritika*, sv. 3, Zagreb, 1969.

## Zusammenfassung

Der Verfasser geht von seinen früher dargelegten methodologischen und terminologischen Thesen aus (vgl. Josip Vrančić, »Pristupna razmatranja o ekspresionizmu u hrvatskoj umjetnosti«, [Antrittserwägungen über den Expressionismus in der kroatischen Kunst], *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, Bd. 10/1972. S. 199—213.). Nach diesen ist das Leben der Kunst in der Zeit und im Raum im dialektischen Ganzen der Bedingungen und Neigungen des Inlandes zu betrachten, sowie auch durch die nicht immer authentisch konturierten ausländischen Anregungen und in der Dialektik des kontinuierlichen Verlaufs in der eigenen, nicht immer der fremden Zeit anzusehen. In diesem Zusammenhang sind die stilistischen und terminologischen Bestimmungen der westlichen Kunst für unsere Kunst von relativer Bedeutung.

Das Erscheinen des »Frühlingssalons« nimmt der Verfasser zum Unterschied zu den bisherigen, vorwiegend globalen Meinungen, mit dem Wunsch in Angriff, die Entwicklung und das Oszillieren seiner Stilmerkmale eingehend zu erforschen. Dabei misst er eine besondere Bedeutung schon seinem ersten Abschnitt (1916—1919), der bis heute unterschätzt wurde zu. Unter Hinweis auf die Beispiele der Maler Lj. Babić, J. Miše und Zl. Šulentić meint der Verfasser, dass Neuerungen, und zwar jene expressionistischen, damals auch vorhanden waren und dass diese die Bewegungslogik der inneren Entwicklung fortsetzten. Da unterscheidet sich die Ansicht des Verfassers von der oblichen Ansicht, dass diese durch die jüngste Generation, die nach dem Kriege aus dem Ausland nach Hause gekommen war, angereichert wurde. Doch sieht der Verfasser in diesen Beiträgen der Nachkriegszeit eigentlich den zweiten Zeitabschnitt, den Höhepunkt, in dem unmittelbare Berührungen mit der ausländischen Kunst schon eine Rolle spielen, ohne diese Beiträge jedoch entscheidend zu beeinflussen. Hinzu ment der Verfasser, dass nicht nur die erste Phase des »Frühlingssalons« als die relevanten drei Jahre der kroatischen Kunst anzusehen sind, sondern auch als die Anfangsphase des Expressionismus'und der Beginn eines neuen Zeitabschnittes in der allgemeinen Periodisierung der neuern kroatischen bildenden Kunst. Zum Unterschied zu einigen Autoren (Babić, Gagro), meint der Verfasser, dass eben die Gründung des »Frühlingssalons« (1916) als entscheidend anzusehen ist, nicht die Kriegsjahre 1914. und 1918., auch nicht das Jahr 1919 (als die jüngste Generation eine neue Welle des Expressionismus'und anderer Neuerungen im »Frühlingssalon« mit sich brachte). Diesen Ansichten verleiht Nachdruck der Umstand, dass eben der »Frühjahrsalon« in den 12. Jahren seines Bestehens (1916—1928) als wichtigste Ideen- und Organisationsgewalt der bildenden Kunst seines Landes wirkte. Diese Ansicht beweist der Verfasser auch durch Analogie zu den Erscheinungen in der kroatischen Literatur, wobei er sich auf Analysen und Studien auf diesem Gebiet beruft.