



Ana Šeparović – Frano Dulibić

Leksikografski zavod Miroslav Krleža Odsjek za povijest umjetnosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 26. 7. 2013. – Prihvaćen 14. 10. 2013.

UDK: 7.01(497.5):130.2

Sažetak

U ovoj studiji postavljena je teza o svjesnom odbijanju modernizma i odabiru antimodernizma u likovnom izrazu nekoliko značajnih hrvatskih umjetnika. Studija predstavlja prilog sagledavanju slikarstva i kiparstva hrvatskog modernizma drugačijem od dosadašnjih pristupa, i novu interpretaciju jedne značajne tendencije. Prihvaćenost pojma antimodernizma u književnosti i njegova sve veća prisutnost u svjetskoj povijesnoumjetničkoj literaturi potaknula je elaboraciju postojanja

takve snažne tendencije u likovnim umjetnostima u Hrvatskoj, a ona je izravno argumentirana brojnim pisanim svjedočanstvima. Istaknuto je kako naklonjenost antimodernizmu kao legitimnoj tendenciji u razdoblju modernizma ne utječe na valorizaciju djela, nego vrijednosni doseg, jednako kao i unutar avangardnih tendencija, ovisi o individualnoj snazi izraza pojedinog autora.

Ključne riječi: *antimodernizam, modernizam, tradicija, Ivan Meštrović, Jozo Kljaković, Jerolim Miše, Ljubo Babić, Juraj Plančić, Grupa trojice, Grupa nezavisnih umjetnika*

Iako je pojam antimodernizma desetljećima legitimno prisutan u teoriji književnosti, kako u svijetu tako i kod nas, do sada nije primjenjivan na hrvatsku likovnu umjetnost i naše likovne umjetnike. Kao jedan od ključnih poticaja za promišljanje te teme bila je knjiga *Antimodernizam* Zorana Kravara, kao i njegove druge studije koje se nadovezuju na tu temu, iznimno cijenjene i općeprihvaćene u teoriji književnosti.¹

S obzirom da je Z. Kravar višekratno upozoravao na prisutnost tendencije antimodernizma i u likovnoj umjetnosti, odlučili smo odgovoriti na implicitno postavljeni izazov, definiranjem i primjenom toga termina unutar hrvatske likovne umjetnosti. Naš pokušaj u tom smjeru dodatno je ohrabrila i činjenica da taj pojam nije nepoznanica niti u svjetskim pregledima moderne i suvremene umjetnosti, u kojima se javlja kao odrednica niza regresivnih stilskih tendencija, koje su se javile kao reakcija na avangardne pokrete i iskazale tematskim, odnosno stilskim prizivanjem starih vremena.²

Polazna je misao ovoga rada, uz pomoć termina antimodernizam, odrediti niz stilskih tendencija, tematskih orijentacija i morfoloških značajki, razmišljanja i raspoloženja koja će doprinijeti razumijevanju svjesnoga odbijanja progresivnih tendencija u naših umjetnika, a to posebice dolazi do izra-

žaja prilikom posjeta velikim umjetničkim centrima, poput Pariza, Berlina, Münchena, što je dosad u struci uglavnom bilo tumačeno kao spontano, odnosno kao rezultat njihove nedovoljne upućenosti u suvremenu avangardnu scenu. Baš naprotiv, tamo naši umjetnici (Miše, Babić, Plančić, Kljaković), dolazeći u dodir s progresivnim avangardnim strujanjima i protagonistima, ostaju gotovo zgroženi novom umjetnošću, ali i suvremenim načinom života u velegradovima pa svjesno odbijaju prihvaćanje novih stilskih oznaka, nerijetko idealizirajući prošla vremena, zavičaj i tradicijske vrijednosti.

Ovaj rad nema pretenzije da potpuno obuhvati pojam hrvatskoga likovnoga antimodernizma, nego da na temelju uočenih zajedničkih karakteristika odnosno općih mjesta hrvatskih likovnih antimodernista uspostavi kriterije prepoznavanja te regresivne tendencije unutar hrvatske likovne produkcije. U daljnjem tekstu, nakon detaljnijeg obrazloženja samog pojma, antimodernističke značajke bit će izdvojene unutar opusa nekolicine značajnih umjetnika, kod kojih je likovni antimodernizam popraćen i jasnim antimodernističkim stajalištima izraženima u intervjuima, likovnim kritikama i drugim literarnim oblicima.

Određenje pojma antimodernizma

Za određenje pojma antimodernizma poslužiti ćemo se Kravarovom formulacijom: riječ je o skupu regresivnih tendencija koje se javljaju u kulturi druge polovice 19. i prve polovice 20. stoljeća, preciznije »oznaka za određenu skupinu kritičkih pogleda i reakcija«³ na modernizam, kao i na tehnološka dostignuća koja prate liberalno-kapitalističku modernizaciju i sve društveno-kulturne posljedice koje iz nje proizlaze. Antimodernizam je zapravo protutendencija usmjerena na kritiku modernizma koja se »prepoznaje u različitim vrstama svjetonazora (filozofskima, znanstvenima, ideološkima), u umjetničkim tvorevinama, u pjesničkim ili likovnim motivima, u stilskoj ili oblikovnoj fakturi književnoga, likovnoga ili glazbenoga djela, a vrlo često i u tekstovima u kojima se miješaju filozofija, ideologija i pjesništvo«.⁴

Z. Kravar izdvaja dva osnovna pristupa koja se javljaju u tekstovima antimodernističkih autora: kritički i kontrafaktički. Kritički se pristup odnosi na izravnu kritiku modernoga vremena upozoravanjem na negativne posljedice tehnološkoga napretka, izražavanjem nelagode u suvremenom velegradu i slično,⁵ dok kontrafaktički pristup obuhvaća sve one književno oblikovane nestvarne, nostalgicne ili utopijske prostore netaknute suvremenom civilizacijom koje književnici vrijednosno pretpostavljaju modernizmu. Te imaginarne protusvjetove književnici najčešće pronalaze u idealiziranome krajoliku, odnosno prirodi netaknutoj suvremenim tehničkim dostignućima, potom u izmaštanim svjetovima koji svoje nadahnuće crpe u mitovima i legendama, poglavito nacionalnim, zatim u religiji, ali i u iskonskome zavičaju, koji priziva idealiziranu prošlost. Nerijetko je riječ i o zagonetnim sadržajima koji izazivaju strah, jezu ili nelagodu, uz često prisutne iracionalne nadnaravne elemente, kojima se ostvaruje kontrast racionalizmu i pozitivizmu modernizma. Te esteticističke protusvjetove Kravar, ovisno o tom odnose li se na idealiziranu prošlost ili budućnost, naziva iskon, odnosno eshaton.⁶

U tekstovima o antimodernizmu kao karakterističan pojam izdvaja se nostalgija, koja nastaje kao popratna pojava odbojnosti prema suvremenom dobu.⁷ Nostalgija se manifestira unutar protusvjetova kao pohvala prošlim vremenima, čežnjom za iskonskom i duhovnom komponentom sadržanom u idealiziranoj povijesti, netaknutoj suvremenim tehnološkim dostignućima, koja, iz vizure antimodernista, destruiraju naše društvo i prirodu.

Antimodernizam nije predstavljao stilski homogen umjetnički pokret, nije stvarao umjetničke grupe, niti su pisani manifesti antimodernizma. Osim što Kravar naglašava da antimodernizam nije pokret, nego tendencija, na drugom mjestu još snažnije i preciznije definira misao: »On nije naprosto tendencija, nego protutendencija.«⁸ Antimodernizam karakteriziraju i svojevrsni doticaji s antisemitizmom i nacionalističkim ideologijama desničarskih totalitarnih režima, iako antimodernisti ipak ostaju na političkom rubu.⁹ Svjetska književnost dala je veći broj književnika i filozofa antimodernista, a u hrvatskoj književnosti kao predstavnike antimodernizma spomenimo Ivu Vojnovića i Vladimira Nazora.

Antimodernizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti

U ovom radu usredotočit ćemo se na uočavanje antimodernističkih tendencija unutar hrvatske likovne produkcije prve polovice 20. stoljeća, jer smo u tom razdoblju prepoznali likovne umjetnike koji su kao karakteristični predstavnici antimodernizma jasno i nedvosmisleno kritizirali suvremenu civilizaciju i razne negativne pojave koje iz nje proizlaze, kao što su se obrušavali i na »agresivne« avangardne likovne idiome.

U likovnim umjetnostima antimodernizam promatramo kao zajedničku podlogu, odnosno temelj određenih umjetničkih pojava koje se manifestiraju u različitim tematskim krugovima i stilsko-idiomskim značajkama,¹⁰ a povezuje ih zajednička odbojnost prema tehničkim dostignućima civilizacije, kao i prema suvremenim progresivnim likovnim izričajima, i prizivanje sretnijih svjetova ili vremena u kojima autori metaforički pronalaze utočište od tehnološki naprednoga doba u kojem osjećaju nelagodu. Važno je upozoriti kako niti u likovnoj umjetnosti antimodernizam ne predstavlja razdoblje, pokret niti stilsku odrednicu, nego tendenciju temeljenu na konzervativnom svjetonazoru, odnosno kreativni impuls unutar modernosti koji nosi temeljno regresivne oznake i usmjerava se na kritiku tehnološko-industrijskoga razvoja, koji smatra pogubnim za suvremenu civilizaciju, tj. krivim za moralnu dezintegraciju suvremenoga čovječanstva.

Za razliku od teorije književnosti, u povijesti umjetnosti rijetko nailazimo na pojam antimodernizma. No novija relevantna literatura sve češće uvodi taj pojam, kao što je to istaknuto u naslovu knjige grupe autora *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. U tumačenju zbivanja i ideja koje su dominirale u Europi krajem drugog desetljeća, autori te knjige zaključuju: »Carra i Severini izranjaju iz futurističkih redova, a postaju ključni sljedbenici de Chirichova prvog i možda najjačeg primjera antimodernizma ili protomodernizma koji se nakon toga širio Europom u različitim paralelnim pokretima, kojima je zajedničko ime dano 'rappel à l'ordre'.«¹¹ Ono obuhvaća niz istodobnih tendencija, poput Derainova i Picassova neoklasicizma u Francuskoj, umjetnika okupljenih oko časopisa *Valori Plastici* (pokrenut 1918.) u Italiji, potom umjetnika tzv. desnog krila *Neue Sachlichkeit* u Njemačkoj. Situaciju nakon Prvog svjetskog rata Wieland Schmied je opisao kao težnju mnogih umjetnika za ponovnom uspostavom klasičnih vrijednosti, za sintezom starog i novog te spajanjem modernih i tradicionalnih elemenata.¹² Tu europski raširenu, u svojoj biti antimodernističku pojavu, koja se kod nas snažno ispoljila u realističkim tendencijama 1920-ih godina,¹³ čvrsto homogeniziravši hrvatsku likovnu scenu, možemo promatrati i kao reakciju na modernistički vedri tehnificirani optimizam »zlatnih dvadesetih«, estetiku *art déco* i društveni okvir toga razdoblja, koji sačinjava moralni relativizam, oduševljenje novim velegradskim folklorom, suvremenom tehnologijom, jazzom.¹⁴

Među umjetnicima koji su bili zaokupljeni idejom stvaranja umjetnosti s prepoznatljivim nacionalnim obilježjima lako je pronaći one koji su ujedno i predstavnici antimodernističke tendencije. Oni koji se bore za nacionalni izraz protiv su "prepisivanja" inozemnih avangardnih tendencija, a iskreno

umjetničko izražavanje koje u sebi nosi nacionalnu komponentu traže unutar repertoara tradicijskih obilježja starije europske ili pučke umjetnosti. U naroda koji su snažno povezani s tradicijom, mjesto nastanka pojedinog djela važnije je od vremena u kojem je nastalo, dok je u kulturama moderne orijentacije suprotno, što je istaknuo Richard Brettell: »Moderna postavlja uvjet (...) da stvara kulturu u kojoj vrijeme zamjenjuje mjesto kao označavajuću varijablu u vrednovanju umjetničkih djela. Pojednostavljeno, činjenica da je djelo moderne umjetnosti nastalo 1890. ili 1925. godine ima veće značenje od činjenice da je nastalo u Münchenu ili Oslu.«¹⁵

Slično kao književnici, i likovni umjetnici izražavaju svoje antimodernističke stavove kao izravnu odnosno neizravnu kritiku modernizma. U svojim tekstovima (koji obuhvaćaju pisma, intervjue, dnevničke zapise, likovne kritike i literarna djela) nerijetko izravno izražavaju odbojnost prema tehnološkom napretku te nelagodu u velegradskoj užurbanosti i iskvarenosti, a takvo protumoderno raspoloženje često je praćeno kritikom suvremenih likovnih tendencija, osobito avangardnih i posebice apstraktnih, u čijoj stilskoj, kolorističkoj i nemimetičkoj kaotičnosti nerijetko nalaze odraz dehumanizacije suvremenoga društva. Ne treba smetnuti s uma činjenicu da likovni umjetnici ipak nisu književnici te da u njihovim tekstovima nema sustavnosti mišljenja, a često niti literarne kvalitete, nego je riječ o nekad bolje, a nekad lošije spontano artikuliranim antimodernim stajalištima.

Ipak, temeljna odrednica po kojoj se prepoznaju i izdvajaju likovni umjetnici antimodernisti bit će oblikovanje protusvijeta u likovnim djelima, odnosno pronalaženje tematskog uporišta u predjelima bez tragova suvremenoga doba. Kao neizravnu kritiku modernizma, odnosno pohvalu oprečnome, oni oblikuju svoje izmaštane utopijske svjetove, koje pronalaze u čistoj prirodi, povijesnim svjetovima (zavičajni ili regionalni pasatizam) te u mitu (slavenskom ili grčkom) ili religiji, nadahnjujući se onim mjestima koja su ostala netaknuta onodobnom suvremenom tehnologijom i civilizacijom. S obzirom da je u likovnom kontekstu gotovo uvijek riječ o idealiziranim prošlim vremenima, termin nostalgija, koji uočavamo i na tematskoj i na stilsko-oblikovnoj razini, bit će od izuzetnog značenja, i treba ga izdvojiti kao zajednički nazivnik te tendencije.

Vrijedi također istaknuti da likovni umjetnici u kojih smo zamijetili komponentu protusvijeta nužno odabiru nesuvremene odnosno regresivne stilske idiome, najčešće slijedeći predavangardne likovne trendove koji uključuju plenerizam, simbolizam, poantilizam, secesiju, impresionizam, postimpresionističke inačice, monumentalizam, realizme, neoklasicizam i kolorizam, kao i izravno pozivanje na neki od stilova minulih povijesnih razdoblja, pa možemo reći da su antimodernistički likovni protusvijetovi nužno izraženi u likovnim "protustilovima".

Karakteristični protagonisti

Unutar hrvatske likovne produkcije prve polovice 20. stoljeća antimodernizam se manifestirao kao jasna i nedvosmislena

kritička reakcija na tehnološki napredak civilizacije i sve negativne posljedice koje iz njega proizlaze te kao kritika "agresivnih" avangardnih likovnih idioma. Likovni umjetnici antimodernisti ne dijele potpuno ista politička, ideološka ili filozofska stajališta, ali su po svojim uvjerenjima bliski desnim političkim opcijama i konzervativnim stavovima.

U tekstu koji slijedi predstaviti ćemo opuse nekoliko hrvatskih likovnih umjetnika u čijim smo djelima ili tekstovima uočili neosporne antimodernističke značajke. Na neke protagoniste već je upozorio i sam Kravar izdvajanjem Meštrovića,¹⁶ a njemu smo pridodali i djela Joze Kljakovića, Jerolima Miše, Ljube Babića i Jurja Plančića. Oni su kritiku moderne izražavali kontrastom (protusvijetom) ostvarenim slikom netaknute prirode ili pozivanjem na bolja, čistija vremena u povijesti, mitu ili religiji te sustavnim i tvrdokornim izbjegavanjem tema vezanih uz vlastito urbano okruženje, socijalni angažman, odnosno stvarni život i njegove probleme, što sve potvrđuje činjenicu da njihovi opusi predstavljaju paradigmatičke primjere antimodernističkih načela, kako u slikarstvu tako i u pisanoj riječi.

Pri sagledavanju kiparskoga opusa Ivana Meštrovića već na prvi pogled vidljiva su dva tematska protusvijeta, mitski i religiozni, koje kipar vrijednosno pretpostavlja suvremenom dobu, postavljajući ih kao temelje svjetonazora unutar kojeg će suvremeno društvo naći svoj spas. Njegov mitski svijet nastanjen je junačkim mišićavim nadljudskim gorostasima, poštenjem i drugim idealima vođenim likovima u kojima je utjelovljena iskonska snaga, dok je njegov biblijsko-kristološki svijet napučen eteričnim i asketskim likovima, koji predstavljaju metafore duboke iskonske vjere i oduhovljenosti.

U Meštrovićevu djelu kao ključan pojam nameće se nostalgija, koja je, osim na tematskoj, prisutna i na stilsko-morfološkoj razini. Naime, njegov je stil duboko eklektičan i trajno obraćen minulim stilskim epohama, a izbor razdoblja u koje se ugleda uvelike ovisi o tematskom kompleksu o kojemu je riječ: u djelima iz mitskoga kompleksa njegov je pogled usmjeren na umjetnosti starih civilizacija, čija je vjera bila poganska i duboko uronjena u mitologiju, primjerice asirsku, egipatsku, grčku i druge, dok se u religioznoj tematici ponekad oslanja na gotičku umjetnost koja je bitno određena kršćanskom religijom.¹⁷

Grgo Gamulin Meštrovića implicitno ali nedvosmisleno određuje kao antimodernista, ističući kako je »već u svojim počecima i na samom početku stoljeća, bio obraćen minulim vremenima, čak i onda kad je – 'nejunačkom vremenu u prkos' – stremio budućnosti«,¹⁸ učestalo opisujući njegovu umjetnost upravo antimodernističkim sintagmama poput »simbolizirane nostalgije«,¹⁹ »sjećanja samog«, odnosno »velikoga osvrta«,²⁰ misleći ne samo na tematiku, nego i na stilsko arhaiziranje i eklekticizam.

Treba istaknuti kako je Meštrović čak zamislio radilište Vidovdanskoga hrama po uzoru na gradilišta srednjovjekovnih katedrala, na kojem bi se izmijenile generacije majstora i gdje bi mladi majstori učili od starih.²¹ U Meštrovićevoj su arhitekturi također snažno naglašeni odjeci starih stilova (Kaštelet u Splitu, mauzoleji u Otavicama i Cavtatu, Spome-



Ivan Meštrović, S izložbe Secesije u Beču, 1909.
Ivan Meštrović, *From the Secession Exhibition in Vienna, 1909*



Ivan Meštrović, S izložbe Secesije u Beču, 1910.
Ivan Meštrović, *From the Secession Exhibition in Vienna, 1910*

nik Neznamom junaku na Avali u Beogradu, Dom HDLU u Zagrebu, Njegošev mauzolej na Lovčenu), a i trajna zadivljenost Michelangelovim djelom²² govori u prilog neprestanog i trajnog »osvrtnja«.

Svoju temeljno antimodernističku orijentaciju Meštrović je sažeo u predgovoru vlastitoj monografiji iz 1933. godine, gdje je vidljiva odbojnost prema suvremenome dobu, ali i trajna zadivljenost prošlim, odnosno budućim vremenima, kao i veza koju je uspostavio između ta dva protusvijeta: »Nikad nisam svoje vrijeme mrzio ili podcjenjivao, ali sam nastojao da ga i ne precjenjujem i ne izdvajam iz prošlih vremena, već da ga – koliko sam mogao – povežem sa prošlim vremenima, pripravljavajući veze sa budućim, gajeći uvijek oduševljenje za ono vrijeme koje će doći, koje treba da bude i bolje i ljepše od našega.«²³ U daljnjem je tekstu donio i vlastitu kritiku suvremenoga doba, osobito njegova materijalističko-kapitalističkoga opredjeljenja: »Za ideale i idole postavljene su materijalne i prolazne stvari umjesto duhovnih i vječnih; za slobodu – mišljenje rulje; za napredak – ispunjavanje požuda mnogih. I pada se sve u veći grijeh: sveučilišta i pozorišta počela su oponašati fasade hramova, da nabrzo zatim banke i burze postanu jedini hramovi. Kuda će umjetnici sa umjetnošću, gdje misle da je potreban duh i pogled u vječno? Zar da rade ukrase za hramove Zlatnoga Teleta!...«²⁴

Pored mitskih i religioznih protusvijetova koje je Meštrović oblikovao u kiparskim radovima te ih morfološki izrazio u eklektičkim protustilovima, u svojim književnim djelima dočarao je svijet koji bi se mogao svrstati u kategoriju regionalnoga odnosno zavičajnoga pasatizma. U zbirci pripovijedaka

*Ludi Mile*²⁵ prikazuje idealizirane likove iz Zagore i svijet bez civilizacijsko-tehnoloških dostignuća, prožet idealizmom i nostalgijom za zavičajem i starim vremenima.²⁶ U pjesmi *Zagora*²⁷ uljepšanim prikazom netaknute opore prirode i čestitih kršnih ljudi koji žive u skladu s njom donosi pohvalu drevnom životu u Zagori, koji se nije mijenjao kroz vjekove, mitizirajući snagu i čestitost njezinih stanovnika.

Za Jozu Kljakovića ne može se reći da nije bio upućen u zbivanja na onodobnoj europskoj likovnoj sceni, dapače, Petra Senjanović ističe kako je »često spočitavana nemogućnost shvaćanja modernih strujanja« bila posljedica njegova »odlučnog osobnog opredjeljenja u korist tradicije.«²⁸ U uvodu knjige *U suvremenom kaosu*, gdje se okomio na suvremene umjetnike, pronalazimo gotovo manifestnu objavu njegovih antimodernističkih nazora: »Oni su stvarajući jedan kolektivni umjetnički sistem rušili tradiciju, izgubili ravnotežu i ušli u čistu uniformnost, značajnu za današnje nastrano i dekadentno doba. Kao što je totalitarizam politička uniformnost; kolektivism gospodarska; nadrealizam, književna; atonalnost, glazbena; tako je isto apstraktno slikarstvo, slikarska uniformnost. Kao što su u surrealističkoj književnosti zamijenili inteligenciju snom, logično iracionalnim, svjesno nesvjesnim; tako su i u apstraktnom slikarstvu iz slikarstva eliminirali prirodu i ljudski lik, te sveli slikarstvo na čiste geometrijske linije, zaboravljajući da je ljudski lik bio uvijek predmet umjetničkih preokupacija i da će tako još dugi period vremena biti.«²⁹

Među izrazito tipična antimodernistička Kljakovićeva promišljanja pripadaju i stranice na kojima on opisuje svoj



Jozo Kljaković, *Dva akta (Ljeto)*, oko 1935., privatno vlasništvo
 Jozo Kljaković, *Two Nudes (Summer)*, ca. 1935, private collection

Jozo Kljaković, *Bičevanje*, 1930., privatno vlasništvo
 Jozo Kljaković, *Flogging*, 1930, private collection

doživljaj Picassove izložbe na Motparnasseeu. Izložene slike za njega su »dokaz pomanjkanja ukusa, dokaz surovosti duše, dokaz su jedne mržnje i jednog prezira ljepote (...) Neukusne neproporcije, otečene forme, ruke s prstima nabuhlim skoro do raspadanja, oči izbuljene s teškim i natečenim kapcima i naduvenim obrazima – sve to iz jednog lonca oslikano, jednom bojom premazano, uokvireno, izloženo i uzveličano. Poslije ove izložbe otišao sam u Louvre... – da osjetim ljepotu klasike.«³⁰ Podjednako dojmljiva je Kljakovićeva polemika s kompozitorom Stravinskim u kojoj Kljaković krajnje negativnima ocjenjuje jazz i crnačku plastiku te se prema crnoj rasi odnosi s negativnim predrasudama: »...da uzori budu našoj muzici i našoj umjetnosti narodi, koji još četveronoške hodaju – to je patološki.«³¹

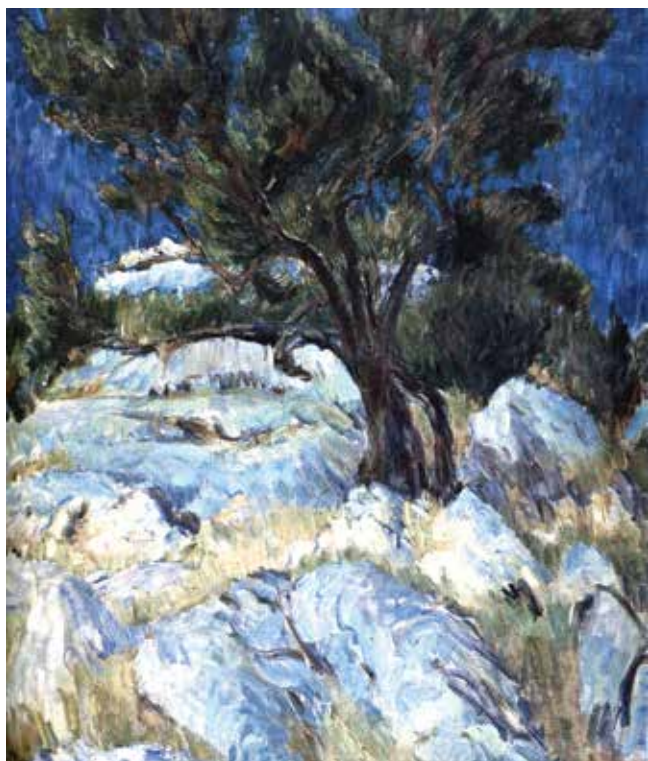
Zbog svojih stavova o avangardnim pravicima očito je da je prezirao kubizam te je tim zanimljivije što je kubizam uzeo kao podlogu za nekoliko svojih crteža portreta (Ivo Vojnović, Hugo Erlich) kojima je želio pokazati kako je lako "glumiti" avangardni izraz, odnosno on nije samo karikirao portrete, nego se i ismijavao avangardnom načinu izražavanja.³²

Kljakovićev svjetonazor bio je gotovo istovjetan nazoru njegova prijatelja Ivana Meštrovića te je to prijateljstvo poduprlo "zatvaranje" Kljakovićeva slikarskog izraza u neoklasicističke okvire s težnjom monumentalnim kompozicijama. Karakteristike njegova slikarstva sažeto je formulirala Višnja Flego: »Slikao (je) zaokupljen formom i linijom, težnjom prema klasicističkome i romantičkome, blizak I. Meštroviću, F. Hodleru, francuskom neotradicionalizmu i renesansnom slikarstvu, uglavnom stilizirane figuralne kompozicije klasicističke monumentalnosti, zagasitih boja.«³³ Iako je pri kraju svoga slikarskog djelovanja djelomice osuvremenio svoj likovni

izraz, njegovo je slikarstvo do kraja zadržalo karakteristične značajke poput čvrste kompozicije, snažne figure i tonske ujednačenosti. Tematski se nikada nije približio urbanim i suvremenim motivima, a čitav opus (uz nekoliko iznimki) vezan je uz mitološke, vjerske, povijesne i pučke motive.

Upravo zbog jasnih i nedvosmislenih stajališta izraženih u likovnim kritikama, ali i pismima sačuvanim u obiteljskoj ostavštini, koja predstavljaju prvorazredan arhivski materijal, opus Jerolima Miše možemo promatrati kao paradigmatički primjer hrvatskoga likovnog antimodernizma. Već i sama rana formacija unutar Meštrovićeva vidovdanskoga kulta govori o Mišinoj temeljno antimodernoj orijentaciji. Godinu 1919.–1920., koja predstavlja prekretnicu u Mišinu djelu, obilježila je snažna frustracija pojavom mlade generacije slikara koji su slijedili europske avangardne trendove (Tartaglia, Uzelac, Gecan, Trepše) na Proljetnome salonu. Otad je u Mišinih tekstovima trajno prisutna kritika tehnički i stilski progresivnijih izraza te odbojnost prema suvremenim likovnim tendencijama praćena nemogućnošću shvaćanja apstrakcije, čak i apstrahiranja, uz istovremeno zagovaranje regresivnih likovnih tendencija.³⁴

Iako u to vrijeme među mlađom generacijom slikara, posebice u krugu Praške četvorke, na platnima dominiraju scene urbanog polusvijeta, prostitutke, tvornice i noćni život, u kojima je osobito naglašena mračna i dehumanizirana slika grada,³⁵ ta se tematika u Miše ni u likovnom ni u književnom dijelu opusa nikad nije pojavila. Ipak, sretnom okolnošću poznavanja privatne sfere njegova života preko pisama, ostao nam je sačuvan pravi antimodernistički zapis iz 1922. godine, u kojem je vidljiva snažna nelagoda, gotovo užas u doživljaju Berlina, velegrada na koji gleda kao na suvremenu



Jerolim Miše, *Masline (Rogač na Šolti)*, 1940., Moderna galerija, Zagreb
Jerolim Miše, Olives (Rogač on the island of Šolta), 1940, *Modern Gallery Zagreb*



Jerolim Miše, *Borovi u Supetru (Dalmatinski pejzaž)*, 1928., Zbirka Flögel, Beograd
Jerolim Miše, Pine Trees in Supetar (Dalmatian Landscape), 1928, *Flögel Collection, Belgrade*

Sodomu i Gomoru: »Berlin koji sve prodaje, koji bjesomučno egoistički špekulira, koji se utapa u bludu i luksuzu (...) Boga mi užasni su mi ovi velegradovi. Sada dobro razumijem onu perverznost raznih likovnih i književnih struja. Pa da, oni



Ljubo Babić, *Njiva (Proljetni pejzaž)*, 1936., Galerija umjetnina, Split
Ljubo Babić, Fields (Spring Landscape), 1936, *Art Gallery Split*

dobijaju sasvim drugačija čutila, oni se potpunoma izobličuju u nekog drugog stvora.«³⁶

Iako Miše nikad nije bio politički aktivan, očita je njegova svjetonazorska bliskost s desnim režimima,³⁷ jer upravo u razdoblju NDH dobiva profesorsko mjesto na ALU te počinje njegova društvena afirmacija.

No kako je Miše ipak primarno bio slikar, on je svoj anti-modernistički protusvijet oblikovao u likovnom mediju, u slikarstvu pejzaža. Nadahnjujući se zavičajnim krajolikom, na svojim slikama gradi svijet vruće i osunčane Dalmacije, izabirući njezine fragmentarne uske vizure i intimne poznate kutke, skrivene od pogleda, bez veličanstvenih panorama. Sustavnim izbjegavanjem tehničkih postignuća suvremene civilizacije, on slika uglavnom netaknutu prirodu, u kojoj ponekad nalazimo tradicionalne stare kuće, barke i tipične rekvizite (maštila, košare i slično), bez oznaka vremena. On tako iz prirode izdvaja prizore koji kao da su zaleđeni u nekom neodređenom (prošlom) vremenu te su isto tako mogli izgledati i prije nekoliko stoljeća.

Treba istaknuti i protumodernu komponentu Mišina likovnog izraza: od ekspresionističkih značajki koje pronalazimo u njegovim djelima iz 1910-ih Miše je kroz šest desetljeća djelovanja došao do osobne verzije poantiličkoga postimpresionizma, stilski se vrativši za nekoliko desetljeća unatrag, dakle negdje oko 1880. godine europskih likovnih težnji.

U mnogim tekstovima Ljube Babića vidljive su antimodernističke značajke. Upozoravajući na štetnost tehničke strane modernističkog progresa, Babić mu vrijednosno pretpostavlja rustični svijet netaknut civilizacijom: »nadolaženjem strane i tehnički savršenije civilizacije, ovi se kulturni izrazi našega kolektiva gube, oni uzmiču, i sa žalošću se mora



Ljubo Babić, *Zagorski pejzaž (Novembar)*, 1937., Moderna galerija, Zagreb
Ljubo Babić, Zagorje Landscape (November), 1937, Modern Gallery Zagreb

utvrditi, da je taj naš osebuji izraz pri svom svršetku (...). Imajući u vidu te dvije suprotnosti, ta dva likovna svijeta, jedan potpuno primitivan i rustički, a drugi u svojim početnim fazama već urbanistički, razumjet ćemo i duboki jaz, koji ih dijeli. Jedan skroz na skroz vezan o potrebe i o tlo, izrastao iz rase, a drugi, da tako kažem, u zraku, nepovezan o svoju sredinu, u mnogo slučajeva i protivnik te sredine. Taj je drugi izraz pod stranim utjecajem izrastao zbunjen, ekonomski neuslovljen.³⁸

Poznato je da se Ljubo Babić kao jedan od utemeljitelja Proljetnog salona, kao i Miše, distancirao od te manifestacije oko 1919. godine, kada se pojavila mlađa generacija likovnih umjetnika kojima su bile bliske avangardne tendencije. Petar Prelog je istaknuo kako je to vrijeme kada su Babić i Krleža bliski, a Krleža na toj izložbi prepoznaje samo »eklektizam« i »nekritičko ugledanje na uzore iz inozemstva«.³⁹ Jedna od posljedica nezadovoljstva Proljetnim salonom Babićeva je uloga u pokretanju Grupe nezavisnih umjetnika 1921. godine s umjetnicima koji su imali slične stavove i svjetonazore (Šulentić, Miše, Studin, Varlaj, Kljaković, Kršinić, Meštrović). Iz svega proizlazi da je tih godina, između 1919. i 1921., Ljubo Babić utjecao na podjelu hrvatske likovne scene na umjetnike kojima su bile bliske moderne i avangardne tendencije i na umjetnike antimoderniste, koji su se svjesno protivili modernističkim tendencijama kao nekritičkom i površnom preuzimanju pomodnih načina izražavanja.

Kada je riječ o interpretaciji likovnih svojstava i značaja Babićeva slikarstva, izniman doprinos valorizaciji pojedinih djela kao i segmenata njegova opusa predstavlja studija Vere Horvat Pintarić pod naslovom »Crna zastava«. U toj studiji istaknute su vrijednosti njegovih slikarskih dostignuća kroz traganje za hrvatskim identitetom u kulturi i umjetnosti, uz

povezanost s tradicijom te ulogom regije i mjesta.⁴⁰ U njegovim antologijskim djelima, ističe Vera Horvat Pintarić, izvornost kompozicija proizlazila je iz neposrednog doživljaja krajolika.⁴¹

Tradicijski, ruralni element predstavlja temeljnu odrednicu likovnog protusvijeta koji je Babić, zajedno s Mišom i Becićem, oblikovao unutar slikarstva Grupe trojice. Krajolici Grupe trojice sa svojom izraženom zavičajno-ladanjskom te pasatiističko-eskapističkom komponentom prikazuju čistu prirodu, koja je, očišćena od znakova vremena i postignuća suvremene civilizacije, tako mogla izgledati i u dalekoj prošlosti te ih u ovom kontekstu tumačimo kao pravi antimodernistički likovni izraz.

Umjetnost Jurja Plančića također je snažno određena antimodernističkim značajkama, osobito nostalgijom, koju zamjećujemo i na tematskoj i na stilsko-morfološkoj razini. U njegovim slikama, a osobito onima nastalima u Parizu, izražena je čežnja za rodnim krajem hvarškoga Staroga Grada, njegovim ljudima i običajima, koji je transformiran u pasatiistički bukoličko-idiličko-pastoralni prostor gdje obitavaju sretni vedri nesputani ljudi: snažni muškarci i polugole bujne raspojasane žene. Oni se ili zabavljaju i opuštaju (nerijetko sviraju)

ili rade (težaci, ribari) u plodnoj prirodi s kojom su snažno povezani. Riječ je o izvanvremenskim izmaštanim idilama antičko-mediteransko-arkadijske provenijencije na kojima nećemo pronaći obilježja suvremene civilizacije. Gamulin je zamijetio da se »kroz tolike njegove slike stalno provlači sjećanje na ostavljeni kraj i minulo djetinjstvo, ono ga prati u mrtvim prirodama i u pejzažima, sve do onog posljednjeg popodneva, kad je u drugom i trećem planu nedovršene *Nedjelje na selu* s nekoliko poteza tako vjerno označio oblike jednog dalmatinskog sela«.⁴²

Nostalgija na tematskoj razini praćena je i stilskim obraćanjem minulim epohama, pa Plančić u svojim djelima iz pariške faze uspijeva spojiti neoklasicizam dvadesetih godina s baroknim i rokoko reminiscencijama, osobito djelima Rubensa i Watteaua.⁴³

Gamulin je upozorio na odmak od modernosti u Plančićevim djelima: »Možda smo pogriješili kad smo Plančićevo slikarstvo označili kao apsolutno 'moderno' u tadašnjem modernističkom smislu riječi. Bez sumnje, on ne podražava patinu starih slika, ali ipak: njegova platna imaju izvjesnu patinu, koju nije stvorilo vrijeme; to je onaj zlatno-žuti i smeđi ton, što dolazi u prvom redu od podloge, i s kojim se Plančićeve slike uklapaju u atmosferu muzeja kao da su s njom od početka srasle.«⁴⁴ U Gamulinovoj izvrsno sintetiziranoj ocjeni i rekapitulaciji Plančićeve umjetnosti implicitno su sadržane antimodernističke značajke: »Zvuči nevjerojatno ako ustvrdimo da se nekim čudnim amalgamom, ili upravo određenom nostalgijom duhovnom retrospekcijom ovo simbiotično slikarstvo vratilo u svoj pravi zavičaj: postalo je modernim nosiocem naše nove mediteranske klasičnosti.«⁴⁵

Potvrdu Plančićeva antimodernizma pronašli smo i u njegovim dnevničkim zapisima, u kojima dolazi do izražaja



Juraj Plančić, *Povratak s ribolova I (Mornari)*, 1929., Moderna galerija, Zagreb

Juraj Plančić, *Fishermen Returning I (Sailors)*, 1929, *Modern Gallery Zagreb*



Grupa trojice (s lijeva: Babić, Becić, Miše)

Group of Three Artists (from left to right: Babić, Becić, Miše)

jednostavan patrijarhalno-katolički svjetonazor, vidljiv u idealiziranju ognjišta, zavičaja, osobito majčine ljubavi, dubokoj religioznosti te izraženom osjećaju nelagode u velikom gradu,⁴⁶ ali i u odbojnosti prema suvremenim i avangardnim likovnim stilovima. Primjerice, na posljednjoj izložbi Medulića 1919. u Splitu divi se Meštroviću i Medoviću, pa istovremeno nije mogao shvatiti Tartagliu: »Slika Marina Tartaglie *Bog hermafrodit* oponaša futurizam kao i druge slike od njega. Mi smo je gledali podsmješljivo. Zar je to umjetnost – upitam ja fratra?«⁴⁷ Nakon užasnutosti postkubizmom viđenim na izložbi Romana Petrovića 1920. godine Plančić se slikarski zavjetuje tradiciji i realizmu: »Priroda lijepa i mila, ostat ću Ti vjeran kao i onim slavnim muževima koji su te tako divno znali prikazati. Čujem tvoj glas i glas velikih umjetnika koji nas, mladi naraštaj, potiču i zovu da ti se vratimo. 'Natrag k prirodi'! Ja ću poslušati taj glas, kunem ti se svom mladenačkom dušom.«⁴⁸

Zaključak

Potrebno je zapitati se zbog čega je jedna pojava kao što je antimodernizam u umjetničkom izražavanju i svjetonazoru u području književnosti prihvaćena, a u povijesti umjetnosti do sada ostala nevidljiva, odnosno neprepoznata. Možemo pretpostaviti da su uzroci tome dvojak. S jedne strane, povijest umjetnosti neprestano je nastojala utvrđivati kontinuitet naprednih tendencija unutar modernističkih strujanja i na različite načine opravdavati sva odstupanja od modernizma, a, s druge strane, da bi se pojedinog stvaraoča svrstalo među antimoderniste, potrebni su egzaktni dokazi, koji, površno gledano, kao da uvijek vode umanjanju vrijednosti djela autora takve orijentacije, iako to doista ne mora biti tako. Nije riječ o pukom etiketiranju pojedinih umjetnika pojmom antimodernista, nego o dokazivanju njihova svjesna opre-

djeljenja. Takav uvid otvara mogućnost potpuno drugačije percepcije čitave onodobne likovne scene u Hrvatskoj, kojom se mogu na jasan način razlučiti modernisti i antimodernisti, kao i oni koji kombiniraju značajke jednih i drugih, ali i drugačije interpretacije njihovih opusa, ciklusa ili pojedinih djela u tom ključu. Ova studija nije obuhvatila sve likovne umjetnike antimoderniste, nego nekoliko karakterističnih primjera koji potvrđuju i dokazuju postojanje te pojave u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, neovisno o kvaliteti likovnog izraza koju su realizirali u svojim djelima.

Mogli bismo reći da je i do sada postojala implicitno prihvaćena podjela na modernističke i antimodernističke tendencije: umjetnici koji su zastupani na izložbama avangardnih tendencija uglavnom se (uz nekoliko iznimki) neće naći u pregledu realizama dvadesetih godina u Hrvatskoj, i obrnuto, a za njihova temeljno različita stajališta u likovnom izrazu nalazimo i eksplicitne potvrde u njihovoj pisanoj ostavštini. No bitno je ne smetnuti s uma činjenicu da je struka težila čitavu hrvatsku likovnu umjetnost kraja 19. i prve polovice 20. stoljeća sagledati u okvirima modernističkih tendencija, kao svojevrsnog kontinuiranog sustizanja suvremenih europskih stilskih idioma i većih ili manjih otklona, odnosno, većeg ili manjeg »kašnjenja«. Tezom o antimodernizmu takvo se viđenje pobija, jer je jasno da su postojale dovoljne informacije o europskim tendencijama tog vremena i svi su se mogli svjesno opredijeliti za određeni izraz i imati svoj stav prema modernizmu.

Svjedoci smo postojanja različitih pristupa istraživanjima i tumačenjima hrvatskoga modernizma i avangarde, koja potvrđuju prihvaćanje različitih tendencija, likovno eksperimentiranje i otvaranje novih mogućnosti u području likovnoga izražavanja.⁴⁹ No iako je postojala svijest o određenim, potpuno suprotnim, antimodernističkim tendencijama i stavovima pojedinih umjetnika, do sada nije došlo do sustavne obrade takvih primjera, kao što se to dogodilo u području književnosti.

Prihvatanjem teze o antimodernističkoj struji u hrvatskoj likovnoj umjetnosti zasigurno će doći do daljnjih proširenja teze, dopuna i dorada takve percepcije razdoblja hrvatskoga modernizma u likovnim umjetnostima. Činjenice koje podupiru tezu o antimodernističkoj tendenciji nisu novost u struci i ne predstavljaju novo otkriće, no one potkrepljuju mogućnost novog i drugačijeg sagledavanja razdoblja hrvatskoga modernizma. Sada je moguće na drugačiji, mnogo jasniji način vidjeti kakva je konstelacija snaga koje su podupirale avangarde i onih koji su zastupali antimodernističku tendenciju, tko je i zašto bio na jednoj, a tko na drugoj strani, te koji su umjetnici u većoj ili manjoj mjeri oscilirali između jedne i druge opcije. Ujedno, ova idejna polazišta omogućavaju drugačiju interpretaciju likovnih dosega ostvarenih u pojedinačnim opusima.

Ovdje smo se zaustavili na onih nekoliko opusa kod kojih se antimodernistička tendencija jasno ispoljila i u likovnom i u literarno-pisanom mediju, dok će budući širi pogled obuhvatiti brojne opuse kod kojih se već i na prvi pogled

jasno razaznaje spoj jedne od varijanti antimodernističkih protusvjetova s nekom od regresivnih stilskih tendencija odnosno nekom od varijanti "protustilova". Uz slikarstvo i kiparstvo, za očekivati je da će posebno zanimljiva biti implementacija te teze na područje arhitekture, za koje vjerujemo da pruža mogućnosti vrlo zanimljivih interpretacija (primjerice zagrebačka crkva sv. Blaža arhitekta Viktora Kovačića). Osobito nam se zanimljivim čini istraživanje analogija između likovnih i književnih antimodernističkih djela, poput, primjerice, nacionalizma pravaškoga tipa sadržanoga u »vilinskoj stiliziranoj alegoriji nacije« u Matoša⁵⁰ i Gabrijela Jurkića (slika *Vila roda moga*), potom izazivanja »građanske publike prizorima rokokooovskoga erotskog libertinizma« u Milana Begovića⁵¹ i Plančića, naravno i jugoslavenskih vidovdanskih utopija u Meštrovića i Vojnovića,⁵² kao i paralelizama u oduševljenosti za stariju španjolsku umjetnost, odbojnosti prema avangardi i "kampanilizmu" u Babića i Krleže,⁵³ što bi moglo postati predmetom zanimljive interdisciplinarnе studije.

Bilješke

- 1 ZORAN KRAVAR, *Antimodernizam*, AGM, Zagreb, 2003.; ISTI, *Svjetonazorski separei: antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2005.
- 2 JACKSON T. J. LEARS, *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880.–1920.*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.; *Antimodernism and Artistic Experience*, (ur.) Lynda Jessup, University of Toronto Press, Toronto, 2001.; HAL FOSTER – ROSALIND KRAUSS – YVE-ALAIN BOIS – BENJAMIN H. D. BUCHLOH, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Thames and Hudson, London, 2004.
- 3 ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 9.
- 4 ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 20–21.
- 5 »Osjećaj nelagode u moderni, prateće fobije, paranoidna misaona tkanja, neskrivene antipatije, trijumfalizam u slutnji predstojećih obrata i *Rausch* oslobođenja uprizorenih u estetičkom mediju prepoznatljivo natapaju jezik antimodernista.« ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 27–28.
- 6 »Taj je nacrt, što nije neobično, svojevrsna antiteza, u kojoj se moderni, kao negativnom polu, suprotstavljaju stanja različita od nje, protusvjetovi smješteni onkraj njezina donjega ili gornjega vremenskog praga.« ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 37, 98.
- 7 Osim u Kravara, nostalgiju i David J. Rosner izdvaja kao bitnu odrednicu antimodernizma. DAVID J. ROSNER, *Anti-Modernism and Discourses of Melancholy*, u: *E-rea, Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 4.1 (2006.), 97–103. Isto je istaknuto već u naslovu: ROMY GOLAN, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the wars*, Yale University Press, New Heaven, London, 1995.
- 8 ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 21.
- 9 »Nema dvojbe da su antimodernistički protusvjetovi obilježeni crtom tradicijske, religijsko-svjetonazorske ili rasne isključivosti koja marginalizira židovsko nasljeđe.« Kravar uočava antisemitizam kod istaknutih antimodernista: Ezre Pounda i Juliusa Evole. ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 94–95, 116–117.
- 10 Prema Kravaru antimodernizam je »pojava šira i trajnija od onih što ih obično nazivljemo tendencijama. Tekstovi, umjetnine i stavovi u kojima mu se ulazi u trag mogu se razdijeliti na nekoliko filozofskih svjetonazora i umjetničkih stilova: od filozofije života do fundamentalne ontologije, od simbolizma i secesije do ekspresionizma i nadrealizma.« ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2003.), 21.
- 11 HAL FOSTER – ROSALIND KRAUSS – YVE-ALAIN BOIS – BENJAMIN H. D. BUCHLOH (bilj. 2.), 97.
- 12 WIELAND SCHMIED, *Points of Departure and Transformations in German Art 1905–1985*, u: *German Art in the 20th Century*, Prestel Verlag, München, 1985., 21–74, 37.
- 13 IVANKA REBERSKI, *Realizmi dvadesetih godina*, Institut za povijest umjetnosti – ArTresor studio, Zagreb, 1997.
- 14 ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2005.), 85.
- 15 RICHARD BRETTELL, *Modern Art 1851–1929*, Oxford University Press, Oxford, 1999., 201.

16

ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2005.), 34. I Petar Prelog je upozorio na Kravarovo tumačenje Meštrovićevog »vidovdanskog kulta« kao tipičnoga primjera antimodernističkih svjetonazora u umjetnosti. PETAR PRELOG, Slikarstvo Udruženja umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2006., 89.

17

Gamulin u djelima iz Kašteleta spominje »gotičke asocijacije«. GRGO GAMULIN, Hrvatsko kiparstvo XIX. i XX. stoljeća, Naprijed, Zagreb, 1999., 158.

18

GRGO GAMULIN (bilj. 17.), 139.

19

GRGO GAMULIN (bilj. 17.), 139.

20

GRGO GAMULIN (bilj. 17.), 142.

21

IVAN MEŠTROVIĆ, Uspomene na političke ljude i događaje, Matica hrvatska, Zagreb, 1969., 22–23.

22

Meštrović je bio trajno opčinjen Michelangelom, o kojemu je čak i napisao dvije knjige: IVAN MEŠTROVIĆ, Razgovori s Michelangelom, Školska knjiga, Zagreb, 2007.; ISTI, Michelangelo: Eseji umjetnika o umjetniku, Školska knjiga, Zagreb, 2010.

23

IVAN MEŠTROVIĆ, Predgovor, u: MILAN ČURČIN, *Meštrović*, Nova Europa, Zagreb, 1933., 5.

24

IVAN MEŠTROVIĆ (bilj. 23.), 6.

25

IVAN MEŠTROVIĆ, Ludi Mile, Matica hrvatska, Zagreb, 1970.

26

»Pozivajući se na zapamćene likovne i prizore iz svoje mladosti, tim je pripovijetkama iskazao počast zavičajnoj tematici, mitologiji kraja koji ga je odnjahao i kojemu je u dubini duše ostao trajno vjeran kao izvoru najprisnijih nadahnuća.« TONKO MAROEVIĆ, Pogovor, u: IVAN MEŠTROVIĆ (bilj. 22., 2010.), 262.

27

IVAN MEŠTROVIĆ, Zagora, u: *Nova Europa*, 8 (1933.), 329–331.

28

PETRA SENJANOVIĆ, Jozo Kljaković, u: *Jozo Kljaković: Retrospektiva, 1889–1969*, katalog izložbe, (ur.) Petra Senjanović, Klovićevi dvori, Zagreb, 2009., 9–43, 42.

29

JOZO KLJAKOVIĆ, U suvremenom kaosu, Matica hrvatska i Akademija likovnih umjetnosti, Zagreb, 1992., 9. O tome kako umjetnici ruše tradiciju zapadnoeuropske civilizacije Kljaković piše i na drugim mjestima (Ibid., 147).

30

JOZO KLJAKOVIĆ (bilj. 29.), 151. Na sličan način Jerolim Miše snatri o Mona Lisi u jeku Berlinske avangarde, o čemu je sačuvano svjedočanstvo u pismu supruzi Anki iz Berlina, 16. 3. 1922.

31

JOZO KLJAKOVIĆ (bilj. 29.), 109.

32

»Zazirao je od različitih stilskih i (...) kulturnih elemenata iz Azije i Afrike« smatrajući »da oni barbariziraju Evropu i uništavaju europsku tradiciju te se takvim stavom istaknuo kao naš najizrazitiji protivnik moderne«. FRANO DULIBIĆ, Crteži, ilustracije, plakati i karikature Jozе Kljakovića, u: *Jozo Kljaković: Retrospektiva, 1889–1969* (bilj. 28.), 45–51, 51.

33

VIŠNJA FLEGO (V. Fo.), Jozo Kljaković, u: *Hrvatski biografski leksikon*, sv. 7, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2009., 408–411, 408.

34

Za Mišu suvremeni je izraz kompliciran, »stvarno eklektičan, hiperboličan i intelektualistički bizaran«, a suvremenom umjetnošću »vlada čudnovata pseudoautodidaktičnost, koja superiorno analizira i denaturira uzbuđenje, formulirajući ga sasvim aforistički«. Taj »bizarni eklektični estetizam (...) koči svaku direktnost izraza i svojim neodoljivim šengajsterajom kastrira talente (...). Danas se akvarelira uljenom bojom, crta se na platnu, ide se u apstrakciju (...) diletantizam se divno maskira (...) teško je danas čitati djela, teško je imati uvida u posao majstora, jer taj posao u devedeset i devet po sto slučajeva nije direktan«. JEROLIM MIŠE, Georg Grosz, u: *Nova doba*, subotnji prilog, 122 (1932.), 3.

35

Mlada umjetnička generacija prikazuje na svojim slikama barove, uličnu vrevu, noćne prizore, prostitutke, erotomane, neonske natpise, sve ono što pripada ikonografiji suvremenoga velegrada (ZVONKO MAKOVIĆ, Umjetnost 'gole unutrašnjosti', u: *Strast i bunt: Ekspresionizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe, /ur./ Zvonko Maković, Klovićevi dvori, Zagreb, 2011., 21–34, 32). Kao primjere izdvojit ćemo djela Vilka Gecana *Cinik* iz 1921, *U krčmi* iz 1922. i *Četvero kod stola* iz 1923, potom Milivoja Uzelca *Sfinga velegrada* i *Tvornica* iz 1921, *Autoportret u baru* iz 1923. te Marijana Trepšea *U krčmi* iz 1922. i *Mladić za stolom* iz 1922–1923.

36

Mišino pismo supruzi Anki iz Berlina, 26. 1. 1922.

37

Mišina sklonost antisemitskim stavovima vidljiva u nekoliko njegovih pisama, u kojima zgroženost nad suvremenim umjetničkim tendencijama objašnjava brojnošću umjetnika Židova (»Rasa koja u likovnoj umjetnosti ništa do sada nije davala najedamput sada se po trgovima isprsuje. Pa da, kad se najedanput dade i tu špekulirati, igrati s zatvorenim kartama«, Mišino pismo supruzi Anki iz Berlina, 26. 1. 1922.), kao i u nekim njegovim likovnim kritikama: JEROLIM MIŠE, Četvrta jugoslavenska umjetnička izložba u Beogradu, u: *Sloboda*, 57 (1912.), 7–8, 8. i ISTI, Povodom retrospektivne izložbe Oskara Hermana, u: *Bulletin Instituta za likovne umjetnosti JAZU*, 5 (1954.), 35.

38

LJUBO BABIĆ, Hrvatski slikari od impresionizma do danas, u: *Hrvatsko kolo*, 10 (1929.), 177–193, 180–181.

39

Prema: PETAR PRELOG, Ljubo Babić i Proljetni salon, u: *Zbornik radova znanstvenog simpozija Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, (ur.) Libuše Jirsak, Petar Prelog, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 2013., 21.

40

VERA HORVAT PINTARIĆ, Crna zastava, u: Tradicija i moderna, Gliptoteka HAZU, Zagreb, 2009., 237–284, 277.

- 41
VERA HORVAT PINTARIĆ (bilj. 40.), 239, 277.
- 42
GRGO GAMULIN, Juraj Plančić, Matica hrvatska, Zagreb, 1953., 34.
- 43
Gamulin je istaknuo da su krošnje »slobodna interpretacija zelenih i smeđih kulisa sa slika iz francuskog rokokoa, a povodom ovih žena teških oblika govorilo se i o Rubensu, kao što su uopće te idilične situacije navodile misao na Watteaua i druge slikare ovakvih poljskih prizora.« GRGO GAMULIN (bilj. 42.), 57.
- 44
GRGO GAMULIN (bilj. 42.), 69.
- 45
GRGO GAMULIN, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, sv. 1, Naprijed, Zagreb, 1987., 387.
- 46
»Nije volio život u gradu ni zvižduk tvorničkih sirena, sanjao je o modrim prostorima, o borovima i ribarskim lađama...« GRGO GAMULIN (bilj. 42.), 19–20. *Dnevnik Jurja Plančića* sav je protkan sjećanjima na zavičaj: »O kako je ovdje studeno! Ne vidim kako otac badnjak krsti vinom, ne gledam lica mojih roditelja i braće i sestara, vesela pri svjetlu badnje luči, ne čujem one starodavne molitve te večeri. Toga svega ovdje nema... O kako je studeno! (...) Dolazi mi da plačem kad sve ovo gledam... Tuđe je ovo ognjište, jer da nije, bilo bi toplije!« JURAJ PLANČIĆ, *Dnevnik Jurja Plančića*, Centar za kulturu Staroga Grada, Stari Grad, 2002., 78.
- 47
JURAJ PLANČIĆ (bilj. 46.), 39.
- 48
JURAJ PLANČIĆ (bilj. 46.), 58–59.
- 49
Spomenimo samo neke primjere istraživanja povezane s izlozama: ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, *Tendencije avangardi u hrvatskoj modernoj umjetnosti: 1919.–1941.*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1983. i ZVONKO MAKOVIĆ, *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe, (ur.) Zvonko Maković, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2007. Maković ističe: »Iako se u mnogočemu razlikuje od velikih izvora u kojima su se konstruirale avangarde od početka 20. stoljeća naovamo, hrvatski korpus baštine s avangardnim predznakom ima sve osobine koje nalazimo u srodnim srednjoeuropskim sredinama.« ZVONKO MAKOVIĆ, *Lica*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2007., 93.
- 50
Riječ je o Matoševim pjesmama *Pri sv. Kralju, 1909, Per pedes ap.* ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2005.), 30.
- 51
Riječ je o kostimiranom kanconijeru *Knjiga Boccadoro* (1900.) i o jednočinki *Biskupova sinovica* (1910.) Milana Begovića. ZORAN KRAVAR (bilj. 1., 2005.), 29.
- 52
Riječ je o Vojnovićevim dramama *Majka Jugovića* (1907.) i *Lazarevo vaskenje* (1913.) te eseju *Akordi* napisanom povodom izložbe Meštrović – Rački 1910. godine, koji predstavlja zanimljiv primjer kako književni antimodernist interpretira djelo likovnoga antimodernista. IVO VOJNOVIĆ, *Akordi*, u: *Savremenik*, 5 (1910.), 301–310, 302.
- 53
Vera Horvat Pintarić zapazila je analogije između Babića i Krleže u tematici zastava, oduševljenosti starijom španjolskom umjetnošću, preziru prema avangardi, osobito apstrakciji, te komponenti kampanilizma sadržanoj u Babićevu ciklusu *Moj rodni kraj*, kao i u Krležinim *Baladama Petrice Kerempuha*. VERA HORVAT PINTARIĆ (bilj. 40.).

Summary

Ana Šeparović – Frano Dulibić

Examples of Antimodernism in the Croatian Visual Arts

This study presents a hypothesis about the existence of antimodernism as a regressive tendency in the Croatian visual arts. Antimodernism has been acknowledged by the theory of literature and particularly accurately defined in several excellent studies by Zoran Kravar, which have been of considerable help in the present research. The term is not entirely unknown in art history either, since it is encountered in many overviews of European modernism in the visual arts.

Antimodernism was a regressive tendency that emerged during the period of modernism, more precisely in the second half of the 19th and the first half of the 20th century. It was manifested critically, as a direct critique of modernism, including its technological achievements and its spirit of

capitalism, as well as counter-factually, by creating counter-worlds, which the antimodernists discovered in untouched nature and mystical ideas, as well as in idealized historical and mythical past or homeland.

In the visual arts, antimodernists largely criticised modernism in their texts (art criticism, letters, diaries, literary works), while shaping their own worlds in the visual part of their opus, as a praise of the primordial homeland, of past or mythical times, and of pure and untouched nature, using them to create a contrast to the modern age. It can be observed that the critique of the modern age and technological advancement, paired with the feeling of dissatisfaction with living in a modern metropolis, was almost regularly accom-

panied by repugnance against the avantgarde, especially the abstract styles, while the counter-worlds created by the anti-modernist visual artists always found expression in “counter-styles”, which directly referred to pre-avantgarde styles such as the Secession, symbolism, monumentalism, impressionism, neo-Classicism, or colourism. The authors have here singled out several typical opuses of those visual artists who directly articulated their antimodernist stance in writing, and their antimodernist features in their own artworks.

Ivan Meštrović found inspiration for his thematic compositions in mythology (the Vidovdan series) and religion (the Christological series), using an eclectic style reminiscent of the bygone stylistic periods such as the art of the ancient civilizations (Assyrian, Egyptian, Greek) or Gothic art. In the narrow circle of “Medulić artists” who were into the subject of Vidovdan one should also mention Jozo Kljaković, who was particularly involved in religious subjects and cultivated a style inspired by neo-Classicism. The artistic opuses of Jerolim Miše and Ljubo Babić, especially the segment that belongs to the period of activity with the Group of Three Artists and its outspokenly idyllic and escapist compo-

ment, turned to untouched nature, finding in it a contrast to modern urban life. Eventually, the art of Juraj Plančić is immersed in nostalgia on several levels: thematically, in terms of evoking the past of his homeland, and stylistically, addressing the past of artists and art museums by directly referring to Watteau and Rubens. All these artists adopted an unambiguously antimodernist position both in their art and in their writing, expressing nostalgia for their homeland, unwillingness to adapt to urban life, and contempt towards the contemporary stylistic expressions.

The authors are of the opinion that the hypothesis about the intentional rejection of modernity in a number of Croatian visual artists will contribute to our knowledge about the art of the periphery, which has so far mostly been based on comparison with the art of large European centres, mostly to its detriment.

Keywords: antimodernism, modernism, tradition, avantgarde tendencies, Ivan Meštrović, Jozo Kljaković, Jerolim Miše, Ljubo Babić, Juraj Plančić, Group of Three Artists, Group of Independent Artists