

SODOBNO HRVATSKO SLIKARSTVO

Spomeniki zgodovine umetnosti, katere je v stoletjih nagromadilo človeštvo pod raznimi podnebji in med raznimi narodi, nam jasno pričajo, da se je razvoj umetnosti vršil vedno po stalnih zakonih in da je potreboval za svoj razcvet več ali manj ugodne pogoje. Ti pogoji so odločali o njenem razvoju in napredku. Čim ugodnejše so bile prilike, tem močnejše je bilo umetniško življenje.

Tudi mi smo imeli upodobljajočo umetnost, samo ta umetnost je bila vse prej kot cvetoča. Razmere, v katerih smo živeli, so določale njen razvoj. Že naša periferična zemljepisna lega je povzročala zapoznitev našega razvoja in našo odvisnost od močnejših in kulturnejših središč. Ta odvisnost ni bila naš poseben znak in jo opažamo tudi pri narodih, ki so v civilizaciji mnogo pred nami. Naša ekonomska struktura, ki jasno kaže splošni značaj siromaštva, trpljenja in malih uspehov, nam pa kaže pot, po kateri se bo moralo naše umetniško izražanje pretolči, da se končno uveljavi ali vsaj primerno obdrži. V ti težki borbi brez pravih ekonomskih pogojev in opore v družbi, je ostala naša likovna umetnost nedovršena, njene možnosti so zastale v razvoju in se ni mogla razživeti. Popisovati stopinje tega našega razvoja, za katerega ni imela okolica nobene skrbi ne zanimanja, bi pomenilo odkrivati bolečine in muke cele vrste talentov, ki so obdani od nerazumevanja, kljub siromaštvu in bedi, vzdrževali iluzijo o ustvarjanju in jo pretvarjali v uspela pa tudi neuspela dela, o katerih naša zgodovina molči — ker doslej še ni napisana. Napore življenj, katera so se žrtvovala, navdušenje mladosti in grenke obupe neuspehov je pokrila s plaščem pozabe naša obče znana brezbriznost. Na drugi strani pa so se razširjale neresne legende in fantastične vesti o vrednostih, ki jih nihče ni bližje poznal, kaj šele kritično ocenil. Vsega tega pričakujemo od svoje bodoče umetnostne zgodovine.

Preden preidemo k označbi posameznih, za sodobno stanje upodobljajoče umetnosti pomembnih del, moramo časovno ugotoviti njen celotni pregled. Ta ugotovitev pri nas ni tako lahka, kakor pri drugih narodih. Res je, da imamo tudi pri nas dovolj spomenikov umetnosti v celem XIX. stoletju, ki so nekako nadaljevanje našega skromnega umetnostnega življenja v baroku XVII. in XVIII. stoletja. Cerkve in fevdalci so glavni naročniki, izdelovalci pa so ali domačini ali tujci, ki so se pri nas udomačili in pohrvatili. To se nadaljuje tudi v prvi polovici XIX. stoletja, in je Biedermeier nekaj kasneje kot na Dunaju tudi pri nas izraz naših tedanjih umetniških potreb. Ves ta še ne raziskani čas, ki je ustvaril celo vrsto dobrih del, čaka še svojega zgodovinarja.

Veliki svetovni dogodki in romantični nacionalizem so našli odmev tudi v Hrvatski, tako v 30-tih letih kakor posebno v letu 1848 prošlega

stoletja; vse to je vzbudilo novo in bujnejše politično in za njim tudi kulturno življenje. Okoli našega središča, okrog glavnega mesta Hrvatske, je začelo to življenje zbirati sile iz vseh njenih delov in tako srečamo v ti družbi tudi prvega ilirskega slikarja Vjekoslava Karasa (1821—1858), ki je bil rojen v Karlovcu.

Med maloštevilnimi Karasovimi slikami se odlikuje portret mlade Rimljanke. Vsekakor je to ena izmed naših najboljših slik XIX. stoletja, ki se posebno odlikuje po skladnosti barv. Na zelenem temnem ozadju tapet z renesančnimi motivi se jasno riše sedeča figura. Oranžasto rumeno svileni krilo ustvarja proti črno žametastem, rdeče obšitem oprsniku osnovni kontrast, na katerem je zgrajena slika. Rumena barva svile se ponavlja, samo mnogo temnejše in sito v robcu, ki obroblja svetlo polt golega oprsja; v ploskvah sukne pa ustvarja svetlejše slično rumenilo skladien prehod k polti rok. Preko krila je razprostrt čipkast predpasnik, ki je podrobno izdelan kot kaka miniatūra. Relativno uspela je modelacija glave, ki je svetlo in fino tonirana celota, česar o vratu in oprsju ni mogoče reči. Roke so izmučene, večkrat popravljene in nenaravne in skoraj gotovo je, da je leva roka izdelana oziroma kopirana po mavcu ali po kakem kipu. Harmonični koloristični čar te slike izvrstno izpopolnjujejo koketno postavljene rdečkaste pentlje na svilenih rokavih. Slika ima vse značilnosti nazarenske šole in kaže vpliv Overbecka in pristašev.

Karasov samomor, a še bolj njegovo težko, razbito in neurejeno življenje, zadostno ilustrira naše takratne razmere in družbo. Znana je loterija za eno njegovih slik. Končala se je z neuspehom. Važnejše osebe so dale po 2 goldinarja, a vseeno slika ni mogla biti kupljena, ker loterija ni mogla nabrati skromne vsote, katero je slikar zahteval.

Tem začetkom sledi *Ferdo Quiquerez* (1845—1895) s svojimi neuspelimi zgodovinskimi stvarmi in fino občutenimi malimi pokrajinami. Druguje mu nekaj let mlajši *Nikola Mašić* (1852—1902), ki je tehnično naprednejši in predstavlja pri nas niveau povprečnega akademizma. Šele pojav *Izidorja Kršnjavega* da temu počasnemu zbiranju sil močno oporo. Značilno je, da je ta organizator in inicijator v naših stvareh, ki je bil slikar in to dober slikar, prenehal slikati, ko je spoznal, da je treba čim prej in čim hitreje omogočiti vsaj glavne predpogoje za razvoj umetnosti. Ves in z vsem svojim temperamentom se je posvetil temu cilju. Njegovo prizadevanje je v resnici zbralo v Zagrebu celo vrsto slikarjev, ki so ustvarili pisano, takoimenovano zagrebško šolo. Voditelji te šole so bili: *Vlaho Bukovac*, *Celestin Medović*, *Bela Čikoš*, *Oton Iveković*, *Menci Crncić*, *Ferdo Kovachević* i. dr., kateri že leta 1898 skupno razstavljajo v skupini »Moderne«, ter se vse bolj in bolj družabno in gospodarsko uveljaljajo. Njihova skupnost ne pomeni ideološko trdno povezane skupine. V začetku so skoraj vsi pod vplivom Bukovčeve palete. Njemu samemu pa se ni posrečilo, da doseže v svojem

kasnejšem živem koloritu ono kvaliteto, katero vidimo pri njegovih starejših delih, ki so temnejša.

Ako v celoti pregledamo vse delo te skupine, moramo ugotoviti, da je bila njihova usmerjenost in njihovo slikarsko stališče odvisno kljub vsem mogočim razlikam prvič največkrat od šol centralne Evrope, drugič se večina njihovih slik veže na sam motiv in ga opisuje, nazadnje pa njihov slikarski jezik ni pri vseh enak, in je več ali manj vezan na sodobno modo, ne pa na iskanje samo slikarskih vrednot. Tako vidimo jasne vplive Cabanela, Bougereauja (Mašić, Bukovac), Pilotyja, Löffftza (Medović), dunajskega akademizma, kasneje secesionizma (Čikoš) itd. Čisto kreativni zagon ni imel prave smeri in tudi izrazito naš upodablajoči izraz, ki bi bil vezan na čas, na domačo grudo in narod, med njimi ni našel svojega avtorja. Njihovo celotno delo, njihovo težko zavzemanje položajev in trud za vzbujanje zanimanja za upodobljajočo umetnost v naši družbi, je mogoče razumeti samo kot ustvarjanje osnovnih gmotnih, konkretnih možnosti, pred katerimi so zaostajali ideološki in samo slikarski cilji. Ako pogledamo to naše slikarstvo kot celoto, zapazimo kljub vsemu kaosu, nelogičnemu in anarhističnemu stanju sledečo karakteristiko:

V glavnem moremo uvrstiti vse te napore in njih rezultate, več ali manj, pod pojem nastajajoče civilizacije, le malo je izjemnih slučajev, ki jih moremo prišteti pojmu kulture. Skoraj večina teh naporov v našem slikarstvu ni neposredna in samorodna temveč so samo odmev drugih in močnejših kulturno oblikujočih činiteljev, pod katerih okrilje so se zatekli naši slikarji. Osebnost in originalnost je stala v drugi vrsti. Kadar pa se javi, jo pokriva tuja formulacija, ki je večinoma zakasnela, tako, da dobimo pri nas n. pr. čisto impresionistično sliko šele 20 let po zmagi francoskega impresionizma. Isto se je zgodilo s kubističnimi formulacijami. Poudariti moramo dejstvo, da nismo imeli skupine ali kroga umetnikov, kateri bi bili ideološko izraziti impresionisti, neoklasicisti ali kubisti, ampak smo imeli le posamezne nadarjene umetnike, ki so pripadali kaki struji, to strujo pozneje zavrgli in se približevali drugi. Z eno besedo, hodili so za drugimi po že uglajeni stezi in ne po lastnih novih, težavnih in neizhojenih potih. Iz te sledi druga karakteristika, da je to stanje začetniško stanje izbiranja brez načrta, da je to neke vrste pionirstvo, katero se je kakor predpriprava moralo izvršiti. Podobne pojave opazimo tudi pri Čehih, Poljaki in Madjarih.

Z malo izjemami pa vsa ta strujanja niso imela v sebi socialnega momenta, ki bi jih vezal z okolico; bila so posledica vplivov od zunaj. Umljivo je, da družba te umetnosti ni sprejemala in je bila za njo samo dekoracija in ilustracija videza, da imamo veliko in staro kulturo. Tej družbi je bilo na tem, da pokaže, da imamo tudi mi, kakor drugi narodi, upodobljajočo umetnost, da bi pa sami prišli s to umetnostjo v kak bližji stik, o tem ni bilo govora.

Pri takem zadržanju naše apatične družbe, katera je šele v prvem ali drugem rodu živela urbanistično, je veliko čudo in naravnost paradoks, da so se taka umetniška stremjenja sploh mogla pojaviti in se celo obdržati. Kot nasprotje meščanskemu je obstojal na drugi strani naš vaški, rustikalni izraz, ki je čisto drugačen, kolektiven, obči. Mislím pri tem v glavnem na kmečko umetnost, posebno ono iz najstarejših kulturnih slojev, katera je obdržala neponarejen čist izraz primitivcev. Pri njej so se vse poteze, katere so bile pri naših individualnih upodobljajočih poizkusih negativne, pokazale kot pozitivne.

Ta naš kolektiv, to v svojem bistvu konservativno seljaštvo ljubosumno pazi na svoje oblike. Ne samo, da stare čuva, temveč tudi kadar prevzema tuje, jih predelava za svoje potrebe in ustvarja iz njih posebne, nove, sebi primerne oblike. Res so te oblike podobne oblikam drugorodnih sličnih primitivcev, niso pa kopije onih, in jih lahko smatramo za neposredne, samorodne pojave. Celo primeri te umetnosti, ki so izdelani pod tujim vplivom (posebno n. pr. baroka), so toliko izpremenjeni in predelani, da imajo pečat omenjene naše samorodnosti. To se najboljše vidi pri oblekah naših kmetíc. Če primerjamo tkanje in barve naših izdelkov z onimi naših sosedov, se jasno pokaže vsa samorodnost našega tkanja, ne toliko glede motivov, kateri so skoro v vseh kmetijskih umetnostih enaki, kolikor glede izdelave in sklada barv.

Čeprav so ti pojavi primitivni in so izšli iz potreb preprostega človeka, so vendar ustvarjeni življenjsko; nahajajo se v živi zvezi s svojo okolico, izšli so iz naroda in ustrezajo svojemu času. Pot njihovega razvoja gre od spodaj navzgor. Tako je kolektiv, kadar si gradi svoje domove, vezan na zemljo. Na kamenitem zemljišču postavljena hiša ni kamenita mogoče iz kakih posebnih estetskih razlogov, ampak iz potrebe in radi klimatskih razmer. Ona predstavlja celoto s svojo okolico. Isto velja za našo leseno kmetijsko hišo.

Naj gre za zagorski ali panonski tip lesene hiše, se pri vsakem vidi, da je direktno izrasel iz tal in je naravnost zraščén ž njimi. Ko je zidal svoje domove, ko je delal orodje in hišne potrebščine pa tudi pohištvo, ko je krasil svoje obleke s prastarimi simboli, je ta naš kolektiv prav zares ustvarjal, čeprav v omejenem in majhnem obsegu, svojo samorodno kulturo.

Z nastopom razvitejše tehnike, posebno pa s spremembo same produkcije, se ta primitivni, originalni izraz izgublja in se umika. Ne bom našteval tu vseh vzrokov tega propadanja, ker bi me predaleč zapeljalo. Če pa je mogoča kaka renesansa ljudske umetnosti, bo pokazal čas.

Imejte v vidu ti dve nasprotji in si zamislite veliki prepad, ki deli ta dva naša upodobljajoča svetova. Prvi rustični, pastirski, čisto primitiven, drugi že v svojem začetku urbanistični, prvi popolnoma vezan na potrebe in na tla, izrastel iz naroda, drugi, kakor da visi v zraku, brez zveze s svojo okolico, ali celo njen nasprotnik. Ta drugi način

izražanja je nastal pod tujim vplivom, nima ekonomskih predpogojev, in ga nosi fantastično hotenje, da bi imeli enake upodobljajoče izraze, kot jih imajo drugi narodi. To je bila prva stopnja. Druga stopnja je bilo iskanje takih valeurjev, ki bi bili na isti višini s tujimi, zvezano s stremljenjem te valeurje povezati z našimi motivi. V tretji pa gre za to, da se izrazimo popolnoma in čisto s svojim lastnim izražanjem, ki naj bi bilo individualno in življenjsko v tem smislu, da nosi znake vsega, kar je latentna potreba družbe — okolice. Naravno, da se slonokoščena trdnjava *l'art pour l'art* v tej tretji stopnji ruši, in da se tretja stopnja približuje prav sredini vsega našega, četudi še tako majhnega in malenkostnega, pa le nadvse karakterističnega in živobarvnega bistva.

Prvi odločni korak za dosego tega cilja je napravil s svojimi slikami Josip Račić na začetku našega stoletja. S tem 25-letnim mladeničem se začenja preobrat v našem slikarstvu. Vse slikarstvo se orientira na pravo središče — Pariz in pretrga vez z Dunajem in Münchonom. Otrese se akademskega tona in rabi barve, ne preveliko tehnično znanje pa nadomešča z virtuoznostjo in zagonom. Tragika tega izrednega talenta, ki je še dandanes nepojasnjena (usmrtil se je v Parizu), je naglo pretrgala njegovo tako sijajno začeto delo. Že na münchenski akademiji je izdelal nekoliko za nas zelo važnih slik. Celi njegov opus se more uvrstiti v prvo fazo impresionizma, katera je bila z Manet-om na čelu povezana na eni strani še s Courbetovim realizmom, na drugi pa s španskim klasičnim slikarstvom. Račićev ideal bi mogli uvrstiti med zgodnjega Maneta in genialnega Nemca Leibla, kakor nam to kaže »Gospa v črnem«. Impresionistično gledanje in impresionistični nazori, ki jih je Meier-Graefe karakteriziral kot gledanje ali pojmovanje predmeta s temperamentom, izdelano v prvem zamahu, srečamo pri Račiću največ in največkrat v njegovih pariških akvarelih in v tonsko čudovito skladnem »Pont-neuf«. Ta slika je edinstveni primer impresionizma pri nas. Druge akvarelne slike s pariških ulic imajo istotake odlike, le da nimajo take določnosti kakor »Pont-neuf«. Po njegovi sliki »Mati z detetom« moremo sklepati, kakšnemu socialnemu kompleksu bi se bil Račić gotovo približal, če bi bil živel. Ta mali proletarec, neznatni litograf iz Hrvatske, ki se je iz male gostilne od polkmetskih starišev preselil v pravo slikarsko ozračje, je, ko se je naslonil na Maneta in pariški impresionizem, instinktivno spoznal tisto pravo, na čemer sloni slikarstvo, čeprav je bil skoraj avtodidakt.

Račićev vrstnik in prijatelj še iz Münchena Miroslav Kraljević, sin takoimenovane boljše (uradniške) hiše, se je istotako obrnil v Pariz. Pri Račiću je modelacija virtuozno izdelana, skoro kakor pri kakem starem mojstru; Kraljević pa razbija formo zlagajoč močne lise v umirjene kontraste. On se naslanja na poznega Maneta in Olimpija mu je glavni vzor. Kakor je pri Račiću vse mirno, tako je pri Kraljeviću glavna karakteristika nemirna in temperamentna faktura. De-

korativna arabeska njegovih rizb, pa tudi slik, govori o tem, da je bil Kraljevič kot risar mnogo močnejši in originalnejši od Račića. Njegove lascivne in lahko nametane črte imajo vso profinjenost in živijo v dekadentnih, urbanističnih poznih izrazih. Constantin Guys in Toulouse Lautrec sta mu bila botra. »Mala s punčko« je vsekakor najbolj zaokrožena slika tega prezgodaj umrlega talenta.

Tretji v vrsti teh, za našo pravo slikarsko orientacijo pomembnih pionirjev je Vladimir B e c i ć. Njegovo začetniško delo ima istotako značaj impresionizma kot dela Račića ali Kraljevića. »Portret s sivimi rokavicami« moremo brez daljnega zamenjati s katerikoli delom Kraljevića iz istega časa. Zdrav smisel Slavonca mu je diktiral, da je prva slikarjeva naloga popolnoma obvladati tehniko in to je on tudi dobesedno dosegel. On je naš najboljši in najspretnjši mojster čopiča. Zanimal ga je tudi postimpresionizem. Nekaj časa se je nagibal k nekim formulacijam neoklasicizma. Dela iz te dobe imajo neko trpkost in trdino v modelaciji, zadnje stvari pa zopet karakterizira tonska mehkota skale mlečnih, toplih, včasih motnih barv, ki so prilagojene rumenkastemu skladu inkarnata. Kot izrazitemu figuralistu mu je portret glavno torišče.

Ta trojica je pri nas predstavljala začetek prave pariške orientacije v smislu francoskega impresionizma. Posrečilo se ji je dvigniti nivo našega slikarstva na evropsko višino. V istem času so delovali tudi drugi umetniki, ki pa so bili že od začetka vezani na Dunaj in na celi kompleks dunajske secesije. Secesija kot struja ni tako točno in jasno označena kakor kot šola, kot novi nazor in novo gledanje. Ona je predvsem reakcija na suhi in jalovi akademizem. Posebno na Dunaju kaže močne umetno-obrtne nagibe. Tudi sam Klimt, vodja tega pokreta na Dunaju, je prešel k čisto ploskovnemu, ornamentalnemu in stiliziranemu reševanju problemov. Pri njegovih naslednikih in učencih se pa vrača preko orientalskih vplivov končno v bistvu le stari akademizem v ornamentalno predelani obliki, toda povrhu še obremenjen, ali celo preobremenjen z literaturo. Če tudi so dunajski secesionisti neprestano naglašavali plein-air in tendence vzporedne s francoskim impresionizmom, so bili po svojem stališču in oblikah bližji akademiji nego onemu živemu strujanju, ki je prihajalo iz Pariza vseskozi od Maneta do Matisse-a. Ti dozdevni idealisti in simbolisti so razumevali barvo kot del ali košček ornamenta, pri tem pa so z raztegnjenimi linijami v konstrukcijah in tako karakterističnem pretiravanju, iskali monumentalnosti in posebnega izraza.

Razen tega so secesionisti na neki način predhodniki poznejšega nemškega ekspresionizma. Francoska impresionistična šola je izšla iz realizma in ni nikdar zapadala v stilizacijo, ona se je izživljala direktno v barvi in pri tem odvrгла vsak ornament v sliki ter se ogibala arabeske.

Od naših posameznikov, ki so bili vzgojeni v ti struji kot skoro vsi umetniki srednje Evrope, ima največ teh elementov Tomislav

K r i z m a n. Kot izvrsten grafik in tehnik na višini, pokazuje prej navedene karakteristike tako kot krasilni umetnik, kakor kot umetni obrtnik. On misli z linijo, nagiblje se k ornamentu in se že leta trudi, da bi pri nas ustvaril slično gibanje kakor svoj čas »Wiener Werkstätte« na Dunaju. Njegova glavna moč je v grafiki. Secesionizem in dunajska šola je pustila tudi v Sloveniji močne sledove. Njegov vrstnik Mirko Rački živi svoj fantastični z literaturo preobremenjeni svet. Bolj literat in ilustrator velike imaginacije kakor slikar Rački že leta ilustrira Dantejevo Nebeško komedijo. Njegov slikarski opus bi bil nekako nadaljevanje Bukovčevega humanizma.

Iskanje stila se opaža tudi pri Jozi Kljakoviću, samo da je pri njem rizba jasna in odmerjena, forma pa močna, skoro pretirano poudarjena. Arabeska njegovih rizb in ilustracij je popolna in sama v sebi zaokrožena. Rački ilustrira kot da slika — tonski, Kljaković dovršeno ploskovno — grafično. Omeniti moram tudi njegove sijajne in duhovite karikature. Pri njegovih slikah je ta ornamentalna skladnost manj naglašena. Kakor pri njegovih rizbah vodi linija, tako mu je pri slikah glavna zadeva modelacija. Tridimenzionalni prostor izpopolnjujejo telesnosti, katerih vsaka posamezna nosi svojo barvnost, ki ni slikarsko povezana z ozadjem. To pa so značilnosti stenskega slikarstva, v katerem se je ves Kljakovićev talent izživel. Nedvomno je, da so na Kljakovića vplivale stilizacije I. Meštovića, ki je naš najizrazitejši secesionist.

Maksimiljan V a n k a sicer ni tako izrazit secesionist kakor prej omenjeni slikarji, vendar svoje nagnjenosti stilizaciji ne more zatajiti. Njegove »Matere« to jasno dokazujejo. Njegov talent pa se najbolje izraža v značilni, jarko rdeči krajini v akvarelu.

Kot pendant prvi trojici, Račić, Kraljević, Becić, se javlja še za časa vojne druga trojica nekoliko mlajših slikarjev Uzelac, Gecan in Varlaj.

Milivoj U z e l a c je živahen talent, ki naravnost razsiplje s svojim darom. Naslanja se na moderna pariška stremljenja. On je zanesljiv risar, spreten ilustrator, elastična linija mu zaokrožuje njegove precej nekonstruktivne forme. Preživel je razne vplive, in kot spreten krasilni umetnik površno posnel tudi kubistično formulacijo ter jo čisto dekorativno uporablja. Velike upe so pred leti vzbujale slike, kakor »Trgatev«. Težko in z muko izdeluje v nasprotju z njim svoje slike Vlad. V a r l a j. Glavni cilj mu je solidnost. Našo krajino je Varlaj med vsemi najbolje pogodil.

Uzelčev in Varlajev prijatelj je V. G e c a n. M. Trepše se najbolj naslanja na nemški ekspresionizem. V njegovih slikah se namreč najmanj čuti vpliv pariških slikarskih vzorov, izvzemši vpliv Daumierja, ki ga opažamo v njegovi grafiki.

Tonsko zasnovane so tudi slike Zlatka Š u l e n t i ć a, n. pr. »Tkalčičeva ulica«. Njegovi mehki, izraziti portreti in njegovi prozorni siv-

kasto nadahnjeni akvareli ga izdajajo kot profinjenega in tenkočutnega slikarja.

Naš najbolj tenkočutni slikar pa je mogoče le Marin T a r t a g l i a. »Mrtva priroda«, ki je odlična, je izdelana vsa v tonu. Vešče in fino niansiranje je Tartaglijeva posebna odlika. Tartaglia je izrazit l'art pour l'artist, ki se nagiblje v zadnjem času k pestrejši paleti.

Iskanje jasnih in čistih barv, združeno s težnjo po umetniškem odkritju naše krajine, označuje delo Jerolima M i š e - j a, čigar krajine iz hrvatske Dalmacije pričajo, da je minil čas onih sladkih in dopadljivih načinov, in da so se naši slikarji zavestno napotili k iskanju lastnih harmonij in izrazov; da so se odločili opazovati znane, posebne, nad vse skladne in čiste barve našega Jadrana; in da s tako obnovljeno originalno, popolnoma našo paletto, nadaljujejo svoj razvoj.

Značilni so tudi njegovi portreti, kakor n. pr. slikarja Račkega ali Portret deklice.

Ta slikarski pokret se vse bolj širi. Vneti ob tujih vzorih kakor njihovi predniki, polagoma uveljavljajo svoje osebne note vedno novi mladi slikarji. Cela vrsta talentiranih mladeničev, kot so: Ružička, Tomašević, Postružnik, Junek, Hegedušić, Detoni, Parać, Motika, Plančić, Kovačević in drugi, je izšla že iz naše umetnostne akademije. Ta generacija, polna mladosti in mladostnega žara, išče svoja pota, skuša postaviti tujim slikarskim, tehničnim in ideološkim vrednotam nasproti istovredne, vzporedne a pri tem svojstvene osebne vrednote.

Usmerjeni k istemu cilju, ki ga zasledujejo po raznih potih, predstavljajo oni že sedaj skupino mladih slikarjev, ki išče sebe in svojim idealom primerno lastno pot. V glavnem so njihove simpatije nagnjene k primitivnemu izrazu, naj se že javlja pri starih, ali pri najmodernejših mojstrih.

Oto P o s t r u ž n i k se prav za prav izživlja v svojih sivih, skoraj samo dvobarvnih slikah. Njegov »Pijanec« dokazuje, da je spreten tudi v groteskni risbi. Njegov »Klek« kaže v nasprotju z Varlajevim »Klekom« izrazito, skoraj programatsko hotenje, ki se dobro razlikuje od prejšnjega. Objektivni naturalizem je tu transponiran.

Princip še ni popolnoma izveden, in ravnotežje med posameznimi deli še ni doseženo.

Manj te neposredne sprejemljivosti, a več nekega klasičnega akademskega ideala ima Omer M u j a d ž i ć. Portret njegove sestre, izdelan v finem tonu, podan z enostavno sivo paletto, ima mik kakega starega mojstra. Težnja po barvi je pri njem malenkostna.

Podoben formalizem je obsedel, vsaj v začetku tudi P a r a ć a, enega od najmlajših, čigar risarije in sveže primorske krajine iz zadnjega časa, dokazujejo njegov talent. Impresionisti so pustili na njegovih delih veliko sledov. To dokazuje »Pariška kavarna«, kjer je vse živo, razgibano, pisano, a polno slikarske enotnosti.

Pariški vpliv, ki je pri Paraću tako močan, je pri pokojnem Plančiču še močnejši. Njegovo »Pomladansko jutro« je kombinacija vseh mogočih vplivov, a po svojem talentu sveža, simpatična predvsem slikarska ustvaritev, katera daleč prekaša naš navadni niveau. »Šatoraši« so njegova najboljša stvar. Motiv je iz pariškega predmestja.

Končno naj vas seznanim še z najbolj žilavim, pa tudi najznačilnejšim mladih hrvatskih slikarjev, ki so zbrani v skupini »Zemlja«. »Zemlja« si je postavila izrazit cilj in določeno stališče. Izraz našega primitivca naj se vzame kot temelj, težišče je v vsebini, predvsem pa naj se naglasi tendenca, z eno besedo: iskanje zvez z našim kolektivom in odrivanje formalizma. Glavni med njimi je Krsto Hegedušič. Sirov, podjeten in sposoben talent; direktno opazovanje, katero sem pri Postružniku naglasil, je pri Hegedušiču potencirano. Hegedušič se bori še s formami in jih brez potrebe v groteskno pretirava. Pogosto zapada v navadno grotesko vsakdanjih šaljivih listov. Značilna slika je n. pr. »Zeleni kader« ali plenitev na vasi za časa prevrata. Kompozicija in razvrstitev slike je pod vplivom P. Breughela. Breughel prestavljen v Podravino. Ta vpliv, ki se tako močno opaža na tej sliki, ne more nikakor motiti onih karakterističnih delov, ki niso Breughelovi, temveč naši in samo naši.

Poglejte berača v ospredju in veliko ravnino, katere so se doslej izogibali vsi naši slikarji, rekoč, da tam ni nič slikarskega, dodajte k temu skladnost čistih in jasnih barv, ki v svoji popolni sirovosti igrajo tako znano, a še neizraženo pesem o naši zemlji. Grobo pripovedovanje ter anekdota o obešenem duhovniku itd. s svojo vsiljivostjo bolj motijo, nego pomagajo temu prvemu umetniškemu obrazu naše vasi, naših vaških koč in široke ravnine. Tu imamo poskus naše sinteze brez šminke in brez narejenosti, brez paradne in polikane narodne obleke; neotesana je še in sirova, toda tu je vsekakor oživela. Novejše slike K. Hegedušiča imajo iste značilnosti in še jasneje kažejo iste vplive; zopet pa so posamezne podrobnosti nove in izvrstne, ker so neposredne (prim. njegov »Sejem«). Moč in novost Hegedušičeva ni toliko v kompoziciji ali predmetu, kakor v barvi in neposrednosti. Kakor hitro začne s transpozicijo, oslabi. V rizbah je vsekakor najmočnejši, pa tudi najoriginalnejši, ker je neposreden. Če ne bi te rizbe imele še prisiljene in cenene grotesknosti G. Grossa, bi močnejše in izraziteje delovale.

Cilj sodobnega hrvatskega likovnega stremljenja je, da doseže čisti upodabljaški izraz, ki bo ustrezal času, značaju zemlje in duši naroda.