

Nataša Lah

## TEORIJSKE SLIKE NASTALE PO PREDLOŽKU KRLEŽINIH SKICA ZA PORTRET LJUBE BABIĆA

Kada je o 'predmetu' kritike riječ, u tekstovima Miroslava Krleže o slikaru Ljubi Babiću, naziru se pretapanja neprecizno markiranih stilskih razlika (različitih načina izražavanja o istome), pa time podjednak tretman u raspravi ima piščev odnos prema liku i djelu slikara u fikcionalnom tekstu, esejistici, kritici i polemikama, te u dnevničkoj ili memoarskoj prozi. Iskoračimo li iz domene izvornih tekstova koje Krleža autorski potpisuje, prema 'tudem' dokumentiranju njegovih govora o 'drugom' (pri tom mislimo na publicirane bilješke drugih autora nastale temeljem piščevih 'glasnih' razmišljanja u neoznačenom kontekstu, tijekom višekratno vođenih razgovora) pratimo naglašeno fragmentiranje i kolažiranje navedenih stilova (koje otvara pitanje stilske kompetencije), odnosno, nedostatne brige za kontekstualizaciju iskaza, napose kada je riječ o utjecaju forme na sadržaj poruke, odnosu 'izvornosti sadržaja' prema 'govoru sjećanja', te jednakovrijednoj primjeni privatnog i javnog diskursa govornika u medijaciji ili, o svodenju umjetničke (poetske, estetske) na retoričku (nagovaračku, persuasivnu) poruku.<sup>1</sup> Obuhvatniji napor uvođenja 'reda' na tom polju nalazimo u novijoj povijesti književne teorije i kritike (bez obzira na ideološki predznak), dok se na polju povijesno umjetničke teorije i kritike u istom razdoblju veća pažnja posvećivala problematici i potencijalnim opasnostima *retorike ikonoklazma*<sup>2</sup> nego li stilskom markiranju i stilemima književnih (konkretno onih Miroslava Krleže) izričaja o umjetnosti (konkretno one Ljube Babića).

Već u ranom razdoblju Krležina stvaralaštva aktualizirano je pitanje 'poveznice' njegova djela s likovnošću. Teme se grupiraju unutar dva ključna razdoblja. U prvom, od 1917. do 1933. godine, likovnost se u Krležinu djelu 'čita' kao:

1. Stilska odrednica teksta: Milan Kovačević među prvim je Krležin literarni stil opisao kao *sličan onome ekspresionista u slikarstvu*<sup>3</sup>, dok je

<sup>1</sup> Marina KATNIČ-BAKARŠIĆ, *Lingvistička stilistika*, Budapest 1999.

<sup>2</sup> William MITCHEL, *Ikonologija. Slika, tekst, ideologija*, Zagreb 2009, pp. 11–12.

<sup>3</sup> Milan KOVAČEVIĆ, Pjesnik plesa i boje, *Obzor*, LVII, 1917, p. 2.

Ivan Nevistić Krležine tekstove u cijelosti definirao kao 'slike'... *Jer on je slikar raspadanja, disolucije, gdje je sve rastrgano i sve se razbacuje.*<sup>4</sup>

2. Nekompetentna kritika tadašnje likovne produkcije u Hrvatskoj: Josip Draganić analizirajući Krležin tekst objavljen pod naslovom *Grafička izložba 8.3.–20.3.1926.* u *Obzoru*, ističe da Krležine kritike karakteriziraju *novi tehnički izrazi vrlo nejasne sadržine.*<sup>5</sup>

3. Političkim motivima artikulirana estetika: Nika Miličević smatra kako Krleža *ne odstupa od težnje da životna zbivanja tumači dijalektikom materijalizma.*<sup>6</sup>

4. Orijentacija prema socijalnoj umjetnosti: Franjo Malin prvi zapaža kako *Hegedušićevi crteži nose u sebi prezir prema zaostalosti koju Krleža prepoznaje, a u prikazivanju toga prezira sadržana je težnja za njegovim nadilaženjem.*<sup>7</sup>

Tek se u drugoj polovici XX stoljeća problem likovnosti kod Krleže analizira kroz teorijska žarišta kojima je relevantna društvena paradigma umjetnost, koja se obzirom na intencionalne aspekte Krležina djela interpretira kao:

1. Društveno povijesna konkretnost: za Jana Wierzbickog Krleža kao *...modernistički debitant crpe iz riznice kulture i mita, zatim kao progornilac 'književne laži' koji u kulturnim konvencijama i mitovima pronalazi izvore lažne svijesti suvremenog svijeta, napokon kao psihoanalitičar koji silazi u podzemlje kulture, nastojeći izvući iz stanja nesvjesnosti nepoznate naslage kulturotvornih vrijednosti;*<sup>8</sup> za Predraga Matvejevića Krležina kritika generira iz *marksističko kritičke metode;*<sup>9</sup> Dirk Hinrich Strunk naglašava da je Krleža *povijesnu motiviku izmjestio u područje aktualnog realiteta.*<sup>10</sup>

2. Pseudokritički diskurs: Zlatko Posavac čitatelja upućuje da Krležine teme o likovnosti čita *na razini kritičko historiografskoj, a ne teorijsko*

<sup>4</sup> Ivan NEVISTIĆ, Slikar disolucije: novelist M. Krleža, *Pokret*, II, 1922, p. 4.

<sup>5</sup> Josip DRAGANIĆ, Izložba mladih grafičara, *Jugoslavenska njiva*, X, 1926, p. 200.

<sup>6</sup> Nika MILIČEVIĆ, Krleža o umetnosti, *Snaga*, VI, 1933, p. 32.

<sup>7</sup> Franjo MALIN, Krsto Hegedušić: Podravski motivi. Trideset i četiri crteža. S predgovorom Miroslava Krleže, *Letopis Matice Srpske*, CVII, 1933, p. 273.

<sup>8</sup> Jan WIERZBICKI, Odnos kulture i života u Krležinu djelu, *Književna smotra*, V, 1973, p. 10.

<sup>9</sup> Predrag MATVEJEVIĆ, *Književnost i njezina društvena funkcija. Od književne tendencije do sukoba na ljevici*, Novi Sad 1977, p. 143.

<sup>10</sup> Dirk Hinrich STRUNK, Povijesni motivi u Krležinim književno-kritičkim i umjetničko-kritičkim esejima, *Gesta*, II, 1980, p. 32–42.

*estetičkoj*;<sup>11</sup> Krešimir Nemec predlaže da se u Krležinu djelu estetsko odvoji od ideološkog, a umjetničko od pragmatičnog.<sup>12</sup>

No, pred teorijom likovnih umjetnosti u tom smislu leži nema li zadatak s obzirom na to da je likovnost (neprijeporno) relevantna sastavnica Krležina književnog opusa, i veže se na kompleksnu temu hrvatskog modernizma u turbulentnom društveno političkom prostoru od njegova prvog objavljena teksta *Legenda* 1914., do približno 1973. godine. Šutnju o Krleži u novijoj hrvatskoj povijesti (od 90-ih godina do danas) uz bok prate publikacije, članci i rasprave u kojima dominira kompleks 'rušenja mita', pa obje te krajnosti doprinose slabljenju i utjecaju znanstvenog (barem prema definiciji objektivnog, preciznog, točnog i racionalnog) diskursa.

Jesu li u tom kontekstu Krležina kritika moderne, napose apstraktne umjetnosti, kao i ideološki aspekti njegova kritičkog diskursa uopće, posljedica nekompetentnosti ili političkog oportunizma (što se dominantno provlači kao metatekstualni kod za razumijevanje teme) ili su njegove kritičke prakse utemeljene na određenim teorijskim i produkcijskim aktivnostima umjetnosti XX i XXI stoljeća, ostaje važnim korpusom pitanja na koja struka treba naći nedvosmislene odgovore. Takav bi nam red u sustavu mapiranja *kulturne geografije*<sup>13</sup> bio od posebne važnosti u analizi cjelokupnog fenomena 'Krleža i likovnost', kao i u pojedinačnim primjerima, kao što je u konkretnom slučaju smještanje lika i djela slikara Ljube Babića u taj kontekst.

Upravo na tom primjeru, raznorodnih (i često citiranih) sadržaja koji se bave interpretacijom djelâ nastalih iz suradnje Krleže i Babića, kao i Krležinih tekstova o Babiću, vidimo međusobno potiranje rezultata iz dva razloga:

- vrše se intervencije različitih aktivističko poetskih postupaka u području historiografskog dokumentarizma;
- analize poetskog diskursa razumijevaju se kao retorički iskazi utilitar-  
no nametnuti poetici kojom se bave. A poetika se u oba slučaja izvrće

<sup>11</sup> Zlatko POSAVAC, Protiv provincijalizacije. Miroslavu Krleži in memoriam, 15 dana, XXIV, 1981, p. 5.

<sup>12</sup> Krešimir NEMEC, Usmjerena recepcija – Krležino djelo između ideologije i estetike, *Republika*, XLIX, 1993, p. 5.

<sup>13</sup> Peter JACKSON, *Maps of Meaning: An Introduction to Cultural Geography*, London, New York 2003.

(predstavlja ili maskira) u činjeničnu polugu interpretacije kao konativno (usmjereno, apelirajuće) teorijsko 'oružje'. Da bi se izbjegla takva (nužno nečega potiruća) teorija, potrebno je osvijetliti razliku između poetičke analize kojoj je umjetničko djelo objekt spoznaje i dokumentacijskog postupka posredovanja, odnosno izlaganja informacije o djelovanju u svijetu umjetnosti. Poželjan rezultat takvog postupka konačno, faktor je koji bi preusmjerio udaljavanje teme od njezinih pravih izvora, prema razumijevanju izvora (izvornosti) kao jedinom mogućem i nepristranom cilju istraživanja.

### Status smisao i značenje 'tude' bilješke govora o Drugom

U prvom redu nastojimo pokazati koliziju činjenično dokumentacijskog i literarno poetskog postupka u 'tuđim' bilješkama govora o Drugom, nastalih u formi razgovornog stila i proznog podstila 'tuđ govor' (*represented speech*),<sup>14</sup> na predlošku knjige Josipa Vanište *Skizzenbuch 1932.–2010.: iza otvorenih vrata*<sup>15</sup> što je objavljena 2010. godine, a potom i četverotomne publikacije Enesa Čengića pod naslovom *S Krležom iz dana u dan*,<sup>16</sup> objavljene 1985., uz dvotomnu publikaciju istog autora i naslova objavljenu 1990. godine.<sup>17</sup>

Sam naziv prve od navedenih knjiga *Skizzenbuch 1932.–2010.: iza otvorenih vrata*, autora Josipa Vanište dijelom parafrazira naslov Sartreove drame *Iza zatvorenih vrata* (*Huis clos*, 1944.). Obje knjige vode čuvstvu društvenosti, koju takvom kakva jest čini Drugi.

Ne ulazeći u analizu spomenute knjige u cjelini, zadržati ćemo se na onom njezinom dijelu koji se bavi bilješkama Krležinih riječi, što se odnose na Ljubu Babića.<sup>18</sup> Minimalistička, lirska finoća Vaništine reprezentacije 'drugarskog ogovaranja' s Krležom, preinačena je u mješavinu razgovornog stila i prepričavanja tudeg (Krležina) govora o Drugom (Ljubi Babiću) u vidu bilješki koje se povezuju kodnim navođenjem datuma kada su nastale.

<sup>14</sup> KATNIĆ-BAKARŠIĆ 1999, cit. n. 5, pp. 34–39.

<sup>15</sup> Josip VANIŠTA, *Skizzenbuch 1932.–2010. Iza otvorenih vrata*, Zagreb 2010.

<sup>16</sup> Enes ČENGIĆ, *S Krležom iz dana u dan* (I–IV: *Balade o životu koji teče* 1956–1975, *Trubač u pustinji duha* 1975–1977, *Ples na vulkanima* 1978–1979, *U sjeni smrti* 1980–1981), Zagreb 1985.

<sup>17</sup> Enes ČENGIĆ, *S Krležom iz dana u dan. Post mortem*. (I–II: 1981–1988, 1989–1990), Sarajevo, Zagreb 1990.

<sup>18</sup> VANIŠTA 2010, cit. n. 8, pp. 110–195.

Nameće nam se pitanje zašto je Vaništa otvorio ona, Sartreu zatvorena vrata iz naslova spomenute drame, upućujući primatelja poruke na direktnost (neposrednost) razgovornog učinka time? Jer, Vaniština direktna polemika s Krležom izostaje, ali je priroda upućenosti njegove poruke na sadržaj koji je čuo (izabrao čuti) i prenio (izabrao prenijeti) primatelju metatekstualna (govor o govoru, kodirani govor). Vaništa je tako emitent tude poruke u vlastitom iskazu. Muka je egzistencijalnog prijevora s Drugim (Sartre) u ovom slučaju prikazana kao dokument svjedočenja što 'vrata' između dvojice govornika u dijalogu i recipijenata kojima su 'izdani' može činiti otvorenima, ali neprijevorno, njihov je izričajni stil oblikovan u poetskoj formi prozne bilješke 'tudeg' govora što vrata još uvijek drži čvrsto zatvorenima kada je o dokumentacijskoj autentičnosti navedenih izvora riječ. Svjesni takve, prije svega literarne forme Vaniština stila u reprezentaciji 'tudeg' govora, nećemo postaviti pitanje je li trebao 'izdati' (objaviti, ukoričiti, publicirati) navedene sugovornikove misli izgovorene pred smrt bez oporučnog potpisa kojim se ovjerava pravo javnosti na raspolaganje njihovim smislom i značenjem. Utoliko, priznajući Vaništi literarnu snagu poetizirana dnevnika, treba naglasiti da je njegova funkcija, unatoč referencijalnosti, primarno konativna, što sadržaj umeće između književnog i publicističkog stila pa ga kao i svaki takav tekst treba obzirno raščlaniti i komparirati s drugim izvorima kako se emotivno ekspresivni aspekt 'tudeg' govora i govora o 'tuđem' govoru, ne bi sam po sebi uvažio kao znanstveno utemeljen vrijednosni argument.

U 'izdanom' govoru nekoga o nekome time, nepažljivim uopćavanjem možemo izdvojene aspekte teme podići na razinu Nečijeg zaključka o Nekome. K tome, subjekt i objekt (Krleža i Babić) poetiziranog 'trača' u našem su slučaju neprisutni (mrtvi), i k tome kapitalno važni predstavnici hrvatske kulture XX stoljeća, koji se ne mogu uključiti u raspravu o temi čiji su protagonisti. Njihove su sudbine u jednom (sada povijesnom) trenutku bile udružene u prijateljstvu i prijevora, a za povijest hrvatske kulture, govorimo li o baštinjenom naslijeđu, to je prijateljstvo značilo mnogo više od prijevora. Uostalom, prilozi psihobiografskim studijama velikih ljudi, uz dužno poštovanje prema rečenom području istraživanja, najčešće su samo kameni spoticanja u korist ideoloških zahtjeva za određenim 'profilom' ličnosti, s time da i autori takvih priloga nisu i ne mogu ostati nepristrani u tom pogledu.

Među koricama svoga *Skizzenbucha* Vaništa nam u amanet ostavlja Krležine riječi koje su u hrvatskom (kulturnom i političkom) polemičkom prostoru rezonantno odjeknule:

–Babić nije mogao naslikati akt, ruku, lice. Mogli bismo reći da je bio slikarski nedarovit. U svojoj biti bio je dekorater koji je ovdje propao. Volio me i mrzio. Prosjedio sam sate i sate u njegovom atelijeru od 1915-6. do 1922, kada se naš odnos prekida. Trideset godina kasnije on se ponovno uspostavlja, ali ne zadugo. Pedeset devete treći put kod Areteja. 1945. učinio sam sve za njega, vi znate što. Ali kad smo započeli Areteja, vidio sam da je gotov. Potpuno se izgubio, njegova inscenacija nije vrijedila ništa. Uopće, Aretej je propao u Zagrebu...<sup>19</sup>

Iz navedenoga slijedi da je Krleža imao iznimno loše mišljenje o slikarskom talentu i scenografskom radu Ljube Babića, te da je bio opterećen njihovim ambivalentnim odnosom koji se nakon prekida 1922. godine samo dvaput nakratko obnovio početkom pedesetih godina (vjerojatno oko *Izložbe srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije* u Parizu) i krajem pedesetih prilikom uprizorenja *Areteja*, za što scenografiju radi Babić.

Tražeci poveznicu navedenog citata sa svim ostalim (ne toliko opsežnim, koliko brojnim) Krležinim bilješkama o slikarstvu i drugim djelatnostima Ljube Babića, te o njihovim kontaktima, prijateljstvu i zajedničkoj umjetničkoj produkciji sve do Babićeve smrti (1974.), referiramo se na fragmente iz Krležinih dnevnika,<sup>20</sup> tekstove o Babiću u esejističkim ostvarenjima<sup>21</sup> i historiografski utvrđene podatke o njihovoj umjetničkoj suradnji: Ljubo Babić ilustrira Krležine knjige,<sup>22</sup> scenografski postavlja Krležine drame,<sup>23</sup> a Krleža neposredno nakon rata 1945.

<sup>19</sup> Ibid., p. 120.

<sup>20</sup> *Davni dani, zapisi 1914-1921*, Zagreb 1956. i *Dnevnik 1914-17, davni dani I*, Sarajevo 1977. (uz napomenu da je navedena izdanja važno usporediti radi unesenih promjena u dnevničkim bilješkama).

<sup>21</sup> *Marginalija uz slike Petra Dobrovića 1921., Kriza u slikarstvu 1924., Napomena o crtežu Ljube Babića 'Franjo Ljuština u mrtvačnici' 1924., Predgovor retrospektivnoj izložbi Ljube Babića pod nazivom Slikar Ljubo Babić 1960., Predgovor retrospektivnoj izložbi Ljube Babića, (bez naslova), 1976.*

<sup>22</sup> *Pan 1917., Pjesme I i Pjesme II (1918.), Hrvatska rapsodija (1921.), Hrvatski bog Mars (1922.), Vučjak (1923.), Vražji otok (1924.), Račić i Pan (1947.), Novele (1948.) i prema Krležine časopise Plamen (1919.), Književna republika (1923.), Danas (1934.), Pečat (1940.).*

<sup>23</sup> *Golgota (1922.), Vučjak (1923.), Michelangelo Buonarroti i Adam i Eva (1925.), Gospoda Glembajevi (1929.), Leda (1930.) i Aretej (1959.)* – postavom kojeg završava svoj scenografski rad u cijelosti.



1. Miroslav Krleža, *Pjesme I*, Zagreb 1918 (likovno oblikovao Ljubo Babić)



2. Miroslav Krleža, *Pjesme II*, Zagreb 1918 (likovno oblikovao Ljubo Babić)



3. Prvo izdanje časopisa *Plamen*, Zagreb 1921 (likovno oblikovao Ljubo Babić)

pri izboru prvih poslijeratnih članova JAZ-u predlaže Ljube Babića za akademika. Angažira ga na postavu *Izložbe srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije* u Parizu 1950. Kod pokretanja Enciklopedije likovnih umjetnosti jugoslavenskog leksikografskog zavoda uzima ga za prvog suradnika (redaktora ilustracija) 1959. Početkom sedamdesetih inicira i organizacijski pomaže realizaciju Babićeve retrospektive što je otvorena u zagrebačkoj Modernoj galeriji 1975. godine, a čijom prigodom je napisao i svoj posljednji tekst o umjetniku u predgovoru pratećeg kataloga. I u bilješkama Enesa Čengića Krleža se višekratno referira na razne teme o Babiću.<sup>24</sup>

Poredbom iz Vaništine knjige navedena citata s drugim izvorima koji se u opisanoj formi 'tudeg govora' referiraju na ista pitanja Krležine ocjene Babićeva djela, suočeni smo s dubokim sadržajnim oprekama. Rečeno možemo oslikati navođenjem drugog izvora iz dvadeset i pet godina ranije objavljene publikacije koju s Vaništinom povezuje isti referencijalni predložak:

– ...ukoliko ne uđete u moj stil i sintaksu i ne uhvatite moju frazu, sve će to biti dim, a sve što ja Vama sada pričam i što Vi eventualno bilježite, ipak je na izvjestan način bližda slika pravoga Krleže. Gdje ste Vi bili od 1919, recimo, do tamo negdje 1924. godine, kada sam ja u ateljeu Ljube Babića gotovo svakog dana brbljao od pola jedanaest pa do dva popodne. To je, eventualno, vrijedilo zabilježiti. A ovo danas, to su već dobrim djelom, samo neka razmišljanja čovjeka na odlasku... zapravo sjećanja i prisjećanja na moje davne dane i neostvarene snove...<sup>25</sup>

Odlomak nam raskriva Krležina očekivanja u odnosu na reprezentaciju tudeg (njegova) govora prema kojem očuvanje autentične forme iskaza štiti sadržaj od neizvornosti, odnos prema godinama intenzivnog druženja s Babićem kao uporišnom točkom razgovornosti vrijedne pamćenja, i odnos prema govoru iz sjećanja koji predstavlja neautentičnu (revidiranu) sliku prošlosti opterećenu iznevjerenim očekivanjima (neostvarenim snovima).

Navedeni smo time u postupku rekonstruiranja umjetničko kritičkih iskaza Miroslava Krleže razlučiti ekspresivno emotivnu funkciju njegovih poruka (napisanih, diktiranih ili povjerenih – svejedno) u pr-

<sup>24</sup> U razdoblju od 1956. do smrti 1981. nalazimo 41 referencu, a u bilješkama Čengićevih rekonstrukcija i sjećanja na druženje s Krležom, nastalih u razdoblju od 1981. do 1990. nalazimo 13 reference.

<sup>25</sup> ČENGİĆ 1985, cit. n. 16, I, p. 7.

vom licu jednine, kojima treba pribrojiti mnoga dnevničko memoarska (i višekratno revidirana) sjećanja; od umjetničko kritičkih sudova, u kojima se otklanja plan remetećih aspekta privatnosti kodiran dominacijom karakternih i ideoloških prijevora s umjetnikom o čijoj umjetnosti govori i piše. Slojevit narav Krležine tekstualnosti koja je nerijetko posezala za podlogom 'slikovnosti' u raspravi o 'značajnom drugom' kao 'suparničkom vidu reprezentacije'<sup>26</sup> otežala je čitanje mnogih njegovih tekstova o likovnim umjetnicima koji su mu bili suvremenici, a što se posebno istaklo i u kompleksnom odnosu prema kiparu Ivanu Meštroviću.

Pokazuje se međutim, da je vrijedan korektiv Krležinim ekspresivnim skicama (emocionalno intoniranim fragmentima dnevničkog karaktera) njegova naknadna artikulacija teme koju potpisuje kao umjetničko kritički portret umjetnika. Na primjeru s Meštrovićem rečeno slijedi iz zapisa:

– Na stranu Meštrovićeva politika o kojoj sam u svoje vrijeme rekao sve što sam imao reći, ali Meštrović još nije dobio umjetničko mjesto kod nas. Jasno bi i nedvosmisleno trebalo reći da je bio najizrazitiji i najkvalitetniji predstavnik bečke secesije, umjetnik velikog stila i poteza, kakvog nismo imali i pitanje je hoćemo li ga uopće imati<sup>27</sup> ... Tako je 1928. došlo do mog teksta 'Ivan Meštrović vjeruje u Boga'. Pisao sam preoštro. Ne znam zašto sam ga dohvatio baš s te strane. Danas se tek može sagledati sva Meštrovićeva veličina. Njega bi trebalo oprati od političkog blata pa da zablista u svom svojem sjaju, oprati od njegovog političkog angažmana, od njegove proze i drugih tekstova. Jer, bilo kako bilo, Meštrović je među najistaknutijim predstavnicima moderne skulpture, ne samo u nas nego i mnogo šire.<sup>28</sup>

Na primjeru s Babićem, koristi slične interpretativne strategije, stalnim isticanjem opreke osobno-javno u odnosu prema umjetniku o kojem govori i piše:

1. U tekstu za katalog Babićeve retrospektivne izložbe 1975./6. godine:  
– ... pisati o Ljubi Babiću poslije svega što sam o njemu rekao, zaista nije lako...<sup>29</sup>

2. Iz razgovora s Čengićem:

– Pronađoh blok i bilješke o Ljubi Babiću koje sam vodio još od 1913...<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Cf. MITCHELL 2009, cit. n. 2, p. 12.

<sup>27</sup> ČENGİĆ 1985, cit. n. 16, I, p. 140.

<sup>28</sup> Ibid. p. 166.

<sup>29</sup> ČENGİĆ 1985, cit. n. 16, II, p. 47.

<sup>30</sup> Ibid., p. 58.

- Naše prijateljstvo je ugaslo davno...Zbog Petra Dobrovića...<sup>31</sup>
- Naš Ljubo je nesumnjivo jedna od najznačajnijih likovnih pojava među svim hrvatskim slikarima. Bio je ne samo izuzetno darovit, nego i dobar teoretik, ali je u privatnom životu bio nevjerojatno uporan i tvrdoglav<sup>32</sup>
- Babić nikada nije bio priznat kao slikar. Bio je duboko ranjen zbog toga i takav je otišao na onaj svijet<sup>33</sup>
- To nije dobro, zapravo je loše, ali bolje u ovom trenutku i u stanju u kakvom jesam, nije mi pošlo za rukom, a trebalo ja sad post mortem načiniti nešto što bi na drugi način progovorilo o svemu što je Ljubo značio ne samo kao slikar već i kao pedagog i izuzetna pojava na našoj kulturnoj sceni više od pola stoljeća.<sup>34</sup>

Krleža je sudeći po svemu, već 1976. godine, zbog lošeg zdravstvenog stanja i psihičke malaksalosti osporio sebi mogućnost primjerene formulacije teksta kojim bi valorizirao Babićev polustoljetni, slikarski, pedagoški i uopće kulturni prilog hrvatskoj umjetničkoj sceni. Unatoč tome, dvije godine kasnije, 1978. Vaništa ga je zamolio za predgovor svojoj mapi crteža za izložbu u Austriji, što je Krleža odbio.<sup>35</sup>

Pet godina nakon toga, Josip Vaništa bilježi Krležin 'sud' o Babiću, (komponiran s većim brojem ostalih bilježaka što su zapisane istoga dana, a kojima u cijelosti nedostaje kontekstualni oslonac) s opisnom datacijom *'Koncem studenog 1981'*.<sup>36</sup> Krleža umire nakon mjesec dana, preciznije, 29. prosinca iste godine.

Misleći na posljednji portret Krleže na bolesničkoj postelji, nacrtan nakon Vaništine posjete umirućem piscu u bolnicu, 15. prosinca 1981.,<sup>37</sup> Čengić bilježi:

- Đavo bi znao što je Vaništa htio da kaže prikazujući Krležu u njegovoj starosti i usahlosti. Možda bi odgovore trebalo potražiti u Vaništinim 'literarnim fikcijama'.<sup>38</sup>

<sup>31</sup> Ibid., p. 225.

<sup>32</sup> ČENGIĆ 1985, cit. n. 16, I, p. 281.

<sup>33</sup> ČENGIĆ 1985, cit. n. 16, III, p. 196.

<sup>34</sup> ČENGIĆ 1990, cit. n. 17, II, p. 138.

<sup>35</sup> ČENGIĆ 1990, cit. n. 17, I, pp. 238–239.

<sup>36</sup> VANIŠTA 2010, cit. n. 8, p. 132.

<sup>37</sup> Cf. VANIŠTA 2010, cit. n. 8, p. 195.

<sup>38</sup> ČENGIĆ 1990, cit. n. 17, I, p. 240.

## Pomicanje historiografsko ikonoloških 'granica' interpretacije

U prvom svesku publikacije *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća*, Grge Gamulina nalazimo 42 reference na ime Krleža, Miroslav. U dijelu njih (preciznije šest) koje su vezane na analizu djela Ljube Babića unutar poglavlja *Proljetni salon i suvremenici*, Krleža se javlja na tri razine: kao umjetnički kritičar (Predgovor katalogu retrospektivne izložbe Ljube Babića u zagrebačkoj Modernoj galeriji 1975/6.), kao model Babićeve slike (*Portreti M. Krleže* 1918., 1919.), i kao autor knjiga koje je Babić likovno oblikovao, odnosno, autor drama čija je uprizorenja Babić scenogafski postavio. Koliki je utjecaj Krleža imao na Babićevu afirmaciju i stvaralaštvo Gamulin naglašava rečenicom:

*U vrijeme našeg otkrivanja Krleže, nametnuo se i Babić; tada već stilski znatno određeniji...*<sup>39</sup> Gamulinov imput za korištenje navedenih referenci historiografsko je ikonološke prirode i pomaže markirati određene prekretnice u Babićevom slikarstvu, odnosno povijesti razvoja njegova stila:

– ...nije teško zamisliti što se događalo u onoj 'vincilirskoj kleti' podno Rokova perivoja, u njegovu ateljeu, gdje ga je pohadao novi znanac i prijatelj: Miroslav Krleža. Bila je to akceleracija koja će ubrzo dovesti do Crne zastave iz 1916. i do Crvenih stjegova iz 1919. godine. Nije potrebno dvoumiti se: to je simbolizam, i to kao neka scenska vizija. Patos je dosegao krajnju granicu, i samo najveća redukcija likovnih sredstava spasila je ovaj spektakl od retorike. Simboli su naravno, jako izloženi, a značenja su opisana. Ali, u likovnom pogledu, koji i kakav izraz ova inscenacija predstavlja? I određuje li ona stilski svog autora, kad on u isto vrijeme slika ona tri portreta Miroslava Krleže u kojima je manetovska podloga ponovo probila 'nanose stilova'?<sup>40</sup>

Čak se i Krležin predgovor slikarevoj retrospektivi 1976. koristi isključivo kao izvor za Babićeva sjećanja na profesora Franza von Stucka. Drugih konstrukcija, u smislu interpretativnih zahvata s obzirom na Krležin utjecaj ili tekst, kod Gamulina nema. Značajnom se u okviru teme, čini kratki Gamulinov dijalog sa samim sobom. Autor se naime, pita: *...što je bilo uzrok onom naglom gašenju zaleta pri kraju 30-ih*

<sup>39</sup> Grgo GAMULIN, *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća*, Zagreb 1985, p. 126. Bilješka se odnosi na Babićeva umjetnička ostvarenja u oblikovanju knjiga i plakata od 1918. do 1923. godine (s pogrešno datiranom godinom objavljivanja zbirke *Pjesme I*, gdje umjesto 1913., treba stajati 1918. godina).

<sup>40</sup> Ibid. p. 123.



4. Ljubo Babić, *Crna zastava*, 1916.  
Kolekcija Josipa Vanište



5. Ljubo Babić, *Sv. Sebastian*, 1917.  
Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i  
umjetnosti, Kabinet grafike.

godina? i odmah odgovara: *Mi, naravno, pišemo povijest umjetnosti, prvenstveno slikarstva Ljube Babića, i to je, nažalost, sužavanje vidnoga kuta. Trebalo bi pisati hrvatsku kulturnu povijest ovog vremena, pa bi tada i lik graditelja bio jasniji i čvršći.*<sup>41</sup>

Međutim, Gamulin se u daljnjem pisanju hrvatske kulturne povijesti zadržava na činjenično - opisnoj ravni, ne upuštajući se u kritički diskurs, ostajući vjeran povijesno umjetničkoj, tradicionalnoj, empirijskoj, povijesnoj metodi: izdvojiti, atribuirati, valorizirati, usustaviti.

U trećoj cjelini knjige *Tradicijska i moderna*<sup>42</sup>, pod nazivom Monokromije, povjesničarka umjetnosti Vera Horvat Pintarić, u poglavlju *Crna zastava* analizira djelo Ljube Babića. U tekstu se višeputno referira na djela

<sup>41</sup> Ibid. p. 116.

<sup>42</sup> Vera HORVAT PINTARIĆ, *Tradicijska i moderna*, Zagreb 2009, pp. 237–281.

Miroslava Krleže, dnevničke zapise iz razdoblja 1914-1921 u *Davnim danima* i *Dnevniku* 1914-1917; eseje *Napomena o crtežu Lj. Babića 'Franjo Ljuština u mrtvačnici'*, *Pismo iz godine 1922*, *Stjepan Radić* 8.8.1928., *O Kranjčevićovoj lirici*, *O Marcelu Proustu* i Predgovor katalogu retrospektivne izložbe Ljube Babića u zagrebačkoj Modernoj galeriji 1975/6.; te na roman *Povratak Filipa Latinovicza*. Knjiga zapisa Josipa Vanište iz 2001. godine, konkretno citat iz njegovih razgovora s *u studenome 1981.*,<sup>43</sup> pribraja se izvorima Krležinih stajališta o temi.

Kompleksno prožimanje faktografije, povijesti, morfoloških analiza i komparativnih postupaka na polju likovne umjetnosti i književnosti, uz diskretne intervencije subjektivno poetičkih zapažanja, u navedenom tekstu Vere Horvat Pintarić (dalje VHP) traži daleko veći prostor analize od predviđenog ovim radom. Time smo navedeni suziti fokus rasprave o slojevitom tekstu, s orijentacijom na one dijelove koji se čine proturječni u odnosu na:

1. Predloženi okvir rasprave u temi ('monokromije' u tradiciji moderne)
2. Argumentaciju pretpostavke prema kojoj Krleža i Babić *nisu imali ista shvaćanja o slikarstvu*<sup>44</sup>
3. Poredbu *unutrašnje spojne snage i kompozicijske ideje*<sup>45</sup> u slici opisanoj riječima (Krleža) i naslikanoj slici (Babić)
4. Upotrebu *pojмова mimēsis* i *kampanilizma*,<sup>46</sup> u Krležinu tekstu o Babiću, i u tekstu VHP o Krleži i Babiću

Za raspravu o hrvatskoj likovnoj umjetnosti u okviru velike teme Tradicija i moderna VHP koristi zavidno bogatu bibliografsku gradu i vješto je usustavljuje u tkivu teksta, međutim, uskraćeni smo za zaključak vezan na podtematski fokus poglavlja *Monokromije*, koji se odnosi i na temu o Ljubi Babiću isključivo uspostavom doslovne analogije naslova podteme i podnaslova: *Crna zastava*. Nadalje u tekstu (isključimo li prostor analize istoimene Babićeve slike iz 1916. godine, kojom dominira monokromna ploha velike zastave) ni po čemu više. U tom kontekstu obiman prostor i značaj posvećen Miroslavu Krleži možemo razumjeti kao apostrofiranje njegove uloge u oblikovanju tradicijskog obrasca hrvatske moderne, a time i po utjecaju na slikara o kojem se piše. U tako,

<sup>43</sup> Ibid. 265.

<sup>44</sup> Ibid., p. 265.

<sup>45</sup> Ibid., pp. 273–274.

<sup>46</sup> Ibid., pp. 274–276.

krležijanstvom obojenom prostoru, zaključci se samo naslućuju, ili Zernerovim riječima rečeno, čitaju se kao *kritika koja se hoće nametnuti općenito, ne pokazujući se*.<sup>47</sup>

VHP argumentira pretpostavku o nesličnim shvaćanjima slikarstva kod Ljube Babića i Krleže temeljem fragmenta iz Krležina predgovora Babićevoj retrospektivi 1976. godine. Veže se na izraz Krležina *čudenja* što Babić nije imao afiniteta spram rasprave o Kandinskom i na korištenje piščeva izraza *nejasni detalji* u knjizi Kandinskog *Über das Geistige in der Kunst (O duhovnome u umjetnosti, 1912)*. Na istom mjestu<sup>48</sup> dalje, citamo kako autorica raščlanjuje Krležin odnos prema Picassu, konkretno slici *Les Femmes d'Alger (O Verso)* (1907), koju kako navodi, Krleža nije mogao vidjeti, apostrofirajući usko njegovu riječ *trik* u kontekstu citata kao indikativno uporište prema zaključku o sličnosti između Krležina shvaćanja i onih koji su poslije Drugog svjetskog rata – *ex cathedra* – govorili isto što i on. Ostalo nam je otvorenim pitanje, spada li među takve i sam Ljubo Babić koji 1954. pišući o *'École de Paris'* zaključuje da je:

– stvarno bila dijalektična suprotnost prošloj velikoj francuskoj umjetnosti i njezinoj tradiciji. Značajni francuski umjetnici toga doba živjeli su u toj tradiciji, bila im je prirodna, a pridošlice bijahu bez te tradicije, jer se tradicija ne da preuzeti. Usporedba između sjajnog Braqua i kameleona Picassa jasno otkriva tu bitnu razliku.<sup>49</sup>

Krležino poimanje *trika* u Picassovu slikarstvu, doduše, nije problemski sukladno Babićevim zapažanjima *kameleonstva* kod istog umjetnika (što nam ovdje nije postavljeno za cilj istraživanja), ali se na relaciji Braque – Picasso, potvrđuje u sličnom shvaćanju slikarstva kod Krleže i Babića. Rečeno možemo ilustrirati Krležinim riječima:

– Lepeza tonova, ustreperena igra svjetlosti od azura i od berlinskog plavetnila do apsolutno crne noći, lirizam sivih intonacija, melankoličnih i punih neprijatne čamotinje, kao što je neprijatan miris štamparskog katrana na novinskoj hartiji, to su nijanse braqueovske palete, koja se za razliku od mnogih nije odvojila od stvarnosti predmeta, kakvim je okružen civilizirani čovjek, koji provodi svoj život u zatvorenim sobama.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Henri ZERNER, Perspektive istraživanja, *Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti* (ed. Nenad Mišević, Milan Zinaić), Rijeka 1982, p. 33.

<sup>48</sup> HORVAT PINTARIĆ 2009, cit. n. 38, p. 266.

<sup>49</sup> Ljubo BABIĆ, O progresu i tradiciji na likovnom području. *Hrvatska likovna kritika 50-ih. Umjetnost i ideologija* (ed. Ljiljana Kolečnik), Zagreb 1999, p. 197.

<sup>50</sup> MIROSLAV KRLEŽA, Varijacije na temu o umjetničkom stvaranju, *Republika II-III*, Zagreb 1959, p. 18.

Dok, slijedom rasprave o Kandinskom koju VHP otvara u prilog tezi o nesličnim shvaćanjima slikarstva u Babića i Krleže, možemo zaključiti riječima za čiji sadržaj ne bismo mogli sa sigurnošću reći potpisuje li ga Krleža, ili Babić:

– Tako su u to davno vrijeme ezoterički muzicirali oblicima, linijama i bojama prije nego li su propali. Redovno uz takvo muziciranje i uz takve ezoterične znakove nestaju s pozornice svijeta čitave civilizacije.<sup>51</sup>

Po stilu naslućujemo, a prema izvorima potvrđujemo Babićev potpis pod tekstom *O progresiji i tradiciji na likovnom području*, što je izvorno objavljen u *Republici* 1954., a u kojem je i citirani odjeljak.

Kadikad, dopušteno je *čuditi se* nedostatku tuđe volje da o drugome govori, kao što je i velikim poznavateljima stvari o kojima govore i pišu dopušteno neke aspekte teme označiti *nejasnima*. Da bi se te pojave uzele kao argument unutar znanstvenog istraživanja, u najmanju ruku bi se trebale višekratno opetovati i raspraviti u kontekstu cjelokupne slike odnosa svojih protagonista i kulture u kojoj su živjeli.

....slikana slika i slika predočena riječima, dvije su različite stvari,<sup>52</sup> kaže VHP pozivajući se na Flauberta, u opširno razrađenoj temi *Slikar i pisac*, razvijenoj iz pretpostavke da je *sve ono što je Krleža mislio i pisao o Babiću, moglo dobro poslužiti za njegov roman 'Povratak Filipa Latinovicza', objavljen 1933. godine*,<sup>53</sup> Nedugo zatim, nakon odabranih motiva za asocijativnu poveznica između fikcionalnog Filipa Latinovicza i stvarnog Ljube Babića, a u proturječju s prije naglašenom razlikom između slikane i riječima predočene slike, autorica zaključuje: *Krleža se ne koristi slikarskom metodom već prenosi izgled slike, on opisuje prikazani siže ili neki motiv u boji*<sup>54</sup> Krleža tako kroz Filipa (imaginarnog Babića) opisuje *konkretno tlo spoznaje* kao pisac, a ne kao slikar, a *samorazorni nagon za polomljenim kostima*, čak *nije moguće slikarski prikazati*,<sup>55</sup> posljednje je među nanizanim osporavanjima Krležine (slikarske?) metode. Zaključna misao pak, koja sažima rečeno glasi: *Po tome kako je Krleža opisao slikarovu predodžbu vidi se upravo ono što je dosad bilo svojstveno njegovu protagonistu: nedostatak 'unutrašnje*

<sup>51</sup> BABIĆ 1999, cit. n. 46, p. 195.

<sup>52</sup> HORVAT PINTARIĆ 2009, cit. n. 38, p. 270.

<sup>53</sup> Ibid., p. 269.

<sup>54</sup> Ibid., p. 273.

<sup>55</sup> Ibid., p. 274.

*spojne snage'. A ta 'unutrašnja spojna snaga', to je kompozicijska ideja, ona je okosnica same slike. Toliko o slikarskoj metodi.*<sup>56</sup>

Trebamo li zaključiti kako slika predočena riječima treba ipak imati kompozicijsku ideju slikane slike, ili, trebamo li zaključiti kako slikarska metoda slike predočene riječima, mora odgovarati slikarskoj metodi nastanka slikane slike?

Čini se, fikcionalna galerija Filipa Latinovicza nije posebno pogodan stilsko žanrovski ambijent za raspravu o slikarskoj, koliko o književnoj metodi. A asocijativno ugrađivanje lika i djela Ljube Babića u fikcionalno oblikovan lik Filipa Latinovicza, govori isključivo o prirodi piščevih nagnuća za oblikovanje literarnog sadržaja.

U tom kontekstu, skloni smo usporediti pristup VHP Krležinim literarnim predlošcima u gradbi slike predočene riječima, na stranicama knjige *Svjedok u slici*, gdje se osvrće na Krležinu Legendu, novozavjetnu fantaziju u tri slike iz 1914. godine, te na roman *Povratak Filipa Latinovicza. Uz Legendu čitamo: Rijetko je koji pisac u to vrijeme, 1914, kad se pripremala nova raspodjela Europe, tako jasno ocrtao njezinu budućnost: rascjep između ideala i stvarnosti...U toj 'fantaziji u tri slike' prikazana je također budućnost onih protagonista, koji nisu slušali svoju sjenu, ili još gore, koji su je poput Petera Schlemihla prodali davlu.*<sup>57</sup> Uz Filipa L. čitamo drugačiju izvedenicu o izostanku slikareve 'unutarnje spojne snage', ovaj put naime, ona nije odraz izostale kompozicijske ideje (Krležine ili Filipove ili Babićeve), već je izazvana mitskim progonom: *kao da živi pod zloćudnim djelovanjem Saturna.*<sup>58</sup>

U kasnijim je čitanjima kod VHP izostala potreba za udivljenjem Krležinim slikama što su predočene riječima, kao i njihovoj sraslosti u kulturno tkivo međuratne Europe, sve u korist novonastale štete nasilnih poredbi među riječima predočenih i slikanih slika u *Tradiciji moderne*.

Interpretaciju pojmova *nedostatak mimēsis* i *kampanilizam*, u prijedlozima čitanja Krležina teksta o Babiću kod VHP značenjski je neobilježena. Krleža spominje, podsjeća VHP, Babićev nedostatak *mimēsis*... upućujući čitatelja da su Babićevi portreti Krleže i Matoša – među

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> Vera HORVAT PINTARIĆ, *Svjedok u slici. Nove figure za nove stvarnosti u eri moderne*, Zagreb 2001, p. 275.

<sup>58</sup> Ibid.

najboljima što ih uopće imamo. U daljnjem tekstu opisuje se Dobrovićev portret Krleže kao *fizionomijska ilustracija u jakim bojama nasuprot Babićevu oštroumnom slikarskom opažanju unutarnjih svojstava jedne ličnosti*.<sup>59</sup> Time se rasprava o navedenoj Krležinoj natuknici *nedostatka mimēsis*, na štetu onih koji ne znaju povijest Dobrovićeve uloge u porošanju Krležina i Babićeva odnosa, naprosto završava. No, na žalost, portret nije sretan odabir za raspravu o Babiću s Krležom, jer je pisac o potencijalnoj vrijednosti Babićevih portreta pisao još davne 1916. godine, anticipirajući među ostalim i dosege onih koje apostrofira i VHP:

– Kada bi Babić imao smionosti da reže do dna, sasvim duboko, do negativnog, psihološkog tajanstvenog dna, možda čak do karikature, od takvih portreta (kao onaj Ljube Wiesnera) mogli bi ostati dokazi i svjedočanstva o ličnostima, sa pouzdanim ključem za čitavu duhovnu strukturu čovjeka.<sup>60</sup>

U posljednjem tekstu kojeg o Babiću piše, Krleža se dotiče pojma *kampanilizam*:

– ...samo nam njegova poezija i danas govori više nego mnoge glasne slike tih davnih dana kada se Ljubo probijao sa Crnčićevom paletom od Plasa pa preko Pariza do svog zavičajnog *kampanilizma* u vinogradima svetojanskim, a pitamo se od tih njegovih motiva, na kraju puta, koji je de Segonzac bolji?<sup>61</sup>

VHP odgovara:

– Sva ta pitanja – odnos između 'niske' i 'visoke' umjetnosti Babić ostavlja otvorenima (on to izrijekom i kaže), ali on ta složena pitanja – postavlja. To je dakle, njegov *kampanilizam*, što ga spominje Miroslav Krleža. A je li itko pomislio da su kajkavske 'Balade Petrice Kerempuha' objavljene 1936., Krležin *kampanilizam*?<sup>62</sup>

Na ovom mjestu orijentiramo se prema suvremenom teorijskom konceptu kulturne geografije i njegovim uporišnim točkama identiteta, moralne geografije i pojma baštine kako bismo donekle uputili na različita čitanja aluzivne formulacije *kampanilizma*.

– Identitet implicira nediferencirano jedinstvo ili istost, od koje/ga se sastoji esencijalno 'biće' entiteta. U zapadnom se mišljenju od Platona naovamo često pretpostavlja da 'imati identitet' znači ustvrditi da je 'biće' – ono što objekt u

<sup>59</sup> HORVAT PINTARIĆ 2009, cit. n. 38, pp. 274–275.

<sup>60</sup> MIROSLAV KRLEŽA, *Davni dani, zapisi 1914–1922* (godina 1916.), Zagreb 1956, pp. 145–146.

<sup>61</sup> MIROSLAV KRLEŽA, in: *Ljubo Babić*, Zagreb 1976, p. III.

<sup>62</sup> HORVAT PINTARIĆ 2009, cit. n. 38, p. 276.

temeljnom smislu jest – istovjetno s nekom esencijalnom odlikom (ili odlikama).<sup>63</sup>

Različite značajke u tom smislu definiraju i unificiraju parametre pojedinačnog značenja i iskustva, priskrbujući osnovu na kojoj se gradi osobnost. U Platonovoj i tradiciji kasnijih kršćanskih teologa, ističe Martin, to su nematerijalni entiteti kojima je tijelo samo 'spremnik', a u Descartesovoj identitet se veže za umnu sposobnost čovjeka, koja se manifestira razlikovanjem istine od laži. Premda se ljudski identiteti 'tretiraju' pojedinačno, smatra se, nastavlja Martin, da im podrijetlo i izraz distinktivno društveni. U tom smislu je i pretenzija na suštinsku 'pripadnost' domovini, naciji ili etničkoj skupini u većoj mjeri postupak zazivanja mitskoj jedinstva i stabilnosti zatvorenog identiteta, nego li izrazi nečega što zapravo već postoji.<sup>64</sup>

Znamo li u tom kontekstu da je lik Petrice Kerempuha europske književne provinijencije, kao svojevrсна varijanta Tilla Eulenspiegela, te da je u Baladama protagonist anonimnog pučkog kolektiva, ispičutura i lakrdijaš koji citira Dantea, Ovidija i Cervantesa, tada njegov mundus inversus ne može biti odraz stabilnog, ni zatvorenog identiteta. Mjesto i jezik u kojima se Krležin Petrica Kerempuh inscenijski situira, pjesnikova (pjesnička) je izvedenica specifične 'moralne geografije' čija se tradicija i svijest osporava sarkazmom i groteskom. Složimo li se nadalje, s Cresswellovom tezom da su opće geografske kategorije postale nakrcane moralnim narativima, a mjesta se u tom pogledu pokazuju kao lokacije ukorijenjena morala, uvođenjem 'pokretljivosti' u čvrsta uporišta takvog sustava, stvara se nered, koji upućuje na moralnu upitnost. *Kršenje tih očekivanja često uspijeva jasno pokazati odnose moći koji su u pozadini takvih geografija.*<sup>65</sup>

Ako se Krležino situiranje Petrice Kerempuha inscenira time, kao remeteći faktor određene moralne geografije, tada se formulacija 'vinogradi *svetojanski*' odnosi na Krležinu viziju baštinskog toposa kod Babića, kojem je aluzija na crkveni *campanil* (s obzirom da je o campanilizamu riječ) središnja točka lokalne smještenosti, bilo da je u Bukovcu Svetojanskom, ili Jastrebarskom... svejedno. A baštinski topos kulturne

<sup>63</sup> James MARTIN, Identitet, *Kulturna geografija, kritički rječnik ključnih pojmova*, Zagreb 2008, p. 135.

<sup>64</sup> Cf. *ibid.*, pp. 136–137

<sup>65</sup> Tim CRESSWELL, Moralne geografije, *Kulturna geografija, kritički rječnik ključnih pojmova*, Zagreb 2008, p. 177.

geografije, sporno je mjesto Krležine rasprave unutar već spomenute 'moralne geografije'. Jer, i Krleža konceptualizira (pučku) baštinu kao 'kult' i društvenu konstrukciju 'slavljenja' ili 'oplakivanja' prošlosti, koja gdjekad propušta zapaziti aspekt *merkantilizacije*, koji u sebi nosi. U kulturnim je geografijama danas vodeća tema trgovanje baštinom u turističke svrhe,<sup>66</sup> dok su u Babićevo i Krležino doba, problem markirala nesuglasja oko *merkantilizacije* identiteta.

Ne radi se dakle u raspravi o kampanilizmu, o kritici teme zavičajnosti, već o kritici pristupa motivima zavičaja i zavičajne povijesti.

### Političko socijalne kontroverze

U katalogu Babićeve rovinjske izložbe koju je organizirala Adris grupa, 2003. godine, povjesničar umjetnosti Igor Zidić analizira slikarevu ulogu „u svjetlu nekih političkih kontroverzija.“<sup>67</sup> Radi se o eseju kojim dominira problem Krležina utjecaj na Babićevo stvaralaštvo, posebno u pogledu slikarevih političkih 'slabosti', i u tom smislu njegova inferiorna položaja u odnosu na Krležu, što je ilustrirano anamnezom slike *Crvene zastave*. (1918.). Citiram, prema Vaništi, riječi Babićeve prijatelja, napominje u tekstu Zidić, referirajući na Krležu u daljnjem tekstu tridesetak puta, premda je jedini autentičan izvor navoda Krležin predgovor u katalogu Babićeve retrospektive 1976. godine., dok je knjiga zapisa Josipa Vanište iz 2001. godine (s polaznom bilješkom iz 1981.) višekratno korištena kao dostatan, premda posredan ('tudi') i krajnje poetički kontekstualiziran izvor podataka.

Zidić strategiju svoje analize razvija iz Babićeve 'portreta' viđenog u dvostrukoj slici, prvoj što pribraja sve relevantne i neupitne vrijednosti akademika, slikara grafičara i likovnog odgojitelja, pisca, grafičkog dizajnera, povjesničara umjetnosti i folklorista, galerijskog kustosa i ravnatelja, urednika i na glasu predavača, organizatora i postavljača brojnih izložbi.<sup>68</sup> nasuprot drugoj, što je nastajala od vremena teških optužbi Izidora Kršnjavoga pa do (ove) završne pluske prijatelja Krleže.<sup>69</sup> (Misli se na Krležinu poredbu Babića sa Segonzacom, op. a.).

<sup>66</sup> Cf. David ATKINSON, Baština, *Kulturna geografija, kritički rječnik ključnih pojmova*, Zagreb 2008, p. 177.

<sup>67</sup> Igor ZIDIĆ, *Ljubo Babić u svjetlu nekih političkih kontroverza*, Rovinj 2003.

<sup>68</sup> Ibid., p. I.

<sup>69</sup> Ibid., p. II.



6. Ljubo Babić, *Crvene zastave*, 1921.  
Zagreb, Hrvatski povijesni muzej



7. Ljubo Babić, *Franjo Ljuština u mrtvačnici*. Zagreb, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Grafička zbirka

Pažnju ćemo usmjeriti na 'pljusk'u' kojom Zidić 'udara' Babića aproksimativnim označavanjem i u kontekstu dramski fabuliranog scenarija, izmičući Krleži povlasticu autorstva na posljednji udarac.

*U neko se doba bio uvelike priklonio lijevim idejama; bilo je to u godinama prsnog drugovanja s Miroslavom Krležom (naročito 1918. i 1919) apostrofira Zidić, što nam dakako nije sporno, ali u nastavku otvara jedan specifičan i po Ljubu Babića iznimno pogrdan plan rasprave:*

– Postoji, međutim, kad već govorimo o tome, i drugi aspekt lijeve priče. Vjerujem, da i on krije nešto što bi vrijedilo upoznati. Citiram, prema Vaništi, riječi Babićeva prijatelja: 'Ne, ta masa koja vulkanski kulja Mesničkom ulicom nije nosila crvene zastave. Bile su to hrvatske trobojnice, 28. oktobra 1918. Promatrao sam sliku u Babićevu atelijeru i u jednom momentu rekao da ih preslika u crveno. I on je to učinio'.<sup>70</sup>

| <sup>70</sup> Ibid.

Dakako, 'pljuska' tek slijedi. Uvertira je *Doppeltporträt*, (dvostruki portret): *karakterni portret prvaka hrvatske intelektualne ljevice i portret njegova građansko-revolucionarnog prijatelja*, koji rješavaju *nacionalno pitanje ruskog sadržaja*, falsificirajući time revolucionarni trans. I dok je s vremenom, odnosno, *gomilanjem činjeničnog materijala Krležin Eros splasnuo*, *Babić se spram Krleže pokazao slabićem*, ogriješivši se o *fakticitet*, tako *presudan za moral*. Nakon pljuske u lice Babićevu moralu, ovu mračnu epizodu Zidić dramski završava:

– Pitam se, je li slikar – u godinama kad su odnosi s piscem bivali u krizi – razmišljao o nalogima koje je, s nekim razlogom, s nekim opravdanjem, ispunjao? Nije moguće da su se slikareve dvojbe oko opravdanosti Krležina nagovora probudile vrlo brzo; samo godinu dana otkako je zatajio hrvatsku trobojnicu, Babić će, iskuvivši posrbljivanje Jugoslavije, zapisati: “I opet se ne smiješ zvati onako kako se zoveš.” Je li, barem u toj rečenici, bilo malo pobune? Dvojim; no da je bilo nervoze - Što nam to rade? Dokle misle tako? - bilo je.<sup>71</sup>

Nakratko, za Zidićevu hrvatsku obradu ruskog scenarija, predlažemo čitanje njemačke inačice koja je Krleži, kao i onodobnom Babiću sudeći već po gradbi kompozicije *Crvenih zastava*, iznimno mnogo značio. Radi se dakle o uprizorenjima što ih zastupaju slikari *Nove objektivnosti* (Neue Sachlichkeit-a) weimarskog kruga. Što su značili Krleži, upućuje nas među ostalim i esej *O njemačkom slikaru Georgeu Groszu*, izvorno objavljen u Jutarnjem listu, 29. VIII 15/1926., a koliko Ljubi Babiću, odnosno, koliko je Ljubo Babić bio upućen u najavangardnija likovna zbivanja s početka prvog desetljeća XX st. u Njemačkoj govore nam i *Crna* (1916.) i *Crne* (1918.) i *Crvene zastave* (1919.). Teorijsku potporu razumijevanju Babićevih rakursa u tim prizorima daje nam VHP, u poglavlju *Crvena apokalipsa*, knjige *Od kiča do vječnosti*:

– ...od kraja prvog desetljeća na dalje, njemački slikari smionio 'rakursiraju' prizore s ulice; služe se približenim planovima, gornjim rakursima, nagnutom okomicom i prostornim kosinama. Takva klizna scena služi 'proširenju', otkrivanju nutrine prikazanih likova prožetih dubokom osjećajnošću. 'Šok kontrasta' stvoren je bojom.<sup>72</sup>

Čitajući pritom, o tadašnjim njemačkim, nalik Babićevim rakursima ulica, što se 'šoka kontrasta' u sumornoj slici *Crvenih zastava* tiče, raspravu proširujemo najprije riječima Georga Grosza, što ih VHP citira

<sup>71</sup> Ibid., IV.

<sup>72</sup> Vera HORVAT PINTARIĆ, *Od kiča do vječnosti*, Zagreb 1979, pp. 96.

u nastavku teksta: *To je krvavo crveno moje samoubilačke palete*, a potom opširnije, po riječima VHP:

– Crvena boja, to je boja koja vlada u našem stoljeću: boja zastave proletarskog internacionalizma, boja pobune, prevrata, pobjeda i nade. Kao boja vatre i krvi, oduvijek se povezuje uz načelo života: oznaka je zdravlja, mladosti, ljubavi i strasti. Kao boja krvi istodobno je boja smrti, pa se, sukladno tome, slikari neograničeno služe razmjenom njezinih značenja. Pratimo li stanje te dvoznačne crvene boje u njemačkom slikarstvu, od ekspresionista do slikara 'nove objektivnosti' može se (i po tome) slijediti 'psihoanaliza jedne nacije': od tjeskobnog učinka crvene Kirchnerove ulice do delirijskog crvenila velegrada Georga Grosza, u kom se predskazuje strah bez nade.<sup>73</sup>

Zaključimo, ako se Ljubo Babić ogriješio o fakticitet, što u vokabularu Igora Zidića znači o moral, obojivši hrvatske trobojnice iz Mešničke 28. listopada 1918. godine u crveno, sve po nalogu superiornog mu Krleže, nije se barem ogriješio o zastupništvo malobrojnih, intelektualno i antiratno raspoloženih umjetnika, kojima je bio suvremenik i s kojima je tapkao u epohalnoj 'kmici', *između dva sistema utemeljena na teroru i mraku, između nacizma i staljinističkog komunizma*.<sup>74</sup>

U katalogu izložbe Grupa hrvatskih umjetnika 1936-1939, što je održana u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu 1977/8., autor predgovora povjesničar umjetnosti Zdenko Tonković na samom početku se poziva na odlomak iz Krležina teksta što je objavljen pod naslovom *Kako se kod nas piše o slikarstvu* (Književna republika) 1926., apostrofirajući ga kao intervenciju, koja će imati dalekosežnih posljedica jer je postavila *problem kulturne i civilizatorne originalne ostvarivosti iz elemenata jedne nepismene, agrarne sredine, u odnosu spram dekadentnog industrijalizovanog zapada*, Tonković se nadovezuje, dodajući kako će se na taj problem referirati Babić (*implicitno*) i Hegedušić (*eksplicitno*).<sup>75</sup> U zaključku predgovora, stvoriti će čvrstu vezu s polazišnim, (premda u zgradama navedenim) pojmovima 'eksplicitno' i 'implicitno', i to formulacijom *neizbježna nespোরазума između 'generalne linije' i 'individualnog izraza', nespোরазума koji je sazrijevao cijeli decenij kao svojevrsna varijanta 'sukoba na književnoj ljevici'*.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Ibid., p. 97.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Zdenko TONKOVIĆ, *Grupa hrvatskih umjetnika 1936-1939*, Zagreb 1977, p. 7.

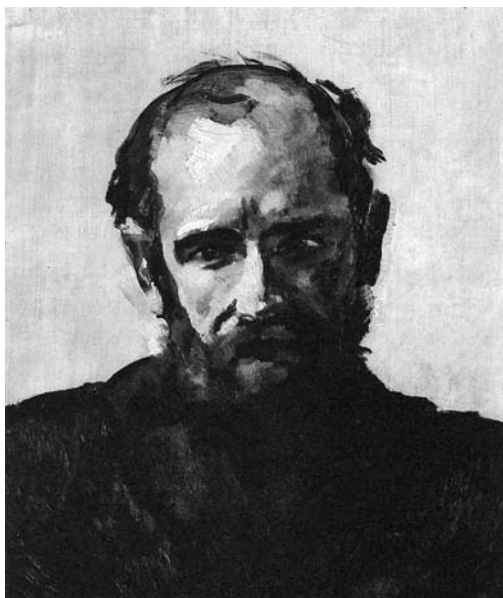
<sup>76</sup> Ibid., p. 20.

S odmakom od preko trideset godina i bogatim kulturno tranzicijskim iskustvom, ovaj je problem, što ga Tonković precizno locira, nužno sagledati u kontinuitetu.

Može li se iz *elemenata jedne nepismene, agrarne sredine* stvoriti kulturna i civilizacijski originalna ostvarenja? Poznajemo li Krležin *Predgovor podravskim motivima Krste Hegedušića*, odgovor je pozitivan. Takva, ne nastaju 'od' nepismene, agrarne sredine, već 'iz' *njezinih elemenata*. To je upravo pokretačka sila zemljaške ideje, eksplicitne (što ekspresivne, što naivne) inačice katapultiranja velikog početnog slova Kulturi, kako bi postala kultura u ime 'generalne linije'. Implicitni – Babićev trag, kao i poetika Grupe trojice uopće, u orijentaciji prema 'individualnom izrazu', ostaju duhovno vezani na inačicu Kulture koja se piše velikim slovom.

Raspravu Kulture i kulture, imanentnu 'sukobu na književnoj ljevici' primicanjem prema suvremenijim teorijskim konceptima možemo jasnije sagledati. Rastojanje između Kulture i kulture nije kulturalne prirode i ne može se premostiti naprosto kulturalnim sredstvima, tvrdi Eagleton. Jer, takvo rastojanje *ima svoje korijene u materijalnoj povijesti svijeta koji je razapet između praznog univerzalizma i uskog partikularizma, u anarhiji globalnog tržišta snaga i kultova lokalne različitosti koji se bore da mu odole*.<sup>77</sup> Eagleton smatra kako kultura i kriza idu uvijek zajedno (kao Stanlijo i Olijo), međutim, nekadašnji tip sukoba koji je izlazio iz prijepora 'individualnog izraza – 'implicitnog' Kulturi i 'eksplicitnog' koji se izražavao na 'generalnoj liniji' elemenata *određene kulture* (kulture pisane malim slovom) održao se do danas, kao modificiran ali stabilno ukorijenjen problem. Kao oblik univerzalne subjektivnosti građanska Kultura je označavala vrijednosti što su nam bile zajedničke, zahvaljujući zajedničkoj ljudskosti, dok je kultura-kao-umjetnost bila važna zbog toga što je te iste vrijednosti izdvajala u prihvatljivom obliku. Kultura (s velikim početnim slovom) gledala je odasvud i niotkud, dok se kultura otklanjanjem od osi usmjerila na posebnosti različitih identiteta (od 60-ih godina XX stoljeća, eskalirale su nacionalne, seksualne, etničke, regionaln ili postokolinajlne posebnosti teme). Ali, pokazalo se, ti partikularni znakovi, značenja, vrijednosti,

| <sup>77</sup> Terry EAGLETON, *Ideja kulture*, Zagreb 2002, p. 58.



8. Ljubo Babić, *Portret Miroslava Krleža*, 1918. Zagreb, Moderna galerija



9. Ljubo Babić, *Golgotha*, 1917. Zagreb, Moderna galerija

solidarnosti i identiteti samoizraza, *postali su puka moneta političke borbe, a ne njezina olimpska alternativa.*<sup>78</sup>

Prizeman i razočaran, postmodernizam zagovara kulturu kao sukob, više nego li kao pomirenje s Kulturom. Pri tom nije nimalo originalan jer, *marksizam je to davno anticipirao*, ističe Eagleton, *za Kulturu, kultura je prostački sektaška, dok je za kulturu Kultura lažno nekoriistoljubiva. Kultura (s velikim K) je odveć eterična za kulturu, a kultura je odveć prizemljena za Kulturu. Spor oko definicije, postao je danas globalni sukob,*<sup>79</sup> dok je akademsko pitanje postalo dnevnopolitičko jer *živimo u svijetu u kojem je zbrojeno bogatstvo trojice najbogatijih pojedinaica istovjetno ukupnoj imovini 600 milijuna najsiromašnijih.*<sup>80</sup>

Ni Kultura, ni kultura ne kotiraju mnogo u tom i takvom svijetu, složiti ćemo s Eagletonom. No, nije li od marksističke do postmodernističke inačice njihova raslojavanja pažnju trebalo usmjeriti od traženja specifične razlike prema uporištu njihove pozitivne interferencije? Kako bilo, problema na poprištu sukoba 'generalne linije' i 'individualnog izraza' Grupa hrvatskih umjetnika između 1936. i 1939. godine možda nije čitala kao sukob kulture s Kulturom. Iz 'sukoba na književnoj ljevici' problem se pretočio u globalni rat. Pretakanjem se politička mimikrija usavršila.

### Zaključak

Ljubo Babić i Miroslav Krleža suvremenici su hrvatskog modernizma, što izlazi iz užeg okvira definicije moderne i odnosi se na prostorno vremensku, europsku odrednicu megakulturnog procesa koji je s jedne strane označilo skup međusobno nezavisnih vrijednosti vezanih uz ideal modernog u umjetnosti, a s druge strane predstavio određenu vrstu kritičke reprezentacije tog ideala.

Kritičke reprezentacije umjetničkih ideala modernosti duboko su involvirane u književnosti Miroslava Krleže, s posebnim fokusom na likovnu umjetnost, unutar čega i na djelo Ljube Babića, bliskog piščeve prijatelja i suradnika, s kojim je do smrti ostao povezan u turbulentnom

<sup>78</sup> Ibid., p. 51.

<sup>79</sup> Ibid., p. 57.

<sup>80</sup> Ibid., p. 67.

kritičkom prostoru i raspravama, djelom sličnih i dijelom različitih stajališta o ulozi umjetnika i umjetnosti.

Književni prostor Miroslava Krležę, tipičan je prostor modernizma u kojem se brišu oštre granice stilskih funkcija teksta, pa se kritičke reprezentacije uvode u sve vidove iskaza o umjetnosti, od intimistički pisanih (dnevničko memoarske proze), esejističkih, fikcionalnih, pa sve do agitacijskih koji su postali sastavnim dijelom umjetničkog iskaza u modernizmu.

Posebnost kritičkih reprezentacija književnog teksta, kada se radi o temi likovne umjetnosti u njima, počiva na potrebi jasno definirane metodologije u primjeni na znanosti o umjetnosti.

Krležin kritički diskurs provlači se kroz sve književne forme u kojima se izražavao i ostaje u njihovim okvirima, bez obzira na rubne iskaze poput eseja, bez da pri tom koristi znanstvenu aparaturu ili formalizirani jezik prilagođen zahtjevima jednoznačnosti s čitatelju dostupnim referencama iz kojih slijedi.

Šteta nastala primjenom umjetničkih metoda na zaključivanje u teorijskom prostoru, nastala je uglavnom zbog neuvažavanja invarijantnih i reverzibilnih značajki književne poetike, što se očituje u primjeni izoliranih fragmenta na raspravu u cjelini, ometajući time jasno markiranje povijesnog, umjetničkog, političkog i kulturnog prostora u raspravi. Nejasna distinkcija tih prostora ugrožava vjerodostojnost povijesno umjetničkog, znanstvenog diskursa, gdje se analiza djela moderne umjetnosti ometa argumentacijom iz korpusa kritičkih reprezentacija literature.

Suradnja se može otvoriti, tek čvršćim uvođenjem hibridne, deskriptivno-kausalne teorije (otvorene i promjenjive na nekoherentne stimulanse aktualnih teorija, studija umjetnosti i kultura) u primarnu, povijesno umjetničku znanost, posebno kada je o njezinoj primjeni u historiografskim, semiološkim i teleološkim aspektima umjetnosti riječ. Od pojave kritičke reprezentacije modernizma na dalje, takvo što, pokazuje se kao nužnost. Slijedimo li tradiciju visokog modernizma u teoriji, sa svim njegovim otporima prema hibridnosti, o Krležinom konceptu estetike ne bi trebalo reći niti riječ.

Viri ilustracij: arhiv avtorice (sl. 1–4); Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Kabinet grafike (sl. 5); Zagreb, Hrvatski povijesni muzej (sl. 6); Zagreb, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Grafička zbirka (sl. 7); Zagreb, Moderna galerija (sl. 8–9).

## TEORETSKE SLIKE NASTALE PO PREDLOGI KRLEŽINIH SKIC ZA PORTRET LJUBE BABIĆA

### Povzetek

Članek obravnava posebna vprašanja znanstvene metodologije v raziskovanju hrvaškega modernizma s področja zgodovine, teorije in kritike umetnosti na primeru literarnega besedila Miroslava Krleže v analizi ustvarjalnosti slikarja Ljuba Babića.

Ob primerjavi tekstov s področja umetnostne zgodovine, teorije in znanosti o umetnosti se ugotavlja vpliv poetskih virov v leposlovju, esejistiki, dnevniško-memoarski prozi in referenčnih metajezikovnih formah 'govora o govoru' na umetnostnozgodovinsko, hitorografsko in družbeno znanost o podobi.

Analizira se način uporabe Krleževega teksta ter interpretacije njegovega kulturnega vpliva na življenje in delo Ljuba Babića v prispevkih umetnostnih zgodovinarjev Grga Gamulina, Vere Horvat Pintarić, Igorja Zidića in Zdenka Tonkovića, kot tudi uporaba slogovne forme *represented speech* v knjigah slikarja Josipa Vanište in publicista Enesa Čengića v kontekstu obravnavane teme. Z omenjenimi teksti, ki jih pišejo umetnostni zgodovinarji in kronisti umetnostnih tem, se primerjajo Krleževi izvirni teksti o Ljubu Babiću.

V okviru obravnavane teme se predlaga razvrstitev izvirnih Krleževih tekstov v dve skupini: na tiste, ki so napisani v 'jaz' obliki ekspresivno-konativne funkcije na različnih jezikovnih nivojih ter na drugi strani na knjižno-publicistične tekste, predvsem na kritiko in njene mejne žanre (knjižno umetnostne eseje), s predpostavko, da na nobenem od omenjenih nivojev ne najdemo značilnosti teoretsko-znanstvene artikulacije in opremljenosti teksta.

Članek v zaključku opozarja na škodo, nastalo z uporabo neznanstvenih metod pri oblikovanju zaključkov v teoretskem prostoru, kot tudi na potrebo po jasnem označevanju zgodovinskega, literarnega, političnega, kulturnega ter empiričnih vidikov znanstvenega umetnostnozgodovinskega diskurza.

### Slikovno gradivo:

1. Miroslav Krleža, *Pjesme I*, Zagreb 1918 (likovno oblikoval Ljubo Babić)
2. Miroslav Krleža, *Pjesme II*, Zagreb 1918 (likovno oblikoval Ljubo Babić)
3. Prva izdaja časopisa *Plamen*, Zagreb 1921 (likovno oblikoval Ljubo Babić)
4. Ljubo Babić, *Črna zastava*, 1916. Zbirka Josipa Vanište
5. Ljubo Babić, *Sv. Sebastian*, 1917. Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Kabinet grafike
6. Ljubo Babić, *Rdeče zastave*, 1921. Zagreb, Hrvatski povijesni muzej
7. Ljubo Babić, *Franjo Ljuština v mrtvašnici*. Zagreb, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Grafička zbirka
8. Ljubo Babić, *Portret Miroslava Krleže*, 1918. Zagreb, Moderna galerija
9. Ljubo Babić, *Golgotha*, 1917. Zagreb, Moderna galerija