

Petar Prelog

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Doprinos interpretaciji sezanimizma u slikarstvu *Proljetnog salona*

Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper

predan 6. 10. 1999.

Sažetak

Sezanizam ili Cézanneov način rješavanja konstrukcije oblika i prostora nije u hrvatskom slikarstvu naišao na široku pravovremenu recepciju i potpuna shvaćanja, ali se, kao svježe i poticajno iskustvo, pojavio na izložbama Proljetnog salona, između 1919. i 1921. godine. Golemo značenje za tada ostvarene sezaniističke priklone ima slikarstvo Miroslava Kraljevića, koji je u ovu sredinu prenio početne impulse ekspresionizma, ali i na osoban način usvojen Cézanneov princip. Također, od velike je važnosti bio utjecaj Praga kao mjesta školovanja i boravka naših slikara. Međutim, sezanimizam nije bio »čist«, već se paralelno pojavljivao i miješao s ostalim stilskim usmjerenjima, a posebice s ekspresionizmom. Analizom kolorita i kistovnog pisma na nekoliko pejzaža hrvatskih slikara (V. Gecana, M.

Uzelca, M. Trepšea i V. Becića) izlaganih na VII. i IX. izložbi Proljetnog salona moguće je odrediti karakter kratkotrajnih sezaniističkih priklona u našem slikarstvu. Potezi kistom naših slikara nikada nisu poprimili dostatan konstruktivni karakter, kao što ni shvaćanje boje nije bilo potpuno, niti je poprimilo »sezanosku« čistoću. Ipak, ova nepotpuna sezaniistička artikulacija put je usvajanju osnova čvrste konstrukcije i vještine komponiranja, te ima značaj čvrstog temelja i logičnog razvojnog spoja za stilska kretanja koja će uslijediti. Stoga sezanimizam Proljetnog salona (možemo ga nazvati našim »drugim sezanimizmom«, ako Kraljevića i Becića iz pariških razdoblja shvatimo kao »prvi«) čini važnu dionicu kontinuiteta hrvatskoga slikarstva, a ne samo epizodu bez posljedica.

Paul Cézanne ostvario je unutar europske umjetnosti presudan utjecaj postavši putokazom prema oslobađanju slikarstva balasta pretjerane opisnosti i narativnosti. Služeći se bojom kao specifičnim sredstvom i konstruktivnim potezom kao temeljnim elementom slikarskoga načina, Cézanne predstavlja polaznu točku u razvitku avangardnih umjetničkih smjerova početka dvadesetog stoljeća.

Sezanizam ili Cézanneov način rješavanja konstrukcije oblika i prostora nije u hrvatskom slikarstvu naišao na široku pravovremenu recepciju i potpuno shvaćanje, niti je ostavio dubokog traga u mislu stvaranja određene »škole« ili »sljedbe«. Međutim, njegovo je slikarstvo ipak postalo »općim mjestom«, tako da su se mnogi naši slikari tijekom cijelog dvadesetog stoljeća povremeno vraćali Cézanneu. Sezanizam će se, pak, kao izrazito svježe i poticajno iskustvo pojaviti u hrvatskoj umjetnosti u vrijeme *Proljetnog salona*, kao jedan od naprednih putova koje su tada zacrtavali mladi slikari. Stoga, želimo li pravilno sagledati njegove dosege unutar našeg umjetničkog okruženja, ne treba ga promatrati kao tvrdu slikarsku doktrinu ili strogo definirani stil (s bezbroj puta isticanim pravilima – sve u prirodi oblikovano je prema tri temeljna modela: kugli, stošću i valjku), već kao živo iskustvo koje je različitim putovima dolazilo do naših umjetnika, ostavljajući im pritom široke mogućnosti usmjerenja.

»Sezaniistička stilizacija«, kako s oprezom kaže Božidar Gagar, pojavljuje se kao »najuočljivije zajedničko obilježje dru-

gog i možda najvažnijeg razdoblja *Proljetnog salona*, od 1919. do 1922.«¹ Ipak, iako se na izložbama *Proljetnog salona* određeni tragovi sezanimizma mogu pronaći i ranije, a njegove posljedice i kasnije, a s obzirom na to da se 1921. godina uzima kao prijelomna u stilskim previranjima unutar *Proljetnog salona*,² za interpretaciju sezanimizma kao prepoznatljivog obilježja i djelatnog iskustva treba uzeti upravo tu godinu kao gornju granicu, a 1919. s nastupom nove generacije kao donju. Intenzivni sezaniistički prikloni najjače će biti izraženi na izložbama *Proljetnog salona* 1919. i 1920. godine.

Na derivacije sezanimizma koje je ostvarila ova generacija u svojim djelima, a koje su bile obilježene i s mnogo osobnoga, nekoliko je prostorno i vremenski različitih faktora presudno utjecalo. Ponajprije, golemo značenje ima slikarstvo Miroslava Kraljevića, koji će u ovu sredinu prenijeti kako početne impulse ekspresionizma, tako i na osoban način usvojen Cézanneov princip. Također, odlučan je bio i utjecaj Praga kao mjesta školovanja i boravka naših umjetnika, gdje je na njihovo slikarstvo djelovala Preislerova sezaniistička pouka, a od velike je važnosti bilo opće poticajno umjetničko ozračje koje se u gradu moglo osjetiti. Cézanne je bio poznat u našim kulturnim krugovima i preko reprodukcija i časopisa koji su kružili među mladim slikarima, ali i kratkotrajnih boravaka naših umjetnika u Parizu. Međutim, zbog još uvijek prisutnih odjeka secesije, kao i radi prihvaćanja drugačijih pobuda, sezanimizam tada u našoj sredini nije mo-

gao biti »čist«. On se miješao i istovremeno pojavljivao s ostalim novim usmjerenjima, posebice u istom vremenu snažno izraženim ekspresionističkim tendencijama, stvarajući svojevrsnu »hibridnu« situaciju.³

Potpuno i široko prihvatiti sezanimizam u našoj sredini u tijeku prvih desetljeća dvadesetog stoljeća, značilo bi za naše slikarstvo, još uvijek obilježeno secesijskim produženjima, Bećom, pa i Münchenom, izravan priključak na temelje naprednih tendencija toga vremena. Ipak, do takva slijeda nije moglo doći, ali će se parcijalno prihvaćanje oznaka sezanimizma i primanje saznanja iz druge ruke pokazati bitnim za kontinuitet razvitka hrvatskoga slikarstva. Bez dodira sa Cézanneovim iskustvima čvrste slikarske gradnje, koja se mogu prepoznati ponajprije unutar slikarstva *Proljetnog salona* (kod nadolazeće generacije: Gecana, Trepšea, Uzelca, Varlaja; kod starijih poput Becića, ali i u slikarstvu Šulentića, Mišea i Tartaglie), hrvatsko bi slikarstvo zasigurno imalo drugačiji tijek. Ta će se iskustva pokazati presudnima i za razvitak pojedinih opusa, ali i razvojnih usmjerenja našega slikarstva, koje se tijekom trećeg desetljeća približava stupnju podudaranja s tendencijama realizama na europskom prostoru.⁴ Upravo je u tome temeljna važnost tih kratkotrajnih priklona sezanimizmu i s te će se strane oni pokazati bitno određujućim. Prihvaćeni sezanimistički elementi i njihova interpretacija u djelima naših slikara predstavljaju usmjerenje na jednu od vitalnih točaka slikarskog moderniteta, te stoga čine važnu, nezaobilaznu i, gotovo bismo mogli reći, neophodnu dionicu kontinuiteta, a ne samo epizodu bez posljedica.

Cilj je ovoga rada doprinijeti određenju povijesne važnosti sezanimističkih utjecaja na naše slikarstvo u vremenu *Proljetnog salona*, iščitati izvore tih utjecaja i ustanoviti elemente u kojima se oni mogu prepoznati na slikama koje spadaju među vrhunce slikarstva *Proljetnog salona* i hrvatskoga slikarstva toga vremena.

Studija koja bi analitički obradila utjecaje Cézanneova slikarstva na našu sredinu, te proučila elemente u kojima se ti utjecaji najčešće reflektiraju i odredila njihove dosege i posljedice, nije objavljena. Problematika sezanimizma unutar *Proljetnog salona* također nije zasebno obrađivana. Međutim, sezanimistički su utjecaji na različite načine i s različitih stajališta razmatrani u literaturi, o njima se dosta pisalo – od novinskih kritika i stručnih studija, do monografskih obrada i malobrojnih sinteza hrvatskoga slikarstva – ali su zaključne ocjene često bile općenite i međusobno valorizacijski neujednačene. Ipak, spomenut ću nekoliko tekstova u kojima je moguće pronaći osnovne odrednice odnosa prema tom segmentu našega slikarstva i prema recepciji Cézanneove umjetnosti u našoj sredini općenito. Neki od autora prepoznali su neospornu važnost sezanimizma za hrvatsko slikarstvo, posebice u vremenu *Proljetnog salona*.

Antun Branko Šimić, uz Iljka Gorenčevića najznačajniji teoretičar i likovni kritičar svoga vremena, u tekstu *Konstruktivno slikarstvo*,⁵ objavljenom 1921. godine povodom izložbe Save Šumanovića u zagrebačkom Umjetničkom pa-

viljonu, prosuđuje značenje Cézanneove pojave za europsko, ali i naše slikarstvo. U tom kontekstu ocijenit će Šumanovićev slikarski razvitak – on nakon »ekspresionističkih« djela izloženih godinu dana ranije u Muzeju za umjetnost i obrt, a na kojima utjecaj sezanimističke konstrukcije ima veliko značenje, kreće putem Lhoteova neokubizma. Na taj način Šimić prepoznaje jedan od razvojnih putova koje u vrijeme *Proljetnog salona* omogućava poznavanje Cézanneova slikarskog načina.

Možda je najopširniji opis Cézanneova pogleda na slikarstvo u domaćoj povijesti umjetnosti dao Grgo Gamulin u svome ranom tekstu *Uz idolatriju cézannizma*⁶ iz 1946. godine. Ipak, Gamulin daje opću ocjenu Cézannea u skladu s društvenim trenutkom u kojemu je tekst pisan,⁷ ne ulazeći u definiranje konkretnih utjecaja sezanimizma na pojedine opuse naših umjetnika i ne spominjući korpus slikarstva *Proljetnog salona*.

Pišući o *Proljetnom salonu* u pregledu hrvatske umjetnosti iz 1943. godine, Ljubo Babić ne otkriva sezanimizam kao jedan od značajnijih stilskih priklona.⁸ Doris Baričević, pak, u katalogu izložbe »60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj«⁹ određuje *Proljetni salon* kao značajnu sintetsku jedinicu hrvatske umjetnosti toga vremena. Ipak, i taj tekst ostaje bez spominjanja sezanimizma kao važnog stilskog priklona. U prvom ozbiljnom pristupu slikarstvu *Proljetnog salona* i pokušaju određivanja osnovnih tendencija koje su se javljale i isprepletale u kontinuiranom postojanju ove izložbene manifestacije tijekom dvanaest godina, Božidar Gagro, kako je već u uvodu spomenuto, sezanimizmu pridaje veliku ulogu.¹⁰ Važan doprinos dao je i Miodrag B. Protić uspješno određujući značenje i posljedice sezanimističkih utjecaja na hrvatsko slikarstvo u usporedbi sa slovenskim i srpskim, smatrajući ih važnim za njegov kontinuitet.¹¹ Također, treba spomenuti i stav Vladimira Malekovića, koji u uvodnom tekstu kataloga izložbe *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*¹² dotiče sezanimizam kao temelj za kubo-konstruktivističke tendencije dvadesetih godina. Naposljetku, Grgo Gamulin u sintezi *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća* u poglavlju o *Proljetnom salonu*,¹³ koje se uz Gagrin tekst nameće kao osnovni pregled slikarstva toga razdoblja, daje uvid u dominantne stilske tendencije koje su se unutar njega javljale, smještajući pojavu sezanimizma u 1919. i 1920. godinu.¹⁴

Ovom prigodom valja istaknuti kako je sezanimizam spominjan (a djela koja bi se mogla svrstati pod tu kategoriju i izlagana) na velikim problemskim izložbama održavanima u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. U tim obradama ekspresionizma, kubizma i realizama u hrvatskom slikarstvu¹⁵ *Proljetni salon* je prepoznat kao osnovno mjesto unutar kojeg se javljaju spomenuta stilska određenja, ali u smislu daljeg i detaljnijeg istraživanja hrvatskog slikarstva toga vremena svakako nedostaje izložba s pažljivo odabranim radovima koji posjeduju sezanimističke značajke.

Putovi kojima je sezanimizam dolazio do naših slikara vremenski su i prostorno različiti. Upravo je o izvorima ovisio način na koji će biti prihvaćen, a s tim u vezi bila je i trajnost takva



Milivoj Uzelac, *Most*, 1916./1917. Ulje na kartonu, 48,5 x 39,5 cm. Moderna Galerija, Zagreb (fototeka Instituta za povijest umjetnosti)

Milivoj Uzelac, The Bridge, 1916/1917. Oil on cardboard, 48,5 x 39,5 cm. Modern Gallery, Zagreb (photograph archives of the Institute of Art History)

opredjeljenja, te posljedice za dalji slikarski razvitak. Kod nekih će se naših umjetnika to opredjeljenje javiti izraženo u jednom vremenskom odsječku njihova stvaranja, a zatim posve zamrijeti i tako ostati epizodom u njihovu opusu, dok će kod drugih ostati pritaženo i utjecati na određen način dugo vremena.

Jedan od najvažnijih izvora sezanzizma za generaciju *Proletnog salona* svakako je slikarstvo Miroslava Kraljevića. O njegovu utjecaju i značenju mnogo je pisano – Kraljevićeva izložba kod Ulricha krajem 1912. godine pobuđuje veliko zanimanje, a ona posmrtna 1913. poprimila je za mlade umjetnike razmjere svojevrsnog mita. Obje su izložbe u predratnim godinama za našu sredinu predstavljale ideal prave suvremene umjetnosti, u kojoj je novi naraštaj pronalazio oslonac i potvrdu za svoj otpor prema likovnom tradiciona-

lizmu. Promatrano formalno-stilski, njegovo je djelo imalo dvostruko značenje. U hrvatsko slikarstvo uveo je početne impulse ekspresionizma,¹⁶ a unutar njegova opusa dogodio se i prijelaz od Manetova utjecaja k Cézanneovu. U tome nije presudan isključivo Kraljevićev boravak u Parizu, nego i ranije školovanje u Münchenu, umjetničkom središtu koje je već tada počelo popuštati utjecajima francuskoga slikarstva i Pariza.¹⁷ Upravo iz poticaja koje je primio u Münchenu i nove likovne atmosfere Pariza, u kojemu je mogao bolje upoznati Cézanneov kolorit i slikarsku tehniku, izrasla je njegova interpretacija sezanzizma.¹⁸ Ona će biti vidljiva u pariškim krajolicima, ponajprije po koloritu, te u nekoliko mrtvih priroda, gdje doista primjećujemo sezanzistički aranžman, ali i pokušaje sezanzovske konstrukcije. Doticaji Kraljevića sa Cézanneom prepoznat će se ponajprije u promiš-



Vilko Gecan, *Mlinovi*, 1919. Ulje na platnu, 62 x 44 cm. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb (fototeka Instituta za povijest umjetnosti)

Vilko Gecan, The Mills, 1919. Oil on canvas, 62 x 44 cm. Museum of Contemporary Art, Zagreb (photograph archives of the Institute of Art History)

ljenu komponiranju slika iz pariškog razdoblja, za što je pripremljen put školovanjem u Münchenu i usmjerenjem prema Manetu, te velikim Španjolcima Velásquezu i Goyi.¹⁹ Iako je već u to vrijeme ugledati se na Cézannea a ne povlačiti iz toga radikalnije zaključke značilo zaostajati za matricom europske umjetnosti, Kraljevićev je sezanimz iskustvo koje je u »našem ambijentu svježije i perspektivnije od do tog časa postojećih«. ²⁰ Upravo je stoga promatranje Cézannea preko Kraljevića umnogome izgradilo likovni identitet značajne dionice *Proljetnog salona* – mladi su umjetnici, naime, prepoznavajući Kraljevićev sezanimz, ali i njegove ekspresionističke inklinacije, kao suvremena stilska usmjerenja, na tim temeljima pokušavali izgraditi osobni izraz.²¹

Drugi važan izvor sezanimza za protagoniste *Proljetnog salona* njihov je boravak u Pragu, živom umjetničkom središtu

još od početka stoljeća, gdje su se održavale mnoge značajne izložbe: 1905. godine održana je izložba Edvarda Muncha s velikim odjekom među mlađim češkim umjetnicima, 1907. u Pragu izlažu francuski impresionisti i postimpresionisti, a 1910. pariški umjetnici iz *Salona nezavisnih*. Iste će godine Prag posjetiti članovi drezdenske ekspresionističke grupacije *Die Brücke*. Tako je došlo do susreta i miješanja stilski raznorodnih strujanja europske umjetnosti, što je rezultiralo buđenjem češke umjetnosti i začetkom avangardnih kretanja, koja će biti vidljiva u rasponu od kubističkih pokušaja, preko subjektivno-ekspresionističkih linija, do tzv. »kubo-ekspresionističke« struje. Ukorijenjeni su bili i utjecaji Van Gogha, a posebice Paula Cézannea. Njegovi su se principi poučavali i na praškoj Akademiji, a osobito kod profesora Jana Preislera, predstavnika češke secesije, koji je potkraj



Marijan Trepše, *Maslinik*, 1919. Ulje na platnu, 56 x 48 cm. Moderna Galerija, Zagreb (fototeka Instituta za povijest umjetnosti)

Marijan Trepše, The Olive Grove, 1919. Oil on canvas, 56 x 48 cm. Modern Gallery, Zagreb (photograph archives of the Institute of Art History)

života postao izraziti sezanzist.²² Preislerova poduka i podrška bila je od posebne važnosti Milivoju Uzelcu u vrijeme njegova boravka u Pragu. Pod Preislerovim utjecajem Uzelac je naslikao nekoliko radova koji će dati »sezanzistički ton« tome razdoblju njegova stvaralaštva. I ostalim našim slikarima koji su boravili u Pragu (Gecanu, Varlaju, Trepšeu) sezanzistički je poticaj odgovarao, ali nije sprječavao i prihvaćanje drugačijih pobuda, ponajprije ekspresionističkih.

Upoznavanje Cézannea za boravaka i školovanja u Parizu pokazalo se važnim za Kraljevića i Becića. Zlatko će Šulentić za svoga kratkog jednomjesečnog boravka 1913. godine doživjeti svojevrsno oslobađanje i prihvaćanje ponekih znakova sezanzizma, koje će spajati s minhenskim i bečkim saznanjima. Već će Sava Šumanović, koji je imao istaknuto mjesto u zagrebačkom likovnom životu nakon Prvoga svjetskog

rata, otići u Pariz s određenim poznavanjem sezanzističke konstrukcije i tamo doživjeti evoluciju upravo na temeljima toga znanja, ne produbljavajući sezanzističke utjecaje. Kod Milivoja Uzelca, Vilka Gecana i Marijana Trepšea odlasci na studijska putovanja i školovanje u Pariz uslijedit će nakon što su sezanzističke značajke u njihovom slikarstvu već dobrim dijelom apsolvirane. Stoga se može zaključiti kako izravan doticaj sa Cézanneovim slikarstvom nije inao važniju ulogu u formiranju sezanzističke komponente *Proljebnog salona* koja se javila neposredno nakon rata.

Pluralizam izričaja i nedostatak stilskog jedinstva temeljna je značajka slikarstva *Proljebnog salona*. Stoga možemo uo-



Vladimir Becić, *Igman*, 1920. Ulje na platnu, 60 x 70 cm. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb (fototeka Instituta za povijest umjetnosti)
 Vladimir Becić, *Igman*, 1920. Oil on canvas, 60 x 70 cm. Museum of Contemporary Art, Zagreb (photograph archives of the Institute of Art History)

čiti samo raznolike, ali ipak prepoznatljive stilske odrednice, na osnovi kojih se stvara slika o razvojnim linijama hrvatskoga slikarstva. Novu etapu *Proljetnog salona* od 1919. do 1921. godine obilježio je paralelizam sezanzima i ekspresionizma kao stilskih priklona. To istovremeno pojavljivanje značajki sezanzima i ekspresionizma unutar opusa nekoliko slikara koji čine okosnicu *Proljetnog salona* osnovno je obilježje vremena i prostora (toliko spominjane »periferne sredine«) u kojima su ti umjetnici djelovali.

Prve pojave ekspresionističkih inklinacija vidali smo već kod Kraljevića. U vremenu *Hrvatskog proljetnog salona*, od 1916. do 1919., javit će se svojevrsni ekspresionistički prikloni kod Ljube Babića, Jerolima Mišea i Zlatka Šulentića. Često je postavljano pitanje mogu li se djela tih autora iz ratnoga vremena uopće prozvati ekspresionizmom, s obzi-

rom na stilsku nekoherentnost i nemogućnost formalne usporedbe s europskim uzorima. Josip će Vrančić radove iz toga vremena svrstati pod kategoriju »secesionističkog ekspresionizma«,²³ a tome će se, sa stanovitiim ogradama, prikloniti i Grgo Gamulin.²⁴ Smatram kako bi točnija odrednica, kojom se također koriste i Vrančić i Gamulin, a uzimajući u obzir genezu hrvatskog likovnog ekspresionizma u kojoj je secesija samo jedan od više djelatnih čimbenika, ipak bila rani ekspresionizam. U isto će se vrijeme pojavljivati i slobodne interpretacije sezanzima, tako da je nastao i drugi, naizgled proturječan izraz – »sezanzistički ekspresionizam«.²⁵ U toj varijanti sezanzizam se može teško prepoznati – njegovi daleki odjeci ili, bolje rečeno, blagi i stidljivi utjecaji primjećuju se u slobodnijoj upotrebi boje i u pokušajima konstrukcije usporednim potezima kista, ponajprije kod Šu-

lentića, Tartaglie i ponegdje kod Mišea. S obzirom na intenziviranje priklona i sezanizmu i ekspresionizmu u slikarstvu *Proljetnog salona* nakon rata, te na njihovo jasnije razdvajanje, radove nekolicine umjetnika izlagane na izložbama *Hrvatskog proljetnog salona* između 1916. i 1919. godine treba pripisati ranom razdoblju tih formalno-stilskih usmjerenja.

Sedma izložba *Proljetnog salona*²⁶ 1919. godine s pravom je ocjenjivana prijelomnom. Tada nastupa mlada generacija, koja već i brojem izloženih radova,²⁷ kao i svježinom i novim idejama koje donosi, počinje određivati formalno-stilski tijek ne samo *Proljetnog salona* već i hrvatskog slikarstva uopće. Ipak, ne treba zaboraviti da su redoviti izlagači na ovoj, a i na sljedećim izložbama, i umjetnici koji se neće u punoj mjeri pridružiti novim tendencijama koje su tada zacrtavane.²⁸

Možemo li *VII. proljetni salon* nazvati sezanističkom izložbom? Tada svakako dolazi do pojačanog i pročišćenog osvrtnanja za Cézanneovim koloritom i osobnih shvaćanja njegova slikarstva, te iako veliku većinu izloženih radova ne možemo nazvati sezanističkim, ta je iskustvena podloga izrazito prisutna u nekoliko slika koje će predstavljati važan korak naprijed i učiniti ovu izložbu prijelomnom. Tada je izloženo tri godine ranije nastalo Šulentićevo ulje na platnu *Čovjek s crvenom bradom*,²⁹ ali najbliži odrednici sezanizma bili su Uzelčev *Most* (1916./1917.)³⁰ i Gecanovi *Mlinovi* (1919.).³¹ Varlajevi akvareli također će pokazati razmišljanje u tom smjeru, kao i slike Jerolima Mišea i Marina Tartaglie. Grgo će Gamulin u stupanju na scenu mladih slikara prepoznati obnovljeni utjecaj Miroslava Kraljevića, što je značilo i pojačanje sezanizma, te zaključuje kako je to »ona interpolacija koja je sada odgodila, ili razvodnila, ili zakočila rast ekspresionizma«.³²

VIII. proljetni salon održan u Osijeku 1920. godine,³³ s često citiranim predgovorom Iljka Gorenčevića, okupio je većinom iste izlagače kao i *VII. izložba*, a izložene su i dvije slike Josipa Račića, kao i slike Račkog, Kljakovića i Dobrovića. Zato je stilski bio neodređen. Već je *IX. proljetni salon*³⁴ ekspresionistički izrazitiji, posebice u djelu Vilka Gecana, koji izlaze čak četrdeset i dva rada. Međutim, i sezanistička komponenta ostala je prisutna u Gecanovu djelu. Vidljiva je i kod Marijana Trepšea, a pridružuje im se Vladimir Becić, kod kojega će upravo ta godina proteći u znaku prisjećanja na Cézanneov kolorit i njegove osnove konstrukcije oblika. Tada je izložen Gecanov *Odmor pelivana u šumi*,³⁵ Trepšev *Maslinik*³⁶ i Becićeva slika *Igman* (prema katalogu »Igman u predvečerje«).³⁷ Varlaj već tada na svojim akvarelima započinje put prema magičnom realizmu (što je jedno od mogućih logičnih usmjerenja započetih sa sezanističkih temelja), dok Uzelac razvija osobnu ekspresionističku poetiku, koja također u svojim konstruktivnim dijelovima neće biti lišena sezanizma.

Već na *XII. izložbi Proljetnog salona*³⁸ 1921. godine (na *X. izložbi* predstavili su se *Münchenska nova secesija*, *Savez slobodnih grafičara Bavarske* i *Franka Sepp*, a *XI. proljetni salon* je samostalna izložba Vilka Gecana) nema izrazito sezanističkih djela, opaža se određena promjena koja najavljuje nešto kasniji procvat realizama, a ekspresionizam se miješa s kubističkom stilizacijom. Stoga sezanizam, koji se u izra-

zitim obliku – u koloritu i konstrukciji slike – pojavio na *VII. i IX. izložbi Proljetnog salona*, ali i na slikama iz tih godina koje nisu bile tada izlagane, možemo smatrati svojevrsnom konstruktivnom pripremom za dalji razvitak.

Spomenuti slikari *Proljetnog salona* u tom kratkom razdoblju uglavnom su željeli biti sezanisti kada slikaju, dok su ekspresionistička htijenja bila izraženija u crtežu i grafici. Također, težili su biti, kako ističe Božidar Gagro, sezanisti u pejzažu, a slikati portrete na granici ekspresionizma.³⁹ Određenih stilskih oznaka sezanizma bilo je i u portretima, ali je prevladavala sklonost psihologiziranju, zbog koje će se te slike moći dovesti u vezu s pojmom »sezanističkog ekspresionizma«.

S druge strane, na pejzažima se mogu prepoznati izraženi morfogenetski elementi sezanizma *Proljetnog salona*. U tom smislu najčešće se govorilo o koloritu kao čimbeniku koji pejzažima daje mogućnost povezivanja sa Cézanneovim slikarstvom. Tako na Uzelčevu *Mostu*, Gecanovim *Mlinovima* i Trepševu *Masliniku* prevladava mnoštvo zelenih tonova u kombinaciji s okerima. To je svakako utjecaj Kraljevićeve palete, koji djelomično sputava mlade slikare u slobodnijoj primjeni svjetlijih okera, crvenkastih akcenata i, kod Cézannea tako čestog, širokog i hladnog plavetnila. Upravo je u tom bogatstvu zelenila (od zagasito tamnog, koje je na granici s crnilom, preko svjetlijeg, pomiješanog s okerima, do potpuno svijetlog), tj. u nepostojanju »reske« čistoće boje, te u svojevrsnom lirskom ugođaju koji iz toga proizlazi, ona prepoznatljiva osobitost sezanizma u hrvatskom slikarstvu.

Drugi i posebno važan element jest kistovni potez, čijom analizom možemo pratiti usvajanje konstruktivnog načina komponiranja. Uzelčevom slikom *Most* dominira koso položen potez, slične su kosine i strukturna osnova Gecanovih *Mlinova*, a dinamika dijagonalnih poteza u suprotstavljanju čini osnovnu značajku kompozicijske sheme Trepšev *Maslinika*.⁴⁰ Takvo kistovno pismo – manje ili više kratak i dinamičan potez kojim je sagrađena kompozicijska mreža – ima izrazito gradbeno značenje. Iako su Cézanneovi potezi najčešće kratki, poput mrlje, a cjelina satkana od njih plošnija i čvršća, poput blokova poslaganih jedan do drugoga, ova je likovna artikulacija naših slikara sezanovskoga porijekla ili, bolje rečeno, na tragu usvajanja Cézanneovih načela. Osim toga, na tim trima slikama pojavljuje se i motiv zakrivljenog stabla, poznat sa Cézanneovih slika.⁴¹ U našem slikarstvu primjenjivao ga je Kraljević, a zatim je, kao što je rečeno, posve uočljiv i kod Uzelca, Gecana i Trepšea, ali ipak u nešto drugačijoj kompozicijskoj ulozi. I to je jedan od načina na koji se suvremeni trenutak europskoga slikarstva odrazio na našu sredinu.

Slika Vladimira Becića *Igman u predvečerje* izdvaja se od ranije spomenutih primjera. Naime, Uzelčeva, Gecanova i Trepševa slika samo su mali isječci krajolika, dok Becić prikazuje široki pogled na planinu Igman. Motiv planine postao je tipičnim sezanovskim motivom.⁴² Stoga slika *Igman u predvečerje*, po kompoziciji i prevladavajućoj zelenoj boji, te po plavetnilu neba, svakako ima uzor u Cézanneu (iako ne po gradbenom načinu, jer Becić nikada u potpunosti nije savladao modulaciju), pa ju možemo s pravom prozvati Becićevom *Sainte-Victoire*.

Spomenute slike izraziti su primjeri (svakako ne i jedini!) slikarskoga usmjerenja koje možemo obuhvatiti pojmom sezanimza. One mu pripadaju, iako obilježene osobnim oznakama i odlikama tadašnjeg likovnog trenutka, ponajprije u nastojanju discipliniranja slikarske gradnje, u koloritu i po jedinim motivskim elementima.

* * *

Sezanimizam samog kraja drugog desetljeća ima za nadolazeće godine značaj čvrstog temelja, s kojega se razvijaju raznolika stilska kretanja – od kubo-konstruktivizma, preko magičnog realizma, neorealizma do neoklasicizma. Stoga za tu situaciju ostaje primjenjiva pola stoljeća stara Dorivalova interpretacija Cézanneove umjetnosti kao totalne umjetnosti s čijih su osnova mogući različiti putovi, umnogome oprečni njegovu likovnom izričaju.⁴³ Osim toga, treba istaknuti kako su specifično shvaćanje sezanimza i njegove posljedice u hrvatskome slikarstvu, tj. neprihvatanje eksperimentalnih i »avangardnijih« zaključaka, odraz tradicionalne sklonosti naše sredine prema realističkom prikazivanju. Upravo se u tom zakašnjelom pojavljivanju sezanimza u sklopu *Proljetnog salona* (mogli bismo ga nazvati našim »drugim sezanimzom«, ako Kraljevića i Becića iz pariških razdoblja shvatimo kao »prvi«) donekle razlikujemo od umjetnosti susjednih sredina (slovenskoga i srpskoga slikarstva), gdje je sli-

karstvo trećeg desetljeća određena suprotnost stilskim dominantama ranijeg razdoblja.⁴⁴ Mjesta i potrebe za daljim porredbenim istraživanjima svakako ima, posebice želimo li točnije odrediti svoje mjesto u srednjoeuropskim umjetničkim kretanjima toga vremena. U kontekstu utjecaja Cézanneove umjetnosti na tijek slikarstva općenito mogli bismo pronaći dodirnih točaka, ali, s obzirom na razvitak povijesnih avangardi, i znatnih razlika sa situacijom u Češkoj ili Mađarskoj.⁴⁵

Kistovni potezi naših slikara nikada nisu poprimili dostatan konstruktivni karakter na Cézanneov način, kao što ni shvaćanje boje nije bilo potpuno, niti je poprimilo »sezanovsku« čistoću. Čak i takva nepotpuna sezanistička artikulacija koju susrećemo u slikarstvu *Proljetnog salona* put je usvajanju osnova čvrste konstrukcije i vještine komponiranja, te ima vrijednost prihvaćene pouke, koja je našim slikarima u tom vremenu bila neophodna. Iako se često zaključivalo kako je sezanimizam ostao samo epizodom u hrvatskom slikarstvu i kako »neće ostaviti izravnog, neposrednog traga u kasnijem razvoju slikarstva u našoj sredini«,⁴⁶ smatram da je važnost i vrijednost spomenutih slika, kao i takva stilskog priklona uopće, neosporna jer predstavlja logičan razvojni spoj, svojevrsnu kopču između slikara *Minhenskog kruga* kao predstavnika »europske«, »čiste« slikarske struje prvog desetljeća i stilskih tendencija koje će u trećem desetljeću približiti hrvatsko slikarstvo dominantnim europskim strujanjima toga vremena.

Bilješke

1

B. Gagro, *Slikarstvo »Proljetnog salona« 1916. – 1928.*, Život umjetnosti, br. 2, Zagreb 1966., str. 51; Isti autor razdoblje od 1919. do 1922./23. naziva razdobljem modernizma, shvaćajući modernizam kao pojam koji je zajednički nazivnik niza raznorodnih pojava, »prije stav nego stil«. (Isti, *Treća decenija, konstruktivno slikarstvo*, Život umjetnosti, br. 6, Zagreb 1968., str. 121).

2

I. Reberski, *Realizmi dvadesetih godina*, Zagreb, 1997., str. 10 i 38; **J. Vrančić**, *Anatomija '921.*, Život umjetnosti, br. 18, Zagreb 1972., str. 88; Božidar Gagro će također istaknuti upravo 1921. godinu kao prijelomnu točku toga vremena (**B. Gagro**, 1966., str. 52).

3

»... jezgro ove mlade generacije... formiralo se oslanjajući se na slikarstvo Miroslava Kraljevića s jedne strane, a s druge strane asimilirajući niz pomiješanih stilskih tendencija, u kojima će se Cézanneov način, u jednom trenutku svakako najizrazitije zajedničko obilježje, dodirivati s natruhama ekspresionizma, ili čak kubizma iz druge ruke.« (**B. Gagro**, 1966., str. 50).

4

O realizminu dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu opširno je pisala Ivanka Reberski (**I. Reberski**, *Hrvatsko slikarstvo dvadesetih godina u kontekstu evropskih tendencija novog realizma*, Peristil, br. 31–32, Zagreb 1988./1989., str. 337–340; Ista, *Realizmi dvadesetih godina (magično – klasično – objektivno) i hrvatsko slikarstvo* (kata-

log), Zagreb 1994.; Ista, *Realizmi dvadesetih godina*, Zagreb 1997.). Pod odrednicom realizmi autorica obuhvaća magični realizam, neoklasicizam, novu realnost, objektivnu realnost i kritički realizam.

5

A. B. Šimić, *Konstruktivno slikarstvo*, Savremenik, sv. XVI, br. 3, Zagreb 1921., str. 184–185.

6

G. Gamulin, *Uz idolatriju Cézannizma*, Republika, br. 1, Zagreb 1946., str. 84–95; objavljeno i u: Hrvatska likovna kritika 50-ih – umjetnost i ideologija, Zagreb 1999., str. 25–44.

7

O tome više u: **Lj. Kolešnik**, *Likovne kritike i polemike 50-ih godina u Hrvatskoj*, Hrvatska likovna kritika 50-ih – umjetnost i ideologija, Zagreb 1999., str. 8 i 9.

8

Lj. Babić, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, 1943. Sezanimizam Babić spominje u vezi s Kraljevićem (isto, str. 127), ali ga ne povezuje s dijelovima opusa Vladimira Becića, kao ni s nositeljima *Proljetnog salona* nakon 1919. Jedino za Marina Tartagliu ističe kako se približio Cézanneovoj modulaciji (isto, str. 217.). Babić će drugom prigodom u kratkom tekstu *Cézannova pisma* proglasiti sezanimizam modom koja je prošla, napadajući i likovnu pedagogiju koja se temeljila na Cézanneovim principima, ali ne uskraćujući mu veliko značenje koje je imao za europsko slikarstvo početka 20. stoljeća (isti, *Cézannova pisma*, Bulletin zavoda za likovne umjetnosti JAZU, br. 1/2, Zagreb 1963., str. 158–159).

- 9
D. Baričević, *Proljetni salon*, u katalogu: *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj*, Zagreb 1961., str. 15–17.
- 10
Vidi bilj. 1 i 3.
- 11
M. B. Profić, *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*, u katalogu: *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo*, Beograd 1967., str. 21–24.
- 12
V. Maleković, *Kubizam i hrvatsko slikarstvo* (katalog), Zagreb 1981.
- 13
G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća I*, Zagreb 1987., str. 65–112.
- 14
Isto, str. 77–81.
- 15
V. Maleković, *Ekspressionizam i hrvatsko slikarstvo* (katalog), Zagreb 1980.; isti, 1981.; **I. Reberski**, 1994.
- 16
Tezu o Miroslavu Kraljeviću kao preteći i začetniku likovnoga ekspresionizma u Hrvatskoj izrazio je zastupao Zlatko Posavac. (**Z. Posavac**, *Na pragu ekspresionizma. O mjestu Miroslava Kraljevića u povijesti moderne umjetnosti*, 15 dana, br. 7/XXVI, Zagreb 1983., str. 22–29; isti, *Ekspressionizam kao problem*, *Život umjetnosti*, br. 37/38, Zagreb 1984., str. 64–78; isti, *Korak prema novom. Miroslav Kraljević u povijesnom kontesktu*, 15 dana, br. 7/XXVIII, Zagreb 1985., str. 24–29; isti, *Miroslav Kraljević u povijesnom kontekstu. Tematizacija interpretativnih problema*, *Bulletin Razreda za likovne umjetnosti JAZU*, br. 1 (57), Zagreb 1986., str. 15–37).
- 17
U donošenju odjeka inovativne slikarske atmosfere iz Pariza u München veliku ulogu odigrao je mladi minhenski slikar Albert Weissergerber. Uz njegovo ime najčešće će se spominjati upravo Cézanne, ali i Matisse (**M. Šolman**, *Miroslav Kraljević – jedinstvo različitog*, u katalogu: *Josip Račić, Miroslav Kraljević, 1885.–1985.*, Zagreb 1985., str. 36; **G. Gamulin**, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX u XX stoljeće*, Zagreb 1995., str. 283; **P. Selz**, *German Expressionist Painting*, Berkeley – Los Angeles – London 1974., str. 246). Ipak, stvarne mogućnosti Weissgerberova slikarskog utjecaja na Kraljevića još valja istražiti.
- 18
Gagro Kraljevićev pomak prema Cézanneu naziva korakom naprijed »u pravcu svoje, post-fovističke interpretacije sezanimza« (**B. Gagro**, 1966., str. 46).
- 19
Vera Horvat Pintarić, pažljivo navodeći Kraljevićeve uzore, među kojima je i Cézanne, ističe »visoku kulturu komponiranja« koju je Kraljević stjecao proučavajući Cézannea i određuje elemente u kojima se najviše približio Cézanneu: u promišljenom poretku slike, u ritmovima kistovnog pisma i u koloritu (**V. Horvat Pintarić**, *Miroslav Kraljević*, Zagreb 1985., str. 29–31, 100–103).
- 20
B. Gagro, *Periferna struktura (Od Karasa do Exata)*, *Život umjetnosti*, br. 1, Zagreb 1966., str. 19.
- 21
Ipak, ne možemo u potpunosti prihvatiti ocjenu Dimitrija Bašičevića o maksimalnoj stilskoj ujednačenosti *Proljetnog salona* zbog afiniteta prema Kraljeviću (**D. Bašičević**, *Sava Šumanović*, Zagreb 1960., str. 44), jer je u tome vremenu teško govoriti o bilo kakvu jedinstvu na umjetničkom planu. Kraljević je za te slikare bio izvor i usprkos njegovu intenzivnu utjecaju oni će ponuditi mnoga nova osobna rješenja. Neki će, poput Tartaglie, ostati potpuno izvan Kraljevićeva utjecaja.
- 22
Opširniju literaturu o Janu Preisleru vidi u: **J. Vrančić**, *Milivoj Uzelac*, Zagreb 1991., str. 27, bilj. 40.
- 23
Isti, *Prvo razdoblje »Proljetnog salona« i rani ekspresionizam u hrvatskoj likovnoj umjetnosti (1916–1919)*, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru za 1973./74.*, Zadar 1974., str. 180.
- 24
G. Gamulin, 1987., str. 13, 70, 72.
- 25
Ovu će kovanicu Gamulin upotrijebiti za Šulentićeva *Čovjeka s crvenom bradom* (Isto, str. 70). Igor Zidić također se koristi tim izrazom kako bi opisao slikarski izričaj Jerolima Mišea, ali i opća likovna kretanja u tome vremenu (**I. Zidić**, *Jerolim Miše* (katalog), Zagreb 1990., str. 11).
- 26
Izložba je održana u Zemaljskoj obrtnoj školi u Zagrebu od 17. 12. 1919. do 17. 1. 1920.
- 27
Vilko Gecan izlaže pet ulja na platnu i šesnaest crteža, Marijan Trepše četiri ulja, šest bakroreza i jedanaest litografija, Milivoj Uzelac deset ulja i deset crteža, a Vladimir Varlaj četrnaest akvarela.
- 28
Prinjerice: Tomislav Krizman, Zdenka Ostović Pexidr Srića, Zoe Borelli, Dušan Kokotović.
- 29
Katalog *VII. proljetnog salona*, Zagreb 1919., kat. br. 71.
- 30
Isto, kat. br. 109.
- 31
Isto, kat. br. 17.
- 32
G. Gamulin, 1987., str. 75, 76.
- 33
VIII. izložba *Proljetnog salona* održana je u Županijskoj dvorani u Osijeku od 23. 5. do 15. 6. 1920.
- 34
Izložba je održana u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu od 18. 10. do 18. 11. 1920.
- 35
Katalog IX. proljetnog salona, Zagreb 1920., kat. br. 17.
- 36
Isto, kat. br. 111.
- 37
Isto, kat. br. 7.
- 38
Izložba je održana u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu od 3. do 20. 10. 1921.
- 39
B. Gagro, *Slikarstvo »Proljetnog salona«*..., 1966., str. 50.
- 40
Zvonko Maković visoko vrednuje Gecanov sezanimz, dovodeći sliku *Mlinovi* u kontest upravo s Uzelčevim *Mostom* i Trepšeovim *Maslinikom* (**Z. Maković**, *Vilko Gecan*, Zagreb 1997., str. 65–72).
- 41
O tome više u: **G. Quien**, *Marijan Trepše* (katalog), Zagreb 1975., str. 6 i 7.

42

Frano Dulibić navodi sličnosti i razlike Varlajevih slika s motivom planine Klek i Cézanneovih s motivom Sainte-Victoire (**F. Dulibić**, *Planina Klek u slikarstvu Vladimira Varlaja*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, br. 22, Zagreb, 1998., str. 181 i 182). O odnosu Varlajeva i Cézanneova slikarstva vidjeti i: Isti, *Komponente formiranja slikarskog izraza Vladimira Varlaja*, Peristil, br. 41, Zagreb 1998., str. 95 i 96.

43

B. Dorival, *Savremeno francusko slikarstvo I – od impresionizma do fovizma (1883.–1905.)*, Sarajevo 1957., str. 56, 57 (naslov originala: *Les étapes de la peinture française contemporaine – De l'impressionnisme au fauvisme 1883.–1905.*, Pariz 1948., prijevod s francuskog A. Zaharović).

44
M. B. Protić, nav. dj., str. 23.

45

K. Passuth, *Les Avant-Gardes de l'Europe Centrale*, Paris 1988.; **S. A. Mansbach**, *Modern Art in Eastern Europe – From the Baltic to the Balkans ca. 1890–1939*, Cambridge 1999.

46

B. Gagro, *Slikarstvo »Proletnog salona«*..., 1966., str. 51.

Summary

Petar Prelog

A Contribution to the Interpretation of Cézannism in the *Spring Salon* Paintings

Cézanne's manner of dealing with form and space construction did not meet with widespread timely reception and complete understanding in Croatian painting, but it appeared as a fresh and stimulating experience at the *Spring Salon* exhibitions between 1919 and 1921.

Cézannistic influences in Croatia have been treated in literature in different ways and from different viewpoints. They have been extensively explored in writing – from newspaper reviews and studies to monographic analysis and scarce surveys of Croatian painting – but final assessments were often general and their evaluation was not homogeneous.

The derivations of Cézanne's manner made at the time of the *Spring Salon*, which also had a strong personal touch, had been crucially influenced by a number of different factors pertaining to space and time. First of all, the painting of Miroslav Kraljević is of great importance. He would bring the initial expressionist impulses to Croatia, but also Cézanne's principle, adopted in a personal manner. Prague, as the place where Croatian artists received their education and where their painting was affected by the that of the Bohemian painter Jan Preisler, also had a strong influence. The study tours of Croatian painters (M. Uzelac, V. Gecan, M. Trepše) to Paris

followed after most of the Cézannistic features had already been adopted in their painting, which brings us to the conclusion that direct contact with Cézanne's painting was not instrumental in forming this component of the *Spring Salon*.

Nevertheless, the Cézannism of the *Spring Salon* was not complete. It simultaneously appeared and mixed with other stylistic orientations, particularly with expressionism. Through the analysis of colors and brushwork in a number of well-known landscapes by Croatian painters exhibited at the 7th and 9th *Spring Salon* exhibitions (M. Uzelac, *The Bridge*; V. Gecan, *The Mills*; M. Trepše, *The Olive Grove*; V. Becić, *Igman*) it is possible to determine the character of brief Cézannistic tendencies in Croatian painting. Croatian painters' brushstrokes were never sufficiently constructive and their understanding of color was not complete, nor did it ever attain Cézannian purity. Still, this incomplete Cézannistic articulation is the path to adopting the bases of firm construction and the art of composition, and serves as a firm foundation and a logical development link for stylistic trends that would follow. Therefore, the Cézannism of the *Spring Salon* represents an important segment in the continuity of Croatian painting, and not just an episode without consequences.