



Ivanka Reberski

Klasična komponenta Jozе Kljakovića u kontekstu realizama 20-ih i 30-ih godina 20. stoljeća

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 15. 9. 2011. – Prihvaćen 30. 9. 2011.

UDK: 75 Kljaković, J.

Sažetak

U kontekstu hrvatskih realizama dvadesetih i tridesetih godina Jozo Kljaković, sa svojom stilskom paradigmom, jedan je od čelnih nosilaca novorealističke tendencije klasičnog usmjerenja. Njegova likovna morfogeneza dosljedno se uklopila u široko aspektiranu osnovu klasične tradicije. Prevladavajuća monumentalna figuralika s humanom tematikom i ljudskim likom u prvom planu, koja je tada općenito nanovo zavladała slikom, postaje njegova dominantna tema. Kao jedan od vodećih kreatora stila, svoju je slikarsku paradigmu izgradio na ide-

alu nimalo erotizirane ženske ljepote u arkadijskim scenama, te, s druge strane, na elegičnim scenama iz života dalmatinskih ribara i realističnoj urbanoj ikonografiji radničke svakodnevice. Kljakovićev neoklasični figuralni koncept unio je u slikarstvo novih realizama pročišćeni, njegovom osobnošću obilježen oblikovni idiom izuzetno izbalansirane forme između klasičnog ideala i realistične objektivnosti, s dosljedno ostvarenom vizijom svijeta Arkadije u mitskom prostoru Mediterana.

Ključne riječi: *Jozo Kljaković, slikarstvo, novi realizmi 20-ih i 30-ih, neoklasična komponenta*

U širokoj elaboraciji velikog i stilski definiranog poglavlja realizama dvadesetih i tridesetih godina u hrvatskom slikarstvu, o kojemu smo već dosad monografski opširno raspravili,¹ Jozo Kljaković je sa svojom pročišćenom stilskom paradigmom bespogovorno apostrofirao kao jedan od čelnih nosilaca realističke tendencije klasičnog usmjerenja. No, u općem sagledavanju tog stilskeg i tematskeg segmenta, koji je bitno obilježio slikarstvo našeg trećeg, ali i četvrtog desetljeća, njegove osobne svojstvenosti mogle su biti tek fragmentarno dodirnite. Ovim prilogom nastojat ćemo nanovo razmotriti Kljakovićevu uključenost u novorealistička stilska kretanja kao i svojstvenosti njegove izrazite klasicističke figuralike i idealizacije sadržajnog supstrata.

Osvrt na to Kljakovićevo potentno razdoblje nametnuo se osobito nakon studiozno priređene i iscrpnim katalogom popraćene retrospektivne izložbe Jozе Kljakovića održane u Klovićevim dvorima 2010. godine.² Izložba je između ostalog okupila relevantna slikareva djela iz razdoblja našeg posebnog interesa i time utrla put za dublje spoznavanje Kljakovićeva sudioništva u toj značajnoj i stilski slojevitoj međuratnoj slikarskoj epohi.

No, prije Kljakovićeve klasicističke dionice dvadesetih i tridesetih godina, podsjetimo ukratko na pojave koje su

tada sinkrono s europskim kretanjima prevladale u našem slikarstvu, a Jozo Kljaković se na njih logikom vlastita razvoja korespondentno ulančao.

Nakon završetka Prvoga svjetskeg rata, u postekspresionističkoj epohi, i hrvatsko slikarstvo zahvatio je globalni val europskeg povratka »redu«, klasičnim vrijednostima, čvrstoj formi, i na nov način shvaćenom realizmu, a uslijedio je kao prirodna geneza nakon ekspresionizma, kroz koji je prošla glavčina naših slikara. Valja odmah naglasiti da u Kljakovićevoj morfogenezi ekspresionizam nikad nije zaživio. Cjelokupna domaća formativna priprema s latentno prisutnim simbolizmom forme (preko herojskeg i mitskeg monumentalizma grupe Medulić, Meštoviće-va kiparskeg idioma i, dakako, Kljakovićeva forsiranog neoklasicizma) sretno se podudarila s trenutkom »novih realizama«, tendencijom koja tada uzima maha u cijeloj Europi, a ne samo u vodećim kulturnim sredinama (danas je to već utvrđena činjenica), postajući jedna od dominantni ondašnje likovne suvremenosti. U našem hvatanju priključka s Europom nije bilo velikih skokova i prekida s tradicijom. Naši se slikari nisu još niti odvojili od tradicionalne forme niti su se okušali u likovnom eksperimentu. U takva okušavanja upuštali su se tek rijetki pojedinci čije su putanje ionako tekle postrano, izvan ovih magistralnih



Tri gracije, ulje na platnu, oko 1917./1918., privatno vlasništvo
 Three Graces, oil on canvas, ca. 1917/1918, private ownership

tokova. Prije podosta vremena razjasnilo se kako je slojevit i široko aspektiran bio fenomen realizama na našem prostoru koji se postupno i gotovo autonomno fermentirao unutar Proljetnog salona. Taj fenomen javio se u nas, ovisno o afinitetima i priklonima pojedinih slikara, »u širokom rasponu od magičnog do kritičkog realizma, od neoklasicizma do novostvarnosnog pokreta manifestno ostvarenog u grupi Zemlja«. ³ I sama klasična komponenta »novih realizama«, čiji je Kljaković egzemplarni predstavnik, u nas je bila vrlo slojevita. »Osim nedvojbenih konstanti: približavanja klasičnom svjetonazoru, obnavljanja klasičnih vrijednosti (forme, volumena, plasticiteta, harmonije) i vraćanja u prošlost, što sve vrijedi i za ovo razdoblje, posebna znakovitost pripisuje se pojavi »povratka mitu«. Od svih mitova u prvom planu našao se – svijet Arkadije. U toj odisejskoj potrazi za izgubljenim prvotnim svjetovima imaginacija naših slikara usmjerila se prema našim krajevima: planinskoj, seoskoj ili primorskoj idili. Osobito značajno bilo je otkriće Mediterana, s morem, primorskim krajolikom i oporim ali idiličnim ribarskim životom u kojem je »snivanje još uvijek moguće«. ⁴ Na takvim širokim osnovama klasicističke tradicije i arkadijske idile inventivno se razrastao neoklasicizam naših slikara u koji se savršeno uklopio slikarski morfem Joze Kljakovića,

kao najizrazitiji reprezentant on je tu našu neoklasičnu liniju realizama uzdigao do mitskih ideala.

Joze Kljaković rođen je 1889. godine u Solinu. Govoreći o njemu kao slikaru klasičnih opredjeljenja, u ovom kontekstu ne možemo zanemariti taj *genius loci* njegove solinske zavičajnosti, na razvalinama »stare helenske kulture, rimske i naše hrvatske«, koja ga je jamačno neopozivo obilježila, a on se, kao potomak dostojan povijesnog prostora s kojega je potekao, nastavljaajući na tragu velike tradicije, prepustio toj svojoj sudbinskoj predodređenosti. Da je tome tako, osvjedočuje nam njegov osobni zapis u knjizi s podnaslovom *Uspomene i doživljaji* u kojoj između ostalog piše: »Na području stare Salone (...) nađeni su amfiteatri, terme i vodovodi. Nađeni su poganski hramovi, pregrađeni u kršćanske bazilike. Uz poganske grobove, grobovi solinskih mučenika. Nađena je bazilika sv. Petra u kojoj se hrvatski kralj Zvonimir krunio; bazilika Gospe od Otoka i u njoj nadgrobna ploča kraljice Jelene; Trpimirov dvor u Rižinicama i još mnogo toga. A u neposrednoj blizini Salone dizala se Dioklecijanova palača i u poganskom hramu rimskoga cara krstionica s reljefom hrvatskog kralja Tomislava. U tom kraju i u tom mjestu ja sam se rodio. U tom kraju rodio se je i don Frane Bulić, arheolog i huma-



Odmaranje na plaži, 1928., ulje na platnu; Moderna galerija, Zagreb
Relaxing on the Beach, 1928, oil on canvas; Modern Gallery, Zagreb

nist, čovjek jakog karaktera, visokog morala, slobodarskih neustrašivih načela i velike klasične kulture.«⁵ Čitajući gornje retke odjednom nam se razotkriva tajna Kljakovićeve cjeloživotne opčinjenosti klasičnim vrijednostima, figurativnom opcijom u slikarstvu i dubokom humanitetu iz kojega jamačno i proizlazi njegova fascinantna zaokupljenost ljudskim likom, stavljanje žene i muškarca u prvi plan svih tematskih i motivičkih implikacija.

Obrazujući se, boraveći i djelujući kasnije u raznim kulturnim sredinama, u svom uzbudljivom životnom i profesionalnom kurikulumu stjecao je iskustva i brusio svjetonazorske i umjetničke stavove, ostavši do kraja vjeran, nazovimo to tako, zavičajnoj povijesnosti i kulturi, a u slikarstvu klasičnoj tradiciji. Nakon Praga i Bukovca, kod kojega je kratko vrijeme studirao (1908.), našavši se u Beču, pošto ga Gustav Klimt, kojemu se uputio tražujući za učiteljem, nije mogao primiti jer nije imao svoju školu, odustao je od redovnog školovanja na Akademiji odlučivši se učiti na licu mjesta, »gledajući i kopirajući« po muzejima. Indikativno je koji su ga to uzori privukli u Kunsthistorisches Museum, kamo je svaki dan odlazio i na čijim je iskustvima učio. Mnogo godina poslije o tome je zapisao: »Često sam promatrao i proučavao, na

koji je način Tintoretto modelirao tijelo svoje Suzane. Na tom tijelu, valerima boje, postignuta je plastika forme. (...) Često sam gledao Rubensovu *Golu ženu u krznenom ogrtaču*. Gledao sam, kojom je čudesnom vještinom on naslikao njeni inkarnat u odnosu s krznom. Gledao sam Rembrandtov autoportret, koji je u toplom donesen i čija je intonacija žuto-smeđa bila meni jako bliza. Promatrao sam Petra Brueghela, koji me je svojim kompozicijama i svojom fantazijom dane i dane prikovana držao uz svoje slike. Gledao sam mnoge i mnoge majstore, starije i mlađe, koji su doprinijeli svoj udio u razvoj svjetske umjetnosti...«⁶ Iz svega navedenog proizlazi kako je etiologija njegovih stilskih inklinacija slojevita. Ona vuče svoje korijene još iz kulturom bremenite prošlosti zavičaja i iskustava starih majstora, klasika europskog slikarstva. Na to se nakalemila i domaća suvremenost, ona koja je njegovu inspirativnom mentalitetu najviše odgovarala i s tom popudbinom dvadesetih je i tridesetih godina dosegao paradigmatičke okvire neoklasične figurativnosti.

U kontekstu »novih realizama« hrvatskog slikarstva Kljakovićev je slučaj utoliko specifičan što se on zapravo čitavo vrijeme, od samog početka, složit ćemo se u tome s prof. Gamulinom, kretao i stvarao, odnosno »likovno živio u



Uskoci, oko 1918., ulje na platnu, privatno vlasništvo
Uskoks, ca. 1918, oil on canvas, private ownership

‘stilu’.⁷ U njega je, štoviše, izostala i ekspresionistička epizoda, kojoj se u kaosu ratne kataklizme i poremećenoga stanja duha priklonila većina slikara njemu istodobnih ili bliskih generacija. Po tome je Kljaković, moglo bi se to tako reći, egzemplarni slučaj formativne evolucije koja je tekla linearno nadograđujući sustavno neprekinutu morfološku potku u tragu osobne stilske konstante. »Tako je bilo u ranoj secesiji, zatim u hodlerovskoj (a možemo reći i meštovićevskoj), tako je bilo u neoklasicizmu i njegovim (kasnijim) priklonima realizmu«, što je već Gamulin točno uočio.⁸ Kljaković je najočividniji primjer kako je naše slikarstvo posve prirodno evoluiralo iz vlastite tradicije urastajući logično u novi stil epohe: povratka »redu« i klasičnoj tradiciji. U njegovu slikarstvu nije ni moglo biti povratka klasičnoj tradiciji (koji je u slikara s ekspresionističkim iskustvom itekako uočljiv), on je zapravo u tom stilu velikog reda i forme stvarao od samih početaka. Još od legendarne izložbe *Nejunačkom vremenu uprkos* održane 1910. godine, na kojoj je sudjelovao kao student, kad se naprosto inficirao stilom Meštovićeve monumentalnog simbolizma, težnja za čvrstom konstrukcijom forme nije ga napustila. Tada je usvojio karakterističnu stilizaciju s isticanjem anatomije, naglašene muskulature i izrazi-

te meštovićevsko-mikelandelovske fizionomije s izravnanim linijom čela i nosa. Kljaković se, dakle, »svjesno opredjeljuje za tradiciju naspram inovacije, za klasično naspram modernog«,⁹ zaključuje također povjesničarka umjetnosti Petra Senjanović u uvodnom tekstu kataloga slikareve retrospektive. Štoviše, taj okorjeli figurativac bio je nepomirljivi protivnik radikalnih promjena i rastakanja forme, bio je protiv nihilističkog negiranja i izbacivanja prirode i čovjeka iz domene slikarskog interesa, iz motivičke tematske strukture slike. Apstrakcija mu je bila apsolutno neprihvatljiva. Već na prvim stranicama knjige svojih »uspomena i sjećanja« vrlo jasno i bez uvijanja piše o tome što misli i kako gleda na pojavu apstraktne umjetnosti: »Kao što su u surealističkoj književnosti zamijenili inteligenciju snom, logično iracionalnim, svjesno nesvjesnim; tako su i u apstraktnom slikarstvu iz slikarstva eliminirali prirodu i ljudski lik, te sveli slikarstvo na čiste geometrijske linije, zaboravljajući, da je ljudski lik bio uvijek predmet umjetničkih preokupacija u našoj likovnoj civilizaciji i da će tako još dugi period vremena biti.« Nadalje, za umjetnike poput Picassa, Chagala, Renoira, Maillola, Archipenka, Lipschitza i još mnoge druge, ustvrdio je: »To su avanturisti koji prikivaju svoju nemoć novotarijama



Ribari (Uskoci), 1919., ulje na platnu, Moderna galerija, Zagreb
Fishermen (Uskoks), 1919, oil on canvas, Modern Gallery, Zagreb

za koje treba imati bezobrazne smjelosti i ništa više.«¹⁰ Iz istog izvora crpimo zanimljiv dijalog Kljakovića s avangardnim skladateljem onoga vremena Igorom Stravinskim, velikim pobornikom suvremenog francuskog slikarstva, koji mu je na takvu katastrofičnu ocjenu uzvratilo: »To će, Kljakoviću, vrijeme odlučiti, a vrijeme ne ide u Vašem smjeru mišljenja. (...) Vi ste mlad čovjek ali suvremeno ne mislite i protivite se umjetnosti koja neminovno dolazi. – Dragi maestro, ja se ne protivim umjetnosti, nego se protivim kaosu, a ovo što »neminovno« dolazi, jeste kaos. To je tendenciozno rušenje umjetnosti i tradicije umjetničke. Utiranje puta barbarima u Europu.«¹¹ Ti čvrsti, da ne kažemo tvrdi stavovi, upereni protiv avangarde i avangardizma u umjetnosti općenito, a u slikarstvu posebno, što ih je decidirano zastupao još u Ženevi 1917. godine, ostali su do kraja njegovo temeljno usmjerenje na kojemu je gradio svoje cjelokupno likovno djelo. S tom devizom ušao je i u razdoblje naših novih realizama. Nikada on, ni prije ni poslije, nije mijenjao pravac svoje humane invencije napajane tradicionalnim, klasičnim vrelima, a tada, tih dvadesetih i tridesetih godina, uzdigao je svoju klasiističku paradigmu do jedinstvene idealizacije. Ta osvjedočenja sazrela su u njemu još prije negoli se oko 1918./1920.

kotač evolucije zavrteo unatrag, prema novom shvaćanju realiteta, prije negoli se dogodio povijesni povratak velikom redu i klasičnoj formi. Na sveopće iznenađenje tom su se preobražaju priklonili i slikari poput Picassa i Deraina, koji su eksperimentirajući početkom stoljeća radikalno raskrstili s temeljnim slikarskim kanonima, nadalje talijanski slikari okupljeni oko časopisa *Valori plastici*, a na germanskom području razvilo se tzv. lijevo krilo novih realizama, izrazito kritički usmjereno prema anomalijama građanskoga društva, s pripadnicima njemačkog likovnog pokreta *Neue Sachlichkeit*.

Monumentalna figuralika koja je općenito nanovo zavladała slikom u našem je slikarstvu heroizirala ideološku i narativnu mitsku potku uzdignuvši ju na razinu simbola, a u tom aspektu realizama Kljaković je bio jedan od vodećih kreatora stila. Kad je o njemu riječ, ne može se zanemariti njegova veza s Meštrovićem, za koju bi se, dapače, moglo reći da je bila presudna. U najmanju ruku odigrala je vidljivu ulogu u njegovu formiranju. Naime, Kljakovićeve stilsko-morfološke, pa i ideološke geneze krenula je u najranijoj dobi upravo od vidovdanske apoteoze do obnove religiozne i povijesno-nacionalne narativnosti



Odmaranje na plaži, 1935., ulje na platnu, privatno vlasništvo
Relaxing on the Beach, 1935, oil on canvas, private ownership

pod snažnim utjecajem Meštrovića. Od *Kosovskog ciklusa*, preko hodlerovskog simbolizma i secesijske, odnosno artdecoovske stilizacije, a potom, nakon Pariza, 1920. i ondje temeljitog upućivanja u tajne fresko slikarstva, tekao je otvoreni put u Kljakovićev neoklasicizam i hedonističku idealizaciju svijeta. Njegova se figuralika, u susretu s velikim majstorima klasičnih epoha u Louvreu za boravka u Parizu, produbila, pročistila i s tako preoblikovanom formom prema neoklasičnim kanonima on je na sceni »novih realizama« svojstveno i samosvojno nastupio sa svojom verzijom klasične idealizacije realnoga svijeta. U tom slikarstvu prevladavajuće figuracije i gotovo skulptorski oblikovane forme suzdržani kolorit služio je tek toliko da bojom može formirati realnu plastičnost figure i prostora.

Teško da ćemo u ijednog našeg slikara naići na tako potpuno ostvareni neoklasični ideal ljepote i »svijeta Arkadije«, koji je zaživio na Kljakovićevim slikama krajem dvadesetih i tridesetih godina. Ušao je u to realitetu okrenuto i stilski slojevito razdoblje postupno, napuštajući artdecoovsku figuralnu stilizaciju i mitološku, ali ne i sakralnu motiviku, posebno njegujući humanu figuraliku. Doista se može kazati da je bio opčinjen ljudskim likom. Poput slikarā vergilijanskog pejzaža, koji su nastojali evocirati svijet u svoj njegovoj životnoj punoći, Kljaković je životnu punoću pronalazio u ljudskome tijelu, u silnoj

privlačnosti i savršenstvu tog ideala snage i ljepote. U njegovu opusu naprosto nema kompozicijske sheme a da ljudski lik u svekolikoj prirodi ne zauzima dominantno mjesto. Zato on ne prikriva već do same nagosti razotkriva prelijepo ljudsko tijelo, podjednako žensko i muško. Ta njegova paradigmatička metafora tematska je okosnica u žarištu interesa. Kao da se, ne mogavši doprijeti do same duhovne supstancije ljudskoga bića, ne mogavši uprizoriti sublimnu nutrinu ljudskosti, usredotočio na vanjštinu, na tjelesnost, uzdižući do mita nabujalu zrelost ženstvenosti i herojsku snagu muškosti. Dakako da je u igri svojevrсна simbolika, koja je oduvijek, pa tako i u ovoj fazi, neizostavna pojava njegove sadržajne eksplicacije. Idući tako prema neoklasičnoj formi, Kljaković je svoju likovnu metaforiku simboličkog naboja, koja se godinama zasnivala na supstratu secesijske i naposljetku artdecoovske stilizacije, postupno transformirao u skladu s novorealističkim tendencijama klasične provenijencije. Lišavajući se stilizirane forme, njegovi ženski aktovi i muška tijela naglašeni volumena i izrazite plastičnosti, što i jest značajka novorealističke oblikovnosti, poprimaju prirodniji izgled. Dovoljno je usporediti jednu od najtipičnijih Kljakovićevih artdecoovskih ostvarenja, sliku *Tri gracije* iz 1917./18. godine, tri silno gracilne i forsirano stilizirane figure (akta), kompozicije inscenirane kao da je riječ o zaustavljenoj koreografskoj sceni, s



Na žalu, 1936., ulje na platnu, privatno vlasništvo
On the Shore, 1936, oil on canvas, private ownership

bilo kojom verzijom njegovih *kupačica*, ikoničkim motivom Kljakovićeve arkadijske ikonografije, pa da odmah bude jasno u kojem se smjeru kretala njegova formativna evolucija. Obrat prema pročišćenijoj formi podjednako je evidentan na dvije, vremenski uzastopne verzije *Uskoka*, koja mu je tema nedvojbeno poslužila kao paradigmatična manifestacija fizičke snage anatomske savršeno prikazanih muških tijela (aktova). Na verziji slikanoj oko 1918. godine, iz privatnog vlasništva, vidljivo je još prisutna stilizacija, s izraženom hipertrofijom mišićne građe uskočkih veslača u snažnome pokretu, dok su likovi veslača na kompozicijski identičnoj sceni *Ribari (Uskoci)*, iz Moderne galerije, nastaloj godinu dana poslije (1919.), također u punoj snazi napetih muških tijela daleko približniji naravnoj anatomske građi, što će reći klasičnom idealu. No, punu zrelost neoklasične oblikovne formulacije dosegao je Kljaković krajem trećeg i sredinom četvrtog desetljeća. Tada nastaju nezaobilazna djela antologijskih dometa, u kojima i s kojima ta naša specifična komponenta mitskog svijeta Arkadije u okrilju Mediterana doseže možda svoj najpuniji apogej. Jedno od najranijih Kljakovićeve arkadijskih uprizorenja, *Odmaranje na plaži* (1928.), iz Moderne galerije u Zagrebu, mogli bismo smatrati zakašnjelom, ali za našu sredinu još uvijek smjelom inačicom Manetova *Doručka na travi*, koja je scenski prebačena u tipični jadranski

ambijent. Prizorom prevladava posvemašnja opuštenost, priprosta autentičnost nenarušene dalmatinske, ruralne ambijentalnosti i monumentalna figuralna kompozicija obnaženih, no nimalo frivolnih likova u prvome planu. Na toj slici, ustvrdila je Petra Senjanović, »čak i 'morsko dokoličarenje' izgleda dostojanstveno«. Plastična morfološka struktura »omekšane modelacije i manje naglašene anatomije«¹² poprimila je realističniju izglednost građe ljudskoga tijela koja je dosegla visoki stupanj objektivizacije. Nešto kasniji prizori na tematskoj osnovi kupačica: *Dva akta (Ljeto)*, oko 1935., njena druga inačica, *Odmaranje na plaži*, iz 1935., i verzija s tri akta, *Na žalu*, iz 1936., korak su dalje u dosezanju Kljakovićeve neoklasičnog ideala. Ženski aktovi u svojoj, moglo bi se tako kazati, čednoj obnaženosti, tik uz obalu mora, uživajući i upijajući sunčevu svjetlost, na tim kompozicijama naprosto izlažu našem pogledu bujnu putenost zrele ženskosti nimalo erotizirane senzualnosti.

U toj idealizaciji i blagoj senzualnosti Kljakoviću su se donekle približili Juraj Plančić i Ivo Režek sa svojim kupačicama, samo što ih Kljaković nadilazi u prirodnosti forme. Njegov realizam doslovnije je klasičan, manje magičnorealistički koncipiran, a opet u sebi sadrži čudesnu idealizaciju koja možda i nije očigledna na prvi pogled, što čini njegovu osobitost. U Kljakovićevu prikazu idealizacije



Povratak ribara, 1928., ulje na platnu, FINA, Zagreb
Return of the Fishermen, 1928, oil on canvas, FINA, Zagreb



Hrvatska privreda nakon ujedinjenja, 1927., Hrvatska gospodarska komora, Zagreb
Croatian Industry after the Unification, 1927, Croatian Chamber of Economy, Zagreb



Povratak ribara, 1935., ulje na platnu, Moderna galerija, Zagreb
Return of the Fishermen, 1935, oil on canvas, Modern Gallery, Zagreb





Sušačke dizalice (Parobrod u luci), oko 1935., privatno vlasništvo
The Cranes of Sušak (Steamship in the Harbour), ca. 1935, private ownership

zacija ne proizlazi iz, recimo to tako, nekog metafizičkog prikaza obnaženih ženskih tijela, dapače, ona djeluju skoro pa odviše stvarno. Njihova putenost, mekoća tjelesnih oblina u punoj ženstvenoj zrelosti naprosto mame na dodir. Ona jesu jedra, nabijena vitalnošću, zrače zdravom, pozitivnom energijom, što još uvijek nije idealizacija, ali jest slikarev ideal ženske ljepote. No, ono što Kljakovićevim prizorima s kupačicama, zapravo ženskim aktovima na granici putene senzualnosti, utiskuje idealizirajući dojam svijeta Arkadije jest sam scenski prikaz negdje na našim opustjelim mediteranskim plažama. Ništa osim tih snovitih jedrih djevojaka prepuštenih svojim još neostvarenim sanjama ne postoji na tim žalovima što bi privlačilo pažnju. Na toj je aluzivnosti slikar, jamačno, stvarao udivljujuću svoju predodžbu o nedostupnoj tajnovitosti ženske prirode i tjelesne ljepote uzdigavši je do mita.

A kad Kljaković zalazi u svakodnevni život, posebno onaj dalmatinskih i otočkih ribara, što ih je ovjekovječio na scenama *Povratak ribara* iz 1928. i *Povratak ribara* iz 1935., danas u Modernoj galeriji u Zagrebu, on taj život prikazuje krajnje realistično, no s velikom blagonaklonošću i nekom, reklo bi se, nostalgичnom sjetom prema tom svijetu nenarušenog i od pradavnih vremena uhodanog življenja, koje (u njegovo vrijeme) još nisu narušile bitnije promjene. A slikajući urbanu svakodnevicu u široko zahvaćenom sveobuhvatnom kompleksu gospodarstvene

ikonografije na golemoj monumentalnoj kompoziciji *Hrvatska privreda nakon ujedinjenja* iz 1927., što se nalazi u Privrednoj komori u Zagrebu, ili na slikama *Sušačka dizalica* i *U luci* (1935.), iz Moderne galerije, Kljaković se nije dao uvući u zemljašku ideologiju socijalno angažirane kritike društva. S maksimalnim uvažavanjem i heroiziranjem ljudskog faktora, on naprosto krajnje realistično prenosi u sliku radničku faktografiju industrijske proizvodnje tog vremena. Kljakovićeva je to apoteoza rada, ali i svojevrsno uzdizanje zdravog života ispunjenog divljenja vrijednim radom. Zato, kad veliča snagu – fizičku i duhovnu, zdravo tijelo i vedrinu duha, on zapravo izražava ljudsku težnju za egzistencijalnom sigurnošću i ljudskim dostojanstvom ostvarenim radom.

Druga njegova komponenta hedonističkog pristupa životu iščitava se pak u arkadijskoj idealizaciji i realitetu klasične forme. Taj slikar kozmopolit, zadojen »humanizmom i liberalizmom«, nije ni mogao likovno realizirati svoju opservaciju mimo klasične forme. Više je nego očividno da on nije volio »ružnoću, prostotu, ni degeneraciju bilo koje vrste«, što je izrijekom i naglasio kazavši: »Ja sam volio zdravlje i snagu, volio sam prirodnu ljepotu i rođenu dobrotu. To sam nastojao uvijek u svojim slikama donijeti.«¹³

Kljakovićev neoklasicizam nije ograničen samo na idealizaciju forme i sadržaja, o čemu smo se osvjedočili u scenama ribarskih pastorala i urbane, radne svakodnevice.



U luci, oko 1935., ulje na platnu, Moderna galerija, Zagreb
In the Harbour, ca. 1935, oil on canvas, Modern Gallery, Zagreb

Kako je ta komponenta klasičnog realiteta u Kljakovića bila slojevita, kako se istodobno on znao prebaciti u posve drugu opciju, kako je znao sagledati svu zbiljnu realnost i snagu fizičke i duhovne naravi ljudske i predočiti ju zorno, možda možemo najpotpunije sagledati u *Portretu oca*, slikanom oko 1935./36. godine. Istinska je to portretna eksplikacija monumentalnih razmjera, ne samo zbog velikog formata, nego zbog silne izražajne snage koja se može mjeriti samo još s Babićevim prikazom *Hrvatskog seljaka* nastalog desetak godina prije (1927.). No, od te Babićeve magičnorealističke sublimacije Kljakovićev je, snažnom životnošću nabijeni i gotovo do gole ekspresije dovedeni realizam na *Portretu oca* daleko odmaknuo, zašavši već potpuno u vode objektivnog realizma. S tom slikom definitivno nas je uvjerio u izražajnu slojevitost unutar osobnog novorealističkog koncepta koja se širila u rasponu od idealiziranog i klasičnog do objektivno realnog likovnog iskaza.

Ne samo ljudska figura, ljepota ljudskoga tijela, nego životni prostor običnog, malog, radnog Čovjeka, svijet njegova življenja, pa tako i »svijet Arkadije«, ali i idilična ribarska i radna urbana ikonografija dominantno prevladavaju tematskom strukturom Kljakovićeva slikarstva. Znakovita figuralna komponenta podjednako se provlači i njegovom sakralnom i duboko religioznom tematskom dionicom. No, koliko god sakralni segment u ovoj slikarskoj fazi bio izvedbeno adekvatan stilskom vokabularu klasično oblikovane forme, njime se nećemo baviti u ovome kontekstu. Budući da je s tom dionicom, posebno s ciklusima fresaka (u zagrebačkoj crkvi sv. Marka, župnoj crkvi sv. Martina u Vranjicu i još inima), dao nezaobilazan, antologijski ulog sakralnom korpusu hrvatskog slikarstva, valja ga razmatrati odvojeno, izvan ovoga stilskog konteksta.¹⁴

U tendencije novih realizama Kljakovićev je neoklasični figuralni koncept unio pročišćeni, vlastitom osobnošću

obilježen oblikovni idiom izuzetno izbalansirane forme: idealno-klasične i objektivno-realističke, ali i znakovitu metaforičnost sadržaja. Dosljedno ostvarena vizija svijeta Arkadije u mitskom prostoru Mediterana, s jedne, te idealistički odnos prema svakodnevnoj realnosti dalmatinskog ribarskog ambijenta i urbane radničke sredine, s

druge strane, usklađene su tematske metafore s Kljakovićevim humanim svjetonazorom. Za razliku od većine protagonista novorealističkog »stila vremena« dvadesetih i tridesetih godina, njemu to nije bila samo usputna epizoda, nego cjeloživotno umjetničko opredjeljenje.



Portret oca, 1935./1936., ulje na platnu, Memorijalna zbirka Joze Kljakovića, Zagreb
Portrait of the Father, 1935/1936, oil on canvas, Memorial Collection of Jozo Kljaković, Zagreb

Bilješke

- 1
Vidi IVANKA REBERSKI, *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično – klasično – objektivno*, Zagreb, 1997. Pod istim naslovom održana je 1994. godine tematska izložba u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu.
- 2
Izložba *Jozo Kljaković – retrospektiva: 1889.–1969.* održana je u Klovićevim dvorima u Zagrebu 2009./2010. u stručnoj realizaciji autorske ekipe, autora tekstova u katalogu: PETRE SENJANOVIĆ (autorica izložbene koncepcije), FRANE DULIBIĆA, DALIBORA PRANČEVIĆA, ŽELJKE ZDELAR, JURE BOGRADANA i JOSIPA DUKIĆA.
- 3
IVANKA REBERSKI (bilj. 1.), 31.
- 4
ISTO, 48.
- 5
JOZO KLJAKOVIĆ, *U suvremenom kaosu. Uspomene i doživljaji*, Zagreb, Matica hrvatska, 1992., 15–16.
- 6
ISTO, 28–29.
- 7
GRGO GAMULIN, *Neoklasicizam: Jozo Kljaković*, u: *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, svezak prvi, Zagreb, Naprijed, 1997., 372.
- 8
ISTO, 372.
- 9
PETRA SENJANOVIĆ, *Jozo Kljaković*, u: *Jozo Kljaković – retrospektiva: 1889.–1969.*, katalog izložbe, Zagreb, 2009., 14.
- 10
JOZO KLJAKOVIĆ (bilj. 5.), 10, 96.
- 11
ISTO, 97.
- 12
PETRA SENJANOVIĆ (bilj. 9.), 27.
- 13
JOZO KLJAKOVIĆ (bilj. 5.), 151.
- 14
O sakralnoj dionici Joze Kljakovića vidi vrlo iscrpnu interpretaciju povjesničarke umjetnosti PETRE SENJANOVIĆ (bilj. 9.).

Ilustracije preuzete iz: *Jozo Kljaković – retrospektiva: 1889.–1969.*, katalog izložbe, (ur.) Petra Senjanović, Zagreb, Klovićevi dvori, 2009., foto: Filip Beusan.

Summary

Ivanka Reberski

Jozo Kljaković's Classical Component in the Realism of the 1920s and 1930s

In the context of Croatian realisms in the 1920s and 1930s, Jozo Kljaković, with his stylistic paradigm, was among the key figures of the neo-realist tendency in its classical form. His visual morphology was consistent with the broader Classicist tradition and the Arcadian idyll as a basis for an inventive spectrum of neo-Classicism in Croatian painting. Moreover, as its most outspoken representative, Kljaković raised this neo-Classical strand to the level of mythical ideals. In terms of realism with a dominant monumental figuration, which generally prevailed in painting and heroized the mythical foundation in both ideas and narration, he was among the leading creators of style. His morphogenesis and his ideological positions took place in the earliest stage under the powerful influence of Ivan Meštrović. The apotheosis of Vidovdan and the historical/national legends of the *Kosovo Cycle* (presented at the exhibition of Medulić group in 1910), and then the Hodlerian symbolism and the stylization of Art Deco in the second decade of the 20th century, paved the way for Kljaković's neo-Classicism and his hedonistic idealization of the world. His painting was generally dominated by human figures, including this early period. He found the fullness of life in powerful attraction to the ideals of feminine beauty and masculine strength, thus reaching his paradigmatic achievements in the 1920s and

1930s with the topic of woman's sensuality, which he left completely uneroticized in his Arcadian scenes of »bathers« and »relaxing on the beach«. Moreover, the insistence on Arcadian impression also resulted in elegiac and somewhat nostalgic scenes from the lives of Dalmatian fishermen. Although painting the everyday life of ordinary workers in an utterly realistic manner (as in the huge and monumental composition called *Croatian Industry after the Unification* from 1927, or in *The Crane of Sušak* and *In the Harbour* from 1935), he never got involved into the socially engaged critique such as practiced by Zemlja; instead, with utter appreciation and an almost apothecic admiration, he depicted the toiling men struggling with heavy manual labour, such as dockers or workers in various crafts and industries. Kljaković's neo-classical figural concept introduced a new and personal visual expression, as well as balanced forms between a classical ideal and a realistic objectivity, into the Croatian painting of »new realisms«, and his individuality was especially manifested in his vision of the world of Arcadia in the mythical space of the Mediterranean.

Keywords: Jozo Kljaković, painting, new realisms in the 1920s and 1930s, neo-classical component