

Željko Hegedušić: Parobrodarska ulica, 1934. g. (tempera na staklu) (vl. Moderna galerija, Zagreb)
Željko Hegedušić. Parobrodarska Street, 1934 (tempera on glass). Modern Gallery, Zagreb

Željko Marcijuš

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb (vanjski suradnik)

Ikonografija ulice u hrvatskom slikarstvu između dvaju svjetskih ratova

Pregledni rad – review

predan 1. 12. 1995.

Sažetak

Nakana ovog rada bila je da se primjenom ikonografske metode na odabranim primjerima hrvatskog modernog slikarstva između dvaju svjetskih ratova dokaže postojanje i važnost sadržajno-tematskog sloja likovnog djela kroz koji je na razini komunikacije, zajedno i nerazdvojivo s formalno-stilskim elementima, moguće otkriti poruku, ideju ili značenje pojedinog djela, odnosno cjelovitije »pročitati« sliku i postaviti je u sadržajni odnos s djelima drugih grana umjetnosti srodne tematike. Nakon utvrđivanja tog ikonografski relevantnog sloja slike cilj je bio ukazati na uvjetovanost i povezanost motiva ulice uzetog iz zbilje i slike, odnosno na ulogu slikara koji i odabirom tema neposredno uspostavlja i izražava odnos prema stvarnosti, a taj odnos često, upravo prema ikonografskim odrednicama djela, određuje njegovu modernost. Ikonografske značajke i obilježja izabranih djela značajnih hrvatskih umjetnika iz tog razdoblja (Babić, Gecan, Postružnik, Detoni, Junek, Makanec, Tompa, Seissel, Krizmanić, Glumac, Leović, Filakovac i Tomašević), kao i mnogih drugih koji u ovoj studiji nisu obrađeni, donose vrijedne podatke o »životu ulice« dvadesetih i tridesetih godina ovog stoljeća. Karakteriziraju ih motivi i teme ostvarene u širokom rasponu od političkih tendencija, koje su posebno naglašene na početku i kraju razdoblja, do tema iz svakodnevnice, prometa i noćnog života ulice.

Naslovom ovaj rad imenuje pojmove koji pokrivaju cjelokupni opseg teme: prvi pojam – ikonografija – predstavlja metodu; drugi pojam – predmet istraživanja: motiv ulice; treći ga određuje prostorno: hrvatsko slikarstvo, a četvrti vremenski; razdoblje između dvaju svjetskih ratova. Koristeći se »pomoćnom disciplinom« povijesti umjetnosti, odnosno nekim njenim postavkama, usredotočujemo se na tematsko-sadržajne slojeve likovnog djela, analiziramo vezu između teme i oblika, odnosno *znaka i značenja*,¹ pratimo njihov »razvoj« te djelomično zalazimo u područje vizualnih komunikacija i time se približujemo »literarnom pristupu likovnoj umjetnosti, narativnoj, tematskoj pa i idejnoj interpretaciji«, kako to navodi R. Ivančević u *Uvodu u ikonologiju*.²

Na temelju ove konstatacije obradom skupljene građe ukazat ćemo na podudarnosti između teme, sadržaja i stila likovnog djela, odnosno uspostaviti sam motiv kao temeljni objekt istraživanja, a formalno-stilsku analizu podrediti ikonografskoj analizi te utvrditi kako djela hrvatske likovne umjetnosti iz tog razdoblja posjeduju i posreduju veću ili manju količinu obavijesti koje ravnopravno i nerazdvojivo s formalno-likovnim elementima ostvaruju i na razini medija i komunikacije poruku (ideju, značenje), uspostavljaju odnos prema duhu epohe u kojoj je ta umjetnost nastala i upravo prema tim ikonografskim odrednicama, u mnogo primjera određenije nego u »čistim« stilskim, iskazuje svoju modernost, odnosno pripadnost modernoj umjetnosti. Bilo je razdoblja u kojima očigledno nije bilo važno samo kako se slika, nego i što se slika, odnosno koji se sadržaji i koja značenja prenose slikom.

U nedavno objavljenoj studiji pod naslovom *Melankolija ulice* V. Horvat Pintarić s gledišta teorije umjetnosti fenomenom melankolije problematizira temu ulice u europskoj modernoj umjetnosti, s brojnim referencama na poslijeratno i suvremeno doba.³

Zalazeći duboko u strukturu umjetnosti i života, otkrivajući skrivene veze između njih, iscrpnom analizom kolektivnih psiholoških pretpostavki »prodaja sjene đavlu« koje su tridesetih godina u Njemačkoj omogućile stvaranje »*Luciferova carstva*«, autorica ujedno analizira i niz ključnih primjera iz europske, uglavnom njemačke književnosti, filma i slikarstva u prvoj polovici XX. stoljeća.⁴ Brojna antologijska umjetnička djela iz tog perioda, inspirirana su »životom ulice«, i (kao da) u svojoj umjetnosti navješćuju nadolazeće katastrofe. Među inim, poseban naglasak dat je De Chiricovoj »metafizici ulice« u komparaciji s ulicom berlinskih ekspresionista: Die Brücke (Kirchner posebice), odnosno s temom ulice koja se kontinuirano od dvadesetih godina nastavlja i u slikarstvu – predstavniku *neue Sachlichkeit* – G. Grosza i O. Dixsa.⁵

Interpretaciju motiva ulice kao simbola modernog života, odnosno života uopće, možemo pronaći i na međuratnim slikama hrvatskih umjetnika, posebice u trećem desetljeću i početkom četvrtog desetljeća.

U novije vrijeme priređeno je u Zagrebu nekoliko velikih problemskih izložaba – sinteza, od kojih izdvajamo *Ekspresionizam i hrvatsko slikarstvo* (1980),⁶ odnosno *Kubizam i hrvatsko slikarstvo* (1981) V. Malekovića,⁷ kao i *Realizam dvadesetih godina (magično – klasično – objektivno)* (1994) autorice I. Reberski.⁸ Autori tih izložaba su stilski i kronološki sagledali naše slikarstvo unutar europskog konteksta, pa se,



Ljubo Babić: Crveni stjegovi, 1919. g. (tempera na platnu) (vl. Hrvatski povijesni muzej, Zagreb)

Ljubo Babić. Red Banners, 1919 (tempera on canvas). Croatian Historical Museum, Zagreb

Oton Postružnik: Ulica, oko 1923. g. (litografija) (vl. Kabinet grafike HAZU, Zagreb)

Oton Postružnik. The Street, about 1923 (lithograph). HAZU Graphic Art Collection, Zagreb

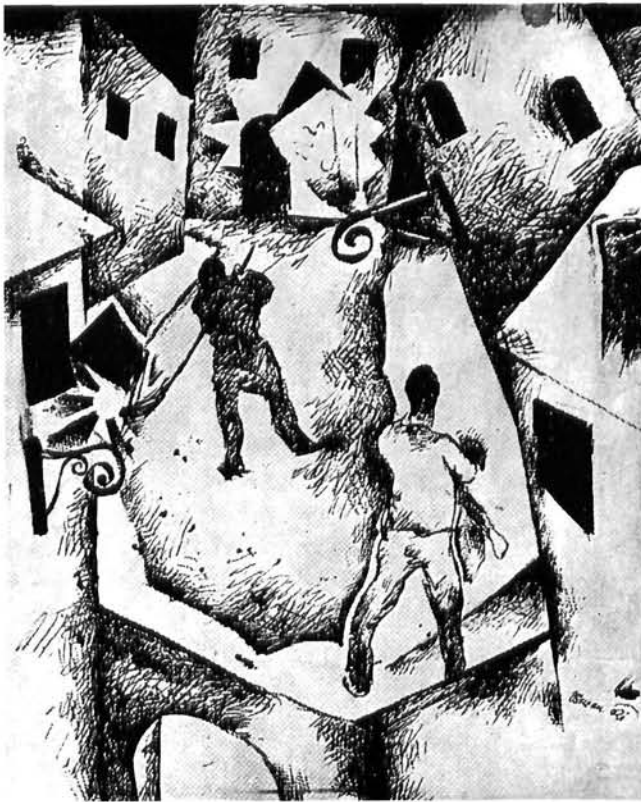
na osnovi obrađene građe, može zaključiti kako jedan značajan segment i hrvatske moderne umjetnosti, bez obzira na stilsku pripadnost, na tematsko-sadržajnoj razini problematizira i motiv ulice. U ikonografiji tih djela pronalazimo niz dodirnih točaka s tadašnjim europskim strujanjima, posebno onima vezanim uz berlinski ekspresionizam i *Novu stvarnost*, ali i kontinuitet tema, pojmova, predodžbi i simbola XX. stoljeća koji to razdoblje hrvatske umjetnosti i s ikonografskoga gledišta čine izuzetno zanimljivim i aktualnim, a što tek valja istražiti.

Temeljitiya ikonografska analiza trebala bi pokušati spoznati i utvrditi prototipove pojedinih tema i sadržaja, motiva, odnosno predmeta koje analizira, i proučiti njihov prethodni »razvoj« do perioda koji promatramo. Sada se nećemo niti možemo upuštati u takve pothvate, no možemo pokušati izdvojiti dvije različite struje pristupa problematici ulice. Jednoj pripadaju tradicionalni vedutisti *zagrebačke šarene škole* s kraja XIX. i početka XX. stoljeća, a izrazito je predstavlja Menci Klement Crnčić (*Jelačićev plac*, 1911. g. – vjerojatno prvi prikaz tram-

vaja u hrvatskom slikarstvu). Ona se dalje nastavlja vedutama B. Šenoec, B. Cara, V. Kirina itd., koje gotovo u nepromijenjenom obliku traju do naših dana.

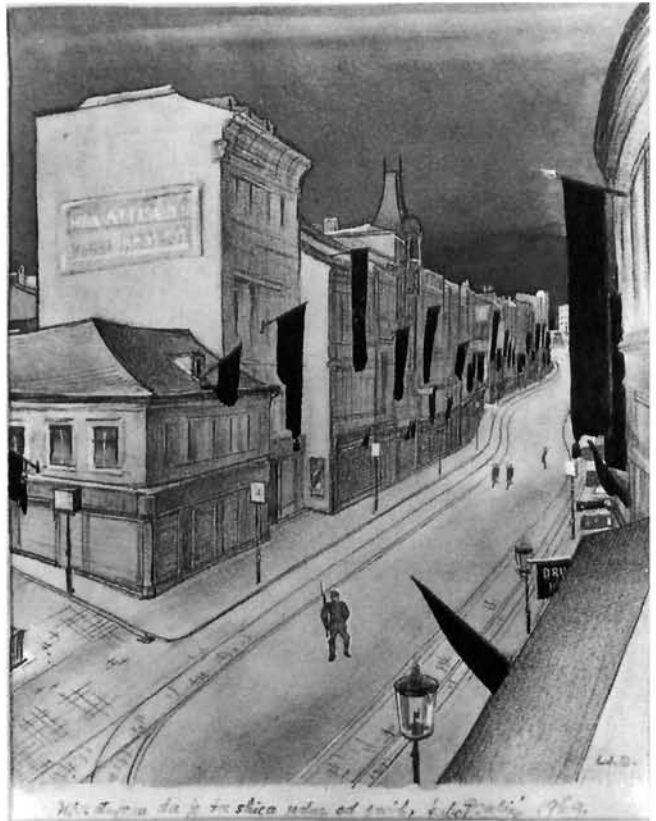
Drugu struju, što malo kasnije počinje, ne karakteriziraju toliko pitoreskne vedute, koliko ikonografski aktualni, raznoliki prizori ulice, unutar kojih možemo pronaći niz tipova i scena koje možemo definirati kao »predloške«. Izvorište predstavlja slikarstvo minhenskog kruga, a ponajprije mislima na M. Kraljevića i njegove pariške crteže, kao i na Račićeve pariške akvarele, dok sljedeću kariku do rata predstavlja M. Steiner sa svojim zagrebačkim eksterijerima.

Period između dvaju svjetskih ratova, koji datumski možemo definirati od 11. studenoga 1918.⁹ do 1. rujna 1939.¹⁰ godine, neobično je važan jer i kronološki određuje predmet istraživanja (najranija reprodukcija iz 1919. g., najstarija iz 1936. g.), što drugim riječima znači da je ikonografski obrađen samo jedan mali segment hrvatske moderne umjetnosti s temom ulice u rasponu od osamnaest godina. Stoga obuhvaćamo



Vilko Gecan: Ulica, 1921. g. (crtež tušem na papiru) (vl. Slavko Žimbek?)

Vilko Gecan. The Street, 1921 (ink drawing on paper). Property of Slavko Žimbek?



Ljubo Babić: Ilica, 1928. g. (crtež – olovka, tuš, akvarel na papiru) (vl. Josip Bratulić, Zagreb)

Ljubo Babić. Ilica Street, 1928 (drawing in ink, pencil and watercolours on paper). Property of Josip Bratulić, Zagreb

samo osnovne teme i sadržaje »ulice u slici« a tek u pojedinim primjerima ukazujemo na paralele s općim tijekovima moderne umjetnosti, te ih približno klasificiramo prema radovima izabranim iz šireg kruga autora, djela kojih pripadaju odabranom periodu i temi. Selekcijom po vrijednosnom kriteriju odabrano je dvadesetak radova na temelju kojih je cijeli predmet postavljen i ikonografski analiziran. Građa je prvo tipološki razvrstana a zatim i kronološki određena. Pojedini tipovi provlače se tijekom cijelog perioda, a neki samo određenim mu dijelom. U najvećem broju primjera kronologija je komplementarna tipologiji, a ponegdje je – kada je riječ o malim vremenskim razmacima – prednost dana tipološkim značajkama.

Pojam slikarstva shvaćen je najšire moguće (kao »slika«), pa su jednakopravno s uljima i akvarelima prikazani crteži i grafike, odnosno grafički dizajn, a gdje je bilo razloga i mogućnosti slikarstvo smo komparirali s primjerima iz književnosti i novih medija fotografije i filma poradi što kompakt-nijeg pristupa »ikonografskoj slici« ulice na onim dodirnim

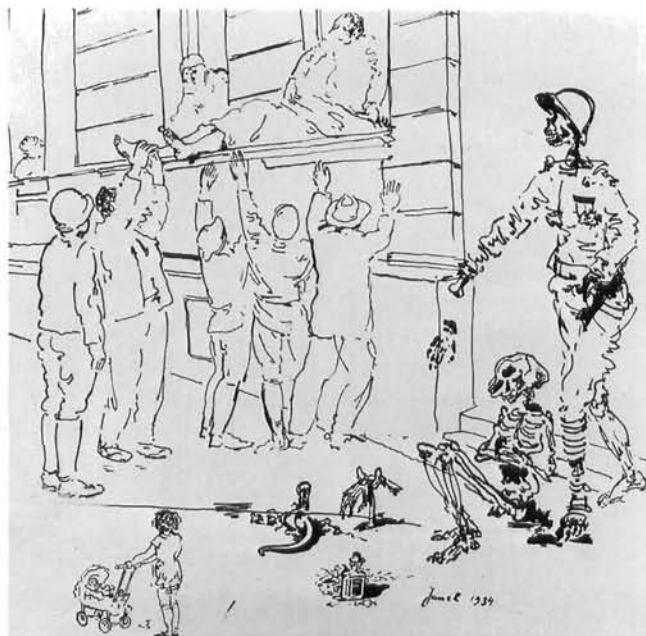
točkama u kojima se oni ponajprije u tematskom i sadržajnom sloju podudaraju i preklapaju.

»Parobrodska humoreska« Ž. Hegedušića (*Parobrodska ulica*, 1934), u svojoj veseloj i pjevnoj dekomponiranosti jasno ocrta formalnu i funkcionalu granicu ulice kao plohe flankirane na rubovima odrezanom fasadom zgrade. Prirodni ambijent, dopunjen pomičnim mostom koji se uspinje uz dimnjak parobroda, i u čijem sporom tempu uzdizanja cijela ulica pleše, nije izražen samo morfološkim naznakama (kolnik, pločnik, fasada) već svojom podignutom perspektivom sam sugerira kretanje – jedno od osnovnih obilježja ulice.

Ovaj primjer izdvojen je iz »zemljaškog« konteksta jer svojim »purizmom« i neutralnošću otvara vrata sadržajne kategorizacije u sljedećim tipovima ulice:

- a) kao pozornica političkih zbivanja,
- b) kao odraz svakodnevnice,
- c) kao odraz noći,
- d) kao promet, dinamika, brzina.

Ovu formalnu podjelu razjasnit ćemo za svaki tip posebno.



Leo Junek: Vijesti iz Beča, 1934. g. (crtež tušem) (vl. Moderna galerija, Zagreb)

Leo Junek. News from Vienna, 1934 (ink drawing) Modern Gallery, Zagreb



Marijan Detoni: Misli na Španjolsku, 1936. g. (ulje na šperploči) (vl. obitelj autora)

Marijan Detoni. Thoughts about Spain, 1936 (oil on hardboard). Property of the artist?

Ulica – pozornica političkih zbivanja

Političke tendencije na ulici analizirat ćemo u Babićevim, Postružnikovim, Gecanovim, Detonijevim i Junekovim djelima. U nekima od njih uočit ćemo iskaz konkretnih političkih događaja i u njihovoj interpretaciji izdvojiti povijesnu vrijednost, a u drugima prepoznati (ljudska) stanja uzrokovana tim zbivanjima. Prvoj kategoriji nedvojbeno i kronološki pripadaju *Crveni stjegovi* Lj. Babića, gdje je rijeka ljudi što teče niz Mesničku ulicu 1919. godine identificirana simbolima kolektivnog pripadanja tada revolucionarnoj ideji komunizma u formi crvenih zastava.¹¹ Kolektivno izraženo masom i simbolom – zastave koje u bujici ljudi predstavljaju jedra – pokazuje protočnu moć ulice ali i njenu potencijalnu snagu (kada se njome spuštamo) koja je u ovom primjeru iskorištena za predstavljanje jednog političkog zbivanja i ideje. Babićev povijesni zapis treba razmatrati u kontekstu Oktobarske revolucije 1917. godine, kraja Prvog svjetskog rata 1918. i uspostave nove državne tvorevine iste godine.

Druge dvije ulice – Gecanova iz 1921. i Postružnikova iz 1923.¹² (crtež, grafika) – zajedno čine ikonografsko-stilski par kojemu ne možemo dokučiti konkretan povod uprizorenja u nekom određenom povijesnom zbivanju. U ovim primjerima riječ je više o refleksima osobnih doživljaja svijeta, komplementarnih s nestabilnim duhom epohe. Oni su ostvareni ponajprije putem egzaltirane napetosti, očitovane u svakom segmentu kompozicije deformiranim odnosom čovjeka i uličnog ambijenta. Krajnji rezultat izaziva osjećaje straha, panike, agresivnosti...

Postružnikova ulica u stanju je uzbuje. U potenciranom cik-cak ritmu ceste što se pruža od zvonika i kod prvih gradskih

kuća prelazi u ulicu, panično bježe ljudski likovi uzdignutih ruku mimo praznih otvorenih prozora (koje nitko nije zatvorio), praćeni s jednoga nijemim pogledom usmjerenim ka skloništu.

U Gecana je stanje napetosti još više naglašeno i povezano s osjećanjem agresivnosti koja je s ljudi prenesena na pomahnitalu – antropomorfnu arhitekturu. Dva lika (oba dani s leđa) stoje i djeluju u tom pomaknuto konstruiranom prostoru: jedan doslovno »mete« ulicu, a drugi u raskrečenome autoritativnom stavu promatra.

Usuprot njima, Babićev crtež *Ilica* iz 1928. nastao je u povodu konkretnog političkog događaja – ubojstva Stjepana Radića, a njegova ikonografska vrijednost proistječe iz dokumentarnosti, gotovo u stilu reportažne bilješke. Realistička projekcija puste ulice, po čijoj sredini žandari čuvaju red i mir građana, točna je topografska opservacija Ilice s prozora jednokatnice nasuprot Mesničkoj ulici. Revolt i otpor spram režima iskazani su zatvorenim prozorima, spuštenim »rolloima« dućana i crnim zastavama.¹³

Istoj kategoriji pripadaju Junekove *Vijesti iz Beča* iz 1934. i Detonijeve *Misli na Španjolsku* iz 1936. U to doba autori su već bivši »zemljaši«, no tematika njihovih djela još premašuje okvire prikazanog motiva. Oba (svaki na svoj način) kao da navješćuju nadolazeći svjetski rat, koji mnogi tada nisu mogli predvidjeti.

Vijesti iz tog razdoblja: ... *U Beču neuspio nacistički pokušaj državnog udara – ubijen austrijski kancelar Dollfus... Smrt njemačkog predsjednika Hindenburga; Hitler postaje i predsjednik i kancelar... Franco krvavo ugušuje masovni radnički ustanak u Asturiji... Atentat u Marseilleu...*¹⁴ – Junek u maniri



Miron Makanec: Na tramvajskoj stanici (Frankopanska – Varšavska), 1934. g. (akvarel na papiru) (vl. Darka Živković, Zagreb)
Miron Makanec. At the Tram Stop, 1934 (water-colour on paper). Property of Darka Živković, Zagreb



Tošo Dabac: Ilica, 1932-1935. g. (fotografija)
Tošo Dabac. Ilica Street, 1932-35 (photograph)

crne karikature transponira u alegoriju povijesnog procesa, viđenoga strogom kauzalnošću. Put od uzroka do posljedice skraćen je i fiksiran u dvjema vremenski i prostorno paralelnim skupinama ljudi. Na jednoj strani građani pridržavaju svog debelog pripadnika (vjerojatno političara na umoru) na prozoru historicističke građevine, a u drugom smjeru iz iste zgrade kroz vrata izlazi uspravan kostur vojnika, koji u sljedećoj »evolucijskoj« fazi raspadanja gubi odjeću i simultano prelazi u zgrčeni položaj. Proces raspadanja završava ponovnom obnovom: repom gmaza, no najtragičnija pojava jest izgubljena djevojčica s lutkom u kolicima.

Trenutak španjolskoga građanskog rata u Detonijevoj zamisli zapravo je angažirana reportažna slika »s mjesta događaja«. Prikaz uličnih borbi zaleđen je u finalnom nizanju portretnih maski izbezumljene ljudske mase koja svojom izobličenom mimikom lica umnožava bol i užas ratnog okruženja.

Zaključimo s pokušajem analize ovoga tipa likovnog političkog iskaza na ulici (dat događajem ili stanjem). Babić se koristi obrnutom perspektivom, iz žarišta prema gledatelju, odnosno ptičjom dijagonalnom, od gledatelja usmjerenom perspektivom, a puninom masa u prvom i prazninom u drugom primjeru, uz upotrebu primjerenih atributa izražava ideju – simbol.

Postružnik i Gecan pomoću dekompozicije, odnosno deformacije – pomicanja i proširenja prostora blisko obrnutoj perspektivi, ostvaruju snažnu ekspresiju. U Gecana je naglašenija simultanost forme i planova – dok Junek paralelizmom radnje i simbolike oblikuje prizor što po apokaliptičnoj atmosferi u nekim oznakama (kostur) asocira na srednjovjekovne alegorije. A Detoni sadržajnim kontrapunktom između planova,

odnosno naturalističke galerije lica u krupnom planu a arhitekture u pozadini, naglašava dramatičnost događaja i stanja.

Ulica – odraz svakodnevnice

Ikonografija ulice vizualno-komunikacijski izuzetno je složena cjelina sastavljena od: arhitekture, ljudi, prometa i vidika, da izdvojimo samo najizrazitije elemente. Te osnovne sastavnice možemo dopuniti vremenskim i doživljajnim kategorijama temeljenim na poziciji promatrača, izgledu viđenoga, svjetlosti, nepisanim pravilima ponašanja te nizu informacija koje opsežno i nesvesno primamo iz izloga, reklama, znakova, odjeće, lica itd. Problem nastaje kada taj bujan život s ulice treba interpretirati kroz likovni medij, i to stoga što se »slika« neprekidno mijenja, a sadrži i (nelikovne) komponente zvuka i mirisa.

Složenosti ovog pitanja posvećuje Miroslav Krleža cijelo jedno poglavlje u svom romanu *Povratak Filipa Latinovicza* 1932. godine. Poslužit ćemo se s nekoliko citata iz navedenog romana. Ulogu Krleže i njegov utjecaj na likovni život u to vrijeme ne treba posebno naglašavati. Uz to, glavni je lik u romanu slikar kojeg muči problem transponiranja stvarnosti u sliku, a likovnim djelima iz tridesetih godina s motivom ulice potvrdit ćemo složenost odnosa *stvarnost – riječ – slika*. Slikovitost Krležina opisa pomoći će nam u čitanju ikonografije ulice.

Boje

Dok su mu se prije toga boje javljale kao simboli stanja i rasvjeta, sada se sve to obojano doživljavanje pretvaralo u



Kamilo Tompa: Na ulici, 1931. g. (gvaš na papiru) (vl. Moderna galerija, Zagreb)

Kamilo Tompa. In the Street, 1931 (gouache on paper). Modern Gallery, Zagreb



Ljubo Babić: Pred izlogom cvjećarnice, 1929. g. (ulje na platnu) (vl. Moderna galerija, Zagreb)

Ljubo Babić. The Florist's Shop Window, 1929 (oil on canvas). Modern Gallery, Zagreb

nemirno i neshvatljivo kretanje obojanih ploha po ulicama, po sivim i čadavim gradovima: kobalt ploča tramvajskih kola u vodoravnom kretanju, tamnožuta platnena mrlja bluze prometnog redara, svijetlozelena košulja jednog prolaznika i sasvim blijedi akvamarin Tihog oceana na zemljopisnoj karti u izlogu jedne knjižare. Kobalt, tamnožuto, svijetlozeleno, u odnosu spram blatnosivog obruča pneumatika, na točku automobilskom u hitroj vrtnji, ... samo ti odnosi boja u neshvatljivoj micanju, bez doživljaja, bez emotivne podloge...

Detalj

Ruke. Kako samo izgledaju te mase ljudskih ruku što se miču gradskim ulicama? ... ljudi ih prenose ulicama i ne znaju što bi s njima? Skidaju suknene šešire, mašu palicama, nose u rukama predmete, cigarete, knjige, jedna ruka drži drugu u magnetizmu tjelesnog dodira, tople su ruke ljudske, znoje se...

Slika – zvuk

Promatra tako Filip iz kavane ljudsko kretanje na ulici i misli o tome, kako bi zapravo sve to gibanje trebalo zaustaviti na jednom platnu i naslikati. I kopita na asfaltu, i škripu teretnih osovina pod težinom točkova i grmljavinu metala na granitu i šinama, kako bi sve to stvarno i istinito trebalo nekako

zaustaviti u gibanju, fiksirati u nekoj višoj objektivizaciji... kako izlučiti čitave komplekse zvučnih dojmova iz svojih slikarskih zamisli.

Kako?

Sjediti tako nepomično već godinama po kavanskim izlozima, gristi svoj nokat na lijevom kažiprstu i razbijati sebi glavu nad osnovnim pitanjem: treba li uopće slikati, a ako bezuvjetno treba, kako?

Čemu?

Eto, prolaze ulicama gradske gomile, nestaju u sumraku i slikarstvo im je potpuno suvišno. Čemu bi ovim ljudima bile potrebne slike? Još zveckaju ostruge, a i cvjetići od papira se vide po zapućcima ženskih kaputa, a sise se ženske miču pod bijelim platnom kao voštane kugle, glasovi tihi, obrazi prolaze i govore, a on prisluškuje razgovorima uličnim i nikada još ni jednog prolaznika nije čuo gdje bi govorio o slikarstvu. Bijedu svoju nose sa sobom ta ljudožderska, gruba i žilava lica, a slikarstvo im nije nikakvo pitanje, nego njihova bijeda.¹⁵

Promotrimo sada Krležinu »literarnu sliku« ulice u likovnom kontekstu i pokušajmo utvrditi neke zajedničke odrednice. U



Josip Seissel: Bajadera, 1931. g. (tempera, tuš na papiru) (vl. Miloš Somborski, Sarajevo)

Josip Seissel. Bajadera, 1931 (tempera and ink on paper). Property of Miloš Somborski, Sarajevo?



Franjo Mosinger: Zagreb, noću, oko 1930. g. (fotografija) (vl. Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb)

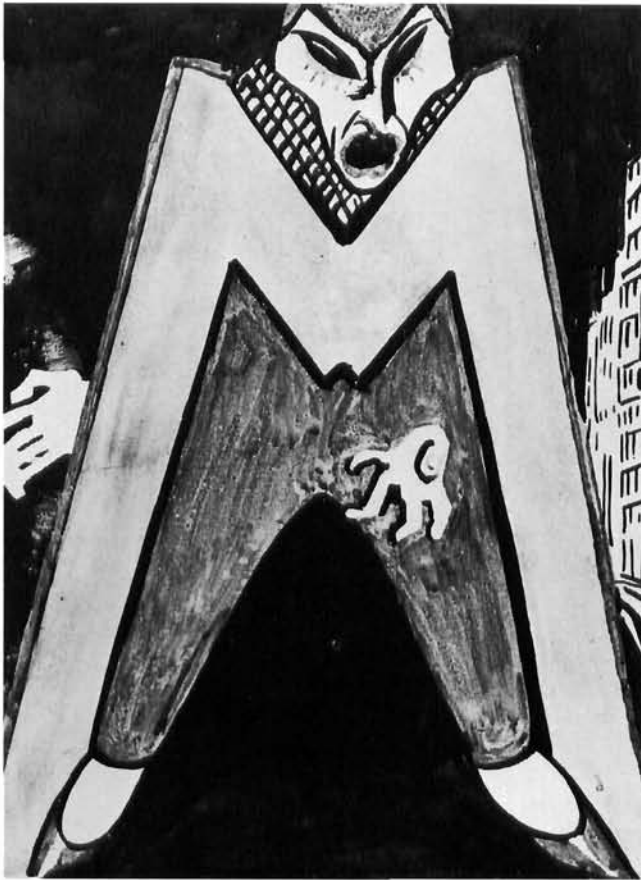
Franjo Mosinger. Zagreb at Night, about 1930 (photograph). Museum of Arts and Crafts, Zagreb

prvoj polovici tridesetih godina jedan je drugi slikar, sasvim nezavisno od Krleže, ostvario zanimljiv opus na temu gradske svakodnevnice. Riječ je o Mironu Makancu, koji se svojom nepretencioznom slikopisnom metodom približio standardima pokreta *Nove stvarnosti*, čiji je utjecaj i paralelni primjer »realizama« u odnosu na naša likovna strujanja u drugoj polovici dvadesetih i na početku tridesetih godina već dovoljno uočen, ponajviše u vezi s grupom *Zemlja*. Riječ je zapravo o ublaženoj varijanti, jer Makančeva satira nije izvedena do krajnjih idejnih, pa i ideoloških konzekvenci, kao primjerice u Georga Grosza (ili nekog od hrvatskih slikara iz grupe *Zemlja*), ali je njegovo zanimanje za urbanu zbilju urodilo brojnim vrijednim djelima koja iz ikonografskog rakursa također zaslužuju mjesto u ovom razmatranju.

Usporedimo li »gotovo filmski kadrirane isječke složene, slojevite realnosti«,¹⁶ a i topografski točne »dokumentarne reportaže«¹⁷ Zagreba (re)producirane u *Izlasku iz kina* 1930. (*Rudolfove vojarnje*, *Šetači*, *Motiv s ulice*, sve iz 1934) ili u *Tramvajskoj stanici* iz 1934. sa citiranim odlomkom Krležina romana, zapaziti ćemo niz podudarnosti koje smo u Krleže pokušali odrediti ključnim riječima, naslovnica. Oba iz-

vora slažu se u kobaltnoj boji tramvaja, što je povijesno vriedan podatak (pogotovo kada danas ta boja nestaje!), i općenito šarenom kolorističkom isijavanju ulične mase. Nadalje, u krupnim planovima koji omogućavaju viđenje detalja: lica, ruku, odjeće, predmeta, natpisa..., u privlačenju, skraćivanju, metodi sažimanja i reduciranju impulsa s pojedinačnog na opće (tipično) i bitno (vizualno relevantno), odnosno u obuhvaćanju svih onih elemenata koji u međusobnim odnosima izražavaju mnoštvo i promjenu. I na kraju, osim u svojstvu kretanja ljudi i strojeva, oba izvora slažu se i u bogatoj socijalno-tipološkoj stratigrafiji ljudi s ulice (vidi prodavača sladoleda sa crvenim fesom – *Tramvajska stanica*), a Makanec pokret dodatno naglašava umnoženom (stroboskopskom) linijom na način blizak stripu.

Reduciranija i sumarnije izvedena Tompina zagrebačka *Ulica* (1931) iz aspekta vremena je »stvarnija«, a po svom osjećanju pripada »objektivnom« evidentiranju svakodnevnice, pa je izdvojena iz angažirano kritičkog »zemljaškog« okvira (o kojem će drugom prilikom biti više riječi). Dopunivši lanac *stvarnost – riječ – slika* još jednom važnom karikom, fotografskom slikom, konkretnim ostvarenjem svjetskog maj-



Anka Krizmanić: »M« studija za naslov. str. časopisa *Reklama*, oko 1929. g. (tuš, akvarel na papiru) (vl. Zbirka Kovačić, Zagreb)
Anka Krizmanić: "M", study for a magazine cover, about 1929 (ink, water-colour on paper). Kovačić Collection, Zagreb



Sergije Glumac: Trgovina odjeće Friedmann, 1931. g. (litografija u dvije boje) (privatno vlasništvo)
Sergije Glumac. *Friedman Clothing Store*, 1931 (two-colour lithograph). Private property

stora »life fotografije« Toše Dapca *Ilica 1932-1935*. obogaćujemo našu ikonografsku predodžbu novom vizurom, a komplementarnom analizom (usporedi Mankanca i Dapca) utvrđujemo svojevrsnu sinkronost u interpretaciji »moderne zbilje« u različitim granama umjetnosti. One se općenito dodiruju u segmentu vremena i prostora, sadržajnosti teme, te djelomično u iskazu sastavljenom od isprepletenih verbalno-vizualnih informacija, a zajedno tvore cjelovitiju sliku gradske svakodnevnice, u ovom primjeru Zagreba tridesetih godina, te ujedno potvrđuju njegov razvijeni urbanitet. O tome svjedoči i Babićev autoportret *Pred izlogom cvjećarnice* iz 1929. godine. U *Bilješkama o Ljubi Babiću*¹⁸ Radovan Ivančević zamjećuje da je riječ o jednoj od onih slika koje pokazuju »njegovu kreativnost u inverziji tematskih stereotipa i invenciji kompozicije«. Promatrajući svoj lik u izlogu cvjećarnice, Babić ostvaruje izrazito gradski kut gledanja na temu smrti. Riječ je zapravo o dvostrukoj inverziji, a dojam je srodan onome u Manetovom *Un Bar aux Folies Bergere*. Naziv djela je »Odras u zrcalu« i odvija se pred izlogom kroz koji autor ne gleda samo sebe, nego i prizor iza sebe. Time je udvostručen osjećaj usamljenosti na slici, jer iz ogledala nitko ne gleda. Odvijaju se dva paralelna tijeka stvarnosti, dva odvojena svi-

jeta. Jedan natpisom *BAZAR* – naznačen odraz sive svakodnevnice, i drugi s onu stranu stakla – svijet mrtvih predložen »njihovim« dokumentima: osmrtnicama, jednom fotografijom i spiralnom simbolikom (jedino još živog u ovoj slici) raznobojnoga posmrtnog cvijeća što okružuje muškarca usamljenog u tuzi. Zrcalo kao odraz prolaznosti i kontrapunkt stvarnoj samoći istovjetno je u Maneta. Iako klasičan u izrazu, Babić je na kolosijeku gradske stvarnosti pružio vjerodostojan prikaz urbane otuđenosti. Dvije »parte« plavog obruba simboliziraju smrt djece.

Ulica – odraz noći

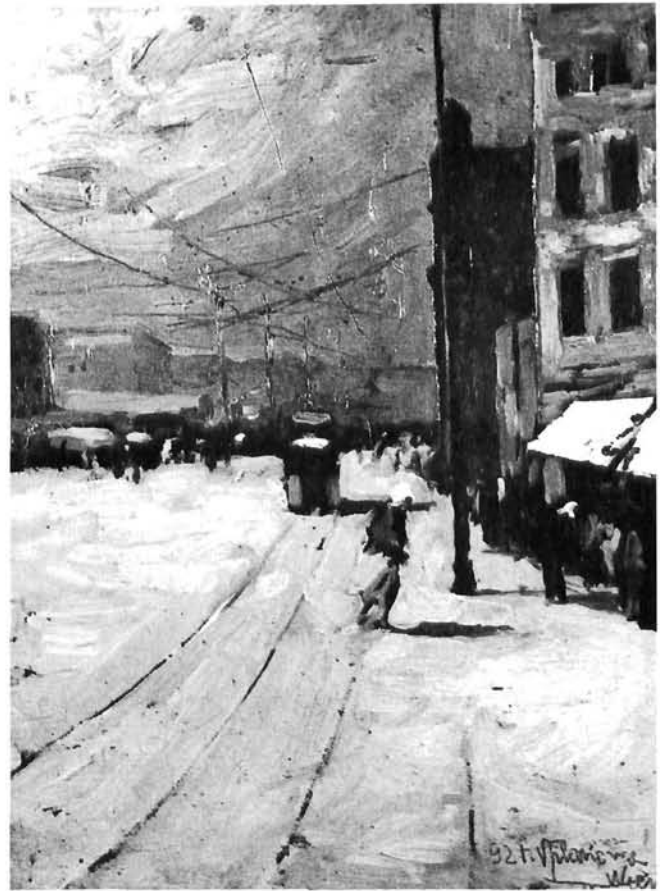
»Umjetna«, električna rasvjeta jedan je od onih civilizacijskih fenomena koje automatski povezujemo s gradom XX. st. Sama napomena da je noćna količina svjetlosti obrnuto proporcionalna dnevnoj, ukazuje na sliku ulice (s)likovito bitno različitu od one o kojoj smo dosada govorili.

Karakter i količina svjetlosti određuje karakter životnih sadržaja koji se u gradu oblikuju, diferenciraju, pa i vremen-



Josip Leović: Osječka katedrala, 1920. g. (ulje na platnu) (vl. Galerija likovnih umjetnosti, Osijek)

Josip Leović. Osijek Cathedral, 1920 (oil on canvas). Art Gallery, Osijek



Vladimir Filakovac: Ulica u Beču, 1921. g. (ulje na platnu) (vl. Galerija likovnih umjetnosti, Osijek)

Vladimir Filakovac. Street in Vienna, 1921 (oil on canvas). Art Gallery, Osijek

ski produžuju kroz spektar svjetlosnih senzacija različitih u rasponu, doseg i širini odsjaja. Svjetlo izloga, reklama, prozora, automobila jest istodobno moderno i čarobno, ono je lijepo i funkcionalno, oznaka i poruka, tehnika i emanacija te kao takvo podražajno i stimulativno »sredstvo« nije moglo ostati nezapaženo u umjetnosti tijekom prve polovice stoljeća. Naprotiv: ono je, čini se, umjetnicima bilo veoma poticajno. U tom ozračju dotaknut ćemo područje vizualnih komunikacija reklamom i plakatom (slikovno-tekstualne poruke) u onom opsegu koliko je zastupljeno u prostoru slike, odnosno paralelno prikazati grafički dizajn kao jednako vrijedan iskaz moderne gradske ikonike u djelima autora poznatijih i priznatijih u tradicionalnim tehnikama, a koji su u propagandnim medijima ostvarili vrhunske rezultate.

Mladi zenitist, slikar, arhitekt i urbanist Josip Seissel sjedinjuje u svom likovnom djelu početkom dvadesetih godina lucidan i svjež način – stilski i te kako relevantnom s europskim avangardnim strujanjima, dadaizmom i konstruktivizmom – većinu navedenih smjernica i vlastitih zanimanja koja se kompleksnim, intermedijalnim odnosom prepliću u slijedu: *ljudski lik – arhitektura – medij*. Dvije »kombinirane tehnike« iz 1923. godine tematski su primjerene realizacije u koji-

ma su taj odnos i vrsta transparentni i indikativni za našu tipologiju. Primjerice, ambijent *Bajadere* nije samo kreativna interpretacija romantičnog motiva, nego i njegova moderna (re)konstrukcija, ostvarena kao lebdeća »papirnata« dekoracija arhitekture, naglašene reklamno-plakadne asocijativnosti medija (plakat »licitarsko srce« poziva na karneval), osvjetljenoga uličnom rasvjetom. Uz grafički simbol crne mačke, navedeni sastojci uzdižu jedan naizgled sentimentalni prizor u sferu ironične parafraze. »*Duh tog vremena fasciniranog filmom i fotografijom*«¹⁹ uvjerljivo je simuliran simultanom perspektivom, koja je zapravo doslovna izvedenica filmske projekcije u slici *Kino*, gdje se preklapaju svjetlosni snopovi nekoliko dinamički suprotstavljenih kino-projektora. Monumentalni, agresivni verbo-vizualni spoj u svom krajnjem rasponu doseže i zvučnu asocijaciju (glas što se širi kroz megafon, npr.), a njegova »veličina« dominira proporcijama iznad mjerila ljudskog lika, u vidu anegdotalnoga »groszovskog« para.

Proširenje i isprepletenost medija važni su s ikonografskog gledišta zbog što potpunije slike stvarnosti, odnosno uočavanja srodnosti, a u temeljitijim analizama tematskoga i sadržajnoga sloja otkrivaju se značajke nedostupne formalno-stilskoj interpretaciji. Razlog je to što još jednom naglašavamo paralel-



Ernest Tomašević: Dama i prozor, 1929. g. (crtež – masna kreda na papiru)

Ernest Tomašević, Lady and the Window, 1929 (crayons on paper)

nu reklamnu ikoniku u novome masovnome mediju vizualne komunikacije na Mosingerovoj fotografiji *Zagreb noću* iz 1930. godine, sa svjetlećim natpisom trgovine *Au Bon Marché* (usporedi sa Seisselom), a zumiranjem znaka zalazimo u područje grafičkog dizajna.

Izabrani su radovi koji su tematski (*plakat – moda – prolaznik – ulica*) povezani s uličnom tematikom. Anka Krizmanić i Sergej Glumac bili su suradnici Zavoda za proučavanje i produkciju reklame *Imago*.²⁰ Studija za naslovnu stranicu časopisa *Reklama* navedenog zavoda vjerojatno je jedno od Krizmanićkinih najradikalnijih ostvarenja. Slovo M i lik (*Muškarac – Moda – Moderno*), (ob)likovno i hijerarhijski izjednačeni u agitatorskom »kriku«, prenaplašenih dimenzija prema neboderima velegrada, zauzimaju gotovo cijelu površinu ulice.

Gecan (*Reklamni crtež*, 1930) i Glumac (*Trgovina odjeće Friedmann*, 1931) siluetnom elegancijom (koja je u Glumca proširena na tipografiju) i plakatu primjerenom plošnom i geometrijskom stilizacijom ostvaruju radove visoke kvalitete. Izreka: »Odijelo čini čovjeka« u njihovim (o)d(i)jelima nalazi potvrdu u izrazu kojeg se ne bi posramili ni zidovi tadašnjih svjetskih metropola. Navedeni »komunikacijski posrednici«, osim svoje propagandne uloge, pokazuju kako se i kroz tradicionalistički manje poštovan medij očituju relevantni ikonografski podaci (moderan stil života, ukus epohe itd.), a osim toga i likovno uvjerljivi rezultati. Oni su također ishod posve konkretnog zadatka, rasterećenoga od pretenzija umjetnosti, no izvršili su golem utjecaj na moderno slikarstvo. I to baš na relaciji: *tekst + slika = poruka*.

Ulica – promet

O prometu smo govorili pri analizi ulične svakodnevnice, s naglaskom na dinamici prostora što proistječe iz brzine, pulsiranja i ritma kretanja, te proizvodi specifično gradske, mnogostruko promjenljive oblike. Opsegom i sadržajem promet

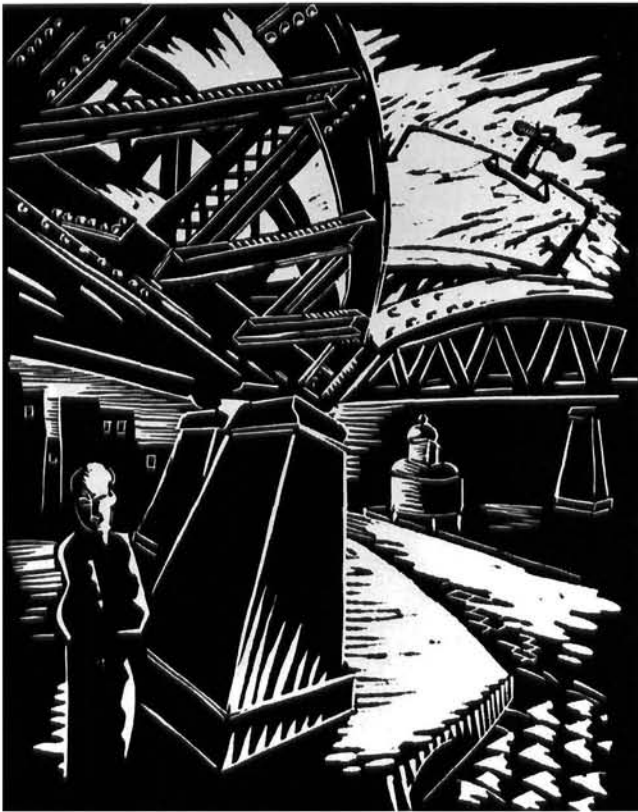
nadilazi okvir poglavlja, ali smo smatrali da ga ipak možemo obraditi u sklopu ove tematske grupe, obuhvativši one pravce njegova odvijanja koji su komunikacijski povezani s ulicom.

*U modernom životu potreba = brzina*²¹ pisao je Umberto Boccioni u svom futurističkom manifestu iz 1914. godine, a već su znakovite Marinettijeve riječi iz prvog u nizu manifesta (1909. godine) kojima on propagira ljepotu brzine, primjerice trkaćeg automobila za koji kaže da je ljepši od Nike Samotračke. Futurističko suprotstavljanje klasičnoj estetici veličanjem novih dimenzija stvarnosti i modernih svojstava ljepote: tehnike, dinamike i brzine, zapravo znači afirmativno poimanje te »iste« stvarnosti, prihvaćanje tehnološke revolucije koja je zauvijek promijenila statičnu sliku svijeta. Taj antiklasičan stav zahvatio je sve avangardne pravce u likovnim (i inim) umjetnostima prve polovice stoljeća, a mi ćemo ovdje promotriti jedan njegov aspekt kroz (novouspostavljeni) kompozicijski odnos *čovjek – stroj*, posebice kad se javlja kao ikonografski motiv, koji već svojom pojavom narušava tradicionalna klasična, statična svojstva (kadar, kompoziciju, simbol, itd.). Bilo bi zanimljivo ustanoviti prvi ulazak automobila, tramvaja ili vlaka u hrvatsko slikarstvo, no zacijelo je jedan od najranijih primjera *Osječka katedrala*, inače nedovoljno znanoga osječkog slikara i kipara J. Leovića iz 1920. godine. Osim niskog rakursa što zahvaća u širinu mnoštvo gradskih detalja: tramvaj, automobil, ljude, siluete, natpise, kolica s voćem i povrćem itd., upravo raspršujuća svjetlost (kontrast) automobilskih farova, koja u prvome mraku svojim bljeskom dinamizira gradski prizor, čini ovo djelo posebnim i izdvaja ga od akademiziranih stereotipnih veduta s motivom katedrale iz prve četvrtine stoljeća, što nije nimalo nevažno, te ga veže s iskustvima futurizma (Boccionijev *Dinamizam ulice*). Njemu suprotstavljena monumentalna silueta vertikalne neogotičkog zvonika dobiva u stalnoj situaciji posve nove dimenzije.

Drugi rani i paralelni primjer gdje je slična dinamična promjena postignuta uvođenjem vozila i perspektive tračnica u žarište kompozicije, potječe od mnogo poznatijega osječkog »klasičara« V. Filakovca (*Ulica u Beču*, 1921). Živost prizora proistječe ponajprije iz različito usmjerenog kretanja elemenata; dok tramvaj ide u dubinu, žena prelazi prugu poprečno.

Osam godina mlađe djelo *Dama i prozor* zapravo je doslovan prijevod Tomaševićeve likovne dosjetke iz 1929. godine. Izravnom transpozicijom dvaju pojmova – dame i prozora u dva vizualna korelativa: (ob)lik dame i automobilskog prozora kroz koji gleda muški lik (ili obratno, jer u svijesti je to nedjeljivo) – dobiven je duhovit prikaz »automobilske« ljubavi koju karakteriziraju brzina, prolaznost i simultanost izgleda, dakle one vremensko-opažajne kategorije koje promet daje gradu. Tome treba pridodati da je sve ostalo apstrahirano, i mi to tek na temelju sjećanja i asocijacija zamišljamo, a vrhunac simultanosti krije se u ogledalcu u kome se »dama« ogleda. Izvore takova viđenja trebalo bi možda tražiti u stripu i filmu.

No ako te utjecaje na Tomaševićevu crtežu možemo tek naslutiti, u Sergeja Glumca, autora drukčije, radikalnije poetike, oni su neosporni. Mapa linoreza nazvana *Metro* (1928) najočigledniji je primjer za »njegova iskustva sa ekspresionističkim filmom, stripom i fotografijom tog vremena«.²² I dok su prethodno navedena tri primjera prije sporadični



Sergej Glumac: List iz mape Metro, 1928. g. (linorez) (vl. Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb)

Sergej Glumac. Plate from "Metro" Portfolio, 1928 (linotype). Gallery of Contemporary Art, Zagreb

slučajevi u opusima njihovih autora negoli izraz osobne estetike koja bi problemski uključivala polarizaciju stroja i čovjeka, Glumčeva mapa *Metro* sadrži u svojoj kontrastnosti baš takve odrednice, i više od toga: ona je izraz mračne i utopiističke vizije industrijskog velegrada, po svom osjećanju vrlo bliske onoj iz ekspresionističkog filma *Metropolis*²³ Fritza Langa iz 1926/27. godine. To je prije svega viđenje automatizirane civilizacije, čiji je vrhovni simbol »podzemni« grad (u Langa metropolis, u Glumca metro), a koja proistječe iz snage, moći pa i iz estetike stroja, projicirane na cijelo društvo.

U Glumčevim prizorima stroj poprima značajke živog organizma, koji je u svojoj tehničkoj preciznosti i savršenosti nadređen čovjeku, dominira, a mogli bismo reći da na neki mračan i »magičan« način, snažnim silama privlačenja vlada njime. Malobrojni putnici njegova *Metroa* prije su zatočeni nekog utopiističkoga grada iz kojeg nema izlaza, negoli slobodna, svojom voljom usmjerena ljudska bića. Čak ni nadzemna postaja ne nudi bolju perspektivu od one podzemne. Zapravo, bezlični likovi u svojoj izoliranosti i znakovnoj reduciranošću (*broj – slovo – natpis*) sami poprimaju obilježja nehumanog okruženja, te su u svojoj beskrvnosti nalik više hodaćim robotima nego ljudima. Može se reći – koliko su strojevi poprimili ljudska obilježja, toliko su ljudi poprimili funkcije stroja.

I mjerama i brojem čovjek je u tim podzemnim prostorima minimaliziran nasuprot sklopu metalnih konstrukcija i ohla-

đenih oznaka i reklama. I ne samo to, pojedini prizori bez ljudi ukazuju na proširenje vizualnih iskustava u kojima se promatrač nalazi u neočekivanoj zamišljenoj poziciji, primjerice vozača lokomotive, dakle u posve novoj aktivnoj ulozi.

Sve je to Glumac postigao izrazito modernim likovnim jezikom, baziranim na pomacima kuta gledanja, dubokim, rotirajućim dijagonalama i briljantno upotrijebljenim crno-bijelim kontrastima primjerenim ekspresionizmu. No to nije ekspresionizam početka ili prve četvrtine stoljeća. To je novi ekspresionizam industrijske epohe, srodniji ekspresionističkom filmu (mas-medijima) nego ekspresionizmu u likovnim umjetnostima.

To ćemo lako uočiti pri pažljivijem promatranju, jer nas 12 listova *Metroa* u svojoj susljednosti ne asociraju samo na strip²⁴ (kako to navodi M. Susovski) nego i na knjigu snimanja, na 12 filmskih kadrova koji zajedno tvore malu sekvencu. Oni povezano bilježe vizualne situacije u podzemlju i nadzemlju metroa, »*tog mračnog podzemlja metropolisa*«. ²⁵

Zaključimo ovaj malo duži prikaz u nas nedovoljno glasovitog autora Sergeja Glumca (premda je *La Metro* otkupio British Museum) a time i obradu cijele tematske grupe, tvrdnjom da je socijalna komponenta u njegovom opusu raspoznatljiva, ali ne mora uvijek biti izravna, već je češće i skrivena, odnosno općenita, utkana u viziju koja uz pojedinačno, aktualno i lokalno (*Paris*), zahvaća i općenito i budućnosno. U tome jest njezina posebna vrijednost.

Ova studija tek je segment jedne cjelovite ikonografije grada u hrvatskom slikarstvu između dvaju svjetskih ratova. Riječ je o uvodnom istraživanju, koje s gledišta drukčijeg, nego što je to dosad u našoj povijesti umjetnosti uobičajeno, nastoji analizirati i sagledati hrvatsko slikarstvo iz tog razdoblja.

Bilješke

- 1
R. Ivančević, *Uvod u ikonologiju u: Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (uredio A. Badurina), Zagreb, Sveučilišna naklada »Liber« i Kršćanska sadašnjost, 1985, str. 13.
- 2
R. Ivančević, *Uvod u ikonologiju...* (kao bilješka 1)
- 3
V. Horvat Pintarić, *Melankolija ulice*, »Mogućnosti«, br 4-6, Split, 1994, str. 137-161.
- 4
V. Horvat Pintarić, *Melankolija ulice...* (kao bilješka 3).
- 5
V. Horvat Pintarić, *Melankolija ulice...* (kao bilješka 3).
- 6
V. Maleković, *Ekspressionizam i hrvatsko slikarstvo*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1980.
- 7
V. Maleković, *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1981.
- 8
I. Reberski, *Realizmi dvadesetih godina (magično – klasično – objektivno)*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1994.
- 9
 Potpisano primirje između sila Antante i Njemačke.
- 10
 Njemačka bez objave rata napala Poljsku; početak Drugog svjetskog rata.
- 11
R. Ivančević, *Bilješke o Ljubi Babiću*, »Život umjetnosti«, 29-30, Zagreb, 1980, str. 26-44.
- 12
I. Reberski, *Između »Proljetnog salona« i »Zemlje«*, »Život umjetnosti«, 29-30, Zagreb, 1980.
- 13
 O simbolici zastave u Babićevom slikarstvu pisao je **R. Ivančević**, vidi bilješku 11.
- 14
J. Prunk, *Tri tipa političke scene u svijetu od 1919. do 1936*, u: *Povijest svijeta*, skupina autora, Zagreb, »Naprijed«, 1990, str. 625-665.
- 15
M. Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*, Zagreb, »Zora«, 1962, str. 33-39.
- 16
T. Maroević, *Miron Makanec (tridesete godine)*, Zagreb, Galerija Ulrich, 3-20. 11. 1992.
- 17
T. Maroević, *Miron Makanec...* (kao bilješka 16)
- 18
R. Ivančević, *Bilješke o Ljubi Babiću...* (kao bilješka 11)
- 19
G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, Zagreb, »Naprijed«, bilj. 22, str. 102.
- 20
R. Gothardi – Škiljan, *Plakat u Hrvatskoj do 1941*, Zagreb, 1975.
- 21
U. Boccioni, *Manifesto 1914*, (prevela D. Radović), »Život umjetnosti«, 45-46, Zagreb, 1989, str. 100-102.
- 22
M. Susovski, *Sergej Glumac*, »Život umjetnosti«, 50, Zagreb, 1991, str. 68-75.
- 23
 Kolika je moć te vizije pokazuju i suvremeni citati Langova remek-djela, od primjerice video-spota hard rock grupe Queen »Radio Gaga« do SF klasika, filma »Bladerunner« u režiji R. Scotta.
- 24
M. Susovski, *Sergej Glumac...* (kao bilješka 22)
- 25
M. Susovski, *Sergej Glumac...* (kao bilješka 22)

Summary

Željko Marcijuš

The Street Iconography of Croatian Painting Between the Two Worlds Wars

Using the iconographic method, in his analysis of a selection of modern Croatian paintings, drawings, prints etc from the period between the two wars, the author wishes to underline the importance of theme and content in the process of artistic communication. Never to be divorced from the stylistic and formal properties, theme and content help us to decipher the meaning, idea and message intended by the artist, and to compare these works with artifacts inspired by the same ideas in other artistic media. The iconography of urban streets can also help us to establish relations between the social reality and its reflection in art, throwing light on the artist's view of reality and the degree of his modernity. The iconographic characteristics of selected works by significant Croatian artists of the time (Babić, Gecan, Postružnik, Detoni, Junek, Makanec, Tompa, Seissel, Krizmanić, Glumac, Leović, Filakovac and Tomašević) along with many others not discussed in this paper, offer us valuable data about urban life in the Twenties and Thirties. These works are characterized by a wide range of themes and motifs and a variety of attitudes on the part of the artists - from political tendencies stressed particularly at the beginning and end of the period, to concrete subjects concerning "life in the streets" such as ordinary everyday events, images of traffic or night scenes.