

MELOYAR 1905

Moj PRVI AVTOPORTRET

# osamdeset i četiri godine ljube babića zdenko tonković

Komemorirati Ljubu Babića neposredno nakon što je njegova parabola logično zaključena, izaziva da se pokuša iznaći osnova njegova životnog pogleda i umjetničkog doživljaja svijeta. Širinom svog angažiranja i poručjima dugogodišnje aktivnosti ta mnogoznačna ličnost nije samo slikarski nego prvenstveno kulturnohistorijski fenomen. Bio je slikar, bio je scenograf, bio je profesor i predavač, bio je pisac i kritičar — često sve to istodobno, u svakoj od tih aktivnosti jednako predan i profesionalan, osoban i prepoznatljiv. Kakvom zajedničkom ishodištu konvergiraju svi ti interesi, koja ih to centripetalna sila drži unutar jedne ličnosti, koji fluid sjedinjuje? Traženjem po njegovim zabilježenim sjećanjima iz najranijih dana, uspomenama najbližih i onih koji su ga poznavali, kao i razgovorima, gledanjem i čitanjem, mutna se slutnja o toj jezgri pretvarala u jasnu spoznaju: to je identično poimanje svijeta kao scene, s naglašenim osjećajem za dimenziju vremena, protjecanja i prolaznosti. Time nije dana nikakva pozitivna ili negativna valorizacija, dana je samo osnovna konstitutivna psihička značajka. U kazalištu je ipso facto u elementu scenskog, te ako ostavimo postave izložbi i galerija, pa i predavanja gdje je također to scensko implicitno ali na drugi način, evo atributa takve sceničnosti doživljaja i izraza kako se manifestiraju u njegovu slikarstvu: dovršenost i zaključenost slike unutar vlastitog pravokutnika; razvijanje i stupnjevanje prostora u slici jasno odijeljenim planovima, često planparalelnim njenoj površini, što rezultira preglednošću, upravo jednostavnošću kompozicije; akcentuiranje i izdvajanje glavnog događaja svjetlosnim ili kolorističkim efektima; retoričnost i patetičnost u mizansceni izabranih sadržaja — što treba lučiti od toliko puta neargumentirano zamjerane literarnosti u ime koje su Babićev slikarski opus dijelom pokušavali negirati; sklonost aranžiranju — bez ikakva pejorativnog prizvuka, isključivo kao jedan od načina realiziranja i komuniciranja; inzistiranje na kadru i kadriranju. Takav Babićev supstrat, koji su mnogi intuitivno, od nedavno preminulog Kare<sup>1</sup> do najnovijih zapisa Batušića<sup>2</sup> i Hergešića,<sup>3</sup> sintetizira Shakespeareov Jacques svojim monologom o sedam doba: »Cijeli svijet je jedna scena / a mi ljudi tek glumci / sa svojim izlascima i ulascima; / isti čovjek igra u životu mnogo uloga, / a njegovi su činovi sedam doba. / U početku dijete, / ...«

1

Izložba Ljube Babića ml., Novosti, 8. lipnja 1910.

2

Viđenja Ljube Babića, Forum, br. 1—2, 1974.

3

Kazališni čovjek i putnik, Vjesnik, 19/20. svibnja 1974.



Djetinjstvo Ljube Babića prolazi na vjerojatno jedini mogući način u obitelji suca Antuna Babića, kasnijeg vijećnika Stola sedmorice, kojeg je službovanje vodilo kroz Podravsku Slatinu, Glinu, Jastrebarsko, Bjelovar i napokon u Zagreb. To su ujedno i etape školovanja malog Ljubomira. Sklonost umjetnosti, posebno slikarstvu i kazalištu, rano se manifestirala: u Bjelovaru crta, kao petnaestogodišnjak, svoj prvi, sačuvani, autoportret, a za svoje kazalište kreirao je i kulise i kostime i scenarije («moja prva i najbolja scena»).

Te se sklonosti nastavljaju i razvijaju preseljenjem u Zagreb (1906), i gimnazijalac Babić u slobodna poslijepodneva pohađa privatni slikarski tečaj Crnčića i Čikoša na Obrtnoj školi. Već se tu nameće njegova rana nadarenost: Čikoš ga angažira za ilustriranje bibliofilskog izdanja Kranjčevićevih pjesama, koje je o dvadesetpetogodišnjici pjesnikova djelovanja izdalo Društvo hrvatskih književnika. Za tu knjigu radi četiri monotipije u simbolističkoj maniri svog mentora. Maturiravši, umjesto prava što mu je prema obiteljskoj tradiciji bilo namijenjeno, abiturijent Babić nalazi u sebi dovoljno volje i snage da ustraje u svojoj odluci te nastavi sa slikarstvom, što je u tadašnjem Zagrebu bilo gotovo kompromitirano i kao perspektiva krajnje neizvjesno. Od jeseni 1907. učenik je prvog tečaja upravo osnovane Privremene više škole za umjet-

nost i umjetni obrt, »na sasvim ravnom i još praznom Prilazu u okrilju i u sjeni prvih ateljea, prvih umjetničkih radionica grada Zagreba».<sup>5</sup> Tom školom započinje tradicija zagrebačke Akademije likovnih umjetnosti, i Babić će na njoj proći sve stupnjeve od učenika do rektora. Naučiti se u školi nije moglo mnogo, sve je to još bila stihija i improvizacija, ali drugačije u tom trenutku i ovdje nije ni moglo biti. Dominantan je bio Crnčićev utjecaj: »Improvizirajući debelim ljubičastim potezima sjene, a žučkastim svjetlo, on je diktirao, naglo, na platnu stvorio obrazac, kako se treba slikati. Zato u radnjama prvih učenika nema nikakvog traženja, izmučenosti — sve djeluje naoko lako, svježe. No, samo naoko. Nema one dubine, one solidnosti, koja se sretno crni iz prvih radova naših münchenških učenika kod Habermanna.«<sup>6</sup> To vrijedi i za Babića, kad kao Crnčićev suradnik slika desni dio velikoga panoramskog pogleda sa Plasa na more, s motivom kraškog kamenjara pod Sniježnikom. »More s Plasa« izloženo je u toku siječnja i veljače 1910. u Umjetničkom paviljonu, i značilo je događaj u kulturnom životu Zagreba. Ali i drugi učitelj, Bela Čikoš Sesija, bio je vrlo utjecajan, »svojim

5

Lj. Babić, Crtanje i slikanje, Spomenica Akademije likovnih umjetnosti, Zagreb 1958, str. 40.

6

Lj. Babić — M. Peić, Pola stoljeća Akademije likovnih umjetnosti, n. dj., str. 15.

<sup>4</sup> Lj. Babić, Između dva svijeta, Zora, Zagreb 1955, str. 9.

znanjem i umijećem više nego svojim djelima«. <sup>7</sup> Ta dva utjecaja, Čikoš i Crnčić, očita su kod mladog Babića i u pogledu preferencije tema i u morfologiji: simbolističko-mitološki sadržaji i slikanje pred modelom i u prirodi, scenografija i topografija, sumračna osvjetljenja i sunce, sfumata i jasni oblici, lazure i pasta, pastel i grafičke tehnike. To je situacija njegove prve izložbe, s kiparicom Ivom Simonović, u lipnju 1910. u Salonu Ulrich (kojom ujedno počinje dugogodišnja i fermentivna aktivnost tog Salona).

Ali ako se zapitamo je li Babić u toku školovanja ostvario djela koja već znače domet, onda bi trebalo odgovoriti afirmativno: plakati. Prvi za izložbu Hrvatskog društva umjetnosti, pa za »More s Plasa«, za »Dječji tjedan«, i mnogo drugih. Kako se moglo ocijeniti na nedavnoj izložbi »Plakat u Hrvatskoj do 1941«, Babićeva su rješenja, upravo grafički dizajn, u prva dva desetljeća stoljeća digla tu disciplinu na kvalitetno višu razinu, utemeljila je kao područje praktičnog i utilitarnog likovnog djelovanja, a mnoga među njima nisu do danas izgubila aktualnost. Nov je odnos prema plakatu, likovna je predodžba konformna namjeni: oblici su plošni, komponirani u velikim masama, boja živa i svježja. Kreiraju se novi tipovi slova, razmišlja se o formatu, o odnosima i prožimanju teksta i slike, traže se simboli i znak. <sup>8</sup>

U ljeto 1910. splitska grupa »Medulić« uputila je poziv jugoslavenskim umjetnicima da sudjeluju na izložbi koja je planirana za jesen u Zagrebu. Ti su pozivi imali dati širinu »Meduliću« i poduprijeti osnovnu namjeru izložbenog odbora (Krizman, Meštrović, Rački, Rosandić) i cijele izložbe »nejunačkom vremenu usprkos«: likovnom umjetnošću djelovati politički, za oslobođenje Hrvatske od kolonijalnog odnosa i prema Austriji i Mađarskoj, te za ujedinjenje s ostalim južnoslavenskim narodima, nastavljajući s novom snagom tendencije upravo u Zagrebu 1904. osnovane »Lade« kao jugoslavenskog udruženja. Ovaj put je kao kohezijska sila predložen zajednički mit — Kraljević Marko; njegovu ejdetsku realizaciju klesao je cijelo ljeto Meštrović u Umjetničkom paviljonu, a slikali Rački i Kriz-

man. Meštrovićev je utjecaj bio dominantan, pratila ga je aureola velikog uspjeha fragmenata za Vidovdanski hram u bečkoj Secesiji, koje je prikazao i u Zagrebu. Interpretacija te skulpture u smislu bečke Secesije i suvremene evropske umjetnosti potpuno je izostala, a ono što se više ili manje inteligentno variralo bila je teza bečkog profesora Josefa Strzygovskog o njenu »snažnom rasnom izrazu« i o Meštroviću »kao tumaču jugoslavenskih nacionalnih težnja i proroku jugoslavenskog nacionalnog Vaskrsenja«. <sup>9</sup> Tako umjetnički i politički impostiran, Meštrović je bio najvitalnija snaga u kulturnom životu Hrvatske tog trenutka, i ne začuđuje da Babić nakon izložbe kod Ulricha, kojom je sumirao svoje školovanje, dolazi u Umjetnički paviljon sa željom da sudjeluje u slikanju ciklusa o Kraljeviću Marku. Odabire »Ženidbu Kraljevića Marka« <sup>10</sup> i slika kavalkadu svatova pod nadzorom i na način Račkog i njegova, posredstvom Bukovca preuzetog, pointilizma. Meštrovićev je Šarac i ovdje prisutan, a svatovi u narodnim nošnjama anticipiraju mogućnost nacionalnog izraza, koju će Babić pokušati tri desetljeća kasnije. Nakon izložbe »Medulića« u studenom i prosincu u Zagrebu, tom je slikom Babić zastupljen u srpskom paviljonu na međunarodnoj izložbi u Rimu, koja se u proljeće 1911. organizira u povodu pedesetogodišnjice ujedinjenja Italije, da se potvrde progres i rezultati talijanske umjetnosti u periodu političke nezavisnosti. Izlaganjem Meštrovića i hrvatskih umjetnika iz »Medulića« u srpskom umjesto u austrijskom ili mađarskom paviljonu izbilo je u domovini upravo to političko u prvi plan i izazvalo burne polemike i reperkusije. Babić je međutim izvan Zagreba i Austro-Ugarske: već u vrijeme izložbe »Medulića« on je u Münchenu. Jedino mu je stipendija bila ugrožena tim slanjem slike u srpski paviljon. <sup>11</sup>

9

K. Strajnić, Ivan Meštrović, Beograd 1919, str. 16.

10

Prema pričanju Račkoga, sadržaje koje je trebalo ilustrirati odabrao je Rački. Činilo mu se simptomatičnim za psihološki portret Babića da je među predloženim sadržajima odabrao jedini lirski: »Digoše se kićeni svatovi / putovati uz polje Bugarsko. / Gdje je sreće ima i nesreće: / dunu vjetar u polju široku / te podiže duvak na djevojci, / ukaza se lice u djevojke, / vidje lice duže od Mletaka, / od muke ga zaboljela glava.«

11

M., Rimska izložba i hrvatski umjetnici, Jug, br. 4, Split, travnja 1911.

7

V. Lunaček, Nakon dvadesetpet godina, Obzor, 16. prosinca 1923.

8

Značenje osnivanja Zagrebačkog Zbora 1909, kao najmarkantnijeg simptoma nove gospodarske situacije u Hrvatskoj, kao i novih zadataka vremena, trebat će posebno istražiti u kontekstu likovnih umjetnosti te prilagodljivosti stila srednjoevropske secesije da odgovori tim zadacima.

Školovanje u inozemstvu, usprkos školi osnovanoj u Zagrebu, i dalje je imalo svoju privlačnost. Slučajno zalutali primjerci »The Studio«, »Deutsche Kunst und Dekoration« ili »Ver Sacrum« samo su intenzivirali želju da se suvremena umjetnost upoznana na njenim izvorima. Zagreb je logično u germanskoj orbiti; Kršnjavi, Quiquerez i Mašić prvi su hrvatski slikari koji se školuju u Münchenu, a iz nešto kasnije perspektive Račića, Kraljevića, Bečića, Hermana i ostalih<sup>12</sup> taj grad, sa svojim školama i Akademijom, muzejima i galerijama, penzionom Führmann i kavanom Grössenwahn, postaje pojmom u samim temeljima našega modernog slikarstva. I Babića privlači München, ali za razliku od svojih prethodnika on točno zna i tko: Franz Stuck. To je njegova prva slikarska ljubav, ideal, otkriće na venecijanskom Bijenalu 1909.<sup>13</sup> »I za mene tada nije mogao postojati veći i dublji suvremeni majstor, nego što je to bio slikar 'Sünde', 'Prvih ljudi', 'Sfinge', 'Pana i njegove djece', 'Piete' i 'Centaura'«. <sup>14</sup> U Münchenu je tada Stuck u svom apogeju, na umjetničkoj poziciji »između idealizma Böcklina, Klingera i Thome i verizma Maxa Liebermanna«, <sup>15</sup> legenda ne samo umjetnička nego i kao ličnost, princeps u raskošnoj Vili, koji je privlačio slikare sa svih strana Evrope.<sup>16</sup> Stuckova reakcija na Babićeve skice i crteže sa zagrebačke škole možda je i kritika te škole: »Sie müssen ler-

<sup>12</sup>

Bilo bi interesantno istražiti zašto baš München postaje sve privlačniji za naše umjetnike. Pitanje je da li se slikarstvo Münchenskog kruga može prezentirati samo spomenutom četvoricom slikara, kao na izložbi u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu 1973, a izostaviti, bez dubljeg istraživanja: Račkog (1907—1914), Branka Popovića i Mošu Pijjade (1906—1909) koji je četiri semestra bio đak Angela Janka, Gecana (1913—1914), Babića (1910—1913), Šulentića (1911—1914). Miho Marinković, upravo Stuckov đak, diplomira 1910. Godine 1911. u Münchenu je Cvijeto Job, brat Ignjata Joba, kojega Babić portretira i 1913. izlaže u Zagrebu (»Boem«); tu su zatim kritičari i literati Branko Lazarević i Dimitrije Mitrinović.

<sup>13</sup>

Pogrešan je podatak u Babićevim sjećanjima »Između dva svijeta« da je Stuckovu dvoranu vidio na Venecijanskom bijenalu »u svojoj sedamnaestoj godini«, što bi značilo 1907. Stuckova je Mostra individuelle na VIII bijenalu 1909. godine. I s drugim podacima iz te knjige treba biti oprezan.

<sup>14</sup>

Vidi bilješku 4, str. 28.

<sup>15</sup>

Guido Battelli u predgovoru kataloga Stuckove izložbe na Bijenalu.

<sup>16</sup>

Kandinskom je Stuck bio najmiliji učitelj. Stuckovi su đaci, između ostalih, Klee i Albers. Time je njegova pedagoška situacija slična onoj Moreaua u Francuskoj.



nen, viel lernen. Sie wissen nicht einmal die ganz gewöhnlichen Sachen!<sup>17</sup> Ipak, ne vraća ga u Zagreb, nego mu omogućuje da studira na Akademiji kod Angela Janka, slavnog crtača i ilustratora »Jugenda«. »I kad sam se nakon godine dana pojavio s mojim crtežima ponovno u Stuckovom atelieru, zadovoljstvo je bilo dvostrano, i ja sam postao pravi Stuckschüler; od tog sam vremena u F. v. Stucku nalazio sasvim drugog čovjeka, ne samo profesora, već i savjetnika i zaštitnika, koji se svakom zgodom i založio za svoje Stuckschülere.«<sup>18</sup> Time počinje

<sup>17</sup>

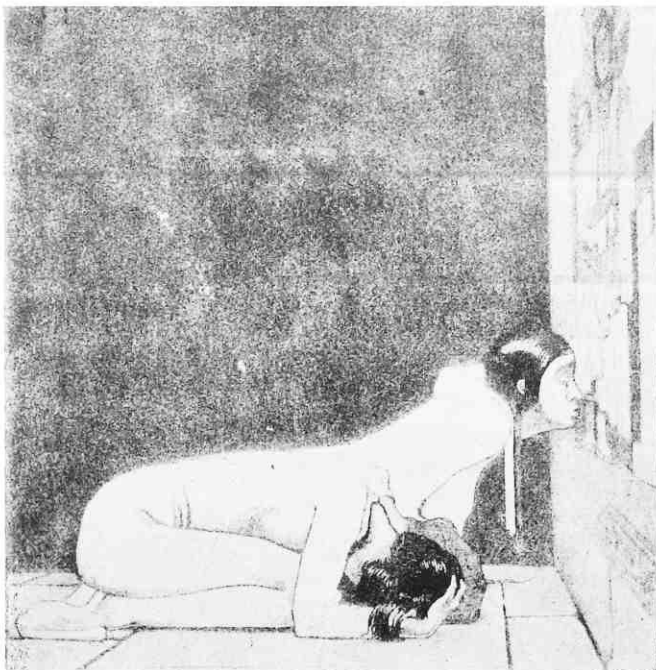
Vidi bilješku 4, str. 32.

<sup>18</sup>

Vidi bilješku 4, str. 32.

pravo Babićevo školovanje: 1911/12. bio je u Stuckovoj slikarskoj klasi, a 1912/13. u klasi za komponiranje. Intenzivno širi svoje horizonte konzumirajući sve što se akumuliralo u jednoj prezreloj kulturi u predvečerje svjetske kataklizme: fakultativno pohađa predavanja iz povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu, kod Mollieta završava kurs umjetničke anatomije na Medicinskom fakultetu, a napose — studira inscenacije u upravu sagrađenom Künstlertheatru. Bila je to preporuka Stucka, koji mora da je kao iskusni pedagog osjetio te Babićeve naklonosti. Batušićeve reminiscencije omogućuju rekonstrukciju ideje o toj plitkoj pozornici, koja je »diktirala primjenu škrtih dekorativnih elemenata, svedenih na bitne indikacije, dakle na primjenu onoga što se zove stilizacija«. <sup>19</sup> Počinju i putovanja, koja daju fizičku dimenziju njegovu nemiru, i koja iz današnje perspektive otkrivamo kao još jednu njegovu konstitutivnu značajku. Bio je, uz Sulentića, najveći putnik našeg slikarstva; u početku je to radoznalost, a kako je iskustvo raslo — na tim je lutanjima prostorom tražio vrijeme, slojeve prošlog, povijesti — kad je nailazio na život, onda se nostalgично postavljao u ulogu promatrača. I ako dodam da potkraj travnja 1913. piše svoj prvi publicirani napis, upravo nekrolog, onda su time intonirani svi osnovni leitmotivi njegova života. Ekspanzija interesa u tako širokom registru

<sup>19</sup>  
Vidi bilješku 2.



oslabila je, čini mi se, njegovu osjetljivost i odvlačila pažnju od umjetnosti koja je oko njega »konspirativno« nastajala. Kad u jesen 1910. dolazi u München, druga izložba »Neue Künstlervereinigung« Javlenskog i Kandinskog upravo je zatvorena; oko polovice prosinca 1911. kod Tannhausera je prva izložba »Der Blaue Reiter«, izlazi »O duhovnom u umjetnosti«. U veljači 1912. kod Goltza je njihova druga izložba, na kojoj se pojavljuju i Picasso i Vlaminck i mnogi drugi, izlazi almanah »Der Blaue Reiter«, a potkraj godine, na izložbi Kandinskog, izložene su i potpuno apstraktne improvizacije. Posvuda se budi interes za narodno, etničko, primitivno i egzotično, pa i sam Stuck je upravo te godine putovao na Ceylon — ali je svrha bila obnova izraza hodočašćem na izvore, a ne dokazivanje nacionalnog entiteta i postojanja.

Prva samostalna Babićeva izložba u jesen 1913. u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu označuje kraj minhenskog školovanja. Centralno mjesto zauzimaju tri velike tempere »Udovicâ« i »Mati«, i pokazuju Babića još uvijek na liniji medulićevaca, Meštrovića i Račkog. Kao takav, sudjelovao je i prije na Četvrtoj jugoslavenskoj umjetničkoj izložbi u lipnju i srpnju 1912. u Beogradu, s motivima iz Bosne, »Jug-Bogdanom« i »Salomom«. Likovnoj i političkoj koncepciji »Medulića« pripadaju i crteži koje je radio kao ilustracije narodnih pjesama i priča u izdanju Matice hrvatske, iscrtavane potpuno na način slika »Ciklusa« iz 1910. Takva će Babićeva orijentacija trajati sve do prve izložbe Proletnog salona 1916. kad će početi probijati novi, religiozni motivi; <sup>20</sup> spomenut ću i poziv Srpske akademije nauka 1914. da sudjeluje u ilustriranju srpskih narodnih pjesama. <sup>21</sup> Uz tu medulićevsku liniju, izlaže ulja i tempere nastale na Akademiji, pa crteže kredom i ugljenom »iz putne bilježnice« koje je dijelom već prije izlagao na školskoj izložbi u Münchenu — uglavnom je sve to trebalo svjedočiti o dobro svladanom zanatu. Kod kritike je izložba postigla nepodijeljen uspjeh: za Matoša je »nesumnjiv, pravi plastični talenat, podjednako zanimljiv i raznolik kao slikar i kao ilustrator, kao kolorist i kao grafičar«. <sup>22</sup> Za Strajnića »njegova izložba po svojoj idejnoj sadržini daleko nadilazi prosječnu

<sup>20</sup>  
Kao i kod Meštrovića. Još će se i kasnije nekoliko puta njihovi putovi ukrstiti.

<sup>21</sup>  
Srpske narodne junačke pjesme, Beograd 1922.

<sup>22</sup>  
Vodom i kopnom, Obzor, 14. rujna 1913.



robu zagrebačkog paviljona na koju smo dosada navikli, a taj je idejni sadržaj za Strajnića »pravi slikarski izraz našoj narodnoj poeziji« time što »nastoji da Meštrovićeve skulptorske oblike izrazi slikarski«. <sup>23</sup> I tako redom: Lunaček u »Obzoru«, Milčinović u »Narodnim novinama« ... »Udovice« su kao triptih izlagane na početku 1914. na izložbi austrijske Secesije u Beču, što samo po sebi znači priznavanje postojećih društvenih i političkih struktura (kao što je nekad izlaganje u Rimu značilo subverziju). <sup>24</sup> Opet je Strzygowski taj koji ih je u bečkoj štampi predstavio kao »das Hauptwerk der Ausstellung«, što je obilno prenijela i domaća štampa.

U to je vrijeme Babić u Parizu, a čini se kao da ga suvremena umjetnost ne zaokuplja; ili možda ipak — kazalište i ruski balet. On crta na Academie de la Grande Chaumière, živi, luta između Rotonde, Café du Dôm i Louvrea. Je li to nesnalaženje Stuckova đaka, ili je za koncentraciju na umjetnost ostalo premalo vremena? Bilo je to ipak dovoljno da korodira njegovo povjerenje u Secesiju i u »Medulića«. Sjeća se tjeskobe tih dana mnogo kasnije, poslije još jednog rata, u košmaru leta avionom: »Niz bulvare valja se ogromna gomila: A bas la guerre! Na novinskom transparentu visoko na tamnom noćnom nebu vijest, da je zemunski most odletio u zrak. Jurim kroz gomile, prolazim neke zgrade, dugačke hodnike i nađem se na praznom lyonskom kolodvoru, utrpavam se u prazni vlak. I taj juri kroz noć kraj vojničkih logora, nekih šatora i logorskih vatara.« <sup>25</sup> Mogao je ostati u Parizu, mogao je ratnu dramu doživljavati između Rima i Londona, ali kao da su u njemu odjeknule Kraljevićeve riječi, koje citira na početku njegova nekrologa: »Da, mi moramo ostati tamo, mi moramo se tamo boriti, jer smo tamo vezani, jer je ono naša kuća i konačno naš rad ima samo ondje smisla. Dužnost je nas mlađih doći u Hrvatsku i u svom vlastitom domu mučiti se i raditi. Evo ja polazim u Hrvatsku u Zagreb i izlažem, ja sve znam kako

<sup>23</sup>

Izložba Ljube Babića, Hrvatski pokret, 5. rujna 1913.

<sup>24</sup>

Možda je to imao na pameti Kršnjavi kad u Hrvatskom kritičaru, 8. ožujka 1914, piše: »Mladi Babić ima bez sumnje talenta, ali mu je glava još puna mušica.«

<sup>25</sup>

Vidi bilješku 4, str. 154.





je tamo, i što me čeka, ali ja idem!»<sup>26</sup> Zagreb više nije tako pust, počinju se priređivati međunarodne izložbe grafike, plakata, a od jeseni 1913. tu je još jedan veliki povratnik, koji će u Babićevu životu igrati značajnu ulogu, posebno za gotovo dioskuroskog druženja u toku prvog rata: Miroslav Krleža.

Rat. Vrijeme opće relativnosti, »Svijeta kao volje i predodžbe«, vrijeme šopenhauerovske samilosti i ideala muzike. Da preživi, Babić otvara na početku 1915. »Modernu slikarsku školu« u atelieru u Ilici 52. I slika. »Slikalo se po platnima i crtalo po ogromnim papirima: i Golgote, i anđeli, i pribijanje na križ, i magla, i crne i crvene zastave, i biblijske scene i ulične. Bilo je tamo i pribježište progonjenih trijeznih i pijanih. Bilo je u stvari tamo sve magleno, nejasno i zbunjeno. U tom polutamnom vlažnom i tužnom prostoru odvijalo se vrijeme, koje je za mene moralo značiti vrijeme razvitka. Bio je rat i bilo je čekanje na izlaz iz rata, iz jame, iz provalijske. Čekanje? Na mahove mi se objasnilo, kako glibim obratno od onoga, što bi trebalo, da čovjek izađe, da se otrgne jami; a ja sve jače glibim u tu jamu. Sve je oko mene i u meni bilo protuslovnno.«<sup>27</sup> Godine 1916. mijenja se nastavni program Privremene škole i Babićeva se daljnja pedagoška aktivnost nastavlja na današnjoj Akademiji; vodi »Večernji akt« i paralelno »Vježbe u pismu«, pionirski radi sa studentima litografiju, kasnije povremeno predaje i povijest umjetnosti, vodi specijalku za scenografiju. Artur Schneider izdaje 1916. sabrane članke iz »Hrvatske Prosvjete« pod naslovom »Oprema opere«, »s osam izvornih litografija Ljube Babića« — scenskih prikaza »Tristana«, »Carmen« i »Don Giovannija«, što spominjem kao ilustraciju rane, iako još ne aktivne, veze s kazalištem. Iste godine dolazi do umjetničke šizme prilikom organiziranja karitativne izložbe u Osijeku: Krizman i Babić organiziraju »Hrvatski proljetni salon« u Zagrebu, kojim zapravo započinje kontinuitet naše

moderne umjetnosti. »Mladi smo, osjećamo se mladima, i tražimo za sebe da se uvaži naša Snaga i Volja« — piše u programskom predgovoru prve izložbe. Osim snage i volje, Nietschea i Schopenhauera, dodajmo Ibsena oko čijeg se citata maglovito gradi zadatak te nove umjetnosti (»Zadaća je svake nove pjesni«, kaže Ibsen, »da pomakne kamene međaše«), pa su time skicirani prodori novih pogleda na umjetnost. Napokon 1916. je godina nastanka »Glasovirača« i »Crne zastave«. »Glasovirač«, Artur Schneider, kulminacija je Babićevih muzičkih sadržaja: »Kreislerijana«, »Koncert«, »Adagio« — za koje će Horvat napisati: »Možda su to kod nas najbolji portreti psihe.«<sup>28</sup> To je slika pred kojom se treba sjetiti Gauguinova predviđanja o pravom prodoru slikarstva u sferu muzičkog; slikati više muzički a manje plastično — napisat će i Van Gogh; to je slika pred kojom se treba sjetiti harmonije obojenih tonova Kandinskog. Na granici su apstrakcije i pejzaži iz tog doba, s dugom, s munjom, koje nosi isti doživljaj još potenciran bolešću. »Crna zastava« nastala je u povodu smrti Franje Josipa, natopljena je slojevitim značenjima i osjećajima koje je izazvao događaj,<sup>29</sup> patetična u najvišem i doslovnom značenju. Počinju turbulentne kompozicije zakrivljenih dijagonala, transcendiranja stereometrije, akceleriranja perspektive između prednjeg plana i nedefiniranih daljina, crno-smeđoplavih skladova. To je Babićevo »das bildnerische Denken«, i tko zna kako bi sve to završilo da ga u mimesis svijeta nisu vratili Španjolci.

A onda, bilo je logično da se slikar s naglašenim osjećanjem za riječ, i odgovarajućom predispozicijom, nađe u elementu u kojem je to u neraskidivu jedinstvu: u kazalištu. Prvi put je 19. lipnja 1918. »montirana« jedna Babićeva inscenacija. Bio je to Strindbergov »Ples smrti« — i od onda do Krležina »Areteja« 1959. postavio je više od dvije stotine scenografija. Po broju konkurentno broju njegovih ulja. Četrdeset godina nije za njega kazalište izgu-

26

Lj. Babić, U spomen M. Kraljevića, Vienac, br. 5, 1913, str. 152.

27

Vidi bilješku 4, str. 42.

28

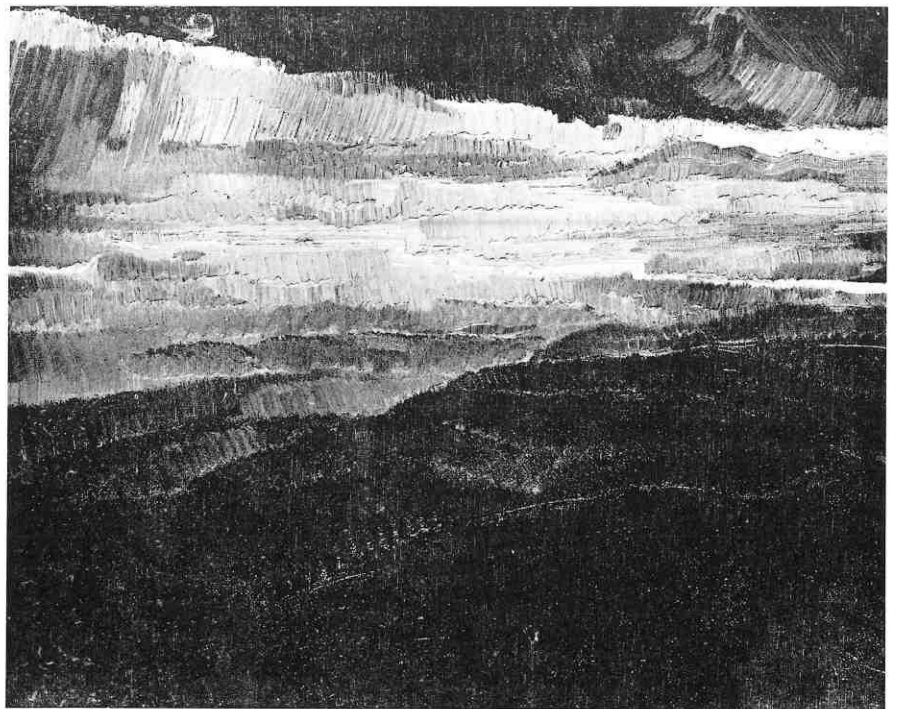
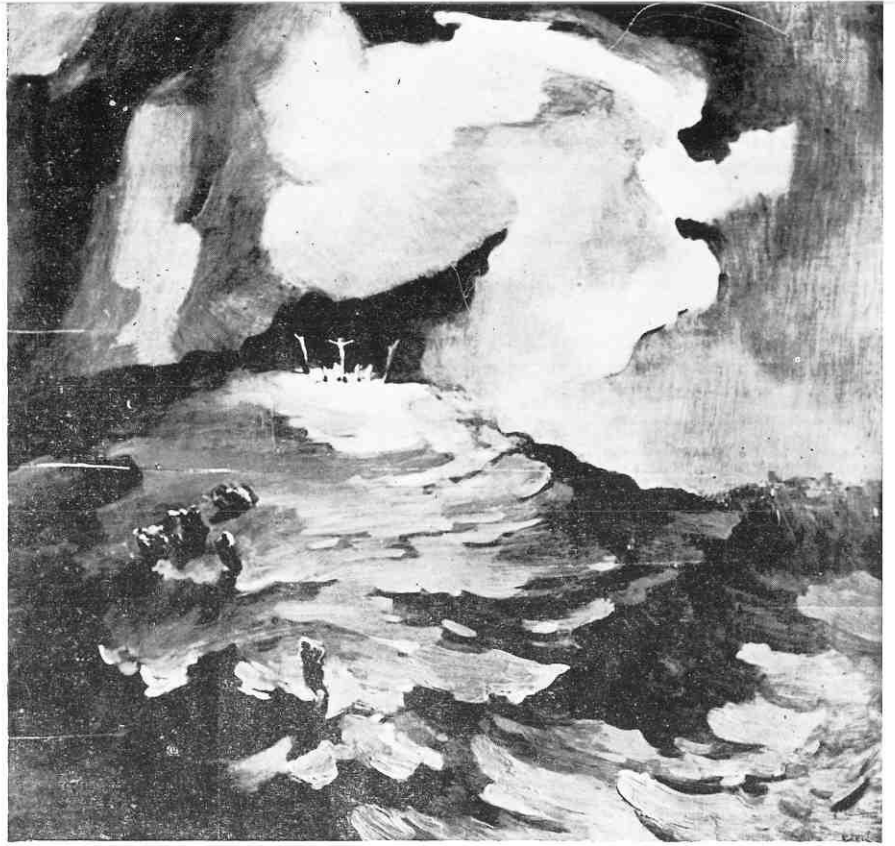
J. Horvat, Hrvatski panoptikum, Zagreb 1965, str. 37.

29

O tim bi se značenjima moglo pisati i iz perspektive dosadašnjih vlasnika te slike, od Julija Benešića do Josipa Vanišća.

golgota  
1917

krajolik  
1918





bilo svoju magiju, najveće internacionalno priznanje koje je dobio bilo je upravo za scenografiju, posljednji njegov tekst vezan je uz kazalište.<sup>30</sup>

Sa završetkom rata dolaze novi zadaci: prvi je kustos Moderne galerije Hrvatskog društva umjetnosti i postavlja njenu prvu postavu s Račićem na centralnom mjestu; 1919. u proljeće putuje u Pariz radi organiziranja »Exposition des artistes yougoslaves« u Petit Palaisu; a u domovini s Robertom Jeanom Ivanovićem potpisuje apel »Društva za podizanje radiona i domova za mlade umjetnike u Zagrebu.«<sup>31</sup> To je vrijeme »Plamena«, autoportreta i Krležinih portreta, vrijeme kad Babić unosi potpuno nove sadržaje u naše slikarstvo (»Izgradnja« na Sajmištu, masa — u »Golgoti« ili »Crvenim stijegovima«, svejedno) i u kazalište (kazalište marioneta).

U jesen 1920. putuje u Španjolsku. »... privlačila me je posebno i naročito umjetnost španjolskih majstora bilo to u Münchenu pred Goyom, bilo u Beču pred čudesnim portretima Velazqueza ili opet u pariškom Louvreu pred Zurbaranom, Grecom i

30

Lj. Babić, Ispovijest scenografa, Vidik, br. 10, Split, veljača 1973, str. 99—101.

31

Obzor, 10. srpnja 1919.



Riberom».<sup>32</sup> Sigurno je i u takvoj orijentaciji Stuck imao udjela, on i sam slika svoju obitelj u španjolskim nošnjama, a u klasi su Španjolci Babićevi drugovi. Pa Anglada i Zuloaga koji su na velikoj cijeni u vrijeme njegova školovanja. Na tom putovanju nastaje jedinstven ciklus akvarela, jedinstven možda u cijelom našem slikarstvu. »Tada se čitav moj napor usredotočio ne možda u traženju ili iznalaženju pitoresknosti ili, možda, u zahvatu časovite slike, već u što neposrednijem, u što direktnijem fiksiranju fluidne vizije što ju je taj za mene sasvim novi realitet sa svojim oblicima, i bojama, i pokretima donosio.«<sup>33</sup> Sve ga opsjeda, od fandanga i koride do interijera kuće i crkve, od oranice do kamena, život i muzej, pejzaž i grad. Dovoljan je akord primarnih boja za sugestiju atmosfere, dostaje neka linija za obris prostora, horizonti su visoki ili niski, bira najekspresivnije rakurse — ali se stereometričnost i sceničnost polako ponovo afirmiraju. To je situacija kad Babić stvara antologijska djela, kao uvijek kad se njegova autentična i nesumnjiva likovnost refleksno manifestira, kad ga nosi uzbuđenje i kad takvo primarno i spontano reagiranje ima karakter katarze. On pada kad intelektualno utrira svoj doživljaj, jer njegova moć realizacije nije dorasla dubinama njegove emocionalnosti, pada kad nastupa znanje, inteligencija i ukus kojima ne može održati tenziju ohladnjele emocije, pada kad posumnja u slikarstvo.

Svjestan da je jedan period zaključen, da je uz pomoć španjolskih majstora i u Pradu otkrivenog Tiziana riješio dilemu između neke vrste orfičke apstrakcije, u koju ga je vukla njegova emocionalnost, i mimesisa svijeta i problema oko njega, Babić izlaže kao gost na Proljetnom salonu 1923. Kao gost, jer on više ne pripada Proljetnom salonu, a nije mu zapravo nikada ni pripadao. On je sada s »Nezavisnom grupom«<sup>34</sup> s kojom izlaže po cijeloj zemlji: Zagreb, Karlovac, Sisak, Varaždin, Novi Sad, Sombor, Subotica, 1924. u Galićevu salonu u Splitu — što posebno izvlačim ako ni zbog čega drugog, a ono zbog toga što je tada izložena izvanredna »Utakmica« (Hajduk—Građanski na Concordijinu igralištu). Njegovu su situaciju točno dijagnosticirali Nehajev i Krleža; u napasti sam da utvrdim kako je Babić malokad kasnije imao slič-

ni interpretacija. Krleža u »Krizi u slikarstvu« piše: »U tome temeljno protuslovnome savladavanju problema, u besomučnom bacanju iz krajnosti u krajnost, u večnoj neodređenosti između stvarnosti apstrakcije, između ideje i materijalnog oblika, u teškoj borbi sa izrazom, u toj golemoj disproporciji između idejnog shvaćanja, i stvaralačkog potencijala, u znaku tog dugotrajnog napora Babić slika već godinama jednu te istu problematičnu imaginarnu sliku, koja ne bi bila odraz nego izraz i ne izraz nego još više: stvarnost sama!«<sup>35</sup> A Nehajev: »Babić, u kompoziciji, impresionista je prema nutrašnjosti — da tako kažemo. Njegova je sanja dosanjana izvan realnosti — i kad ju treba pribiti o platno, ne radi se više o realizmu, ne radi se o solidnosti linije — treba naći sredstvo, gotovo vanslikarsko, da djeluješ, da gledaoca prisiliš, nek se zamisli, nek se plaši, nek sučustvuje. Efekat nije više naprava, nego uvjet snage. U tom je i razlog, što je Babić prvi naš scenograf. Čovjek nerva više nego oka, profinjen i intelektualan do kraja, on može da platnenu pozadinu intuirati zamisli dramatičara.« Gotovo da dijelim njegovo mišljenje kojim završava svoj prikaz: »Kad se iza gospodstva kubusa i čunja opet stanemo vraćati sentimentu, ovaj današnji Babić bit će najmoderniji.«<sup>36</sup>

Tih ga godina naročito zakuplja kazalište. Suraduje pretežno s Gavellom, dok je intendant Benešić: 1922. stilizirana tamnosmeđa postava »Golgot« (s najmasovnijim scenama na našim daskama dotada, predstava koja je oduševila Stanislavskog); 1923. redom sama remek-djela: sa Širolinim baletom »Sjene« svjetlo postaje karakterističan element njegova scenskog mišljenja. U »Sjenama« projicira siluete plesača na bijelu pozadinu, u Debussyjevu »Pelleas i Melisanda« svjetlom izaziva kolorističke efekte na stiliziranim srebrno-sivim kulisama. Pa kao kontrast — konstrukcija: »Richard III« na način Craighova arhitektonskog mišljenja ali obogaćen za mjesto radnje karakterističnim detaljima, ... i tako postavlja svoje scene između svjetla i tektonike, između stilizacije i naturalizma, između plohe i prostora. Teško je redom nabrajati njegova antologijska rješenja, ali je nemoguće ne spomenuti »Na tri kralja« iz 1924: srebrnasto-siva ploha zakrivljena je u dva mobilna polucilindra, čijim su permutacijama sami glumci premještali mjesto rad-

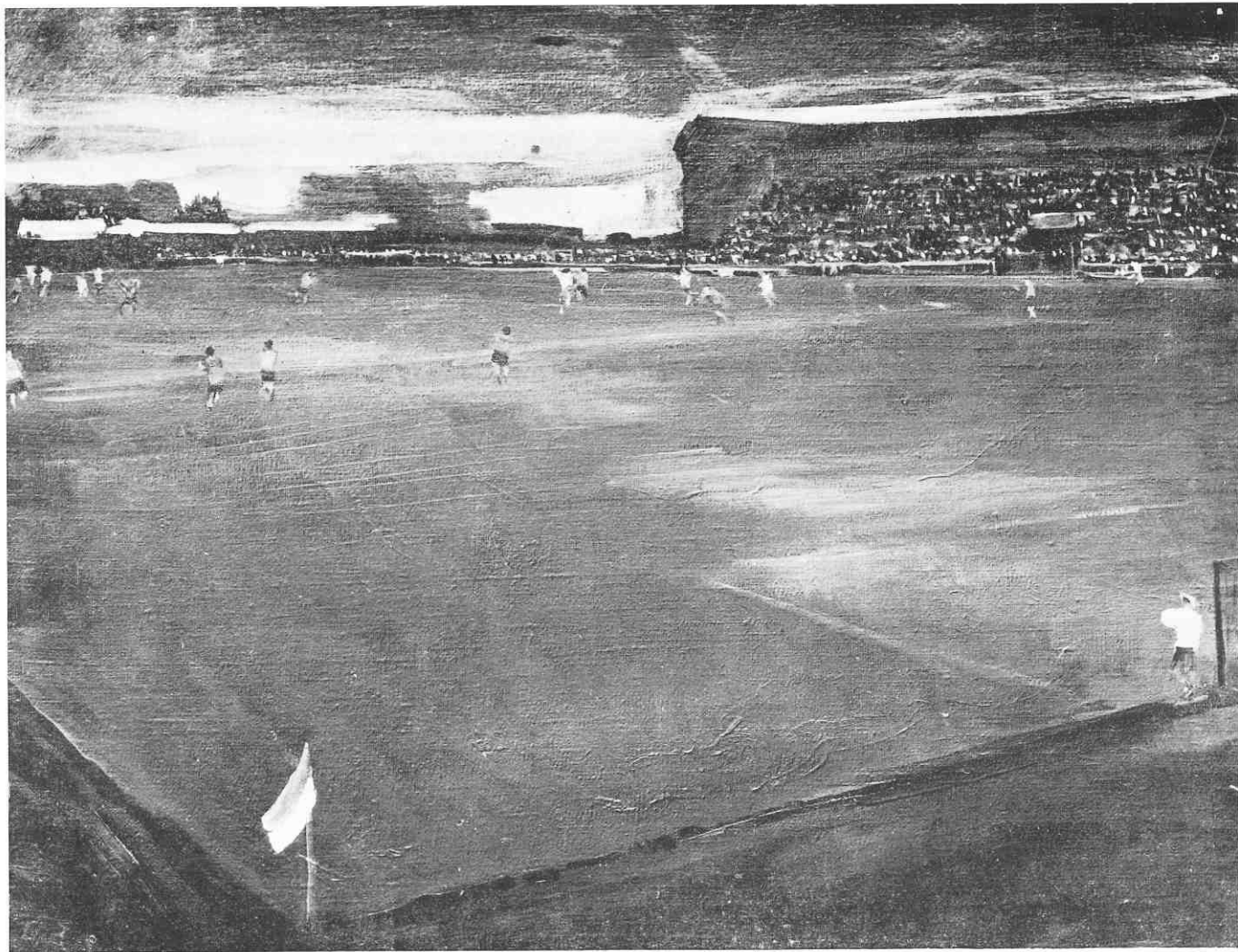
<sup>32</sup> Lj. Babić, Sjećanja, Bulletin JAZU, br. 2—3, Zagreb 1960, str. 178—179

<sup>33</sup> Vidi bilješku 32.

<sup>34</sup> Njezin se sastav s vremenom mijenjao: 1921. to su Babić, Miše, Šulentić, Varlaj i Studin; kasnije im se pridružuju još Kljaković i Kršinić.

<sup>35</sup> Književna republika, br. 1, Koprivnica, rujana 1924, str. 22—28.

<sup>36</sup> Izložba Proljetnog salona, Jutarnji list, 27. lipnja 1923.



nje, a svjetlo i draperije davali su sceni potrebnu punoću i raskoš. Za izbor svojih scenografija, originalno prezentiranih kao obojenih gipsanih modela ili ulja, dobio je 1925. Grand Prix na Međunarodnoj izložbi primijenjenih umjetnosti u Grand Palaisu u Parizu.

Ne distancira se ni od tzv. primijenjenih umjetnosti (plakati, omoti i uvezi knjiga), sudjeluje u formiranju (1927) i izložbama »Djela«, udruženja za promicanje umjetničkog obrta. Godine 1922. počinje obnova crkve sv. Marka; radi najprije freske a onda ih zamjenjuje uljima. Intenzivno se angažira na organiziranju kulturnohistorijske izložbe grada Zagreba koju i postavlja (1925), i koja nakon godinu dana prerasta u Historijski muzej grada Zagreba, zatim izložbe fracuske (1928) i njemačke (1930) suvremene umjetnosti. Popularizira umjetnost predavanjima na izložbama i u Pučkom sveučilištu, i jav-

na ga riječ logično uvodi u kulturne rubrike dnevne štampe: od 1928. je nekoliko godina stalni kritičar »Obzora«, vodi likovnu rubriku »Književnika«, surađuje u »Hrvatskoj Reviji«, »Kolu«, itd. Naravno da ga je takav kritičarski i kroničarski rad izlagao uapadima; pisali su o njemu da je »... 'obična zlobna i kukavna neznalica', 'stopostotni larpurlartist i zbunjeni dijalektičar', 'impresionist i imitator Van Gogha', 'tvrdoglavi regionalist, napadač, zlobnik, izrugivač, asocijalni, destruktivni, uobraženi slikar', 'nelojalni i nekolegijalni samozvani sudac' i 'grešni skeptik naših genijalnosti zbog zavisti', 'ambiciozni konkurent i naduveno zabadalo u sve' i još sve ono drugo, što se običajno kroz godine kao epiteton ornans na moju grešnu glavu survalo.«<sup>37</sup> Sigurno će biti u svemu tome nešto istine, ali ostaje činjenica

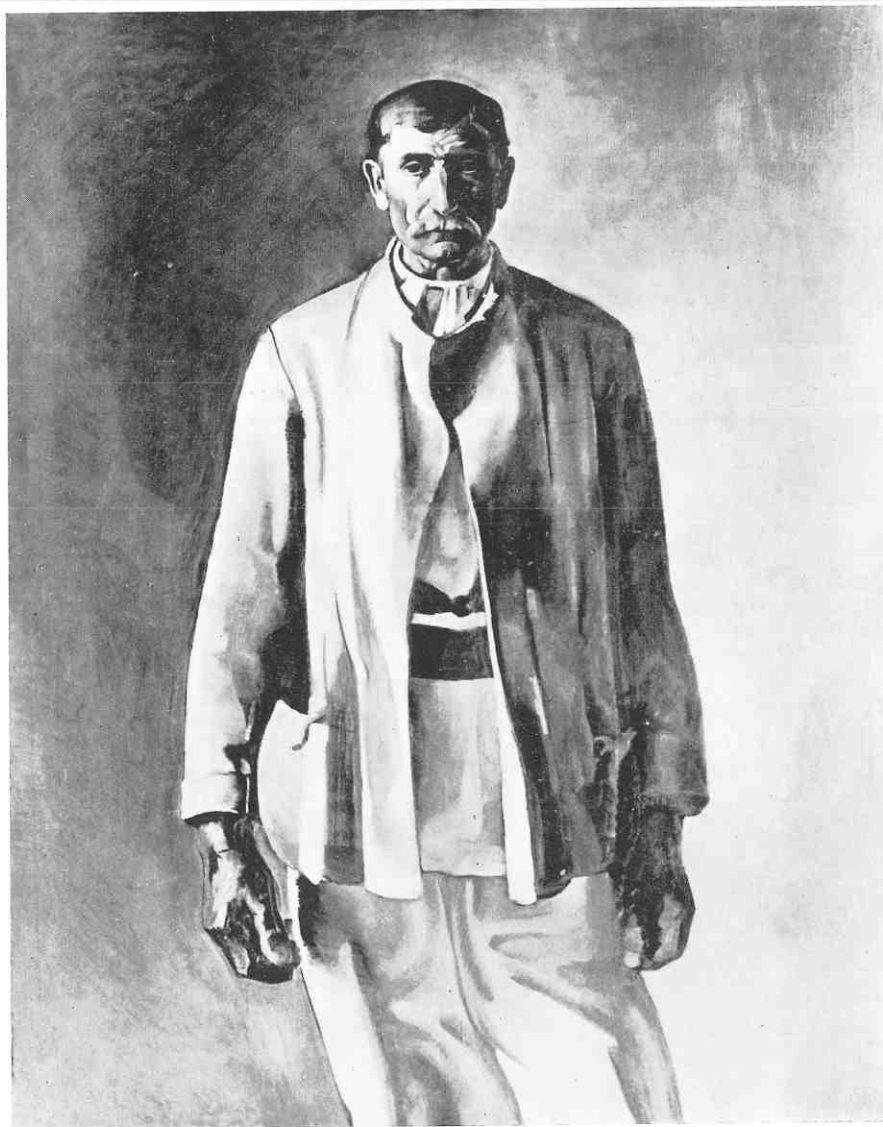
37

Vidi bilješku 4, str. 50.

da je 1929. objavio »Hrvatski slikari od impresionizma do danas«, nastavljajući ondje gdje je 1905. stao Kršnjavi, zatim taj separat proširuje u knjigu: 1934. »Umjetnost kod Hrvata u XIX stoljeću«, koju napokon ažurira i definitivno izdaje 1943. kao »Umjetnost kod Hrvata«. Knjiga je do danas zadržala svoju aktualnost, to više što je još uvijek jedino djelo te vrste. Ako se eliminira polemički ton, onda se o njegovoj poziciji u tom kritičarsko-kroničarskom radu može zaključiti iz ovakvog jednog citata: »Istina, godinama sam se mučio, da drugima

a i sebi dokažem, da slika ponajprije mora biti slika, novela novela, skulptura skulptura, a drama drama. A ne možda, da slika bude novela ili ilustracija ili propagandistički plakat ili nekakva muzika. Proglasili su me zbog toga larpurlartistom. A kad sam tvrdio obične, dva puta dva istine, da svaka umjetnost mora biti vezana o tlo, o vrijeme i o ljude, proglasili su me tvrdoglavim i reakcionarnim narodnjakom, koji je zbunjen i koji zanemaruje idealistički smjer. A kad sam opet dokazivao nonsens nekog transponiranja direktne vizije i ukalup-





ljivanja po modi, prozvali su me nepopravljivim impresionistom.«<sup>38</sup>

Slikarstvo je na trenutak u drugom planu. A kad se ponovo javlja, onda je to u znaku »Hrvatskog seljaka« 1926, koji je gotovo programska uvertira u cijelo naredno desetljeće. Od toga velikog lika u bijeloj rubači, frontalno postavljenog pred neutralnom smeđom pozadinom, putovi su vodili jednako u »Zemlju« kao i u »Grupu trojice«. Iako je Babić upozorio na važnost »Zemlje« i podržao je već prilikom prvog nastupa u Ulrichovu salonu, bilo je jasno da tako formiran intelektualac ne može dije-

liti njihovu ideološku orijentaciju. Babić konstruirao taineovski obojenu teoriju umjetnosti o dva pola našega likovnog izraza: »Ovi osebiti likovni izrazi uslovljeni su svojim krajem: kršom i kamenom ili panonskim masnim brazdama.«<sup>39</sup> A o likovnom izrazu: »Kulise su prvog plana spram dubine razlučene čvrstom i oštrom konturom na kontrastu boje u južnom pejzažu; na sjeveru u Panoniji stapaju se naprotiv i slijevaju u ton. Razlika tonska ovdje simfonično puži i mili uz niske uspone gorja i određuje muzikalno u zelenilu i nijansama sivila perspektivnu dubinu. Dok je dolje sve konkretno, gotovo konturirano, tu je sve magleno i obavijeno u

<sup>38</sup>

Lj. Babić, O našem slikarskom izrazu, Hrvatska revija, br. 3, Zagreb 1929, str. 196—202.

<sup>38</sup>  
Vidi bilješku 4, str. 46—47.



nijansu.« Posebnosti ne nalazi samo u pejzažu ili tradiciji: »Uspoređujući folklor jednih i drugih, naći ćemo, da su tkanice i šare u panonskoj Hrvatskoj i bujnije i bogatije i punije u boji; crtež na južnima je jasniji i biraniji, možda do monotonije, ali je boja nekud jednostavnija i škurija.« Babić rezimira: »Odbijajući Orijent i njegove beživotne stare simbole naš će likovni izraz izrasti na ovoj bogatoj skali, kojoj sam kušao ocrtati polove«. Da tu svoju teoriju provede u djelo, zajedno s Becićem, Mišeom i Vankom osniva 1928. »Grupu četvorice«, a kad je Vanka istupio, ostala je »Grupa trojice«. Naš će se likovni život daljnjih pet godina odvijati između tih dviju osi, »Zemlje« i »Grupe trojice«. Svaka je imala svoje mentore i klijentelu, svoje kritičare; njihove su međusobne polemike i napadi, reklama i animiranje štampe, izbacili likovnu umjetnost u prvi plan. Pa i kraj tih grupa bio

je gotovo istodoban i logičan: izložbu »Zemlje« 1935. zabranjuje policija, a »Grupa trojice« raspada se 1936. jer se izgubila politička i umjetnička tolerantnost snažnih subjektivnosti njezinih članova.

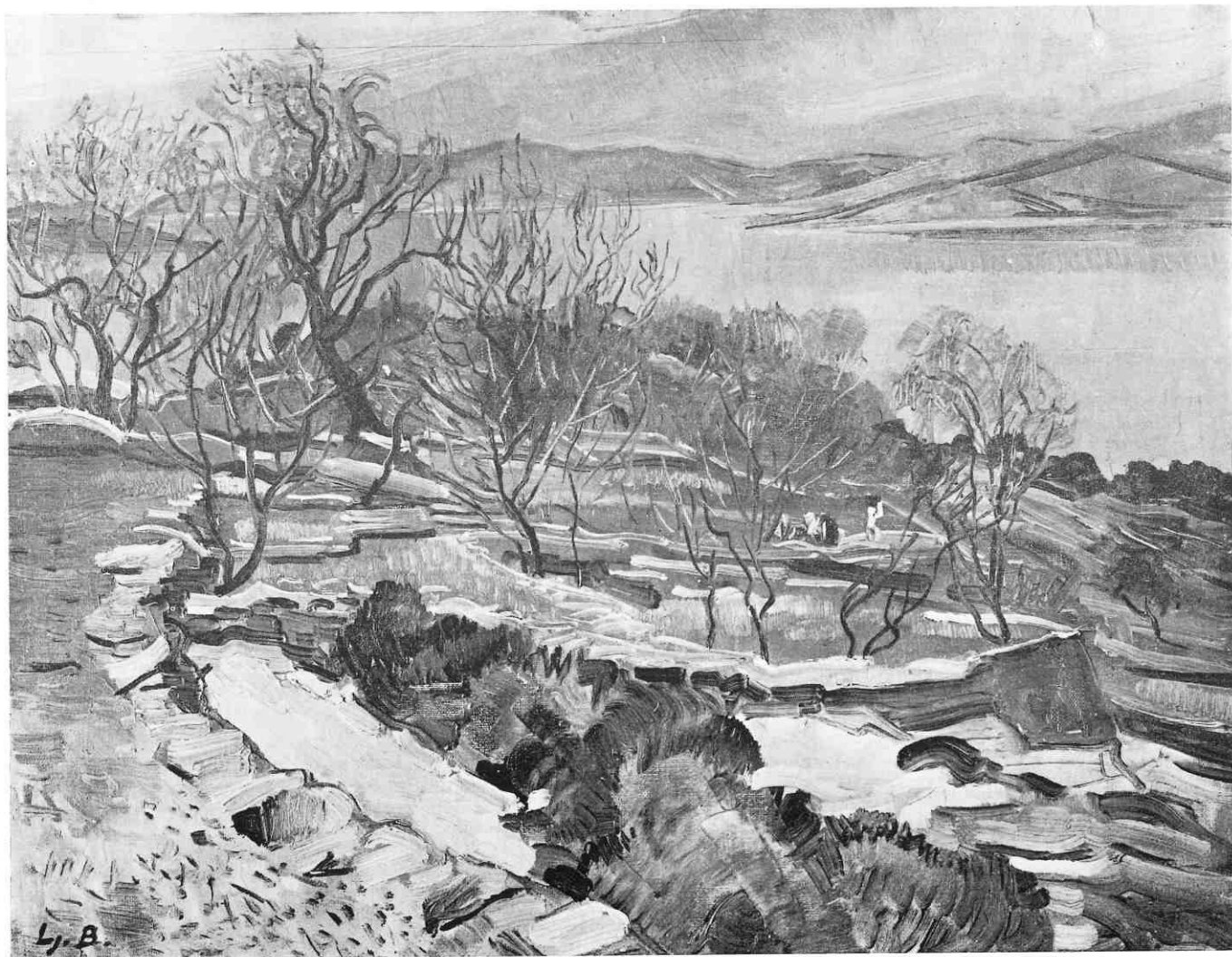
Babić je bio nesumnjivi spiritus movens Grupe i djelom i riječju, tako da se njegov slikarski opus uglavnom poistovjećuje s djelima četvrtog decenija, što je favorizirala i kasnija kritika (pa možda i sam Babić). Ipak, nisam siguran nije li bio bliži samom sebi i svom vremenu onakav kakvog ga vidimo oko Proljetnog salona 1923. nego sada kad slikarstvo postaje njegov svjestan izbor. Svoje sudjelovanje na prvoj izložbi u jesen 1930. u Umjetničkom paviljonu, koji ponovo ulazi u likovni život Zagreba, otvara bizarnom invencijom autoportreta »Pred izlogom cvjetarne«. Nastao u tenziji osobne nesreće, to je autoportret u više slojeva, prijelazno

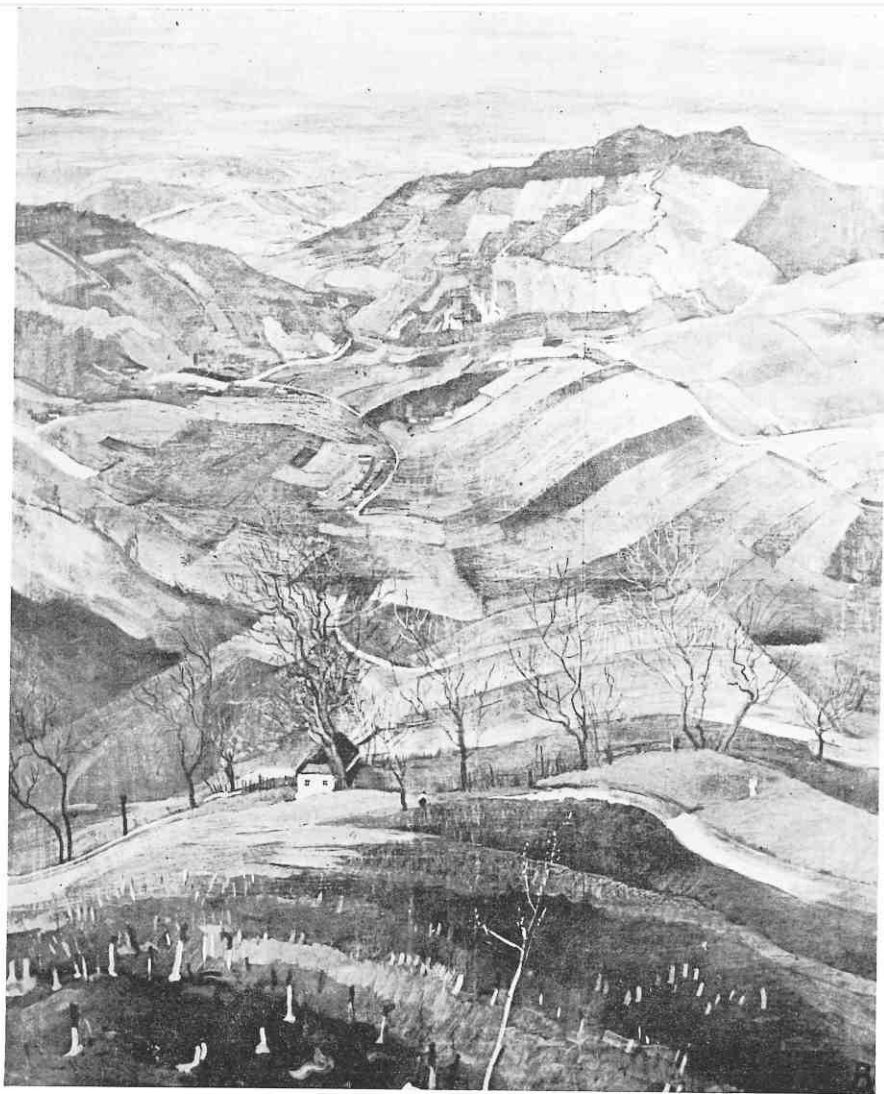


djelo kojim se Babić u cvijeću prvog plana otvara prema čistoj boji. Čistom bojom i naglašenim dukтусom rađeni su pejzaži iz Vignja, Orebića, Korčulanskog kanala; za našu umjetnost tridesetih godina (nakon izložbe francuske umjetnosti) oni znače novu kvalitetu. Na pejzažima iz okolice Zagreba, izloženim iduće godine, boja i obrada se smiruju: nanos je lazuran, tonske vrijednosti dolaze do izražaja. To su dva pola Babićeve koncepcije »našeg izraza«, likovni pandan njegovim teoretskim postavkama. Dok se u obradi, posebno južnih pejzaža, oslanja na neka iskustva modernoga francuskog slikarstva, u kasnijem ciklusu »Moj rodni kraj« postiže opet autonomnost i vlastiti izraz.

»Grupa trojice« nije bila zatvorena grupacija s ustanovljenim programom; ono što je vezivalo njezine članove bilo je naprosto slično likovno, i političko,

uvjerenje. Kao takvi, bili su otvoreni gostima bez obzira na njihovu nacionalnu ili generacijsku pripadnost (od Pechsteina 1932. do Bulića, Hermana, Pavlovca, Šeremeta, Sohaja i Tomaševića 1935), kao i izlaganjima u drugim gradovima: Ljubljani, Sarajevu, Splitu. Istupanjem Mišea 1936. »Grupa trojice« prerasta u »Grupu hrvatskih umjetnika«; njihovoj aktivnosti pripada i druga Babićeva samostalna izložba 1938. u Glazbenom zavodu u Zagrebu. Glavni su izlošci iz ciklusa »Moj rodni kraj«, slikanog u različita godišnja doba (tipično Babićevo protuletje) i različita doba dana, kao nekada davno Plase. Prethodno je dio tih slika izlagan na venecijanskom Bijenalu. Smeđe i tople intonacije, dominantna krivulja »valovito, mirno i spokojno — /i s humu se k humu vere...«, ulja i tempere. To su posljednji odjeci i najviši domet Babićeve teorije nacionalnog izraza. Za supstratom kolektivnog





narodnog izraza traga i u folkloru, ali u njegovu općem scenskom određenju te studije sa seljačkih smotri imaju značenje kostimografskih skica. Uz tu generalnu liniju, kao i na prethodnim izložbama, postoji i ona druga, nepretencioznija: cvijeće (što je posebno volio i slikao s izuzetnim slikarskim majstorstvom), mrtva priroda, voće. Ono što nije izložio, a što treba naglasiti među njegovim sadržajima, jest autoportret. Slikao ih je cijelog života, i bez njih je nezamisliva i najelementarnija imaginarna galerija njegovih djela. Bio bi poseban doživljaj samo njih vidjeti na jednom mjestu.

Kao da se sad u Babića uvlači neka nostalgija i rezignacija, kao da se udaljuje od sredine (ne izlaže na »Pola vijeka hrvatske umjetnosti« 1938/39), kao

da ga je slikarstvo razočaralo — tražio je od njega više nego što ono može pružiti. Objavljuje putopise i faureovski koncipirane prikaze iz povijesti umjetnosti, rješava zadatke koje mu nameće vrijeme i situacija, da bi se našao opet u svom elementu u postavama galerija i muzeja, a nadasve u pripremanju i postavi »Srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije« (Pariz—Zagreb, 1950/51).

Vraća se prahu pastela, čistoj radosti slikanja u panteističkom oduševljenju pred prirodom, ponavljajući stare itinerere od Orebića do Save i Rječine. Fiksira uljima svoj svijet: »Autoportret«, »Moja radionica«, »Iz mog vrta«, »Oblaci« ... Godine 1955. izlaze sabrane autobiografske crtice pod indikativ-

nim naslovom »Između dva svijeta«, a za sedamdesetogodišnjicu, 1960, priređuje mu Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti veliku retrospektivu u punom značenju i težini tog pojma, to interesantniju što je radove izabrao sam Babić, ostavljajući nam time svoj posljednji autoportret.

Želio sam ovim redovima dati obris Babića kao kulturnog fenomena, nisam htio pisati nekrolog, zato godine, nabranjanja . . . Sad, kad sam pri kraju, nisam više siguran nije li s njim trebalo povesti jedan »colloque sentimental«<sup>40</sup> kakav je on vodio s Božidarevićem, i takvom »pjesničkom prozom« skidati listove s lukovice njegovih privida, a u nekoj drugoj prilici smjestiti ga u vrijeme i prostor.

<sup>40</sup>

Lj. Babić, Colloque sentimental, pjesnička proza, Hrvatsko kolo, br. 2, Zagreb, veljača 1952. str. 74—79.

