

Ljubo Babić i pejzaž

1

Razmatranje bilo kojeg specijalnog problema ne može — a naročito ne u humanističkim disciplinama, u tzv. društvenim znanostima — ostati u sebi zatvoreno i bez oslonca na pripadan mu kontekst. Ne smije se dakako izgubiti u apstrakcijama i općim konstatacijama, no isto tako ni u izoliranom pedantnom sitničarenju, formalizmu »konkretnosti«. Smislovitost relacijâ, tj. prava i efikasna mjera odnosa dijelova i cjeline, zahtjev je svake moderne dijalektike, odnosno hermeneutike, pa stoga i jednostavnog razmatranja o pejzažu.

Ukoliko je riječ o slikarstvu s tradicionalnim oznakama likovne umjetnosti, onda je pri razmatranju jednog konkretnog umjetničkog opusa s obzirom na pejzažno slikarstvo najnužniji okvir koji određuje djelo tog umjetnika — karakter povijesno aktualnog odnosa *prirode i umjetnosti*. Za tradicionalno naime slikarstvo, u kojem je slika predmeta prepoznatljiva, pejzaž nije drugo do li prikaz, tj. slika jednog dijela prirode, predio, kako neki kažu, krajina, ili ljepše još: slika i lik stanovitog kraja, krajobraz, krajolik.

S jedne strane stoji tako povijest umjetnosti, povijest slikarstva s konkretnom poviješću pejzaža, a s druge poimanje prirode, tako rekavši općenit odnos čovjeka spram nje, određena neka spoznaja o njoj, svjesna ili nesvjesna, učena ili naivno prostodušna filozofija, filozofija prirode. Pa premda je na slikarskom djelu slika prirode, i to prirode kao estetskog predmeta i doživljaja, a ne primarno njene spoznaje, naročito ne apstraktne, bilo bi očito netočno pretpostaviti da se slika i spoznaja prirode međusobno ne prožimlju. No nije li to preširok okvir, preekstenzivan kontekst i preteška mašinerija pojmova koja opterećuje nešto tako jednostavno, neposredno dostupno doživljaju i dojmu, gotovo samorazumljivo kao što je krajolik, ljepota prirode ili slikarstvo pejzaža?

Taj je okvir, možemo mirno reći, sigurno preširok, a ipak radi snalaženja bar u naznaci potreban, jer je zbiljski uvijek prisutan u temeljima gledanja ili pozadini načina pristupanja slici.

Znajući odavno da umjetnost i ljepota nisu isto, znajući također da zadržavajuća umjetnosti nije slikati lijepu prirodu, a da je i umjetnost i priroda još

uvijek čovjeku ipak estetski fenomen, valja nam također znati — kao što i znamo — da tako jednostavne i navodno same po sebi razumljive stvari kao krajolik i lijepa priroda nisu baš tako davnog nastanka. Antika doduše donekle poznaje uz literarne i slikarske pejzaže, ali oni, koliko znamo, nemaju za povijest kulture, a ni za život i umjetnost antike presudniju ulogu. Prava povijest zapadnoevropskog pejzažnog slikarstva počinje pri kraju srednjeg vijeka. Važno je naglasiti evropskog, jer postoje velike kulture Istoka, koje nisu drugačiji i posve samostalan razvitak slikanja prirode. Od srednjeg vijeka pa do devetnaestog stoljeća pejzažno slikarstvo zapadnoevropskoga kulturnoga kruga, prolazeći kroz nekoliko etapa, postupno se osamostaljuje. Definitivno postaje samostalno tek u devetnaestom stoljeću, a u dvadesetom iznenada biva dovedeno u pitanje.

Pored poznate i općeprihvaćene tvrdnje »da je tek umjetnost otkrila prirodno lijepo«, koja se, kako Nicolai Hermann s negodovanjem kaže, »ponavljala do prezasićenosti« i koju po njegovu mišljenju treba strogo ograničiti, suziti, valja isto tako respektirati tezu Kennetha Clarka kad na početku svojih predavanja *Landscape into art* tvrdi: »Slikarstvo pejzaža označava faze naše predodžbe o prirodi.«¹ Uz ovu drugu tezu budna kritičnost s pravom odmah primjećuje: Clark preskače važnu činjenicu da je naše poimanje prirode kao prirode mnogo starije od pejzažnog slikarstva, odnosno starije od shvaćanja prirode kao estetskog predmeta. Moguće je ne složiti se kojoj ćemo fazi antike, grčke, helenističke ili rimske, pripisati nastanak jasnog poimanja prirode, ali nema spora oko činjenice: antiknom čovjeku općenito uzevši poimanje prirode nije bilo neka nejasna, maglovita predodžba. Razumijevanje i shvaćanje prirode kao prirode u zapadnoevropskoj kulturnoj povijesti stečevina je grčko-rimskog svijeta. Pojmovi o prirodi postajali su tijekom stoljeća u vrijeme antike sve jasniji, a da ipak priroda povijesno počinje postajati predmetom estetičkog doživljaja, koji je stvaralački preoblikovan u umjetničko djelo, tek na izmaku srednjega vijeka, na pragu renesanse. Bilo bi očitom zabludom držati da ranija stoljeća ne poznaju estetičkog doživljaja prirode — ima bezbroj suprotnih dokaza i dokumenata. Baš u tom smislu korisno je imati pri ruci, bez obzira koliko je inače održiva, distinkciju Nicolaia Hartmanna kad kaže: »Istina je da umjetnički pogled otkriva pejzaž kako bi ga zatim učinio drugima estetski pristupačnim, ali nikako nije istina da ga otkriva umjetničko stvaranje. U samom umjetniku prvo i odlučno nije stvaranje, već opažanje . . .« pa »s novim načinom viđenja dovodi do pojavljivanja ono novo . . .«² Nov način viđenja, poimanja i shvaćanja prirode omogućuje dakle i nove

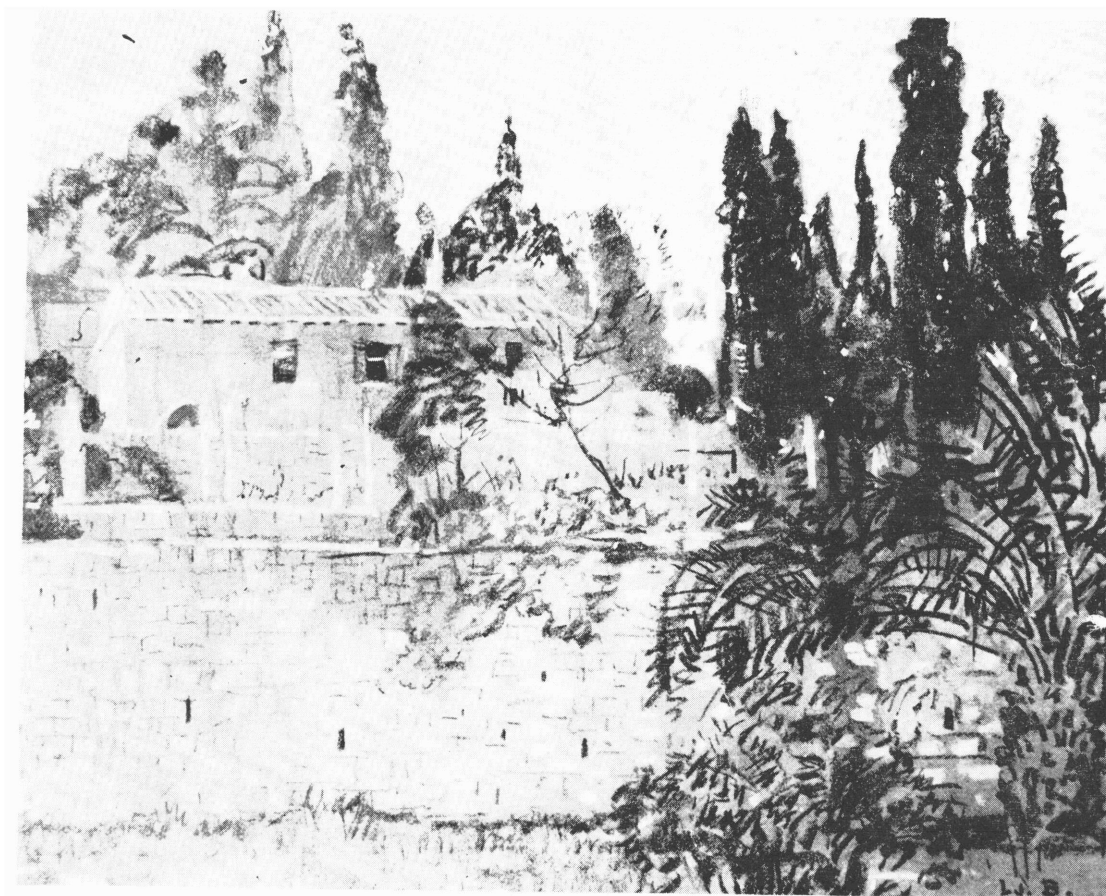
¹ *Clark Kenneth, Priroda u umjetnosti*, Izdavačko knjižarsko poduzeće »Mladost«, Biblioteka izabranih eseja, sv. 40, Zagreb 1961, str. 11. Naslov knjige u nas je pogrešno preveden jer u originalu ne glasi *Nature into art*, nego *Landscape into art*, dakle *Krajolik u umjetnosti* (u njemačkom: die Landschaft, a ne di Natur; razlika je i u našem književnom jeziku vrlo jasna).

² *Nicolai Hartmann, Aesthetik*, dio I, III, gl. 9, d. (U prijevodu, »Kultura«, Beograd 1968, vidi str. 178).

načine stvaralaštva i prikazivanja, što će ujedno reći da prikazati prirodu stvaralački znači najprije je uopće vidjeti, uočiti kao prirodu da bi je se kreativno moglo transformirati kao izraz u djelo, dakle sliku. Ovaj hartmanovski — sit venia verbo — »neokročeanizam« objašnjava mogućnost postojanja estetičkog doživljavanja prirode, koji se kadgod miješao s vitalističkom ugodnošću, stanovitom voljkošću; objašnjenje je valjano jer je već i tako strukturirano doživljavanje ipak bilo i prava estetička kontemplacija, povijesno ranije od umjetničkog oblikovanja; no to objašnjenje ne baca baš nikakvo svjetlo na onaj momenat u kojem pejzaž najednom povijesno postaje predmet umjetničkog ne samo kontempliranja, nego upravo i stvaralaštva: kad lijepa priroda postaje umjetnina, slika, pejzaž; kad krajolik postaje krajobraz. To se dogodilo usporedo s nastankom novovjekog pojma prirode, na izmaku srednjega vijeka, dakle s renesansom i od renesanse dalje.

Pejzažno slikarstvo kao samostalna grana likovne djelatnosti povijesno kulminira — kako je već rečeno — u 19. stoljeću, u trenutku kada počinje destrukcija i tog novovjekog, sad već tradicionalnog poimanja prirode, u trenutku kada uskomešano čovječanstvo zapravo počinje na ovoj našoj planeti destrukciju prirode same. Taj sudbonosni trenutak povijesne koincidencije treba prepustiti posebnom filozofskom razmatranju. Ali nam valja znati: čovjek definitivno prepoznaje kao lijepu najneposredniju prirodu oko sebe, planine i drveće, puteljke, šume i cvjetne livade, oblake i plavetnilo neba, mjesecinu i sunce, more i obale, prepoznaje kao lijepe u času kad oni počinju nestajati, kvariti se, umirati. Nije tada riječ tek o urbanom životu modernog doba, tehnicima, znanosti, električnoj svjetlosti, zrakoplovima i svemirskim brodovima, strojevima i asfaltu, jer je posve jednostavno moguće progovoriti o modernom urbanom pejzažu i tehničiranom krajoliku, za kojim je moderna umjetnost također posegnula, kao što je nekad, u svojim klasicističkim groznicama, posezala za »klasičnim« pejzažima. Nije isto tako riječ o tome da li je ljepša mjesečina iznad brežuljaka, iza jablana ili čempresa, ili pak iza silueta velegradskih nebodera; još manje je riječ o apstraktnim raspravama da li je bolje bilo nekad, s prirodom, ili sada, bez nje. Riječ je o neopozivoj zbilji: ono što nas je nekad okruživalo kao priroda, u kojoj smo živjeli, koja je davala život prirodi nas samih, našoj ljudskoj prirodi, prepoznavamo još samo fragmentarno, u oazama, i možda još najviše u nama samima. Mi sve lakše i sve češće susrećemo unutarstvu pustinju svakodnevice i burne strasti, umjesto da se divimo bespućima prirode ili, kao davno nekada, uzvišenosti oluja. Mijenjala se i riječ: krajolik postaje okoliš, ne govorimo više o prirodi kraja u kojem živimo, nego je sada to naša životna okolina; nekada prirodni krajolik, paysage (pejzaž), Landscape i Landschaft, sada je okoliš, Umgebung, environment.

Ni slikarstvu, ni umjetnosti uopće, ta mijena nije ostala nepoznata. Umjetnost prati sve metamorfoze s različitim doživljajnim refleksijama i refrakcijama u toj čudnoj prizmi naše suvremenosti, nalazeći se na različitim stranama — čas entuzijastičnog odobravanja i veselja, čas opet sentimentata



Dubrovnik, 1951.

na pragu jednog velikog povijesnog zaborava. To vrijedi podjednako za sve oblike teorije kao i umjetničke stvaralačke prakse, bez obzira da li mislimo na poznati Hegelov stavak »o smrti umjetnosti« ili »uništenju estetike« Pissarova u 19. stoljeću, i bez obzira da li je riječ o naslovima knjiga kao što su *Kraj Estetike* u 20. stoljeću, ili pak o radikalnim izjavama poput one: »Für mich spielt Landschaft keine Rolle mehr« (krajolik mi ne znači više ništa, ili doslovce: »za mene krajolik ne igra više nikakvu ulogu«).³

Moderne transformacije u poimanju pejzaža, koje od krajolika prirode pomiču akcent s prirode na ekologiju kraja u kojem smo zatečeni ili koji smo zatekli, prisiljavaju nas da dublje i bolje shvatimo pejzaž, i povijesno unatrag i pejzaž uopće; a to ćemo postići tražeći i otkrivajući u krajoliku najbitnije *dimenzije prostora i vremena konkretnog ljudskog opstanka i obitavanja* kao svakodnevnu čovjekovu zbilju, stvarnost, lijepu ili ružnu, idealiziranu i željenu, imaginarnu, ali koja podjednako nastaje iz onoga što je on sam kao čovjek stvorio i onoga što je nekad sa strahom, divljenjem ili zanosom zvao prirodom.

U povijesnom trenutku kada je prirodnost prirode u krajoliku još samo romantičan trag njenih nekad nenarušenih i neomeđenih ljepota, blagih no i veličanstveno zastrašujućih sila, taj trag nam kaže: priroda i krajolik bili su nekada sudbina ili bar dio sudbine, vrlo presudni dio sudbine ljudskog opstanka. Preobraćanjem krajolika u okolinu, okoliš i environment, kada se Landschaft svodi na Umgebung, priroda prestaje biti nadmoćna opkoliteljica čovjekova; čovjekova okolina nije više djelo prirode, ili barem ne više samo djelo prirode, nego i njega samoga, čovjeka. Tako nastaje za umjetnost kao i za filozofiju pitanje da li je i taj novi čovjekov pejzaž industrijalizirane okoline, urbaniziranog, tehniciziranog krajolika ostao ili prestao biti čovjekovom sudbinom, budući da je i nadalje stjecište prostorno-vremenskih, dakle povijesnih ljudskih odrednica: ne samo valjda čovjekova pukog opstanka nego i njegova zasad očito još uvijek jedinog, pa stoga i bitnog obitavališta. Nastaje pitanje koliko je u tom konspektu ljepota sudionikom izgradnje novog čovjekova svijeta, njegove nove prirode i krajolika gdje mu je dosuđeno biti čovjekom, ako je čovjek biće koje, kako reče Marx, nije samo puki proizvođač, nego i biće koje proizvodi po principima ljepote. Nezaobilazno je pitanje: koliko je čovjek stvarajući novi krajolik svog obitavališta — krajolik koji više nije nadmoćno determiniran prirodom, jer ona uzmiče, nego djelima ljudskih ruku — koliko naime čovjek, kakav čovjek i koji od povijesnih ljudi doista postaje faber suae fortunae? I tvorac ljepote svoga svijeta?! Da li to ljudi doista jesu? Da li to kao ljudi doista jesmo?

³ Izjava navedena indirektno prema jednom podlisku »Süddeutsche Zeitung«, Samstag—Sonntag 26—27. juli 1975, Nr. 169, Seite 91. Autor je izjave Günther Herburg, a navedena je u »Pregledu časopisa«: *I, Frenzel, Wie herrlich leuchtet uns die Natur?*

Slikarstvo Ljube Babića javlja se povijesno u doba kad je pejzaž poslije svog trijumfa u 19. stoljeću još posve normalan i uobičajen oblik likovnog stvaralaštva. Destrukcije su doduše počele. Svejedno je da li pritom mislimo na kubizam ili ekspresionizam, na tzv. »konstruktivni pejzaž« ili čak metafizički, pa uvjetno rečeno i nadrealistički pejzaž, ili pak realizam urbaniziranog, industrijskog pejzaža »nove stvarnosti«, tzv. Neue Sachlichkeit i socijalne umjetnosti uopće. Sudbonosna su pitanja već lebdjela u zraku krajem 19. i cijelom prvom polovicom 20. stoljeća, no nisu povijesno radikalizirana sve do poslije drugog svjetskog rata. Na taj način je Babićevo pejzažno slikarstvo situirano u zaključnu fazu jednog velikog razdoblja povijesti umjetnosti, a da možda toga i nije bilo u potpunosti svjesno. Međutim, ono ni u kom pogledu ne nastaje slučajno. Praćeno je u svom postanku i razvitku dubokom sviješću o neminovnosti, o nezaobilaznosti, upravo nužnosti da bude i da ispunji jedan povijesni, materijalno i duhovno, društveno i kulturno neispunjeni prostor, jednu zadaću koja je kao imperativ duhovnog obzora zajednice čijoj je kulturi pripadala Babićeva umjetnost čekala svoje rješenje, umjetničku transformaciju i objektivaciju. Babićevo pejzažno slikarstvo nastaje dakle povijesno baš samo jedan trenutak prije no što je prirodnost prirode, njen pralik i lik kraja, to jest krajeva u kojima živimo, kao tradicionalan, definitivno stavljen u pitanje. Prije nego što priroda počinje i kod nas uzmicati u zaborav, a lik kraja mijenjati svoje tradicionalno lice, Babićevo pejzažno slikarstvo fiksira kao postojeće ono što danas još jest samo imaginativno, lirsko sjećanje. Je li to bio pogled unazad, sentiment nad prolaznošću? Bio je to znatno više pogled u budućnost; težnja po kojoj Babić — uvjeren da umjetnost čuva krhke, smrtno ljepote od prolaznosti — umjetnički sačuvao smisaoni kontinuitet krajolika, koji nam je bio, postao ili ostao našim obitavalištem. Ta je zadaća Babićeva kulturnopovijesno i umjetnički bila to sudbonosnija što je Babić dakle bio slikar one okoline, one prirode krajolika gdje nam je priroda osim ljepote bila još i sudbinom.

Pretjerana bi a i netočna bila tvrdnja da je Babić u nas prvim, glavnim ili čak jedinim pravim slikarom našeg pejzaža. Ipak Babićeve pejzažne slike imaju u povijesti hrvatskog slikarstva osebujno mjesto. To mu mjesto pripada po predanom umjetničkom traženju, po naročitim nekim ostvarenjima, pa čak i onda — to treba reći bez bojazni pred umanjivanjem zasluga — kad Babiću nije pošlo za rukom ono čemu je težio, što je tako grčevito želio. Već krajem 19. stoljeća bit će u hrvatskom slikarstvu uspelih zahvata u pejzaž, a mogli bismo reći baš i »naš« pejzaž: tu i tamo najprije osječka risarska škola, ponešto Quiquerez i Mašić, ali zapravo tek Medović, Kovačević, Iveković i dakako Crnčić. Pravo pak pejzažno slikarstvo u punom zamahu razvijeno je u hrvatskoj likovnoj umjetnosti tek tijekom prve polovice 20. stoljeća dosegovši mjestimice najviše vrijednosne razine.

Povijest našeg pejzažnog slikarstva predmet je posebnog istraživanja i razmatranja; ovdje nije riječ o takvom pregledu. Intencija je istaknuti

osebujnost mogućeg pristupa interpretirajući Babićevo stajalište i ono izuzetno značenje što ga u povijesnom kontekstu ima upravo njegov udio. U čemu se dakle on sastoji? Ako je krajolik onaj dio prirode u kojem nam je povijesna sudbina dodijelila obitavalište, odnosno ako je to okolina u kojoj živimo, ne možemo spram nje ostati ravnodušni: bilo da je krajolik pust ili sur, prijeteći, neprijateljski, stran i strašan, pa čak i ružan, bilo da je lijep, blag i prijateljski blizak, poetičan. Babićev pristup našem pejzažu značio je sustavnu težnju primarno likovnim sredstvima otkriti likovne vrijednosti okolne nam prirode i kraja našeg života uz obale Jadranskog mora i njegovih otokâ, u zrcalima rijekâ, na pitomim brežuljcima Hrvatskog zagorja ili na vrletima krša. Otkrivajući ih, ta likovnost nam omogućuje punoću svijesti o kraju gdje živimo, predodžbu o prirodi u njemu i otud o vlastitoj nam prirodi, obogaćujući nas za ljepote koje su, otkrivene za nas, postale smisaono naše. Pa ne radi li to svaki pejzažist? Nešto zavisi od načina gledanja, no isto tako i od onoga što se u promatranome vidi. A to upućuje na sasvim određene konkretosti. Pejzaž u kojem živim i koji volim nije svaki pejzaž na svijetu, premda je u svakom od njih moguće naći ljepotu. Ali riječ nije o bilo kojoj ljepoti, apstraktno i bilo gdje, nego baš o tome možemo li u liku kraja gdje smo povijesnom i društvenom sudbinom životno situirani, možemo li u tom kraju i upravo u tom dijelu i zakutku svijeta naći neke likovne vrijednosti, lirske ugođaje ili epske snage, i naš vlastiti odnos prema njima. Ne izmišljeno, ne ideologizirano, nego doista tražeći skladove oblika i boja u onom što nas okružuje, što jesu, ako ih ima; stvarajući slike koje nam otvaraju oči za ono što nam je dostupno. Ne bi li za tako nešto dostatnom bila neka razglednica ili bilo kakva slika na kojoj prepoznajemo svoj zavičaj, mjesta gdje provodimo ili smo proveli život? Ne, jer to što nas okružuje mi opet doživljavamo osebujnim načinom, specifično, osjećajući se drugačije pred najatraktivnijim pejzažima dok turistički putujemo svijetom, a drugačije opet prolazeći tihim puteljcima davno nam poznatih perivoja, možda već zaraslom stazom Zoranićevih *Planina* ili pošavši u susret *Našim ljudima i krajevima* Gustava Matoša, ili slušajući glase *Z mojih bregov* Frana Galovića, ili čuteći srh *Pjesme jednom brijegu* A. B. Šimića, zanimivši pred modrom uzvišenošću tog brijega, ili doživljavajući zrele punoće krležijanskih jeseni, sutona i tmina, čežnje za vlastitim zvjezdanim nebom...

Značilo je to pokušati stvoriti za nas jedan mogući svijet i prostor autentičnog opstanka, koji još likovno nije bio prepoznat, i tek je tu i tamo samo izdaleka, izvana označen.

Otkriti u kraju gdje živimo ljepote prirode i krajolika, otkrivši ujedno i onaj specifični način doživljavanja svega što nas okružuje, pokušavši naći za takva čuvstvena uzbuđenja osebujne oblike našeg likovnog izražavanja, ekspresije u čistoj likovnosti, a ne tek u motivu i fabuli — to je bio Babićev napor s kojim se borio u predvečerje uzmicanja prirode i tradicionalnog poimanja ljepote. Babićevi krajolici — prva otkrića — kao da su naslikani u posljednji čas: da nam u Zaboravu ne potone sve što smo još jučer ili tako rekavši na početku današnjeg povijesnog dana zatekli kao vlastitu zbilju, prirodu koja nas je okruživala.



Rodni kraj (rano proljeće), 1939.



Rodni kraj (pred večernjicu), 1938.

Dviju stvari se Babić odrekao u težnji likovnog rješavanja našeg pejzaža: prvo, s obzirom na tradiciju našeg slikarstva otklanja »uljepšani realizam«, ali se ne odriče traganja za ljepotom, traganja za osobitim čisto likovnim harmonijama oblika i boja; drugo, u pogledu svjetskog i modernog evropskog slikarstva on se odriče importa, kolonijalne, provincijalne snishodljivosti, onog štreberskog prepisivanja već riješenih zadaća, no ne želeći se pomiriti ni s provincijalizmom, a ni sa zakašnjenjem.

Nije teško pokazati da u Babićevu trajnom akceptiranju načela ljepote nije bilo zablude izjednačavanja ljepote i umjetnosti. Distinkcija je uočljiva u mnogim Babićevim tekstovima. Što je on uporno želio braniti opstanak krhkih, prolaznih ljepota i u doba kad je ljepota bila ugrožena daleko bitnije nego tek prolaznošću, posve je drugi problem. Daleko je međutim teže pokazati kako je Babić težio negaciji pukog importa, nastojeći u afirmaciji našeg krajolika uspostaviti upravo naše slikarstvo, ljepotu našeg krajolika, za nas i naše oblike doživljavanja, maksimalno se trudeći da ne negira univerzalnost umjetnosti kao ni velike tekovine svjetske povijesti umjetnosti uopće. Po-teškoća raste jer se ovdje neprekidno upleće Babićevo nastojanje da svoje umjetničke težnje teoretski formulira. Manja je nevolja u tome što mnogi takvu situaciju procjenjuju kao intelektualizirani program. Takvo je mišljenje naprosto netočno. Veća je neprilika što su vlastite Babićeve riječi, osobito one ranije, iz 1929, s tzv. tezom *o našem izrazu*, ostavljale prostor dvosmislica, pa i mnogim interpretacijama koje bi Babićevo nastojanje, ukoliko su održive, posve diskvalificiralo.

Ponajprije, Babićeva teza »naš izraz« ne smije biti svedena samo na početne formulacije iz 1929. Njegove misli moraju biti dopunjene zrelim Babićevim slikarskim radom, no također i mnogo jasnije formuliranim stajalištima u predgovoru mapi *Boja i sklad*.⁴ Osim toga važna je okolnost što naziv »naš izraz« nije originalan Babićev, pa je tako neoprezno povukao za sobom čitav niz povijesnih sadržaja i asocijacija, posve neželjenih, iako im zapravo želi oponirati. Fraza je s jedne strane opterećena svojedobnim pretenzijama ranog meštovićevskog jugoslavenskog vidovdanskog ideološkog programa grupe »medulićevaca«; s druge strane ona je prožeta Babićevom bližinom elementima hrvatske tradicije, što je ponovno modernizira duhovna struja rane Matoševe škole i kasnijeg neuspjelog grupiranja umjetnika oko dva broja revije »Grič« za vrijeme, odnosno neposredno nakon prvog svjetskog rata. Babić je k tome opteretio svoje nastojanje u tekstu iz 1929 — očito preko utjecaja Eliea Faurea — neizbježnim asocijacijama na pozitivističke interpretacije Hippolytea Tainea. Opterećenje, koje, ako je i prisutno, na sreću nije bitno težište Babićevih napora. Kod Babića je naime prevladala težnja za iznalaženjem osebujno naših doživljaja, ekspresija i životnih, što će reći

⁴ Ova je interpretativna korekcija izložena u tekstu: *Zlatko Posavac, Teorija umjetnosti slikara Ljube Babića*, »Forum«, Zagreb XIV/1975, knjiga XXIX, broj 1—2, str. 83—101.

likovnih harmonija; prevladalo je uvjerenje da je umjetnost neotuđivo ljudska i prema tome ljepote za nas, kad i jesu ljepote za druge, ne mogu biti nadoknađene doživljajima drugih, kao što i druge ljepote, koliko god bile univerzalne, a mi im se divili, ne mogu nadoknaditi ljepote i harmonije koje bi nama nedostajale, ako bi nedostajale našem životu, našem svijetu, liku kraja i prirode gdje nam je povijesno biti, to jest obitavati. Pošavši smjerom takvog traženja, Babić je svjesno ili nesvjesno stajao na matoševskoj projekciji pejzaža, koja je dakako prodrila u sve pore stvaranja većine književnih stvaralaca hrvatske književnosti 20. stoljeća. Babićevi najuspjeliji pejzaži, vlastito Hrvatskog zagorja, likovni su analogon matoševskih poetskih proza, znamenitih onih tekstova *Oko Lobora i po Hrvatskoj*, no i drugih. A samo bi nepoznavanje činjenica moglo podvaljivati tvrdnjom kako je Ljubo Babić tek zakašnjeli ilustrator Matoševih poetskih i proznih krajolika.

Nadovezivanjem na kontinuitet matoševskog kompleksa, bez obzira da li jedino izvornog Matoša ili npr. i Wiesnerovih lirskih pejzaža ili čak Ujevićevih inovacija, nadvija se nad cijelu ovu temu neugodna sjena ideologiziranja pejzaža u svrhe političkih mistifikacija, kakvo je moguće na poticajima koji su dolazili od književnog opusa Mauricea Barresa (1862—1923), a bili su od utjecaja i u nas. Zbog toga je važno naglasiti kako je već Matoš, čije se relacije spram Barresa ističu kadgod ne baš dobronamjerno, zadržao kritičku distancu. Godine 1902. piše: »Psihologija je Barresova puna sofizama, puna nelogičnih tendencioznih zaključaka, osobito onda kada iz duše paysagea čita po svojoj miloj voljici. Nijemci i njemački krajevi vrlo bijedno prolaze kod ovog šoviniste... Pošto je u prirodi sve analogija i u isto vrijeme kontradikcija, Barresu nije teško dokazati da je Lotaringija lijepa tamo gdje obitavaju Francuzi, a malo niže, preko Rajne, ružna i neotesana.« Zato je Matoš s punom sviješću konstatirao: »Još korak... i Barres bi mogao u ime nacionalizma, postati glasnik reakcije.«⁵ Kondicional ove skepse Matoš nije pretvorio u kategoričku tvrdnju premda je to očito smatrao potrebnim. Učinit će to kasnije umjesto njega Miroslav Krleža, tako da ideološka strana eksploatacije ljepote prirode i zavičajnog krajolika u nas neće ostati bez interpretacije i nužnih kritičkih spoznaja.

Odvojiti nam je stoga pozitivne utjecaje od negativnih — jer pozitivnima umnogome dugujemo uopće otkriće našeg pejzaža. Nekritički pak odnos prema jednom takvom poslu otkrivanja duboke, tobože čak mistične korespondencije čovjeka i krajolika, te prema bučnom slavljenju nekakvih nejasnih ljepota koje svakog trena mogu biti dovedene u pitanje i gdje bi u biti trebalo govoriti o drugim stvarima, takva nekritička relacija tada posve sigurno više nije samo estetičke naravi. Često jednostavno nije ni poštena. Plemenito je otkrivati ljepote domovine, ali nije nimalo plemenito falsificiranim i kičastim glorifikacijama eksploatirati drhtave sentimente kojima su ljudi vezani uz

⁵ A. G. Matoš, *Maurice Barres*, »Mlada Hrvatska«, Zagreb I/1902, broj 4; Sabrana djela, Zagreb 1973, sv. IX, str. 13.

rodnu grudu i rodni kraj. Bez obzira na tugaljivu našu nedavnu povijesnu zbilju moguće je pronaći neke intelektualne gordosti u tome kako je za nas i u našoj kulturi kritički jasno izrečena protuteza demagoškom trgovanju ljepotom zavičajja, demaskiranjem svih onih

kaj teržiju savjest na percente
(za baronat i plemstvo, za doktorat i lente
kaj prodali bi Boga i se nebeske sente
za srebrene, brenčeče argumente . . .

Nije teško prepoznati *Balade Petrice Kerempuha* u kojima je Krleža jednim potezom analitičkog skalpela pokazao ideološku strukturu slavljenja domovinskih, zavičajnih, a onda i uopće »prirodnih« ljepota ovoga svijeta:

čerčkati, lagati brez glave, brez repa,
da naša je domovina naša i lepa,
kaj ak je Khuen šiša, davi, gnjavi, cepa
žitek je prelep iz prepunoga žepa.

U sferi našeg likovnog života kritičku dimenziju instaliraju *Podravski motivi*, a u pogledu odnosa čovjekova života i prirode, naših ljudi u našem krajoliku, vrlo izrazito npr. neka predratna platna Krste Hegedušića. I tu bi moguće bilo naći odjeke Babićevih čisto likovnih a ne samo teoretskih nazora. No ni to ne bijaše Babićevo težište. Babić je označavao ne suprotnost, ne kontradikciju, nego drugi pol tog istog problema, istog životnog kompleksa: nasuprot ružnoj zbilji koju je valjalo stvaralački, bez falsifikata, bez akademizma i uljepšanog realizma iznaći realne ljepote naših krajolika, našeg doživljaja i mogućeg izraza harmonije kojom su doživljaji nošeni. Ali — u relaciji spram evropskih likovnih manometara — ne fovistički, odnosno ekspresionistički, nego upravo po principu ljepote, dakle po jednom klasičnom načelu.

Kad se uklone opasnosti mistificiranja, onda ostaju normalne mogućnosti za razmatranje zbiljske uzajamnosti čovjeka i pejzaža, koja je istinski nazočna u svakom odnosu čovjeka i prirode. U toj se uzajamnosti onda konstituira i estetička relacija. Cio kompleks je intenzivno prisutan kao neke vrste nezabilazan socijalni, moralni pa i *estetički imperativ* u našoj kulturnoj povijesti između dva rata; neka vrsta lucidnosti pred umiranje, aktualan tako rekavši u svim umjetnostima. Govore o njemu i Ujevićevi stihovi. Suvremeni su najzrelijim Babićevim pejzažima i stoje upravo na crti razvitka matoševske škole. Tin pjeva:

Duša i krajolik, dva su ravna druga
i međusobno razgovaraju.
Jer krajolici se za dušu, a duše za krajolik otvaraju
i svaka druga vrata varaju.

Riječi »duša« ovdje ne smijemo dati pogrešno metafizičko značenje niti citiranu poziciju opteretiti negativnom baresovštinom; ako je to znao Matoš,

za Tina možemo biti sigurni. Ako smo se pak uzdržali od nepotrebnih lutanja, sve je tad, i upravo nenatkriljivom pjesničkom ljepotom, rečeno o uzajamnosti čovjeka i krajolika, onog bitnog obitavališta, ili više njih, svih njih, ma gdje god bio i koliko god čovjek bio samo putnik na ovome svijetu.

Znači li ustanovljivanje povezanosti čovjeka s krajolikom, ili u modernim okvirima okolišem obitavanja ljudskog, sužavanje mogućeg prostora života na neke zakutke i slijepe ulice, statički provincijalizirane male horizonte, i to upravo u trenutku kad se svijet definitivno planetarno rasprostire preko svih kontinenata? Ni u kom slučaju. Traženje uzajamnosti krajolika i ljudi, prirode i čovjeka u životu i umjetnosti, pa onda isto tako čovjeka i njegove okoline, u času kada čovjekov tehnički svijet postupno postaje novom prirodom koja nas okružuje, jednostavna je težnja, pa i postulat, imperativ za osmišljenošću opstanka, čime je u ljudskom svijetu obuhvaćena i ljepota. Čovjek nije stvar među stvarima, nego je prostor njegova života i rada mnogo više od mehaničkog odnosa tupog, ravnodušnog buljenja bez razumijevanja. Prostor čovjekova života i rada ispunjen je doživljajima, radostima i patnjama, spoznajama i smislom. To je čovjekov odnos prema svijetu, stvarima, prirodi, pa i prema ljepoti i prema sebi samome. Osmišljavanje ne znači pak mistifikatorsko preobraćanje besmisla u prividni smisao, ružnoga u fiktivnu ljepotu, praveći od zla i nužde vrlinu. Tako i traganja za ljepotom, prirodom i likom kraja: ili su autentični stvaralački napor, čak i ne dopirući svagda do cilja, ili su pak falsifikati, promašaji, konfekcija, makar bili najuspjelije, čak savršeno krojeni po pravilima najvećih centara svjetske mode.

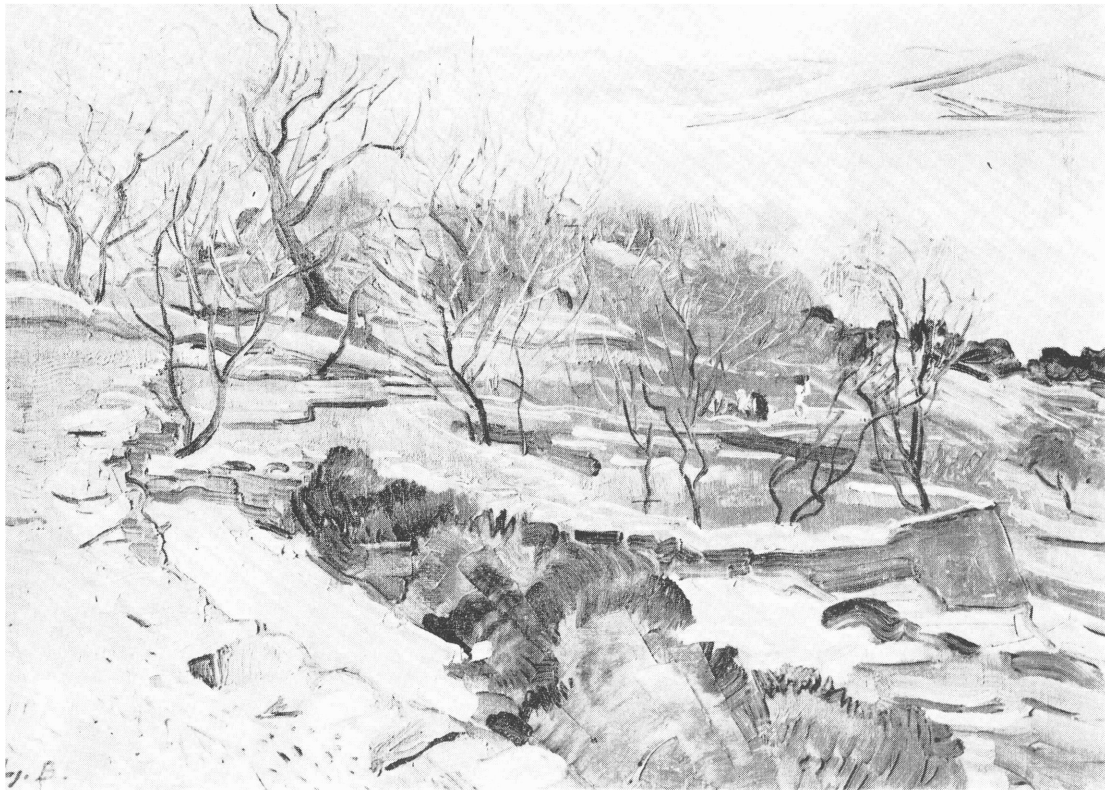
Ostvareno prije teške i definitivne krize u kojoj se našao čovjek u svom odnosu, ili čak tako rekavši raskidu s prirodom, pejzažno slikarstvo Babićevo treba dakle promatrati u svjetlu autentičnih napora da se osvijeste i osvijetle one relacije spram svijeta i prirode u kojoj živimo prije definitivne svjetske povijesne transformacije i gašenja temeljnih aspekata tih odnosa. U tom i takvom povijesnom svjetlu jedino je razumljiv i Babićev slikarski napor, i ne valja ga uvlačiti u problemski krug kojem povijesno ne pripada.

3

Dosadašnje razmatranje dovoljno je pokazalo kako nije riječ o uobičajenoj »stručnoj« obradbi teme. Interpretacija ne ostaje u okviru izoliranih zahvata likovnih stručnjaka i strukovnjaka. Razmatranje nije poduzeto da bi faktografski dovršilo naslovom zadanu zadaću, formalno »likovnjački« opisalo i prepjevalo, te napokon obavilo bodovanje uspjelih i neuspjelih Babićevih radova. U tom smislu ostaje sav posao kao tek podastrijeta prigoda likovnim strukovnjacima i dalje otvoren. Razmatranje je imalo drugu svrhu: tematiziranje krajolika kao fenomena likovnih umjetnosti i njegovo problematiziranje u okvirima hrvatskog slikarstva upravo na izmaku tradicionalnog poimanja pejzaža. Babićeva umjetnost pritom nije tek prikladna priručna ilustracija, nego povijesno žarište, mjesto krize, ispunjenja i prijeloma.



Iz rodnog kraja, 1935.



Jesen na Čiovu, 1936.

Bibliografija o Ljubi Babiću je velika. Pejzaž je, međutim, samo ponegdje postajao predmetom specijalnog zanimanja. Ipak ima razložno pisanih tekstova posvećenih Babićevim pejzažima, navlastitom njihovu položaju u povijesti hrvatske umjetnosti. Pišu ih npr. Branko Fučić, Matko Peić i dr. Da tema čovjekova odnosa prema prirodi (ne spram onog što moderni jezik naziva environment, nego baš spram pejzaža i krajolika), već u sebi nosi aktualnost koja se sama od sebe nameće, svjedoče tematiziranja tog problema na drugim područjima umjetnosti. Rafo Bogišić eksplicira temu poimanja i doživljaja prirode u opusu Marina Držića⁶, dok Miroslav Sichel piše o pejzažima u Matoševoj prozi⁷. Teoretičari u nas nisu temu specijalnije artikulirali. Ona je unatoč povijesnoj sudbonosnosti za cijeli naš planet ostala u sferi humanističkih naših disciplina u najboljem slučaju samo literarno poznata. M. Sichel zato interpretativno stajalište crpi iz umjetnosti: »očigledno je da je Matoš domovinu doživljavao prije svega kao geografski h u m a n i z i r a n i pejzaž«, pa zato kaže da je odnos između čovjeka i prirode obostran: »priroda nadahnjuje pisca, postaje izvorom njegovih inspiracija, a pisac je zauzvrat humanizira, određujući joj u stvari e g z i s t e n c i j a l n i smisao i značenje«. Estetika, odnosno pokušaji teorije umjetnosti u Hrvatskoj nažalost ne nude nikakva rješenja. U naše vrijeme je odnos prema prirodi sveden doduše na važne činjenice kao što su smog, zatrovanost; ali je ostalo potpuno nerazmotreno što to znači da nema više mogućnosti ni za dobro ni za pogrešno shvaćanje — to je sad svejedno — rusooovskog i romantičnog povratka prirodi, pa da umjesto kantovskog zvjezdanog neba jedan dio ljudstva zna još samo sivo nebo dima i benzinskih para nad nama i zagušljivih, karcinogenih radioaktivnih tvari, ugljikovih spojeva i pesticida u nama.

Na polju likovne, a zapravo i drugih umjetnosti vrlo je malo tema u Hrvatskoj uopće uzdignuto na razinu problema i čistog teoretskog razmatranja. Koliko nam je momentano poznato, problem je u poratnom razdoblju dotaknut samo dva puta. Prvi put je to učinio Miroslav Feller analitički uspoređujući jedan pejzaž Miroslava Kraljevića s pejzažem Vladimira Beca⁸; drugi put je to na drugačiji način učinio pisac ovih redaka kratko eksponirajući problem predgovorom katalogu izložbe modernog hrvatskog slikarstva u Vinkovcima 1967. godine⁹.

⁶ Rafo Bogišić, *Priroda i pejzaž u djelima Marina Držića*, »Mogućnosti«, Split XXII/1975, br. 11.

⁷ Miroslav Sichel, *Matoševi zagorski pejzaži*, »Izraz«, Sarajevo XIX/1975, br. 3.

⁸ Miroslav Feller, *Dva pejzaža*, »Vjesnik u srijedu«, Zagreb III/1954, broj 97 od 10. ožujka iste godine, str. 7. i 13. — Poblje o estetici Miroslava Fellera vidi u studiji: Zlatko Posavac, *Umjetnost i psihoanaliza*, »Republika«, Zagreb XXXIII/1977, broj 1—2, str. 1—17.

⁹ Zlatko Posavac, *Hrvatsko slikarstvo 20. stoljeća*, predgovor katalogu izložbe »Hrvatsko moderno slikarstvo I«, Vinkovci, 12. IV — 30. IV 1967. (vidi navlastito drugo poglavlje).

Fellerov je pokušaj, unatoč stanovitoj insuficijentnosti, čak jednostranosti, pa i likovno-vrijednosnom promašaju, znamenit iz više razloga. Miroslav Feller je lucidno temelje marksističkog svjetonazora egzemplificirao na konkretnim umjetninama Kraljevića i Becića dovodeći u vidokrug svijesti imanentnu relaciju čovjeka i prirode, nazočnost čovjeka u krajolik, gdje je krajolik osmišljen, i približen i otuđen čovjeku oblicima njegovih vlastitih prisutnosti, a veza između njih produbljena tragovima života i rada. Ne misli se pritom na doslovno integriranje ljudske figure u sliku, nego na kompleksnost vidljivih i nevidljivih funkcionalnih interakcija čovjeka i prirode. Feller koncizno kaže: »što na slici vidimo, to je očovječenost prirode...«, pa prema tome »pejzaž nije reprodukcija prirode, nego: slika njegove ljudskosti«.

Dimenzija osviještene čovjekove prisutnosti u pejzažu, nezaobilaznost njegove djelatnosti, rada kao pakla no i strasnog stvaralaštva, gdje uzajamnost otkriva veze i ljepote, stvara tek stajalište u kojem postaju protumačive i Babićeve likovne težnje, ono umjetničko htijenje, onaj *Kunstwollen*, s kojim je započeo životni put. Jer Babićevi pejzaži nisu ni fantastična, ni romantična priroda, ni netaknute divlje prašume i pustinje, ni hinjeni zemaljski rajevi gogenovskih Tahitija, ni ujevićevskih egzotičnih, zapravo nepostojećih Bengalija. Babićev pejzaž je konkretna slika krajolika u kojem živimo, gdje čovjekovu nazočnost ne treba tek slutiti, jer je ona vidljiva i kad nema ljudske figure u pejzažu: to su obrađena polja, njegovani vinogradi, maslinici, voćnjaci, to su ribarske barke i mreže, puteljci. Priroda tu očevitno više nije sama. Djela čovjeka i kuća njegova, dom, obitavalište, selo i grad, razgovaraju s prirodom. Tu je Babićevo mjesto na povijesnoj i kronološkoj vrpici vremena. Uostalom, riječ je o mjestu na kojem se pitamo nije li to oduvijek bio početak svršetka: pejzaž se kao krajolik preobražava u vedute; u prospekt i panoramu selâ i gradovâ, stvarajući »novu prirodu« koja je djelo čovjeka, postavši krajobrazom industrije i turizma, svodeći se napokon na oaze i rezervate, uslužan za kozmetiku svijeta, industriju ljepote u industrijskom turizmu. Babić se prije toga ukrcao na pretposljednji, a u nas istodobno jedan je od prvih i jedan od zadnjih vlakova, koji nam je omogućio kroz ne baš uvijek sasvim nezamućena stakla da uopće vidimo, raspoznamo, prepoznamo, doživimo krajolike u kojima nam je povijest ujedno sudbina. Tražio je ljepote u njima i u odnosu spram njih.

Otkrića, kao i uvijek, nisu došla sama po sebi. Babić je, doduše, još dječakom, očito već zanesen pejzažem. O živom interesu svjedoče njegovi rani, likovno nezreli, ali talentirani pokušaji. Činjenica da su sačuvani, da da se nije trudio uništiti ih kao mnoge druge svoje zrelije radove, otkriva sentimente koji uz privatnu raznježenost nad vlastitim djetinjstvom sigurno inkludiraju specifičan odnos prema prirodi.

Sa stajališta likovne kritike i povijesti umjetnosti, u metodološkim predradnjama prije izricanja brzopleitih vrijednosnih sudova, razaberivo je kako pejzaž nije na jednak način prisutan u svim fazama Babićeve stvara-

laštva. Kod Babića je naime kao kod malo kojeg našeg umjetnika moguće jasno analitički pokazati komplekse stilsko-tematskih struktura i logiku njihova razvitka, koja korespondira s nekim glavnim linijama svjetskog razvitka umjetnosti prve polovice 20. stoljeća: negdje od ne sasvim diferenciranog spleta raznolikih tradicija 19. stoljeća, preko secesije i ekspresionizma, preko tzv. »nove stvarnosti« (Neue Sachlichkeit) i kolorizma, pa do njegove najveće zrelosti negdje sredinom tridesetih godina 20. stoljeća, dakle faze Babićeva slikarstva, u kojem dosegnutu željenu originalnost jedino ima smisla, ukoliko se baš inzistira na Babićevoj frazi »naš izraz«, nazvati takvim imenom. Crvena nit pejzažnog slikarstva, koja se provlači kroz sve navedene krugove (»izme«) stilsko-tematskih kompleksa, u svima njima je relevantna za Babićev osobni razvitak, ali je u svakom od njih kulturnopovijesno i likovno diferentna iz drugačijih aspekata i na različitim razinama motrenja, što također valja ostaviti proučavanju specijalista.

Stilsko-tematske analize prve zrele Babićeve faze, tj. one secesijske, bez teškoća pokazuju da Babić u okvirima »izma« te »nove umjetnosti« nije još zanimljiv kao slikar pejzaža. Uostalom, u nas na likovnom planu manjkaju blistavo, imaginirani krajolici kao što su to na planu literature tako rekavši paradigmatički, baš klimtovskom »ornamentalnošću« koncipirani krajobrazi u *Začaranom ogledalu* Frana Galovića. Tada Babićeva umjetnost još nije dozrela toliko da bi povijesno unutar okvira jednog stilskog razdoblja, mogla dati punoću zrelih djela. Riječ je naravno tek o pejzažu, jer su Babićevi doprinosi na nekim drugim područjima, u to doba već povijesno i te kako relevantni: to je, uvjetno rečeno, dekorativno slikarstvo i posebice oprema knjiga.

Zreli kontakt s pejzažem ostvaruje Babić u okvirima Crnčićeva slikarstva, onih znamenitih marina Mencija Klementa Crnčića. Prve prave svoje pejzaže Babić slika poput Crnčića. Od njega uči slikati, no i još nešto drugo, što moderno slikarstvo, a isto tako kritika, znanost i teorija umjetnosti, na mahove zna posve gubiti iz vida: punoću i smisao doživljavanja, onaj unutarnji prividno nevidljiv ali u slikarstvu napokon ipak uvijek vidljiv *raison d'être* samog slikarstva. Od Crnčićevih je marina Babić očito možda još nesvjesno primio prve impulse ozbiljnijeg poimanja pejzaža. Mogući su danas — a i potrebni — različiti kritički komentari uz Crnčićevo slikarstvo. Ali ostaje povijesna činjenica da za moderni način doživljavanja doživljaj mora, Jadranskog mora, u hrvatskom slikarstvu povijesno zbiljski otkriva Crnčić. Vrijedan doprinos Vidovića, na mnogim platnima istančan i likovno plemenit, dobiva svoje povijesno značenje tek naknadnim inkorporiranjem u povijesni kontekst. Ima trajno naglašenu crtu lokalizma, neke vrste regionalizma, koju začudo ni Crnčićevi, ni crnčićevski Babićevi pejzaži nemaju. Kompleksnu funkciju Crnčićevih marina zajedno s njihovim likovnim vrijednostima otkrio je već Matoš i neće doista biti slučajno da Babićevo cijelo pejzažno, a osobito kasnije zrelo slikarstvo, nosi u sebi upravo to dublje, zrelo, kompleksnije poimanje pejzaža, koje ga, čini se, determinira u temelju od samog početka. Matoš, naime, pišući o Crnčiću, a ne zaboravlja-



Proljetni pejzaž (Sestine), 1933.

jući, ne prešućujući »Vidovićeva elegijskog, večernjeg lirizma«, zacrtava projekciju otkrića našeg mora: »To nije samo more, to nije samo Sredozemno, Jadransko more. To je naslikana plastika Kvarnera, more govoreće ča: more Mažuranića, Pančića, Kumičića i Kranjčevića, more Dežmana, Derenčina i E. Barčića, more tragične Rijeke, tragične Opatije, tragičnog Trsata i tragičnog Grobnika.«¹⁰

Likovni ortodoksi, no i umjetnici praktičnjaci, osobito oni »rasni«, koji hvale poznavanje slikarstva kao zanata, odmah kude: pa to nema veze sa slikarstvom, to je literatura. Prigovor prije svega pokazuje da prigovarači nemaju pojma što je literatura. Loše pak shvaćanje jedne umjetnosti ne mora doduše značiti da je riječ o nezalicama na drugom području, ali u svakom slučaju izaziva dosta opravdane sumnje da bi mogli biti na pogrešnom putu pri shvaćanjima umjetnosti uopće. Prigovor, međutim, prešućuje u vlastitim supozicijama jedno pogubno shvaćanje umjetnosti: ne želi priznati da je umjetnost oblik čovjekove kulturne nadgradnje, koji je smisleno uključen u povijesne i društvene odnose, dakle u kompleks vrlo raznolikih relacija suodrednica, te da stoga samo u toj kompleksnoj duhovnoj nadgradnji postaju razumljive doživljajne punoće, izvan kojih i ne postoje, budući da postoje samo u dimenziji mogućeg društveno-povijesnog, duhovno i materijalno strukturiranog smisla. U slikarstvu bijaše opravdanim ovo dosadno protivljenje u »literaturi«, dok je povijesno bilo potrebno dovesti na svjetlo dana nove i prave likovne vrijednosti nasuprot ilustracijama društvenih konvencija i anegdota. Za novije doba takvo je prizivanje »čiste likovnosti« nasuprot »literaturi« samo pogrešno i neprevladano poimanje povijesno već prijeđenih etapa razvitka, nesporezom što izvire iz fizikalizma i fiziologizma slikarstva 19. stoljeća, a perzistira i u nekim orijentacijama dvadesetog. U impresionizmu je naime otkriven čarobni svijet boja u prirodi, ljepota krajolika, no dogodilo se ujedno — neprimjetno, ali to dublje u posljedicama — fatalno svođenje slikarstva na puku optiku oka, fiziologiju i mehanizam impresije. Slikarstvo, shvaćeno tako u svom »čistom« obliku, ne želeći biti fotografijom, nasukalo se na tragičnu istinu da je u ljudskom svijetu moglo pružiti manje od fotografije i da će uskoro, na svoje zaprepaštenje, možda i značiti u tom smislu manje od nje. Zato, ukoliko slikarstvo pripada kulturi, ukoliko je da tako kažemo jedna duhovna disciplina među ostalima, a ne tek posao dekoratera, ono tada jest i može ostati slikarstvom, dakle umjetnošću, samo utoliko ukoliko obitava u sferi nekog smisla; smisla koji naravno nije proizvoljan, već znači određenu projekciju, mogućnost ili stanovitu zbilju. A to je shvatio i želio reći Matoš, to su doista u nas povijesno bili neki Crnčičevi pejzaži, a to je ujedno i ono poimanje pejzaža što ga na svoje životno i po-

¹⁰ A. G. Matoš, *Slikar Crnčić*, 1902; Matoš je tekst unio u knjigu *Naši ljudi i krajevi*, Zagreb 1910. Inače, prvo izdanje sabranih djela: *Sabrana djela*, knj. IV, Zagreb 1973, str. 121.

vijesno putovanje uzima Ljubo Babić. Tezu pak da Crnčić (kako se tu i tamo više čuje nego čita) nije »ispravno« likovno interpretirao ni krajolik ni doživljaj mora, ostaviti nam je na razmatranje onima koji uvijek tako dobro znaju što je »ispravno« i kojima se priviđa kao da postoji samo jedan jedini »pravilan« i zato pravi doživljaj bilo čega, pa eto i našeg mora. Doduše, uvijek ćemo tada biti u strahu pred mogućim kaznama zbog naših nepravilnih pogleda, no kao teoretičari još i zbunjeni zbog previđanja činjenica: riječ je o jedinoj povijesnoj zbilji koja determinira jedinu nam suvremenu zbilju, koja, i pored pluralizma umjetnosti, ostaje bogatija ili oskudnija, vrednija, manje vrijedna ili nevrijedna, no jedina. Da Crnčića ne treba proglasiti Kopernikom svjetskog slikarstva, složiti ćemo se lako, a da zbog toga Crnčićeve marine neće postati za nas ni manje povijesno znamenite, ni manje umjetnički lijepe.

U stilsko-tematskom kompleksu razdoblja ekspresionizma dozrijeva Babićevo pejzažno slikarstvo do suverenog načina izražavanja. Nema doduše u njega onih tipičnih intenziteta fovističke palete, razuzdanog spektra boja, nisu to kaskade Fauna i Pana, niti se za slike tog Babićeva razdoblja može križijanski reći »suton je danas crveni akvarel«. No duh vremena čini svoje. Tipološki, pri slikanju pejzaža, prisutno je stanovito dvojestvo, koje ne proturječi, jer se razrješuje sukcesivnošću: najprije imaginirani pejzaži biblijski, golgotiski, od kojih danas još znamo dva slavna primjerka iz 1916. i 1917, puni križijanske uznemirenosti, virulentnosti, patetike (nekoliko je očito vrijednih platna izgubljeno ili ostalo nepoznato, i mi ih znamo tek po fotografijama). U *Golgotama* Babić doseže razinu svjetskih likovnovrijednosnih kriterija, premda nije pomodan i ubuduće više neće (nakon secesijskih digresija) trčati za modom. U tim golgotskim slikama njegova likovna težnja želi suvereno biti ekspresijom, pa stoga naginje i smjera k ekspresionizmu, ali kojem inspiracija nema uporište u licitaciji noviteta, nego u suptilnoj tradiciji simbolizma. Babićevim težnjama pomažu pritom simbolističke komponente secesije, prisutnost simbolističkih strujanja u epohi moderne. Babićev simbolizam izričito konstatira Krleža već za secesijsku fazu, želeći Babićev rad obraniti od nedobronamjernog omalovažavanja. No Krleža odmah, što ne treba predviđjeti, dodaje kako Babićeve likovne težnje »jesu nešto, što nije samo simbolizam«.

Kao slijedeći korak, još uvijek u okviru iste faze, s dijalektikom razlika i srodnosti, slijedi krug slavnih španjolskih akvarela i poznatog onog, također slavnog remek-djela našeg slikarstva: *Kastiljanski pejzaž* iz 1921. Španjolskim ciklusom dosegnuta je respektabilna razina, demonstrirano majstorstvo pejzažnog slikarstva. Kao svojedobno na nekoliko ulja i grafika Miroslava Kraljevića, pejzažnih i figuralnih, svjetski je domet opet u našem slikarstvu postao zbiljom, a magije malih akvarela, kao što su *Pogled na Toledo* (1920) ili *Velika služba u toledanskoj katedrali* (1920) i neki drugi, gotovo su bez premca. No to svejedno još nije onaj za nas najpotpuniji Babić. Slijedi nekoliko etapa traganja; donekle je čak moguće reći: tu i tamo padova i lutanja.



Osebniju fazu stilsko-tematske strukture poznate pod imenom »Neue Sachlichkeit« reprezentira svega nekoliko nama danas poznatih radova. Princip ljepote, koji je trajni Babićev estetički kredo u svim fazama, ne dopušta ni ovdje, kao ni u njegovoj ekspresionističkoj fazi, priklon k deformaciji što bi se jače približavala ružnom. Da li je to bila prepona koja je suzdržavala Babića i u ovoj fazi, moguća je pretpostavka. Što se tiče metodologije u pristupu slikanja krajolika Babić ponovno prihvaća slikanje »u prirodi«, jasnije i konciznije naglašenu realističku geometričnost, stanovitu mehaničnost oblika, čvrstoću njihovu i jednostavnost; ali ne i analitičnost kubizma ili svu bridnu oštrinu i tvrdoću »neue Sachlichkeit«. Tematski, tu je uz čistu prirodu vidljiv priklon prema urbaniziranom krajoliku — vedutama grada. (Tipičan primjer: *Illica 1928*). »Nova stvarnost« uputila je Babića opet na u nas tada još uvijek novi medij, u koji je tako uspješno ušao u doba »nove umjetnosti« zagrebačke secesije: plakat. Dvije izvanredne plakatske vedute, ona Dubrovnika i ona Zagreba, iz godine 1926. i 1927, čine svojevrsnu inovaciju našeg likovnog gledanja u to vrijeme. Novost je da su nezatajeno rađene prema fotografijama iz aviona (što se barem o zagrebačkoj može sa sigurnošću tvrditi). Nisu prepisivanje novog rukopisa, no interferencije su primjetljive. Djeluju više asocijativno nego doslovce, a u odstupanjima već najavljuju početak izvorne »babićevske« sinteze. Korisno je to napomenuti utoliko više što Babić nije bio jedini naš slikar kojemu Neue Sachlichkeit predstavlja stanovitu komponentu jedne stvaralačke faze, jer ih je bilo i mnogo više i s izrazitijim, kvantitativno većim brojem djela.

Zbog nedefiniranih karakteristika kompleksa tzv. Hrvatskog proljetnog salona i kod Babića se iz tog vremena, kao i kod drugih umjetnika, kad ekspresionizam više nije bio aktualan, interpretacije gube u navodnoj difuznosti stvaralaštva. No baš stanovita čvrstoća u gradnji likovnih struktura slike pokazuje izdiferenciranost i utjecaj »objektivizma«, kako se suvremena kritika znala svojedobno izražavati. Ako možemo vjerovati dataciji, onda je slika (grafika) iz 1924. pod imenom *Lapad—Petka* poučan primjer. Osim pažljive preciznosti u ocrtavanju oblika i tu je anticipativno već sav kasniji Babić, onaj Babić svojih boljih pejzaža s juga, ulja zrele dobi, brojnih virtuoznih vinjeta i pastela najkasnije faze. Anticipativan je utoliko što već tu prepoznamo Babićevu stvaralačku likovnu transpoziciju pejzaža — na ikoničkoj razini, no isto tako na razini smisla, duhovnosti — u jednu gravitacionu sferu života i kulture, njihovih sadržaja, po kojima ćemo te pejzaže prepoznati kao »naše«, a u njima ono što je Babić težio postići: »naš izraz«. Diferencira se naime od mnogih naših dobrih pejzažista, majstora i virtuoza: npr. Uzelca, Sulentića, Becića. Kod njih nema bitne razlike između pejzaža Italije, Francuske, Amerike, Afrike, ni morfološki u ekspresiji, a po svemu sudeći ni doživljajno. U Babićevim se pak uspjelim radovima uvijek nedvo-

smisleno prepoznamo u zavičajnom krajoliku ili u onom podneblju koje mu je bilo slikarskom inspiracijom. Spomenuta litografija *Lapad — Petka*, zatim neke druge slike i niz pastela poratnog razdoblja: *Dubrovnik* 1951, *Fiesole* 1952, *Orebić* 1964. itd., čak tematski sadrže onaj karakteristični akcent vertikala čempresa kojim je Mediteran fascinirao Babića, i u nas i pod talijanskim nebom, a koji će u Babićevim djelima sugerirati ono isto, upravo baš ono iz naše doživljajne sfere, što tako vibrantno čujemo u stihovima kasnog Ujevića:

Već niz uspomena iz davnine veže
Stare ruševine, čemprese i zvona.
Ali skromni čempres još i dalje seže;
Samo mi ga znamo tako misaona.

— — — — — — — — — —

... Načas bivam čempres. Ja sam taj rast mrki,
sav u se zadubljen i pun mesna mraka.
Okus moje duše napitak je grki,
te bol zemlje varim, taman, u vis zraka.

Čempresi, kao i kasnije konfiguracije zagorskih polja i gorica, samo su jedan mogući tematski konstitutiv u slikarstvu Ljube Babića, koja nema funkciju motiva, slučajne dekorativnosti. Optički formira sliku, a dijalektikom odnosa prema tematskoj podlozi determinira stilsku strukturiranost. Kako je to moguće? Stilsko-tematski konstitutivi pripadni su stanovitim duhovnodoživljajnim kompleksima, povijesnim relacijama, ljudima i zajednici. Nije stoga nimalo čudno što je taj isti tematski konstitutiv literarno već oživljen u Vojnovića i tako uveden u noviji životni, smisaoni, duhovni, doživljajni svijet.

»Ali ako se stari miri razvaljuju, nešto ipak još živi, nešto ponosno još klica iz crljene, vlažne zemlje Lapadskog rata.

Čempresi — čempresi, svud naokolo čempresi!

Eno, gle, uputili su se kraj ponosne opustjele Đorđićeve vile u neki sjetni tajnoviti ophod, pak eto ih gdje se penju, slaze, zaustavljaju, dogovaraju, sve to umorniji, sve rastreseniji! Pod borima, po maslinama, po dócima traže nešto izgubljeno što će im Petka možda pokazati — Petka — u koji svi upriješe zastrti crni pogled.«¹¹

Govoriti o »vangogovskom« karakteru Babićeva pejzažnog slikarstva (možda najkonkretnije asocijacije, od slika što ih znamo, na ulju *Put na Koločepu* iz 1932, no također i poznate a slikarski bolje *Smokvice kod*

¹¹ Ivo Vojnović *Dubrovačka trilogija*, Trilogije dio treći: *Na taraci*; citirano prema PSHK, knj. 55, Zagreb 1964, str. 272, (uvodna didaskalija).

Vignja, te *Iz Orebića*, obje 1930), interpretativno je prenaplašeno.¹² Kao prigovor ova kvalifikacija pogađa fazu slikarstva Ljube Babića na prijelazu iz dvadesetih u tridesete godine našeg stoljeća, točnije početkom tridesetih. Hermeneutičke analize međutim pokazuju da ova lutanja jednostavno valja obuhvatiti fazom kolorizma, kojoj osim onih nekoliko općepoznatih i nekih relativno osrednjih, pripada još i nekoliko izuzetno uspješnih Babićevih primorskih, odnosno dalmatinskih pejzaža, no isto tako i nekoliko slavni iz kontinentalnih krajeva. Babić od majstorski slikanog platna *Stari vrt* (1931) ide s mediteranskim pejzažem u susret suptilnoj likovnosti *Sa Čiova* (1936), *Jesen na Čiovu* (1936), *Saldun* (1936). Vraćanjem kontinentalnom pejzažu početak će Babićevo najčišće likovno kretanje s impresivnom slikom *Protuletje na goricama* (1931) i pejzažem s *Mrežnice* (1932) pa dalje.

Tridesetih godina nastupit će momenat kad se Babićev kolorizam postupno ponovno ublažuje, pa preko blagih maslinastih i žutosrebrnastih prekrasnih pejzaža s juga Babićevo pejzažno slikarstvo doseže svoju kulminacijsku točku ciklusom kontinentalnih, pretežno zagorskih pejzaža, od kojih jedan dio nosi karakteristično zajedničko ime *Moj rodni kraj*.

Ciklusom iz rodnog kraja dominiraju smeđe i oker, toplije boje, zagašite, no i plemenita srebrnastozlatna sivila, sve u skladu s Babićevom doktrinom o za nas važnom primatu tzv. »tercijarnih boja«. Da je time postigao neku osobitu intimnost, prisnost i neposrednost svojih pejzaža oko sredine i krajem tridesetih godina, nije nimalo sporno. A nepristrane će likovne analize isto tako pokazati kako nimalo nije sporno da ti pejzaži nisu samo vrhunac Babićeva pejzaža i njegova slikarstva, nego da dominiraju samim vrhom hrvatskog pejzažnog slikarstva uopće i da na stanovit način čine povijesno raskršće našeg doživljavanja svojeg krajolika. Neponovljivost Babićevih pejzaža — ukoliko je tu za umjetnost nespretnu riječ moguće pozitivno kvalificirati — čini sentimentalno, lirsko i strasno uspješno otkriće lika našeg kraja u povijesnom času kad se krajolik mijenja i priroda uzmiče, nepovratno za nas izgubljena. Tako Babićevo pejzažno slikarstvo, daleko više nego što je i on sam uopće očekivao, dramatično nadmašuje istinitost njegove teoretske premise (koju, uostalom, i nije on izmislio): težnju, strasnu želju da umjetnošću otme od prolaznosti ljepotu, sačuvavši je za nas trajno.

U Babićevu ciklusu »Z mojih bregov« punom je sadržajnom strukturom prosinulo poimanje pejzaža što ga je u naš najviši duhovni orbis pictus unio Matoš literarno, poetski, a slikarski ga prepoznavši, barem doktrinarno, kod Crnčića — stečevina čiju smisaonu punoću zrelog slikarstva daju Babićevi pejzaži tridesetih godina; oni kao da govore »duša naša čaroban je kraj« ...¹³

¹² *Jelena Uskoković, Prikaz djela Ljube Babića*, Katalog retrospektivne izložbe, Zagreb 1975, str. VIII.

¹³ *A. G. Matoš, Kod kuće*, 1905, Sabrana djela, svezak V, Zagreb 1973, str. 58. Vidi još i bilješku priređivača SD na str. 226.

Duša naša zagorski je kraj,
Gdje jadnik kmet se muči zemljom starom
Uz pjesmu tica, kosáćā i zvónā.
O, monotona naša zvónā bōna,
kroz vaše psalme šapće vasiōna:
Harum — farum — larum — hedervarum
Reliquiae reliquiarum.

Kad ne bismo znali da između zagorskih pejzaža Ljube Babića i Matoševih stihova iz 1905. postoje desetljeća povijesnog razmaka — koja, međutim, ne »troše« doživljajnu svježinu — bili bismo u nedoumici da li je to slikarstvo inspirirano Matoševim stihovima ili su stihovi nastali nadahnuti Babićevim slikama. Polja, putovi, livade i kućice govore o ljudskom životu i radu, što navodi na plodne interpretacije Fellerova tipa, dok Matoševi stihovi onim larum-farum-hedervarum nedvosmisleno ukazuju na kontinuitet drastične istine ideologiziranja pejzaža, o čemu govore stihovi *Balada Petrice Kerempuha* Miroslava Krležē. Samo što je u Babićevu krajolik, svijetu »gdje jadnik kmet se muči zemljom starom«, a natapa je »Mate Gupca suza, ta žuhka suza slatka kao kaj«, na trenutak utihnulo onaj psalmodični »glas kričćčega vu puščini« Pavla Stoosa da bi prosinule i zasjale sjetne ljepote kako bi mogle biti slikarski ovjekovječene za trajni naš blagdan oka i duha, ne zaboravljajući »monotona naša zvona bona« i tamne oblake na povijesnom nebu.

One tamne oblake, što ih, čini se, podrazumijeva svršetak Tinove pjesme o čempresima:

A meni su mrki vidici na umu . . .

U kmetskoj matoševskoj Babićevoj arkadiji nema izmišljanja, pa to i nije arkadija. To su one tihe, skromne, potresne ljepote zbilje. Stvarnosti. Prepoznamo ljepotu Babićevih pejzaža ne samo golom optikom oka, nego i smisaonošću doživljajne sfere. Mi znamo da su to bregi Ivice Kičmanovića i Zgubidana Jožice, da tu »z mojih bregov« odzvanja i Matošev i Galovićev i Domjanićev, i Pavićev i Goranov no i Krležin i Habledićev *kaj*, kao što je negda Matoš u Crnčićevim slikama mora vidio i čuo *ča* i čitav mali svijet našeg duhovnog oka, naše književne povijesti. To su kod Babića krajolici podjednako natopljeni emocijama, zbiljom i maštama strica mu Ljube Babića Šandora Gjalskog, sentimentima Janka Leskovara, no to su možda još više Bikovske gorice Janka Klasnića iz potresnih Kolarovih proza, kao i zavičaj Krležinih domobrana, kolijevka filozofije Jože Podravca i Valenta Žganca zvanog Vudriga, te napokon i legendarnog Petrice Kerempuha, tog mudraca i Pometa našeg sjevera. Tu ima Vidrićeva trsja i vina, gdje bismo zasigurno sreli Pana ili satira, tu su onda, ne manje vjerojatno, i Katančićeve vinobere; ima brežuljaka i pašnjaka kao da su iz rimske one požeške »zlatne doline« Miroslava Kraljevića i Korajćevih šijaka, ima strasnih vidika Đuke Begovića. Na isti način, uz tišinu zrelih primorsko-dalmatinskih pejzaža

ovog razdoblja govore Ujević i Alfirević, a čujemo i glase Mavra Vetranica, Marula i Petra Hektorovića, Lucića i Bunića Vučića. Brda su progovorila i rijeke su prepoznatljive, onako zoranićevski su napokon likovno imenovana mjesta, dobivši hvalu ljepoti kako to žudješe *Planine*, jezikom poezije, s udivljenjem, s kojim se u nas Antun Branko Šimić divio plavetnilu plavog hercegovačkog brijega.

Opet literatura, sama puka literatura. Nećemo reći da je nema. Naprotiv. Ali valja imati na umu da ono »čisto likovno« pripada sferi kulture, objektivnog i objektiviranog duha, kako bi rekao Nicolai Hartmann, pa se i te kako varaju svi oni koji misle da je izvan toga shvatljiva bilo kakva »čista likovnost«: izvan određene povijesne dijalektike duhovnog konteksta, podteksta i predteksta jednostavno je nerazumljiva. Izvrsnost Babićevih pejzaža i jest u tome što su objektivirani duh, fiksirana čitava jedna sfera kulture, života i rada, projicirana u krajolik, u sferu prirode koja nas okružuje u najboljim svojim ostvarenjima — upravo čisto likovnim sredstvima. Netko će reći: možda uspješno samo u nekih desetak platna. Ako se složimo u tome da tih desetak ipak pripada najvišim dometima, tada se, priznajući solidan prosjek, nema svrhe cjenkati oko činjenice da je bilo i neugodnih promašaja, nedosegnutih ciljeva i normativa! Treba ih tek savjesno i analitički nepristrano registrirati da ne bi unosili zabunu. Pa kad bi uistinu sfera vrijednosti bila onkraj idealnog i realnog bitka, tada bi svojom klasičnošću ispunila poziv najvišeg smisla Ljepote i Slikarstva kao Umjetnosti samo jedna jedina slika: plemenitost, nježna ozbiljnost i lirska punoća *Ranog proljeća* (iz 1939) u ciklusu *Rodni kraj*.¹⁴ Međutim, slike najvišeg dometa poput *Proljetnog pejzaža* iz Šestina (1933) nisu ni slučajne ni osamljene. Slijede ih brojne slike poput *Zagorskog pejzaža* (novembar 1937) i brojnih lirskih, nježnih i poetskih crteža (pastela) poput onih *Iz rodnog kraja* 1935. Dodati je još one gotovo nenadmašno slikane »druge planove«, dubine, pejzažne pozadine slika *Pogreb* 1938. i *Pred crkvom* 1939.

Koliko je duboko pejzaž Babiću bio zapravo strukturom njegova slikarstva i pravom biti njegove umjetnosti, govori činjenica da je u zadnjoj stvaralačkoj fazi, posljednjem velikom odsjeku životne dobi, svoje snage i opet posvetio krajoliku. Vedute i pejzaži najomiljeliji su majstorov predmet. Među brojnim pastelima, koji nastaju u nizu godina i koji su očito bili paušalno netočno, neopravdano i nepravedno potcjenjivani, nalazimo i opet neke koji svjedoče o izvrsnosti ruke, oka i htijenja njihova autora. I oni pripadaju prijelaznoj povijesnoj fazi uzmaca prirode i pejzaža, no već su nošeni stanovitim priklonom u smjeru suzdržanih biografskih ekspresija, uz prepoznatljivo jače subjektivne, ispovjedne, a možda i memoarske akcente. No sredinom dvadesetog stoljeća uzmicanje prirode iz lika krajeva u kojima živimo

¹⁴ Vidi Katalog retrospektivne izložbe Ljube Babića, Moderna Galerija, Zagreb 1975, reprodukcija na str. 121, kataložni broj slike 208.

bilo je tako neočekivano brzo, preobrazba nenadana, da je Babićevo slikarstvo više ne dopijeva registrirati. On je naslutio dubinu promjene, prepoznavši je kod drugih. Sam pak ostao je dosljedan u trajnoj sjeti spram iščezlih ljepota mora, planina i otoka, te onih lijepih voda Mrežnice i prekrasnih zagorskih brežuljaka . . .

4

Babićev opus i njegova stvaralačka ostvarenja u slikarstvu krajolika svjedoče o ljepoti prirode kakva je nekad bila: priroda u susretu s čovjekom kao mjesto njegova obitavanja, gdje priroda još govori kao priroda. To je bila Babićeva slikarska i kulturnopovijesna misija. Ali nam je ponovno pitati: pasatizam, gledanje unatrag, licem u prošlost, žaljenje za nečim netragom nestalim? Ako i jest priroda u kojoj smo kao prirodnoj okolini živjeli, priroda koja je bila lik kraja našeg obitavanja, ako dakle ta priroda i jest sada u povlačenju, nestajanju, iščezavanju i destrukciji, ona ipak u novom svijetu, koji je kao djelo čovjekovo postao drugom prirodom, nije nestala netragom. Ušavši u sfere umjetnosti — a umjetnost je za Babića ekspresis verbis »druga priroda« — prvobitna je, izvorna priroda ostala prepoznatljiva i dohvatljiva aktualnost čovječanstva u jednom specifičnom entitetu: entitetu smisla. Priroda ostaje determinatornim sudionikom pri osmišljavanju čovjekova svijeta i uspostavljanju ljepote kao integralnog konstituensa njegove biti, pri strukturiranju čovjekova bića i njegova svijeta — kao ljudskog. Ali ne kao puki subjektivizam i utilitet. Obzor smisla što na taj način nastaje ne gubi se u mijeni svakodnevice, njenoj poslovičnoj prolaznosti. A Babićevo slikarstvo u ovom zakutku svijeta ušlo je u taj obzor. Babićevi pejzaži izgradili su — a pritom svagda mislimo najuspjelije — dio našeg svijeta i trajnih ljepota u njemu, sadržaj su naše kulture i svijesti, koju je izgradilo upravo Babićevo slikarstvo. Može izgledati pretenciozno, ali je ipak istinito: nije Babić izmislio naš pejzaž, ali *bez Babićeva slikarstva jedva da bismo uopće prepoznali krajolike u kojima živimo*, još manje ljepote i doživljajnu punoću njihovu. Mirno možemo reći kako je Babićev otkrivački napor da ustanovi, uspostavi, pa onda slikarski oblikuje lik našega krajolika — likovno najrelevantniji. Babić baš svojim pejzažnim slikama otkriva onu magiju oblika što je u sustavu hrvatskog književnog jezika s neizmjernim bogatstvom okuplja mala no i moćna riječ *lik*. Lik je oblik, pa je oblikotvornom svojom likovnosti od lika oblikovana slika. To bogatstvo, ljepotu i moć nastojao je Ljubo Babić prenijeti u slike krajolika, pa je tako prirodu, koja, kako bi rekao Ujević, »nasumce . . . lik i smisao prima«, sačuvao za nas davši joj smisao ljepote, koji više nije ni slučajan, ni previdiv.

Da li je Babićevo »zaustavljanje« uzmaka prirode iz našeg krajolika bila neka uzaludna borba protiv jednog procesa, koji se više nije moglo, pa stoga niti imalo smisla zaustaviti? »Što pada treba još i gurnuti«, rekao bi



Iz Koločepa, 1933.

Nietzsche. A nije li možda Hegel imao pravo smatrajući da je i najskromnija tvorevina duha bolja od najsvršenije prirode, pa je prema tome u neminovnom procesu bilo uputno prepustiti mjesto jačemu, što je ovdje značilo i boljemu; duhovnom, a ne prirodnom?! Preuzetnost Hegelova idealizma kritizirana je već na mnoge i razne načine, tako te ih ovdje ne treba ponavljati. A što se tiče Babića, više je nego jasno da njegov afirmativan stav prema prirodi nije nekakva njegova izuzetna pozicija, niti je izuzetkom njegovo poimanje umjetnosti kao oblikotvorne snage koja kaos pretvara u kozmos i koja onda i u odnosu spram prirode pronalazi sklad stvarajući ga. Ono što čini Babićevo mjesto u našoj povijesti umjetnosti tako znamenitim s obzirom na pejzažno slikarstvo sastoji se u onoj zoranićevskoj spoznaji da ima stvari u svijetu i sfera u životu koje ne mogu biti nadoknađene ničim ukoliko ne bi *realno-zbiljski* postojale za nas i bile *nama realno dostupne*, a ispunjene pritom punoćom vlastite izvornosti, ne stojeći zbog toga u protivštini ni najopćijim sadržajima, ni najuniverzalnijim vrijednostima. Poznavanje i usvajanje, divljenje i oduševljenje s velikim stečevinama svjetskog slikarstva, življenje s njim, nenadoknadivo je i nezaobilazno; ali su isto tako nenadoknadle i nezaobilazne likovne vrijednosti koje moraju biti tu, prepoznatljive i uspostavljene u krugu, kraju i okolini mog, vlastitog, individualnog, jednokratnog i jedinog života, svakog života ovdje, našeg života, u našem krajoliku. Jer i Louvre, i Prado, i Ermitaž, i Stara pinakoteka, i Kunst-historisches Museum, i Museum of Modern Art za sve nas znače mnogo, ali ne mogu ispuniti praznine mojih postojećih i nepostojećih soba, naših muzeja i prostora u kojima se krećemo. Ako je toskanski pejzaž lijep, ako je lijepa Provansa, što mi mogu pomoći svi Tahiti, Havaji, Bengalije, Utopije i Arkadije kad ne mogu kroz okno svoga prozora vidjeti zvijezde, a hodajući otkriti kako »cvijeće ima značenja i riječi na rubu puta«. Ukratko — Babić je znao da ukoliko za nas ne bi kao moguće ljepote postojali zagorski, odnosno neki drugi brežuljci »gdje jadnik kmet se muči zemljom starom« da za nas tada zapravo ne bi bilo realno dostupnih ljepota. On je tim ljepotama posvetio svoje stvaralaštvo, uvjeren osim toga da i taj kmet, taj Valent Žganec zvan Vudriga i Petrica Kerempuh, taj Đuka Begović i Janko Klasnić, da su svi ti Jožice Zgubidani, Jožine i Franine, već ipak otkrivali za sebe ljepote u pučkoj, narodnoj ili, kako Babić kaže, umjetnosti kolektiva. Babićevo pejzažno slikarstvo značilo je to isto za to isto ljudstvo, samo sad individualno, već urbano, na drugoj, daleko višoj povijesnoj razini. Babićeva je umjetnost taj svoj posao savjesno i uspješno obavila upravo slikarstvom pejzaža, prirode, obitavališta zajednice ljudstva s povijesno mu zajednički dodijeljenom sudbinom.

O uzmicanju prirode Babić još nije mnogo znao; dijelom niti je u nas mogao znati, a dijelom niti je htio znati. Priroda, poražena, pomalo, na našu nesreću, nestaje iz našeg životnog kruga. Krajolik mijenja svoj lik i traži da bude iznova oblikovan za nove smislene dimenzije, tražeći za čovjekov novi svijet nove ljepote. Taj posao pripada umjetnicima naše suvremenosti,

a onda i budućnosti. Babić je međutim svoje obavio: na velikom ravnodušnom globusu od prolaznosti je sačuvao ljepote i likovne vrijednosti svijeta našeg života učinivši tako podnošljivijim taj mali dio onog malog svijeta za sebe samog i za ljude koji zajedno, u povijesnoj zajednici, u tom povijesnom svijetu, bezimeno žive.

Zakloпивši jednu stranicu naše kulturne i likovne povijesti, koju je, s malobrojnima, sam odlistao, Babić je i ne znajući otvorio novu. Podjednako za umjetnike i teoretičare. Otvorio je i ne znajući stranicu s upitnikom za pitanje koje još očekuje odgovor. Pitanje što ga u svijetu sa sobom nosi cijelo novovjekovlje ovaj put važi za cijelu našu planetu, a grozničavo ga produbljuje, i znanost, i umjetnost, i filozofija 20. stoljeća. Kakvo nam je obitavanje dosuđeno u novom krajoliku i hoće li poražena i prikrivena priroda progovoriti za nas ili protiv nas . . . ?

Gornja granična crta Babićeva razvitka bila je zacrtana stajalištem koje se jednog trenutka tako rekavši pred našim očima iscrplo. Babić naime nije osvijestio davni nadolazak novovjeke zbilje u kojoj nije samo umjetnost »druga priroda«. U modernom svijetu isto je tako drugom prirodom — ako ne još i više — tehnika. Oba slučaja: naspram prirodnog prirode nešto umjetno . . . pri čemu je očitim postalo da ova »treća priroda« pobjeđuje. Projicirana u povijest hrvatskog slikarstva, osim što postulira neke povijesnodijslektičke i sociološko-ekomske analize, ta interpretativna okolnost znači: negdje na izmaku snaga Babićeva slikarstva za hrvatski se likovni obzor gasi tradicionalna koncepcija velike zapadnoevropske tradicije pejzaža. U Babićevu je opusu dobio svoju najintenzivniju afirmaciju, s njim je ušao i u svoju završnu fazu. To nije vrijednosna prosudba, nego povijesna zbilja.

Sve što se u naše doba zbiva s prirodom već odavno nije moguće interpretirati mudrošću starog Heraklita: »priroda voli da se prikriva« (frag. 123). Ni Babićevo slikarstvo ne traga za njenim zakonima ili egzotičnim tajnama. Ono je primarno bilo fiksiranje njenih vidljivih neposrednih ljepota iz još neposrednog suodnosa čovjeka i prirode, odnosa transformiranog u suvremene autentične vizualizacije i modernu likovnu doživljajnost. U trenutku kad priroda povijesno definitivno uzmiče, i Babićevo slikarstvo krajolika, slikarstvo u obliku lika prirode oko nas, postaje nemoguće. Ali to nije slučajna dogodovština, nego je usporedna s destruiranjem (ili barem prestrukturiranjem) jednog kompletnog stoljetnog, a možda i milenijskog sustava kulture. Babiću je doduše ostalo nejasnim značenje apstraktnog slikarstva kao »graničnog slučaja«, no unatoč tome bio je on u nas jedan od rijetkih koji sasvim jasno razabire povijesne obrise suvremene zbilje u smjeni epoha. Strasno je posljednjim snagama htio upozoriti na pouku kako su vrlo često u povijesti tvorci kulture, svjesno ili nesvjesno, najvećma stupidno i nemoralno »ezoterički muzicirali oblicima, linijama i bojama prije nego su propali«. Vrijedi to za sve umjetnosti jednako, za sva izražajna sredstva, medije i oblike. »Redovno uz takvo muziciranje i uz takove ezoteričke znakove nestaju s pozor-

nice svijeta čitave civilizacije.«¹⁵ U trenutku kada su objavljena, takva Babićeva razmatranja mnogima su izgledala »konzervativna«. Budući pak da je razvitak likovnosti dijelom išao mimo linije za koju se založio Babić, smatralo se gotovo sigurnim da je Babić »promašio«. Međutim, ako danas našu epohu promatramo u širim dimenzijama i barem kroz prizmu najelementarnije povijesne dijalektike, dakle u svjetlu modernog destruiranja i prestrukturiranja čitavih epoha, svjetova, kultura i civilizacija, onda je Babićeva teza smjerala u meritum problema. Babić jednostavno protestira što se »preuzimanje i ropsko imitiranje negativnih elemenata rasula predstavlja... kao naročito napredno i kreativno«.¹⁶ On sam donkihotski ustraje na svojoj poziciji, te tako u dugom luku od punih četvrt stoljeća upotpunjuje svoju tezu o »našem izrazu«, koja tek u tom rasponu dobiva svoju punoću spram još nesazrelih, čak djelimičnih zabluda, no ipak jasnih slutnja i htijenja iz 1929. U vrijeme kad Babić iz godine u godinu ide u susret posljednjoj šutnji njegov donkihotizam ima kroničara, no jedva da još ima nasljednika. Babićev gest je ponosna uspravnost Sizifa, jer je taj podvig za povijest kao individualni akt još samo tragično uzaludan.

Priroda uzmiče, preoblikovana je, lav je u kavezu i ptica u krleci; neprepoznatljiva još kruži kao avet smrti oko ljudskog svijeta, pa u njemu samo tu i tamo susrećemo iluziju da je osiala nedirnuta u svojoj biti. Babićevi su krajolici antiteza u presudnom trenutku mijene: govore nam i dalje o jednoj mogućoj ljepoti našeg vlastitog, ljudskog svijeta. Prepoznatljivog.

¹⁵ *Ljubo Babić, O progresu i tradiciji na likovnom području*, »Republika«, Zagreb X/1954, knj. I, broj 5, str. 371.

¹⁶ *Op. cit.*, str. 371.

ZUSAMMENFASSUNG

Ljubo Babić und die Landschaft

In der Studie unter dem Titel *Ljubo Babić und die Landschaft* verbindet der Autor interpretativ einige Probleme der Philosophie und der Kunst, sie auf dem Gebiete der Malerei beispielgebend. Das Thema der Landschaft ist durch die moderne theoretische Erkenntnis über die neuzeitlichen Rückzüge und das Verschwinden der Natur, über die Zerstörung, welche ein Werk des Menschen ist, erleuchtet, und nachher, zum Werk des kroatischen Malers Ljubo Babić (1890—1974) relationiert.

Im ersten Kapitel wird das Problem der Landschaft, mit Rücksicht auf die Momente ihrer historischen Entstehung, Entwicklung und Verschwindung in der westeuropäischen Kultur skizzös betrachtet. In der westeuropäischen Kultur nämlich — man spricht hier über kulturologischen und nicht geopolitischen Begrenzungen — stehen gewisse Formen der Kunst im funktionalem Zusammenhange mit der Auffassung und dem Erlebnisse der Natur, aber auch mit dem Schicksal der Natur in der Kultur selbst. Das zweite Kapitel stellt die Aktualisation der Landschaft in der neueren kroatischen Kulturgeschichte zur Schau. Weil auch die Malerei, als Kunst, der Sphäre des Geisteslebens gehört, haltet der Autor, dass sie durch das geschichtliche Schicksal von den anderen konkreten Manifestationen des menschlichen Geistes nicht ausgeschlossen oder isoliert sein kann. Darum wird der bestimmte Charakter des Malens korrespondent erkannt, identifiziert auch in der kroatischen Kunstsprache, Literatur, beziehungsweise Poesie. Das dritte Kapitel enthält eine konkrete Darstellung der Landschaftsmalerei Ljubo Babić.

Das Opus ist artikuliert nach einigen ausdrücklichen Phasen, bei welchen von einer Seite einige bekannte und charakteristische Werke hervorgehoben, von der anderen aber eine Reihe speziell bildlich wertvolle landschaftliche Bilder Babić, betont sind (unter welchen, nach Meinung des Autors, etliche sind bis jetzt interpretativ und wertvoll nicht genügend akzentuiert). In der Schlussfolgerung d. k. in dem vierten Artikel wird Babić' landschaftliche Malerei in Kontext des, von Tag zu Tag immer mehr evident geschichtlichen Zerstörung und Verschwinden der Natur, Kontext des weltlichen Processes Naturvernichtung durch den Menschen, eingereiht. In dieser Beziehung innerhalb der Geschichte der kroatischen Malerei und der kroatischen Kulturgeschichte gebührt Babić ein besonderer Platz, gerade wegen seiner bildlich identifizierten spezifischen Schönheiten der Heimat: er hat sie bewusst gesucht und gewünscht malerisch sie verwirklichen. Das sind einige der letzten geschichtlichen Augenblicke wo man im Landschaftsbilde die Natur als N a t u r erkennen kann.

