

# MIROSLAV KRLEŽA, LJUBO BABIĆ I KRSTO HEGEDUŠIĆ: NEKOLIKO ASPEKATA ZAGREBAČKE UMJETNIČKE POZORNICE DVADESETIH GODINA

---

Petar Prelog

UDK: 7.03(497.5 Zagreb)“192“

Izvorni znanstveni članak

---

*Sažetak:* U drugome desetljeću dvadesetog stoljeća u hrvatskoj umjetnosti pojavili su se problemski sklopovi koji su presudno odredili obilježja njezinih daljnjih tijekova. Riječ je prije svega o odnosu prema avangardnim tendencijama, zatim o položaju hrvatske umjetnosti i Zagreba kao njezina središta u kontekstu europskoga modernizma te, naposljetku, o kulturnom nacionalizmu, koji krajem dvadesetih iznova zauzima važno mjesto u promišljanjima hrvatskih umjetnika. Miroslav Krleža, Ljubo Babić i Krsto Hegedušić svojim su tadašnjim djelovanjem – posebice između 1924. i 1930., u doba boravka Vladana Desnice na studiju u Zagrebu – zauzeli istaknuta mjesta na zagrebačkoj umjetničkoj pozornici, dotičući se upravo spomenutih problema. Krleža tada piše nekoliko ključnih tekstova o umjetnosti koji su imali značajan odjek i presudan utjecaj; Babić, pak, formulira tezu o nužnosti oblikovanja „našega izraza“, koncept koji ističe važnost prostora, sredine ili pojedine regije u umjetničkom stvaralaštvu, dok Hegedušić na temelju pojedinih Krležinih postavki u središte pozornosti postavlja probleme suvremenoga društva te 1929. sudjeluje u osnivanju Udruženja umjetnika „Zemlja“. Tih nekoliko godina bilo je stoga iznimno važno: riječ je o znakovitome prologu burnim tridesetima, u kojima će na zagrebačkoj umjetničkoj pozornici dominirati mnogi ideološki sukobi. U ovome radu sagledat će se obilježja zagrebačke umjetničke pozornice trećega desetljeća dvadesetog stoljeća na temelju sažetog pregleda djelovanja trojice ključnih protagonista toga doba: Miroslava Krleže, Ljube Babića i Krste Hegedušića. Istaknut će se razine povezanosti njihovih stavova, utvrditi srodnosti i razlike njihovih poetičkih odabira te prepoznati njihov utjecaj na opća obilježja hrvatske moderne umjetnosti.

*Ključne riječi:* hrvatska moderna umjetnost, 1920-e, Miroslav Krleža, Ljubo Babić, Krsto Hegedušić, odnos prema avangardi, kulturni nacionalizam, „naš izraz“

---

Hrvatska povijest umjetnosti prepoznala je treće desetljeće dvadesetog stoljeća kao doba u kojem na nacionalnoj umjetničkoj pozornici prevladavaju raznolike varijacije realističkih poetika.<sup>1</sup> Štoviše, mnoga od tih realističkih usmjerenja – magični realizam ili neoklasicizam, primjerice – ocijenjena su kao odgovor na kratkotrajan avangardni

proplamsaj koji se dogodio za vrijeme i neposredno nakon završetka Prvoga svjetskog rata te kao svojevršno usklađivanje s tada aktualnim neorealističkim usmjerenjima u europskoj umjetnosti.<sup>2</sup> Središnju poziciju na izložbenom planu – kao široka platforma koja je okupljala umjetnike različitih poetičkih usmjerenja sve do 1928. godine – zauzimao je Proljetni salon.<sup>3</sup> S druge strane, Grupa nezavisnih umjetnika između 1921. i 1927. okupila je, pak, nezadovoljnike izložbenom politikom Proljetnog salona,<sup>4</sup> koja se dobrim dijelom oslanjala na preoblikovanja avangardnih poticaja iz zapadnoeuropskih umjetničkih središta. Krajem desetljeća pojavile su se dvije skupine umjetnika – Udruženje umjetnika „Zemlja“ 1929. i Grupa trojice 1930. – kao izrazita suprotnost heterogenom i ideološki neodređenom Proljetnom salonu. Upravo će „Zemlja“ i Grupa trojice, svaka zastupajući međusobno različita polazišta, tijekom prve polovine tridesetih nastojati jasnije od svojih prethodnika odrediti mjesto i ulogu umjetničkog stvaralaštva u suvremenom društvu. U dvadesetim godinama – omeđenim s jedne strane vrhuncem ekspresionizma prezentiranim na izložbama Proljetnog salona i pojavom avangardnog časopisa *Zenit*, a s druge društvenom angažiranošću Udruženja umjetnika „Zemlja“ – realistički su pogledi, dakle, zauzeli dominantnu poziciju, a Zagreb je učvrstio svoje mjesto na karti važnih regionalnih umjetničkih središta. Tada se javljaju i mnogi problemski sklopovi koji će presudno odrediti neke od daljnjih tijekova hrvatske umjetnosti. To su prije svega odnos prema avangardnim tendencijama, zatim položaj hrvatske umjetnosti i Zagreba kao njezina središta u kontekstu europskoga modernizma te, naposljetku, kulturni nacionalizam, koji krajem dvadesetih iznova zauzima važno mjesto u promišljanjima hrvatskih umjetnika. Miroslav Krleža, Ljubo Babić i Krsto Hegedušić svojim su tadašnjim djelovanjem – posebice između 1924. i 1930., u doba boravka Vladana Desnice na studiju u Zagrebu – zauzeli istaknuta mjesta na zagrebačkoj umjetničkoj pozornici, dotičući se upravo spomenutih problema. Tih nekoliko godina bilo je stoga iznimno važno: riječ je o znakovitome prologu burnim tridesetima, u kojima će u hrvatskom umjetničkom životu dominirati mnogi ideološki sukobi. U ovome radu sagledat će se, dakle, obilježja zagrebačke umjetničke pozornice trećega desetljeća dvadesetog stoljeća na temelju sažetog pregleda djelovanja trojice ključnih protagonista toga doba: Miroslava Krleže, Ljube Babića i Krste Hegedušića. Istaknut će se najvažnije razine povezanosti njihovih stavova, utvrditi srodnosti i razlike njihovih poetičkih odabira te prepoznati njihov utjecaj na opća obilježja hrvatske moderne umjetnosti.

<sup>1</sup> O dominaciji realizama u hrvatskoj umjetnosti trećeg desetljeća više u: Ivanka REBERSKI, *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično, klasično, objektivno*, Zagreb 1997.

<sup>2</sup> Ivanka Reberski ističe: „Poslije ekspresionističkog emotivnog praznjenja prirodno je slijedila akumulacija suprotnog naboja: prevladalo je smirivanje emocija, a potom i reformiranje umjetničkih vrijednosti.“ *Isto*, 29. O odnosu hrvatskih neorealističkih tendencija prema europskima ista autorica bilježi: „Široko ostvarene komponente stila približile su se raznolikim pojavama europskih ‘novih realizama’. Na našem prostoru prepoznajemo ih kao onu svojstvenu koheziju koja je tom razdoblju udarila biljeg stilske epohe i koja je ukorak povezala hrvatsko slikarstvo u istodobni europski kontekst.“ *Isto*, 7.

<sup>3</sup> O genezi Proljetnog salona te oblikovnim i stilskim dostignućima prezentiranima na izložbama održanima između 1916. i 1928. v. Petar PRELOG, *Proljetni salon 1916.–1928.*, katalog izložbe, Zagreb 2007.

<sup>4</sup> O Grupi nezavisnih umjetnika više u: Frano DULIBIĆ, „Grupa nezavisnih umjetnika (1921.–1927.)“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23/1999., 199–208.

## I.

Miroslav Krleža u dvadesetim se godinama nametnuo kao važan arbitar na području likovnih umjetnosti. Njegovi su stavovi – najčešće elaborirani u dužim esejima inspiriranima opusima istaknutih suvremenih umjetnika, pojedinim izložbama ili, pak, općim stanjem na umjetničkoj pozornici – ostvarivali znatan utjecaj na suvremenu umjetničku produkciju. Prvi važan Krležin esej o jednom suvremenom umjetniku – nakon manje zapaženih zapisa o kiparu Marinu Studinu i izložbi Proljetnog salona<sup>5</sup> – bio je posvećen slikaru Petru Dobroviću, rođenom u Pečuhu i školovanom na budimpeštanskoj Akademiji, koji je na prijelazu drugoga u treće desetljeće bio važan protagonist zagrebačkog umjetničkog života. „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, objavljene u časopisu *Savremenik* 1921. godine,<sup>6</sup> svjedoče o Krležinu izvrsnom poznavanju europske moderne umjetnosti, dok se široke digresije – u ranija povijesnoumjetnička razdoblja i povijest književnosti – pojavljuju kao potpora argumentaciji osnovnih iznesenih teza. Afirmacija Dobrovićeva slikarstva autoru je prije svega poslužila za artikuliranje negativnih stavova prema avangardnim pojavama u europskoj umjetnosti i njihovim lokalnim preoblikovanjima (što je poznato i iz dvije godine ranijega teksta o izložbi Proljetnog salona),<sup>7</sup> kao i prema apstrakciji općenito te za izravan zagovor neoklasicističkih tendencija koje se tada pojavljuju na ovim prostorima. „Dobrovićeve su konstrukcije euklidovski tvrde“, zapisao je Krleža; one su „moždano sazdate i u tvrdoj intelektualnoj arhitektonici konstruisane“; one su „skulpture“.<sup>8</sup> I dalje: „Njegova su platna objektivna, koliko može biti objektivna jednostavna mehanička konstatacija.“<sup>9</sup> Posebno je važna i sljedeća Krležina misao, koja u potpunosti otkriva njegovu poziciju: „I kada bi ova pomodna destrukcija forme bila značila neko takozvano revolucionarno gibanje, onda bi Dobrović mogao da se obilježi kao izrazit kontrarevolucionar pomodne forme. (...) On je oduvijek osjećao averziju spram apstrakcije i ni na jednom njegovom platnu nema kvadratnog centimetra, koji ne bi imao svoju vlastitu fizičku, tjelesnu upravo težinu.“<sup>10</sup> Taj je esej, s jasno iznesenim i polemički obilježenim stavovima o općoj situaciji u suvremenoj europskoj umjetnosti, postavio dvadesetomogodišnjeg Krležu u središte pozornosti u zagrebačkim umjetničkim krugovima; u njemu su – smatra Ivanka Reberski – „iznesene sve bitne odrednice tvrdog ‘konstruktivnog’ načina oblikovanja našeg ‘magičnog realizma’“,<sup>11</sup> a nakon njega su, pak, mnogi hrvatski slikari krenuli u smjeru srodnih poetičkih odabira. Naposljetku, „Marginalije“ se – prema zaključku Zorana Kravara – mogu razumijevati

<sup>5</sup> Miroslav KRLEŽA, „Slučaj kipara Studina“, *Riječ SHS* (Zagreb), br. 110, 8. 3. 1919., 2–3; ISTI, „VI. izložba Hrvatskog proletnog salona“, *Plamen*, 12/1919., 244–247.

<sup>6</sup> ISTI, „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, *Savremenik*, 4/1921., 193–205.

<sup>7</sup> V. bilj. 5. U tom tekstu autor negativno ocjenjuje sva stilska dostignuća umjetnikâ koji su izlagali na izložbama Proljetnog salona – pa tako i ona koja u naznakama sadržavaju oslanjanje na pojedine avangardne postulate iz tadašnje europske umjetnosti – tvrdeći da se radi o pukom eklektizmu.

<sup>8</sup> M. KRLEŽA, „Marginalija uz slike Petra Dobrovića“, u: *Eseji III. Sabrana djela Miroslava Krleže*, sv. 20 (ur. Anđelko Malinar), Zagreb 1963., 184.

<sup>9</sup> *Isto*, 217.

<sup>10</sup> *Isto*, 212.

<sup>11</sup> I. REBERSKI, *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu*, 32.

„kao jedna od najranijih najava Krležina vlastitoga povratka predmodernističkim poetikama, koji je započeo u drugoj polovici 20-ih godina“.<sup>12</sup>

Sljedeći Krležin esej o likovnoj umjetnosti – kao važan korak u daljnjem oblikovanju vlastitih stavova prema avangardi – objavljen je 1924. pod naslovom „Križa u slikarstvu“ u *Književnoj republici*.<sup>13</sup> Riječ je o tekstu koji će dvije godine kasnije postati dijelom knjige *Izlet u Rusiju* i u kojemu je opisana berlinska etapa na putu u Moskvu, odnosno posjet Nacionalnoj galeriji i izložbi „Grosse Berliner Kunstausstellung“.<sup>14</sup> Za rijetke će umjetnike – poput, primjerice, Kleea – imati riječi hvale, dok će mu gotovo sve ostalo biti znak duboke krize u europskoj umjetnosti. U kontekstu zagrebačke umjetničke pozornice, posebno je zanimljivo to da berlinski dojmovi i kritika suvremene umjetnosti autoru služe kao neka vrsta širokoga uvoda za afirmaciju domaćega slikara, njegova prijatelja i dugogodišnjeg suradnika Ljube Babića. Ukratko, Krleža smatra da slikar uspješno odolijeva svim pomodnim strujanjima – upravo onima koja su znak suvremene „krize u slikarstvu“ – tražeći likovni izraz u proturječnostima i prelaženju iz krajnosti u krajnost.<sup>15</sup> Poznavajući Babićev odnos prema „pomodnostima“ u hrvatskoj umjetnosti, koje su posebice bile vidljive na prvim poslijeratnim izložbama Proljetnog salona (a zbog kojih prestaje izlagati na toj izložbenoj manifestaciji i sudjeluje u osnivanju Grupe nezavisnih umjetnika), može se zaključiti da su piščevi i slikarevi stavovi sukladni. Konačno, prema zaključku Aleksandra Flakera, vjerojatno je Babićeva proturječnost – o kojoj Krleža piše u „Krizi u slikarstvu“ – „unutar suvremenih slikarskih tendencija očito za Krležu u tom času i njegov vlastiti program prevladavanja krize u evropskoj književnosti i umjetnosti.“<sup>16</sup>

Godina 1926. bila je u Krležinu opusu o likovnim umjetnostima izuzetno plodna. Tada su objavljeni neki od autorovih ključnih tekstova: kritika zagrebačke „Grafičke izložbe“ šestorice autora u *Obzoru*,<sup>17</sup> zatim polemički tekst „Kako se kod nas piše o slikarstvu“ u *Književnoj republici*,<sup>18</sup> a u koji je inkorporirana kritika iz *Obzora*, te glasoviti esej o Georgeu Groszu, isprva objavljen u *Jutarnjem listu*,<sup>19</sup> a iduće godine pretiskan u *Književnoj republici*.<sup>20</sup> Kritički prikaz grafičkih radova Antuna Augustinčića, Vinka Grdana, Daniela Pečnika, Omera Mujadžića, Otona Postružnika i Ivana Tabakovića, izloženih u zagrebačkom Salonu Ullrich, posjedovao je višestruko značenje. Prvo, riječ je o još jednom Krle-

<sup>12</sup> Zoran KRAVAR [Zo. Kr.], „Marginalija uz slike Petra Dobrovića“, *Krležijana*, sv. 2. (ur. Velimir Visković), Zagreb 1999., 13.

<sup>13</sup> M. KRLEŽA, „Križa u slikarstvu“, *Književna republika*, 1/1924., 22–28.

<sup>14</sup> ISTI, *Izlet u Rusiju*, Zagreb 1926. Aleksandar Flaker smatra da je za Krležin odnos prema slikarstvu upravo posjet Berlinu – kao druga etapa na putu prema Moskvi – bio izuzetno važan. „Križa u slikarstvu“ je, prema Flakerovu mišljenju, „Krležino ponovno uočavanje krize evropske slikarske avangarde, optužba poslijesezanovskoga razdoblja zbog ‘prostituiranog’ prilagodavanja tržištu i slikarskih ‘patvorina’“. Aleksandar FLAKER, *Nomadi ljepote. Intermedijalne studije*, Zagreb 1988., 294.

<sup>15</sup> „Za razliku od njemačke ekspresionističke razvojne linije: ‘Sturm’ (1911) – ‘Novembarska grupa’ (1924), Babić odolijeva još uvijek pomodnom talasu uprkos, a njegovi motivi lirskog simbolizma impresionistički vezanog o trodimenzionalni oblik predmeta, već su lelujavu ustitrani u lirskoj atmosferi apstrakcije.“ M. KRLEŽA, „Slikar Ljubo Babić“, u: *Eseji III.*, 279–280.

<sup>16</sup> A. FLAKER, *Nomadi ljepote*, 297.

<sup>17</sup> M. KRLEŽA, „Grafička izložba 8. III. – 20. III. 1926.“, *Obzor* (Zagreb), br. 69, 11. 3. 1926., 2–3.

<sup>18</sup> ISTI, „Kako se kod nas piše o slikarstvu“, *Književna republika*, 1926., br. 2, 68–81.

<sup>19</sup> ISTI, „O njemačkom slikaru Georgu Groszu“, *Jutarnji list* (Zagreb), br. 5229, 29. 8. 1926., 19–20.

<sup>20</sup> ISTI, „O nemačkom slikaru Georgu Grosu“, *Književna republika*, 2/1927., 83–94.

žinu napadu na lokalna preoblikovanja avangardnih poticaja, odnosno na činjenicu da su mladi umjetnici svoje uzore odlučili potražiti u širokom kolopletu inozemnih suvremenih umjetničkih strujanja.<sup>21</sup> Nadalje, tu je i ocjena Zagreba kao središta nacionalne moderne umjetnosti, središta u jednoj – kako piše Krleža – „periferičnoj ni balkanskoj ni centralnoevropskoj pseudocivilizaciji“.<sup>22</sup> Čitav tekst strukturiran je zapravo oko problema odnosa nacionalne kulture, za koju smatra da ne posjeduje značajne i vrijedne temelje, s onom na zapadu Europe. Pisac to zove „kulturno historijskim problemom“, problemom „kulturne i civilizatorne originalne ostvarivosti iz elemenata jedne nepismene agrarne sredine, u odnosu spram dekadentnog industrijalizovanog zapada.“<sup>23</sup> Nazivajući umjetnike koji su izlagali na toj izložbi „nesamostalnicima“,<sup>24</sup> on pojašnjava taj problem: riječ je o problemu „jedne slikarske sredine što nema ni šezdeset godina slikarskog kontinuiteta u odnosu spram sedamstotina godina slikanja na Zapadu.“<sup>25</sup> U nastavku teksta, objavljenom u *Književnoj republici*, Krleža se žestoko obračunava s likovnim kritičarima koji su osudili njegove stavove o mladim umjetnicima, tvrdeći da oni o svim likovnim pojavama pišu jednako te da uopće ne razumiju problematiku umjetničkog stvaranja u različitim kulturnim sredinama. Naposljetku, posebno je potrebno istaknuti da se na kritiku „Grafičke izložbe“ – inkorporiranu iste godine u polemički tekst „Kako se kod nas piše o slikarstvu“ – pozvalo Krstu Hegedušića nakon raskola u Udruženju umjetnika „Zemlja“ uzrokovanog Krležinim „Predgovorom“ Hegedušićevim *Podravskim motivima*, kao na utemeljeno upozorenje o štetnosti ugledanja na uzore iz inozemstva.<sup>26</sup>

Esej „O njemačkom slikaru Georgeu Groszu“ ključan je Krležin tekst koji je izravno utjecao na opći stav Krste Hegedušića i protagonista Udruženja umjetnika „Zemlja“ o položaju i zadacima umjetnosti u društvu. Autor je u Groszovu djelu, odnosno u njegovu tematskom i oblikovnom usmjerenju, pronašao sve elemente koje je smatrao važnima za suvremenu socijalno angažiranu umjetnost. Kao najvažniji postulat istaknuo je povezanost umjetnosti i društvene situacije u kojoj ta umjetnost nastaje. Drugim riječima, umjetnost u svakome slučaju mora biti vjeran odraz stanja u društvu. Krleža u tom smislu bilježi: „Smisao, bit i povijest umjetnosti govori zato, da je umjetnost u neprekidnoj i organskoj vezi (po svome dubokome smislu i po svojoj biti), u neprekidnom kontaktu sa smislom i poviješću društvenih odnosa.“<sup>27</sup> O „tendenciji“ u umjetnosti ističe: „Sve u umjetnosti

<sup>21</sup> „Kod nas kao slikar imati velike zapadnjačke uzore rasapa, znači raspadati se pre svoje vlastite eksistencije; znači: umirati pre života, logično: ne hteti postojati!“ ISTI, „Kako se kod nas piše o slikarstvu“, 72.

<sup>22</sup> *Isto*, 69.

<sup>23</sup> *Isto*, 71.

<sup>24</sup> „Tih osamdeset grafičkih radova izloženih na toj grafičkoj izložbi, grafički je u tolikoj meri nesamostalno, da pisati ocenu te grafike ne znači ocenjivati Augustinčića, Grdana, Pečnika, Mujadžića, Postružnika i Tabakovića, već njihove uzore.“ *Isto*, 70–71.

<sup>25</sup> *Isto*, 71.

<sup>26</sup> Hegedušić smatra da je Krležina kritika „Grafičke izložbe“ korisna jednako kao i njegov „Predgovor“ *Podravskim motivima* (ISTI, „Predgovor“, u: *Podravski motivi: trideset i četiri crteža*, Zagreb 1933., 5–26): „Smatram ga korisnim (Krležin „Predgovor“ – op. a.) isto onako, kao što je bila korisna i Krležina kritika izložbi grupe šestorice (...) Tada je Krleža intervenirao u vrijeme kada je naše mlado slikarstvo bilo na prekretnici, suprotstavivši se povodenju za modom, importu pariških likovnih kurseva, našoj likovnoj nesamostalnosti itd.“ Krsto HEGEDUŠIĆ, „Pred petom izložbom Zemlje“, *Danas*, 1/1934., 115.

<sup>27</sup> M. KRLEŽA, „O njemačkom slikaru Georgeu Groszu“, u: *Eseji I. Sabrana djela Miroslava Krleže*, sv. 18 (ur. Anđelko Malinar), Zagreb 1961., 255.

bile tendenciozne. (...) Tendencija je, dakle, u umjetnosti tipična i ona nikako ne može da škodi stvaralaštvu. (...) Kad ljudi principijelno odbacuju neku umjetninu zbog njene tendencije, oni se ne određuju kritički spram dotične umjetnine, nego spram te tendencije (...).<sup>28</sup> Nadalje, umjetnik mora preuzeti aktivnu ulogu u društvu, jasno zauzimajući stranu u suvremenoj „borbi klasa“.<sup>29</sup> Također, pisac jasno nameće Grosza i njegovo djelo kao najbolji uzor za svako „revolucionarno“ umjetničko usmjerenje, kako u oblikovnom tako i u ideološkom smislu: „George Grosz je (...) stao na stanovište slikarsko koje hoće i da slikarstvo bude samo jedno sredstvo borbe, da zbací tzv. ‘čisto umjetničko’ stanovište i da postane izrazom revolucionarne tendencije, ne samo u slikarskom, nego i u socijalnom smislu.“<sup>30</sup> Ispisujući ove rečenice, Krleža je uspostavio neraskidivu vezu s Krstom Hegedušićem i Udruženjem umjetnika „Zemlja“: artikulirao je temeljne odrednice koje će umnogome odrediti cjelokupni umjetnički program Udruženja, odnosno eksplicirao ideje koje će biti ključne pri sastavljanju njegova manifesta 1929. godine. Postavio je također Georgea Grosza u središte pozornosti hrvatske umjetničke javnosti pa će taj glasoviti njemački umjetnik na više razina ostvariti utjecaj na hrvatsku umjetnost toga razdoblja.<sup>31</sup> Naposljetku, u tom je tekstu potanko razvijena jedna od najvažnijih piščevih ideja: ona o izrazitoj krizi slikarstva i suvremene umjetnosti općenito, koju je inaugurirao pet godina ranije u eseju o Petru Dobroviću.<sup>32</sup>

Do kraja desetljeća Krleža je objavio još tri važna teksta o hrvatskoj modernoj umjetnosti i njezinim protagonistima. U onome o Ivanu Meštroviću, objavljenom 1928., osuđuje – unatoč kiparevu talentu – kulturni nacionalizam njegova „Kosovskog ciklusa“, kritizira njegove zagrižene propagatore te tvrdi da je u formalnom smislu Meštrovićeva skulptura simbioza elemenata preuzetih iz drugih kulturnih sredina.<sup>33</sup> U tekstovima o Josipu Račiću i Vladimiru Beciću Krleža, pak, afirmira tu dvojicu pripadnika neformalnoga Münchenskog kruga kao umjetnike koji su bili pioniri modernog izraza u hrvatskom slikarstvu.<sup>34</sup> Konačno, nameće se zaključak da se Krleža tijekom trećeg desetljeća višekratno ekspliciranim negativnim stavovima o avangardnom kompleksu europske umjetnosti, o pokušajima njegova preoblikovanja u domaćoj sredini te općenito o bilo kakvom nekritičkom preuzimanju ideja, koncepata i formalnih obrazaca iz inozemstva približio dvojici važnih hrvatskih umjetnika: Ljubi Babiću, koji je u dvadesetim godinama već afirmiran na više razina,

<sup>28</sup> *Isto*, 254–255.

<sup>29</sup> „Danas postoji nedvoumna borba klasa, i kada je umjetnik spram nje indiferentan, kada je stao na takozvano neutralno stanovište, on ustvari nije neutralan, nego je na strani jačega.“ *Isto*, 255.

<sup>30</sup> *Isto*, 254.

<sup>31</sup> O tome više u: Lovorka MAGAŠ i Petar PRELOG, „Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33/2009., 227–240. Isti je tekst, uz neznatne izmjene, objavljen i na engleskom jeziku: „George Grosz and Croatian Art between the Two World Wars“, *RIHA Journal* (<http://www.riha-journal.org/articles/2011/201-oct-dec/magas-prelog-george-grosz-and-croatian-art>).

<sup>32</sup> Krleža tako zapisuje: „Slikarstvo je dakle polagano izgubilo svoju svrhu. U traženju nove slikarske svrhe diferenciraju se suvremene slikarske struje. Slikarstvo se kao takvo raspada.“ M. KRLEŽA, „O njemačkom slikaru Georgeu Groszu“, u: *Eseji I.*, 253.

<sup>33</sup> ISTI, „O Ivanu Meštroviću“, *Književnik*, 3/1928., 73–85. Više o Krležinu odnosu prema Meštroviću u: Tonko MAROVIĆ, „Krleža prema Meštroviću“, *Život umjetnosti*, 33–34/1982., 128–137; P. PRELOG, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb 2018., 131–138.

<sup>34</sup> M. KRLEŽA, „O smrti slikara Josipa Račića“, *Književnik*, 8/1928., 273–281; ISTI, „Uz slike Vladimira Becića“, *Hrvatska revija*, 1/1929., 23–27.

i Krsti Hegedušiću, koji tada formira svoje stavove o odnosu umjetnosti i društva, a koji će biti presudni pri osnivanju Udruženja umjetnika „Zemlja“ krajem desetljeća.

## 2.

Ljubo Babić – tijekom dvadesetih Krležin privržen suradnik na različitim poljima djelovanja (od knjižne opreme i oblikovanja časopisa do inscenacija za kazališne izvedbe Krležinih djela) – bio je jedna od središnjih figura na međuratnoj zagrebačkoj umjetničkoj pozornici.<sup>35</sup> U tom je desetljeću, upravo zahvaljujući široko položenom djelovanju, sagradio poziciju neprijepornog autoriteta, čija su se razmišljanja pozorno pratila. S Krležom je dijelio mnoge stavove, a ponajprije već spomenuto kritički intonirano mišljenje o preoblikovanjima avangardnih tendencija u hrvatskoj umjetnosti. Upravo se stoga vrlo brzo distancirao od Proljetnog salona te s Jerolimom Mišom i ostalima osnovao Grupu nezavisnih umjetnika, čije djelovanje treba shvatiti kao svojevrsan početak puta prema težnji ostvarivanja nacionalnoga likovnog izraza.<sup>36</sup> Nekoliko autorovih radova potrebno je u tom smislu promatrati kao rezultat želje za aktivnim umjetničkim prinosom nacionalnom identitetu: godine 1926. naslikao je veliko ulje na platnu „Hrvatski seljak“, koje se općim htijenjima uklapa u hrvatske neorealističke tendencije sredine dvadesetih godina. Tim se djelom, kako je svojedobno istaknuo Zdenko Tonković, „problem ‘našeg originalnog likovnog izraza’ ponovno javlja u krešendu“.<sup>37</sup> Istodobno je naslikao i sliku nazvanu „Hrvatski Božić“ za zagrebačku gornjogradsku crkvu svetog Marka, kojom je lokalizirao biblijsku scenu „Poklonstva pastira“ pa je i tako dao do znanja koliko mu je važno umjetničkim stvaralaštvom pridonijeti identitetskom kompleksu.

Potom slijede prve pisane formulacije stava o nužnosti oblikovanja „našega izraza“, koncepta koji ističe utjecaj prostora, sredine ili pojedine regije na osnovna obilježja umjetničke produkcije. Godine 1929. objavio je dva teksta koja čine temelj njegove utopijske zamisli o „našem izrazu“. Prvi, naslovljen „Hrvatski slikari od impresionizma do danas“, objavio je u časopisu *Hrvatsko kolo*, a potom i kao zasebnu knjižicu.<sup>38</sup> Drugi, koji i samim naslovom – „O našem izrazu“ – izravno upućuje na spomenutu problematiku, objavio je u *Hrvatskoj reviji*.<sup>39</sup> U tim tekstovima postavljena je teorijska osnovica koju je kasnije – nadalje eksplicirajući svoje zamisli – neznatno modificirao. Najvažniji od tih temelja bio je – kao što je

<sup>35</sup> O Babićevu mjestu na hrvatskoj umjetničkoj pozornici trećeg desetljeća v. I. REBERSKI, „Slikarstvo“, *Ljubo Babić. Antologija*, katalog izložbe (ur. Ivanka Reberski i Libuše Jirsak), Zagreb 2010., 88–107.

<sup>36</sup> „Članovi Grupe nezavisnih odredili su se s jedne strane protiv pseudonacionalne romantike starije generacije, a s druge strane protiv pomodnog povoda za avangardnim likovnim izrazima dijela mlade generacije, te su preko individualnih likovnih izraza, u to vrijeme ponajviše sklonih različitim oblicima realizama dvadesetih godina, pokušavali doprinijeti stvaranju nacionalnog likovnog izraza.“ F. DULIBIĆ, „Grupa nezavisnih umjetnika“, 205. Detaljnije o razlozima istupanja skupine umjetnika iz Proljetnog salona i idejnoj pozadini djelovanja Grupe nezavisnih v. u: Ana ŠEPAROVIĆ, *Jerolim Miše. Između slike i riječi*, Zagreb 2016., 72–74.

<sup>37</sup> Zdenko TONKOVIĆ, *Grupa hrvatskih umjetnika 1936–1939.*, katalog izložbe, Zagreb 1977., 7.

<sup>38</sup> Ljubo BABIĆ, „Hrvatski slikari od impresionizma do danas“, *Hrvatsko kolo*, 10/1929., 177–193; ISTI, *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*, Zagreb 1929.

<sup>39</sup> ISTI, „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše“, *Hrvatska revija*, 3/1929., 196–202.

već istaknuto – onaj o potrebi povezivanja umjetnosti i sredine u kojoj ona nastaje. Toj povezanosti Babić nedvojbeno pridaje i i aspekt nacionalnog. U tom smislu, pišući o „našem izrazu“, on nedvosmisleno misli na hrvatski nacionalni izraz. Nadalje, Babić razmišlja u okvirima regionalnog modela pa tako razlikuje umjetnički izraz sjevera i juga Hrvatske, pri čemu posebno ističe utjecaj kulturne baštine i obilježja samoga prostora u kojemu ti izrazi nastaju: u Dalmaciji će tako posebnu važnost imati kamen koji upućuje na trodimenzionalnost, dok će sjeveru Hrvatske više odgovarati dvodimenzionalni prikaz.<sup>40</sup> Njegova podjela hrvatskog prostora na „dalmatinski“ i „panonski“ svjedoči tako o potrebi prepoznavanja i fiksiranja regionalnih obilježja kao najvažnijeg temelja željenog nacionalnog likovnog izraza. Navedeni stavovi svakako pripadaju kompleksu onodobnog kulturnog nacionalizma i bliski su determinističkoj teoriji francuskoga filozofa Hippolytea Tainea o uvjetovanosti umjetničkog stvaralaštva situacijom određenom obilježjima mjesta njegova nastanka.<sup>41</sup> Potrebno je također uvidjeti njihovu vezu s idejama književnika Antuna Gustava Matoša, koji je posebnu pozornost pridavao identitetskoj vrijednosti lokalnog krajolika.<sup>42</sup> U tom je smislu Ljubo Babić smatrao da se do „našeg izraza“ može doći ponajprije pejzažnim slikarstvom pa su tridesete u njegovu opusu bile posvećene upravo pejzažima iz mnogih krajeva Hrvatske. Tako je nastojao pronaći strukturalnu i kolorističku kvalitetu presudnu za formuliranje „našega izraza“.

Posebno je zanimljivo da Babić u prvome spomenutom tekstu te u prikazu „Uz slike Krste Hegedušića“, objavljenom u *Obzoru* iste godine,<sup>43</sup> visoko valorizira djelo Krste Hegedušića, glavnog protagonista Udruženja umjetnika „Zemlja“, skupine koja će na polariziranoj hrvatskoj umjetničkoj sceni prve polovine tridesetih ideološki stajati nasuprot građanstvu okrenutoj Babićevoj Grupi trojice. Ocijenivši ga kao najagilnijeg predstavnika generacije, Babić analizira Hegedušićeve rane radove te prepoznaje one elemente koje smatra ključnima u procesu ostvarivanja „našeg izraza“. Spominje tako ruralnu tematiku, primjenu čiste boje i utjecaj Pietera Brueghela. Poznajemo li Babićev slikarski opus i stavove o važnosti Račićeva slikarstva te francuske i španjolske slikarske baštine, na prvi pogled može se činiti paradoksalnim da Babić u godini osnutka Udruženja umjetnika „Zemlja“ definira upravo one elemente koji su bili važni u Hegedušićevim postavkama o „nezavisnom likovnom izrazu“, kako je formulirana jedna od vodećih ideja „Zemljina“ programa. Znamo li da Babić kao jedan od osnovnih elemenata bitnih za povezanost umjetnosti i sredine u kojoj ona nastaje smatra i „socijalni moment“, Hegedušiću iznimno blisku ideju, čitav prijedlog teorije o „našem izrazu“ svakako je srodan Hegedušićevim osnovnim postavkama.

<sup>40</sup> „Dok Dalmatinac opipom traži formu i modelira i stvara ili bolje gradi trodimenzionalnu masu i tu masu stavlja kao znamen u prostor, (...) Posavac ili Podravec na dvodimenzionalnu ploštinu imaginira prostor (...)“ ISTI, *Maestral – O našem izrazu – Požutjele putne uspomene*, Zagreb 1931., 28.

<sup>41</sup> Detaljnije o ulozi Tainove teorije u Babićevoj strategiji oblikovanja nacionalnog likovnog izraza u: P. PRELOG, „Strategija oblikovanja 'našeg izraza': umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31/2007., 267–282; ISTI, *Hrvatska moderna umjetnost*, 173–212.

<sup>42</sup> O ulozi krajolika u kompleksu kulturnog nacionalizma Antuna Gustava Matoša v. u: Dubravka ORAIĆ TOLIĆ, *Čitanja Matoša*, Zagreb 2013., 293–297.

<sup>43</sup> Lj. BABIĆ, „Uz slike Krste Hegedušića“, *Obzor* (Zagreb), br. 63, 5. 3. 1929., 2–3.



## 3.

Prije no što je 1929. sudjelovao u osnivanju Udruženja umjetnika „Zemlja“ te postao njegovim glavnim ideologom, Krsto Hegedušić završio je studij na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti te je između 1926. i 1928. studijski boravio u Parizu zahvaljujući stipendiji Vlade Republike Francuske. Slike nastale za pariškog boravka pokazuju da je već tada u vlastitu djelu odredio bitne elemente s kojima će krenuti u definiranje slikarskog izraza za koji je smatrao da bi ga trebala promovirati „Zemlja“: od naglašenog crteža primitivističkih obilježja do težnje za jednostavnim kolorističkim jedinstvom. Bilo je to doba u kojem je mladi umjetnik nastojao formulirati misao o potrebi stvaranja likovnog izraza koji treba biti nezavisan od europskih suvremenih utjecaja, posebice onih avangardne provenijencije. S obzirom na utjecaj političkih stavova svoga ujaka Kamila Horvatina – jednoga od utemeljitelja hrvatskoga komunističkog pokreta – Hegedušić smatra da umjetnost mora odražavati suvremeni društveni život, odnosno da mora biti izravno društveno angažirana. Poznanstvo s Krležom – koji će se pokazati kao jedan od ključnih čimbenika u Hegedušićevoj ideološkoj formaciji – ostvareno je vjerojatno upravo posredovanjem Horvatina, Krležina prijatelja iz mladosti, pa tako umjetnik i pisac već 1926., za vrijeme Hegedušićeva pariškoga boravka, pismima razmjenjuju mišljenja o situaciji u hrvatskoj umjetnosti te o štetnosti ugledanja na suvremenu parišku produkciju. Hegedušić tako, pišući Krleži, doslovce konstatira: „Vi se borite niz godina za naš samostalni likovni izraz.“<sup>44</sup> Osim toga, nedvojbeno bliskost potvrđuje i prvi Hegedušićev tekst objavljen u časopisu *Književnik*, naslovljen „Zašto i za koga?“.<sup>45</sup> Taj Hegedušićev polemički pokušaj o potrebi vezivanja umjetničke produkcije i prostora u kojemu ona nastaje svakako je na tragu Krležina nezadovoljstva suvremenim tendencijama u europskoj i hrvatskoj umjetnosti.

Osnovni okvir djelovanja Udruženja umjetnika „Zemlja“ bio je obilježen složenom društvenom, ekonomskom i političkom situacijom u međuratnoj jugoslavenskoj multinacionalnoj državi. U tom su smislu značajnu ulogu posjedovale opće nacionalne aspiracije uvjetovane tzv. hrvatskim pitanjem, potom orijentacija na seljaštvo kao najbrojniju i najzastavljenu društvenu skupinu te iznimno utjecajna politički lijevo usmjerena ideologija, čiji je osnovni nositelj bila zabranjena Komunistička partija. Krsto Hegedušić će – kao glavni ideolog Udruženja – vjerojatno u najvećem dijelu i oblikovati njegov program u kojem se klasni i nacionalni ciljevi postavljaju na istu razinu.<sup>46</sup> Pokušaj stvaranja nezavisnog, nacionalnog likovnog izraza – kao važan dio kompleksa tadašnjeg kulturnog nacionalizma – bio je svakako tijesno povezan sa stavovima Miroslava Krleže, a jednako tako i s Babićevom

<sup>44</sup> Hegedušić nadalje Krleži piše: „Vi ste jedini koji niste slikar, a bavite se i pišete o slikarstvu (...). I u uvjerenju da ćemo jedno ipak uspjeti da se oslobodimo svih tih predrasuda, svih tih Parisa, Münchena i t. d. i da će nam uistinu uspjeti da dodemo do našeg izraza i do našeg slikarstva (...).“ Pismo Hegedušića Krleži od 14. prosinca 1926. Citirano prema: Darko SCHNEIDER, „Kronika“, u: *Krsto Hegedušić. Monografija*, Zagreb 1974., 98–99.

<sup>45</sup> K. HEGEDUŠIĆ, „Zašto i za koga?“, *Književnik*, 6/1929., 226–227.

<sup>46</sup> Programski ciljevi „Zemlje“, doneseni 22. svibnja 1929., bili su podijeljeni na *Ideološku* i *Radnu bazu*, a sadržavali su ideju o postizanju nezavisnosti likovnog izraza kao središnjem umjetničkom cilju djelovanja skupine. Program je u cijelosti prvi objavio Josip Depolo, četrdeset godina nakon „Zemljina“ osnutka. V. JOSIP DEPOLO, „Zemlja 1929. – 1935.“, u: *Nadrealizam. Socijalna umetnost. 1929–1950.*, katalog izložbe (ur. Miodrag B. Protić), Beograd 1969., 38.

željom za stvaranjem „našeg izraza“. Stoga je Hegedušićevu ideološku formaciju tijekom trećeg desetljeća, a time i osnivanje Udruženja umjetnika „Zemlja“ na njegovu kraju, potrebno promatrati u svjetlu težnji hrvatske intelektualne elite obilježenih nezadovoljstvom stanjem na domaćoj umjetničkoj pozornici te u društvu općenito.<sup>47</sup>

#### 4.

Ovaj sažeti pregled djelovanja trojice važnih protagonista na zagrebačkoj umjetničkoj pozornici dvadesetih godina svjedoči o ključnim problemima i načinima artikulacije pojedinih stavova, koji će tada, a posebice u idućem desetljeću, imati velik utjecaj na opća obilježja umjetničke produkcije. Gotovo svi navedeni problemi vezani su uz geografsko-kulturni kompleks, odnosno činjenicu da je hrvatska moderna umjetnost nastajala u konstelaciji nedovoljno razvijene moderne kulturne podloge i geografskog položaja, koji se u usporedbi s vitalnim modernim umjetničkim sredinama s pravom razumijevao kao periferni. Krleža, Babić i Hegedušić tako su dijelili jasan negativan stav o suvremenim europskim usmjerenjima nastalima na temeljima avangardnih iskoraka. Babić i Hegedušić su, u skladu s time – a na tragu pojedinih ne tako izravnih Krležinih eksplicacija – inzistirali na ideji o potrebi stvaranja nacionalnog likovnog izraza, kao važnog umjetničkog prinosa nacionalnom identitetu. Babićeva nastojanja bila su, pak, naizgled kontradiktorna: njegova agenda bila je jasno obilježena kulturnim nacionalizmom, ali je istodobno želio biti i modernist-kozmopolit, izraziti europejac sa sviješću o potrebi pripadanja europskom umjetničkom i kulturnom krugu te sudjelovanja u njegovu općem razvitku. Naposljetku, Hegedušićev je ideološki habitus bio izravno vezan uz pojedine Krležine stavove, što će s vremenom dovesti do žestokih ideoloških sukoba i unutar samoga Udruženja umjetnika „Zemlja“. Konačno, uzevši u obzir sve zajedničke stavove i međusobne utjecaje, može se zaključiti da su ova trojica protagonista hrvatskog kulturnog života u dvadesetima – obilježivši događanja na zagrebačkoj umjetničkoj pozornici i oko nje – definirala idejni sklop u okviru kojeg će se u godinama koje su slijedile voditi mnoge polemike te razvijati daljnje projekcije razvitka hrvatske moderne umjetnosti.



<sup>47</sup> O tome više u: P. PRELOG, *Hrvatska moderna umjetnost*, 213–293.

## MIROSLAV KRLEŽA, LJUBO BABIĆ AND KRSTO HEGEDUŠIĆ: SOME ASPECTS OF THE ART SCENE IN ZAGREB IN THE 1920S

*Summary:* After a brief period of popularity during and immediately after World War I, in the 1920s avant-garde tendencies in Croatian art were largely abandoned in favor of realism in its many forms. This was a local reflection of similar developments in European art at the time. However, a number of issues that would continue to affect Croatian art in the upcoming years also began to take shape in the 1920s: the attitude towards the avant-garde, the status of Croatian art and the position of Zagreb as its center in the context of European art, as well as cultural nationalism, which re-established itself as one of the key preoccupations of Croatian artists in the latter part of the decade. Miroslav Krleža, Ljubo Babić and Krsto Hegedušić, all of whom gained prominence on the Zagreb art scene at the time – most notably between 1924 and 1930, when Vladan Desnica attended university there – also concerned themselves with those issues. This is when Krleža penned some of his seminal works on art (including his famous essay about the German artist George Grosz), which resonated deeply with the artists of the time and became strongly influential. Babić, on the other hand, wrote of the necessity of cultivating “our mode of expression”, a concept which emphasizes the importance of the place, the milieu or a particular region in an artist’s work, while Hegedušić built upon some of Krleža’s hypotheses and, having graduated from the Academy in Zagreb and having spent some time in Paris, began focusing on the burning social issues of his time, taking part in the formation of the “Zemlja” Art Collective in 1929. Considering the attitudes they shared and the ways that they influenced each other, it is fair to say that these three central figures of Croatian culture in the 1920s, who shaped the Zagreb art scene of the time also defined the set of ideas that would continue to be hotly debated and influence the development of Croatian modern art for years to come.

*Key words:* Croatian modern art, the 1920s, Miroslav Krleža, Ljubo Babić, Krsto Hegedušić, attitudes towards the avant-garde, cultural nationalism, “our form of expression”, “our expression”



### *Izvori*

- Ljubo BABIĆ, „Uz slike Krste Hegedušića“, *Obzor* (Zagreb), br. 63, 5. 3. 1929., 2–3.  
Miroslav KRLEŽA, „Grafička izložba 8. III. – 20. III. 1926.“, *Obzor* (Zagreb), br. 69, 11. 3. 1926., 2–3.  
Miroslav KRLEŽA, „O njemačkom slikaru Georgu Groszu“, *Jutarnji list* (Zagreb), br. 5229, 29. 8. 1926., 19–20.  
Miroslav KRLEŽA, „Slučaj kipara Studina“, *Riječ SHS* (Zagreb), br. 110, 8. 3. 1919., 2–3.

### *Literatura*

- Ljubo BABIĆ, „Hrvatski slikari od impresionizma do danas“, *Hrvatsko kolo*, 10/1929., 177–193.  
Ljubo BABIĆ, *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*, Zagreb 1929.  
Ljubo BABIĆ, *Maestral – O našem izrazu – Požutjele putne uspomene*, Zagreb 1931.  
Ljubo BABIĆ, „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše“, *Hrvatska revija*, 3/1929., 196–202.  
Josip DEPOLO, „Zemlja 1929. – 1935.“, u: *Nadrealizam. Socijalna umetnost. 1929–1950.*, katalog izložbe (ur. Miodrag B. Protić), Beograd 1969., 36–50.

- Frano DULIBIĆ, „Grupa nezavisnih umjetnika (1921.–1927.)“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23/1999., 199–208.
- Aleksandar FLAKER, *Nomadi ljepote. Intermedijalne studije*, Zagreb 1988.
- Krsto HEGEDUŠIĆ, „Pred petom izložbom Zemlje“, *Danas*, 1/1934., 113–116.
- Krsto HEGEDUŠIĆ, „Zašto i za koga?“, *Književnik*, 6/1929., 226–227.
- Zoran KRAVAR [Zo. Kr.], „Marginalija uz slike Petra Dobrovića“, *Krležijana*, sv. 2. (ur. Velimir Visković), Zagreb 1999., 12–13.
- Miroslav KRLEŽA, „VI. izložba Hrvatskog proletnog salona“, *Plamen*, 12/1919., 244–247.
- Miroslav KRLEŽA, *Eseji I. Sabrana djela Miroslava Krleže*, sv. 18 (ur. Anđelko Malinar), Zagreb 1961.
- Miroslav KRLEŽA, *Eseji III. Sabrana djela Miroslava Krleže*, sv. 20 (ur. Anđelko Malinar), Zagreb 1963.
- Miroslav KRLEŽA, *Izlet u Rusiju*, Zagreb 1926.
- Miroslav KRLEŽA, „Kako se kod nas piše o slikarstvu“, *Književna republika*, 2/1926., 68–81.
- Miroslav KRLEŽA, „Kriza u slikarstvu“, *Književna republika*, 1/1924., 22–28.
- Miroslav KRLEŽA, „Marginalije uz slike Petra Dobrovića“, *Savremenik*, 4/1921., 193–205.
- Miroslav KRLEŽA, „O Ivanu Meštroviću“, *Književnik*, 3/1928., 73–85.
- Miroslav KRLEŽA, „O nemačkom slikaru Georgu Grosu“, *Književna republika*, 2/1927., 83–94.
- Miroslav KRLEŽA, „O smrti slikara Josipa Račića“, *Književnik*, 8/1928., 273–281.
- Miroslav KRLEŽA, „Predgovor“, u: *Podravski motivi: trideset i četiri crteža*, Zagreb 1933., 5–26.
- Miroslav KRLEŽA, „Uz slike Vladimira Becića“, *Hrvatska revija*, 1/1929., 23–27.
- Lovorka MAGAŠ i Petar PRELOG, „Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33/2009., 227–240.
- Tonko MAROEVIĆ, „Krleža prema Meštroviću“, *Život umjetnosti*, 33–34/1982., 128–137.
- Dubravka ORAIĆ TOLIĆ, *Čitanja Matoša*, Zagreb 2013.
- Petar PRELOG, *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb 2018.
- Petar PRELOG, *Prolječni salon 1916.–1928.*, katalog izložbe, Zagreb 2007.
- Petar PRELOG, „Strategija oblikovanja ‘našeg izraza’: umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31/2007., 267–282.
- Ivanka REBERSKI, *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično, klasično, objektivno*, Zagreb 1997.
- Ivanka REBERSKI, „Slikarstvo“, u: *Ljubo Babić. Antologija*, katalog izložbe (ur. Ivanka Reberski i Libuše Jirsak), Zagreb 2010., 11–160.
- Darko SCHNEIDER, „Kronika“, u: *Krsto Hegedušić. Monografija*, Zagreb 1974., 89–137.
- Ana ŠEPAROVIĆ, *Jerolim Miše. Između slike i riječi*, Zagreb 2016.
- Zdenko TONKOVIĆ, *Grupa hrvatskih umjetnika 1936–1939.*, katalog izložbe, Zagreb 1977.

## Mrežna stranica

- Lovorka MAGAŠ i Petar PRELOG, „George Grosz and Croatian Art between the Two World Wars“, *RIHA Journal* (<http://www.riha-journal.org/articles/2011/201-oct-dec/magas-prelog-george-grosz-and-croatian-art>)