

ĐURO TILJAK

O građanskoj,
socijalnoj i
partizanskoj
umjetnosti

ĐURO TILJAK

O građanskoj, socijalnoj
i partizanskoj umjetnosti

urednice

Ivana Hanaček
Ana Kutleša
Vesna Vuković

BIBLIOTEKA
TENDENCIJA

t

ĐURO TILJAK

O građanskoj, socijalnoj i partizanskoj umjetnosti

priredile Ivana Hanaček i Vesna Vuković

BLOK
Zagreb, lipanj 2021.

Predgovor	7
-----------------	---

STUDIJE

Ivan Meštrović	15
Izložba Georga Grosza u Zagrebu	25
Povodom izložbe savremene njemačke umjetnosti	30
Georg Grosz	35
Pola vijeka hrvatske umjetnosti	41

O ZEMLJI

Izložba „Zemlje”	61
Izložba „Zemlje”	67
Likovni život	72
Izložbe i kritičari	76
Literarni i umjetnički bezbožnici	84

O BABIĆU I GRUPI TROJICE

Zapad i istok likovnih problema	89
Izložba Babić-Becić-Miše	92
Izložba Pechsteina, Babića, Becića i Miše	101
Naši likovni problemi	105

KRATKI OSVRTI

Mali horizonti	113
Izložbe	118
Osvrti	120
O francuskom kolorizmu	123
Likovni život	127
Izložba Vjekoslava Paraća	131
Marijan Detoni	133
Milan Steiner	135
Ivanu Goranu Kovačiću	141

O PARTIZANSKOJ UMJETNOSTI

Narodno-oslobodilačka borba i umjetnost.....	143
Izložba umjetnika partizana u Šibeniku ...	148
Iskaz Đure Tiljka na Plenumu ULUH-a ...	159

Predgovor

Četvrto izdanje Tendencije ujedno je i prvo posvećeno domaćem likovnom kritičaru koji je svoj trag ostavio upravo u povijesti tendenciozne umjetnosti. Reflektirajući razvitak europske moderne na „periferiji civilizacije, bez jačih likovnih tradicija”, kako je definirao poziciju i uvjete razvoja hrvatske međuratne umjetnosti, Đuro Tiljak interpretira je otvarajući historijsko-materijalističke perspektive. U svojim tekstovima nikad ne ispušta iz vida svu kompleksnost historijskog razvitka ljudskih djelatnosti, pa tako i likovne umjetnosti, nadilazeći njezina uska čitanja utemeljena na individualnim sposobnostima i talentu. Revalorizirajući kanon moderne umjetnost, taj moskovski i pariški đak svoje pero brusi u jeku sukoba na književnoj ljevici. Iako se u tom sukobu našao na strani socijalne literature, zagovarajući zaključke glasovite Druge konferencije Međunarodnog udruženja revolucionarnih pisaca, njegov stav o internacionalizaciji sovjetske likovnosti, posebice odnos prema socijalističkom realizmu, bio je više fluidan i promjenjiv nego tvrd i dogmatski. Njegovi tekstovi svjedoče o aktivnom promišljanju pojedinih postulata proletherske umjetnosti, koje on radije *prevodi* u lokalni kontekst nego nekritički *prenosi* poput kakvih gotovih formula.

No, Đuro Tiljak nije bio samo otvoreni propagator socijalno angažirane umjetnosti i kritičar umjetnosti na kapitalističkoj periferiji, sredini u kojoj nerijetko nije vidio ništa više od „nesolidnih i površnih likovnih refleksija europskih likovnih strujanja” i „mušičavog akrobatskog baratanja likovnim sredstvima”. Tiljak je bio i slikar, učitelj crtanja na raznim adresama Kraljevine Jugoslavije, punopravni

član Udruženja umjetnika Zemlja, urednik časopisa *Kultura*, redoviti suradnik *Književnika* i drugih ljevičarskih glasila međuratnog razdoblja, partizan i član likovnog odjela agitpropa, vijećnik AVNOJ-a i ZAVNOH-a, organizator izložbe umjetnika partizana u oslobođenom Šibeniku u veljači 1945., profesor i prorektor Akademije likovnih umjetnosti te prvi poratni predsjednik Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske. Ove sumarno pobrojane biografske reference govore da je riječ o umjetniku-revolucionaru vanserijskog društvenog angažmana, nepravedno zapostavljenom u narativima domaće historiografije. Tiljak je bio i „organizirani kominformovac” te u okretanju Jugoslavije ka Zapadu i njezinoj liberalizaciji koja nastupa nakon donošenja Rezolucije Informbiroa (1948.) nije vidio puno smisla. U klimi intenzivnih unutarnjih i vanjskih političkih napetosti tih godina svoj kritički odnos prema Partiji platio je isključenjem iz članstva u ULUH-u. Nakon toga uslijedila je i njegova marginalizacija u onodobnoj umjetničkoj zajednici. Od siječnja 1950., kad ga kolege umjetnici na tematskom Plenumu ULUH-a isključuju iz članstva u tom ključnom umjetničkom udruženju, slabi i interes za njegovo stvaralaštvo i kritičarski rad. Istraživanje „posrnulog” umjetnika *staljinista* u jugoslavenskoj je historiografiji bilo priličan tabu.

Naš interes za Tiljkovo djelovanje i doprinos frontu socijalne umjetnosti započeo je istraživanjima Udruženja umjetnika Zemlja. Taj je interes rastao proporcionalno sa spoznajama o složenosti funkcioniranja Zemlje i općenito djelovanja s „lijevih pozicija” u vremenu snažnih društvenih polarizacija koje je dodatno usložnjavala diktatura kralja Aleksandra Karađorđevića i ilegalno djelovanje KPH. U društvenim okolnostima kad je to bilo riskantno, Tiljak

je beskompromisno zauzimaao pozicije angažiranog lijevog intelektualca, od kojih ne odustaje čak i kad je to značilo uzeti pušku u ruke i u jeku ratnog sukoba i fašističke okupacije zemlje pružati oružani otpor.

Kako bismo otvorili prostor za revalorizaciju njegovog kritičarskog rada i proširili historizaciju njegova „slučaja”, ovim izdanjem dokumentiramo gotovo cjelokupni Tiljkov publicistički rad. Njegove kritike i studije dosad razbacane po književnim i *naučno-umjetničkim* časopisima iz međuraća po prvi su put ukoričene u jednom izdanju, a neki su prilozi — transkripti rukopisa i stenograma — i objavljeni po prvi put. U želji da zaista funkcioniraju kao dokument vremena, odlučile smo zadržati originalni jezik, s njegovom onodobnom ortografijom. Neka čitatelje ne zbune osebnosti pisanja pojedinih riječi.

Okupljeni na jednom mjestu, tekstovi nam postepeno grade sliku dosljednog i beskompromisnog kritičara, kroničara onodobnog likovnog života, pa i ozbiljnog historičara umjetnosti jer ih nerijetko obilježava didaktički ton. Nadalje, oni šire fenomen poznat kao Sukob na *književnoj* ljevici u polje likovnosti, svjedočeći o uvjerljivosti njegova angažmana te slikaju drugačiju, kompleksniju i svakako cjelovitiju sliku umjetničkih događanja i razvoja na domaćoj likovnoj sceni međuratnog razdoblja te prvih godina nakon oslobođenja.

Tekstovi nisu poredani kronološki, kao što je to uglavnom slučaj u izdanjima ovog tipa, nego su organizirani u tematske cjeline: o Zemlji, o Grupi trojice i Babiću, o partizanskoj umjetnosti, a dva su poglavlja strukturirana prema formalističkom ključu, odnosno opsegu prikaza i interpretacije određenih fenomena (njemački ekspresionizam, francuski impresionizam, futurizam i avangarda općenito) i/li pojedinih umjetnika (Meštrović, Grosz).

Upravo studijama i otvaramo ovo izdanje, u namjeri da pokažemo dubinu njegova kritičarskog zahvata. U trenutku kad smo pripremale materijale, u javnosti je otvorena rasprava povodom preispitivanja statusa Meštrovićevih čikaških „Indijanaca”. I dok dio stručne javnosti pokušava braniti spomenike pozivajući se na njihovu formalnu vrijednost, čini nam se primjerenim, pa i prijeko potrebnim, ovo izdanje otvoriti upravom kritičkom studijom ovog umjetnika. I ne samo njega, studija precizno smješta Meštrovića u kontekst domaće umjetnosti i njezinog nejednakog razvoja, u odnosu na zemlje visoke kulture. Drugo poglavlje okuplja tekstove o Udruženju umjetnika Zemlja čiji je rad pratio i podržavao od samih početaka, te čijim je i formalnim članom bio u kratkom, ali intenzivnom i burnom periodu od 1932. do 1933. koje je obilježio Sukob na književnoj ljevici. Njegove kritike Zemljinih izložbi nisu apologetske, već upravo programatske: ne samo da razrađuju Zemljina programska načela, nego i eksplicitno iznose sve manjkavosti njihove provedbe u određenom stadiju. Možda će ponekoga i iznenaditi njegov oštar i bespoštedni ton u prikazima kolektivnih izložbi Zemlje i pojedinačnih dostignuća Zemljaša, ali to nas ne treba zavesti na pomisao da je u njima zauzeo stav neutralnog kritičara. Zaključni tekstovi u poglavlju u kojima se razračunava s kritikom Zemlje, kako s klerikalnog tako i s građanskog krila, jasno pokazuju njegovo zauzimanje za udruženje i njegovo usmjerenje. Oni su i dobar ulaz u poglavlje koje slijedi, a koje čini niz tekstova o Grupi trojice, a napose o Ljubi Babiću. Polemika s Grupom trojice, koja je u osnovi njegova kritika građanske i (diletantizma) akademske umjetnosti, jedan je od stubova njegova kritičarskog angažmana. Započeta osvrtom na Babićevu studiju „Hrvatski slikari od

impresionizma do danas”, ujedno i jedina kritika na koju je Babić uzvratio, nastavlja se cijelo desetljeće, pa i „proviruje” u drugim tekstovima. Tekstovi o Babiću i Grupi trojice razotkrivaju materijalnu pozadinu njihove umjetnosti: transfer pariških i Münchenskih trendova u malograđansku sredinu i formiranje ukusa domaće publike, zatim pojavu „poslijeratnog bogataša i snoba” i sve veći upliv tržišta, ali i njihov utjecaj na domaću scenu kroz Babićev institucionalni položaj i tutorski odnos prema mladim umjetnicima. Četvrto poglavlje okuplja kraće osvrte na likovni život u Zagrebu koje je redovito objavljivao u *Književniku*, upravo u vrijeme svog najplodnijeg kritičarskog angažmana od 1930. do 1933. godine. Iako kratki, tekstovi su prožeti i organizirani oko uvida koje je razložio u širim studijama. Na primjer, prigodna crtica o Manetu povodom 100-godišnjice rođenja uspijeva locirati umjetnika na pozadini razvoja industrijskog kapitalizma u Francuskoj i stasanja građanske klase. Čak i tako ograničen tekst Tiljku može biti prostor za socijalnu povijest umjetnosti. Nakon svojevrsne „pauze”, a zapravo odlaska u partizane koji smo predstavile fotografijom s Ivanom Goranom Kovačićem, snimljenom ispod planinskog masiva u Istočnoj Hercegovini 1943., i pjesmom koju mu je napisao posthumno, u Šibeniku 1945. godine, peto poglavlje obuhvaća njegove poslijeratne tekstove o partizanskoj umjetnosti. Formalni ulazak u institucionalne okvire nakon promjene društvenog uređenja staviti će ga, kao kritičara, u sasvim drugačije okvire. No, neće otupiti njegovu kritičarsku oštricu, nego upravo potcrtati njegovu vjeru u važnost samokritike.

Organizacija u tematske cjeline nipošto nije konačna, ona nam u osnovi otkriva kako se pojedinici uvidi i stavovi poput crvene niti provlače kroz

gotovo sve Tiljkove tekstove i zapise. I tako ne samo da dokazuje dosljednost njegova pristupa, već i potcrtava važnost historijsko-materijalistički fundiranih interpretacija umjetničkih fenomena te društvenih faktora umjetničke proizvodnje i recepcije.

Pripremajući izdanje temeljito smo pročešljale dostupne arhive i fondove te tako nadopunile postojeću bibliografiju. Skromna financijska sredstva i zahtjevni projektni okvir nisu nam dopustili da istraživanje proširimo izvan granica pa to ostavljamo u zalog nekom budućem poduhvatu.

Ivana Hanaček i Vesna Vuković

STUDIJE

Ivan Meštrović

Povodom IV. kolektivne izložbe

RIJEČ JE O UMJETNIKU, koga se smatra jednim od najvećih živućih vajara svijeta, i o čovjeku koji je doduše indirektno ali svijesno utjecao na razvoj sudbine svog naroda.

Jugoslavenska misao kao pozadina njegovog stvaranja izrazila se u ideji za „Vidovdanski Hram” i imala je jasnu tendencu veličanja srpske prošlosti, naglasivši misiju slavenske rase u historiji uopće, a specijalno političku i kulturnu misiju Srbije na Balkanu. Nećemo da ulazimo u političko značenje ovako postavljenog problema. O tome znadu dosta i najširi krugovi, a i pisalo se o tome mnogo. Zanima nas drugo.

Njegova ideja za „Vidovdanski hram” potekla je iz kompleksa t. zv. „Weltschmerza” izraženog u njemačkom secesionizmu i tadašnjoj našoj literaturi, koja je crpila sadržaj iz kosovske tragedije. To je zapravo bio romantični pokret u literaturi i umjetnosti, gdje je sadržaj narodne pjesme postao

glavni motiv. Drugim riječima: Kosovski tragični momenat interpretiran sa stanovišta evropskog nihilističkog pesimizma. Mi želimo pokazati kako je ovaj momenat bio odlučan za formu Meštrovićeve umjetnosti i za njegov lični razvoj. Tim više, što talenat ovog umjetnika pruža dovoljno garancije, da možemo pretpostaviti, da bi se razvio u jednoj sretnijoj epohi umjetnosti, recimo u gotici ili renesansi i baroku, do neslučenih razmjera. Na žalost njegov talenat se pojavio u doba propadanja umjetnosti i u doba propadanja svih starih ideala. Podlegao je neizbježivim značajkama epohe, ma da je „nejunačkom vremenu usprkos” pokušavao dati umjetnosti konkretniju svrhu. Danas kada je njegova umjetnost u dekadansi, potrebno je naročito naglasiti uzroke koji su tome krivi. A to je evropski nihilistički pesimizam izražen formalno u secesionističkoj plastici kao religiozna patetika. U svojoj interpretaciji tragičnog išao je progresivno na štetu plastičkog realističkog osjećaja. Sadržaj nije djelovao kao glavni kreativni faktor u smislu jačanja plastičkog osjećaja, nego kao izlika i izgovor čisto formalnim problemima, koji su umjetnika zanimali. Na taj način je umjetnost Ivana Meštrovića ostala samo jedna vrst tendencioznog larpurlartizma i eklekticizma i ako u jednoj odličnoj formi.

U historiji nije rijedak slučaj da umjetnici odlučuju u stvarima političke borbe idejno ili aktivno. To je samo zaoštreni oblik, kojim umjetnici rješavaju latentne zadaće umjetnosti od vremena paleolita do danas.

Historijski materijalizam otkrio nam je zakone iz kojih postaju i objašnjavaju se ideološke forme naroda ili epoha. Ma da su ti zakoni u svojoj konzekvenci brutalni poput elementarne prirodne sile i strašni za raznježene ljude našeg doba, oni su nam neophodno potrebni da otkrijemo istinu u svakoj

pojavi društvenog života ljudi, njihovih ideologija pa i umjetnosti. Umjetnost treba promatrati u njenoj specifičnoj historičkoj formi, želimo li objasniti njene bitne forme i značenje njenih proizvođača. Znači da veličinu neke umjetničke ličnosti ne možemo odrediti isključivo prema njegovim individualnim sposobnostima ili talentu. — Mihelangelo je došao jednom u iskušenje da bira između sultana i pape i premda je shvaćao Boga kao tiranina, svršio je kao papinski glorifikator i predskazivač „strašnog suda” u oči protureformacije. Prema tome nije bio ni slučajna pojava na prekretnici srednjeg vijeka u novi, kao što to nisu bili ni Luther ni Ignacije Loyola. U gibanju historije, ljudi prihvaćaju konflikte svojim ideološkim formama i u to se ime bore ili saglašavaju. — Rubens je bio slikar kraljevske dionizijske sreće i diplomata, a David je bio progonjeni revolucioner i predstavnik klasicizma s helenskim republikanskim idealom.

Nesmijemo zapasti u pogrešku koju čine savremenici individualiste, što gledaju samo individualne sposobnosti i talenat i stvaraju tako kult genija i polubožanstva. Parole o čistoj umjetnosti, religiji umjetnosti, vidovitosti, humanosti i t. d. idu samo zatim da izoluju neku umjetničku pojavu do kulminacije. U današnjoj umjetničkoj proizvodnji to je kolosalno sredstvo reklame i materijalne probiti. Danas, kada je kapitalistički mašinizam neprijatelj umjetnosti i kada građanski umjetnik nema velikih ideala, lako se događa da umjetnik daje svojoj umjetnosti još i prizrak veličine prošlih umjetničkih epoha. Takav je umjetnik još samo vješt kompilator-eklektik, a ljubitelji umjetnosti su njegovi obožavaoci. Jasno je da ovo ne mogu biti kulturni pokretači i da njihovo shvaćanje prošlosti ne ide za tim da organizuje kulturne ostavštine prošlih epoha i da se ne odnosi spram njih ispravno kritički. To ne znači da individualizam nije u

stanju eksploatisati tekovine intelekta prošlih kulturnih epoha da ih preradi u nešto novo, no kritičko obrađivanje tog materijala upereno je samo na formalnu stranu umjetnosti u smjeru larpurlara. Odlične rezultate postizava tamo, gdje je moć apsorpcije likovnih vrijednosti uslijed visoke kulture naročito razvijena i gdje logika stanovite kulturne linije ne zastranjuje. Takovu ulogu vrši danas Francuska i u poređenju s njome zaostaju ostale zemlje Evrope, da ne govorimo o kulturnoj pustoši čitavih kontinenata. — Čisti larpurlar, riješen svake naročite socijalne funkcije, ideal je umjetnika individualiste, analogno idealu čovjeka aristokrate, koji ne želi snositi nikakvu socijalnu funkciju i prezire rad. Umjetnici instinktivno osjećaju da je sloboda intelekta zarobljena mašinizmom, da je radu oduzet pravi smisao i oni se bore za tu slobodu u obliku larpurlara i baš zato nailaze na simpatije vlasnika mašina. — Čistog larpurlara malo se nailazi. Pomiješan idejama prošlih epoha, nabacanima uzduž i poprijeko u psihi građanina, larpurlar je češće kompromisan. Zato je genealogija sadržaja današnje umjetnosti prilično zakučasti problem. Iza modernih madona, materinstava, raspeća, monumenata propalim i živim rasama, bitkama naroda i slično krije se kakvi kompromisni oblik larpurlara, tog individualističkog umjetničkog produkta. Kod tačnijeg promatranja ideala „vječne ljepote” otkrivamo, da je to zapravo forma sublimacije erotike i u varijacijama od vremena Rafaela do danas. To je obično i glavni sadržaj larpurlara i njegovo najjače opravda nje. — Tko se nebi poklonio pred ljepotom žene — osobito ako je vječna? To razoružava i ženomrzice. Žena kao torzo, akt, otmjena dama, anđeo, mati ili koludrica, lišena je kao i ova umjetnost svoje socijalne funkcije, zbog ljepote, harmonije, tišine ili tuge! Jer to su kategorije vječnosti — besmrtnosti. Nešto, zašto je još vrijedno

živjeti. — Žena je kip slobode, pobjede, oslobođenja i slave poslije vojna i tiranskih podviga. Tu vrši larpurlar besprimjernu ulogu da izvrne i usлади stvarnost. Stvarno je žena ratovima najviše pogođena, jer ostaje živa i vjekovima podnosi zlostavljanja, pa ipak je stavljena na postamenat, kao simbol svih nad njom izvršenih tiranija. Ideali građanskog društva imaju neodoljivu potrebu patetike. Klasični Grci bi se začudili da vide, da su današnje ljudske želje i nade projicirane samo u jedno božanstvo — u ženu. Njihovi simboli bili su mnogo konkretniji, logičniji i raznovrsniji, a nisu li Rimljani u doba propadanja bili isto tako logični, kad su prosto mijenjali glave imperatora, na stalnim monumentima tirana? — Individualizam i larpurlar u stanovitoj konsekvenci pružaju široko polje za razvoj svih mogućih eklekticizma. Evropa stvorivši besprikorna prometna sredstva, stavila se je u vezu sa najudaljenijim kulturnim bazenima svijeta sviju naroda, sviju vremena. Duhovno blago svijeta čeka, da iz njeg crpe pouku tko umije u njemu čitati. To su spomenici s jednog velikog groblja čovječanstva i sigurno je, da su to krvlju plaćeni svjedoci i rezultati gibanja historije. Može li ih se, smije li ih se upotrijebiti u proizvodnje ekzaltacije individualizma i tko za to snosi odgovornost? Na to pitanje nam ne može odgovoriti umjetnik individualista, ni svi estete građanskog društva, ali sa tog stanovišta dobivamo bezuvjetno objektivniju i jasniju sliku mnogih savremenih pojava umjetnosti.

Da shvatimo relacije na terenu laupurlara i da ih dovedemo u vezu s umjetnosti Ivana Meštrovića, moramo osvijetliti stanje umjetnosti pod čijim se je uplivom razvijao.

Osnivači njemačkog carstva, u užem smislu pruskog imperijalizma, stavljali su čisto teoretski konačni cilj države u službu umjetnosti, pod uplivom

tadanje filozofije i estetike klasicizma. Po svoj prilici i da se dovede protestantizam i katolicizam na zajednički kulturni teren u smislu jačanja imperije, prevladalo je mišljenje, da umjetnost treba da zamjeni religiju. Formalno, umjetnost je iz klasicizma i akademskog naturalizma skrenula u secesiju i ekspresionizam, istraživajući „misterij stvaranja” i „misterij rase”. Dali je umjetnost postala religijom, ili je religiozni osjećaj kreator umjetnosti, o tome nisu bili na čisto ni ekspresionisti.

Izuzevši Hans von Marées-a, njemački klasicizam bio je viljemski ukočen. Pojam klasičnog preveli su Nijemci u akademske principe, jer nisu bili u stanju da ga apsorbiraju. Hans von Marées bio je iznimka i samim Nijemcima neshvatljiv. Izgleda da njemačko carstvo nije bilo plodno tlo za građanske klasične ideale, za pojmove slobode u uživanju i neradu, za pastore, bahantkinje i t. d. To se je kod njih izvrgnulo u čudnu romantiku Böcklina i Stucka. Nijemci su shvatili klasicizam kao zgodnu formu parade, kao reprezentaciju carskog dostojanstva. Je li secesionizam predstavljao reakciju na tu vrstu klasicizma, ili je bio njegova totalna dekadansa? Svakako je bio moderan i revolucionaran u smislu devize „umjetnik radi iz sebe i zbog sebe”. Egocentričnost kao psihoza rasne megalomanije!

U Francuskoj je u to doba trajala sjajna epoha impresionizma, logični i jedinstveni izraz trećeg staze. Realizam osnovan na iskustvima renesanse, baroka i modernog shvaćanja boje, nije se dao zburniti nikakvim misterijima. Rodin je u to doba analitički definirao zakone umjetničkog stvaranja, a njegovi sljedbenici Bourdelle i Maillol upotreбили su ih uspješno u stvaranju jednog novog klasicizma.

Evropska umjetnost, od vremena renesanse nalazila je uvijek ogromno vrelo inspiracije u

helenskoj plastici. Plastički osjećaj varirao je u svom realizmu, prema svim mogućim epohama antikle plastike, a u Francuskoj nije nikada gubio liniju tipične kulture. Njegove osnovne karakteristike nalazimo u mezopotamskom bazenu brončanog doba, u spomenicima Sumera i Akkade i u krajevima uz azijsko Sredozemno more i na otocima Egejskog mora i Kreti. Duboki realizam možemo pratiti podjednako od keramičke sitne plastike, do monumentalnih statua. Ovaj realizam zadržao je logičnu nijansu u umjetnosti Antoine Bourdella. To je renesansa paganizma i bez naročite patetike.

Nijedna prava religiozna umjetnost nije patetična. U njoj može biti realistički osjećaj podređen stilizaciji u smislu religioznog ritusa, može biti hieratična, ukočena i dekorativna, no ona simboliše uvijek iskrene religiozne predodžbe. Moderna religiozna patetika, kako ju je donio secesionizam, je ritus bez vjere. Ne spada ni u gotsku katedralu ni u egipatski hram, jer je individualistička proizvoljnost. — U pitanjima religije individualizam nije opravdan i izgleda kao neko naturiranje. Anglo-Saksonci imaju u tom pogledu najmanje delikatnosti, a ne zaostaju ni Nijemci. Patetika Francuza Puvis de Chavannes-a ne vrijeđa, jer je delikatna, ali i ne uvjerava; no to joj nije bila ni neposredna svrha. — Karakteristike secesionističke patetike jesu monumentalnost postignuta ponavljanjem forme i šematizacija izraza tuge, radosti, zamišljenosti i t. d. Plastički osjećaj podređen je dekorativnome. Naturalizam nije podređen osjećaju ritma i arhitektonskim zakonima koji organizuju rasvjetu. Anatomija nije podređena funkciji pokreta, nego je nervozno ornamentalno utiranje. Ona izaziva misli o prolaznosti života. Religiozno-filozofski pesimizam na liniji nihilističkog budizma — u nirvanu. Odatle toliko tuge, boli i samotničkih meditacija.

Idejno, umjetnost Ivana Meštrovića kreće se između secesionističke religiozne patetike i antikne poganštine. Za prvo se je odlučio umjetnik svjesno, a drugo se je priključilo kao neophodni realistički plastički momenat. Samo što Meštrović nije nikada ušao svjesno u posljednji. Mihelandelov pesimizam, kao izraz revolta na tiraniju je ujedno i potencija tog plastičkog osjećaja. Meštrovićev pesimizam, kao odraz Weltschmerza, guši taj osjećaj. — Herojski fatalizam, tako srodan Homerovim junacima u našoj muškoj narodnoj pjesmi, interpretirao je Meštrović kao predanost sudbini jednog modernog teozofa. Realizam epske širine ustupio je mjesto religioznoj patetici na štetu tragičnog, kako to osjeća narodni pjevač. Uvjerljivost tragedije nije tražio u epsko-dramskom, nego u romantičko-lirskom: tišina, zamišljenost, osakaćenost, u patetičnom ponavljanju izolovanosti tuge! Pokreti nisu nikada dovoljno motivirani; to je uvijek patetički zamah, patetička teatralna dinamika.

Doživljaj elementarne snage, kako ga je dao Bourdelle u svom strijelcu, ima logiku plastičkog osjećanja radnje, interpretirano arhajskim realizmom. Funkcija radnje je potpuno definirana. Zašto se Meštrović nije stavio na liniju realizma?

Meštrović je barbarskom svežinom prihvatio ne samo formu nego i secesionističke parole. On je pokraj toga osjetio u tadašnjoj atmosferi nadmoć svog talenta. To mu je bilo dovoljno da se uvjeri, da iz njega govore sposobnosti slavenske rase. Rimski i kasnije londonski izložba izbacile su ga na svjetsku pozornicu. No to je bilo odlučno i za njegovu formu jer se je udaljio od realizma.

U traženju romansko-vizantskih napušta asirsko-metznerevske forme. Za čas je izgledalo kao da traži u sebi riješenje problema razdora između zapadne i istočne crkve, inspirisan romansko-

vizantskim raspećem u muzeju Trocadero. No samo za čas. On uzima svuda, gdje je plastički osjećaj u naročitoj stilskoj formi savršen. On to podređuje patetičkoj dinamici podjednako u oblicima arhajske grčke, egipatske, asirske, vizantske, romanske, gotske, indijske i kitajske plastike. On te oblike ponavlja, varira i pravi nove kombinacije, ali ne stvara nikada kompaktno novo. — Asirska monumentalnost, gdje je plastički osjećaj tako sretno pomiren sa dekorativnim, rezultat je vjekova. Individualistička interpretacija njena, na temu secesionističke patetike i njene dinamike, lišava je osnovnih elemenata i graniči sa monstroznošću.

Što je ovdje rečeno široko, može se primijeniti na svaku pojedinu plastiku sa ove izložbe, ne izuzivši ni većinu portreta. Potreban bi bio naročiti studij demonstriran sa fotografijama i u komparaciji sa nekim djelima značajnima za rečene stilove. Ovdje to zbog ograničenog prostora nije moguće, ali nema sumnje, da će se to jedan puta morati da učini u interesu umjetnosti. Već laiku upada napadno ponavljanje istih forma, recimo oblika ženske ili muške ruke. Meštrović ide u širinu, mjesto u dubinu skulpturnog zadatka. Nigdje nije proveden princip plastičkog organizovanja rasvjete. Figura određena za plener, ne podnosi sunčanu rasvjetu i ista neugodno naglašava materijal bronce ili kamena. Anatomija je povod za linearnu ornamentaciju, a ne za dokumentaciju pokreta i plastičkog realizma. Elementi stilizacije i realizma često su nelogično pomiješani u kompoziciji itd. itd.

O Ivanu Meštroviću pisalo se je mnogo, ali na žalost s malo kritičnosti. Na to je upozorio Miroslav Krleža svojim temperamentnim načinom i razumljiva je njegova desperacija. On je shvatio tragediju ovog talenta. Na tom se ipak ništa neda promijeniti i sam umjetnik nije još doživio, a valjda i neće doživjeti

svoju ličnu tragediju. Meštrović već 20 godina radi „o sebi i za sebe”, on je prema tome udesio svoje shvaćanje života i smrti i to je tako čvrsto, kao njegova grobnica na Petrovom polju, u kojoj misli počivati do „posljednjeg suda”. „Sunce će izlaziti i grijati zemlju; Žene će rađati djecom i njive plodom; ljubav i žuljevite ruke uvijek će graditi, a nikad obarati”. Uvijek će biti i dobrih i zlih ljudi, a znanost neće spasiti čovječanstvo! U tome je sav Meštrović. Izvan programa socijalnog, nacionalnog i internacionalnog. To je larpurlartistička afirmacija čovjeka, koji udešava svoj život prema srednje-vjekovnom idealu jednog dubrovačkog gospara, ili ako hoćete despota ili kralja. Iz te uloge neće ga maknuti nitko. Romantika njegovih vlastitih kipova dovela ga je do romantike vlastitih gesta i zato i njegova umjetnost, njegovo mišljenje i djelovanje nalaze se u kontradikciji spram svih osnovnih problema sadašnjosti.

Ideal secesionističkog umjetnika, da iz sebe učini jednu ličnost sa atributima jednog isječka historije, ostvaren je definitivno.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 5, 1932., br. 7, 242–247

Izložba Georga Grosza u Zagrebu

U DOBA KAD SE DRUŠTVO izdiferenciralo u klase, postoji samo umjetnost ili umjetnik ove ili one klase. Naučno je dokazano da neutralne umjetnosti nema i ne može da bude. Primjer za to daje i sukob Kokoschka-Grosz, koji se desio marta 1919., kad se socijaldemokrata Noske obračunavao sa pobunjenim radništvom Njemačke. Za vrijeme borbe u Drezdenu pušćani metci slučajno su ogrebli drezdenski muzej. Oskaru Kokoschki, predstavniku „čiste” umjetnosti, učinilo se to nepoštivanje kulturnih tečevina, pa je jednim plakatom, prilijepljenim o muzej, nazvao pobunjeno radništvo „barbarima”. Na to mišljenje slikara Kokoschke G. Grosz je odgovorio da sva ona roba muzejska, umjetnost, umjetnici skupa sa Kokoschkom, ne vrijede jedne radničke kosti ili vlasi bilo kojeg radnika koji se bori za kruh.

Kokoschka se brine za staro, Grosz se bori za novo. Prvi se boji za umjetnost građanskog društva, a

Grosz piše: „Umjetnost današnjice ovisi od građanske klase i umire zajedno s njom.” Kokoschka je larpur-lartista, a Grosz je socijalan slikar. Njegova umjetnost sadrži u sebi jedan od glavnih postulata umjetnosti, recimo — kolektiva, a to je da doprinosi razvijanju klasne svijesti kod zapostavljenih društvenih slojeva. To ona nebi mogla činiti da nije „izraz gledanja na životne pojave, shvatanja, težnje i borbe radničke klase.” Njegova umjetnost je potvrda mogućnosti i postojanja umjetnosti kolektiva u stadiju razvitka u kakvom se danas nalazi u Njemačkoj.

Kao individualista u početku, intelektualac umjetnik, on prilazi kolektivističkoj koncepciji. Isprva se upirao o futurizam, misleći da futurizam donosi sobom destrukciju estetike građanske umjetnosti. Međutim, stajati politički u redovima borbene socijalne ljevice, a istovremeno slikati u koncepciji futurizma, znači još uvijek zavisiti od građanskog naziranja na svijet.

Futurizam je u ono vrijeme, a obzirom na postojeće struje građanske umjetnosti, samo u likovno formalnom smislu stajao lijevo, dok je idejno propagirao individualizam.

Poznato je kako je futurizam završio svoj put sa glorifikacijom rata, fašizma i ulaskom u akademiju. A poslije toga likovnog pokreta građanska umjetnost je produžavala da živi kroz razne faze, kao što su kubizam, nadrealizam, neofovizam, i t. d.

Sadržaj i svrha njegovih slika tražili su podjedniju, odgovarajuću likovnu formu. Nije dovoljno uzimati samo socijalan siže koji bi bio odraz društvenih suprotnosti, već treba taj sadržaj učiniti razumljivim, pristupačnim najširim slojevima. Treba naći podjedniju terminologiju, riječnik, da se može biti koristan kolektivu. Formalna, terminološka nerazumljivost i t. d., samo je posljedica građanskog gledanja A tko je

mogao Groszu kazati, koji bi to bili likovni principi i koncepcija koja uvjetuje jasnoću, ako ne sam kolektiv u najširem smislu?

G. Grosz precrtava crteže djece i odraslih na koje nailazi po zidovima kuća, čekaonica, klozeta, skloništa i fabričkih ograda, te tako uz pomoć kolektiva izgrađuje svoj likovni izraz. To je i razlog da kod njega nalazimo likovne elemente koji čine bazu likovnoj koncepciji proleterske umjetnosti. U analizi tih elemenata mi vidimo da je redovito slika kao površina shvaćena dvodimenzionalno. Sadržaj se prikazuje u najbitnijim karakterizacijama i što jednostavnije. Ta simplifikacija je kod Grosza, kao intelektualca umjetnika, više intelektualnog karaktera. Kod radnika ili seljaka, dakle kod onog koji nije imao građanske slikarske prednaobrazbe (akademije, muzeji i t. d.) ta simplifikacija je biološki izrasla i organski povezana u totalitetu likovne koncepcije. Prostor u smislu renesanse ne postoji, i slikar je oslobođen svih konstrukcija perspektivnih. Izostaje posvema rasvjeta u smislu impresionizma, a crtež je jasan jer ne predleže razlozi koji bi ga pomućivali, razbijali, ili posve uklanjali. Crtež frapira svojom sigurnošću poteza. Oblina, u koliko dolazi, nije modelovana zakonima rasvjete (Rafael i t. d.), ni potrebama boje (Cézanne i t. d.), već je nastala potrebom ritma i ekvilibra slike. Logično da shvatanje ljepote u konvencionalnom smislu, kao i akademska koncepcija slika, posve otpadaju. Boja kao faktor proizlazi iz grafičke, linearne koncepcije, i nosi u sebi simboliku objekta, a otvorena je i lokalna karaktera. Proporcije nisu logične zakonima anatomije, izvjesne su deformacije vidljive, ali one nisu artistska proizvoljnost, slučajnost, već služe za karakteristiku objekta. Ta je karakterizacija tipična, jer nije vezana za pojedince, već iznosi karakteristike tipa, izvjesnog sloja, staleža ili grupe ljudi (soldat,

oficir, bogataš, činovnik i t d.). Siže nije nikada izmišljen literarno, već je uvijek doživljen, uzet iz života kolektiva i miljea, te nosi u sebi sve karakteristike života i kraja gdje je nastao.

Sve te pozitivne elemente nailazimo u glavnom i u radovima G. Grosza. Ali pored njih postoje likovni elementi kao ostavština ekspresionizma i dadaizma pod čijim je uplivom Grosz počeo raditi, dakle elementi slikarske dekadanse građanskog društva. Oni pomućuju snagu izraza i odalečuju ga od proleterskog realizma i optimizma, te stvaraju nepotrebne prenatrpanosti. Kod Grosza se susrećemo i sa infantilizmom koji, kako znamo, donosi one elemente objekta ili modela koje autor smatra da su karakteristični, a bez obzira da li se vide ili ne, t.j. prelazi se stadij vizuelne realnosti. Odatle rentgenska providnost kod nekih Groszovih crteža, koja počinje onda da smeta kad više ne služi karakterizaciji objekta već je njegova artistska proizvoljnost. Taj artizam dolazi još više do izraza kod nekih akvarela zadnje faze njegova rada. Boja mu je ugašena, i mogle bi se povući sličnosti sa dekadentnom koncepcijom boje Pascina ili Chagalla.

Ta su zastranjivanja samo formalne prirode razumljiva, jer G. Grosz, kao intelektualac, dobivši slikarsku prednaobrazbu u gr. akademijama (Drezden, Berlin), nije mogao naprečac prekinuti sa prošlošću. Ipak, kao umjetnik koji je od individualizma prišao kolektivu, on je postigao maksimum mogućnosti do sada učinjenih u Njemačkoj.

Tematski je Groszovo slikarstvo „literatura“, „anegdota“, „agitacija politička“, „tendencija socijalna“, pa ipak je umjetnost. Dogme, programi, ideologija, stranka, zar ga smetaju u njegovom radu ili zar sputavaju njegovu slikarsku kreativnost, kad je Grosz priznat i od građanskih kritičara kao jedan od prvih slikara „moderne Njemačke“.

Obzirom na odabiranje sižeja, sadržaj, Grosz nije indiferentan posmatrač socijalne nejednakosti, on staje na stranu slabijega. On nije sišao na asfalt velegrada da sažaljeva, da se umjetnički zabavlja na račun potlačenih, on se saglasio s njima, i od onih Noske-dana do danas on je ostao u njihovim organizovano borbenim redovima.

On nikoga ne optužuje. To čini Daumier unutar građanskog društva za svoje građansko društvo, da ono eventualno postane bolje, da se popravi. Grosz iznosi stvarnu sliku jedne društvene kategorije kojoj po njegovom mišljenju nema lijeka. On ne apeluje na ničiju sućut, kao što to čini K. Kollwitz. Ona se zadovoljava, potaknuta humanitetom, patetičnom konstatacijom posljedica bespravlja, dok Grosz, obraćajući se direktno kolektivu, pokazuje na krivce bijede i milijunske besposlice. K. Kollwitz po svojoj likovnoj koncepciji ostaje strana kolektivu i logikom svog likovnog riječnika obraća se bogatašu da bude bolji, jer može da se desi zlo. Grosz ne traži milosti za svoju klasu već njezino pravo. Grosz ne gleda nekim duševnim očima, on iznosi fakta kraj kojih se dnevno prolazi. To nije skidanje maske s lica, ili naličje jedne društvene kategorije, to je pravo lice njezino kakvo uistinu i jest. On ne deformira u želji da izazove komičnost, on nije ni humorista ni karikaturista, on je hladan i okrutan u svojoj analizi, kao što su i stvarnosti okrutne i bez milosrđa. Njegov rad, gledan u totalitetu, stvarna je reportaža života velegrada kao što je to Berlin, sa svim njegovim društvenim suprotnostima.

Literatura, časopis za nauku i umjetnost,
god. 2, 1932., br. 5/6, 202–206

Povodom izložbe savremene njemačke umjetnosti

VAN-GOGH JE BIO MIŠLJENJA da velika uobrazilja (die grosse Einbildungskraft) treba da stvara slike prema prirodi. On je suviše cijenio Zolu i Goncoure da bi tražio više. Svojim bojadisanim terakotama (na platnu) ulio je dušu, a pejzažu dao sunca — i to je sve. Dovoljno teška zadaća da skrši jedan ljudski organizam. Van Gogh nije bio ekstatičar, nego tvorac novih sredstava, koje je upotrebljavao promišljeno i gotovo sistematski. Čistoća boje i dinamičnost njegovih ploha i linija oduševila je predratnu mladu slikarsku generaciju u Njemačkoj i dala joj poticaja k novome.

To se desilo u doba kad se njemačka vojska spremala za rat kad se iza svakog čoška čuo „das Kommando“, dakle u doba militarizacije duha. Zahvaljujući ogromnim muzejima, likovna naobrazba je postigla vrhunac. Razumjelo se podjednako japanski drvorez i crnačku plastiku, gotiku kao i indijsku minijaturu. — Postojao je upravo likovni pokret, koji

je kreativni momenat postavio u prvi plan, a sve se je polagalo na čistu boju, jer ima snagu. Povjerovalo se u podsvijesnu afirmaciju svoga „ja”, u iskonske instinkte, u elementarnost rasnoga i slično. Držala se predavanja o novoj umjetnosti čiste boje, o muzikalnosti boje i ritmu linije. Štampale se umjetničke revije, izdavali se umjetnički manifesti i likovne enciklopedije, s naročitim programom i ukusom. — To je bio polet jedne generacije, čija se umjetnost povukla od života za volju „čistog stvaranja”. Pod uplivom Nietzsche-ove filozofije nastojalo se živjeti daleko od svega što se zove država. Umjetnost je postala sebi svrhom u punom smislu riječi. — U to vrijeme je Kandinsky postavio teoriju o „karakterističnom trokutu”, kome na vrhu stoji genije koji vodi. Individualizam je došao do potpune samosvijesti!

Ovaj likovni pokret je otvoreno pobijao akademizam i historičko slikarstvo, ako se i nije potpuno odrekao anekdote. To je bio revolt na onaj dugi period njemačke umjetnosti od Petra Corneliusa, Overbecka i Moritza Schwinda do Piloty-a, Makarta i Stucka. Nije se htjelo više služiti ni crkvi ni državi, ali se je tražio ipak nacionalni izraz, bolje rekavši — rasni germanski. U doba evropskog nacionalističkog šovinizma, psihoze imperijalističkih težnja i sukoba, ekspresionizam je predstavljao specifično njemačku modernu umjetnost.

Sumarno uzevši ekspresionizam kao umjetnost čiste boje nije pokazao velike rezultate. Izoliravši se svijestio od prevelikog upliva francuskog slikarstva, uputio se u istraživanja mistične i religiozno-etične germanske duše. Prišlo se je gotici i primitivizmu, ali se na toj bazi nije stvorilo ništa adekvatnog po likovnoj kvaliteti francuskom kolorizmu. U suštini, ekspresionizam nije mogao oponirati francuskom kolorizmu, jer ga nije ni razumijevao. Ne možda

zato što je germanska psiha toliko oprečna latinskoj, nego što je tradicija njemačkog akademizma bila suviše jaka, a prekinulo se s njome pre naglo i naprečac, da ne bi ostalo tragova. To se je očitovalo i u naučenjačkom prilaženju problemu umjetnosti uopće i u nemoći da se dovede čista boja i forma u sklad. — Osjećaju se dalo prvenstvo, ali ga nisu prepuštali normalnoj interpretaciji temperamenta, nego su ga donosili utirano i svijesno analitički.

Najkonsekventniji kao na pr. Kandinsky, zabacio je uopće stvarnost i postavio teoriju o kontrapunkciji boja i forma.

Akademizam se je samo pritajio, njegove metode su ostale i dalje u formi revolucionarne naivnosti. Svi primarni kreativni afekti, okrenuti su naglavce. Čovjek je još samo osjetljivi seismograf koji traži i bilježi njihove potrese!

Nema sumnje, da je ta umjetnost kao i ekspresionizam uopće, tipična ateljerština. Ove vrsti larpur-lartizam bitno se razlikuje od francuskog. Impresionizam je slobodno izašao na ulicu, bez straha za svoje kvalitete. Kvalitete su bile osigurane decenijima jedne likovne kulture; tradicije su se prekinule samo prividno. Ne zaboravimo da su još živjeli Courbet i Corot dok su Manet i Pissarro dosegli muževnost i da bez linije valeurskog shvaćanja ne bi bilo Cézanne-a. Impresionizam je postao internacionalni stil samo formalno, ali kao umjetnost valeurskog progresa nije prešao granice Francuske. To je dokazao i njemački i ruski sezanizam i internacionalni savremeni kolorizam uopće.

Ekspresionizam nije proveo svoja načela u život. On nije postao konstruktivan, jer se je suviše oslanjao na individuum. Individuum koji počima s „tabule rase” i kolorističke i formalne koncepcije. Kao takav je ekspresionizam danas mrtav.

On je ipak na liniji tradicije njemačkog slikarstva donio pozitivnih rezultata, obogativši akademsku formu ekspresionističkom dinamikom, ali stvorivši tako koncepciju monumentalnu i savremenu. Akademski forma oživljena dinamikom, bez straha da se kompromituje, suština je Kokoschkinih portreta kao i portreta Dixovih. To je bio jedini put kojim su Nijemci mogli doći do izraza. Dinamičnost je uostalom primarni uslov svake monumentalnosti. U ovom je slučaju potpuno individualističkog porijetla i kao takova nije mogla eliminirati potpuno staru reakcionarnu formu. Nije li Georg Grosz jedini, koji je osjetio gdje je put do nove forme? Nije li on jedini dokučio besciljnost individualističke dinamičke koncepcije?

Umjetnost Georga Grosza nije monumentalna. Grosz je shvatio neumitnu dinamiku jednoga života disproporcija i anarhije; on je donosi jasno i razumljivo, ali on se s njome ne saglašava. Dinamika toga života ne zrcali se u njegovoj umjetnosti kao pozitivni faktor, kao motor kreativnosti. Baš naprotiv, kreativnost proizlazi iz kontradikcije te dinamike i etičke svijesti umjetnikove. Njegova umjetnost ne nastoji biti konstruktivna, kao što je to kod Kokoschke i u nekoj mjeri kod Dixia.

Groszova umjetnost je brana, na kojoj su se slomili talasi njemačkog lartpurlarta, smirivši se u smjeru „die neue Sachlichkeit”. Ako se ne varamo! Jer po izloženim djelima ovog smjera, morali bi konstatirati potpuni slom njemačkog lartpurlarta. Ako opet pripada ta umjetnost najmlađoj generaciji, koja nije bila zastupana na ovoj izložbi, imamo pravo da pitamo, zašto se je pokušalo tu mlađu generaciju na ovaj način kompromitovati kao beznačajnu. Ili zar sa starom generacijom misli izumrijeti njemačka umjetnost?

Izložba je favorizovala Liebermanna, Nolde-a, Slevogta, Lovisa Corinthu, Barlacha i Käthe Kollwitz.

Nisu izložene uljene slike Kokoschke i Dixy, a Grosz je bio slabo reprezentiran. Posvetila se je veća pažnja „bauhajzlerima”: Kandinskom, Klee-u i Feiningeru. — Premda si je ova izložba pridržala pravo da bude nacionalna, a u svojoj propagandi nastojala objasniti njemačku dušu pomoću ekspresionizma, nije mogla o tome uvjeriti. Ekspresionist Pechstein ugledava se s uspjehom u francuski klasicizam (slika br. 194 usporedi sa Henry Crosom) i formalni sezanimizam (br. 193), kao što ne mogu izbjeći francuskom šarmu boje Lovis Corinth i Nolde. Što tek da kažemo o Hoferu, Kleinschmidt, Mollu i Schlemmeru s obzirom na francuski kubizam?

U izvjesnom smislu je izložba bila vrlo širokogrudna. Mogli smo vidjeti prototipa tehničke nesavjesnosti Wernera Heusera pokraj vjernika slikarskog materijala Kandinskog. Vidjeli smo obični diletantizam Ericha Heckela pokraj Liebermanna i Slevogta, pa ako se mora čestitati historičko-kronološkoj objektivnosti aranžmana, mora mu se poreći veći umjetnički kriterij.

Izložba nije donijela našoj umjetnosti novih poticaja. Od grafike se je očekivalo više, a keramika je donijela samo tehnički virtuozne stvari. Skulptura je bila dekadentski virtuozna i bez snage. Slikarstvo nam je donijelo koloristički misticizam (Kandinsky, Klee) i besprincipijelni kolorizam (Hofer, Pechstein, Jaeckel itd.).

Naše likovne pretenzije su diametralno oprečne i lartpularističkom karakteru i likovnoj anarhiji koju smo vidjeli.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 4, 1931., br. 7, 285–288

Georg Grosz¹

Povodom izložbe u Umjetničkom paviljonu

TKO JE GEORG GROSZ? O njegovom životu znamo prilično malo. Izgleda, da mu likovni kroničari i žurnalisti posvećuju manje pažnje, nego kakvom prosječnom kino-glumcu, da ne govorimo o Chaplinu ili Šaljapinu. Uza sve to je njegovo ime bar tako popularno, kao što je to bilo pred rat ime Maksima Gorkoga. Znači za umjetnost barem to što Gorki za literaturu, ako ne i više. I baš zato što se izgovara šapćući i što nije ovjenčano lovorikama slave, ime Georga Grosza postaje sve popularnije. Jer Grosz je slikar bivših ljudi, što na čoškovima velegrada pružaju proteze

1 — Georg Grosz se rodio 26. jula 1893. u Berlinu od pruske porodice. Polazio je akademiju u Dresdenu. Sarađivao je kao crtač kod listova „Lustige Blätter” i „Ulk”; bio je čak prof. Orlika u školi dekorativne umjetnosti u Berlinu. God. 1913. bio je prvi put u Parizu. Prve crteže je izdao 1916. god. u nakladi Malik-Verlaga.

za milostinjom, što stanuju u vlažnim suteranima, kanalima ili prosto na ulici. I ne samo to, on je slikar one bezimene mase, što obavlja najteže i neophodne poslove za koru hljeba, nepismena, kulturno zaostala i izrabljena. Sjeo je s njima na „ćošak” i opazio svijet u jednoj novoj perspektivi, kakvu nije dosele ugledao nijedan slikar. Zato je trebalo hrabrosti, pronicavosti i talenta, ne samo poštenja.

Groszov razvitak pada u vrijeme propagande za ekspresionizam, koja je trajala skoro dva decenija. Ovi spiritualisti dobro su unovčili svoje „čisto duhovne vrijednosti” i zauzeli odgovorna mjesta na polju umjetničke pedagogije u Njemačkoj. Buržoazija je pravilno ocijenila njihove zasluge za umjetnost kao „stimulans” i „narcoticum” i dostojno ih nagradila.

Ekspresionisti su stavili umjetnost izvan vremena i više svih temeljnih uslova života. Njima je egipatska i stara grčka forma postala jednako savremenom i vrijednom kao i svaka forma bilo koje kulturne epohe. Težili su za apsolutnom umjetnosti, bolje rekavši za apsolutnim umjetničkim stvaranjem, po nekim spiritualističkim, od ljudi neovisnim, zakonima. Po njihovom: umjetničko djelo ne treba sadržaja ili je sporedan, jer sadržaj slike, nije sadržaj slike, nije to historija ili događaj, nije ni predmet, nego muzika oblika i boja. Pobjijali su naturalizam i s njim u vezi akademizam i historičko slikarstvo. Uzvisili su se i nad pruski militarizam i strahote rata i društvenu bijedu. To nije imalo pristup u njihov hram umjetnosti. Nisu se odnosili kritički spram događaja koji su prodrмали svijetom, kao što se nisu odnosili kritički spram tendence historičkog slikarstva prošlog stoljeća. Nisu se ni u snu mogli pobuniti protiv eventualne lažnosti i izvrtanja historije u umjetnosti, nego samo protiv forme! Izbjegli su stvarnosti u jednu bespredmetnu stvarnost i bespredmetnu umjetnost (Kandinski, Klee, Feininger). To je bila konsekvenc

larpurlartizma. Dvadeset godina kulta likovnog idiotizma, podržavanog od njemačke buržoazije bilo je sudbonosno po njemačku umjetnost. Georg Grosz nije podlegao spiritualizmu, premda se je koristio ekspresionizmom u smislu dvoplošne dinamike prostora i grafičkih crno-bijelih efekata. On je to racionalistički podredio svojoj likovnoj dijalektici, čiji su zakoni uvjetovani sadržajem i svrhom. To nisu artistički eksperimenti zbog forme, nego je to „nova koncepcija stvarnosti”. Nije to stvarnost, što monumentalno počiva na trodimenzionalnosti, rasvjeti, geometriji, kontrastima svijetla i valeuru boje, nego je to stvarnost što nastaje iz društvenih odnosa ljudi i njihovog djelovanja, upravljani ne rukom božjom niti sudbinom, nego ekonomskim uslovima. To je novo stanovište spram prirode: postojana kritika elementarnih uslova zbivanja i kritika promjena koje se događaju s prirodom i ljudima u tom procesu. Nema sumnje da je Georg Grosz prišao ovakovom shvaćanju prirode kao čovjek starog društva, kao individualist, zbog svojih etičkih naziranja i pesimizma. Shvativši jednom motorne sile historijskog razvitka, učinio je od svog pesimizma i etičkih naziranja instrumenat borbe.

Kritičari ga nazivlju slikarem s literarnim genijem. Nisu li to oni isti što ga nazivlju cinikom? On to nije. On vidi samo drugačije i tačnije od drugih, (on se u tome vježba) i fiksira viziju stvarnosti upravo lucidno. Ako je to cinizam za malograđana i buržuja, nije to nipošto za invalida i prostitutku. To je samo drukčija perspektiva.

Moramo se čuvati da njegovu ličnost objašnjavamo individualističkim mjerilom. To bi značilo kriotvoriti osnovne motive njegove umjetnosti i umanjivati mu značenje. Poznato je da se Grosz odriče naslova umjetnika uopće. To je s njegove strane osuda individualističke kulture i umjetnosti.

Groszove slike su crtački stenogrami, koji se osnivaju na velikoj sintetičkoj sposobnosti. To mu omogućuje da iz najveće velegradske vreve izdvoji najznačajnije momente i donese ih jednostavno i jasno. On stvara sintetičke elemente i sastavlja u buket ili čini presjek života u komplikovanu kompoziciju, gdje su isječci života dovedeni u nevjerojatni kontrast, u arabesku kontradikcija. Često je presjeca simboličnom sjenkom izmučenog radnika, tvorca dobara ili oštrom figurom policiste, čuvara „reda”. I za čudo ništa ne smeta što su ljudi kad god veći od zgrada i fabrika, i što su prostorni pojmovi izvrnuti naglavce.

Viziju stvarnosti održava željezna unutarnja logika života, anarhična i nemilosrdna. Grosz je njezin interpretator. To je roman u kojemu bezimeno glavno lice biva poniženo, osakaćeno i streljano; u kojemu kriminalni tipovi i kreteni imaju glavnu riječ i nose sudbinu ljudi u kožnatim torbama za spise.

Grosz usavršava svoju metodu rada već godinama i danas je na visini stvaranja. Izražajna mogućnost mu je stopostotna i bez eklekticizma. Specijalizirao se za grafiku i njoj srodni akvarel. Grafika je jedina savremena tehnika. Odgovara tempu života i nemiru mašinske produkcije. Sastavni je dio savremenog urbanizma: tehničkih konstrukcija u željezu i betonu, električnih montaža, mostova, brava i svih mogućih vozila od bicikla do automobila i traktora. Moderne forme čitljive su putem grafičkih sredstava, paralelizmom i presjecima linija i efektima jednostavnih geometrijskih površina. Kanali, parobrodi, kuće, trgovi i beskrajne perspektive, dadu se grafički sintetizirati najjednostavnijim linijama. U ovu dinamiku linija i oblika stavlja Grosz svoje ljude kao neophodnu organsku cjelinu. Dvije paralele čine ruku ili nogu, tijelo i glava proporcionirane su plohe, presječene naborima lica ili odijela. Barokni pojmovi modelacije

i prostora, ovdje su suvišni. Ostaje samo najpotrebnije, linija i ploha. U akvarelu, boja mu plošno karakterizira materiju ili nemirnu rasvjetu u gibanju tamnih i osvijetljenih ploha velegrada.

Ovako proljetni oblaci prekidaju sunčanu rasvjetu gonjeni vjetrom i stvaraju sjetna raspoloženja. Tu ima mirisa robe po naftalinu ili parfemu i prašini ljudi, čudovišta i živi mrtvaci stupaju pustim bulvarima praćeni psima, susretani prosjacima i prostitutkama. U ocalno sivo predvečerje vraćaju se iznureni radnici u predgrađa pored stookih fabrika s dimnjacima i ogradama od cementne cigle. Tamo opet požderusi — debelani leže na vrućoj pari, stepujući pod rukom masera. Studenti, poslije obligatne pijanke skaču s boka što ga drži neka prostitutka. U manzardi negdje visoko, umire sjedečki za stolom besposleni radnik, „žrtva mašine”. U isto vrijeme društvo perverznih tipova sastalo se na orgije u noćnom lokal. Debeli mesar vješto reže govedinu ili stoji na vratima mesnice simbolišući puteve „svega mesa”. — Sav taj organski život velegrada prikazan je neposrednom jasnoćom, fragmentarno ili u totalitetu. Sve skupa sačinjava jedan ogroman film grotesknih dokumenata disharmonije disproporcije društvenih pojava. To je materijal optužbe protiv društva. To je kritika institucija, kasarna, bordela i ludnica. Jer Grosz nije sentimentalni ni patetičan kao recimo Käthe Kollwitz. Ne apelira na humanost. Ne djeluje na našu fantaziju i osjećaje, nego nas sili na razmišljanje. Jer samo misaona čovječnost može nam otkriti puteve izlazu.

Zato njegove slike dobivaju neslućenu nutarnju snagu. I kad nas stavlja pred stolove na kojima se zgrće zlato; kad nas uvodi u otmjeno društvo s debelim cigarama, gdje „zlatna mladež” ima nježne manikirane ruke i blesava lica; pred direktore, božićnje

drvce s darovima i pred žuljave ruke proletera, mi ne možemo ostati neutralni. Mislim da to ne može ostati nitko. Premda mu otmjeno društvo poručuje dobrodošlicu i veseli mu se kao „neugodno iskrenom prijatelju”, to je samo da ublaži udarac pod bradu.

Uostalom izložba Grosza nije djelovala dopadljivo. Te slike nisu proračunate na dekorativni efekat. Svaka pojedina zahtjeva pomno promatranje i svaka treba da se pažljivo pročita. Ništa nije u njima suvišno i slučajno. Mnoge od njih prosto su monumentalne, premda ne prelaze formata polovice risačeg papira. Crteži kistom i perom po prirodi i direktno, konstruktivni su kao i litografije i akvareli. Dobiva se dojam jednog dobro smišljenog ogromnog rada, od kojeg smo vidjeli samo maleni dio.

Grosz ima solidnu akademsku spremu i mnogo slikarske kulture. Koji se je moderni slikar do njega smio poslužiti akademskim znanjem da objavi svoju ličnost, a da ne bude žrtva akademizma? Svi su svršili u formalističkim zadaćama umjetnosti ili u diletantizmu.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 5, 1932., br. 5, 161–164

Pola vijeka hrvatske umjetnosti

HRVATSKO DRUŠTVO UMJETNOSTI proslavilo je šesdesetgodišnjicu svog postanka otvorenjem *Izložbe pola vijeka hrvatske umjetnosti*. Izložba je *retrospektivnog* karaktera, jer su izloženi radovi iz raznih perioda likovnog stvaranja živućih i mrtvih umjetnika, koji su za vrijeme od pedeset godina ma u kojoj mjeri pridonijeli stvaranju hrvatske umjetnosti. Iznimku čine neznatni broj slikara i kipara koji se nisu odazvali pozivu društva da učestvuju na ovoj značajnoj kulturnoj manifestaciji. To nije smetalo da izložba pruži ipak cjelovitu ilustraciju rada nekoliko generacija povezanih još živom tradicijom. Do polovice 19. vijeka nije postojala povezana tradicija hrvatske umjetnosti, jer Hrvati nisu kao veliki narodi zapadne Evrope ušli intenzivno u umjetničke epohe Renesanse i Baroka, premda su dali nekoliko darovitih umjetnika talijanskoj renesansi. Kao i kod drugih slavenskih naroda, umjetnost se kod nas razvija

kasno i prema evropskim uzorima, u vrijeme kada je mašinizam već zamijenio ručni obrt, toliko značajan za razvitak renesanse. Manufakturni način proizvodnje stvorio je specijalizaciju ljudi u svim granama industrije, a to se je sve više očitovalo i u društvenom životu pa i u umjetnosti. No dok je u industrijskoj proizvodnji specijalizacija uništavala i zadnji trag individualnosti, u umjetnosti se zbivalo obratno, da se je umjetnik specijalizirao da sačuva svoju individualnost. Umjetnik se od tada svjesno ili ne svjesno bori protiv tipizacije i šabloniziranja individua. Kao bohem i buntovnik biva izbačen na ulicu, da u najboljem slučaju nakon teških stradanja radi i stvara kao povučeni malogradjanin, ako neće da se odrekne umjetnosti i da ugadja izobličenom ukusu industrijskih i novčarskih krugova. Individualizam postaje u umjetnosti sredstvo da se spasi umjetnost. Sve više raste broj umjetnika koji pod cijenu svoga života iznalaze nove puteve, svršavaju kao u prašumi smrću istraživača. Umjetnost se ne razvija više u kontinuitetu linije nego u paralelama, u kolektivnom smjeru k afirmaciji individualnosti. Slavenski umjetnici ulaze u taj tragični sukob s jakim crtama primitivnog kućnog obrtnika. Konzervativni, ne žele se iz početka da kite tudjim perjem i nastoje dokučiti u umjetnosti apsolutno, putem akademizma tog čuvara stabiliziranih dogma. Već u drugoj generaciji nastoje se barem teoretski riješiti akademizma, da osjetivši pravu veličinu umjetničke slobode zauzmu ispravnije stanovište u gledanju umjetničkog djela i da si stvore adekvatnu koncepciju. To im teško polazi za rukom, jer nemaju dublje umjetničke tradicije, nemaju autohtonu predaju umjetničkih principa ni zanatske umjetničke vještine. Nasuprot tome na primjer francuska umjetnost, dominira u Evropi baš na temelju

jake umjetničke tradicije, koja je kod njih zametnuta u 17. vijeku pojavom Nikole Poussina (1594–1665) i osnutkom Umjetničke akademije (1664). U tom metodičkom vijeku rađa se kritika koja je sredila principe i sudove o umjetničkom djelu. Stabiliziraju se izrazi: umjetnik, umjetnost, ukus, razum, osjećaj i genij. Vijek dogmatičnosti u filozofiji (Descartes) stvara dogmatičnost i u umjetnosti (Luc Benoit: *Les doctrines de l'esthétique classique*). Akademija je u početku reprezentirala slobodu stvaranja. Stvoreni su statuti da obrane umjetnost od nasilja korporacija, koje su asimilirale umjetnike kao obrtnike u srednjem vijeku. Umjetnici postaju nosioci humanističke misije. Akademizam je s vremenom postao novi jaram za umjetnike, jer je nametnuo umjetnosti pravila. Poussin se je služio principima da digne svoj genij, a ne da ga skući. Već 1750. godine piše slikar Coypel da bez genija i znanja ne mogu ni najbolji principi dati velikog slikara, ali bez principa nalikuju genij i vještina na vatru od slame, koja ugašne to brže što je sjajnija. Akademizam je stabilizirao umjetnost u Francuskoj kroz cijeli 18. vijek, sve do Jacques-Louis Davida (1748–1829). Posljednji refleksi davali su poticaja romantičarima u 19. vijeku Gericault-u, Delacroix-u i klasičaru Ingres-u, da se zaustave na realizmu Gustava Courbet-a (1819–1877). U 19. vijeku nosi realizam pobjedu nad akademizmom. Umjetnost se razvija izvan svih akademskih formula, pred prirodom, ispočetka se opaža jaki utjecaj holandeskog slikarstva žanra i engleskih pejzažista. Meissonnier daje u svom dvorištu navoziti i istoptati konjima i ljudima blato, da ga slika smrznuta po cičoj zimi, grijući se na vatri, kao studij za svoje kompozicije iz napoleonskih ratova. Sve više se slikari ograničuju na manje formate. Nestaje slikara „velikih mašina” poput Horace Vernet-a. Seljak

J. F. Millet postaje članom barbizonske škole. Corot je mislio da treba slikati klasične motive, a zapravo je slikao francuski pejzaž i građanske portrete, čoškove gradskih ulica i seoske šupe senzibilnošću modernog gradskog čovjeka, a i Daumier prikazuje život frapantnim realizmom. U daljnjoj konsekvenci realizma razvija se impresionističko slikarstvo, na novim principima boje, od Pissarro-a i Moneta do Cézanne-a i Renoira. U smislu realizacije odlučni su Paolo Veronese, Charden i Velázquez pa i El Greco da se prevlada impresionistička doktrina. Kod Slavena razvija se realizam u Rusa kao reakcija na akademizam u pokretu „peredvižnika”, na čelu sa Iljom Rjepinom. No u njihovim slikama prevladava više motiv i sadržajnost te tehnička strana umjetnosti, negoli umjetnički princip.

Nekako u isto vrijeme javljaju se počeci hrvatskog slikarstva, zahvatajući epohu, koju nam predstavlja Izložba pola vijeka hrvatske umjetnosti. Poslije Ilirskog preporoda pojavljuje se kod nas neka vrsta zakašnjelog humanizma, čiji je tipični predstavnik u umjetnosti bio *Izidor Kršnjavi*, koji je i sam učio slikarstvo u Münchenu. Napustio je slikarstvo, osjetivši da neće moći dostići renesansne ideale kojima se je zanašao. Odlučio je da ipak koristi procvatu umjetnosti, pomažući umjetnike stipendijama i narudžbama. Pod njegovim diktatom izvedene su historičke slike u zgradi sadašnjeg prosvjetnog odjeljenja u Opatičkoj ulici. Nabavio je gipsane odljeve antiknih majstora, od kojih se neki nalaze još u auli univerze. Sam je predavao historiju umjetnosti na univerzi, a osnovao je mnoge prosvjetne institucije. On je osnivač obrtne škole i umjetničkih ateljera, iz kojih je postala kasnije Umjetnička škola, današnja Umjetnička akademija. U to vrijeme rade slikari *Ferdo Quiquerez* (1845–1893) i *Nikola Mašić* (1852–1902), te kipar *Ivan*

Rendić. Celestin Medović (1859–1920), *Oton Iveković* (1869) i *Bela Csikos-Sessia* (1864–1931) slikaju historičke kompozicije. Sve su to djaci njemačkih škola. U njemačkom se slikarstvu pojavljuje u to vrijeme orijentacija pariskoj školi. U Njemačkoj nije imao akademizam ni tako dugotrajnu ni pozitivnu misiju, kao u Francuskoj. Opustošena tridesetgodišnjim ratom početkom 17. vijeka, Njemačka je ostala poćepana na male državice, čiji knezovi nisu mogli učiniti za umjetnost toliko kao francuski kraljevi. Umjetnička kritika pojavljuje se tek u 18. vijeku sa Winckelmannom, Lessingom i Goetheom. Nakon oslobodilačkih ratova, u jeku romantike razvija se monumentalno slikarstvo s pseudoklasičnom notom od Corneliusa do pseudorealizma Karla Pilotyja. Pravi klasicizam naslućivali su tek Böcklin i Feuerbach, a ostvario ga je uostalom i danas nepriznati u Njemačkoj Hans von Marées (1837–1887). Njemački je akademizam stoga predstavljao jednu čudnu smjesu klasičnih principa i naturalizma. Njemu se suprostavlja grupa münchenskih realista, koji se ugledaju na Courbet-a, na čelu sa Wilhelmom Leiblom (1846–1900). Orijentaciju francuskoj umjetnost pomogao je i pokret secesionista, popularizirajući je. U to vrijeme je već svršavala u Francuskoj epoha impresionizma. Predstavnik francuskog akademskog principa bio je kod nas *Vlaho Bukovac* (1855–1922), Cabanelov đak, koji je akademskoj formi primijenio poentilizam kao posve tehničko sredstvo. On je autor zastora u Hrv. narodnom kazalištu, a svojim je boravkom u Zagrebu djelovao na Medovića i Ivekovića, a naročito na *Ivana Tišova* (1870–1924). Prvu izložbu hrvatskog slikarstva priredilo je 1894. godine Hrvatsko društvo umjetnosti, u kome su se okupili svi hrvatski umjetnici. Društvo izdaje prvi album reprodukcija, izvedenih u Zagrebu,

zaslugom Izidora Kršnjavoga. Bukovac, Crnčić, Csikos, Frangeš, Kovačević, Auer, Valdec i drugi napuštaju društvo i osnivaju Društvo hrvatskih umjetnika. Izlažu 1898. godine u Hrvatskom salonu i izdaju album umjetnika. Na toj izložbi je izlagala svoje suptilne akvarele i *Slava Raškaj* (1877–1906). Nakon odlaska Vlaha Bukovca u Cavtat i kasnije u Prag, prestao je rad ovog društva. Već ranije je istupio Iveković i izlagao posebno sa Medovićem. Većina Umjetnika vraća se u Hrvatsko društvo umjetnosti, koje je uostalom platilo neke njihove dugove, vjerojatno zbog deficita na izložbama. Nesporazum se je privremeno izgladio. Izgleda da umjetnici nisu mogli podnositi diktate Izidora Kršnjavoga, koji se je suviše mješao u način njihova rada. On je opet mislio da umjetnici ne rade dovoljno ozbiljno, da ne izradjuju do kraja svoje slike. Bio je protivnik slikanja „fa presto”, koji je uveo Vlaho Bukovac. Bilo je tu nešto i političke pozadine, jer su neki umjetnici stvorili udruženje Ladu, koja je izlagala u Beogradu i Sofiji. Izraziti jugoslavenski politički stav zauzela je splitska grupa umjetnika, iz koje je postalo udruženje Medulić, čiji je uspjeh povezan s imenima *Meštrovića, Račkoga, Kljakovića, Vidovića, Becića, Babića, Krizmana i drugih*. Pojava ove grupe sa svojom izložbom 1910. godine u Zagrebu, oživila je već skoro zamrli likovni život. U to vrijeme je još jedini Crnčić bio najaktivniji slikar od kvalitete. Inače su bili aktivniji još slikari pejzaža, koji su imitirali *Crnčića* i *Kovačevića* bez talenta, stvorivši pravu industriju marina. Na sličan način razvila se je i industrija folklora, od sljedbenika Tišova i samoukog slikara seljaka *Jose Bužana*. Slikarske veličine bili su za ljubitelje umjetnosti *Auer* i *Gabrijel Jurkić*. Prvi puta je Zagreb vidio djela od evropske kvalitete, naročito u kiparstvu Ivana Meštrovića, o kome su se vodile

žestoke debate. Godina 1910. predstavlja veliki obrat k ispravnijoj orijentaciji spram umjetnosti. Medulićevci izlažu u Rimu u srpskom paviljonu 1911. godine, jer nisu htjeli izložiti u mađarskom paviljonu. Kao za neku demonstraciju zbog toga, Kršnjavi organizira Izložbu hrvatskih umjetnika pod geslom „Vivat Habsburg“, da dokaže da Hrvati nisu ni za Srbiju ni za Mađarsku. U ondašnjim političkim prilikama bila je to dosta normalna pojava, kao što je bila to i činjenica da su neki slikari i kipari najpripravnije djelovali kao ratni umjetnici kod generalskih štabova za vrijeme svjetskoga rata. Njemački duh u umjetnosti i austrijanština pritiskala je mladu umjetničku generaciju željnu slobode i ozbiljnog umjetničkog studiranja. U toj situaciji je izložba *Miroslava Kraljevića* (1885–1913) predstavljala pravo otkriće. Tadašnji djaci Umjetničke škole *Milan Steiner*, *Milivoj Uzelac*, *Sava Šumanović* i drugi ozbiljno se oduševljavaju za francusku umjetnost. Nije bilo lako u moru drečavog diletantizma proniknuti bit kvalitete francuskog slikarstva, po reprodukcijama u izdanjima monografija o impresionistima od Meier-Graefe-a. Zaslugom *Ljube Babića* izvučene su tek za vrijeme rata iz prostorija Hrvatskog društva umjetnosti slike *Josipa Račića* (1885–1908), koje su nekim čudom dospjele u domovinu, poslije njegove smrti. S Kraljevićem, Račićem i Becićem počima zapravo ispravna orijentacija spram umjetničkih kvaliteta. Kraljević, Račić i Becić bili su djaci Habermanna predstavnika realizma u Münchenu. Oduševljeni slikarstvom Leibl, Courbet-a i Manet-a nastavljaju studije u Parizu. Od mlađe generacije proniknuo je najinteligentnije bit francuskog slikarstva *Milan Steiner*, koji umire prerano koncem rata od španjolske groznice. Više instinktom i temperamentom shvatio ga je *Milivoj Uzelac*. Impresionizam se nije očitovao kod nas u

svojoj potpunoj svijetlosti kao kod Slovenaca: Jakopiča, Tratnika ili Jame i drugih, pa ni kao kod Srba. Kraljević, Račić i Becić težili su više tonskom slikarstvu Eduarda Manet-a, a Steiner se je inspirirao slikarstvom Degas-a i Toulouse-Lautreca. Karakteristično je za Kraljevića šta više, da je kopirao po Flamancu Jordaensu, a Račić je u svojim portretima bliz Franzu Halsu. Mi nismo imali ni tada, u Evropi upravo zaraznu pojavu cezanzizma. Logično, nemamo još ni danas nijednog slikara cezanskih konsekvencija kubizma. Ni kubizma ni apstraktne umjetnosti. Česi i Slovaci stoje u tom smislu mnogo bliže problemima suvremenog francuskog slikarstva. Naša mladja slikarska generacija bila je više pod utjecajem Lotovog neoklasicizma, da ga zamjeni doskora fauvizmom. No to se je opažalo tek poslije rata, koji je prekinuo veze sa Francuskom. Za vrijeme rata je osnovan *Proljetni salon*, od bivših članova Medulića, te se je njemački utjecaj zbog toga očitovao u težnjama njemačkom ekspresionizmu, ali nije ostavio dubljih tragova. Predstavnik neoklasicizma bio je *Sava Šumanović*, ali je skrenuo potpuno u fauvistički kolorizam (*Pijani brod*), te Ivo Režek, koji je do danas sačuvao neoklasičnu konstruktivnost u organizovanju slike. Neoklasičnu konstrukciju crteža s primjesama primitivizma, podsjećajući na njemačku renesansu, pokazali su na svojoj izložbi groteska *Oton Postružnik* i *Ivan Tabaković*. Neoklasicizmu se je još ranije odao i *Milo Milunović*, dok je *Marin Tartalja* pokazivao apstraktnije težnje, s profinjenim sivilima. Najviše se je isticao na izložbama Proljetnog salona svojim slobodnim zamahom *Milivoj Uzelac* i do njega *Vilko Gecan*.

Izložbe Proljetnog salona nisu uvijek predstavljale najozbiljnija nastojanja. Na tim se je izložbama više očitovao mladenački elan negoli artistska

težnja riješenju umjetničkih zadaća. Elan je bio pomognut i poslijeratnom povoljnom novčarskom konjunkturu, te su mnoge slike bile proračunate na ukus kupaca. Prevladavale su figuralne kompozicije s aktovima, u izmišljenim pejzažima, kao kulisama. Nije bilo čvrste likovne koncepcije, zato ni jedinstvenog stava spram prirode. Pejzaž se je slikao vrlo rijetko i bez iskrene neposrednosti. Prestankom konjunktura za prodaju, prestalo je i djelovanje Proljetnog salona. Već ranije je književnik *Miroslav Krleža* uočio besmislenost ovakvog rada, uvjeren očito da je tome krivo preveliko povodjenje za pariškim uzorima zbog mode. Polazeći s osnovne postavke da je Umjetnost zapada dekadentna, dao je izraza svojoj skepsi u riječima, da ugledati se na zapadnjačke uzore propadanja znači umrijeti prije svog postanka. Zapravo je on udario na površno i prebrzo trčanje za uspjehom, bez ozbiljnijeg razmišljanja o svrsi umjetnosti. Kasnije se je priključio tezi o euklidovskim formama, pod uplivom *Petra Dobrovića*, koji je denaturirao cezanimizam akademskim pojmovima forme. Ovu je zablude oborio kasnije sam Dobrović orijentiravši se, nakon bezuspješnog kopiranja u Louvre-u po Rembrandtu i Velázquezu, spram fauvizma. Krležina skepsa zauzela je spram zapadnjačke umjetnosti preozbiljnu formu, jer nije poznavao francusko slikarstvo, ni njegove osnove i težnje. Ne može biti dekadentna umjetnost koja se uvjereno bori za svoj opstanak u kapitalističkom svijetu, pa makar putem individualizma. Kao i klasična umjetnost, suvremena se umjetnost vodi principima, koji su za razliku od klasičnih produbljeni individualizacijom, na putu općeljudskom u težnji za stvaranjem. Kao što je Poussin nastojao da mu ruka potpuno sluša njegove misli, tako nastoji i moderni umjetnik polazeći s jedne principijelne osnove, da

prepuštajući se podsvijesnom automatizmu dosegne jednu novu i višu principijelnu osnovu. Dirljiva rezignacija na tom poslu nije ništa manje značajna i melankolična, negoli je bila Nikole Poussina u riječima: „dans les arts comme dans toutes les sciences, les lumières de la raison sont au-dessus de ce que la main de l'ouvrier peut exécuter.”¹ Predpostavka o dekadansi zapadnjačkih uzora stavila je desperatnu potrebu originalnosti, na bazi velikog temperamenta, koji jedini stvara novo u umjetnosti (Krleža) u prvi plan. No time se daje i desperatno teška odgovornost za postanak umjetnosti. Postanak umjetnosti zbiva se virtuelno, stvaranjem likovnih vrijednosti, kao što se stvaraju riječi u govoru. Razumijete li govor umjetnosti možete otkriti i genealogiju njenog jezika. Umjetnik ga dokučuje imitiranjem. — „Poussin je znao da najveći genij svijeta treba početi s imitiranjem.” Moderni umjetnik čini to isto, ako mu se i predbacuje da je individualista. Tražiti od umjetnika da bude potpuno originalan, znači tražiti od njega da ne spada nikamo, ni u umjetnosti. Uistinu je nastojanje umjetnika za originalnošću siguran znak netalemtiranosti ili i nepoštenja. Nasuprot tome umjetnička je ličnost rezultanta umjetničkih principa, znanja i temperamenta. Sam temperamenat nije najodlučniji faktor za umjetničku vrijednost. Za to je najljepši primjer upravo ličnost Cézanne-a.

Krležu su vodili idealni motivi, da se u našoj umjetnosti zauzme konkretniji i zdraviji stav. Neki talentirani umjetnici, nakon što su osjetili dolazak lošije konjunktura za prodaju slika, otišli su međutim u Pariz da tamo okušaju sreću. Krležina skepsa

1 — franc. „U umjetnosti kao i svim znanostima, svjetla razuma su iznad onoga što ruka radnika može izvršiti.”

sručila se na mladje, koji su tek izašli iz akademije. To je bila moguće dobra opomena za njih, da se na vrijeme zamisle nad pravim zadaćama umjetnosti. Stvar bi bila stime svršena, da nisu mladi umjetnici osjetili da se iza Krleže krije kao podstrekač njihov doskorašnji učitelj Ljubo Babić, samo nisu mogli da shvate njegove namjere. Bili su zbog ovakvog postupka svog učitelja što je razumljivo, vrlo ogorčeni. Ljubo Babić, uredni nastavnik akademije, ilustrator, kazališni scenograf i crkveni slikar, nije se do tada isticao na izgradnji naše likovne umjetnosti. Poslije španjolske epohe i niza kompozicija Golgota u Münchenskoj maniri, malo je i izlagao. Uživao je kao nastavnik povjerenje i poštivanje svojih đaka, jer je savjesno vršio svoju dužnost, no njemu se je dogodila neprilika da je morao sastrugati svoj neuspjao fresko u Markovoj crkvi, što je on osjetio valjda kao veliki lični poraz i sramotu. Naš obljubljeni Ljubo se je od tada potpuno promijenio. Posvajao se sa svojim do tada dobrim drugom Jozom Kljakovićem, koji je namjesto njega svršio ostrugani fresko, smatrajući ga za rivala, koji ga želi istisnuti iz društvenih krugova gdje se mogu zaraditi novci. Krležin stav mu je stvorio povoljnu situaciju, da u društvu s Mišom i Becićem monopolizira za sebe pravo na likovni kvalitet na liniji Račić Kraljević-Courbet-Manet: „Naš Izraz.” Po odlasku iz Zagreba Uzelca, Gecana, Milutinovića, Tartalje i drugih, nije imao više ozbiljnih takmaca, te je lahko zakapario za sebe dnevnu štampu, pišući i sam u „Obzoru” likovne recenzije. Tu je nastala žalosna epoha izvrtavanja i falsifikovanja pariške likovne orijentacije, koju sam ja svojedobno u „Književniku” prilično demaskirao. Da sam imao pravo dokazao je sam Babić svojim slikama a la Van-Gogh. Dok je Vinko Grdan radio u jednoj pariskoj tvornici, a Leo Junek i drugi se mučili kojekako, da u slobodno

vrijeme mogu studirati francusku umjetnost, Ljubo Babić je skovao makiavelistički plan da zadovolji svoju taštinu i da si osigura tržište slika. Jasno je da ovakova rabota nema i nemože imati nikakve veze s jednim ozbiljnim umjetničkim poslom, i da je nani-jela neprocijenivu štetu likovnom nivou Zagreba. Likovna se kritika srozala na obično pristrano hvaljenje, a diletanti su na drugoj strani brali lovorike nesmetano i na sličan način. Radilo se još samo o tome tko će koga nadvikati.

Paralelno sa Krležinim stavom u kritici pojavili su se u nekim revijama pokušaji da se problem umjetnosti postavi na marksističko stanovište. August Cesarec je interesantno demonstrirao radničko stanovište spram umjetnosti. S toga stanovišta je kritički ocijenio religiozni postulat u umjetnosti Ivana Meštrovića, kao nesavremen i štetan. Ljubo Babić je odmah otkrio socijalnu tendencu u slikarstvu Josipa Račića i naravski u svojim likovnim nastojanjima.

Medjutim su u Parizu razmišljali mladi umjetnici o likovnoj osnovi s koje bi se trebalo početi raditi kod nas. Pomisao na pučku umjetnost po primjeru na Douanier-a Rousseau-a bila je najbliža. Artistički primitivizam trebalo je samo pomiriti s našim folklorom. *Vinko Grdan* je ozbiljno unosio u svoj način rada primitivizam, te ga je razvijao do svoje današnje kolorističke koncepcije. Junek je postavio tezu o dvoplošnom slikanju, inspiriran perzijanskom minijaturom koju je studirao u Louvre-u, uvjeren sigurno da je naš folklor najbliž azijatskom lirizmu boje. *Krsto Hegedušić* je na temelju toga stvorio sebi slikarski princip na dvoplošnosti boje i primitivnom crtanju. Pod uplivom Juneka osnovana je grupa koja je doskora izložila u Zagrebu pod imenom *Zemlja*. Izložili su arhitekt

Ibler, kipari *Augustinčić* i *Kršinić*, slikari *Mujadžić*, *Ružička*, *Junek*, *Grdan*, *Postružnik*, *Tabaković* i *Krsto Hegedušić*. Izložba je bila radosna pojava u tada učmalom likovnom životu Zagreba, to više što je grupa u svom programu isticala na prvom mjestu svoje kolektivističke težnje i socijalni program.

Lijepa je odlika biti mlad i imati visoke ideale o socijalnoj zadaći umjetnosti i razvijati na tom temelju iskreno drugarstvo i likovnu saradnju. Najjače su ipak i najkorisnije umjetničke grupe koje veže zajednički konkretni umjetnički cilj, bez obzira na eventualnu sociološku ideologiju, religioznu ili kakvu idealističku svrhu. Sredovječne kršćanske komune u samostanima i manastirima sačuvale su potomstvu bizantsku i romansku plemenitu zanatsku vještinu u postupanju s bojama, u ikonografiji i sitnoslikarstvu, kao i klasični ukus za jednostavnost kompozicije. To je bila solidna podloga za slikarstvo Giotto i Cimabue-a i niza primitivista rane renesanse do Fra Angelica i služila je za zanatsku osnovu do pojave uljene tehnike slikanja sve do venecijanske škole, u visokoj Renesansi. Tako je bilo i u ostalom religioznom slikarstvu Evrope. Gdje je kolektivni religiozni umjetnički cilj, tu se razvija hijerarhičnost i likovna dogmatičnost. Religija zarobljuje umjetničku individualnost, od koje ga oslobadja tek Humanizam. Za Renesanse posvećuje se sva pažnja individumu, dok još u Njemačkoj i Francuskoj cvjetaju škole gotskih bezimernih majstora. Humanizam je oslobodio individum-čovjeka da stvori umjetnost koja je nadmašila i grčku klasiku. Religiozna umjetnost upravljena je nepismenim masama, da im tumači bibliju ili život svetaca. Iz ove težnje nastalo je slikarstvo Renesanse s jakim individualnim karakterom, od kojih je za našu temu interesantno ime Hieronymusa Boscha i Pietera Brueghela,

na početku sjevernjačke Renesanse. Interesantno stoga, što je njihova umjetnost tako blizu pučkim običajima koji su se od srednjeg vijeka sačuvali i kod nas u svetkovini Božića i Fašnika, da nehotice budi u nama dječje uspomene na Betlehemsku kripicu i sv. Tri Kralja.

Umjetnost ovih majstora osnovana je sva na pripovjedačkom talentu i pučkoj fantaziji. Flamanško i holandesko slikarstvo žanra razvijalo je kasni duh pučke vedrine bez religioznog misticizma, da u Rembrandtu dosegne jednu višu umjetničku formu. U talijanskoj renesansi pučki duh je razvio poganske teme u umjetnosti do visoke klasične forme. Genealogija likovne tematike od starokršćanske umjetnosti, preko Renesanse do Barocka, sva je pod uplivom kršćanstva i pučke mitologije. Motiv doživljava promjenu s višom likovnom formom, oslanjala se posljednja na klasiku, gotiku ili barock. Tematika u suštini služi umjetniku za izliku da otkriva nove likovne zadaće. Slična je pojava u francuskoj umjetnosti od Watteau-a pa do ranog Moneta i Cézanne-a. Tema „déjeuner sur l'herbe“, „Gilles-a“ do „pučkih zabava“ povlači se kroz radove Manet-a, Monet-a, Cézanne-a i Renoir-a, da doživi promjenu kod Degas-a i Toulouse-Lautreca. Seljak Millet otkriva nove teme, ali ne razvija novu višu formu kao romantičar Delacroix i realista Courbet. Tematiku Millet-a pokušava u novoj višoj formi obraditi Van-Gogh, uzevši za podlogu Millet-ov crtež.

Kod nas Zemlja nije bila u stanju da novu socijalnu tematiku obradjuje jednom savremenom višom formom. Dok su braća Le Nain, Watteau, Delacroix, Courbet, Cézanne, Van-Gogh, Degas, Lautrec i t. d. uvijek savremeni i napredni u svojoj likovnoj formi, koja je masama uvijek dugo neobjašnjiva i konačno manje više sporedna, zemljaši

su, naročito Hegedušić, razvijali teorije o likovnoj formi koja bi bila pristupačna širokim narodnim slojevima. Nalazeći osnove u artistskom primitivizmu, u L'art populaire, nastojali su dati nov sadržaj. Nisu pokušali da polazeći s te osnove stvore jednu u koncepciji lapidarnu i suvremenu formu, modernu po svojoj da kažemo rasnoj individualizaciji. Kolektivne težnje zemljaša nisu bile upravljene tom cilju. Krsto Hegedušić inspiriran kao i pokojni Plančić od Juneka, nastoji uskrsnuti već zaboravljenu staru tehniku s podmaljivanjem u temperi, komponirajući pod sjećanjem na Brueghel-a svoje sajamske motive, aplicirajući Kljakovićev crtež s Groszovskim manirom. Oslanjao se je kod toga na pučku industriju religioznog slikarstva na staklu, koje dopire iz Bavorske u Podunavlje i naše krajeve. Misleći da je to slikarstvo najbliže našem narodnom izrazu, uputio je dvojicu hlebinskih seljaka u tu tehniku, sugerirajući im socijalni motiv. Infantilnost koncepcije uvijek je interesantna i djeluje svježije i može poslužiti umjetniku da osvježi svoje inspiracije. Ovako je perzijska miniatura osvježila moderne inspiracije Henri Matissa za novim shvaćanjem prostora u slici, što je pokrenulo Picassa i Braqua da se inspiriraju crnačkom plastikom. Hegedušić je ostao u granicama tehničkog eksperimenta u koncepciji nelogičan i nesavremen.

Apstrahirajući neusporedivo veću likovnu kvalitetu Ivana Meštrovića čije osnove leže u traagičnom kompleksu narodnih pogrebnih običaja, Meštrović je logikom umjetničkog instinkta priklonio se likovnoj formi hieratičnih likovnih epoha. Umjetnost koja meditira, morališe ili pripovijeda, ako je iskrena mora biti hieratična, problem koji je jako interesirao Baudelaire-a: „Plus l'art voudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera et

remontera vers l'hiéroglyphe enfantin; plus au contraire l'art se détachera de l'enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée" (L'art philosophique).²

„Zemlja” nije imala jedinstven umjetnički cilj, na kome bi radila kolektivno. Grupa je bila pre- više heterogena po svojim individualnim likovnim težnjama. Pokušaj da se unese literarni momenat u sliku kao tobožnju protutežu larpurlartizmu ostao je jalov. Glavni u osnivači su se doskora osjetili sputani u svom razvitku i napuštaj Zemlju. Hegedušić dovodi nove članove i protiv kolektivnih pravila izdaje samostalno svoju knjigu crteža, s motivacijom da je to u interesu njegovog napretka. Time je bio zapečaćen kolektivni program Zemlje, da postane obična grupa slikara i arhitekata, koji osiguravaju svoj prestiž i lični uspjeh, priznavši šutke za svog šefa Krstu Hegedušića. Ponavlja se historija Babićeve grupe, da se zakapariše preostali dio štampe za svoje lične ciljeve. Što je i prirodno, obje grupe isprječile su se od tada zajednički svakom kolektivnom radu za prestiž hrvatske umjetnosti, bilo da se stvori stručna organizacija, bilo da se izlaže na široj zajedničkoj osnovi. Za to su uvijek nalažili ili odvojene političke ili šta više i moralne razloge.

Orientacija ozbiljnim nastojanjima u slikarstvu, započeta Kraljevićem i naročito Račićem, nastavljena je kako vidimo pod vrlo nepovoljnim uslovima. Najprije provincijalski površna u Pro- ljetnom salonu, doživljuje s jedne strane provinci- jalski motiviranu reakciju, da se izvrgne u običnu trgovinu, u ime likovne kvalitete, a s druge strane

2 — franc. „Što više umjetnost želi biti filozofski jasna, to se više degradira i nazaduje prema djetinjastom hijeroglifu; naprotiv, što se više umjetnost odvaja od poduke, više se uzdiže prema čistoj i bezinteresnoj ljepoti.”

provincijalsku površnost u ocjeni značenja modernog slikarstva, pokraj apsolutnog pomanjkanja objektivne stručne kritike. Ni jedna suvremena likovna problematika nije se mogla ni zametnuti, a kamo li da se razvije kao normalna suvremena pojava. Svi „izmi” ostali su kod publike ozloglašeni kao za vrijeme Vladimira Lunačeka i Ise Kršnjavoga. Pokušaji Save Šumanovića ostali su kao blijede uspomene na neurastenične egzaltacije čovjeka koji može bez računa da troši na boje i platna. Izložba Ive Režeka iz čiste neoklasične epohe ostala je nezapazena, kao i izložbe Lea Juneka, koje je i dnevna štampa a ne samo oficijelna kritika tendenciozno prešutila. Omalovažavanje svakog ozbiljnijeg ličnog oprijedjeljenja u modernom smislu prelazi u otvoreno provincijalno izrugivanje, da se razvije u infamnu harangu sa strane bukača bez talenta. Kraj svega toga orijentacija spram ozbiljnih nastojanja u smislu pariške škole napreduje danas daleko realnije nego li je bilo to u Proljet. salonu. Realnije stoga što je rezultat dubljeg i ozbiljnijeg shvaćanja pokraj neosporive veće slikarske kulture i vjerovanja u svoj rad. Realnije i stoga što opstoji usprkos svih zapreka i uz velike materijalne žrtve i ličnih stradanja svojih nosilaca. Od iznimne pojave Milana Steinera do Lea Juneka postoji niz slikara neospornih ozbiljnih likovnih kvaliteta, da od mlađjih spomenemo samo Motiku, Šohaja, Mezdjića, Šimunovića. Tu su još Plančić, Režek, Postružnik, Šestić, Detoni, Makanec, Bulić i drugi. U njihovim radovima odražuje se lice naše sredine, koja im ne pruža nikakvu moralnu pomoć, ne daje im podstreka ni elana. To su rezultati žilave borbe za umjetničku kvalitetu, da se dade ono što je moguće iskrenije i bolje. Što je i razumljivo manjka im potpuni slobodni zamah. U našoj sredini su temperamenti skućeni, opirući se

ciničkoj ravnodušnosti okoline. Interesantno je da u radu ovih ljudi vrlo malo preteže eklekticizam, što bi se moglo očekivati. Izuzevš rijetkih slučajeva bonarizma, naši slikari uspjeli su da si stvore svoju vlastitu paletu i tehničku proceduru, promatrajući intenzivno prirodu. Interesantan je slučaj Summe-reckera, koji produbljuje slikarsku tehniku, žrtvujući umjetničku stranu slike akademskoj savjesnosti, za volju solidnosti. Sve su to pozitivne strane, koje stvaraju mogućnost stalnog napredovanja do jačih i pozitivnijih koncepcija. Mi se možemo pohvaliti, da nam slikarstvo pokazuje neke tipične karakteristike, koje daju prilično jedinstveno obilježje zajedničkom nastojanju, na osnovi odnosa spram prirode. Slika se pejzaž jer se u njemu pronalaze realizacije koje odgovaraju temperamentima, više nego li viđenim težnjama svojih uzora. S eklektičkim raspoloženjem polazi se na posao, a ispada slika s jakim ličnim oznakama. To je dobar put, prilagođen našim prilikama. Drugačije se ne može. Mi nemamo Louvre-a ni novaca, a ni stipendija, da odlazimo češće na vrelo, da proširimo likovno znanje i da nastavimo gdje su drugi završili. Mi smo savremeni u našim okolnostima, ali zaostajemo u suvremenim koncepcijama, to je naša sudbina. Zato na ovoj izložbi djeluju svojom suvremenošću radosno slike Milivoja Uzelca i Lea Juneka, koji rade daleko od naše sredine. Varaju se koji misle da su zbog toga tuđe i da ne odgovaraju našem karakteru. Kakve im bile mane ili dobre strane, one su izraz našeg karaktera, naših ljudi. Velika je vrijednost znati cijeniti tuđe i davati svoje. Bolje svakako nego li ne razumjeti ništa i nadnuti se kao žaba koja je videla vola i prsnuti od svoje balkanske drske samouvjerenosti. Lako je reći: mi znamo bolje ili nismo mi degenerirani ili masu sličnih gluposti koje nisu rijetke kod nas. Dobru

sliku nije napraviti lako, bez ispravnog htijenja. Prirodno je da se nalaze savremeni uzori i takovi koji su u prošlosti s njima povezani. To je sigurna garancija za daljnji razvitak, ali i za to treba imati talenta, ne želi li se svršiti u opskurnoj i nesavremenoj maniri, lupajući se u prsa zbog svoje naprednosti.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 12, 1939., br. 1, 11–22

O ZEMLJI

Izložba „Zemlje”

LIKOVNI POKRET, čiju jezgru čini „Zemlja” nastao je pred tri ili četiri godine, pod uplivom psiholoških faktora, koji su nastali za vrijeme i poslije svjetskog rata uslijed teških ekonomskih i moralnih depresija i katastrofa. Najposredniji upliv izvršila je poslijeratna naša književnost više svojom samostalnošću u prosuđivanju društvenih prilika (Krlježa, Cesarec), nego li svojim metodama. Na likovnom terenu trebalo ih je tek otkriti i razvijale su se odmah u smislu jedne kolektivne saradnje nekolicine mladih umjetnika u „Zemlji”. Ti mladići osjetili su da je umjetnost zbog ljudi, a ne zbog nekih apstraktnih špekulacija koje se mogu unovčiti za dobre pare snobovima, a koje nitko ne razumije. — Stanje poslijeratne umjetnosti kod nas bilo je zapravo očajno. Na periferiji civilizacije, bez jačih likovnih tradicija, umjetnička produkcija pala je žrtvom poslijeratne korupcije. Poslijeratnom snobu bogatašu prodavale su se nesolidne i površne likovne

refleksije pod firmom europskih likovnih struja od impresionizma do dadaizma. Malo je tu bilo razrađenog eklekticizma, daleko više mušičavog akrobatskog baratanja likovnim sredstvima. Lahkourni talentirani mladi umjetnici proplesali su genijalno konjukturu i otišli u inostranstvo, da pruže mjesto ljudima težeg kalibra, sa solidnim akademskim studijem i sa pojmovima o „solidnosti” i čisto „slikarskom slikanju”. Time se situacija nije poboljšala. Mjesto korumpirane umjetnosti dobile su se akademske formule i kratkovidna natucanja o evropskim orijentacijama od Münchena do Pariza i „čisto našem rasnom i osebnom izrazu”.

Nastala je potreba likovnih frontova i potreba teoretskog pročišćavanja likovnih problema. „Zemlja” je prva navijestila borbu pseudoimpresionizmu i neoklasicističkim akademskim principima i narodnjaštvu, koje ih je prikrivalo.

Međutim se je razvijalo kolektivističko nadziranje članova „Zemlje”, u smislu planskog pristupanja širokim narodnim slojevima putem umjetnosti. — Individualističkoj umjetničkoj produkciji suprotstavilo se kolektivistička naziranja kušajući obračunati s likovnim vrijednostima. Potrebno je bilo formatirati kolektivnu svijest i podvrgnuti postojećoj kritici sve osnovne pojave društvenog života i interpretirati ih likovnim sredstvima. Potrebe kolektiva apsorbiraju individualističke likovne kvalitete i određuju individualnu svrhu i smisao. Obračunavajući sa individualističkim likovnim vrijednostima, obračunava se s individualističkom društvenom proizvodnjom, nipošto sa individuumom. Izvršuje se formiranje umjetničke ličnosti kao člana kolektiva. Jasnije rečeno, od individualističke duševne proizvodnje uzimlju se one likovne vrijednosti, koje mogu biti

korisne kolektivu na putu do kolektivističke umjetnosti. Kakova će biti ta umjetnost ne može se pod sigurno znati. Predbježno je najvažnije, da se umjetnost učini razumljivom i prirodnim sredstvom izražavanja duševnih potreba širokih narodnih slojeva. — „Zemlja” je pošla dalje. Stavivši težište likovnog problema na sadržaj, pitanje likovne forme nametnulo se prema dijalektičkoj nuždi. Pita se koja je forma najjednostavnija i najrazumljivija širokim narodnim slojevima? Ako je u prvom slučaju nastala neophodna potreba sinteze i sažimanja individualističkih likovnih vrijednosti, u drugom je slučaju nastala potreba za latentnim likovnim kvalitetama širokih narodnih slojeva koje se nalaze u pučkoj primitivnoj umjetnosti.

U našem prvom slučaju sadržaj zahtijeva sintezu likovnih individualističkih vrijednosti i njihovu evoluciju, u posljednjem slučaju obaraju se sve individualističke likovne kvalitete. Likovna forma nastoji postati likovno revolucionarna.

Pored postojeće materijalne proizvodnje na principu privatnog vlasništva, izgledi za jednu kolektivnu snažnu umjetnost su neznatni. Kolektivism je više „sinonim” za jednu plansku borbu na likovnom polju, za afirmaciju kolektivističkih kvaliteta. Rezultati „Zemlje” ne smiju se stoga smatrati definitivnim iako nisu maleni. To su za sada samo prvi ispravni napori u tome pravcu.

Likovna revolucionarna gibanja na početku ovog stoljeća: futurizam, kubizam, dadaizam i bespredmetna umjetnost i. t. d. nosila su sve oznake individualističke kulture. Duboko anarhični ovi pokreti upotrebljavali su likovne kvalitete kolektiva zbog egzaltacije, racionalno, u jednom apstraktnom idealističkom smislu. Umjetnik je medium demonskih sila koje leže u materiji i

čak izvan nje. Zadaća umjetnosti je daleko od svakidašnjice i životne borbe. — Kakvu su ulogu odigrali ovi umjetnici? Otkrili su u prvom redu nove i interesantne forme raznih umjetničkih epoha, a naročito primitivne i egzotične, pripadajuće kolektivima s fetišističkim ritualom. Inspirisali su se tim formama i stvarali nove svršavajući u larpurlartističkom apsurdu, za razonodu nekolicine bogataša. U isti mah odigrali su konzervativnu ulogu, afirmiravši antiknu klasičnu formu kao neoborivu činjenicu, preko koje se ne može preći. Osjećaj mjere, ravnoteže i geometrijska egzaktnost mora se spasiti pod svaku cijenu.

Ekzotičnost i antikni ideal nisu strani vladajućoj plutokraciji. Ona ih provodi u drugim oblicima života vrlo uspješno u bajoslovnoj raskoši koju nalazimo na obalama Floride, antilskim otocima, na rivijerama i u svim kosmopolitskim centrima. Ti ideali prožimaju sve imperijalističke težnje i sve osvajačke i avanturističke podvige, koje se nazivlje kolonijalnom politikom. Nema kolonije bez antikne fasade na guvernerskoj palači! Ekzotičnost, klasika i avantura u životu kao i u umjetnosti!

Individualistička duševna proizvodnja je dokazala, da ne može izaći iz ćor-sokaka već postojećih forma, ma da je težište postavila na čisto formalne probleme. Stvorila je tip estete i umjetnika u isti mah. Međutim, samo novi sadržaj moći će da stvori novu formu. Taj sadržaj treba da je prožet jednim dubokim realizmom i mora da rješava zadaće koje joj nameće kolektiv, potaknut osnovnim zakonima života. Svi individualistički putevi vode apsolutno u dekadansu i u genijalnu i smionu igri pustolovine velike djece, bez cilja.

Na „dijagramu” razvitka umjetničkih ličnosti u „Zemlji” u smjeru realizma treba da čitamo dvije krajnosti, koje leže u dvije koncepcije. Jedna je

crtačka, a druga koloristička. — U pučkom primitivizmu je crtački element apsolutno odlučan, a boja je više nerealistički i muzički elemenat. Izgleda kao da bi realistički kolorizam smetao crtačkom lineranom realizmu, gdje samo ploha i proporcije u masama ima da govore. To se uostalom i događa u čistom kolorističkom realizmu, gdje samo ploha i proporcije u masama ima da govore. To je sinteza nastala iz komplikovanih saznanja o realnosti: prostoru, materiji, svijetlu i t. d. i nastoji potisnuti crtački linearni momenat. Zahtijeva kulturu gledanja i u osnovi ima težnju jednom konačnom definiranju prirode, putem naših osjetila. Priroda se prostire široko pred našim očima kao svršeni fakat i bez pokreta. Konstruktivni realistički element boje — valeur, je posve statički momenat. Naruši li se, slika nije u koncepciji i ne može biti dobra. — Courbet-ova slika u ateljeru je dobra kompozicija s obzirom na ispravnost vauera tog elementa statičkog realizma, ali njegov kakvi srnjak što trči, djeluje u slici nelogično — zapravo visi u prostoru, a ne trči. Zato impresionizam kao logični razvitak shvaćanja boje u vauerskom smislu zabacuje pokret i ograničuje se na pejzaž, portret i nature-morte.

Za dinamičnost crtačkog lineranog realizma mogli bismo navesti sjajni primjer Van-Gogha, no tu nam mogu poslužiti i radovi Generalića. U njegovim crtežima ni jedan pokret nije na štetu kompozicije premda se to događa potpuno nesvjesno. — Sa stanovišta da je „svijet” u neprekidnom pokretu i promjeni, linearna koncepcija realizma dobiva naročito značenje. U odnosu spram gibanja historije i društvenih pojava, ovo značenje postaje dragocjeno.

Prema ovome bi trebalo zaključiti, da se mora odstraniti i sve kvalitete kolorističkog realizma, što apsolutno ne stoji. U umjetnosti i znanosti htjeti

istinu može značiti u smislu jedne konačnosti i htjeti laž. Stoga se kvalitete „pučkog primitivizma” moraju uzeti samo kao likovne metode suprotstavljene realističkom kolorizmu, a ne kao definitivni izraz kolektiva. U toj metodi, likovne kvalitete treba tek pročistiti i dovesti do maksimuma jasnoće. To bi zapravo trebalo da bude prva i najpreča zadaća „Zemlje”. Drugim riječima, mi možemo negirati koncepciju realističnog kolorizma na likovnom terenu samo praktičnim putem. To, naravski nije ni lako ni jednostavno. — Između dvije krajnosti „Zemlja” stoji prilično neodlučno i zato čini kompromise. U smislu metode upliviše dosta nepovoljno na Generalića, što ne mora biti od odlučne važnosti. Koraci koji su učinjeni ne mogu se povratiti i „Zemlja” će apsolutno morati da ide do pročišćenja metode i docnije do jedne uspješne sinteze. — „Zemlja” si je toga i svijesna i zato polaže veću važnost grafici nego li slikama. Uza sav kompromisni put u slikama, ne smijemo zabaciti crtačke linearne kvalitete kao što ih pokazuje recimo Krsto Hegedušić, Kovačević, Postružnik, Tompa i drugi, jer su to sasvim ozbiljni pokušaji na putu do jednog dubokog likovnog realizma, gdje će sadržaj i forma sadržavati jedinstvenu umjetničku koncepciju.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 6, 1933., br. I, 35–37

Izložba „Zemlje”

S KOLEKTIVISTIČKOM PAROLOM moralo se je prići jednoj umjetničkoj formi svojstvenoj kolektivu, koga je trebalo otkriti. Nije se ostalo kod inteligentnih fraza o kolektivizmu. Ova izložba nas je uvjerila, da prijašnja možda još i nesvjesna traženja na ovoj platformi dobivaju sve jasniju intelektualnu strukturu i to u smjeru primitivizma, kao umjetnosti koja po svojim izražajnim sredstvima pripada najširim narodnim slojevima. Pogrešno misle akademici, da je to likovna forma, koja pripada prošlosti čovječanstva, dok je još bilo — da tako kažemo — u postanku i nerazvijeno. Dakle nešto inferiorna i nedostojna, svojstvena danas još samo divljacima sa otoka Pacifika ili uopće narodima kulturno zaostalima. Lako ćemo razumjeti njihovu zabludu, uočimo li da se svi akademici kreću u sferama historizma i da su samo konzervatori najbližih prošlih umjetničkih epoha. Među tim velike umjetničke epohe prehistoričkih kulturnih

bazena sviju kontinenata, zatim epoha arhajske grčke, kršćanske, vizantijske i gotske umjetnosti, pokazuju tolike karakteristike primitivizma, koje se podudaraju, da moramo priznati izvjesnu „konstantu” duševnih sposobnosti koje su ga stvorile, kao faktor koji je svojstven svima rasama.

Što karakteristike primitivizma izčežavaju s razvitkom ekonomske baze društva i prave mjesto klasičnoj formi jednog stila, to nije dovoljni razlog da ga omalovažujemo.

Nas interesira naročito fakat da je nosioc primitivizma bio uvijek najširi narodni sloj, a gospodujuće kaste i klase bile su samo kanalizatori ove vjekovima neugasive prometejske vatre, u svoju korist. Zato primitivizam ne možemo definirati kao apstraktni likovno-idejni nezavisni faktor, ali mu možemo raspoznati jezik.

Karakteristika primitivizma leži više u dijalektičkoj sposobnosti izražavanja likovnim sredstvima nego li u realizmu osnovanom na empiriji. Dijalektika primitivizma mijenja i realističke proporcije i pojmove o prostoru, ali za volju sadržaja koji otkriva likovnu formu. Dijalektika primitivizma identificira sadržaj i likovnu ideju. Sadržaj nije nikada artistske prirode, nego pripada širim duševnim kompleksima.

Dijalektiku primitivizma, kao posve likovnu kvalitetu, nesmijemo zamijeniti sa ilustrativnosti zato, jer ilustracija ne identificira sadržaj i likovnu ideju; ona nije likovno produktivna.

Istina je da su se do sada mnogi umjetnici izražavali dijalektički u velikoj mjeri, n. pr. Daumier, Toulouse-Lautrec pa i Van-Gogh, no oni još nisu slutili mogućnosti ovoga jezika. Preko crnačke i američanske plastike, produbio je kubizam njegove apstraktne mogućnosti posve individualistički, udaljivši ga od njegove organske baze — kolektiva

na kome je izrasao. Tako je i Kandinski pošao od ukrajinske narodne ornamentike u kolorističke muzikalne apstrakcije. Posve drugačije je shvatio primitivizam Georg Grosz, koji se je nastojao približiti njegovoj organskoj bazi = kolektivu. Zato je Grosz poslije Daumiera i Toulouse-Lautreca najveći likovni dijalektičar.

Na ovoj smo izložbi vidjeli čistu likovnu dijalektiku u crtežima br. 134 „proštenje” od Ivana Generalića, br. 14 „za šumsku štetu” od Krste Hegedušića i br. 47 „govornička tribina” od Otona Postružnika. U slikama je likovna dijalektika u službi seoskog urbanizma (Generalić), seoskog urbanizma i renesansnog prostora (Hegedušić), a najčišća u staklu br. 10 „Plesale su cure s dečki” od Hegedušića. Seoski urbanizam je naučio Generalića kako se gradi prostor i proporcije bolje i ispravnije nego li se to može naučiti na akademiji. Činjenica pred kojom bi trebalo da se profesori zamisle! — to više što slučaj Generalića nije specijalan ni izvanredan, jer dečko od 17 godina ne može biti gotova ličnost. Generalića ima još mnogo, samo što im nitko ne daje olovku u ruke, kako je u ovom slučaju učinila „Zemlja”. Sigurno je međutim, da će ovaj Generalić nestati kao i svi drugi, jer oteti ga njegovoj sredini, značilo bi „ad hoc” praviti od njega genija, u službi kakove ideologije, koja nema sa životom sela ništa zajedničko. Zato je „Zemlja” izloživši radove seljaka ravnopravno sa svojim iskazala samo malu počast ovoj tragediji, koja se stalno odi-grava u duševnom životu sela. Sela — koje neprestano daje žrtve u krvi molohu rata, podnosi fiskalne presije i radi.

Sa stanovišta kriterija primitivizma, dijalektika manjka potpuno Kamilu Ružički, koji je samo ilustrativan i dekorativan i — Tabakoviću. No dok moramo Tabakoviću priznati jaku lirsku emotivnost

i konsekvantnu likovnu koncepciju, moramo na slikama Ružičke konstatirati odsutstvo ozbiljnije likovne logike. Tabaković je u svojim izvrsnim akvarelima inteligentno odredio svoj odnos spram savremene umjetnosti i prirode, tako da mu se ne može predbaciti eklektizam. To je sposobnost apsorpcije, koja manjka mnogim našim umjetnicima i koja može pripadati samo jakoj ličnosti. Dali će ta ličnost biti u stanju da pronikne larpurlartizam i da zagrabi šire duševne komplekse, pokazat će budućnost.

Postružnik nije manje inteligentan u shvaćanju likovnih problema, no njegova klasično-dinamička koncepcija u slikama udaljuje se od dijalektike njegovih crteža. Moguće da želi izbjeći individualističkoj skepsi svojih crtačkih groteska u jednu objektivnu formu, onda je to samo zbog larpurlartističkog traženja likovnih kvaliteta. Njegove izvrsne slike pokazuju da grotesknost njegovih crteža leži u deformaciji klasične forme, ali i to da im ta forma nije neophodno potrebna (br. 47 i 48).

Dijalektika primitivizma ne ispituje kvalitete, ona ih prosto stvara i to je njena snaga. Zato Grdan, želeći slikati apsorbovani primitivizam, okreće skepsu protiv prirode. On ne vjeruje svojim očima, dali je ovo ili ono rusôvski pejzaž ili njegov sopstveni doživljaj podvrgnut vlastitoj likovnoj logici, a to je logika jednog rafinovanog realizma kome manjka neposrednost.

Hegedušićev likovni optimizam u ljubavi za selo, ne zazire od brajglovštine — ona mu služi samo kao sredstvo da može ispričati svoje lične doživljaje. A to je ili revolt pred faktom da soldateska čuška i mlati selo kao i pred petsto godina („rekvizicija”) ili prosto da donese selo kao голу činjenicu. To je naturalizam — nikako proizvoljna romantika. Renesansna koncepcija uzmiče polako pred dijalektikom

primitivizma, koji poprima izgled barokne prenatrpanosti sa bezbroj sićušnih detalja u slici br. 6 „Proštenje u Molvama” i slici br. 4 „Bura”. Mnogo je čitljivija dijalektika u slici br. 5 „Hlebine”, najjasnija je ipak u temperama na staklu. To je ujedno i linija razvitka njegove umjetnosti. Ta linija se rađa u njemu, ne kao individualistička ekzaltacija, nego kao interpretacija izraza kolektiva.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 4, 1931., br. 10, 414–415

Likovni život

IZLOŽBE: Udruženja likovnih umjetnika „Zemlja”, Otona Ivekovića, Abela Panna i retrospektivna izložba Menci Cl. Crnčića

Kritike: Bogdan Rajakovac, Antun Jiroušek, Mato Hanžeković i Ljubo Babić.

Sredina: malograđanska. Umjetnik se cijeni po materijalnom uspjehu i društvenom položaju. Najbolja mu je legitimacija ako ima „vilu”. To je uostalom želja i san umjetnika samih. Vilu pa makar na „ručterenu”! Samo ne zaboga ravni krov, jer to puca. Ima u tome simbolike, koja nam objašnjava stanovite umjetničke ambicije i kritičarske stavove. Postaju nam jasniji oni društveni zakoni „kojima se umjetnost mora pokoravati”.

Izložba Ivekovića nam je pokazala kako jedna umjetnost živi i umire sa c. i kr. generalitetom. Izložba Abela Panna — kako se živi sa ukusom židovske bogate klase. Retrospektivna izložba Crnčića,

pružila je zaokruženu cjelinu jedne ličnosti, čovjeka „društva”. Sređeni lični likovni razvoj, na solidnoj akademskoj spremi, ukusu i duhovitosti. To — što je „društvo” i tražilo od njega!

Kod nas kritičari niču kao gljive poslije kiše i preko noći, samo ako se pruži prilika. Izložba „Zemlje” bila je dobra prilika za entuziaste. Zanos i oduševljenje su simpatične odlike, ako su argumentirane. Nažalost gosp. Rajakovac ima samo jedini argumenat: „da je ispravno orijentirani kritičar”, možda je to i jedina originalna ideja kritičara. Gosp. Jiroušek je zabrinut čuvar moderne galerije, a od gosp. Hanžekovića doznajemo nešto više. U br. 10. Hrv. Revije, doznajemo da gosp. Mato Hanžeković ima nešto zajedničko sa „nepresušnom baštinom vjekova u našem izvornom, samoniklom, narodnom psihičkom potencijalu”.... na bazi rasnog i nacionalnog. On shvaća osnovne elemente našeg „pučkog ekspresionizma, koji imade svoj začetak u likovnom izživljavanju (!) duhovnih nemira i senzacija religioznog zanosa, i primarni je oblik našega narodnog shvaćanja, odnosno donošenja subjektivnih psihičkih doživljaja” (Str. 584) i da je taj ekspresionizam u suštini komičan i naivan (Str. 585) i zato da su „Zemljaši” pošli pravim putem. No budući da on misli da umjetnost ne mora baš biti tendenciozna (Str. 583), drži da valja ublažiti forsirani akcent socijalne suvremenosti da se ne zavesla u službu ideje, koja nema posla s umjetnošću (Str. 585). Doznajemo dalje da su Hegedušićevi seljaci sifilitični i mi s njima, a da Ružičkina slika „Povratak s ribanja” spada u svaku evropsku pinakoteku (Str. 585). — Nemojmo se čuditi da ovakvi kritičar stavlja na istu liniju rasna stremljenja vidovdanske ideologije: „Meštrovića, Rosandića, Studina i genijalnog Deskovića” (Str. 584) sa težnjama „Zemlje”.

Ne zamjenjuje li gosp. Hanžeković svoje pisanje sa kakovim kritičkim ekspresionizmom, kao što zamjenjuje pučki ekspresionizam sa neizgrađenosti i naivnosti (Str. 585)?

Gosp. Ljubo Babić ne spada među entuziaste, ali je ipak posvetio izložbi „Zemlje” u „Obzoru” tri duga članka. On nikako nemože izaći iz tutorskog stava spram našeg likovnog života i gibanja. Premda priznaje potrebu selekcije i konačno se pomiruje s time da nema umjetnosti bez tendencije, on ipak misli da tek treba odgajati publiku. On tako stavlja pitanje kvaliteta — te „prave istinske pozitivne rezultate” pod kriterij larpurlartizma, na neko „objektivno” stanovište: „da se zadovolji nagonu za višim što je u nama”. Jer njemu je umjetničko djelo „nosioc izraza elementarne potrebe za savršenstvom”!

Mi nismo toliko naivni da priznamo iskrenost ovih metafizičkih raspoloženja, koja se nikako ne poklapaju sa citatima po Karlu Liebknechtu, te prema tome ne možemo vjerovati u iskrenost uopće na tom polju. Neka gosp. Babić ne misli da bi ga rađe okrstili zbunjenim i neorijentiranim.

„Que représente ce tableau?” Gosp. Babiću još uvijek nije jasno da osjećaj može biti svašta i, da on nije glavni uslov djela, premda djelo ne može biti bez „osjećaja”. Zato se suprostavlja „mozgovnom” i zaključuje da Hegedušić nema temperamenta i zato se racionalno ispomaže pučkom umjetnosti.

Premda gosp. Babić priznaje ideologiju i teorijski program „Zemlje”, on se buni protiv dogmatičnosti i programa i hvali Tabakovića. Misli da treba dobro slikati pa bio impresionist ili se služio impresionističkom paletom i sretan je što se Tabaković oslobađa dogme.

Ne brani li gosp. Babić na ovaj način svoj vlastiti slikarski stav? Šta mu to znači: „dobro slikati”?

Nije li to natezanje impresionizma na akademski kalup? Zašto je potrebno gosp. Babiću da jednom skriva svoj larpurlartizam, a drugi put ga naglašava? — Nije li i tome kriva možda akademska objektivnost „ex cátedra”?

Što znači u kritici: razumjeti sve? Znači imati toliko perspektiva koliko ideologija, ali ni jedno uvjerenje.

Kritike gosp. Babića i nisu kritike nego koze-rije, koje uživaju u „baroknoj frazi”, u sentimentalnom bugarenju o umjetnicima koji se pate, u duhovitoj zlobi i bezazlenom ismjeavanju. Gosp. Babić je prorokao i proriče ovo ili ono, on je zabrinut, on žali, konstatira napredak i savjetuje, ali ne kritizira. — To je u najboljem slučaju dobronamjerno besplatno vršenje korekture izvan akademije, koje nikome ne treba.

Prosto je gosp. Babiću da s toga gledišta određuje međe talentima, ali se čudimo da još nije uvidio iz svoje dugogodišnje prakse, da je to vrlo nezahvalan posao. Jer on se je do sada redovito prevario.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 4, 1931., br. 11, 460–461

Izložbe i kritičari

O POSLJEDNJOJ IZLOŽBI umjetničkog udruženja „Zemlja” u Zagrebu pisala je sva štampa u glavnom nepovoljno. Za vrijeme izložbe je organizovano šutila, da poslije iskali svu mržnju na socijalno orijentirane umjetnike. Jedino je „Trešnjevački Glas” pisao sa simpatijom o toj izložbi. Građanski liberalni listovi i konzervativna i klerikalna štampa izrazili su po prilici jednako gnjušanje i prezir za ovu likovnu orijentaciju. Mržnja je dosegla maksimum u članku profesora Jerolima Miše u br.2 Hrv. Revije, što je sasma i razumljivo, jer je tu sukob ideološke prirode najveći i jer su pretstavnici građanske domaće umjetnosti, u čije ime profesor Miše govori, najviše i ugroženi.

Situacija izgleda ovako: Na jednoj strani stoji deset mladih umjetnika, koji ili teoretski ili praktički negiraju sve građanske likovne orijentacije, a na drugoj strani svi građanski intelektualci, koji misle da se razumiju nešto u umjetnost. Među njima

kao predvodnici i podstrekači baš oni najglasniji domaći građanski umjetnici, koji znadu odlično organizovati svu tu štampu, da se digne vika i barnumska reklama kada prave svoje godišnje izložbe. Kao uvijek, mladi i napredni ne mogu i ne smiju imati pravo. Svim njihovim naporima ne treba pripisati nikakve naročite važnosti. Licemjerno se pita, tko su ti ljudi i čime su se sada tako naročito istakli? Na tipično malograđanski način želi se zabašuriti i zablatiti ono što se ne razumije i od čega se može uznemiriti njihova građanska uravnoteženost i eventualna „visoka umjetnička reputacija”. — Sve u svemu, tipična provincijalna hajka, na koju neupućeni građani sliježu ramenima u uvjerenju, da se kruh može da zaradi i na ovakav način. Bože moj, ta danas su takve prilike. — Samo im je čudnovato da jedna strana, a to su t. zv. mladi, u ludo gube vrijeme i mladost bez materijalne koristi i bez brige za budućnost.

Najbolje prolaze kod toga novinski izvjestitelji, jer na tuđi račun ispunjuju „visoku kulturnu zadaću”, u novinskoj rubrici za umjetnost. Oni shvaćaju da stvar nebi bila nipošto interesantna, da jedna strana pobijedi, zato daju koncesije i mladima. No kako izgleda njihov „visoki kulturni rad” pokazat ću na nekoliko tipičnih primjera.

U „Narodnim Novinama” od 29. XII. 1932. piše Ivo Franić ovako: „Zemlja nije grad, već priroda kojom upravlja selo. Grad je iznimka, koju je obrazovalo selo iz čisto fiskalnih razloga. Umjesto sela i seljaka rad „Zemljaša” obuhvatio je onaj „Lumpenproletarijat” s kojim ni selo ni grad, ni klasno svijesni proletarijat neće da imaju nikakve veze. Taj t. zv. „lumpenproletarijat” nije ni selo, ni grad, no selekcija nesposobnih za rad i opasnih po društvo i u gradu i u selu, pa se čitavo ljudsko društvo od njih s pravom brani, jer su paraziti... Istina, jedan dio upada u ove

vode bez vlastite krivnje; no većina ih nosi uzročnike svoga moralnog rasula u sebi samima; prilike su im, kao kod tuberkuloze, samo pomogle da se razviju u prirodnu pojavu: — zločin.”

Takovo mišljenje ima poštovani umjetnički reporter o postanku grada, o „fiskalnim razlozima sela” i o lumpenproletarijatu i „selekciji” na selu. Mislim da tome ne treba komentara i da je time slijeđeci pasus obrazložen sjajno: „Nažalost selo i seljak morali su na čitavoj liniji ustupiti i prepustiti mjesto socijalističkoj tendencioznosti internacionalne reklame George-a Grosza (zabranjena knjiga: „Das Gesicht der herrschenden Klasse”)... Jer selo je usko povezano sa zemljom i nikada neće i ne može postati internacionalno; uvijek će biti samo nacionalno.”

U sarajevskom „Katoličkom Tjedniku” br. 2. od ove god. čitamo u kritici literarnih i umjetničkih bezbožnika sličnih stvari, među ostalim: „Mi također tražimo, da umjetnost barem indirektno, služi, ali da služi dobru i istini. Oni to neće (t.j. zemljaši op. ured.).

Zagrebački „Ilustrovani Tjednik Danica” br. 64 od prošle godine donosi: „Naš seljak ne izgleda ovako, to nije istina... Ono što su oni (t.j. zemljaši) donijeli u našu sredinu nije ništa nova. Ono su „Koprive” donosile već prije dvadeset godina, prečesto sa više umjetničkog poteza i uvjerljivosti”...

U „Obzoru” od 20. XII. 1932. čitamo: „A napokon — jesu li svi seljaci bijedne i degutantne živine, kako ih prikazuje većina izloženih radova... A ističemo sve to zato, jer je „Zemlja” značajan faktor u našem likovnom životu, ne samo sa svojim nastojanjima i ciljevima, nego i postignutim rezultatima. O „Zemlji” vode računa i oni, koji se svojom umjetničkom orijentacijom bitno odvajaju”... A zatim svršava: Možda je to (što rade, op. ured.) „dijalektički” ali je svakako

nekulturno... Mislim da bi ovaj ambiciozni reporter prema svojoj profesorskoj kvalifikaciji trebao inteligentnije pobijati socijalnu umjetnost „Zemlje”, jer mu posljednja rečenica izražava nesmisao, da ne kažem glupost. Ona sama je dovoljna da ga diskvalificira od doktorata, kojim se kiti. — Kako misle i pišu oni umjetnici „koji se svojom umjetničkom orijentacijom bitno odvajaju”... čitamo u br. 2. „Hrvatska Revija” u članku gosp. profesora Miše o izložbi „Zemlje”.

Rezime njegovog napadaja je po prilici slijedeći: „Krato Hegedušić, Marijan Detoni i Ivan Generalić jedini pristaju uz program „Zemlje” i jedini obećavaju nešto. Svi drugi „zemljaši” neće ga uvjeriti ni sa hiljadu najkrvavijih i najsocijalnijih fabula, da su likovno socijalno orijentirani! Augustinčić, Kovačević, Postružnik, Radauš, Tiljak i ostali daju se likovno u službu šlagvortu još mladi i neizrađeni, žrtvujući prirodni razvitak i temeljit posao odgajanja ruke i ako im se ne može poreći izvjesna vještina i na taj način kastrirali su se u pubertetu! U Tiljku su se usredotočile sve karakteristike malograđanskog mentaliteta većine „zemljaša”, a on sam je manijak i pseudo-intelektualac, koji piše protiv „malograđanske” umjetnosti iz lične mržnje spram Babića, Becića i Miše, a sve što piše potječe od pabirčenja po gotovim slikarskim formulama, prikazujući ih svojim”.

Apstrahiramo li uvredljivi ton, profesorsku nadutost i djetinjasto zlobno citiranje mojih izjava iz kritike o izložbi Pechstein – Babić – Becić – Miše, opažamo slijedeće: Babić, Becić i Miše, kao „umjetnici koji se svojom umjetničkom orijentacijom odvajaju”... a vode računa o „Zemlji” u osnovi priznavaju likovni program „Zemlje” i ako drže da su za nj sposobni samo Krsto Hegedušić, Detoni i

Generalić. Oni priznavaju Krsti Hegeđušiću osnovne „komponente”, koje će navodno pomoći našoj likovnoj sredini da proširi „horizonat”. Kakve su to komponente i kakvi horizonti, o tom nije kazano ni riječi. No mi se domišljamo: Po njihovom postoji samo jedna („vječna”) umjetnost i postoji „naša umjetnost”, koja se mora približiti prvoj, proširivši vlastiti horizonat. Da se do toga dođe potrebne su „zasluge” na likovnom polju. Kako je grupa Babić, Becić, Miše monopolisala kriterij „vječne” umjetnosti za sebe, pridržava si pravo da sortira sve komponente, koje dolaze u obzir, po svojoj volji. Na prvo mjesto stavlja naravski svoje vlastite zasluge, a drugima daje „koncesije”. Te „koncesije” opravdava poznatom individualističkom pretpostavkom o „talentu” čije granice i opet su navodno poznate i monopolisane samo od njih.

Protiv ovakvog morala i tendence i protiv ovakvog tutorisanja i „Zemlje” i pojedinaca u „Zemlji”, bore svi „zemljaši” od početka. I nije slučajno, da je ugledna „Hrv. Revija” stampala ovaj bijedni napadaj. Za to ima naročita društvena pozadina, u kojoj po sticaju okolnosti gg. Babić, Becić i Miše vode odlučnu riječ.

Slučaj je htio, da sam ovu borbu putem štampe započeo ja, stalno demaskirajući ove tobožnje, u „ime umjetnosti” dobronamjerne želje. Demaskirao sam sve te lične ambicije naših „liberala”, ukazujući na sve što je bolesno, površno i smeteno u njihovoj umjetnosti. Vodio sam borbu „principijelnu” i „otvorenu”, baš na terenu one građanske umjetnosti 19. vijeka, na koju se pozivaju naši „liberali” Babić, Becić i Miše.

Tu „principijelnu” i „otvorenu” borbu do danas oni nisu prihvatili, nisu ni htjeli, ni mogli prihvatiti. No oni su na nju ipak odgovorili svojim

biografijama u „Hrv. Reviji” ističući svoje zasluge za umjetnost, bezočnim reklamiranjem svojih izložaba, napadajući usput u prvom redu „Zemlju”, u svim novinama i tjednicima.

„Zemlja” do danas nije dirala i nije se osvrtdala na društvenu pozadinu ove „rabote”, ona to ne čini još ni danas. Kakav joj je konačni cilj, uviđa danas već mnogi rodoljubivi građanin i u samoj „Matici Hrvatskoj”.

Danas je konačno poslije svega jasno, da gg. profesori nisu u stanju da zastupaju nikakve naročite likovne principe. U posljednje tri godine nismo o tome čuli ništa. Kako su zastupali likovne principe prije toga, znamo iz kritika prof. Jerolima Miše o „Prolj. Salonu” i u knjizi prof. Ljube Babića „Hrvatski slikari od impresionizma do danas”. Kako su se oni ponijeli kod toga objasnio sam nekoliko puta u „Književniku”. Podsjećam na slučaj Save Šumanovića, čije likovne kvalitete u smislu „pariske škole” nisu postigli ni do danas. U ime „naše umjetnosti” umjeli su da proliju dosta suza za pokojnicima (Račić, Kraljević, Steiner i Plančić) i na tom „lajtmotivu”, pokušali su steći vlastitu „pionirsku” reputaciju. — Poslije svega vjerujem, da gg. profesori, koji prema potrebi umiju apelirati na našu kolegijalnost, najrađe bi „smakli sa lica zemlje” i mene i ostale „zemljaše” kad bi to bilo moguće, pa da kukaju i za nama.

Što se mene tiče, moj odgovor je slijedeći: „Na sreću ne spadam u tu i takovu „našu” umjetnost, usprkos želja gg. profesora. Protivrečje između mog dosadašnjeg teoretskog i umjetničkog likovnog rada, ne ovlaštuje ih da kušaju vredati.” — No pitam ja njih: „Pred kojim forumom optužujući mene, ispričavaju sebe zbog malograđanštine?” Imaju li na to pravo?! Ja mislim da nemaju.

Građansku umjetnost neće likvidirati ničije teoretiziranje. Tu će odlučiti sasvim drugi uzroci i toga treba biti svjestan. To nam ipak ne oduzima pravo, da postavljamo ispravnu analizu umjetnosti epohe propadanja i da je pobijamo; da ukazujemo tako na protivurečje između „kulture” građanskog društva i umjetnosti.

Gg. Babić, Becić i Miše i ako možda osjećaju to protivurečje, ne stavljaju mu nikakvi otpor, jer je to komotnije. Na prvi mah izgleda da se žele približiti maksimalnom izrazu „umjetnosti propadanja”, što bi bilo samo konsekvantno. To međutim ne stoji, jer su uopće zapeli na svom uskom „horizontu”, kojeg smo gore objasnili. U našoj provincijskoj građanskoj sredini okreću se upravo kako treba i kako je jedino moguće. Kod toga se služe istim sredstvima kao svi „napredni” građani, koji unapređuju svoje materijalne interese, klikaštvom, ložama, klerikalizmom itd. Oni su svjesni toga, da se građanskoj „kulturi” ne može na drugi način „naturiti” svoju umjetnost. Borba za likovne kvalitete ima dakle, što je u ovom slučaju normalno, svoju materijalnu pozadinu i moral u ime „kulture”. To su ujedno i granice „idealizma” naših „liberala”, koji im se apsolutno mora priznati.

„Zemlja” koja obara sve te „ideale” jer ih prozire, ograđuje se ovime od njihove primjene i na nju. U ime jednog boljeg i jačeg „ideala” ona to odbija. Ona vidi u tome u najboljem slučaju pokušaj da se gradi kuća odozgo. Dakle jedan sumnjiv posao.

Jasno je da na taj način naši građanski umjetnici primaju na sebe svu odgovornost za t. zv. „likovno zbivanje” i kod toga pokazuju dosta samosvjesti.

Odgovorni su i za nazovi-kritike Franića, Gabrijela itd. To su njihovi ratni drugovi, doduše bez dovoljno sprema i sposobnosti. — Tako dolaze na svoj račun i svi mogući diletanti, da ne spominjemo naše „narodne slikare” Tomerlina i Bužana. I svo to „likovno zbivanje” uza sve suprotnosti ličnih interesa, čini zajednički „našu likovnu sredinu” — „naš izraz”! Bez principijelnih suprotnosti i sukoba.

U ovoj sredini, kakvi uspjeh mogu da imaju „astralno čiste duše” talenti? To smo vidjeli u slučaju slikara A. Motike. Već to je dokaz, da goli talenat, znači i za društvo i za umjetnost malo ili ništa, ako se nema dobre laktove ili željezne zube. To znadu dobro gg. profesori Babić, Becić i Miše.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 6, 1933., br. 2, 121–123

Literarni i umjetnički bezbožnici

ORGAN DOBRO ORGANIZOVANE klerikalne propagande „Katolički tjednik”, koji izlazi u Sarajevu, napao je u br. 2 od ove godine socijalnu literaturu i umjetnost, kao bezbožnički boljševički pokret i usput se osvrnuo na posljednju izložbu umjetničke grupe „Zemlja” u Zagrebu.

Stvar stoji ovako: u državi postoji na jednoj strani stotinjak katoličkih listova, časopisa, dnevnika i glasnika, predstavnika klerikalizma, koji se štampaju u velikim nakladama, a na drugoj strani samo neznatni broj časopisa, pokrenutih modernim socijalnim težnjama. Brojčani nerazmjer tako je velik, da je na prvi pogled skoro neshvatljiva tolika bojazan sa strane klerikalne štampe za svoje vjernike. Antiklerikalizam, koji je došao do izražaja na izložbi „Zemlje” nije ni izdaleka pružio faktičnu sliku klera u društvenim odnosima. To je bio samo po malo nespretni početak rada na tom polju. — Interesantan je fakat, da ogromnoj klerikalnoj štampi ne posvećuju

dovoljno pažnje ni časopisi sa savremenim socijalnim težnjama niti t. zv. liberalna štampa. Izgleda da klerikalna štampa zna vrlo dobro gdje treba da izaziva sukobe, a gdje da se pritaji. Ona opaža dobro da uspravane liberalne i antiklerikalne duhove u Zagrebu nije zgodno probuditi i izazivati protiv sebe. Šta više, ona iz najveće blizine umije da se prividno solidariše sa liberalnim duhovima, da onda neprimjetno opali jedan dalekometni top, da kaže što ne smije da kaže glasno i iz blizine u Zagrebu. Tako se sarajevski „Katolički tjednik” poziva na zagrebačku kritiku: „Sva je kritika istaknula izrazitu tendencioznost te „nove umjetnosti”. Forma i umjetnički izraz jako su zanemareni ili posve potisnuti u pozadinu. Glavno je motiv. A taj je svagdje samo jedan: strašan život progonjenih ljudi. Besspomoćnost, negacija, zdvojnost. Nijedan tračak svijetla. Nijedan plemenitiji pokret. Ljudi životinje. — I naravno puno izrugivanja Crkvi. Sam liberalni „Obzor” (od 21. XII. 1932.) s negodovanjem ističe ljevičarstvo umjetničke grupe „Zemlja”, njihov neumjetnički kolektivizam, perhoresciranje kvalitete i talenta, likovni diletantizam i suvišnu brutalnost i neobjektivnu tendencioznost: „A napokon — jesu li svi seljaci bijedne i degutantne živine, a svaki pop dlakavi i neobrijani ljudožder (kako su možda neki ljudi vjerovali pred 50 i više godina)? Nije li ova satira toliko rudimentarna a često i neduhovita, da odbija svakoga, tko želi nešto ozbiljnije i ukusnije? To je i po „Obzoru” nekulturno i neumjetnički regres.”

Mislim da nije suvišno reći, da liberalna mišljenja u poređenju sa klerikalnima nisu nipošto čvrsto organizovana. Ona su odraz individualističkog odgoja i naziranja na sve pojave života, pa i na metode borbe za svoje principe. Prema tome predstavljaju jednu nesuvislu ideološku formaciju, kojoj su osnova prije svega materijalna lična korist i lični napredak, ono što se kraće zove „karijera”. Ovakova nesuvisla formacija ne može staviti ozbiljniji otpor klerikalnoj reakciji, koja je uniformna i

dsisciplinovana i koja raspolaže ogromnim propagandnim aparatom, fondovima i razrađenim planom.

Čudnovato je, da liberalna štampa u Zagrebu, uz male iznimke, uopće ne stavlja nikakvog otpora klerikalizmu i kako to da u slučaju izložbe „Zemlje” gotovo sva štampa (Vidi „Narodne Novine” od 29. XII. 1932. i „Ilustrovani Tjednik Danica” kao tipične primjere), a naročito liberalna („Obzor”), izražava jednako stanovište spram jednog ozbiljnog likovnog pokreta, saglasno klerikalnom reakcionarnom mišljenju? Kako to, da anti-klerikalno mišljenje na izložbi „Zemlje” nije naišlo na razumijevanje i pomoć sa strane liberalnih krugova u Zagrebu?

Odgovoriti se može ovako: Ili liberalni zagrebački krugovi ne zapažaju prodornu opasnost klerikalizma i o tom ne vode računa, ili se liberalni i klerikalni zagrebački krugovi momentano slažu u zajedničkim ekonomskim i političkim interesima. Stvar se ne bi još uvijek potpuno razjasnila, ne uvažimo li da liberali svojim tobožnjim objektivnim stavom spram zadaća umjetnosti u ime kulture, ukusa, kvalitete, i brige za budućnost svoje umjetnosti, odigravaju potpuno reakcionarnu društvenu ulogu. — „Umjetnost zbog umjetnosti, u ime dobrih društvenih manira, stoji pred našim očima bez skrupula i samosvjesno u redovima katoličkih ceremonijala, u crnim frakovima, bijelim rukavicama i lakovanim cipelama!”

No crkva želi da zauzme apsolutno odlučnu riječ u svim ekonomskim gibanjima, da konačno postane jedini društveni faktor. Ona podupire svaki postojeći društveni poredak kao jedino mogući i neophodni, ali za to neće da snosi odgovornost. Svu odgovornost za društvenu nepravdu, naročito u današnjoj ekonomskoj krizi baca na liberalno-kapitalistički poredak (vidi „Katolički Tjednik”, br. 2, str. 6). I, ma da učestvuje aktivno u tom poretку stičući kapitale na narodnoj zemlji

i podižući ogromne stambene zgrade i poduzeća sa velikim dohocima, nastoji zadržati nezavisni stav „pravednog sudije” i „nepogrešivog arbitra”. Monopolišući društvene odnose u svojoj „moralci” na suprotnostima dobra i zla, lijepog i ružnog, nagrade i kazne, siromaštva i bogatstva, neba i pakla, stvorila je apsolutno „tendenciozni i neobjektivni” kriterij i sredstvo na putu do moći. Crkva u ostalom ne želi da ukloni zlo i ne želi da riješi, recimo, današnju ekonomsku krizu. Naprotiv, ona je eksploatiše na korist svoje moći i materijalnih interesa. U praksi je neprijateljica siromaha i siromaštva. Oslanja se na imućniji stalež obrtnika, seljaka i posjednika. Pruža im svoj blagoslov, mirnu savjest i oprostjenje. Podržava mišljenje, da je siromah lijenština, nikogović i raspikuća, a ako mu pruža pomoć, onda traži od njega da se odrekne ljudskog ponosa i slobodne kritike. Njezine sirotinjske ustanove, samostani i sjemeništa, zbrinjavaju siromašne slojeve kao odušak besposlici, tvoreći armiju klerikalne reakcije i propagandnog aparata. — Stradanja duševna i tjelesna potrebna su klerikalizmu kao sredstvo u obliku pretnje i kazne zbog „grijeha”, protiv bogatih, za izvršenje svoje moći. „A siromaštvo je prirodna pojava i za njeg treba imati milosrđa!” Znači, treba ga podržavati, a ne možda ukloniti. U društvenom zbivanju, pojave siromaštva i bogatstva treba da se nadopunjuju u vječnost isto tako, kao i pojava religije i bezboštva, kao stvari vrlo korisne!

Njeno učestvovanje u umjetnosti, osim konzervatorske uloge, nije danas više nikakovo. Ona se ograđuje od svih modernizama i podupire diletantizam i tendencioznu klerikalnu kritiku. Ona u tom duhu izdaje djela iz historije umjetnosti, skrivajući prave motive umjetnosti uopće i suprotstavljajući se svakoj dubljoj humanoj ideji i slobodnom zamahu.

Kultura, naučno-umjetnički mjesečni časopis,
god. I, 1933., br. 2, 93-96

O BABÍČU I GRUPI TROJICE

Zapad i istok likovnih problema

KOD NAS SE O UMJETNOSTI piše malo ili nikako. Knjiga Ljube Babića „Hrvatski slikari od impresionizma do danas”, je kulturno-historijski događaj, jer je to prva knjiga te vrste i jer ju je napisao umjetnik. Izašla je u odličnoj opremi, zahvaljujući vanrednom ukusu autora.

Kratki i letimični pregled, kako nam kaže sam autor. To nije trebao da bude, kad je već jednom štampan u hrv. kolu Matice Hrvatske. Sigurno je pisac bio sa pregledom potpuno zadovoljan, pa mu je samo dao svečanije ruho. Predgovor na francuskom jeziku zašto? — Valjda da informira preko granica domovine, ili da izrazi možda zahvalnost francuskoj kulturi, za konstatni uspon linije našega slikarstva. — Možda je htjeo biti dosljedan svojoj generaciji, da sačuva nivo.

Podjela na generacije dokazuje, da pisac nije shvatio socijalne momente, koji omogućuju umjetnost. On ne shvaća da snobizam građanske klase

devedesetih godina ima onakvu umjetnost, kakova joj treba i da je taj isti snobizam stvorio Isu Kršnjavoga, akademika i diletanta. Kakav je dakle pionirski rad izvršio taj akademizam i diletantizam na polju umjetnosti? I ako ga je izvršio za koga, za koji socijalni kompleks? Nije li možda kadgod poslužio i političkim orijentacijama šljivarske birokracije?

Autor međjutim polazi bez daljnjega s platforme Ise Kršnjavoga, okrenut „brdu gdje cvate cvijeće sreće i kulture hrvatskoga naroda”. Zadovoljan, osvrće se na rad druge etape hrvatskoga slikarstva i proriče budućnost trećoj generaciji.

Pisac konstatira, da svi važniji slikari prve generacije neće našem razvitku pridodati nijednu novu i još nepoznatu značajku, no da su ipak pokušavali pomiriti dva svijeta, kolektivni i individualni. O realizmu Nikole Mašića ne spominje ništa, ali zato kudi diletantizam takozvanih narodnih slikara, s punim pravom. Ta negativna linija i to, što su obe umjetničke generacije forsirale narodni motiv, služi mu za dokaz, da su slikarske smjernice bile upravljene spram našega izraza.

Slabo je razumljivo kako pisac zamišlja modus vivendi izmedju dva likovna izraza, rustičkog i kolektivnog i individualnog urbanizovanog.

Označivši drugu generaciju u smislu kvaliteta, rasvjetljuje ipak nekako taj kompromis. Sve je tu — i folklor i motivi, treba samo iznijeti, tako da sve odgovara visini evropskog slikarstva (kvalitete/).

To je liberalni stav, na platformi akademizma i kulturtregerstva Ise Kršnjavoga. Kako da nam objasni kontradikciju na devetoj stranici, da tim putem treba doći do našeg vlastitog i osebujnog izraza „bez patronata i stranog utjecaja”?

Slikarske kvalitete, koje je stvorila druga generacija, ravne su evropskima i ispravne su (u

pedagoškom smislu) orijentacije, a idu za socijalnim kompleksom. Kao primjer navodi Račićevu sliku „Majka i dijete”.

Slabi dokaz za tu generaciju, jer pokazuje, da je Račić osamljena pojava, a generacija ne zaslužuje uloge, koja joj se pripisuje. To je ujedno dokaz, da ova razdioba nije pravilna.

Larpurlartizam je izraz života jedne klase, dakle socijalnog kompleksa i može da bude mjerilo za njenu produktivnost.

Raspoloženje piščevo za progres na polju umjetnosti je larpurlartističko i to daje intonaciju cijelome pregledu. Izgleda, da on nije svijestan toga: — jer se ne može trpati sve u jednu vreću: individualizam i kolektivism, socijalni kompleks, akademizam i larpurlartizam.

Prema tome gosp. Ljubo Babić nema pravo ni da proriče budućnost t. zv. trećoj generaciji, koja se orijentira unutar sasvim drugog socijalnog kompleksa. Nema pravo da predbacuje akademizam i pasatizam (to su naučili od njega), kao što nema pravo da nekim pojedincima pripisuje neku naročitu važnost.

Sa stanovišta larpurlartizma, sadržava ovaj pregled neke vrlo dobre opservacije. Najbolja je ona o razlici između bečke secesije i francuskog slikarstva i njihovog utjecaja na našu umjetnost.

Potrebno je da pisac navijesti otvorenu borbu diletantizmu, specijalno onome što nosi firmu „narodnog slikarstva”, a ne da nam pruža mutne aluzije. U tome će se složiti svi mladi umjetnici i pomoći će zatrpiti to panonsko blato.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 3, 1930., br. 2, 76–77

Izložba

Babić-Becić-Miše

OVA IZLOŽBA JE DOŽIVJELA veliki uspjeh i pobudila znatan interes jednog dijela publike, a također i oficijelnih krugova. Plakat, katalog i aranžman bili su na visini. Reklama, u obliku redaktorskih izvještaja i feljtona u dnevnicima funkcionirala je dobro i previše dobro, tako da su umjetnici morali protestirati (povodom pisanja Hrv. Straže)! Mišine slike bile su slabo obješene. Izgleda da umjetnik ne zna koja su mu djela bolja ili lošija. Cjelokupni dojam izložbe je mlitaviji; vidi se da sjećanja na francusku izložbu od prošle godine izbleđuju. Izložene su bile samo uljene slike, pokraj Babićevih scenografija i par litografija. Odsutnost ozbiljne grafike vrlo je karakteristična, jer izlagači polažu sve na boju. — Babić je u shvaćanju ostao nepromijenjen, dok se kod Miše opaža upliv ekspresionističkog kolorizma sa prošle njemačke izložbe. Becić je smanjio francuski likovni kurs i istražuje münchenske refleksije.

Pokazalo se, da afirmacija umjetnosti našeg građanskog društva napreduje normalno i upravo onako kako je jednom istakao g. Lj. Babić: „individualno, prema latentnim potrebama sredine i usred našeg domaćeg hrvatskoga, ma i malenog i sitnog, ali nada sve karakterističnog, originalnog i živopisnog zbivanja.”

Ovo stanovište je u istinu adekvatno likovnom izrazu ove izložbe i s tog gledišta ne može se prigovarati. Tim više što izlagači, izgleda postaju sve više svijesniji važnosti svoje uloge. –

Danas se njima pričinja logičnim pariška likovna orijentacija, isto tako kao nekada münchenska, u ime likovnih kvaliteta. Oni ignorišu ekonomske i političke momente, koji su kod toga imali daleko važniju ulogu. Oni ne opažaju, da samo zbog toga njihova umjetnost logično nastavlja put kojim je pošao nekada „Prolj. Salon”. Kao larpurlartisti, oni su to morali učiniti i sasma je razumljivo da Branko Popović osjeća jednako s njima, kada kao i oni stavlja Račića i Kraljevića za „afišu orijentacije na Paris”. Jer likovne orijentacije „Oblika” i ove „trojice” se poklapaju.

Prije nego li se pozabavimo neospornim likovnim kvalitetama ove izložbe, potrebno je zaći u prošlost naših likovnih gibanja, da možemo pravilno odrediti značajne crte ove umjetnosti.

Mnogo je proteklo Save, od vremena kada je mladi Miroslav Kraljević putujući u München na studije pričao suputnicima u vlaku svoje dekameronske požeške doživljaje. Jedan njegov suputnik umro je nedavno kao gimnazijski profesor u provinciji, ne ostvarivši nikada svoje sanje na polju muzike. Kraljević je bio bolje sreće. Sudbina mu je dosudila slavu. — Dandy — čovjek i umjetnik, učinio je pravu revoluciju na polju slikarstva kod nas.

U ono vrijeme prekrili su salone Auer, Bužan, Rojc, Iveković, Kovačević i Crnčić. Đaci umjetničke škole uzdisali su za Böcklinom, Stuckom, Segantinijem i Zulvagom. Štrosmajerova galerija, Bukovčev zastor i foyer kr. zemaljske vlade odjeljenja za bogoštovlje i nastavu, postojali su kao nijemi svjedoci kulture. — Na sve to niko više obraćao pažnju. Provincijski entuzijizam obuzeo je svakoga. Profesori su mudro šutili, a đaci umj. škole promjenišu se bitno: šešir, kosa, lulica, absinth, kokota, progresivna paraliza, Oscar Wilde, Cézanne, Van-Gogh — postaše nedjeljivi. Pariz je postao u glavama ovih mladića magloviti nimbus fantastičnih gluposti. — Otmjeniji dio građanstva pokupovao je Kraljevićeve slike i pokazao tako svoj izoštreći ukus i naprednost. Hrv. Društvo Umjetnosti iskaza mu poslije smrti počast svojoj izložbi u oči rata, okruživši mu autoportret crninom i lovorikom. Ogromni gipsani seljak, određen za spomenik nekom hrvatskom vlastelinu, od ruke poznatog kipara, oplakivao je Kraljevićevu preranu smrt. Mladi slikar Babić napisao je uzbudljivi nekrolog s domorodskim akcentom. Međutim su Račićeve slike ležale neobjašnjivo tajanstveno zabacene u prostorijama Hrv. Društva Umjetnika.

Upliv Kraljevićevog dendizma u umjetnosti, osjećao se još dugo i činio je osnovnu crtu mnogih izložaba „Prolj. Salona”. Bio je u glavnom spoljašnjeg karaktera: u izabiranju sižeja i maniri, manje u likovnim kvalitetama. Likovne kvalitete Kraljevićeve uostalom su nesumnjive i nerazlučive od njegove ličnosti. — „Prolj. Salon” nije bio udruženje sa određenim likovnim programom. Članovi su sačinjavali konglomerat raznih (često mutnih) likovnih naziranja. Mogao je izložiti svatko kome je izložbeni žiri dopustio. Uplivi raznih likovnih sredina srednje Evrope, u kojima su se mladi umjetnici razvijali, bili

su očiti. Likovna shvaćanja pojedinca mijenjala su se naglo i neočekivano. Izložbe „Prolj. Salona” bile su refleks sviju evropskih likovnih gibanja, kadgod izrazito i na visini, ponajviše eklektički i nejasno.

Nema sumnje, da je opstanak „Prolj. Salona” bio osiguran povoljnim poslijeratnim novčarskim prilikama, u glavnom pojavom poslijeratnog bogataša i snoba. Likovni dendizam, i erotika pretjerivana je stoga do ekscesa banalnosti i neukusa. Nalazilo se na tim izložbama čistog diletantizma, ali i djela ozbiljnih likovnih težnja. „Prolj. Salon” predstavljao je neko vrijeme jedini put, jedinu društvenu formu, kojom se uspostavljao kontakt sa publikom. Poslužili su se i umjetnici, koji su imali naročite ambicije, a stajali su inače po strani. Larpurlartističkom karakteru „Prolj. Salona” nije se pružilo nikada nigdje ni teoretski fundirani ni praktični otpor. Nije se primijenilo ni jedno snažnije kritičko mjerilo u smjeru larpurlara. Pokušaji, koji su išli za stvaranjem novih grupa, propadali su redovito. Ovaj bujan likovni perijod nije mogao stvoriti jedan kompaktni likovni pokret, premda je sadržavao vrijednosti, koje su zato pružale dovoljno garancije. Umjetnici su bili individualno suviše oprečni. „Prolj. Salon” nije mogao organizovati ni svoje anarhične i destruktivne sposobnosti; nije ih pokušao formirati, recimo u jednu ideologiju larpurlartističkog eksperimenta. On je sav bio permanentna žrtva malograđanskog ukusa publike i bogataških kesa. Moglo bi se citirati beskompromisne iznimke, ali nas zanima rezultanta sviju komponentata. — Bilans „Prolj. Salona” je francuska likovna orijentacija, koja je počela sa likovnim dendizmom, preko njemačkog ekspresionizma, formalnog sezanizma, površno shvaćenog kubizma, zatim putem Lothovog neoklasicizma u pariški kolorizam Matisa, Vlamincka i t. d.

Teoretski slabo fundirane kritike „Romeja”, i harangerski napadaji „Cenića” na „Prolj. Salon”, dali su naslutiti opstanak jednog prilično smušenog likovnog shvaćanja u ime „našeg rasnog i nacionalnog likovnog izraza” protiv francuske orijentacije.

Ljubo Babić, koji se s Kršnjavijem nada boljoj budućnosti koja svita našoj umjetnosti i narodnome napretku, misli da „naš likovni izraz” leži baš u ovoj liniji razvitka „ovog neshvaćenog i nepriznatog našeg slikarstva, koje pokazuje konstantni uspon” (Hrvatski slikari od impresionizma do danas, Str. 5). Time se je gosp. Babić odredio tačno za 180 stepeni protiv stava Miroslava Krleže. On je nered okrstio pionirskim radom, koji se svakako kao predradnja morao obavljati, ma da i jeste bio bez socijalnog momenta, koji bi ga vezao o sredinu (Str. 6). Babić misli da se tim putem može doći doduše samo do potpuno individualnog našeg izraza, koji bi izražavao latentne potrebe sredine. Drži, da se prema tome bjelokosna kula larpurlartizma ruši, a stupa se usred sredine svega onoga našega domaćega hrvatskoga, ma i malenog i sitnog, ali nada sve karakterističnog originalnog i živopisnog zbivanja (Str. 9). — To mišljenje svakako nije dalje od Dobrovićevog shvaćanja folklor: Naobraženi individualiste treba da slikaju naš pejisaž i naše ljude, slučajno i na onaj način, koji nađu najboljim. Babić ne smatra ni malo nelogičnim ove svoje konstatacije, kada govori o kolektivnom likovnom izrazu, pod kojim misli našu seljačku umjetnost, koja je proizašla iz naše rase (Str. 7 i 8), a kojoj priznaje prednost pred individualnim likovnim nastojanjima. On ne nalazi potrebnim da se približi toj seljačkoj umjetnosti, nego je smatra izrazom primitivaca, sa ulogom kulturnih petrifikata, koje treba samo spasiti od propasti, jer su interesantni i osebujni.

Upravo je fantastično, na koji način pokušava pomiriti „rustički kolektivni” i „individualni urbani-zirani izraz” to jest u našem slučaju seljačku umjetnost i francusko slikarstvo. — Babić zapravo pokušava krivotvoriti ulogu svoje slikarske generacije, jer je svakom zdravom čovjeku jasno da francuska umjetnost sa našim selom nema nikakva posla. Teorija o rasnom temperamentu je zastarjela fraza i na ovoj izložbi svakako demantovana izloženim djelima. Babićev kolorit ostao je nepromijenjen od 1912. god. Becić slika Laszlovske portrete, a Miše napreduje koloristički sladjunjavu.

Kako je doveden Račić u vezu s ovakvim shvaćanjem?

Lični kvalitet J. Račića leži u sposobnosti stapljanja s jednom kulturom. Sposobnost moguće prilično normalna u naših seljaka, koji su se znali dići do austrijskih generala ili biskupa... Moguće opet da je to vitalnost naših emigranata (amerikanci, Milunović, Uzelac), karakteristika progonjenog, jedna vrsta mimikrije. Proleter Račić htio je biti portretista, računajući na zaradu. On je inteligentno prisvojio, što mu je pružala Habermannova škola. On je htio i više, ali njegovi radovi su sređeni, kao da ga ne muče problemi. Kult Račićeve umjetnosti kod nas, išao je za tim da pruži primjer solidnosti i kulture. Inicijator tog kulta — Lj. Babić nije htio da vidi u čemu su kvalitete te umjetnosti. Jer to nije individualna Račićeva umjetnost! Babić ju je zavio romantičnim lamentacijama i prikazao kao likovno individualni fenomenalni slučaj. Da je takvi pedagoški eksperimenat morao zaglaviti, svjedoči umjetnost Omera Mujadžića: premalo kvaliteta za Račića, a previše otmjenosti. Profesori umj. akademije nisu znali primljeniti akademске osebine Habermannove škole! Nisu je ni mogli primijeniti, jednostavno zato što nisu bili u stanju da

„ovu vrst impresionizma” razrade do sistema, jer je to uopće nemoguće.

Courbet-ov realizam uzet kao evropsko mjerilo, ne može se primijeniti u procjeni likovnih kvaliteta Becića, Babića i Miše isto tako, kao ni francuski impresionizam, koji je samo nužna konsekvenca tog realizma. Razumljivo je dakle da se „trojica” instinktivno i nesvjesno pokušavaju orijentirati na Pariz direktno i bez posrednika. — Nesumnjiva je dekadansa francuskog realističkog kolorizma, ali je i nepostiživa sa balkanske distance. To je instinktivno bolje shvatio Stojan Aralica i jednostavno preselio u Pariz.

Uzalud se „trojica” pozivaju na Cézanne-a i njegovu „modulaciju”. Oni ostaju spram Cézanne-a u takvoj relaciji, kao što je recimo Bukovčev zastor spram monumentalnih kompozicija Ingres-a ili kao Kraljevićev „ležeći akt” spram Manet-ove „Olimpije”.

Budući da umjetnost naših prvaka ne pripada koncepciji francuskog realizma, a samo djelomično dekadentnoj epohi kolorističkog realizma, preostaje nam još samo da ustanovimo kvalitete, koje nisu doduše poslužile afirmaciji njihovih ličnosti, premda su srasle s njihovom umjetnosti. To su akademski realizam svijetla i sjene i akademska forma. Babić se uspješno spašava pred njima u kolorizmu, kod Becića su zla savjest u nedostatku likovne invencije, kod Miše zakršljala forma uopće.

Ideološki, njihova umjetnost zastupa hedonističko shvaćanje života, tipično za građansku umjetnost.

Babić, Becić i Miše zastupaju dosta slabo dekadentni koloristički realizam, premda ga žele postići. Čelebonović, Aralica, Milunović i Tartalja nadmašuju ih u svakom pogledu. Spram grupe „Oblik” u Beogradu, zakašnjavaju u orijentaciji za Paris. — Izgleda, da im smeta njihova akademska savjest i osjećaj

nastavničke odgovornosti. Jer potrebne morbidnosti i rafinovanosti, našlo bi se u dovoljnoj mjeri. — Njihova umjetnost ne nastaje pod direktnim uplivom prirode, jer nisu srasli sa svojim pikturalnim sredstvima. To nije eklekticizam u punom smislu riječi. Iza Gogha, Friesza ili Vlamincka viri neuravnoteženo bojažljivo lice Babića, Miše ili Becića.

Kod Babića se opetuju sve epohe njegovog ličnog razvitka, od Crnčića preko Münchena i Španije, do ateljerskih studija u Zagrebu. On sve to slaže u apartni odnos, bez konstruktivnih elemenata. Planovi mu se ruše, premda ih traži. Paleta ateljerska, prigušena je i u pejzažu. Maksimum, koji može postići jesu mrtve prirode, kao n. pr. br. 2a „Prvo cvijeće”. — Babić je prekasno i površno otkrio impresionizam i odrekao se simbolizma. Bio je grafičar, ilustrator, portretista i crkveni slikar. On je preokupiran. Dok drugi slikari nemaju vremena zahvatiti likovne probleme u borbi za opstanak, ma da slikaju neprestano, Babić je još i scenograf, umjetni-obrtnik, pisac feljtona i studija i marljivi profesor umj. akademije. Uza to je odlični aranžer izložaba (kulturno-historijska izložba Zagreba, izložba Račićevih djela). On uopće ima neodoljivu potrebu akcije i želju za glavnom riječi. U izvjesnim društvenim relacijama su to bezuvjetno pozitivne kvalitete. U njegovoj umjetnosti djeluju negativno. Zato njegove slike nisu ni lijepe ni ružne — one su korektne, jer ne vrijeđaju, ali i ne diraju.

Becić nije dokazao, da je u stanju dovesti „trodimenzionalnu čvrstu formu” u sklad s kolorizmom. On ne osjeća boju direktno, nego je konstruira sekundarno, prema kontrastu svijetla i sjene. Manjka mu totalitet i tonsko shvaćanje slike. Sve stvari svršavaju mu u maglovitoj pozadini, u kojoj ne naslućujemo materiju. Želeći postići svijetlo, ubija boju bijelom bojom i ostaje taman i u pejzažu. To se nebi smjelo događati majstoru, koji je navodno prošao — periodu

sezanim! Znači, da ga nije nikada shvatio. Kompoziciju u slici zanemaruje i, budući da ne shvaća prostor valeurski, doimlje se neugodno. Grafički kontrasti na ćoškovima kuća i u sjenama, u kolorizmu su nelogični i suvišni. Nekosenkventan je u modelaciji forme, jer ne umije organizovati rasvjetu. Primjeri: akt br. 28, portret djevojke u crvenoj bluzi, a najočitije u br. 23 „Posjeta u ateljeru”. — To je veća kompozicija, u kojoj su kontrasti svijetla i sjene pretjerani do pojma stakla. Temperamenat ima da prikaže brzinu poteza kista do manirizma. Figure ne stoje ni u kakvom psihološkom ni konstruktivnom kauzalitetu, zato djeluju namješteno. Desna figura s draperijom, bezuvjetno mu je najbolja partija.

Miše osjeća boju, ali je ne gleda valeurski ispravno. Materija boje ga zanima toliko, da posvećuje više patnje pozadini, nego li figuri. Primjeri: br. 52 studija i br. 54. Dr. Bujas. — „Stara dvorkinja” nije u koncepciji konsekventna slika, zato modra i ružičasta boja nije dovedena u sklad i djeluje surovo. Br. 58 „Portret” u plavo-smeđe izgleda najbolji, ma da je raskidan. U Br. 42 „Portret s crvenom kosom” — nije deformacija glave crtački osnovana. „Cvijeće s rukavicama” je dobro slikano. Mase boja su uravnotežene, samo je pozadina linijski destruktivna. Kada želi biti konstruktivan u pejzažu, čini statičke pogreške (br. 46 i 61). — Miše ima najviše izgleda da se razvije u kolorističkom pravcu. On je prilično neposredan. Nije naturalista. — Slikarski naturalizam je realistička koncepcija, koja s impresionizmom ima samo nekoje zajedničke crte s obzirom na svijetlo, a u suštini je daleko od optičke senzacije.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 5, 1932., br. I, 22–25

Izložba Pechsteina, Babića, Becića i Miše

IZLOŽBA JE BILA BESPRIKORNO aranžirana. Neki dnevni listovi donijeli su o njoj mnoge nekritičke i pretjerane prikaze u svrhu reklame, da su prosto pobudili sumnju u ozbiljnost izložbe i izlagača. Zahvaljujući dobrim dijelom činjenici da su izloženi radovi Maxa Pechsteina, izložba je uistinu predstavljala jednu sasvim ozbiljnu manifestaciju građanske umjetnosti. Publika kojoj je izložba bila namijenjena, ne potcjenjuje nikada poslovnu spretnost i dizanje umjetnosti u „nebesa”, pričinja joj se samo kao uspješni reklamni trik i kao kvaliteta njoj intimno bliska i savremena. — Sa gledišta borbe za čistu umjetnost i protiv diletantizma u umjetnosti i umjetničkoj kritici, ovaj način reklame trebali bi sami izlagači osuditi. Jer do nedavna su još stajali na stanovištu borbe za kvalitet, a protiv diletantskih i nekritičkih prikaza i time protiv opskurnosti na kulturnom polju. Nehotice su se tako odrekli svoje

kulturne misije na liniji „Račić – Kraljević – Naš Izraz”. Utješljiva činjenica, jer je rezultat jednog akuratnijeg mišljenja u najmanju ruku, a možda je i plod jedne skepse s obzirom na vlastitu umjetnost. — O tome nam je natuknuo nedavno nešto g. Babić u svom predavanju o dječijoj umjetnosti, prorekavši kao obično budućnost naše umjetnosti, ovaj puta na temelju primitivnog pučkog izraza. Dakle do „čisto našeg i osebujnog izraza” neće se i ne može doći putem francuskog kolorizma i folklora i o tome su danas na čisto prvaci naše građanske umjetnosti. Gosp. Babić je oštro osudio sve dosadanje školske metode, vjerujući u neke nove genijalne metode. Kao da je potrebno samo izdati zgodno naređenje i imenovati genijalne učitelje, koji će narodu izmamiti jedno originalno likovno shvaćanje. U tom svetom optimizmu gosp. Babić je tako uvjerljivo govorio, kao da je i on apostol i genijalni mađioničar i učitelj budućnosti. Zapravo gosp. Babić ne može da napusti individualističko shvaćanje metodike, da upravo ne kažemo profesorštinu. Sa kolektivističkog stanovišta, tu nikakve liberalne reforme škola ni profesori ne pomažu. — Odustavši od svog prijašnjeg profesorskog i kulturtregerškog gledišta, upao je u drugu vrstu profesorštine i kulturtregerstva, sa nešto savremenijom notom, ali zato sa ništa manje maglovitosti i neosnovanog entuzijazma.

Kod takve psihičke temperature ostaju međutim naši „liberali” u svom radu ipak konzekventno konzervativni. Ne samo sa stanovišta kolektivističkog — o tome u ostalom ne može biti ni govora, nego baš sa stanovišta čiste građanske umjetnosti. Tu nam odlično pomažu radovi Maxa Pechsteina. Bez truna akademizma ili kakvog neosnovanog manirizma. Virtuoz, ali zbog jedne inteligibilne vizije, a ne zbog tobožnje solidnosti i nekakvog „čisto malerskog

shvaćanja". Njegova slikarska inteligencija je apsorbirala rezultate savremene umjetnosti, stvorivši usput svoj specifični lični izraz. Taj lični izraz je plod jedne rafinovane naivne fantazije, misticisma i mističnog pantheizma. Povratak prirodi na jedan metafizički i idealistički način, putem simbolike. — Ne može mu se poreći, da se kod toga ne ponaša artistski i da nije likovno konzekventan i logičan. On neće realizam — dobro, on to nastoji i provesti. Ipak su mu najbolje i najsvježije impresije bliže jednom realizmu Vlamincka i Gogha, nego li Munchu i Pavlu Klee-u: simbolika lirskog ili dramskog doživljaja — kao ona oborena topola rasječenih udova, oluja nad zelenim pejzažom i vodama i kao oni pejzaži iz sela u punom suncu. Slabiji je u pantheističkom simbolizmu kao na pr. u slikama kosaca pod suncem, lasta što lete nisko i šaš polju. Slabi crtač figura. To je razumljivo, jer ova umjetnost propagira bijeg od ljudi — naročito civilizovanih ljudi. Zato su mu figure ukočene, ikonografski stilizovane i bez nutarnje ekspresije. To je umjetnost individualistička i antisocijalna, ali visoka.

Grupa trojice orijentirana je jednom kolorističkom realizmu, blizom impresionizmu u kasnoj eklektičnoj epohi. Svojom umjetnosti propagiraju ferijalnu slobodu i bijeg iz grada u „čisto naš pejzaž“, ili u mrtvu prirodu provincijske kujne i teferića. — Becić se još uvijek nije riješio akademsko-ateljerske formule slikanja, do manirizma jednog virtuoznog salonskog slikarstva. Primjeri: pejzaži povrh Sarajeva i mrtva priroda s cvijećem na stolici i sa draperijom i slika ribara što plete mrežu. Renoirska plenerska nota kod toga je samo virtuoзни dekorativni efekat, a nipošto potencijal valeurskog shvaćanja boje. Becićeva umjetnost izgleda prividno razulareno snažna, uistinu joj manjka koloristička konstruktivnost.

Nemirna je, jer bježi od akademizma, kojeg se ne može osloboditi. Ponavlja se u boji i efektima. — Babić je ton-ski rafinovan kao obično, samo što ovaj puta naročito upada „crnčičevsko” gomilanje boje kao materije do nemoći kao i „babićevska” literarna nota ranije epohe. Ove godine je pokušao pomiriti planove, ali u valeurskom shvaćanju nije napredovao. Crvena zemlja nije zemlja a nije ni krv, što je možda htjela da bude, a sivi kamen nije kamen nego kulisa. Babić nema snage da pristupi jednom realizmu, ali nema ni dovoljno naivnosti da pređe u čisti simbolizam. O tom govori jasno ona slika u kršu (vrtače), koja bi valjda trebala imati socijalnu tendencu, a zapravo je loša ilustracija u boji. — Miše je ove godine lošiji nego li obično. Slabo shvaćeni i razvodnjeni Renoir, kojeg uvlači u svoje slikanje, oslabio mu je i ono malo konstruktivnosti, koju je dosad pokazivao. No iz ovog nedostatka ne umije izvući koristi za jedno više lično shvaćanje, kao recimo Milunović i Aralica, nego ostaje na razini, koja teško podnosi ozbiljniju kritiku. To se naročito odnosi na nekoje pejisaže, da ne spomenemo vazu s kistovima i autoportrait. Interesantan i živ je portrait djevojčice (br. 97). Šteta je što su joj ruke upravo neugodno ramom odrezane, kao i na portretu svog sina. Djevojka u sivom podsjeća na slabog ranijeg Dobrovića, a portrait Konjovića i Kosora nisu dosegli shvaćanje Kraljevića, premda su relativno dobri.

Umjetnost grupe trojice je individualistička, ali nije antisocijalna, jer je malograđanska. Glavni joj je sadržaj pejisaž, mrtva priroda i portret.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 5, 1932., br. 12 [i.e. II], 471–472

Naši likovni problemi

Povodom izložbe Babića, Becića i Miše.

DANAŠNJI FRANCUSKI KOLORIZAM nije još postao oficijelnom i službenom umjetnosti Pariza. Razlog tome ne možemo tražiti možda u nedostatku likovnih kvaliteta, nego svakako u socijalnom položaju umjetnika samih i konzervativnosti oficijelnih krugova. Likovne kvalitete naših epigona francuskog kolorizma ne mogu nam dati odgovor na pitanje zašto ta umjetnost postaje oficijelnom i službenom u našim okolnostima. — Bez obzira na to, moramo konstatirati, da je ova izložba nastala pod utjecajem pariške orijentacije beogradskog kolorizma (na londonskoj izložbi) i pod neposrednim utjecajem ovogodišnje francuske izložbe u Zagrebu. Ideologija grupe, o kojoj se pisalo u dnevnicima za vrijeme izložbe, nije igrala kod toga nikakvu ulogu, nego je poslužila svojim diletantskim i namještenim historizmom kao učena fraza, kao jedan dekorativni dio aranžmana, a u svom artizmu pružila je sliku prilične zbunjenosti.

Već dulje vremena povlači se u likovnim prikazima, kritikama i predavanjima zabluda, uzeta pod gotov groš, za polaznu bazu u evoluciji naše slikarske umjetnosti. Naime, da su naši impresionisti „à la Manet”: Račić i Kraljević pokazali jedini ispravan put, kojim se može doći do našeg likovnog izraza. Zabluda je bila potpuna dodavši ovima i ime slikara Becića. Na ovaj je način pod firmom impresionizma zagovaran onaj münchenski akademizam koji je čeznuo za Leiblom i Manet-om. Formula slikanja svijetla i sjene na principu toplih i hladnih tonova, — ali nije bio ni Leibl ni Manet. Bio je to virtuozni potez kista u impresionističkoj floteci Maxa Liebermanna (Kraljević) i mekoća forme u atmosferi, u relacijama tonova dobrog ružinog ugljena (Račić). — To je bilo razračunavanje s objektom (!), ali nije moglo dovesti do Manet-a kraj sve dobre volje, jer je manjkala koncepcija vaeurskog gledanja boje, tipična po Manet-ovu umjetnost. Račićevi pariški akvareli ostali su stoga samo plenerski pokušaji. Kraljević je pošao nešto dalje, ali njegov nekada izvikani sezanim nije imao ništa od Cézanne-a. Akademskoj konstrukciji svijetla-sjene dao je malo više kolorita, kontrastom boja i tako zapao u maniru boja. Taj manirizam bio je poslije njega normalna pojava, svi sljedbenici Kraljevića svjedoče o tome (Gecan, Trepše, Uzelac).

Individualizam je našao u impresionizmu medium mnogih mogućnosti izražavanja. Impresionizam je koloristički realizam potpuno individualistički. To je potencirana osjećajnost boje u svjetlu i traženje svijetla (Monet) — po Cézanne-u organizovana u ekzaktni raport tona i kontraste boja. — Šta je zapravo razumijevao Cézanne pod ekzaktnim raportom tona?

Svakako boju kao valeur u cjelini slike, kao glavni konstruktivni elemenat. Dobivena je sigurna površina slike, gdje je boja u isti mah elemenat prostora i sadržaj površine. Dakle „moduler” znači progres Manet-ovog valeurskog slikarstva, progres gledanja boje, nasuprot modelovanju na principu svijetla i sjene. — Bez ovakove konstruktivnosti organizovanog kolorizma ne možemo zamisliti Renoira, kao što bez njene sinteze ne možemo razumjeti Matisse-a i ostale koloriste fauvske epohe, pa i Vlamincka. Današnji pariški kolorizam je dakle rezultat jedne kulture valeurskog gledanja boje; pričinja se prirodjena svakom Francuzu, od Henri Rousseau-a do Dufy-a. — Van-Gogh se je osjećao impresionistom (sa velikog bulevara), i dao je zamaha svojoj jakoj individualnosti do onog stepena anarhije, koji mu je dopuštao ovaj realizam. Dalje nije mogao — njegov individualitet se je iscrpio, a njegove sanje o artističnom kolektivu nisu se ispunile, nisu se ni mogle ispuniti. — Jasna je stvar da su se mnogi individualiteti u ovoj ideološkoj formi razvili do potpunih ličnosti, ali su se u isti mah i izolovali za svaki progres izvan tih ličnosti. — Kubizam se nije poslužio Cézanne-ovim kolorizmom, nego njegovom klasičnom koncepcijom plastičnoga u slici (valjak, čunj). Kao Renoir ne slika i neće slikati nikada nitko, a Matisse je isto tako završeni i konačni rezultat, kao i Van-Gogh. Uzeti te gotove rezultate za polazne baze daljnjeg stvaranja, znači gubiti se u eklektizmu i (u svakom smislu) ne razviti se nikada do umjetničke ličnosti.

Da se vratimo našoj temi: Fakat je, da su nekoji naši mladi slikari u vrijeme svjetskog rata, izolovani frontovima bojišta, pod utjecajem pseudo-impresionizma Kraljevića i Račića zamišljali impresionizam putem Monografija Mayer-Graeffa. Uostalom onda je za njih i Degas bio impresionist i Toulouse-Lautrec.

Rezultat je bio izvjesni plenerski realizam, značajan u ono doba kad je vladala španska romantika i kad su se slikale „Golgotе” u apartnom kolorističkom manirizmu, da ne diramo najstariju generaciju. Najinteligentniji u tom realizmu, Milan Steiner umre svršetkom rata, a slikari „Golgota” požuriše se u Španiju da naslikaju Toledo.

Danas je deplasirano i naivno potezati značenje Kraljevića i Račića a još manje tadanjeg Becića u prvi plan i tako pokušati iskonstruirati neku liniju uspona naše umjetnosti.

Rome, u članku „Slikarske izložbe 1928. god.” (Književnik), jadikuje ipak, što naša umjetnost nije nastavila da gradi na Račiću i Kraljeviću. Vjeruje da bi mi danas bili već mnogo bliže našem izrazu i da je trebalo graditi na impresionizmu. Ne vidi se jasno misli li time Račića i Kraljevića ili Gogha, Friesza, Matissa, Dufy-a i Utrilla, preko kojih je navodno Petar Dobrović došao do nekih lucidnijih zaključaka. Svršava: Treba istinskog srljanja u kaos podsvjesnog rezonovanja, treba prirodna procedura ako se hoće budućim generacijama ostaviti materijal na kome će graditi. Gdje danas ima velike autohtone umjetnosti? Sve komponente globusa tendiraju odlučno na Paris. — Moglo bi se ispričati zakašnjenje od osam godina, kad ne bi postojao jedan anonimni članak u „Književnoj Republici” o XXV. Izložbi Prolj. Sal. 1927. god. u kome se pisac obara na likovne „nazovi revolucionere” specijalno na Šumanovića, jer radi pod utjecajem Matissa, koji je antipatičan i jer je jasno kao dva puta dva da S. Šumanović nema prirođenom ćutila ni za boju ni za crtež. Naglašuje jasno i glasno, da se sa svim posljednjim velegradskim pariškim pomodnim šikom ne slaže ni malo. — Ovu nedosljednost upotpunjuje nam još Cenićev napadaj na XXVI. izložbu Prolj. Salona 1927. god. u Obzoru: n. pr. Pogledajmo si te

stvari u „Umjetničkom Paviljonu” pažljivo i upitajmo se dali te umjetnine ili pojedine ili u skupu imaju ma i najmanju vezu sa sredinom u kojoj su nastale. Odgovor je negativan, sve su ove stvari mogle nastati isto tako u Južnom Meksiku, kao i u Finskoj a naslikali su ih ljudi bolje reći turisti koji su se prošetali (ne svi) Parizom i tamo samo kratko vrijeme boravili. — Lako si možemo stvoriti sliku intelektualne konstitucije ove anonimne grupe kritičara i nesmijemo se ni malo začuditi pojavi lica koje je pokušalo unijeti reda i svijetla u ovakovo kaotično stanje. U osmom broju „Književnika” 1929. „Uz slike Marina Tartalje”, gosp. Ljuba Babić razglaba o zapadnjačkoj plastičnoj trodimenzionalnosti i o pravoslavnom antiplastičnom izražavanju i o rasnoj podvojenosti. O Tartalji: Ovaj fini i tankočutni slikar, slikarstva radi, čisti lartpourlartista, slaže svoje tonove, mutne i rafinovano ugodjene, kao pravi i izraziti zapadnjak, gotovo bi čovjek rekao kao skrušeni katolik što niže molitvu do molitve, i opaja se unutarnjim skladom cizeliranih šapata, što se opetuje poput jeke dalekih i velikih vjekovnih zapadnih izraza. Svoje tonove varira na temu trodimenzionalnoga prostora, dubina mu je potrebna. — Dalje doznajemo, da je Tartalja u svom radu determiniran za zapad i po tom stavu spada automatski među napredne hrvatske slikare. — U „Svijetu” iste godine u članku „Pioniri hrvatskog slikarstva”, razrađuje tu zapadnjačku temu i svršava ovako: — Ta moja druga generacija sa najmladjima nastavljaajući pionirski rad prve, proširujući i učvršćujući interes u isto vrijeme ispravno orijentirana, tehnički zao-kruženiya uza sve teškoće bez velike pomoći i brige države, oblasti i gradova a i samog općinstva, kini se i muči. Požrtvovno zabiti su pionirski stupovi, čvrsto i sigurno gradi se most da se dohvati već bliza obala, na kojoj će se uspjeti podati logičan i jasan izraz — naš

i potpuno originalan, istodobno adekvatan današnjoj Evropi i likovnoj domeni. — A buduće će generacije lakoćom prelaziti tim mostom preko močvarnog i neuredjenog panonskog blata, samo zato što su ranije generacije obavile i obavljaju požrtvovno i u bijedi, samozatajno i mučno potreban i neophodan rad ne samo u poravnavanju puteva novim idejama nego i izradjivanju i samo našeg originalnog likovnog izraza. —

To isto samo malo drugačije proširio je gosp. Babić u prikazu „Hrvatski slikari od impresionizma do danas”, a što mislim o tome znadu čitaoci „Književnika”. Gosp. Babić se je pokušao obraniti braneći pok. Kršnjavog, ali je zato u u „Hrvatskoj Reviji” (br. 10. 1930.) hladnokrvno secirao mrtvog Plančića u isto vrijeme kad je isto tako hladnokrvno slikao „Van-Gogha” (pod našim suncem na razbitim i divotnim hridinama i na jadnim i bijednim grudama naše ispaćene i izmučene zemlje!). Na primjer: Po cjelokupnom radu opaža se, da slikar nije tražio ili išao za izrazom, već mu je glavna svrha bila učiniti dopadljivo i zanimljivo platno artistički vješto servirano.

Volio bih obraniti „Babića” od mrtvog „Plančića”, kad bi to bilo moguće. Gosp. Babić je uostalom pokazao da još nije došao preko Gogha, Matisa i Dufy-a ni do tako lucidnih zaključaka kao Petar Dobrović u izjavi beogradskoj „Pravdi” od 13. XI. ove god.: — U umetnosti 20. vijeka, pojavljuju se novi elementi: mesto formalnog racionalizma dolazi jedna individualna ekzaltacija; mesto forme važniji je spiritualni deo; mesto crteža boja i doživljaj, koji nisu više metnuti na platno trodimenzionalno u jednom trodimenzionalnom odnosu, već su građeni koloristički-planski.

Izložba naših slikarskih prvaka dala je svakako jedan pozitivan rezultat: jasno opredjeljenje za

lartpourlartizam i front drugčijoj orijentaciji naše mlade slikarske generacije, koja naravski — za raziku od njihove nije ispravna.

Istini za volju moramo konstatirati fakat, da su zakasnili na svom putu osam godina, ali i to da su sposobni da ipak smjelo koračaju napred.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 4, 1931., br. 1, 26–30

KRATKI OSVRTI

Mali horizonti

U IZLOŽBENIM PROSTORIJAMA knjižare Kugli, izložilo je trideset slikara i kipara šezdesetsedam djela. Od toga su jedanaest profesora umj. akademije, pet prof. srednjih škola, pet umjetnika što živi od umjetnosti, ostalo kvalifikovani i nekvalifikovani diletanti.

Koliko smo razabrali iz nesuvislih izjava, zaključaka sjednica, manifesta akcionog odbora i t. d. ova je izložba organizovana od nekih umjetnika, sa željom da se pomogne umjetnicima, organizovanijom prodajom, potporama, procentima od prodanih i cjelokupnim prihodom od poklonjenih djela. — Učinilo se mnogo vike i uzbune u novčarskim krugovima, uz nepotrebne i uvredljive izjave na račun umjetnika zato, jer je navodno uslijed opće ekonomske krize došlo u opasnost umjetničko stvaranje, dakle i umjetnost. Pale su izjave o ponosu „nacije i države” i o našim „nadobudnima” koji stradavaju, ali i o tome, kako su umjetnici sami skrivili situaciju u kojoj se

nalaze. To nije smetalo da se naglasi human i socijalan karakter ove akcije, valjda kao dokaz širokogrudnosti i nesebičnosti organizatora — koji „naravski svakako nisu bili sukrivci” i sve sumnje u tom pravcu treba unapred da otpadnu.

Dogodilo se međutim, da nisu poslali radove, dakle su indirektno otklonili pomoć i suradnju gotovo svi aktivniji, a naročito mlađi i siromašniji umjetnici. I ma kako to zvučilo paradoksalno: ostali su da traže i očekuju pomoć materijalno obezbeđeni profesori akademije ili srednjih škola, obezbeđeni i neobezbeđeni diletanti i samo pet umjetnika, koji žive od same umjetnosti.

Ovu pojavu mogli bismo smatrati uobičajenom kod nas društvenom anomalijom, kad nebi ovi umjetnici kod toga igrali ulogu dobrotvora i nesebičnih boraca za „našu umjetnost”. Ovako je to kulturni i društveni škandal prvog reda.

Pretpostavimo li, da je umjetnost u istinu u opasnosti zbog sveopće ekonomske „krize” i da tu opasnost mogu da otklone s jedne strane privrednici, a s druge strane siromašni umjetnici, onda je trebalo prepustiti njima to da i riješe.

Ako je pak jedna grupa situiranih umjetnika naumila na spretan način isprazniti džepove privrednika u ime procenata u korist siromašnih kolega i u ime humanosti, onda je to pokušaj, uzevši samo s obzirom na umjetnike siromašne i potrebne pomoći, koji se u drugim okolnostima naziva ordinarna eksploatacija socijalno nižih i ekonomski slabijih.

Fraza o „nadobudnima, s kojima se treba narod i država ponositi”, izražava priznanje podjednako siromašnim kao i dobro situiranim umjetnicima, za njihov kulturni napor; to je priznanje kulturne ravnopravnosti u najmanju ruku. Ali to nije odgovor na pitanje, zašto siromašni umjetnici niti

mogu niti smiju odlučivati o vlastitim interesima i pitanjima umjetnosti isto tako ravnopravno.

Izložba sama nije ipak ni malo „nadobudna”. Barem ne što se tiče budućnosti „naše umjetnosti”. Po cjelokupnom dojmu, prije bi se moglo kazati, da je to umjetnost odsuđena na skoru i neminovnu propast. Ne zbog ekonomske krize, nego zbog idejne besciljnosti, likovne površnosti i preživjelosti. Ne otkrivaju se nikakvi novi putevi i mogućnosti. Ne razrađuje se ozbiljno nikakva savremena likovna koncepcija.

„Alarm” koji se je diglo u ime umjetnosti, kako vidimo prije bi mogao imati desperativne psihološke razloge, nego li ekonomske. Na žalost ni tome nije tako. Izgleda da ova gg. umjetnici nemaju ne samo autokritičnosti, nego ni kakvih širih horizonata. Oni se idejno i likovno kreću na stazama, koje ne vode nikamo i sa kojih nema izlaza. — Kad je to tako, kakovo si pravo uzimaju ovi umjetnici na ekonomski prosperitet? Odgovor je vrlo jednostavan: jer im ništa drugo ne preostaje! I ne samo — nego to upravo i spada zajedno kao šaraf na maticu. To su horizonti materijalizma malograđanskog shvaćanja: mali horizonti. Mala umjetnost!

Paleolitska tiranska besćutnost „Mozesa” (bronca od Ivana Meštrovića), je simbol prijetnje i ključ stanovitih likovnih i socijalnih relacija, ali nikakvi „credo” za budućnost. Čovječanstvo se na sreću oslobađa vjerskih strašila i praznovjerja. Tko to ne uviđa pripada prošlosti. Varlaj se očajnički napreže, da dokaže svoje slikarsko poštenje, bez likovne koncepcije. Bronce i statue Frangeša, Juhna i Kršinića, kao i slike Vanke, Šulentića i Tartalje govore o dosadi „lijepih osjećaja” i o blagorodnosti individualističkih sanjarenja. Mujadžićeva težnja za savremenosti putem socijalne tematike ne prelazi praga ateljera i sa realnosti nema nikakve veze. Njegovi

principi „ljepote” s čisto formalne strane oprečni su istini života, a ta nije nimalo sladunjava. No dok je on likovno iskren i dosljedan, Ružička slika tehničke trikove i teme „na šepavu nogu”, bez uvjerenja i bez koncepcije. Kljakoviću je život biblijski epos gignata, koji se naprežu s posljednjom žilicom da dignu jedno veliko „ništa”; ne možda u filozofskom smislu! I t. d. i t. d.... A diletanti? I oni žele valjda žrtvovati procenat za spas umjetnosti.

Bili bi nepravедni, da u ovoj tmurnoj atmosferi pregledamo nekoje neosporne kvalitete, no tih ima malo. Izvrsna je „sjedeća figura” za broncu od Radauša, no taj je zabasao ovamo po igri sudbine i strši napadno. Mogli bismo pohvaliti ostale ispravne ako i male napore, no ti se nehotice gube i izčežavaju u masi atentata na umjetnost. — Malih i ispravnih napora bilo je oduvijek i mi ih gledamo već decenijama kako ginu i propadaju. Ti se napori plaćaju životima: gladi, tuberkulozom, melankolijom i samoubijstvom. To su plamičci slabog stijenja, što gasnu u salu; zaszvjetle i ugasnu. To nisu signali za uzbunu, još manje svjetionici i putokazi. — Zašto idete ovuda mladi umjetnici? Zar nema drugog šireg i slobodnijeg puta? Ako ga nema zašto ga ne sagradite? Složno, drugarski!

Đorđe Andrejević-Kun je izložio nedavno u salonu Ullrich ulja i nešto grafike. Kažu, da je to najbolji beogradski slikar. Neznam, ali ako je pod utjecajem Tartalje i francuske palete, onda je to jako ukrućeno shvaćanje spram svojih uzora. To je salonsko slikanje, koje želi dati garanciju za neku solidnost, da ne bude akademsko. Ovaj slikar ne umije crtati, a ako pokušava crtati to se kosi s njegovim kolorizmom.

Blijedi refleksi baroknog malerskog shvaćanja, bez konstruktivnosti! Staro, starinski u mutnoj rafinovanosti boje i prestarelosti invencije. Zanima nas vrlo malo.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 5, 1932., br. 4, 151–153

Izložbe

IZVAN UMJETNIČKIH GRUPA „Šestorice” i „Zemlje”, izlaže mnogo slikara i kipara u salonima ili u Umjetničkom paviljonu. To su obično izložbe prodajnog karaktera, bez većih umjetničkih pretenzija. Nastoji se pogoditi ukus publike, da se uhvati koja para. Dešava li se da je izlagač još mlad, izašao iz akademije, onda je to izložba u lovu za kakvu stipendiju, pa se izlažu uz slike za prodaju još i školske studije.

Mnoga imena poznata iz nekadanjeg „Proljetnog Salona” izgleda da su isčeznula principijelno sa izložbi uopće. Umjetnici pak Meštrovićeve grupe ne izlažu kod nas, ili izlažu vrlo rijetko, te o njima znamo više putem javnih naručbi.

Naši Bosanci, Omer Mujadžić i Kamilo Ružička izložili su nedavno zajednički u Sarajevu. Kritika nekih sarajevskih listova osudila je Mujadžićev akademizam i Ružičkin modernizam, koji samo maskira neke likovne praznine. (Jugoslavenski List)

Luka Šemeret je izložio u Umjet. Paviljonu akvarele i školske radove.

M. Jama je izložio u salonu „Ullrich”. To je manirizam površno shvaćenog impresionizma. Jama je bio na dobrom putu, ali mu nije shvatio smisao i cilj. To nije nikakvo čudo, sjetimo li se njegovih slovenačkih drugova iz mladosti i mnogih njemačkih, poljskih i českih kolorista manirista.

Njegova umjetnost pokušava nas dirnuti lirskom intimnosti sižeja slovenskog jutra, mirisa sijena i šuma. Zavodi nas u ćor-sokak neriješenih realizacija i samo nas nervira, nadraživši nam ipak fantaziju. Izlazimo sa izložbe uprljani senzacijom mlječno svjetlih boja, a naš intimni lirizam se buni.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 4, 1931., br. 2, 94

Osvrti

ANTUN AUGUSTINČIĆ, kojega radove donosimo u reprodukciji, rođen je 1900. u Klanjcu. Studirao u Zagrebu i Parisu. Izlagao u Zagrebu, Parisu, Krakovu, Varšavi, Pragu, Zürichu, Novom Sadu, Filadelfiji, Barceloni i t. d., i t. d.

IZLOŽBE MARKA RAŠICE, VIKTORA ŠIPEKA I FRANCUSKE GRAFIKE.

One kod Ullricha, dvije su karike lanca — čini mi se — obligatnih godišnjih izložaba naših slikara amatera.

Amaterstvo u likovnoj umjetnosti dijeli se u dvije grupe: u amaterstvo produktivno i u amaterstvo neproduktivno na polju umjetnosti. U prvom je slučaju amaterstvo samo prelaz velikoj slobodnoj umjetnosti i kao takovo potrebno. Primjeri: Millet, Corot, Cézanne, Van Gogh, Henri Rousseau. Oni su bili amateri prije nego li su se dali ozbiljno na umjetnost. — U drugom je slučaju amaterstvo diletantizam

u svim mogućim oblicima, pa imalo ono naslov akademskog slikarstva ili ga ne imalo. Diletantizam u savremenoj evropskoj umjetnosti tako je procvao, da se lajičkom oku svojom plodnošću i nametljivošću pričinja jedina i prava umjetnost. Premalo je prostora da ovdje tretiram uzroke postanku diletantizma i njegovu simptomatičnost.

Izložbe Marka Rašice i Viktora Šipeka spadaju svakako u drugu grupu likovnog amaterstva kod nas, amaterstva koje je diletantizam i ne zaslužuje naslov umjetnosti. Nažalost, ovaj diletantizam ima ipak pretenzije da pretstavlja umjetnost, zato sam obvezan da u ime umjetnosti uzmem stvar ozbiljnije.

Prije toga neka mi bude dopuštena mala ekskurzija: Kad bi naši likovni diletanti bili umjetnici, morali bi se složiti u jednu grupu i nastupati zajednički u borbi za svoja umjetnička načela, prosto zato jer su na istoj liniji. Međutim oni to nisu do danas učinili. Ne mogu se domisliti drugom razlogu, nego da žele kao umjetnici da ostanu osamljene veličine, jer šta bi inače sprečavalo da se slože Krušlin, Šipek, Rašica, Bužan, Rački, Orlić, Hanzen, Đurić i t. d. To bi bio vrlo interesantan i dokumentaran salon, u kome se publika ne bi trebala truditi da traži uzalud prave umjetničke kvalitete.

Razotkriti diletantizam izložaba Rašice i Šipeka nije ni posve jednostavno, s razloga, što ne možete da ih usporedite ni s kojom likovnom formom. Na pozitivno postavljeno pitanje, moramo nažalost dobiti samo novo pitanje: „Zar je dosta, da se slika uljenim bojama ili akvarelom, pa da se zasluži naslov umjetnika?”

S negativne strane moramo zaključiti slijedeće: Rašica i Šipek ne rješavaju nikakvog likovnog principa, niti im je to na kraj pameti. Njih ne zanima ni likovna forma, ni prostor, ni linija, isto tako kao

ni problemi svijetla i boje. Oni ignoriraju i slikarski valeur i materiju kao i princip dekorativnosti. Njihovi radovi ne pokazuju odlike ni jedne slikarske škole ni smjera. To nije klasika ni romantika, ni realizam. To nije ni kolorizam ni impresionizam ni plenerizam. Svakako to nije ni ingeniozno traženje novih puteva.

Bez obzira na te porazne zaključke, izložba Marka Rašice specijalno ne sadržaje u sebi nikakove humane note. Njegovo besciljno razbacivanje efektima boja ne daje nam naslutiti ni truna osjećaja za krajinu, ono ne apelira ni na sentimentalitet. Sadržaj mu nije ni priča, ni ilustracija, niti obično riporterstvo.

Viktor Šipek, za razliku, sav je u sentimentalnom riporterstvu zagorskog pejzaža, s direktnom željom da ga fotografira na vrlo polagani i nepraktični način, bez fotografskog aparata. Mislim da je svaka fotografija likovno dokumentarnija i bolja, nego li su to njegove slike Marije Bistrice, kuće Pavla Štoosa i svih mogućih ostalih kućica.

Izložba francuske grafike, u salonu Bačić, nije zadovoljila očekivanja umjetničkih krugova. Uza sve to, bila je informativnog karaktera i poučna za širu publiku. To nastojanje treba bezuvjetno pozdraviti i potpomoći jednom ozbiljnom studijom o francuskoj grafici, s osobitim obzirom na umjetnost Daumiera, Toulouse-Lautreca, Picassa i Masereela.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 3, 1930., br. I, 32

O francuskom kolorizmu s obzirom na izložbe Jovanovića, Ličenoskog i Plančića

OBRTNIKA GOTSKE EPOHE i renesanse zamjenjuje danas mašina. Diobom rada uništen je smisao za perfektnu izradbu čitavog objekta u stanovitu svrhu. Radnika ne veseli više rezultat njegovih vlastitih ruku. Solidnost izradbe zamjenjuje tačnost mašine i ujedno isključuje individualnu invenciju. Potreba inteligencije je svedena na minimum. — Auguste Renoir je oštroumno doveo mašinizam u vezu sa pojavom dekadence umjetničkog zanata. Abnormalni porast slikara kipara i pojavu općenitog mediokretizma u umjetnosti, objašnjava pojavom mašinizma i odsutnosti ideala (Pismo Henri Mottezu).

Renoir predstavlja vrhunac jedne sjajne epohe individualističke kulture, koja ima korijen u klasičnoj umjetnosti oduhovljenoj katolicizmom. Renoireva umjetnost je organski svršetak one kulture, što se je manifestirala od gotike preko renesanse (keramika, gobelini, Poussin) i baroka (Fragonard, Boucher,

Watteau) do Ingres-a, da se konačno posluži impresionizmom i da ga preraste. Naturalizam Pissarro-ve i Monet-ove umjetnosti doživjeo je uspjeti kompromis. Aktovi Renoirovi jesu poslijerevolucione boginje simpatičnog građanskog lica, mjesto Dijane i Venere. — Rezonovanje Renoirevo protiv mašinizma sasma je kršćanskog porijetla i jako kontrastira spram nesenimentalnih pokušaja kubizma, koji se spram mašinizma odnosi optimistički i u suštini je paganski.

Nema sumnje da je impresionizam pokrenut onim instinktom, kojim je nedokučivost i mudru božju uredbu svijeta interpretirao Masaccio, Brunelleschi, da Vinci i Signorelli: božji — prirodni zakon uzeti za umjetnički princip i pustiti da kroz njega progovori Bog. — Poslije revolucije: optički zakon svijetla, uzet je kao umjetnički princip kojim se pojavljuje genije!

Pokretačima fauvizma je izmakla činjenica, da ovo spiritualno shvaćanje, nije ništa drugo nego forma individualističke kulture, kojoj se ni oni nisu oteli. Pokušali su pobijati racionalizam impresionizma u ime umjetnosti, ali mu nisu suprotstavili možda konsekvantni racionalizam čiste materijalističke filozofije. Zadovoljili su samo nihilističkim stavom, da konačno svrše u eklekticismu. Fauvizam, kao umjetnička forma, u glavnom predstavlja dekadensu francuskog kolorističkog realizma. Približava se doduše sa Vlaminckom jednom popularnom shvaćanju, koje je u Utrillu našla najboljeg zastupnika, no sa Mattissom se udaljuje od njega, da izbac i na površinu Dufy-a.

Fauvizam je pokazao put likovnoj anarhiji, u kojoj su se dobro snašli razni mistici kolorizma (Sutin, Terešković) i maniriste. Svjetlo kao boja, ne igra više nikakvu ulogu, ostaje boja sama kao materija i kao tehnička rafinovana procedura. — U njemu

se unakrštavaju neoklasicizam i neoromantika, već prema raspoloženjima i ukusu. Razvio se kolorizam kosmopolitski, koji sa francuskom kulturom ima zajedničko samo rafinovanost i larpurlartizam.

Kod nas, ovaj kolorizam je ušao u modu i primio karakter oficijelne umjetnosti. Bez idejne podloge i eklektična, ova umjetnost svojim medokretizmom sprečava originalni likovni razvoj, a u građanskim krugovima slavi pobjedu ukusa.

Stanoja Jovanović je pogrešio, što do sada nije otišao u Pariz, da studira taj kolorizam, nego se inspiriše od svega što kod nas diše tim kolorizmom. Izložba mu je ostala dosta nezapažena, premda je bila interesantna. Jovanović, po svom nervoznom temperamentu, upravo je disponiran za ovu likovnu orijentaciju. U izvjesnom monumentalnom shvaćanju je sasvim originalan. Još uvijek se ne može otresti neoklasicizma Becićeve škole. — Izložio je radove svojih đaka građanske škole, od kojih su zavrijedili pažnju crteži neovisni o školskoj disciplini.

Lazar Ličenoski prisvojio si je višegodišnjim boravkom u Parizu mnoge dobre i zle strane kolorizma i snalazi se u njemu dobro. Uspješno ga pomiruje sa macedonskim pejzažom. Paleta mu je eklektična i tamna, jednolična do manirizma. Orijentalni karakter njegovog kraja sjeća ga na Delakroa-a. — Ličenoski originalno izabire motive, vidi se da voli svoju zemlju, ali mu manjka jači realizam. Samo tako je moguće da se u isti mah služi dobro jednom anarhičnom i dekadentnom likovnom koncepcijom uporedo sa koncepcijom vizantijskih fresaka, koji su osnovani na redu i hierarhiji. To je sposobnost aklimatizacije i jedna vrsta površnosti; manuelna spretnost razvija se na štetu umjetnikove ličnosti. Platna mu ne bi trebala da se zastide uostalom nijednog salona u rue de Seine ili rue la Boetie u Parizu.

Juraj Plančić nije se potpuno orijentirao spram fauvizma. Pod utjecajem Lea Juneke uputio se je djelomično u tajne slikarske procedure francuskog baroka i tu je zapeo. Manjkalo mu je inteligencije da se obrani od kompilacije. U Pariz je otišao sa škapularom i molitvenikom. Instinktivno se je uhvatio erotskih motiva sa hipokritskom likovnom frazom, stvorivši kompromis između mistike fauvističkog tona i Boucher-ove anegdote. Nije bio u stanju da zađe u dubinu likovnih problema, nije za to imao ni vremena. U borbi za uspjeh i opstanak, ingeniozno je naslutio onu liniju francuske kulture, koju zapravo želi spasiti Camille Mauclair. Ta linija je srasla danas još samo sa konzervativnim katoličkim francuskim građaninom. Nema sumnje, da bi s vremenom Plančić potpuno se asimilirao i da bi svoju formu usavršio do virtuoziteta. I ovako je ova izložba pružila dokaz o slabosti nekih rasnih teorija. Za francusku kulturu nebi nikada značio jedan plus, nego samo jednu dekadentnu eklektičku nijansu, u najboljem slučaju. Za naše građanske krugove je ova posmrtna izložba bila — choc — premda su se ponijeli s pijetetom spram uspomene pokojnika. Za našu umjetnost, na žalost ne znači nego jedan individualistički eksperimenat sa tragičnim svršetkom.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 5, 1932., br. 2, 79–80

Likovni život

BARTOL PETRIĆ je izložio u Ullrichovom salonu prvi puta. To je rezultat studija na umjetničkoj akademiji u Zagrebu u školi prof. Becića i dvogodišnjeg rada na Hvaru, u izolaciji i bez kontakta sa likovnim centrima. Veliko iskušenje za mladog čovjeka željna znanja. Ima tu optimizma naših pomoraca, kojima su i najteže situacije jednostavne. No Petriću prijetite svi kompromisi, koji kod svakog stava mogu da iskrsnu i da ga odvedu u likovnu reakciju. — Kolorit mu je taman i često neprijatan. Formalno riješenje s obzirom na rasvjetu i valeur dosta je slabo, no tonsko shvaćanje mu se ne može poreći. U pejzažu ga još nemože pomiriti s otvorenom bojom. Nije pogodio lokalni ton dalmatinskog pejzaža, ali u izabiranju motiva pokazuje mnogo smjelosti.

IZLOŽBA KARIKATURA KLEME SCHWARZ proizvela je senzaciju, skoro kao ton-film, ili kao prvi električni tramvaj. Prema zaključku nekih reportera,

značilo bi to veliki umjetnički uspjeh. Neki opet, načuhnuvši da je to diletantizam, navijestiše društvo koje tek postaje, a koje će svakako imati svog Daumiera, Goy-u, a ovo je samo dobar početak. Izvinuvši tako diletantizam gđe. Schwarz, dali su maha zanosu u granicama kriterija, koji se kreće između komičnog i nakaznog. To je način, kojim se svi malograđani odnose bez protivljenja spram karikature. Jer je razumljivo, da nitko nije ničemu kriv zbog svoje prirodene deformacije nosa, uha ili čela i ljutiti se na takovu karikaturu bilo bi smiješno i kako se kaže nekulturno. Osim toga, ovakva karikatura vrši socijalnu ulogu, što higijenski iritira „nervus sympathicus” i trbušnu opnu i, budi svijest o jednakosti među ljudima na principu fizičke odvratnosti. — S tog gledišta je izložba potpuno zadovoljila.

AKCIJA ZA POMOĆ UMJETNICIMA. Gg. Meštrović, Krizman i Rudolf Kugli, poduzeli su akciju za pomoć umjetnicima. Sumnjamo u uspjeh ovakove akcije iz slijedećih razloga: prvo, bojazan za normalni razvitak našeg umjetničkog stvaranja je suvišna, jer normalni razvitak nije do sada postojao i logično nemože biti krizom ni pogođen. Drugo, šta će da kažu ona gg. umjetnici vlasnici vila i kuća, da ih se je prikazalo potrebnima pomoći i da ih se pozivlje na solidarnost, kao da to do sada nisu pokazali. Treće, u pozivu se ne vidi, koji su to umjetnici potrebni pomoći u dostojnoj formi, a ne u obliku milostinje, a voljni su prihvatiti žrtvu od svog bolje stojećeg druga?

U Komori za trgovinu, obrt i industriju, održan je javni sastanak prijatelja likovne umjetnosti, sa svrhom kako da se u današnje teško doba priskoči u pomoć našim umjetnicima i umjetnosti. Gg. Privrednici pokazali su mnogo stvarnog shvaćanja situacije, u želji „da smjesta osiguraju opstanak onima, kojim se možemo kao narod i država ponositi” (Novosti 12. II.).

Pita se samo, koga se misli pod „našom umjetnosti” i ako gg. privrednici traže garancije, pomoću kontrole renomiranih umjetnika, mogu biti duboko uvjereni da se neće pružiti pomoć nevrijednima.

Pita se dalje, kako je bilo moguće inicijatorima ove akcije, da na drugoj strani sakupe jedan milijun za gradnju umjetničkog doma, a pustiti umjetnike bez pomoći i nije li sada već prekasno? To jest, nećemo li imati umjetnički dom bez umjetnika i umjetnina, jer takovi ne nastaju preko noći i naprečac. Ili zar misle gg. inicijatori, da kad bi mladi umjetnici imali radova, (t. j. kad bi bili u stanju da mogu intenzivno raditi) da ih nebi možda mogli izložiti samostalno i bez pomoći u kakovoj običnoj baraci?

Svakako bi društvo uopće, već odavno riješilo ove probleme, da mu je to bilo neophodno potrebno. Ovako je to problem drugoga i trećega reda i spremni smo stoga vjerovati, da su pokretači ove akcije za pomoć samo veliki idealisti. Mi, mladi umjetnici to nismo i Monsignor Dr. Svetozar Rittig vrlo se vara, ako misli da je u našim glavama nimbus magle i fantastičnosti. (Vidi Novosti kao gore).

EDUARD MANET, rodio se je 23. I. 1832, a umro 30. IV. 1883. u Parizu. Navršilo se dakle sto godina od njegovog rođenja i za to vrijeme dogodili su se u svijetu važni događaji, sudbonosni u velikoj mjeri za razvitak umjetničke forme. — Francuska je u to doba stajala kulturno sto godina pred ostalom Evropom. Dok su se mnoge države i državice ekonomski i kulturno tek formirale, ona je predstavljala prilično jasnu ekonomsku strukturu građanske klase, na pragu industrijskog kapitalizma. Tako se je dogodilo, da je Manet bio svjedokom samosvijesti građanske klase, koja je došla do izraza u i ratnim događajima 1870–71 god. i u isplati ratne otštete Nijemcima od svojih uštednja. — Liberalna Francuska nije do tada

razumjela umjetnost svoga najboljega sina, ma da je bio njen tipični predstavnik. To dokazuje, kako je psihološki faktor uvijek konzervativan i da ekonomska struktura društva formira intelektat t. j. oruđe vlastite kulture prije saznanja o njemu. Nisu bolje prošli ni nasljednici, organski svršetci ove kulture od Pissarro-a do Cézanne-a. Manet je bio samo početak, a vrhunci su cvali i rađali još u vrijeme punog razvitka industrijskog kapitalizma, čija se je historijska uloga manifestirala u svjetskom ratu.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 5, 1932., br. 3, 115–116

Izložba

Vjekoslava Paraća

VJEKOSLAV PARAĆ IMA TALENTA kao mnogi naši mladi ljudi, što su primili naobrazbu u našoj tijsnoj sredini, a orijentiraju se u slikarstvu u smjeru larpurlara. Ta generacija osjeća jako pomanjkanje likovne tradicije i jaćih umjetnićkih lićnosti kod nas. Nemirna je i sumnjićava, oprezno vaće sve umjetnićke vrijednosti, naravski sasma s formalistićkog gledišta i ponajćešće je raspoloćena pesimistićki, nezadovoljna i nesigurna. — Malo ih je koji imaju sreću da odu u Pariz da studiraju dalje. Pariz je alfa i omega u pitanjima umjetnosti ne samo za ove mlade ljude nego i njihove ućitelje. Njihove su oći uprte u Pariz kao jedno sigurno vrelo, gdje se dobivaju ispravni pojmovi o umjetnosti, i tko ode u Pariz postizava u kratko vrijeme stanoviti ekvilibar likovnih naziranja. Larpurlartistićka diferenciranost likovnih zadaća, kako se to moće promatrati samo u Parizu, pruća odjednom stotinu mogućnosti mladom ćovjeku da

otkrije svoja posve individualistička stremljenja. To mu daje pouzdanje u sebe i osjećaj oslobođenja od one teške atmosfere što ga je tištila u domovini.

Parać je imao sreću da proboravi dvije godine u Parizu i nedavno je izložio u Ullrichovom salonu. U njegovim smo slikama osjetili refleksije francuskog buržoaskog optimizma, koji je izvrstan ventilator prigušenih provincijalnih likovnih predrasuda. Vidjeli smo nekoliko vedrih impresija, sa mnogo improvizatorske uvjerljivosti. Parać se našao na putu kojim su kročili Sisley i Monet. Hoće li izdržati na toj liniji? Je li to moguće nakon fauvizma i kubizma? Sumnjamo jako, jer čim ga ostave lirska raspoloženja i lijepe uspomene naći će se na novom putu. Kuda? Zar u eklekticizam i salonsko slikarstvo? Nije isključeno.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 5, 1932., br. 5, 199

Marijan Detoni

MARIJAN DETONI živi i radi u Križevcu, te je po izabiranju motiva srodan Krsti Hegedušiću, no po likovnim težnjama znatno se razlikuje. Ostao je liniji kulture tonskog slikanja te prema tome nije prekinuo tradiciju školskog odgoja, nego ju je modificirao. Manjka mu smisao za detalje premda se trudi uplivisan Hegedušićem da ih obrađuje. Njegova zamisao kompozicije nije osnovana na crtačkoj disciplini i lokalnom koloritu, zato ne može izaći na kraj s detaljima. Izgleda, da nema izraženo originalno shvaćanje i u formi zapada u maniru. Podvrgnut je većim uplivima, što se vidi naročito u crtežima. Isključivo je originalan kad ne riješava figurativno, zato su mu uljeni pejsaži najuspjeliji. U njima postizava naročitu intimnost i monumentalnost. Radovi mu uopće dokazuju, da s velikom ozbiljnosti i marljivo sti rješava likovne zadaće. Njegova težnja za socijalnom tematikom zavodi ga na sasvim drugo likovno

polje i zbog toga preživljava veliku krizu. Otuda nejedinstvenost izložbe. Detoni ne bi trebao da se osjeća nesiguran. Ova izložba je pokazala nesumnjive sposobnosti, koje kao kvaliteta nemogu propasti, ma shvatio zadaće umjetnosti u ma kojem pravcu. Dakako da je sada pravi čas da se odluči i mi mu želimo više optimizma. Nadamo se da će u realističkoj koncepciji podrediti realistički kolorizam jednoj linearnoj formi, za koju treba još mnogo studija i vremena. To se svakako neće odlučiti samim formalnim pitanjima, nego daleko više na ideološkoj bazi s kolektivističkom težnjom.

Književnik, hrvatski književni mjesečnik,
god. 5, 1932., br. 6, 240

Milan Steiner

DECEMBRA PROŠLE GODINE, navršilo se deset godina od smrti Milana Steinera, najjače ličnosti mlađe umjetničke generacije.

Trebao je postati trgovac. Poslaše ga u trgovačku školu, da mu osiguraju egzistenciju i, kako je već običaj u dobro situiranim familijama, dali su mu da uči i violinu. Svirao je vrlo dobro, ali je jednog dana napusti. Napustivši je jednom, nije se više usudio uzeti je u ruke, bojeći se razočaranja. Violina mu sigurno nije pružala što je tražio, a možda se zasitio uloge dobro odgojenog građanskog djeteta. U trgovačkoj školi crtao je karikature svojih profesora i pokazivao malo smisla za račun renta.

Napustio je trgovačku školu i posvetio se slikarstvu. Jedinstven slučaj da se Židov daje ozbiljno na umjetnost, u našem miljeu.

Nesretno padnuvši dadilji iz ruku dojenčeta, ostao je za cijeli život grbav. Nužno, — postavio se

sav život pred njega kao okrutni problem; problem koga je posmatrao svojim velikim i pametnim očima iz prikrajka i fiksirao ga često oštroumno i duhovito. Nije čudo da je intelektualno rano sazrio i da je svoje vršnjake nadmašio. Načitan, imao je zaokružene zrele pojmove o umjetnosti. Došao na umjetničku školu u Zagrebu s jasnim planovima. Kako ga rasni instinkt upućivao na liniju, predao joj se ne zastranivši nikada. Imao je da izdrži tešku borbu sa svojom okolinom i učiteljem. Ostajao je uporno kod dvije ili tri linije, koje često nisu zadovoljavale zahtjeve učitelja. Čudnovato, kojom je energijom crtao te linije kroz pet radnih dana, dok su ostali drugovi mirne savjesti u tom vremenu svršili po receptu učitelja sve što se je od njih tražilo. Sa mnogo intenzivnosti, tražio je najjednostavniji izraz crtanja. Bila mu je deviza: crtati znači mjeriti... a Ingres mu je u početku bio putokaz. Toulouse-Lautrec, Degas i Renoir utjecali su mnogo na njegovo mišljenje o crtanju, no neovisno od toga postavio je već ranije revolucionarnu parolu: crtati treba kao dijete... Nije dospio ostvariti u punom smislu taj ideal, ali mu se približio. Pred svakim novim crtačkim problemom stajao je osjećajem djeteta. Nikada nije gubio kontakt sa prirodom, premda je mnogo crtao na pamet. O Miroslavu Kraljeviću i Račiću imao je visoko mišljenje, ali je išao svojim putem. „Smiješ skočiti samo koliko si u stanju preskočiti!” I oprezno ispitujući teren, stupao je polako ali sigurno tresetištem — što je moderna umjetnost, k svome cilju. Drugovi ga nisu razumjeli i to ga je mučilo. Bio je povučen i nije do puštao da mu se prilazi nedelikatno.

Vidjeli smo se posljednji puta jednog kišovito i hladnog novembarskog dana 1918. godine. Potužio mi se da je nešto bolestan. Žurio sam se na kolodvor i vratio se u Zagreb nakon pet dana. Prolazeći

kraj njegovog stana, nisam mogao da ga ne potražim, premda je bilo tek sedam sati izjutra. Doznao sam da je istu noć umro od španjolske groznice.

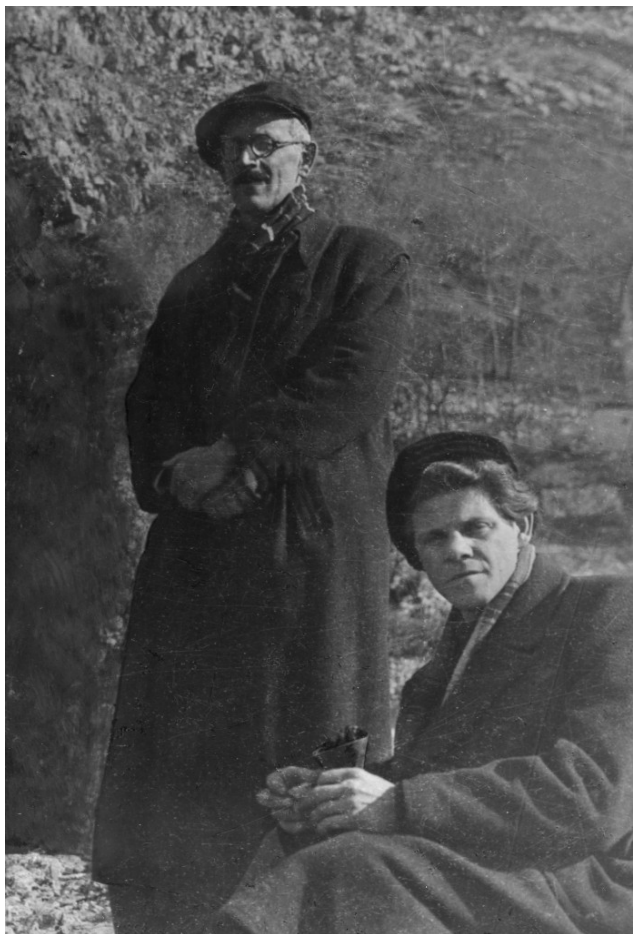
Do zadnjeg momenta mislio je na umjetnost. Umro u dvadesetipetoj godini života, slično kao Račić i Kraljević, obećavajući isto toliko na polju umjetnosti.

U nepunoj godini dana kako je svršio umjetničku školu, načinio je nekoliko slika visokih slikarskih kvaliteta. Pejzaž što visi u galeriji Društva Umjetnosti u Zagrebu svjedoči o njegovoj originalnosti, a sigurnost instinkta kojom tretira sliku pokazuje velikog umjetnika.

Do sada nije našla za vrijedno nijedna umjetnička grupa da mu izloži radove. Uvjeran sam da bi njegova platna na kakvoj retrospektivnoj izložbi našeg dosadašnjeg slikarstva, zauzimala dostojno mjesto među najboljima.

Paris, 1929.

Pantheon, 1929., br. 4, 145–146



**Ispod Prenja u Bosni i Hercegovini, ožujak 1943.,
Đuro Tiljak i Ivan Goran Kovačić**

Fototeka Instituta za povijest umjetnosti
(Igor Nikolić, neg. br. N-18059)

Ivanu Goranu Kovačiću

Danas u meni cvjetaju ruže.
Sivilo jutra i sunčani trak
Spominju Tebe nestali druže,
Dan pobjede i krvavi mrak.

Na bojištu druže izabrasmo puške,
U nadi svijetloj tražeći stazu,
Pogledalo borbe, puteve muške:
Povratka nema u ovome srazu.

U borbu ti ponje Sheleya i Keatsa,
U srcu mlazove vala što vijuga
Zavojima, ponorima, kao ptica
Otevši se ruci nakon ropstva duga.

Znak sjećanja u drvo urezasmo:
„Petokraku zvijezdu na kundaku”,
Besputnim se stazama uputismo.
Prezirući smrt i mrtvačku raku. –

I danas počivaš od krvničkog malja
U neznanom grobu u ime kralja!

Oko, novine za aktualnosti iz umjetnosti i kulture,
god. 2, br. 50, 3. travnja 1974., str. 8

O PARTIZANSKOJ UMJETNOSTI

Narodno-oslobodilačka borba i umjetnost

Govor u teatru u Šibeniku 6.2.1945.

DRUGARICE I DRUGOVI!

Tjedan kulture izražava s ovog mjesta dovoljno jasno stvaralačke težnje narodno-oslobodilačke borbe, manifestirajući djela iz oblasti književnosti, teatra i muzike. Umjetnost je predstavljena u „Izložbi umjetnika partizana” u Domu kulture.

Govoriti o umjetnosti u narodno-oslobodilačkoj borbi znači govoriti o osjećajima, željama i nadama naroda koji se bori za slobodu odraženim u djelima naših umjetnika. Drugim riječima o samim umjetnicima i njihovim osjećajima u ovoj borbi, o zadacima koje si postavljaju, o kvalitetu njihovog rada.

Nema sumnje da je narodno-oslobodilačka borba pokrenula sve duhove, da je razvila neslućene sposobnosti pojedinca. U ovoj borbi nastaju od običnih boraca rukovodioci i komandanti brigada i armija. Pjesnici postaju generali, a narodni heroji govornici i književnici.

Neprijatelj kulture, fašistička zvijer, htjela je razoriti i uništiti sve stvaralačke težnje i snage našeg naroda, uništavajući ga ekonomski i ubijajući mu najbolje i najumnije ljude i žene. — Postigla je baš obrnuto. Najbolji ljudi i žene Jugoslavije, najzdraviji izdanci naših naroda, prekaljeni borbom za slobodu i bratstvo, stvaraju novi život i nove uslove za kulturu, u kojoj dolaze do izraza osjećaji i misli slobodnih ljudi i žena.

U redovima narodno-osobodilačke borbe umjetnici su našli mogućnosti da izraze svoje osjećaje unošeći u svoja djela sadržaj iz borbe. Sadržaj doživljen u toku same borbe i u vezi sa frontom i pozadinom.

Kakve si zadatke postavljaju umjetnici?

Na ovo pitanje treba da objasnimo dva načina kojima umjetnici idu svom cilju. Jedan je skupljanje materijala iz života u borbi, praveći skice i studije direktno po prirodi, za vrijeme borbe ili u pozadini. Drugi je način, u okolnostima borbe i izvan nje stvarati slobodnu kompoziciju iz borbe, na temelju skica i studija ili prosto po unutrašnjem doživljaju borbe, po sjećanju. Oba načina nisu potpuno odijeljena i u jednom i u drugom ima više ili manje zajedničkih crta. Prvi način približava se više t. zv. ratnom slikarstvu ili ratnoj likovnoj reportaži, a drugi je način bliže Slobodnom stvaranju i interpretaciji doživljaja borbe. — Ovdje moramo naglasiti da slikarska reportaža — t. j. suvremeno ratno slikarstvo kakvo vidimo u ilustriranim ratnim časopisima i nije prava umjetnost. To je primjena slikarstva u novinarske svrhe, u svrhu propagande. Ovakva je reportaža korisna, ona zahtjeva crtačku vještinu i brzinu, ali sa umjetnosti nema nikakve veze. Mi svi poznajemo ovakve ilustracije iz inostranih časopisa i nikome ne pada napamet da ih posmatra iz umjetničkih kriterija.

Istina je, nama bi dobro došla ovakva vrsta reportaže. No ona nije mogla razviti kod nas iz prostog

razloga što nam nije u uslovima borbe bilo moguće zbog pomanjkanja tehničkih sredstva izdavati ovakve časopise.

Ilustracije naših časopisa daleko su skromnije, ali i u najprimitivnijem obliku mnogo bliže umjetnosti i umjetničkom traženju, upravo stoga jer je to rad iz ruku naših samoaktivista-boraca koji ide uspo- redno sa ilustracijom zidnih novina.

Radovi na ovoj našoj izložbi, mnogo su bliže umjetničkoj grafici — reportaži iz tridesetogodišnjeg rata (Jacques Callet), španjolskog slikara Goye — te ruskih ilustratora 19. vijeka. U koliko je uopće ova izložba — izložba reportaže iz rata — ona ima posve umjetničkih elemenata i nastojanja te istu nadilazi. To nije primje- njeno slikarstvo u svrhu propagande naše borbe.

Naša borba je takovog karaktera, da gotovo i ne treba propagande, a zabilježeni umjetnički doživljaji, više su odraz same borbe.

Umjetnik nije automat, niti su njegove studije neke vrsta brze fotografije. On u svoj rad unosi svoju ličnost.

Prigovorit će netko možda, da na ovoj izložbi nema dovoljno slika posvećenih čisto borbenom sadržaju. To je istina, kao što je istina da nema slika masovnog borbenog pokreta, sa manifestacija i skup- ština. — I ako su ovi prigovori opravdani, treba držati na umu da su svi ovakovi radovi stvarani u najtežim okolnostima za rad, da su spašeni iz nekoliko neprija- teljskih ofenziva. Svi su dragocjena uspomena iz teš- kih i uzbudljivih dana borbe.

Umjetnik traži svoj iskonski osjećaj, on ga bilježi u najpovoljnijem momentu. On bilježi lik ljudi i žena boraca u pozadini, krajinu u kojoj se odvijaju krvave borbe. Za rješavanje težih slikarskih zadataka, kao što je masovna borba i borbenost, ne dostaje mu ni vremena ni sredstava.

To su eto zadaci koje si postavlja umjetnik u NOB.

Treba znati da pravi umjetnik, po svom instinktu postavlja sebi zadatke koje upravo može da riješi. Samo diletanti i i neodgovorni nazovi-umjetnici daju sve na djela koja ne mogu da riješe. I kad bi takvi radovi postojali, oni ne bi spadali u oblast umjetnosti.

Umjetnička ličnost ne može se stvoriti ni željama ni dekretima. Ona postaje i razvija se dugim umjetničkim radom. Ona se izgrađuje. I kao što se u našoj borbi izgrađuju novi ljudi borci i političari — upravo borbom — tako se izgrađuju i naši umjetnici — u borbi — a ova je izložba samo jedna faza tog razvitka.

Nije rečeno — stoga da ako na ovoj izložbi nema dovoljno motiva iz masovne borbe, da tih motiva neće biti na budućim izložbama više, u koliko će za to postojati povoljniji uslovi — za rad.

Drugi način koji se opaža na ovoj izložbi da umjetnik prikaže svoje osjećaje u slobodnoj kompoziciji, dočaravajući fantazijom borbu ili isječak njezin, na temelju doživljenog i po sjećanju, približava nas više pravom načinu rješavanja umjetničkog problema. Umjetnik je doživio borbu, te u povoljnim uslovima sredio svoje osjećaje, proučio svoja sredstva i razvio svoju uobrazilju. Uobrazilja ili imaginacija je sposobnost umjetnika da ponovno doživi već proživljeno, da isto izrazi možda i jače i ljepše od same stvarnosti — produbljujući svoja likovna sredstva. Umjetnost ne postaje na temelju razgovora i dogovora, ona postaje samo kroz svoju umjetničku praksu — samo tako probija kroz nju elementarnost života i stvarnosti.

U tom pravcu predstoji još dugi i ozbiljni umjetnički napor, da se može umjetnički izraziti u jakom umjetničkom djelu.

Ne treba zaboraviti činjenicu da među ostala čuda koja je stvorila naša NOB Jugoslavije, pojava

ozbiljnog umjetničkog djelovanja predstavlja također pravo čudo. — U ovom ratu svuda u svijetu muze spavaju. Nije harčenje ni hvalisavost, ako kažemo, da je ovom času u svijetu jedinstveni slučaj, da se stvaraju izložbe sa posve ozbiljnim umjetničkim traženjima, u skladu sa kulturnim težnjama slobodoljubljivog čovječanstva.

Umjetnost je nježno i krhko staklo, ali ima duboko i jako korjenje. Njih se može časom oboriti, ali je iskorjeniti ne može ni divljački bijes fašizma. Iz jakih korjena usađenih duboko u srcu slobodoljubljivog naroda, probijaju nove mladice, koje treba da izrastu i izrasti će u jako stablo. Grane tog stabla prelaze granice i međe kao što to lijepo kaže Ilja Erenburg.

Iz ovog razlaganja zaključujemo o osjećajima naših umjetnika, sa zadacima koje si postavljaju, te o kvaliteti njihovog rada.

Zaključujemo i o zadacima koji im predstoje. Oni će samo proširiti i obogatiti već postavljene.

Borbenost i heroizam ostat će još dugo glavni motiv umjetničkog djela. To će biti i glavni motiv u budućoj izgradnji domovine. Umjetnost će postati izraz kolektivne svijesti naroda koji voli i cijeni nadasve slobodu — postat će lučonoša novog patriotizma. —

Pitanje umjetničkog stila, nije sada najvažnije. Važniji je istinski umjetnički elan i privrženost borbi. Iz ovog elana i čiste umjetničke savijesti stvorit će se stil epohe. O njemu će stvoriti sud buduće generacije, čiju sretniju budućnost predviđamo.

prijepis rukopisa, Hrvatski povijesni muzej,
HPM-107330/1

Izložba umjetnika partizana u Šibeniku

Od 4. – II. 2. 1945.

JEDAN DIO OD MNOGOBROJNIH crteža i grafika iz perioda borbe od četvrte neprijateljske ofenzive do danas. Od dvadeset izlagača, šestnajest ih je učestvovalo u pokretima za vrijeme ofenziva, a neki i u samoj borbi. Među njima su imena poznatih umjetnika, kao i manje poznatih samoaktivista, te nekih mlađih umjetnika, koji su tako rekavši tek napustili Umjetničku akademiju. — Stvarni broj umjetnika koji su se pridružili narodno-oslobodilačkoj borbi mnogo je veći, ne ubrojivši oko dvadeset đaka Umjetničke Akademije koji se nalaze po brigadama.

Izložba je pobudila veliki interes boraca, omladine i građanstva: Bilo je više od 4300 posjetilaca. Značajno za Šibenik, a i za vrijeme u kojem živimo. Treba znati, da se broj posjetilaca na mirnodopskim izložbama likovnog udruženja „Zemlja” u Zagrebu kretao oko 1800–2000, a to se je smatralo dobrim rezultatom. — Anketne cedulje pokazuju veliki

smisao publike za sadržajnu stranu grafike, a manje za umjetničku. Publika je ipak izabrala ona djela, koja su joj po sadržaju bliza, a ipak su na zamjernoj umjetničkoj visini. To može biti dokaz o razvijenoj osjećajnosti publike, ali ne mora to biti dokaz o razvijenosti. To može biti i slučajnost, jer su na ovoj izložbi zbilja bili umjetnički najuspjeliji radovi sa izrazitim sadržajem iz života u borbi ili pod terorom okupatora. Partizanski život, borba, heroizam naroda i teror neprijatelja, to su motivi koje je publika žedno promatrala. Od toga do svijesne ocjene pojedinog umjetničkog djela još je velik put.

Umjetnost će postati svojina naroda tek kada je usvoji sa sviješću o njezinoj kulturnoj vrijednosti, kada će se kritički odrediti ne samo spram sadržaja umjetničkog djela, nego i spram jedinstva sadržaja i forme — to jest umjetnosti kao takove. Tome predstoji još jedan dugi proces u tijesnom dodiru umjetnika stvaraloca i naroda. Ova izložba je na tom putu, ali kao što vidimo samo sa sadržajnom stranom. Za umjetničku stranu, to jest za jedinstvo sadržaja i forme, snose odgovornost za sada samo umjetnici.

Može se reći da umjetnici nisu još zgrabili u dubinu stvaralaštva narodne duše. Ako i jeste ova izložba odraz narodne borbe za oslobođenje, ako umjetnici pokušavaju unositi borbenost u svoj rad, njihove koncepcije nisu se dovoljno produbile.

Nema sumnje da su okolnosti borbe, njezina prilika, djelovale na sva područja stvaranja pa i na kulturno — a u našem slučaju i na umjetničko stvaranje. Neposredni utjecaj je sasvim psihološke naravi. Oslanjajući se na jake moralne rezerve koje stvara borba, umjetnik unosi u način svoga rada borbenost. On se oslobađa prije svega akademske sputanosti, koja je bila tako karakteristična za našu predratnu umjetnost. On svoju tehniku i način likovnog

izražavanja ne traži više u nekom stilu ili smjeru. Naprotiv, on razvija svoju tehniku i stil podsvjesno, imajući, u najboljem slučaju, pred očima samo svoj umjetnički doživljaj — a to je sadržaj iz borbe, koji treba da se umjetnički izrazi. Time on oslobađa svoje osjećaje i fantaziju, ali imaginacija mu se oslanja na već gotove rezultate njegove likovne kulture, njegovo dosadašnje iskustvo.

Osnovni princip borbe je povjerenje u samu borbu. Individuum se razvija do heroja upravo za to jer o sebi ne vodi računa, nego samo o svom zadatku: da pobijedi.

To je elan borbe. — Umjetnici ga primjenjuju na kulturnom polju. Na ovoj izložbi ga vidimo u velikom broju studija i skica. No ova je izložba brojem mogla da bude i dva puta veća (jer je polovica radova bilo izloženo u Dubrovniku, a veliki dio reducirana zbog pomanjkanja prostora), a da za to nebi bila i umjetnički bogatija i bolja.

Način kojim pristupa umjetnik svome radu je bezuvjetno drugačiji nego prije rata. Umjetnik stoji i drugačije spram svojih zadataka nego prije. Na izložbi je bilo malo definitivnih rezultata likovnog traženja, ali je zato samo traženje, u svojoj uznemirenosti djelovalo i u ovom nedefinitivnom obliku toplo i u cjelini iskreno. — Ovu pojavu nismo mogli promatrati na predratnim izložbama, gdje su individualne pretenzije izlagača obično išle za manje-više konačnim efektom, skrivajući proces rada koji im je predstojao. — Naprotiv, ova nam izložba razotkriva sam proces rada, dakle intimniju stranu umjetnika: njegova sredstva, znanje ili neznanje, invenciju i temperamenat. Individualni karakteri i njihovi nedostaci ne žele se više maskirati lažnom fasadom — eklekticizma.

Elan borbe, kao neposredni psihološki faktor, doveo je većinu umjetnika u suprotnost sa osnovnim

stvaralačkim motivom. Objektivni uslovi za rad u borbi bili su zaista teški i umjetnik nije mogao razviti jaču koncepciju, nego je pošao linijom manjeg otpora, to jest u širinu, u površinsko manje više rutinirano umnažanje motiva. Za to sve što je umjetnički vrijednije na izložbi, stvoreno je u najpovoljnijim uslovima borbe, ili u dalekoj pozadini. —

Umjetnik može da ima osjećaje neposredne i jake, ali ih on treba da sredi u adekvatnoj koncepciji. Treba da razvija svoju imaginaciju, a za to je potrebno vrijeme i neprekinuti kontinuitet rada. Umjetnik samo svojom praksom ostvaruje svoje ideje. U njoj otkriva elemente za novu koncepciju. — Stvarno doživljene strahote ovoga rata i nisu toliko važne za njegovu koncepciju, koliko njegova ideologija, koju učvršćuje u borbi. Umjetnik ne mora biti i mučenik borbe — invalid da shvati borbu i njezinu društvenu pozadinu. Njegova fantazija može da dočarava neviđeno, njegova ga imaginacija navodi u svijet umjetnosti kao oblast kulture.

Apstrahiramo li nepovoljne uslove za rad i stavimo li se na stanovište zbilja stvaralačke koncepcije, ne možemo opravdati pomanjkanje motiva i koncepcija koje zadiru dublje u društvenu pozadinu ove borbe, a koja se tako davno ispoljila u pokretima masa, u manifestacijama masovne borbe protiv okupatora.

Već sama činjenica, da se je umjetnik približio i mogao približiti svome narodu upravo u borbi, je odlučna i najpovoljnija okolnost za umjetničko stvaranje. Izgleda da su neki umjetnici svijesni toga, a drugi kao da odgađaju da zagrabe ozbiljnije u problem koji im se nameće. Problem nije lak, ali je u nekim radovima ipak ozbiljno načet.

Ne uspije li umjetnicima da u ovom pravcu srede svoje stvaralačke snage, prijeti im opasnost da se izgube u neke vrsti reportaži, koja nije ni

propaganda ni umjetnost. Može se dogoditi da borbeni zanos ove epohe neće naći realističko ostvarenje u umjetnosti. Od svega, mogle bi ostati lijepe uspomene: crteži i linorezi iz ovoga rata. Novi problemi izgradnje nametnut će novu tematiku. Stare će slike izblijediti, a tek novo pokolenje umjetnika uskrisit će ih u obliku romantike, koja će biti neminovna u izgradnji novog patriotizma. –

Ova konstatacija, ma kako bila bolna, ima svoju stvarnu podlogu u pojavama na ovoj izložbi. Marljivost i produktivnost pojedinaca daje samo prividnu sliku pozitivnoga. U stvari je ista za umjetničko stvaranje negativna, a čudnim slučajem krije se baš tamo gdje i bezidejnost, pomanjkanje fantazije i imaginacije. Tako zvano odlaženje na teren i šnel-fotografsko skiciranje, bez ideje o ostvarenju jedne slikarske koncepcije, a još gore, bez dubljeg shvaćanja društvenog zadatka, samo je negativno i djeluje kao zaraza. Djeluje kao zaraza na one, koji bi možda i mogli da primijene svoju društvenu svijest daleko pozitivnije, ali u okolnostima borbe nastoje pokazati svoju aktivnost, iznad stvarnih mogućnosti. Kod toga si utvaraju da rade isto tako šnel-fotografski brzo, samo mnogo bolje. U stvari oni se skrivaju za manirizam, eklektizam. Subjektivno, imaju zadovoljstvo da postupaju partizanski, stvarno kompromitiraju partizanstvo u očima objektivnog sudije na stupanj površnosti — da ne kažemo aljkavosti. Partizanska odlika je upravo samokritičnost i svladavanje zapreka, a nipošto malograđansko bježanje ispred krute zbilje. A ta kruta zbilja nisu samo teške okolnosti za rad, nego i manje više loša fizička kondicija, umor i bolešljivost. Ove se zapreke ne ovladavaju zadovoljavajući samo svoju ličnu ambiciju, nego izgrađujući svoj lični moral i tražeći u sebi samome sigurno uporište za postavljanje takovih zadataka, koje je moguće riješiti, pa bili oni za

sada prividno i daleko od pravih umjetničkih težnji. Oslanjajući se na takovo posve zanatsko stanovište moglo bi se doći do rezultata s ozbiljnijom umjetničkom koncepcijom u skoroj budućnosti. Solidna zanatska osnova sadrži u sebi konstruktivne elemente za izgradnju likovne kulture, pa zvala se ona akademizam ili kako drugačije. Solidni studij likova ljudi, srodstva borbe i prirode, konkretno: objekte ovoga zbivanja, može poslužiti pozitivnije i korisnije kao materijal za izgradnju jače koncepcije, nego li pseudo-genijalno izmotavanje na papiru.

Kada umjetnik u svom razvitku izgubi nit svoje koncepcije ili je nema, on imitira. Imitirajući, on uči i osvježuje svoje stvaralaštvo. Potrebno je da se uči na djelima velikih majstora, ili poznavajući ih, da se posluži njihovim metodama rada. S ozbiljno usvojenim metodama tuđe koncepcije može umjetnik doći postepeno do svoje originalne koncepcije, želeći izraziti svoj originalni sadržaj, da konačno stvori potpuno originalno svoje umjetničko djelo.

U tome leži tajna umjetničke kulture. Zar bi postojala visoka renesansa, barok, pa i francuski realizam 19. vijeka, da se nije vijekovima primjenjivala klasična koncepcija i njezine metode rada u uvijek novom sadržaju, upravljano novim društvenim ideologijama? Zar zanatska osnova byzantske umjetnosti i gotskih majstora ne živi i danas u djelima najmodernijih umjetnika?

Na ovim prekretnicama historije, pionirstvo i pionirski rad je potreban kao sredstvo da se oživotvori nova društvena koncepcija. Na svakom polju, pa i kulturnom, pionirstvo se služi već gotovim i stvara nova sredstva proizvodnje. Pionirstvo ne traži velike ličnosti, nego razvoj maksimalnih sposobnosti pojedinca i njegove energije. Kao odraz kolektivnog stvaralačkog elana i preduzimljivosti, traži heroizam

i samoodricanje, a od prosječnih ljudi stvara nove i jake ličnosti.

Dali nam je ova izložba pokazala ove elemente pionirstva kao svoje osnovne odlike? Nije, jer nije to ni mogla. Ona je samo jedan od prvih kamena kušnje, više jedno svjedočanstvo da se kulturne težnje nisu ugasile u ovoj teškoj borbi. Zato joj se veselimo i cijenimo njezine napore.

Umjetnost je plod naivnosti čovječanstva. Sačuvala je djetinjstvo čovječanstva. I kao što je dijete u svojoj naivnosti genijalno i umjetnost je naivna u svojoj genijalnosti. No, zato umjetnost nije djetinjarija i stoga se odnosimo naspram nje ozbiljno. Sačuvati naivnost, znači sačuvati put do istine i u umjetnosti. Samo dječja usta govore istinu, a istina je glavni postulat umjetnosti.

Istina o današnjem društvenom zbivanju može se izricati naučeno na pamet — kao papiga. U umjetnosti, ovakovo izricanje istine ne vrijedi baš ništa. Ono je lažno, ne samo za to što joj manjka društvena svijest, nego jer je u suprotnosti sa samom umjetnosti.

Umjetnik treba iz svoje društvene svijesti da preobrazi istinu u svom djelu neposredno iskreno t.j. naivno — ili genijalno.

Pojam genijalnog je nama svet kao neka metafizička definicija. Genijalnost je tajinstvena rasipna, a mudra, kao biološki zakoni života. Ona se ne može htjeti jer ili je ima (a to je rijetko), ili govorimo o darovitosti — talentu.

Ova nam izložba u prosjeku otkriva bezuvjetnu nadarenost naših ljudi. Nekoliko radova pokazuju savjesnu naivnost u traženju umjetničke istine i po sadržaju i obliku. Sve drugo predstavlja jednu prosječnu ležernost u postavljanju problema. Tu se opaža neznatna razlika između nekih akademski naobraženih slikara i samoaktivista radnika i

seljaka. Posljednji imitiraju prilično spretno ležernost i površnost akademičara i ako im sadržaj pokazuju razvijeniju društvenu svijest.

Pitanje samoaktivista u slikarstvu od velike nam je važnosti, kao spona između umjetnosti i širokih narodnih slojeva. Samoaktivizam je jedna pozitivna pojava u narodno-oslobodilačkoj borbi, kao težnja da se likovno izrazi društvena i politička svijest kolektiva. Ispoljuje se uglavnom kao težnja darovitih mladića da se povežu i aktiviziraju kulturno. Ta težnja proizlazi iz njihove kontradikcije sa svojom društveno zaostalom sredinom, kao i iz elana borbe. Ako je seljak, on prekida vezu sa svojom etničko-rustičnom kulturnom podlogom, narodnom umjetnosti: vezivom, rezbarstvom i kućnim obrtom.

Selo nije u stanju da razvije svoje rukotvorine do višeg umjetničkog oblika — do ideološke umjetničke forme, u kojoj bi bila sačuvana originalnost i snaga narodnih motiva. Njihova iracionalna plastičnost postiže svoju konačnu svrhu u životnoj dinamici sela: u kolu, svatovima, na prelu, slavi, svetkovinama i pogrebu. Njihova funkcionalnost postaje racionalnom u društvenom životu sela.

Samoaktivista seljak nije u stanju da primjeni iracionalno — to jest stvaralačku snagu narodnog motiva, u slikarstvu — na racionalnom ideološkom planu. Prosto zato, jer njegov racionalni ideološki borbeni plan u najboljem slučaju želi da izmjeni društvenu sliku sela.

Pitanje etničke rustičke podloge i Umjetnosti kao ideološke forme je za nas još uvijek dragocjeno, ali otvoreno pitanje. U ovome je ratu umjetnik sudbinski vezan sa svojim narodom. U borbi je osjetio suštinu narodne stvaralačke snage. Ta snaga je u svojoj epskoj herojskoj sadržini i odlučila u borbi za slobodu, bila je vrijedna isto tako kao i racionalna

ideologija koja ju je pokrenula. Iracionalni stvaralački motiv je sastavni dio narodne duše i dio ove stvaralačke snage, koja se ispoljila u obliku, kojega je opredjelila upravo racionalna opće-čovječanska društvena ideologija. Jedno bez drugoga nebi dalo pozitivne rezultate.

Ta ista snaga zadojena rušilačkom ideologijom: misticizmom rase i krvi, odigrale su i negativnu ulogu. Pod utjecajem zločinačke klase, pretvorila se u slijepo oružje fašizma. U njemačkom narodu degradirale su se na stupanj ratničkog cinizma, kakvoga ne pamti historija. Masovna uništavanja nevinih ljudi, uništavanje kulturnih spomenika i naprednih knjiga, ubijanje najboljih književnika, umjetnika i intelektualaca, kult gluposti i zaglupljivanja masa, zahvatilo je u luđačkom bjesnilu njemački narod, zarazilo i jedan, ako i manji dio našeg naroda.

Biološko stihijsko iracionalno, upravljano rasizmom vodi u barbarstvo, dakle u negaciju kulture. Naprotiv, iracionalno stvaralačko, upravljano opće-čovječanskom ideologijom napredne klase, vodi konstruktivnosti i kulturi.

Umjetnost treba da ima korijen u svom narodu, treba da bude nacionalna, no umjetnik treba da zazire od svakog šovinizma, rasizma i misticizma. Te odlike predstavljaju ostatke daleke prahistoričke prošlosti.

Iracionalne stvaralačke snage svog naroda treba shvatiti u svojoj naprednoj historičkoj funkciji, dati im suvremeni napredni ideološki biljeg u umjetnosti, u skladu sa racionalnom opće čovječanskom naprednom i borbenom idejom.

Od iracionalnih stvaralačkih pobuda do prave ideološke stvaralačke forme, to jest do umjetnosti, velik je put. Nova životna dinamika sela je borbeni i umjetnik treba da osjeti njezinu iracionalnu plastičnu snagu, usvojivši njezinu dramatiku svojom

imaginacijom. Na njezinom vrelu treba da obogati svoja racionalna sredstva, da je izrazi u umjetnosti. To bi bio jedini put za realističko ostvarenje ove borbe u umjetnosti.

Jasno je da taj zadatak nemože da riješi samokativista samouki seljak, nego samo zreli umjetnik, primjenjujući svoja sredstva i stvarajući nova, potpuno oprečno borbenosti na liniji manjeg otpora.

Ova je izložba sa svojim pozitivnim i negativnim pojavama veliki dobitak za narodno-oslobodilačku borbu, jer ju možemo staviti u odnos spram ozbiljnosti zadatka, o kojem treba povesti računa. Ozbiljnost i kritike i umjetnika treba da je u ispravnoj proporciji sa ozbiljnošću, kojom se riješava naša sudbina na bojnopolju.

Nameće se pitanje, da li je vrijeme pogodno za ozbiljno umjetničko stvaranje i zamjeniti tako stvarnu borbu sa borbom na čisto umjetničkom planu i time se u neku ruku udaljiti sa terena borbe, ili je u ovom času pozitivnije i korisnije na terenu borbe razvijati svu energiju u pobijanju fašizma na planu primjenjenog slikarstva, u svrhu čiste propagande?

Mora se priznati da je skoro svaki od izlagača i na tom polju dao svoj prilog. Praktični rezultati bili su mnogobrojni ali na prosječnoj ili nedovoljnoj zanatskoj visini. Ovo polje rada umjetnici prelako puštaju nestručnjacima. Rezultat je svakako taj da imamo umjetničke izložbe ispod prosječnosti na jednoj strani, a na drugoj loše opremljene časopise, loše plakate i loše ilustracije. Izgleda da umjetnici nisu shvatili značenje propagande u ovim danima, da nisu shvatili put koji ih povezuje neposredno sa borbom. Povezavši se sa borbom, na planu primjenjenog slikarstva u propagandi, izgradili bi lakše svoju političku i društvenu svijest, koja im je tako potrebna u izgradnji svoje umjetničke ličnosti.

Izbjegavajući ovaj važni sektor borbe ili učestvujući u njemu bez prave volje i solidnosti, kakove nam garancije pružaju umjetnici za solidnost u izgradnji daleko teže umjetničke koncepcije i u rješavanju umjetničkih zadataka, koje im nameće historija?

Konačno, ne raščistimo li danas ove pojmove, ne shvatimo li sadašnjicu i zadatke koji nam se nameću, kako ćemo i kojim sredstvima na borbenom planu budućnosti pobijati ostatke fašizma? Žrtve u toj borbi postat će i opet najvredniji, najpozitivniji, a manje vrijedni i negativniji razvijat će se na liniji manjeg otpora u malograđanski filistarSKI neborbeni, dakle parazitski-štetni društveni elemenat.

prijepis rukopisa, Hrvatski povijesni muzej,

HPM-107330/2

Iskaz Đure Tiljka na Plenumu ULUH-a

TILJAK ĐURO: (...) Drugovi i drugarice, u prošlom plenumu drug Franić nastojeći da objasni udruženju moja zastranjenja i svoj povratak na pravi put, on je na koncu spomenuo, da ga interesira što na koncu misli Đuro Tiljak s kojim je on bio povezan. Drugovi, ovo su dvije stvari što ja mislim danas i što i kako sam ja bio povezan sa drugom Franjićem.

Drugovi, ja ću najprije obrazložiti svoj ondašnji stav i onda ću iz svega što budem iskazao povući zaključak, kakav mora danas biti moj stav i kakav on jest. U ono isto vrijeme kada sam ja pao u neke sumnje, ja sam vršio funkciju predsjednika udruženja i ja sam vodio diskusije i ja sam štoviše napisao jedan predgovor u katalogu izložbe od godine 1948. Molim vas drugovi za strpljivost da mogu pročitati ovaj predgovor, mada je on poznat drugovima, ali možda vam nije dovoljno u sjećanju. Iz toga predgovora mislim, da ćete vidjeti moj tadanji stav.

(čita):

”Čovječanstvo proživljuje jedan od najvećih preloma u historiji. Stari svijet se ruši, a na njegovim razvalinama podiže se novo socijalističko društvo.

U epohi imperijalizma, u oči socijalističke revolucije, velike kapitalističke države pokušavaju spriječiti revoluciju putem osvajanja svijeta, propagirajući ideologiju protiv demokratskih, progresivnih i humanističkih ideja i ustanova, pripremajući istrebljujuće ratove. Međutim, svi naponi postižu obratne rezultate. Prvi svjetski rat doveo je do raskola svijeta na dva društvena sistema: kapitalistički i socijalistički, a kriza kapitalizma se od tada još više produbljuje. Drugi svjetski rat doveo je do daljnjeg raspadanja kapitalističkog sistema ispadanjem niza država, koje su obračunale s gospodstvom inozemnog imperijalizma i uspostavile novi tip — zdrave države narodnih demokracija.

Potvrdili su se zakoni historijskog razvitka otkriveni od Engelsa, Lenjina i Staljina: svi putevi vode u komunizam. Antiimperijalistički demokratski tabor na čelu sa velikim Savezom Sovjetskih Socijalističkih Republika, dosta je snažan da pruži odgovarajući otpor agresivnim imperijalističkim silama, koje nastoje nametnuti čovjeku novi rat s ciljem osvajanja svijeta.

Usporedo s krizom kapitalističkog društva produbljuje se kriza ideološkog stvaranja izazvana dubokim suprotnostima. U kapitalističkom društvu vladajuća klasa oduzima naprednim društvenim snagama permanentno i dosljedno materijalnu osnovu za stvaralački rad, a ruši osnovne principe i onih demokratskih zasada, koje su građansku klasu izdigle na pozornicu historije. Potčinjavajući svojim porobljivačkim ciljevima napredne snage u nauci i tehnici, vladajuća klasa pomaže na polju umjetnosti takova nastojanja, koja, ili ne zadiru u društvenu problematiku, ili su fundirana na zastarjelim filozofskim postavkama pa i u slučaju da su

prividno revolucionarne prirode. U posljednjem slučaju, šta više, najreakcionarniji slojevi buržoazije rasriješili su svoje kese obilato pomažući ono, od čega su se do jučer od užasa ježili. Prisvajajući kubizam, surrealizam itd. kao progres i vrhunce slobode likovnog stvaranja i kao karakteristiku za visoki stupanj svoje t. zv. zapadnjačke civilizacije i kulture, staraju se da izazovu sliku stvaralačkog raja u „budoćoj” kapitalističkoj hegemoniji svijeta.

Umjetnost „Zapada” je čedo treće Francuske Republike, u kojoj su se pod okriljem finansijske oligarhije, industrijskih kartela, reakcionarnih vojnih krugova i Vatikana, razvile ideje i planovi za preuređenje države i stvorila zavjera protiv proleTERSKE revolucije. Ovu zavjeru su praktički ostvarili u Italiji Mussolini, a u Njemačkoj Hitler. Polazeći od pretpostavke o egzistenciji umjetnosti i njezinoj evoluciji mimo historijskog zbivanja, umjetnost „Zapada” je postala plijenom one društvene ideološke atmosfere, koju su razvili ideolozi fašizma tipa Charles Maurras i filozofija Henri Bergsona – /skeptizam, spiritualistički misticizam i agnosticizam/ – i zalutala nem pozicije apstrakcije i metafizike. Zaokupljena misterijem stvaranja umjetnost „Zapada” je pružala prividnu sliku borbe protiv dekadense umjetnosti i izgledala je revolucionarno. U stvari, pitanje dekadense građanske umjetnosti postaje notorno i nerješivo, kao što ni fašizam ne može spriječiti kapitalističko društvo od propasti. Umjetnost „Zapada” pali varave bengalske vatre umirućeg kapitalističkog sistema i stoji na kontra-revolucionarnim ideološkim pozicijama.

U SSSR-u i u zemljama narodne demokracije, pitanje programirane umjetnosti postavlja se sa dijalektičko-materijalističkog gledišta predviđajući renesansu umjetnosti putem revolucionarnog preobražaja društva. Umjetnost socijalističkog društva teži dubokom realizmu i svoj će cilj postići u besklasnom društvu. Na tom putu umjetnost treba da prođe razne etape razvoja.

Pitanje dekadanse umjetnosti može naći rješenje samo u sukobu dviju klasno neprijateljskih ideologija. Na likovnom planu, znači, voditi borbu protiv reakcionarnih ideoloških osnova umjetnosti „Zapada”, pristupajući problemima estetike i umjetnosti sa dialektičko-materijalističkog stanovišta, protiv formalizma za socijalistički realizam. U SSSR-u i zemljama narodne demokracije ovaj sukob sintetiziran je u postavci: „Umjetnost treba da je po sadržaju socijalistička, a po formi nacionalna.”

Preorijentacija umjetnosti naroda Jugoslavije, na putu do svoje samostalne nacionalne umjetnosti, započela je već u narodno oslobodilačkoj borbi, a poslije oslobođenja u uslovima izgradnje domovine i izgradnje socijalističkog društva i ekonomike. Umjetnici prilaze rješavanju novih zadaća umjetnosti izborom tematike iz narodno-oslobodilačke borbe i izgradnje razvijajući umjetnička sredstva s kojima upravo raspolažu. Hrvatski likovni umjetnici nastavljaju na svoj likovnoj tradiciji. Na IV. izložbi ULUH-a još uvijek dolaze do izražaja i pozitivne i negativne strane likovne prošlosti. Dosadašnje izložbe pokazale su u glavnom tendencu padanja u kvaliteti kod obrade nove tematike. Ovaj puta opaža se tendenca uravnoteženja na stupanj pozitivnih likovnih tradicija. Rezultati su usamljeni, ali ulijevaju pouzdanje, da će se umnožiti, jer nisu iscrpljene sve mogućnosti. Kvantitet ovakvih pozitivnih pojava odlučit će o budućoj višoj kvaliteti i o daljnjem podizanju naše umjetnosti na viši stupanj, gdje će se umjetnost osloboditi prošlosti i socijalističkom sadržaju dati odgovarajuću novu formu, koja će biti u višem stupnju nacionalna.”

Drugovi, ovaj članak nije nigdje javno kritikovan, on je prošao kroz upravni odbor, on je pročitao upravnom odboru i eventualne manje greške bile su ispravljene i članak je poslat na najodgovornije mjesto da se pregleda. Pitam se drugovi, kako to da sam ja nogao napisati ovaj članak, koji ja mogu i danas potpisati, naravno

uz izvjesne manje izmjene s obzirom na današnju situaciju, s obzirom na pravog nosioca linije, Marksa-Engelsa-Lenjina i Staljina nekadašnjeg i do danas.

Drugovi, tu je bilo mnogih momenata, bilo je šta više i ličnih momenata, koji su tu odlučivali, da sam ja nosio u sebi izvjesnu sumnju, da sam se kolebao, ali drugovi, ja nisam bio partijac i upravo u to doba ja sam pozvan da stupim u Partiju i smatram, da je moja najveća greška, što nisam to učinio, ali nisam mogao svojoj savjesti dopustiti, da u doba mog kolebljivog stava ulazim u Partiju, premda da sam ušao u Partiju, imao bi prilike da mi se mnogo štošta objasni daleko prije, nego što se je to objasnilo u dnevnoj štampi i u govoru naših najviših rukovodilaca. Ja nisam taj svoj stav kolebljivosti sakrio pred Partijom, a to se dogodilo drugovi prije, nego što sam ovo napisao.

Drugovi smatram da su neposredne posljedice, koje su se očitovale u ULUH-u ovim mojim zastranjenjem bile fatalne, zato jer ja kao komunista treba da uđem u Partiju i da se borim protiv negativnih pojava u ULUH-u. Ovako drugovi u ULUH-u je prevladala linija panike i jadikovanja. Žalim, da sam i tome ja u neku ruku krivac. Ja sam rekao da liniju lenjinizma danas visoko nosi naša Partija, i tu se razvija borba, u kojoj podnosi žrtve naša domovina i naš narod. Ja molim Plenum da mi oprostí što sam zgriješio prema ULUH-u, i molim također, da krivice koje sam zgriješio protiv Partije i protiv partijske linije pravilno ocijenite i ako nađete da sam kriv, da me kaznite.

Prijepis segmenta transkripta HDA, fond HDLU, Upravni odbor 1945.–1954., Stenografski zapisnik Plenuma Udruženja likovnih umjetnika N.R. Hrvatske povodom izvještaja komisije o slučaju „Tiljak–Antunac” održanog 20. siječnja 1950. u Zagrebu

ĐURO TILJAK: O građanskoj, socijalnoj i partizanskoj umjetnosti
Zagreb, lipanj 2021.

izdavač: **BLOK**

Adžijina 11, 10 000 Zagreb

urednice biblioteke: Ivana Hanaček, Ana Kutleša i Vesna Vuković

urednice izdanja i predgovor: Ivana Hanaček i Vesna Vuković

dizajn i prijelom: Hrvoje Živčić

prijepis tekstova: **BLOK**

tisak: Cerovski digitALL print

naklada: 500 primjeraka

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne
i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001103581.

ISBN: 978-953-8240-07-2

U istraživanju su korišteni arhivi i fondovi sljedećih institucija:
Hrvatski državni arhiv, Hrvatski povijesni muzej, Institut za
povijest umjetnosti, Likovni arhiv HAZU, Knjižnice grada Zagreba,
Nacionalna i sveučilišna biblioteka.

Hvala: Irena Šimić, Tomislav Šakić

Publikacija je objavljena u okviru projekta
„Kongres umjetnika i radnica u kulturi”.

Izdavanje publikacije financijski podupire Rosa Luxemburg Stiftung
Southeast Europe iz sredstava Ministarstva vanjskih poslova
Savezne Republike Njemačke. Ova publikacija ili njezini dijelovi
mogu se koristiti bez naknade uz obavezno navođenje izvora.

Sadržaj publikacije isključiva je odgovornost izdavača i
ne odražava stavove Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe.

BLOK



**ROSA
LUXEMBURG
STIFTUNG**
SOUTHEAST
EUROPE

Tiljkove historijsko-
materijalistički fundirane
interpretacije umjetničkih
fenomena svjedoče o
beskompromisnom kritičaru
i kroničaru onodobnog
likovnog života, kao i
poznavatelju razvoja na
međunarodnoj umjetničkoj
sceni. Šireći Sukob na
književnoj ljevici u polje
likovnosti Tiljak izlaže
kompleksniju i cjelovitiju
sliku umjetničkih događanja
od 1920-tih sve do 1950-ih.