
“Nova stvarnost” u djelu Đure Griesbacha, rani radovi 1927-1939.

Branka Hlevnjak

Samostalni istraživač

Izvorni znanstveni rad-UDK 77 Griesbach, Đ.
77.04(497.5)“1927/1939”
15.10.1997.

Đuro Griesbach, rođen 25. 10. 1911. u Mitrovici, započeo je fotografsku karijeru 1928. godine fotografijom ranjenog Stjepana Radića na Glavnom kolodvoru u Zagrebu. Iduće godine odlazi u Berlin na Fachhochschule, tada centar fotografskog zbivanja, pod dominantnim utjecajem pobornika “nove stvarnosti” (Neue Sachlichkeit), pokreta koji je istraživao fotografski izraz i odgovarao Griesbachovom stvaralačkom senzibilitetu. U Zagrebu se zapošljava kao stalni suradnik-fotograf u JAZU za koju snima kulturne spo-

Đuro Griesbach jedan je od autora treće generacije fotografa koji su nastupili krajem 20-ih godina. No, dok se Tošo Dabac opredijelio za društveno angažiranu životnu fotografiju, Griesbach je bio sklon promišljanju forme, kakvo je njegovala pojava “Nove stvarnosti”, i što je odvodilo fotografiju k apstrakciji. Stvaralaštvo Đure Griesbacha polazi od strukturalnog promišljanja, preko novinske, dokumentarne i promidžbene do apstraktne fotografije, slijedom opredijeljenja da je fotografija tek “nova umjetnička paleta”. U tom duhu nastao je od 1927. do 1995. godine vrijedan opus koji je znatno utjecao na nove generacije fotografa. U ovom prilogu obuhvaćeni su rani radovi nastali od 1927. do 1939.

menike diljem Hrvatske pod vodstvom dr. A. Schneidera. Od 1931. postaje službeni (motorizirani) fotograf-pratitelj kralja Aleksandra i kraljice na njihovim gostovanjima u Zagrebu i okolici. Fotoreportaže objavljuje u časopisima “Svijet” i “Obitelj”. Godine 1935. seli u Dubrovnik gdje otvara fotoradnju “Foto Tempo” i ostaje do 1939. godine, kada se vraća u Zagreb, gdje nastavlja radom do danas. Ostavio je vrijedan opus za koji je 1994. godine primio je nagradu za životno djelo. Preminuo 27. 3. 1999. u Zagrebu.

Romantičarski ugodaji (1927-1929)

Najranije fotografije Đure Griesbacha nastale prije njegovog školovanja u Berlinu (1929.) odaju tipično mladenačko zanimanje za motive. To su romantičarski slikoviti krajolici kakvi se javljaju u suvremenom slikarstvu, primjerice u opusu **Kamila Ružičke, Vladimira Filakovca, Vladimira Varlaja** ili **Ede Kovačevića**. Teme njegovih fotografija su neobične krošnje, vrbe uz potok, oblaci, sjene, slikovita seoska kuća i tome slično. Ova vrsta krajolika, koji obuhvaćaju relativno uski kadar (u koji stane drvo ili mala skupina drveća uz potok ili kraj kuće) trajna su inspiracija umjetnicima intimnih ugodaja, i fotoamaterima, čije se djelovanje u to doba osobito potiče i širi. Jedna od najstarijih i najčitanijih (ili barem najgledanijih) berlinskih foto-revija, zasnovana 1863. godine **Photographische Rundschau und Mitteilungen**, dvadesetih godina objavljuje upravo takav tip slikovite fotografije. No u tim ranim radovima mladi Griesbach pokazuje osobiti smisao za stvarne fotografske odlike, za neobično. Njegov istraživački duh pronicljivo uočava posebne krošnje drveća i fotografira ih u njihovoj strukturalnoj ljepoti. Oda brani motiv u skladnom kadru fiksiran je u naročitoj "fotogeničnosti" koju potkrijepljuje izvrsno poznavanje fotografske tehnike, koju je već usvojio 1927. uposlen u fotolaboratoriju obiteljske tvrtke "Griesbach i Knaus".

No, već fotografije "Detalji iz Maksimira" iz 1927. godine pokazuju Đurinu informiranost i jasnu koncepciju. Tonska ljestvica fotografija bogata je i ritmički čvrsta. Obzirom na oca fotografa, Ljudevita Griesbacha, koji se tih godina angažirao na kreiranju vlastite fotografije i njezinom društvenom promicanju, Đuro je dobro upućen u događaje u svijetu umjetnosti u kojem fotografija poprima novu samosvjest. Njezino relativno kratko postojanje, svega 80-tak godina, povezivalo ju je sa slikarstvom kojemu je u početku bila tek pomoćno sredstvo, premda se vrlo brzo prometnula u oštru konkurenciju. U umjetničkim traženjima dvadesetih godina, te osobito u poplavi amaterske fotografije, koja nuda stereotipnu slikovitost motiva, kritika i teorija okreću se bliskoj prošlosti i modernitetu s kraja 19. i početka 20. stoljeća čije je postignuće unazadio Prvi svjetski rat.¹ Svježe žitke, *moment-fotografije*, kako su se tada zvale, fotografije običnih ljudi s ulica, poput onih **David Oktaviusa Hilla** (1802.-1870.) bile su putokaz i poticaj novom gledanju. U časopisu *Photographische Rundschau und Mitteilungen* iz 1926. go-

dine pored reprodukcija fotografija spomenutog velikana, objavljen je tekst prof. **H. Wiewncka**² iz Dresdona "Umjetnički pravci i fotografija" u kojem pojašnjava umjetničko osjećanje *moderne i nove stvarnosti*, što se javljaju iza godine 1920.³

Nova stvarnost povratak je realizmu na novi način, u kojem ljepota nije čisti odraz prirode, nego njena porredba, a bremenita je iskustvima novih načina stvaralaštva⁴ zasnovanim na tehničkim i znanstvenim saznanjima. Fotografija, kao jedna od od umjetničkih tehnika, treba zbog svog ovisnog položaja o optičkoj slici naročito njegovati novi interpretativni pristup snimanoj stvarnosti. Samo tako potvrditi će se kao samostalno, a ne pomoćno umjetničko sredstvo. Fotografija treba jasno pokazati da služi umjetničkoj nakani. Pri tom nije nevažna simetrija, odnosno moderna disciplinirana asimetrija, što se u fotografskoj kompoziciji očituje tonskom ljestvicom. U toj ljestvici važan je ritam, koji mora biti čitak, prepoznatljiv kao takt-pauza u muzičkom djelu koja ima svoju logiku unutar zvučne kompozicije. Dokumentarnost fotografije mora postati njezina prednost, a ne ograničavajući čimbenik u nastajanju fotografskog djela. Do sada su u tome veliku ulogu odigrali fotoamateri, a ne slikari, zbog čiste komocije ili neznanja.

Neue Sachlichkeit, nova objektivnost, nova predmetnost, nova stvarnost, ili nova vizija (*new vision*)⁵ nazivi su, koji su objašnjavali skretanje pozornosti s učmalih prikaza i vladajuće shematizirane kompozicije, na svježiji pristup životu i njegovu okruženju. Značajan predstavnik ovog načina promišljanja je **Albert Renger Patzsch** koji 1922. godine započinje snimati seriju

¹ Prvi svjetski rat trajao je do 1918. godine, ali su žive ratne rane bile otvorene u Hrvatskoj do 1928. godine, kada je ubijen Stjepan Radić u Beogradu, i kad je Italija zagospodarila hrvatskom Istrom, kvarnerskim otocima i Zadrom.

² *Neue Sachlichkeit* je termin koji je 1924. godine upotrijebio Gustav Hartlaub, direktor Kunsthalle u Mannheimu da bi označio stil nekoliko njemačkih slikara neorealista. Kasnije se taj termin počeo koristiti za sve oblike novog poimanja realizma, osobito u fotografiji i filmu.

³ To je časopis na koji su bili pretplaćeni gotovo svi foto-klubovi, i imućniji foto-amateri. *Agramerski* Zagreb, u to doba tek raspadnute Austro Ugarske glatko čita na njemačkom jeziku.

⁴ Ruska avangarda, od 1910., pokret Dada 1918.-1922, Bauhaus od 1919.

⁵ Dr. Ljubomir Maraković u tekstu *Moderni objektivizam*, kritizira *novu stvarnost* i njezino radikalno tumačenje, odnosno ostvarenja, u književnosti i kazalištu, te podupire *modernu* koja se poslije 1925. javlja odnosno nastavlja nakon ratne pauze. Terminom *moderni objektivizam* zalaže se za postignute vrijednosti i njihovo produženje., *Obzor* 1935. Spomen knjiga str. 132.

⁶ Eduard Weston (1887-1958) osniva 1932. godine grupu "F 64" s Anselom Adamsom, Wiliardom Van Dykom, Imogenom Cunninghamom, i još nekoliko

svakodnevnih "slika" u krupnom planu, te iz neobičnih uglova. U SAD to je **Edward Weston**, kojeg se zajedno sa **Patzscheom**, smatra pionikom suvremene umjetničke fotografije⁶. Ovaj poticaj doveo je nužno autore i do novog gledanja na motive u kojima se odslikava društvena problematika. Ali, *nova stvarnost* u svojoj se biti bavila formalnom svježinom fotografije, ispitivanjem njezinih mogućnosti, stvaranjem fotografskog "jezika" i njegove foto-gramatike, koje su trebale dokinuti podređenu fotografsku ulogu slikarstvu.

Poveden poticajima što svemu pridaju "fotogeničnost" ako se snimi na pravi način (nije važno što, nego kako)⁷ Đuro Griesbach svoje motive nalazi u okolini Zagreba: snima ciganske šatore, zaprežna kola, seljake. Kao što u romantičnim fotografijama sa slikovitim motivima drveća i krajolika pokazuje živo zapažanje, tako u dokumentarnim, life-fotografijama seljaka i cigana-lončara ne skriva čuvstveni zanos.

Za umjetnikovo fotografsko zrenje te definitivno profiliranje presudnu je važnost imalo školovanje na Fachhochschule u Berlinu.

Berlin 1929. godine

Otići u Berlin godine 1929. na školovanje za fotografa značilo je odabrati najznačajniji europski centar umjetnosti, stjecište važnih umjetničkih ličnosti, mjesto događaja radikalnih promjena na području fotografije, rasadište svježih stvaralačkih ideja i prostor njezinih ostvarenja.

U Berlinu djeluje **Laszlo Moholy Nagy** koji je 1923. otvorio tečaj fotografije u Bauhausu, (a koji će se 1932.

preseliti u Berlin). Godine 1925. izdao je knjigu "Malerei, Fotografie, Film" koja predstavlja snažan prikaz njegovih revolucionarnih ideja o budućem razvoju i sjeđinjavanju apstraktnog slikarstva, apstraktne fotografije i apstraktne glazbe u umjetnički oblik zasnovan na optičkim i zvučnim efektima. Od svojih učenika tražio je da sve gledaju iznova i iz novih uglova. U Berlinu 1928. godine snima svoju glasovitu apstraktnu fotografiju "Pogled sa radio tornja"⁸. Godine 1929. časopis **Berliner Illustrirte** objavljuje kao veliku novost fotografiju **Ericha Salomona** koja prikazuje vodeće političare izvan protokolarnih situacija, pri doručku, u Ženevi. Fotografija je bila najavljena kao "Jedinstveni dokument!", a bila je uistinu velika novost jer se u to doba nisu objavljivale dokumentarne fotografije iz privatnog života značajnih ličnosti.⁹ Posvuda se nastojalo stvoriti izvornu fotografiju koja će dokazivati novu stvaralačku tehniku kao ravnopravno i nezavisano stvaralačko sredstvo. Svoje fotografije **Albert Renner Patzsch** sabrao je u knjigu "Die Welt ist Schön" i objavio 1928. godine. Njegovi su kadrovi "oštri" a zanimanje usredotočeno na teksturu prirodnih i umjetnih predmeta izdvojenih iz konteksta. Ostavimo umjetnost umjetnicima, pisao je, trudimo se stvoriti fotografije fotografskom tehnikom¹⁰.

"Nova stvarnost" iskazala se i u djelu "Unformen Kunst" iz 1929. godine **Karla Blossfelda** koji je snimanjem biljnih detalja otkrivao neobične oblike. Tijekom 1929. godine čitatelji njemačkih nedjeljnih i mjesečnih foto časopisa mogli su vidjeti začudujuće fotografije pod naslovima: "Nova vizija", "Svijet odozgo", "Pod uveličavajućim staklom". "Kako je to vidio naš fotograf", "Svakodnevnne ljepotice", "Putovanja s kamerom"¹¹.

Pozornost suvremene fotografije bila je usredotočena na oblike koji su se mogli prenijeti iz stvarnosti bez naknadne umjetničke intervencije, čistim fotografskim sredstvima, izborom motiva, izrezom, kutom snimanja, rasvjetom, planovima, sekvencama. U interpretaciji nove stvarnosti - nove vizije ili predmetnosti primaran je oblik, pa, dakle, sve postaje dostojan motiv. Fotografska industrija posvećuje im znatnu pažnju, kao i izdavaštvo i društvene organizacije. Filmska industrija u to doba također prepoznaje umjetnički film kao osobitu, nekomercijalnu kategoriju, koja nije sputana uvjetima trgovine¹².

Fachfotofschule u Berlinu, u koju se upisuje Đuro Griesbach, organizirale su i financirale velike industrije Agfa i Estman (Kodak). Polaznici, koji su pristizali iz

mladih neovisnih fotografa koji su snimali oštre snimke detalja. Zapaženi su izložbom u De Young Museum u San Franciscu. Kasnije napušta grupu, a 1936. godine ostvaruje izuzetne fotografije pješćanih dina na Oceanu, snima mnoštvo različitih pješćanih tekstura, meke kružne forme, duboke tamne sjene. Godine 1937. dobiva Guggenheimovu potporu od 2000 dolara za svoju fotografiju "nove vizije".

⁷ Nova stvarnost upravo je suprotna vladajućem ekspresionističkom promišljanju stvari. Konceptualna umjetnost i analitičko slikarstvo, minimalizam i uopće umjetnost sedamdesetih godina ponovo postavlja pitanje načina rada.

⁸ Helmut i Alison Gernsheim, A concise history of photography, London 1965., (Helmut Gernsheim bio je i sam fotograf "nove stvarnosti")

⁹ Gisele Freund, Fotografija i društvo, str.112

¹⁰ Ovo deklarativno podvajanje fotografije i umjetnosti, koje je isprva imalo za cilj osamostaliti fotografiju, kasnije je postalo kamen smutnje. Predvođena četom amatera, koji su u datom trenutku unaprijedili fotografiju, fotografija je osamostaljena, ali je ostala pred vratima umjetnosti.

¹¹ Helmut i Alison Gernsheim, A concise history of photography, London, 1965.

¹² Umjetnički film i umjetničko kino, Filmska enciklopedija 2, Zagreb 1990.

cijelog svijeta, mogli su predmete upisivati izbornu, te se u drugom semestru opredijeliti za neku od ponude-nih specijalizacija. Đuro je upisao opći tečaj fotografije, laboratorijsku fotografiju i kino kameru.

Zanimanje za film što je bio jedan od prvih profesionalnih Đurinih poslova¹³, ostavilo je traga u njegovoj fotografiji, rado snima serije slika, kao sekvence nekog vremenskog slijeda. Kasnije, 1939. godine snimao je dokumentarni 16 mm film na Agfinoj traci u boji, "Plitvička jezera", i dubrovačku "Svetkovinu sv. Vlah-e" po narudžbi Propagandnog ureda vlade Hrvatske banovine za potrebe turizma, ali ga film nije jače zaokupio. Već rane fotografije konjskih trka odaju ga kao autora foto-stripa, ne samo po logici "ispucavanja" nekog filma nego po tretmanu tih fotografija. Takovom promišljanju fotografije vratio se, napokon, i u svojim poznijim djelima, gdje je prvotnu ideju foto-priča razradio do u tančine. Jedna od prvih serija fotografija u kojima propitkuje fotografsku problematiku svakako je serija makova, žitnih polja, gusaka. U njima Griesbach istražuje značaj kuta snimanja, krupni plan, strukture koje se pri tom javljaju, i kompoziciju samu: preko ritma svjetlosti, tonske skale crno bijelog, do kadra. Ove fotografije problematiziraju oblik, temeljnu preokupaciju suvremene umjetnosti. Otrgnuti iz stvarnog prostora i na ovaj način prenešeni u polje fotografije, stvarni su oblici postali prostor umjetnosti, plastična forma koju autor varira prema osobnom osjećanju i namjeri. Namjera mu, međutim, nije bila toliko stvaranje djela, koliko istraživanje problema.

Opterećenost oblicima, koje *nova stvarnost* radikalno dovodi u prvi plan, svojstvena je cjelokupnoj suvremenoj umjetnosti. Ona je napokon i teorijski zaokružena u djelu Henrija Focillona (1881-1943.), povjesničara umjetnosti koji 1924. predaje na Sorbonni, a 1933. godine na Yellskom fakultetu u SAD, gdje će se dolaskom nacista na vlast u Francusku i preseliti. Knjižica "La Vie des formes" (Život oblika) objavljena 1939. godine, postala je temeljnim štivom za razumijevanje umjetnosti 20. stoljeća.

Zagrebačka stvarnost tridesetih

Znanje o fotografiji što ga je Đuro Griesbach stekao u Berlinu bilo je praktične naravi i davalo mu je potpunu sigurnost u stručnom pogledu. U Zagrebu ga odmah primjenjuje za unapređenje rada u Fotolaboratoriju očeve tvrtke "Griesbach i Knaus" koja se bavila proizvodnjom foto-razglednica¹⁴. Iz Berlina Đuro je

donio dojmove i znanja o umjetničkim fotografskim kretanjima. U sebi nosi plam recentne umjetnosti, koja je apsorbirala avangardna iskustva likovnih umjetnosti s početka stoljeća, moderni individualizam, te začela oblike koji su trebali pružiti širokoj publici novi pogled na poznate stvari. Za njega je fotografija bila "nova slikarska paleta".

U Zagrebu, stara fotografska garda koja je težila umjetnosti, još je zaokupljena uljnim pretiscima koji su real-fotografiji davali izgled uljne slike. Bili su to Vladimir Guteša, Artur Schneider, Antun Stiasniji, pa čak i Franjo Mosinger¹⁵ koji je bio zasigurno najpopularniji fotograf-umjetnik, dijelio isto zanimanje sve do 1931. godine, kada je izložbom u Umjetničkom paviljonu promovirao novi pristup fotografiji. Tehnikama "brömendruken" i "gumi druk" postizali su da je realna, tvrda, oštra slika postala meka kao da je slikana rukom. Fotografi su bili zaokupljeni i bojom, pa je prvi trobojni pretisak foto-portreta kraljice Marije, koji je napravila Foto-Tonka bio prava zagrebačka senzacija. Ali sve je to bilo oponašanje slikarstva. Prava povijest fotografije događala se u novinskoj reportažnoj fotografiji u kojoj je jedno od vodećih imena bio Vladimir Horvat¹⁶.

Đuro Griesbach se također okušao u uljenom pretisku slikom Josipa Auera "Djevojka poslije kupke" prema svojoj reprofotografiji tog djela. No, to ga je zanimalo više tehnički no stvaralački. Njegov je mladenački duh bio okrenut novoj stvarnosti, osjećajnosti svoga vremena koju je unosio u svoj fotografski rad. Daleko od oponašanja slikarstva, vjerovao je u fotografiju kao suvremeno sredstvo izražavanja. Radovi s

¹³ Jedan od prvih uspješnih poslova bilo je snimanje obiteljskih događaja po narudžbi, te davanje instrukcija za služenje filmskom kamerom, koje je uspješno obavljao u Berlinu.

¹⁴ Umjesto crvenog svjetla koje nakon duljeg vremena iritira, postavlja ugodnije zeleno svjetlo za rad s negativima, proširuje ponudu razglednica novim modnim "svjetskim" formatom (weltformat), uvodi njihovo toniranje i pomodno reckasto obrubljivanje. Sugerira ocu dodatnu opremu za bržu i kvalitetniju proizvodnju foto razglednica.

¹⁵ Franjo Mosinger (1899.-1956.) Fotografija u Hrvatskoj 1848-1951, MUO, Zagreb 1994.

¹⁶ Zdenko Kuzmić, Vladimir Horvat, Zagreb, 1994.

¹⁷ Albert Bazala (1877.-1947.) Enc.leksik. zavoda, Zagreb, 1966.

¹⁸ T.G. Masaryk (1850.-1937.) čehoslovački filozof, sociolog i državnik. Imao je negativan stav prema filozofiji Marxa i Engelsa. Bio je racionalist, ali nije negirao osjećaje i volju i zastupao je tkz. stvarni realizam. Povukao se 1935. godine.

¹⁹ Pokreti "Nova stvarnost" i "Zemlja" ukinuti su 1935. godine policijskim dekretima kao žarišta marksističke komunističke propagande.

motivom stupa mosta na Savi, daščari (tema kojoj će se vratiti u Dubrovniku), mostić uz potok, klupa u hladu, svjetionik s brodom ili samo detalj željeznog stupa u kamenu, plodovi su istog promišljanja fotografije, u kojem čisti odnosi tonova, jednostavna kompozicija i ritam oblika bez obzira na motiv, pokazuju odlike Griesbachove fotografije, koje će ostati temeljne u njegovu stvaralaštvu.

Koliko god je opsjednutost samostalnim oblicima snažno obilježila umjetnost 20. stoljeća, ona je istim intenzitetom bila zaokupljena i društvenim odnosima. "Socijalna nota više no u jednom pogledu daje obilježje suvremenome duhu." - piše **Albert Bazala**¹⁷ 1935. godine - "Osnovana na "avansiranju masa", koje u čitavom opsegu života, u politiku i kulturno nastojanje unosi nove ozbiljne probleme, idejno je bila iznesena u nauci **Tomaša Garriguea Masaryka**, koji je "socijalno" istakao kao najvažniji momenat nacionalne ideje. Masarykov utjecaj došao je s izvjesnim ograničenjem do izražaja u pokretu "napredne omladine" i pretežito se iscrpio u političkim nastojanjima¹⁸. Dublje je značenje, pored utjecaja **L. Tolstoja**, zadobio u **Stjepana Radića** po odlučnom zaokretu prema socijalnom biću - u pomicanju širokih masa u središte života, u isticanju kolektivnog bića i hvatanju njegovu za poluge političkoga i kulturnoga određivanja. Ne bez izvjesnog htijenja prema univerzalnosti ("zelena internacionala"), ali po strukturi društva s pretežito seljačkim elementom u prednosti prema srodnom radničkom pokretu ("crvena internacionala")¹⁹ s jakim naglaskom čovječnosti, kolektivna "seljačka demokracija" potiskuje demokraciju osnovanu na individualističkom prin-

cipu liberalizma. Seljaštvo postaje subjekt i nositelj čitave društvene funkcije - iz svijesti i volje kolektiva ima se izgraditi društveni red i kulturni sadržaj, ne samo u duhu naroda, nego upravo iz duha naroda. Tim se mijenja i položaj inteligencije u narodu. Borba za novim oblikom i sadržajem života očituje se u "ruralizmu", a ishodište sve društvene radnje postaje seljački život."²⁰

U Zagrebu se godine 1929. osniva umjetnička grupa "**Zemlja**" koja se izjašnjava za društvenu angažiranost. "Zemlja" je slijedila ideju kritičke stvarnosti, funkcionalističke logike i izvornosti.²¹ Seljački život i ruralna građa likova postaje najznačajniji predmet postojenja sa zemljašima. **Krsto Hegedušić** i doslovno afirmira čovjeka-seljaka-umjetnika u liku **Ivana Generalića**, stvorivši tako temelj izvornom narodnom slikarstvu, hrvatskoj naivnoj umjetnosti²².

U travnju 1930. godine na Zagrebačkom Zboru postavljena je putujuća izložba iz 1929. godine pod nazivom "Film i foto" u organizaciji njemačkog i austrijskog Werkbunda (Poslovnog saveza), koja je predstavlja svjetski pregled suvremene fotografije. Na izložbi su, među ostalima pored djela **Man Raya**, američki i njemački pioniri "nove stvarnosti": **Edward Weston**, odnosno **Albert Renger Patzsch**²³.

Fotografija se oduvijek bavila slikom svijeta, objektivitetom, ali interpretacijom u duhu "nove stvarnosti" pomiču se mjerila njezinog vrednovanja. I sam raspon naziva "nova stvarnost" proširio se odmah s pojedinačnih autora i grupa na sve istomišljenike, na svjetske vibracije koje zahvaćaju mahom novu generaciju fotografa. Mladi prirodno imaju potrebu distancirati se od prethodnih uhodanih načina stvaranja i razmišljanja. No, svi se umjetnički pokreti nadovezuju na ranije, izvlačeći iz njih ponajbolje ili prepoznavajući novo u zametku kojeg nova generacija razvija u svoj stil²⁴.

U tom smislu "nova stvarnost" i nije drugo do li nijansa moderne umjetnosti na putu k dominacijom apstrakcije i originalne slike svakodnevice, koju je u fotografiji već postavio **Eugen Atget**, **Albert Stieglitz**, **Paul Strand**, **Lewis W. Hine**,²⁵ ili u nas **Karlo Drašković**, **Ćiril Metodije Iveković**, **S. Vlach**²⁶. Majstori fotografije, zagrebački profesionalci, poput **Antonije Kulčar-Tonke**, koja nosi status dvorskog fotografa zbog izvanrednih portreta ili **Reputina**, koji joj je blizak, **Firschta** osobitog fotografa arhitekture ili **Huga Doneghanyja**, vrhunog tumača interijerijera, **Ljudevita Griesbacha**, nedohvatnog majstora krajolika, **Vladimira Horvata** vrlog kroničara dnevnog tiska ili **D. Š.**²⁷, fotoreportera

²⁰ A. Bazala, Filozofska težnja u duhovnom životu Hrvata od pada apsolutizma ovamo, Obrzor, Spomen knjiga 1935. str. 123

²¹ Tomislav Premerl, Hrvatska moderna arhitektura između dva rata, Zagreb 1989.

²² Slično su Picasso i njegovi prijatelji otkrili penzioniranog carinika Henrija Rousseaua (1844-1910.) koji je slikao od 1886. kao samouki narodni slikar.
²³ "Moderna umjetnička fotografija", Jutarnji list, 19.4. 1930. str. 20, "Vaznost međunarodne fotografske izložbe u Zagrebu", Fotografski vjesnik, prilog drogerijskom vjesniku, ožujak, 1930., str. 13

²⁴ Fotografija **Eugena Atgeta** (1856-1927), koji se fotografijom počeo baviti 1898. oduševljavala je **Picassa**, **Marcela Duchampa** i posebno **Man Raya**, pa su mu u sedamdesetoj godini života objavili fotografije u svom časopisu *La Revolution Surrealiste*.

²⁵ Eugene Atget 1856.-1927., Alfred Stieglitz 1864.-1946.-Lewis W. Hine 1866.-1940.-Paul Strand 1890.

²⁶ Fotografija u Hrvatskoj, 1848. -1951. MUO, Zagreb 1994.

²⁷ Potpisuje se s D. Š., prema Đuri Griesbachu riječ je o Dusanu Segini.

gradskih aktualnosti u "Svijetu" - predstavljaju modernu fotografiju u najširem smislu.

Nastup Đure Griesbacha na novinsku scenu povezan je s nemilim događajem: 20. lipnja 1928. u beogradskoj skupštini poslanik Puniša Račić ubija Pavla Radića i Gjuru Basaričeka, a teško ranjava Stjepana Radića, Ivana Pernara i Ivana Grandju. Posebno se pripremajući za snimanje dočeka ranjenog Stjepana Radića na kolodvoru u Zagrebu 8. srpnja 1928., u ogromnoj gužvi, među mnoštvom žandara koji su branili pristup, s krova kolodvora, s drvenom klap- kamerom na staklene ploče (10x15 cm) Griesbach snima tri uspjele fotografije ranjenog Stjepana Radića: kada izlazi na vrata vagona, silazi i ide prema kolodvorskoj zgradi. Fotografije izvještene sat vremena nakon događaja u izložima trgovine "Griesbach i Knaus" u Jurišićevoj 1, otkupile su strane novinske agencije i one su obišle mnoge inozemne redakcije. Za autorska prava dobio je visoku svotu novaca, te je bio nagrađen najnovijim modelom Leica²⁸ fotoaparata za roll i kompakt filmove 6x9 centimetara.

Prve fotografije Đure Griesbacha koje objavljuje revija "Svijet" još uvijek su vezana uz Stjepana Radića. U velikoj fotoreportaži o smrti i pogrebu Stjepana Radića koja obuhvaća 11 stranica uz snimke Doneganija, D. Š., O. A. i objavljene su i tri fotografije veličanstvene povorke, koju sačinjava 60 000 ljudi, te još 150 000²⁹ u špaliru. Đurina snimateljska pozicija bila je s kata Narodne banke. S običajom na fiksnu poziciju sve su tri snimke podjednake kompozije, no živa je i osobito upečatljiva snimka Hrvatskog konjičkog sokola na čelu povorke snimljena s teleobjektivom.³⁰ Iduća Đurina fotoreportaža u "Svijetu" objavljena je 1929. godine pod nazivom "Zimske slike iz Maksimira".³¹ Fotografije jasno pokazuju novi pristup fotografiji i svježiji način razmišljanja. "Peščenica noću", fotografija objavljena u "Svijetu" iste godine³² svojim osobitim ugođajem nagovješta svjetski glamur nadolazećih tridesetih godina.

Godine 1931. izložbom "Novi smjer u fotografiji Franje Mosingera" u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu nova stvarnost javno je zaživjela. Motivi na izložbi obuhvaćali su od običnih banalnih predmeta do portreta, ali fotografije su otkrivala nove uglove gledanja, a posjetitelj bivao svjestan, više no ikad, oka kamere, koje iz raznih pozicija "gleda" snimljeni motiv. Činjenica je da su Mosingerove izložbe dobro tiskovno popraćene pokazuje da njegovi napori za afirmacijom suvremene umjetničke fotografije nisu ostali bez odjeka³³.

U to doba Đuro Griesbach objavljuje reportaže u uglednim revijama "Obitelj" i "Svijet", a od 1930. godine radi za Jugoslavensku akademiju znanosti i umjetnosti u Zagrebu, s dr. **Arturom Schneiderom** na snimanju i evidentiranju kulturnih spomenika Hrvatske. Kako je i strasni vozač motorkotača "Harley Davidson", tako 1931. godine dobiva posao fotoreportera u pratnji kraljevskog para dok su bili u posjeti Zagrebu, odnosno široj okolici. Tako je dobio priliku da snimi kralja u privatnoj, prirodnoj i neslužbenoj pozi, što je tada bilo osobito cijenjeno.³⁴

Ciklus ruralnih motiva (1932.)

Pripremajući se za prvu samostalnu izložbu, koju je održao na Zagrebačkom zboru 1932. godine u sklopu štanda obiteljske tvrtke "Griesbach i Knaus", Đuro Griesbach se odlučio za motiv sela. Pažnju je usredotočio na slikovitost motiva. Prednji plan (teleobjektivom) istaknut je neoštrom pozadinom. Isti motiv ponavlja se u neznatno izmijenjenom izrezu. Snimanje u slijedu rezultira fotografijama koje se gledaju u nizu, kako bi proširile prostor i naglasile vremenski tijek. To je odlika promišljanja koje fotografiju vidi kao temelj filmu, najprivlačnijem mediju toga doba. Mladi autor bio je upućen u obje tehnike, te mu je ovakav pri-

²⁸ "U stvari, jedna kamera sa pločama Ermanox, proizvedena u tvornici Ernemann u Dresdenu pojavila se na tržištu 1924. godine, godinu dana prije Leice." Helmut i Alison Gernsheim, Sažeta povijest fotografije, London 1965., Beograd 1971.

²⁹ Otac Ljudevit Griesbach stajao je na poziciji na Mirogoju gdje je povorka završavala i snimio je grob s natpisom i vjencima u koloru, a tu je ploču Đuro poklonio Muzeju za umjetnost i obrt., Podaci prema razgovoru s Đurom Griesbachom, "Slika obišla globus" S. Nikitović, Večernji list, utorak, 11. VI. 1991.

³⁰ "Svijet", Knjiga 6, broj 8, godina 3., 18. 8.1928., str.166 Snimke su potpisane "foto Griesbach". To će izazvati nesporazum oko autorstva snimaka obzirom da se Ljudevit Griesbach, kao afirmirani fotoreporter i stari suradnik "Svijeta", također potpisivao foto Griesbach. Stoga već slijedeću fotoreportažu Ljudevit Griesbach potpisuje sa L. Griesbach, prema Lujo (Ludwig), kako su ga svi odmila nazivali, "Svijet", Knjiga 6., broj 14, godina 3., 29. 9. 1928. str.294

³¹ "Svijet" br. 10 od 2. 3. 1929. str. 226, "Zimske slike iz Maksimira", slike br. 1, 3, 4, 5, 6,

³² "Svijet", br. 10 od 2. 3. 1929. str. 227, "Zagreb u snijegu", "Peščenica u noći"

³³ Pojedinačni primjeri novog poimanja kadriranja su fotografije Franje Mosingera "Kavana Corso iz 1932." "Cipela" iz 1933., Milan Fizi, "Revolt" iz 1933. Tošo Dabac "Put na giljotinu", Ante Brkan "Moloh" iz 1935. iz 1936., Ivica Sudnika "Kruh naš svagdanji" iz 1937., Richard Fuchs, "Trecom klasom" iz 1937. H. Emili "Veslo", "Refleksi" 1939-40, i tako dalje; ilustracije iz "Zagrebačka fotografija", Zagreb 1978. i "Fotografija u Hrvatskoj 1848-1951" MUO, Zagreb 1994.

³⁴ Obitelj br. 8 od 22. 2. 1931. "Nj. V. Kralj među skijašima na Sljemenu"



1. Dolazak ranjenog Stjepana Radića u Zagreb, 1928.



2. Hrvatski konjanički sokol na čelu povorke (veličanstveni sprovod Stjepana Radića, Svijet, 1928.



3-7. Iz ciklusa Hrvatskog zagorja, 1930-32.



8. Pečenjar, 1932.



9. Peščenica noću, Svijet, 1929.



11. Meštrovićev paviljon, 1936-37.



10. Hrvatske karijatide, 1932.



12. Sitni penezi, 1932.



12-17. Rani motivi, 1927-29.







23-25. Cigani,
1927-29.



26. Naslovnica revije "Obitelj", 1931.

stup fotografiji savršeno odgovarao. Đurine fotografije seljanki i seljaka nisu fotografske studije lica. Zanimanje je usredotočilo na njihov rad, ili točnije na njihove radnje: kopanje, košnju, brušenje kose, i t.d. Snimke su vjerodostojne čak i tada kad je autor intervenirao pozivom da se okrenu, ili stanu na trenutak.

Novogradnje u pozadini seljaka fotografiranih na radu u polju, pokazuju da je autor motive nalazio u neposrednoj blizini grada. Ali to i jeste novi pogled na fotografiju. *Nova stvarnost* razlikuje se od *Moderne* prije svega u odnosu prema motivu, te potom u formi koja iz tog odnosa proizlazi. Sve može postati motiv. Ključ fotografije leži u autorovom viđenju stvari, u poznavanju tehnike snimanja, koja se nipošto ne svodi samo na svjetlost i njezin učinak. Kadriranje, ritam i kompozicija, planovi (opći, srednji, krupni) detalji, ravnoteža, kut snimanja, priča (vremenske sekvence) i tako dalje, elementi su na koje je posebnu pozornost svratila "nova stvarnost" i njeni zagovornici. Sve je to odgovaralo autorovom senzibilitetu.

Kumice na Dolcu ili na Trgu bana Jelačića s košarama, "pinklecima" (zamotojlcima), u narodnoj nošnji, motivi su koje opčinjavaju Đuru Griesbacha svojom svakodnevnosti i fotogeničnošću. Odlazak "kumica i kumeka" doma nakon trženja snima na gradskim ulicama u pravim filmskim sekvencama. Unutar tog filmskog odnosno reportažnog promišljanja fotografije Đuro Griesbach traži, osjeća i prepoznaje skladnu formu svog umjetničkog izražavanja. Fotografije snimljene u kratkom vremenskom slijedu dopunjuju i obogaćuju jedna drugu. Krupni i srednji plan dominiraju iako se uz njih nađe i prednji plan, detalj, poput štanda pečenjara ili kasete s voćem. Iz zagrebačkog ciklusa seljaka posebnom cjelovitošću izdvaja se fotografija "Hrvatske karijatide" koja u sebi koncentrira obje osobine nužne za trajnost umjetničkog djela: optimalnu formu i latentnu priču.

Za razliku od društveno agažiranih "zemljaša" ili fotoreporterske (novinske) fotografije kojoj je obveza

objektivno snimati, "nova stvarnost" značila je preći te granice i zaviriti kroz mikroskop, pomiješati mikro i makro svjetove, zadiviti se strukturama (kore, kame- na, pijeska) presjecima (paprika, zelje) ili naprosto oblicima, ukoliko likovnošću. Đuro Griesbach snimao je seljake u gradu u njihovoj slikovitoj nošnji, umijeću nošenja košara na glavi, ili na selu u poslu. Tako nastaje ciklus "Šestinčanke", "Hrvatsko Zagorje" i "Širok Dunav ravan Srijem", sve iz 1932. godine.

"Nisam volio snimati njihovo siromaštvo, i siromaštvo uopće. Volio sam u njima narodnog čovjeka, njegov ponos, jednostavnost, radinost, strpljenje." kazao je autor. Time se priklonio mišljenju u kojem "svaki pravi sin ove zemlje zna da je naš seljak živi simbol rada, rada Hrvatu iskonskoga, ratarskoga, težačkoga. Da on prenosi od koljena na koljeno naš rasni etos, naš čestiti i poštenu socijalni moral, da radom i naporom gradi sebi put života, da kuću svoju i u znoju svoga lica obrađuje svoju grudu".³⁵ Ljubav prema zemlji, narodu i narodnoj baštini koju je stekao još kao mladić pješačeći od Sušaka do Boke Kotorske, te upoznavajući kulturne vrijednosti snimanjem na terenu za JAZU, Griesbach će trajno ugrađivati u svoje fotografije. No njegov analitički duh i želja za stvaranjem pročišćenih oblika, odvodi ga katkad do traganja za simboličkim scenama. "Dida se neda" simbol je tog vjekovnog rada i sićušnosti čovjeka u odnosu na veličinu zemlje i njezino trajanje "Hercegovina" (1932.) simbol je narodne izdržljivosti i upornosti opstanka na surovom i škrtom kamenom tlu.

Okupljanje ljubitelja fotografije u klubovima, njihovi organizirani nastupi, te društvena potpora kroz stručne časopise, koji su objavljivali njihove radove, bujalo je tridesetih godina u cijelom svijetu. Porast zanimanja za fotografiju značio je proizvođačima fotografske opreme povećanje prometa, a amaterima se otvarala mogućnost ulaska u svijet umjetnosti. Stoga su kriteriji za objavljivanje amaterskih snimaka i njihovo izlaganje ostajali ponešto konzervativni kako bi posvjedočili svoju "umjetničku narav" po već poznatim, i priznatim vrijednostima. Prava umjetnička priroda stalno pak, teži novom, drukčijem, ispitivanju i mijenama. *Nova stvarnost* poticala je na sveobuhvatnost teme (životinje, sićušni dijelovi prirode, pukotine, strukture), a "*Zemlja*" je težila nacionalnom izrazu kroz interpretaciju sela i seljaka. Lijevo orijentirani tisak poticao je fotografiju koja pokazuje težak i siromašan život radnika (proletera), ističe socijalnu nepravdu. Jedan od najčitanijih časopisa za poticanje amaterske

³⁵ "Zna, da je seljačka porodica vjekovna čuvarica tog rasnog socijalnog morala, svih od djedova naslijeđenih navičaja i običaja, te narodne duše. Da je seljak čuvar fizičke snage naroda, jer sve jednako svojom zdravom krvi pomlađuje gradsku, koja se brzo izrodi. Zna da je čuvar narodnog karaktera, jer je samostalna gospodarstvena jedinica i ekonomski nezavisna, dok je gradska čeljad puno više u rukama vlasti ili robuje domaćem, u nas gotovo samo tuđinskom kapitalu.". Dr. Vinko Kršković, U svijetu paradoksa, Slike sadašnjice, Zagreb, 1937.

fotografije u njemačkom govornom području (u kojem smo se dobro snalazili) *Photofreund* gotovo deset godina (od 1928. do 1939.) nije bitno promijenio svoj izbor amaterske fotografije i svoj odnos prema broju reprodukcija fotografa profesionalaca. Gotovo isti izbor nalazi se u svim europskim časopisima istog profila, na češkom, francuskom, pa i hrvatskom jeziku, koji se pojavio 1932. godine.³⁶ Motivi su najčešće dijelovi šume (stabla kao grafizam), drveće uz potok, djeca, selo i seljaci, planine, horizonti s oblacima, relativno uski kadar s ulice - sve to gotovo uvijek u nekom svečarskom ugodaju.

U tim se pregledima vidno izdvajaju fotografije poznatog fotoreportera *Alfreda Eisensteadta* koji uključuju sjenu kao likovni fenomen i fotografsku fotogeničnost u svoju fotografiju "Im Gegenlicht" (tenisačica sa svojom sjenom)³⁷. Ili, *Alex Binder* iz Berlina koji snima u veoma prirodnim i opuštenim pozama poznate ličnosti: filmsku glumicu *Hildu Maroff*, pisca *Sinclaira Lewisa*³⁸.

Značajno je zanimanje za japansku fotografiju. *Photofreund* u nekoliko navrata objavljuje japanske majstore³⁹, a 1927. godine u Berlinu je zastupljeni izdavač *Walter Talbot* s dvojezičnom (japansko-engleski) knjigom "Japan Photographic - Annual". Fotografi poput *Dr. Koiku* ili *M. Kokubuna* iz Los Angelesa nazivaju se "majstori nemotiva" (*Meister des Kleinmotivs*). Poput haiku poezije, oni stvaraju fotografski minimalizam. Komad ograde, sunčeva točkica i nekoliko grana preko nje, ili svjetiljka i njezina sjena na zidu uz malo bršljana i rub prozora s zavjesom, to je opis apstraktnog motiva dviju fotografija *M. Kokubuna* reproduciranih uz tekst "O likovnom ustrojstvu japanske fotografije" dr. *Willija Warstat-Settina*.⁴⁰

"Nova stvarnost" usmjerila je fotografsko istraživanje novih oblika tehničkim dostignućima, znanosti i filmu, ali i japanskom osjećanju za minimalizam (motiva) ritam i ravnotežu. *J. B. Eaton* u fotografiji "Catle Tracks", reproduciranoj u engleskom časopisu *The Year's Photography*⁴¹ iz 1935. - 36. godine pokazuje snažan utjecaj japanske minimalističke poetike, koja je neminovno odvlačila fotografiju u apstrakciju.

Tajnik uglednog i utjecajnog Fotokluba "Zagreb"⁴², *August Frajtić*, koji je vrlo zaslužan za oživotvorenje toga kluba, nije bio sklon fotografskim inovacijama nove (moderne) stvarnosti, niti stvaralačkom eksperimentu, i za njega je ona bila kratkotrajni modni hit. "Tražeći tako uzalud motive, bacili su se pred nekoliko godina", piše krajem 1933. godine u "Foto reviji"⁴³,

"mnogi amateri iz inozemstva na otkrivanje novih područja i stvorili t. zv. modernu stvarnost. Na jedanput sve je bilo motiv. Do kakvih apsurdna je tu dolazilo, poznato nam je svima. Ali hvala Bogu, i te "moderne stvarnosti" je pomalo nestalo. Sami pravci nisu mogli zadovoljiti čovjeka, koji ima osjećaja za lijepo. On je tražio više, tražio je život u slici. Nestajanjem "moderne stvarnosti" srušen je aksiom da je sve motiv i opet smo došli do nestašice, do "krize motiva."

Kao rješenje "krize" motiva *Frajtić* preporuča smanjenje svih dobrih živih motiva u sto metara ulice i kao primjer navodi snimke *Toše Dapca*, zasigurno najznamenitijeg fotografa "life-fotografije" nove generacije. Nesklapnost *Frajtićevog* odbijanja "nove stvarnosti" i deskriptivno priklanjanje lijevo orijentiranoj ideologiji kojoj pripadaju i "zemljaši", koji su imali snažan utjecaj u umjetničkim krugovima, leži u njegovom nastojanju da fotografija bude očitovanje (provjerene, poznate) ljepote. Isti princip očuvanja dosegnutih vrijednosti fotografije obilježavao je cijeli međunarodni amaterski pokret. No, bez obzira na pojedinačne ili skupne napore i njihove nazive, fotografija je tih godina na međunarodnom planu težila potvrđivanju i unaprijeđenju u samostalnu umjetničku vrstu čije vrijednosti leže u osobitim kvalitetama fotografske tehnike.

Podijela suvremene likovne umjetnosti iz perspektive slikara i teoretičara 1935. godine ističe oba spomenuta pola: "Kod slikara može se cijelo sadanje stanje svesti na dvije glavne struje bez obzira na razliku po dobi ili po grupacijama: Jedno su umjetnici koji se na

³⁶ Fotorevija, Mjesečnik za sve grane fotografije, 1933.

³⁷ *Photofreund Jahrbuch 1928/29*. Fr. Willy Frerk, str. 51. Objektiv Zeiss-Tessar 1: 4,5, Juni, 6 poslije podne, Blenda: 1:8 bez filtera, osvjetljenje 1/50 sec. papir: MIMOZA Ortotyp.

³⁸ *Photofreund Jahrbuch 1928/29*. Fr. Willy Frerk, str. 98 i 96.

³⁹ *Photofreund Jahrbuch 1926., 1927/28, 1928/29*, itd.

⁴⁰ *Photofreund Jahrbuch 1928/29.*, Die Bildgestaltung in der Japanischen Photographie, str. 73-88.

⁴¹ Fotoklub Zagreb bio je pretplacen na sve važne fotografske časopise, njemačke, češke, francuske, engleske i jugoslavenske. Mnogi od njih su i danas u knjižnici kluba.

⁴² Zagrebački Fotoklub od svojih je početaka (osnovan 1892.) težio upoznavanju članova s fotografijom, "da mogu samostalno snimati i izradivati slike, naročito predjele i krajeve, pa umjetničke spomenike, te da se tako uz pomoć fotografskih reprodukcija šire općinstvo upozna s prirodnim i umjetničkim ljepotama svoje domovine." Izvješće Društva umjetnosti 1893/4. Od 1929. godine Đuro je uz oca koji se dosta zalagao za oživotvorenje kluba, bio povezan s klubom, ali kao i otac u svojstvu podupirajućeg člana.

⁴³ Fotorevija br. 11, str. 13. August Frajtić: "Sto metara ulice"



27-29. Dubrovački motivi, 1936.



30. Na izvoru Bune, oko 1939.



31. Na izletu, 1939.



33. Skadarsko jezero, 1938-39.

32. Uz Adlera, 1936-36.

34. U limuzini, 1936-38.





35. Šulc, oko 1932.



39. Kod tete Jele, Dubrovnik, 1935.

36-38. Konjanici,
oko, 1932.



40. Udarnik, oko 1939.

41. Na cesti, oko 1936.





42-43. Iz ciklusa "Daščari u Gružu", 1935-36.

44-45. Iz ciklusa "Utovar buhača", 1935-36.



realističkoj osnovi priklanjaju čistoj boji i teže slikarskom izrazu, koji bi po skladu boja bio i osebujan i naš, bez obzira na sam temat", piše Ljubo Babić ističući rano preminulog **Plančića, Juneka, Motiku, Paraća, Šohaja i Frana Šimunovića**. "Drugi naprotiv idealiziraju i tipiziraju oblik. Realni se oblici prevode u izmišljene oblike, čas uljepšane, čas hotimično grublje, blizu karikature, u svrhu da umjetnost obavi društvenu funkciju."⁴⁴

Đuro Griesbach usmjeravao je pozornost prije svega na fotogeničan oblik. Fotografsku tonsku ljestvicu od bijelog preko sivog do crnog, koristio je kao slikarsku paletu. Njome se izražavao. Autorova opčinjenost (japanskim) minimalizmom, te nadasve čistoćom, i skladno odmjerenim i reduciranim fotografskim oblicima ostati će njegov trajni stvaralački poticaj.

Dubrovački ciklus (1935-1939.)

Nakon odsluženja vojnog roka (1933.) tijekom 1934. godine Đuro Griesbach se priprema za odlazak u Dubrovnik, gdje otvara radnju "Foto Tempo". Od 1935. do 1939. godine odlazi povremeno iz Dubrovnika na snimanja s prof. **Arturom Schneiderom**. U tom periodu stvorio je značajan opus, kroz koji sve jasnije kristalizira svoj odnos prema fotografiji. Serija fotografija lučkih radnika iz 1936. godine, daščara i utovarivača buhača u Gružu, pokazuje idejnu oprečnost "zemljaškom" ophođenja prema temi radništva. Griesbachova fotografija angažirana je u drugom smislu: ne osuđuje društvene odnose, već iskazuje poštovanje i zadivljenost snagom i spretnošću lučkih radnika koji pod ja-

kim suncem utovaruju i istovaruju brodove. To je fotografija koja potvrđuje rad kao dostojan motiv za ovjekovječenje. Novo južno svijetlo i veliki kontrasti osunčanih i zasjenjenih dijelova novost su što je autoru pružio boravak u Dubrovniku, a koja je odgovarala autorovom osjećanju za formu i poticala ga u prvotnim promišljanjima.

U to doba grupa "Zemlja" je već godinu dana zabranjena. Nakon što je dulje vremena bila obilježena kao "marksistička propaganda" Uprava policije u Zagrebu uputila je predsjedniku **Dragi Ibleru** obavijest o zabrani održavanja izložbe 6. travnja, a 29. travnja 1935. zabranjena im je svaka daljnja grupna aktivnost. Na popisu nepoželjnih u Njemačkoj su Bauhaus i "nova stvarnost". Dolaskom nacionalsocijalista na vlast te izborom **Josepha Goebbelsa** za ministra propagande (1933.), uslijedile su mnoge zabrane, te se značajni fotografi kao i ostali intelektualci masovno iseljavaju. Djela "nove stvarnosti" našla su se na popisu zabranjenih i javno spaljivanih zajedno sa svime što je službena Njemačka osudila kao "izopačenu umjetnost".⁴⁵ Bauhaus i "nova stvarnost" u smislu centra djelovanja i osnovnih protagonista sele u Sjedinjene američke države.⁴⁶

U svojoj knjizi "Umjetnost kod Hrvata" iz 1943. godine **Ljubo Babić** opisujući likovna zbivanja od 1930. do 1943. spominje formalnu povezanost "Zemlje" i "nove stvarnosti": "Umjesto realiziranja novog sadržaja u novu prirodu, ostvarili su pripovjedanje tog sadržaja ili po starim uzorima (Breughel) ili po najnovijim tadašnjim primitivističkim i ekspresionističkim uzorima ili uzorcima "nove stvarnosti". Ukoliko su i kada su bili direktni opažači ili strogi i naivni realisti sve do verizma, tada su u oblasti crno-bijelog umijeća ostvarili vrijedne rezultate, koji su daleko odmakli od prijašnjih ostvarenja."

Neumjesno je "novu stvarnost" poistovjećivati s njemačkim nacističkim službenim umjetničko-političkim programom, formalističkim akademizmom, koji je forsirao umjetnost za potrebe "übermenscha"⁴⁷ kao što je to učinjeno u Enciklopediji leksikografskog zavoda iz 1968. godine⁴⁸ Zbog terminološke širine "nova stvarnost" često je inačica "moderno" umjetnosti (1920-1940). Zbog oštih bridova između stvarnog i nestvarnog smatrala se nasljednicom metafizičkog slikarstva **Giorgia de Chirica** i **Morandija**, a bliska je futurizmu **Umberta Boccionija**, **Gianna Severinija** i **Giacoma Ballea** po potrebi da izražava prisutnost suvremene tehnologije i znanosti. No dileme oko pojma magičnog

⁴⁴ Ljubo Babić, Pregled hrvatske umjetnosti, Spomen knjiga Obzor, str.153

⁴⁵ Enciklopedija leks. zav., Zagreb 1967. str. 425. Erich Kästner: njegove su knjige 1933. zabranjene i spaljivane. Javio se lirskim sastavcima u znaku "nove stvarnosti".

⁴⁶ Bauhaus je zabranjen 1933. godine, a 1937. osnovan je Novi Bauhaus u SAD. Osnovali su ga u Chicagu Gyorgy Kepes i Moholy Nagy. S tim u vezi moraju se spomenuti i začetnici "nove stvarnosti" koji su tiskali izvjestan broj knjiga s uzvišeno lijepim fotografijama: Paul Strand o Meksiku (1940.), Novoj Engleskoj (1950.) i Hebridima (1963.); Renger Patzsch sa pejzažima Ruhra i Mühnea (1958.) drvećem (1962.) i kamenjem (1965.). Fotograf

"nove stvarnosti" Andreas Feininger i Helmut Gernsheim, napustili su Njemačku oko 1935. i zaposlili se u foto-časopisu "Life"; H. Gernsheim, A concise history of Photography, London, 1965. (Beograd, 1973.)

⁴⁷ Prema tekstu Wolfganga Willricha "Visoki zadatak njemačke umjetnosti - prikaz punovrijednog njemačkog čovjeka"; Život umjetnosti br. 45/46, Zagreb 1989. Krešimir Oremović, Dva lica jednog vremena, str.12

⁴⁸ Enciklopedija leks. zavod. Zagreb, 1968., Nova stvarnost (njem. Neue Sachlichkeit) str. 568.

realizma, neoekspresionizma i "nove stvarnosti" razriješio je već 1925. **Franz Rohe**, koji je ideje "Neue Sachlichkeit" odvojio od novog realizma, konstruktivističkih i neoklasicističkih smjerova poratnog desetljeća, ali i od verističke tj. društveno angažirane umjetnosti Georga Grosza i Otta Dixea u svojoj knjizi "Nach expressionismus - Magischer Realismus". Čuvenom izložbom u Mannheimu u Stadlische Kunsthalle koju je organizirao upravitelj **G. F. Hartlaub** pod nazivom "Neue Sachlichkeit" (1925.) ovo se likovno promišljanje svrstava lijevo⁴⁹.

Fotografije "nove stvarnosti" imale su kao i svako stvaralaštvo svoje prethodnike. **Paul Strand** je vrlo dobro opažao fotogenične detalje u prirodi, koji su u uskom izrezu i tvrdom razvijanju djelovale apstraktno, metafizički, plošno. ("Bijela ograda", fotografska iz 1915., "Sjene", fotografska iz 1915.)⁵⁰ S druge strane njegove fotografije telegrafskih stupova, skromne pećice, zapuštenih prostora, običnih lica snimljeni su na neki osobito čist i jednostavan način. "Objektivnost je po biti fotografije njen doprinos i njezino ograničenje. Snažna vizija i pošteno predstavljanje preduslov su živog izraza. To se najpotpunije postiže bez trikova u postupcima i bez manipulacije, primjenom čistih fotografskih metoda," piše o svojoj fotografiji Strand. Ovaj tekst je pripadnicima "nove stvarnosti" zvučao kao vlastiti manifest⁵¹. To je ujedno tumačenje koje pojašnjava razliku prema bauhausovskim fotografijama, koji eksperimentiraju osobito u laboratorijskim postupcima i istražuju druge nove postupke za fotografiju u dizajnu. To pojašnjava i bliskost fotografija "nove stvarnosti" sa svakom životnom (life) fotografijom koja pored sadržaja njeguje formu.

"Počesto slikarstvo (umjetnost) igra ulogu služavke ili propagatorke socijalnih ideja", piše **Vladislav Kušan** u knjizi *Ars et Artifex*, 1941.⁵² "To je danas možda i potrebno, pa ako je zaista oživljeno žarom umjetničke istine nitko mu razuman neće opovrći vrijednosti. Ali prava je umjetnost uvijek sama po sebi socijalna u najdubljem smislu tog pojma i kada je bez socijalne teme. Tema nije i ne može biti odlučujući faktor ocjene. Moda, pak, kotira uvijek visoko samo na Burzi taštine - ali sama moda u umjetnosti malo znači i kratko traje, jer je rođena iz potrebe za promjenom. (Marcel Proust). Svako oponašanje je mediokritetstvo. Drugo su naravno utjecaji, bez kojih nije ni jedan umjetnik. I najveći kreator naslanja se na nešto, što je prije njega bilo. Takvi su utjecaji pozitivni i plodonosni, jer su preradeni u nove vrednote, prekaljeni u nove nerazdjeljive cjeline i prožeti duhom nove ličnosti."

Ciklus fotografija Lučkih radnika Đure Griesbacha savršeno ilustrira vezu između životne fotografije i estetizirane forme.

Snimljeni u nasuprotnom svjetlu radnici, daske i njihove sjene plastična su igra smirena tamnom pozadinom i svjetlim podom. Da bi naglasio vrućinu i tatravost atmosfere, pod kojom se utovarivao brod, autor je u nekoliko navrata snimao s difuzion filterom, koji raspršuje svjetlo i neznatno zamućuje sliku.

Fotografija "Ribolov na jezeru" iz 1935. skladna je forma osobite rasvjete. Ovdje su ribar i veslač tamne siluete na svjetloj pozadini; čamac također izoštrjen svjetlim i tamnim dijelovima. Na taj način izbrisani su svi suvišni detalji, fotografija je jednostavnija, čistija i čitkija. Ideja oštine i čistoće oblika još je izražajnija u nizu fotografija čamaca na moru, odnosno njihovih dijelova. Ne treba posebno objašnjavati koliko je oblik ovdje značajan. On je neposredni prenositelj estetske poruke gledatelju. Svaki detalj više odvlačio bi pozornost s estetske poruke na neku, možda, ribarsku priču.

Fotografije "U čamcu na Neretvi", koje je Đuro Griesbach snimao u nizu, ali i u nekoliko navrata zadivljen osobitom prirodnom ljepotom ovog kraja, prenosi nam ugodaj mira jednostavnosti i prirodne svečanosti.

Potrebno da "zarazi" gledatelja svojim ushitom nad ljepotom samog Dubrovnika, autor je razrađivao na mnoge načine stvarivši izuzetne fotografije u brojnim mutacijama. U njima pročišćava suvišne detalje te donosi izrez koji zbija u sebi maksimum kulturne informacije i emocija, te ih uzvisuje u fotografiju kao umjetničko djelo. Čempres i agava kao tipično mediteransko raslinje kroz koji se vidi grad na hridi, simbol je bogatstva raslinja, dubrove koje je okruživala Dubrovnik. Grad blješti u gotovo nadnaravnom detalju interijera. Snaga mu je predstavljena u fotografiji Minčete, zdanja vrsnog majstora Jurja Dalmatinca, snimljenoj na način da sliči andeoskoj tvrđavi u Rimu. U sva-

⁴⁹ Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo 20. stoljeća*, 1987.

⁵⁰ Helmut i Alison Gernsheim, *A concise history of Photography*, London 1965 (Beograd, 1973)

⁵¹ Fotografije iz 1915-1916. godine Paula Stranda objavio je Stieglitz u časopisu "Camera Work" 1917. godine.

⁵² Revolucija u fotografiji, *Moderni period*, str. 191, Helmut i Alison Gernsheim, *A concise history of Photography*, London, 1965. (Beograd, 1973.)

⁵³ Vladislav Kušan, *Ars et Artifex*, Studije i eseji, Zagreb 1941., str.228

kom prostoru i svakom predmetu koji je autor izabrao kao fotogenični motiv, kao i pri snimanju portreta, izvlači iz njih plastičnu skladnost koja mu fotografskim umijećem iz svega i dotiče.

Automobili u filmskom kadru (1936-1941.)

"Novoj stvarnosti" suvremena kritika zamjera suho i stvarno iznošenje činjenica. "Formalna je struktura ovog razdoblja ova:", piše **dr. Ljubomir Maraković**, "kazalište se pomalo odriče fantastičnih realizacija irealnog i nadrealnog. Drama poprima zatvorenu i gotovo klasičnu formu scenskih jedinstava, dekor postaje realno trijezan, a riječ dolazi opet do svog dominantnog položaja na pozornici. Suvremena lirika se nastoji riješiti svakog dekorativnog patosa. Nastoji se što više približiti običnom i slobodni stih se ne rijetko pretvara u rimovanu prozu govora."⁵³

Potreba za pročišćivanjem oblika i njihovom promjenom pokretala je sa svih strana novu generaciju umjetnika, bez obzira na deklarativnu pripadnost grupi. Temelje apstrakcije postavili su već **Leger, Tatlin, Malevič, Mondrian, Van Doesburg** prije 1920. godine. Novo vrijeme nesmiljeno je činilo svoje. Znanost i tehnički napredak posvuda su zadivljivali svijet. Od 1929. godine ustoličuje se zvučni film (prvi ostvaren 1927.)⁵⁴. Film je snažno utjecao na fotografiju. U "Netrpeljivosti" 1916. godine **D.W. Griffith** po prvi puta u gro planu stavlja emocije. Užasavajući realizam **Eisensteinove** čuvene sekvence na stepenicama u Odesi u filmu "Potemkin" iz 1925. i crvi koji gmižu po mesu mornara u gro planu kao i **Pabstov** film "Lica bez radosti" iz iste godine ne samo da su postavili realizam kao filmski stil, već su bitno utjecali na novo promišljanje fotografije.

Fotografija kao zaustavljeni filmski kadar prisutna je u opusu Đure Griesbacha od samog početka. U dubrovačkom ciklusu posebno je uočljiva u snimanju iz života. I sam ospjedenut tehničkim prosperitetom svi-

jeta, autor često snima scene s automobilom. Automobil je tada bio jedno od naprisutnijih "mehaničkih igračaka" koje su izmijenile sliku svijetu. Ta se slika održala do današnjih dana.

Fotografija djevojaka s jednakim kapama u prednjem planu koji sječe prednji kraj automobilske karoserije, ili društva na izletu s automobilskim blizancima koji ulaze vidno u prednji plan sugerira nam kameru koja će se grupi približiti, ili se od nje upravo udaljava. Mlada dama na plaži s automobilom i psom, kao i ona na mostu, kao da su dio neke filmske priče. Mnoge sekvence s automobilom na zavoju, na serpentina ili u procjepu, jednako su uzbudljive i "filmski" privlačne kao da su dio nekog filma **Howarda Hawksa**.⁵⁵

Fotografije mlade dame s najnovijim modelom radio aparata ili naslonjene na vrata radnje, isto kao i one na groblju neznanog junaka u Münchenu, pripadaju autorovom osobnom albumu. Upravo te neobavezne fotografije u kojima autor ne želi poručiti ništa publici već snima svoju mladu ženu, pokazuju njegovu sklonost filmskom kadru. Ali i tada ne izostaje namjerni izrez u težnji ka čistoj formi i redukciji. Što više, u nekoliko navrata vrlo uspješno istražuje i reklamnu fotografiju filmskog glamura.

Opsjednutost automobilom ostat će vidljiva u djelu Đure Griesbacha i nakon što je napustio Dubrovnik 1939. i definitivno se nastanio u Zagrebu. Nesretnim stjecajem ratnih okolnosti ova autorova tehnička strast pretočena u automehaničarsko, precizmehaničarsko i inovatorsko znanje i maštu dobro mu je poslužila u poratnim godinama, kada se punih deset godina bavio konstrukcijom fotoaparata i fotografskih pomagala, konstrukcijom kamp-prikolica i sličnim projektima. Fotografiji se vratio početkom pedesetih godina, nadovezujući se na sovjte predratno stvaralaštvo. Ono je obilježeno duhom koji je kao mladi fotograf upijao 1929. godine u Berlinu, oplodivao u Zagrebu, Dubrovniku, pratio na stranicama suvremenih časopisa i o tome diskutirao sa svojim ocem, s **dr. Arturom Schneiderom, Vladom Horvatom** i mladim kolegama: **Ivicom Sudnikom, Tošom Dapcem**, te nadsve s **Mladenom Grčevićem** s kojim je blisko prijateljevao.

Zaključak

Đuro Griesbach rođen je u Mitrovici 25. 10. 1911. godine, a preminuo u Zagrebu 27. 3. 1999. Fotografijom se počeo baviti 1927. godine kao laborant u obi-

⁵⁴ Dr. Lj. Maraković, Hrvatska književnost u 20. vijeku, Obzor, spomen knjiga, 1935., str. 133

⁵⁵ Filmska enciklopedija, Zagreb, 1986. str.749

⁵⁶ Nova stvarnost, str. 206, A. i H. Gernsheim, A concise history of Photography, London 1965. (Beograd 1971.)

⁵⁷ Howard Winchester Hawks, američki redatelj scenarist i producent (1896.-1977.) Snima od 1922. Njegov smisao za tehniku zamjetljivije i u sadržaju filmova., Filmska encikl. Zagreb 1986. str. 530.

teljskoj tvrtki za proizvodnju razglednica "Griesbach i Knaus". Prvi javni uspjeh postigao je uspješnom reportažom o dolasku ranjenog Stjepana Radića u Zagreb 1928. godine. Zahvaljujući ocu Ljudevitu Griesbachu, vrsnom fotografu, bio je u žiži fotografskih događanja u Zagrebu, te na izvoru svih informacija. Školovanjem u Berlinu, usvaja pored tehničkog znanja duh "nove stvarnosti" (Neue Sachlichkeit), koji se tada šire iz Berlina i uživa pozornost cjelokupne svjetske javnosti; fotografija je usredotočena na oblike koji su se mogli prenijeti iz stvarnosti bez naknadne umjetničke intervencije, čistim fotografskim sredstvima: izborom motiva,

izrezom, kutom snimanja, rasvjetom, planovima, sekvencama. U interpretaciji "nove stvarnosti" (vizije ili predmetnosti) u kojoj je primaran oblik, sve postaje dostojan motiv. Pojačano zanimanje za japanske fotografe, reproduciranje i analizu njihovih djela, izvršilo je znatan utjecaj na poimanje čiste fotogeničnosti i minimalizam fotografirane predmetnosti, koji je odvodio fotografiju k apstraktnoj slici. U tim koordinatama nastajalo je djelo Đure Griesbacha, koje je osnovnu misao i stvaralačku strategiju nalazilo u spomenutim promišljanjima tijekom dugogodišnjeg fotografskog stvaralaštva.

*Desno:
47-52. Ilustracije iz časopisa "Svijet"*



46. Iz ciklusa "Prividi", 1976.



UREDNICI „KRIJESA“
I „MALE MLADOSTI“
Foto Đuro Griesbach



UDOVICA AUGUSTA ŠENOE ČITA RUKOPIS JEDNE PIESME SVOGA VELIKOGA MUŽA
Foto Đuro Griesbach



HRVATSKI METROPOLITA DR A. BAUER SLUŽI SV. MISU POD
OTVORENIM NEBOM NA MARKOVU TRGU
Foto Đuro Griesbach



UČENICE MILOSRDNIH SESTARA NOSE U PROCESIJI ČUDOTVORNU
SLIKU MAJKE BOŽJE OD KAMENITIH VRATA
Foto Đuro Griesbach



NJ. V. KRALJ ALEKSANDAR MEĐU SKIJAŠIMA NA SLJEMENU
Za vrijeme svog boravka u Zagrebu načinio je kralj jedan izlet i na Sljeme
Foto Đuro Griesbach



NJEZ. VEL. KRALIICA MARIJA U ZAGREBAČKOM
ZBORU

Branka Hlevnjak
"New reality" in the early Work of Đuro Griesbach (1927-1939.)

Đuro Griesbach, born in Mitrovica in 1911, began his career as a photographer in 1928 with the photograph of the wounded Stjepan Radić on his return to Zagreb. His work was most profoundly influenced by the idea of *new reality* (*neue sachlichkeit*), with which he became acquainted at its very source, in Berlin in 1929, during his studies. The *New Reality* movement focuses on photography and its forms, which can be transferred from reality without any subsequent artistic intervention, by purely photographic means: the choice of motive, cutting, angle, lighting, levels, sequences. In the interpretation of (the) new reality (the conception or objectivity) with its primacy of form, everything becomes a worthy motive. A growing interest in Japanese photographers, in reproducing and analysing their work, had a significant influence on the conception of pure photogenicity and minimalism of motive, which led photography towards the abstract picture. The work of Đuro Griesbach sprang from within these coordinates, and the above considerations were the main source of ideas and creative strategy for his photography. He himself called the photography a new palette. The author analyses the early works of Đuro Griesbach done between 1927 and 1935 in Zagreb, and between 1935 and 1939 in Dubrovnik, within the above framework.