

Iljko Gorenčević (1896-1924), prvi moderni kritičar moderne umjetnosti

Vlastimir Kusik

kustos Galerije likovnih umjetnosti u Osijeku

Izlaganje sa znanstvenog skupa — 7.072 Gorenčević

Kao sastavnom dijelu likovne umjetnosti i kulture, likovnoj kritici pripada važno mjesto u povijesti moderne umjetnosti. Moderna umjetnost nije samo umjetnička praksa, njezinim dijelom je i umjetnička kritika koja ju je tumačila i širila horizonte razumijevanja.

Umjetnička kritika uoči i nakon prvog svjetskog rata u jugoslavenskim zemljama imala je sva obilježja što karakteriziraju vrijeme državnog obrata koji je bio na vidiku da bi potom i bio ostvaren u jedinstvenoj zajednici naroda. Karakterizirala su je opća mjesta tipična za širi, evropski kontekst, ali i posebnosti, karakteristične za prostor u kome je nastajala. Opća su mjesta locirana u pojave modernističkih pokreta i avangardu, dok se posebnosti u našim prostorima manifestiraju kroz duh nacionalnog osvješćenja te shodno tome, veličanju mitova iz prošlosti i tradicije. Vrlo brzo, umjetnička kritika zagovara program obnove i priklanjanje onim pojavama umjetničke prakse koji teže konsolidaciji iskustva novog i kritike starog da bi se uskoro, formulirale osnove novog kritičko teorijskog pristupa značenju umjetničkog djela u svjetlu marksističkog pristupa koji će aktualizirati odnos umjetnosti i društva.

Likovna kritika kao vid umjetničke kritike, usmjerena na likovno djelo kao predmet svoje pažnje, očuvala je modalitete mijena na planu umjetničke prakse da bi se i sama mijenjala.

Intenzitet promjena, prakse i kritike, bio je snažan i s mnogo lomova, čega su teret podnosile samo snažne ličnosti, odgovarajuće edukacije kako u odnosu na uže umjetnički predmet tako i širi društveni kontekst. Jednako tako, bilo je neophodno primjenjivati znanja i iskustva iz estetike i filozofije, nebi li se prepoznalo sve što se dešava na širokom kulturnom obzorju. Bilo je naime neophodno stvarati sve uvjete da se u vremenu burnih promjena stvara teren na kome ideje nove umjetnosti neće biti dočekane s nerazumijevanjem i nepovjerenjem. Ne treba naime zaboraviti da je likovna kritika i estetika do perioda o kojemu go-

Moderna umjetnost nije samo umjetnička praksa, dio njene povijesti je i umjetnička kritika koja ju je tumačila i širila horizonte razumijevanja. Likovna kritika kao vid umjetničke kritike, usmjerena na modernu umjetnost uočavala je modalitete mijena umjetničke prakse da bi se i sama mijenjala. Iljko Gorenčević (Lav Grun) bio je jedan od prvih modernih kritičara moderne umjetnosti u vremenu njenog nastajanja i stupanja na scenu povijesti umjetnosti ovog stoljeća. Pisao je književne, muzičke i posebno likovne kritike u duhu velikih društvenih preobrazaja dvadesetih godina, kasnije i teorijske tekstove prije svega o odnosu umjetnosti i društva, umjetnosti koja se mijenja u društvu koje i samo mijenja sebe kroz revoluciju. Iako nije pisao o praksi avangarde, njegove kritike bile su avangardističke jer su teorijski stvarale pretpostavke za razumijevanje značenja i uloge avangarde. Za kratkog životnog vijeka Gorenčević je ostavio velik i nadasve značajan opus kritičko teorijskih radova bez koga bi povijest našeg modernizma bila znatno osiromašena.

vorimo, dakle do početka dvadesetih godina, bila zasnovana na pretpostavkama mišljenja i suđenja koje nije bilo temeljeno na iskustvu prakse moderne umjetnosti već se zasnivala na postulatima i na osnovi s koje se nisu mogle sagledati pojave u vremenu kada su nastajale.

Teret takvih obaveza i zahtjeva novog vremena, vremena modernizma čiji će pobjednički hod odrediti gotovo cijelo stoljeće, sa svim posebnostima u našem prostoru i obilježjima što smo naveli nije bilo lako i jednostavno nositi.

Povijesti moderne umjetnosti priklonjene su sve važne ličnosti kako umjetničke prakse tako i teorije i kritike. Pa ipak, jedna ličnost je neopravdano i neoprezno zaboravljena, iako, analizirajući opus, nalazimo tipične oznake mijena o kojima je bilo riječi jednako kao i nastojanja, upornost i nadasve vrijednosti bitne za ostvarenje željenog cilja. Imamo u vidu tip kritike koji govori o umjetničkom djelu kroz samo djelo, manifestira ga kao posrednika tradicije i otvara mogućnost sagledavanja umjetnosti u svjetlu novih teorija koje šire obzore stavljajući djelo u relaciju društvenih odnosa, prepoznajući Novo vrijeme i Novu umjetnost. Govorimo o Lavu Grunu ili Iljku Gorenčeviću, rođenom 1896. godine u Slavonskoj Požegi. Umro je 1924. godine u Slavonskom Brodu.

Za kratko vrijeme stekao je izvanrednu edukaciju te napisao relativno mnogo za tako kratka kritičarska vijeka. I malo i mnogo, tek, pred nama je zanimljiva ličnost i kritičko teorijski definirana fizionomija jednog stava i pogleda na umjetnost, kulturu i društvo i dakako, umjetnost i društvo novog vremena.

Iljko Gorenčević pisao je novele, književne, likovne i muzičke kritike, potom kritičko teorijske studije o pretpostavkama materijalističkog pristupa i promatranja umjetnosti. Očigledno je dakle kako je pred nama opus koji je, s jedne strane, preko kritike imao temelje u praksi, da bi, s druge strane, širio horizonte

interesa prema teoriji i estetici ne bi li promislio pitanja i probleme pred kojima se nalazila umjetnost, ali i društvo.

Rekonstrukcija bibliografije i iščitavanje teksto-va, a imamo u vidu likovnu kritiku i teoriju, upućuju na dva perioda i dva problemsko tematska okvira što određuju oblasti njegova interesa. To je period do 1920. godine i odlaska u Beč, i period od 1920. do 1924. godine kad sluša predavanja iz povijesti umjetnosti i kulture, prisustvuje radu emigrantskog komunističkog kruga i kad piše tekstove pod utjecajem marksističke teorije aktualizirajući teme umjetnost, društvo i revolucija.

U tkz. prvom periodu, od 1917. do 1920. godine piše likovne kritike u osječkim novinama i časopisima, u *DIE DRAU*, novinama na njemačkom jeziku, časopisu *JUG*, *KNJIŽEVNOM JUGU* i *PLAMENU*, iz Zagreba. Tekstovi objavljavani u lokalnom listu bave se uglavnom i lokalnim temama, to su recenzije knjiga i izložbi u Osijeku, ali i feljtoni o umjetničkim temama vezanim za izložbe u Zagrebu, Budimpešti i Parizu. Rani tekstovi toga perioda odnose se na osječke slikare Vladimira Filakovca¹, Elzu Rechnitz² te izložbe Stojana Aralice³ i Romana Petrovića i Petra Tiješića⁴ u Osijeku.

Pisani 1917. godine, to su tekstovi u granicama uobičajenog pristupa i tumačenja djela. Detaljan opis tehnike i opća analiza forme kombinirana je s impresionističkim zanosom prema motivu i atmosferi slike bez posebno naznačenih sudova. U jednakom stilu pisane su i prigodni tekstovi o Rodinu⁵ da bi ključni tekstovi nastali 1919. godine, o Petru Dobroviću⁶ i Miroslavu Kraljeviću⁷. U njima su zauzeti sasvim određeni sudovi temeljeni na pristupu koji u potpunosti uvažava načelo kako o djelu treba govoriti iz njega samog, dakle formalnom analizom odrediti sadržaj. Ovdje Gorenčević prvi put govori o likovnoj dikciji likovnog izražavanja kao zbiru kojim označava plastičke elemente slike. Ti su elementi samosvojni i treba da se poklapaju sa predodžbom motiva čime se određuje bit djela, njegova plastička cjelovitost. Tako kaže: *Petar Dobrović dobro zna, da jezgra velikog slikarstva je u točnoj strukturi figura i nepatvorenoj čistoći likovne dikcije*, odnosno pišući o Kraljeviću zaključuje: *Likovno se izražavati znači psihičke umetničke sadržaje samo likovnim sredstvima materijalizirati, dakle imanentnom energetikom boje, linija, svjetla, mase i prostora. Cjelokupnost ovih formalnih elemenata čini umetničko delo. Umetnička forma kod likovnog umetničkog dela mora svoje sadržaje izraziti samo s pomoću ovih rekvizita jer svako mimoilaženje ovih sredstava vodi do apsurdnih posledica*. Shodno ovim stajalištima Gorenčević je uspostavio čvrste kriteriološke osnove kojima je razriješio vlastite dileme kojima je bio okupiran u prethodnim tekstovima kada je analizirao problem Meštrovića kroz značenje njegove skulpture u izrazu mitskog monumentalizma. Naime, oko Meštrovića je bilo aktualno pitanje forme u funkciji egzaltiranog motiva što je Gorenčević do izvjesne granice uvažavao, da bi ipak ustvrdio kako je tajna Meštrovićeva djela prije svega u plastičkim elementima a ne u poruci temeljenoj na mitskoliterarnim aspektima.

Za Gorenčevića pitanje djela i ličnosti Meštrovića bilo je granično i prijelomno. S tim problemom susrest

će se u dva navrata, u periodu kada će veličati Meštrovićev kiparski genij kao nacionalno nadahnuće čija snaga i veličina predstavlja središte oko kojega treba da se okupljaju svi umjetnici, te drugi put kada će razgraničiti Meštrovića od njegovih epigona, a potom ga i samog podvrći kritici upozorenjem kako je vrijeme da prevlada nacionalnu patetiku jer je ionako već postao *dokumenat već mrtve nacionalne faze našeg razvitka*⁸. August Cesarec će navesti kako je Gorenčević bio: *prvi koji je nacionalnu epohu Meštrovićeve umjetnosti kritikovao kao internacionalista*⁹.

Prvu fazu Gorenčevićeva kritičarskog rada karakteriziraju tri etape. U prvoj, piše u duhu i zanosu za umjetnost koja treba da se formira u zajednici što će se ostvariti nakon rata; u drugoj ponesen je idejom obnove umjetnosti u novoj zajednici i njezinim obavezama da afirmira duh zajedništva, da bi u trećoj napustio zanosno uzbuđenje prema novoj umjetnosti, koja se temelji na tradiciji, radikalizirao sudove i otvorio prostor idejama revolucionarnog prevrata, prije svega u umjetnosti a potom i društvu.

Revolucionarni preobražaj u umjetnosti Gorenčević prvo locira u borbu i nastojanje mlade generacije oko *Proljetnog salona*, jer *Proljetni salon je: sjedinio tipične revolucionarne smerove što imaju potencijal evolucije i stvorio jednu jaku umetnost evropskog nivoa i apsolutnog likovnog izražavanja*¹⁰.

Zapravo s tekstovima o *Proljetnom salonu* zaključena je prva faza Gorenčevićeva pisanja u okvirima likovne kritike. Nakon odlaska u Beč, slušanja predavanja iz povijesti umjetnosti i kulture te druženja u bečkom emigrantskom komunističkom krugu, Gorenčević se potpuno orijentirao prema temama o pitanjima umjetnosti, društva i revolucije. To su bili potpuno avangardistički pogledi i teorije iako se ne radi o tekstovima vezanim za umjetničku praksu avangarde. Točnije, Gorenčević piše više o kulturi i društvu nego umjetnosti, i to iz perspektive društvenih revolucionarnih promjena u koje je vjerovao.

¹ U atelijeru Vladimira Filakovca, Jug, Osijek, 3. IV. 1920.

² Izložba Elze Rechnitz, Die Drau, Osijek, 29. XI. 1919.

³ Izložba Stojana Aralice, 18. III. 1920.

⁴ Umetnička izložba Romana Petrovića i Petra Tiješića, Die Drau, Osijek, 15. VII. 1919.

⁵ Auguste Rodin, Die Drau, Osijek, 1. XII. 1917.

⁶ Slikarstvo Petra Dobrovića, Književni Jug, 1. 1918.

⁷ Likovna dikcija Miroslava Kraljevića, Književni Jug, 2. 1919.

⁸ Umetnost Marina Studina, Plamen, Zagreb, I, 1919.

⁹ August Cesarec: Lav Grün, Borba, Zagreb, III 1924, br. 7.

¹⁰ VIII. Izložba Proljetnog salona, predgovor katalogu, Osijek, 1920.

Važni tekstovi sa ovim temama su *Predodređenje doživljavanja likovne umjetnosti*¹¹, *O materijalističkom posmatranju umjetnosti*¹², *Nove orijentacije*¹³, i svakako najznačajniji tekst *Umjetnost i revolucija*¹⁴.

Kako je rečeno, odlaskom u Beč Gorenčević se priklanja komunističkom emigrantskom kružoku gdje dolazi u doticaj sa idejama marksističke estetike, naročito Lunačarskog i Lenjina. Te su ideje prožete angažmanom o revolucionarnom prevratu u društvu kao bitnom preduvjetu oslobođenja potlačenih narodnih masa.

Međutim, njegovo razumijevanje modela komunističkog društva temelji se na međuodnosu novog vremena i nove umjetnosti, jer ako je cilj preobražaj kulture u društvu revolucijom, onda taj cilj može biti ostvaren samo tako da to bude ono društvo koje se ostvarilo kao društvo između ostalog i marksističkim preobražajem i sebe ali i kulture. Dakle, forma umjetničkog preobražaja temeljena na marksističkom preispitivanju tradicije jest i forma društvenog preobražaja, budući da se i novo društvo, kao i nova umjetnost, ostvarila revolucijom i uspostavila nove odnose.

Sasvim je jasno kako je Gorenčević pristup umjetnosti, društvu i revoluciji poseban i izvan marksističkih dogmi po kojima je novo društvo preduvjet novoj umjetnosti koja treba da bude tek pratilac tih

promjena. On je idealist, intelektualac koji vjeruje u društvo koje se mijenja kao što se mijenja umjetnost sama. Zato on kaže da je *forma manifestacija sadržaja*¹⁵, odnosno: *Socijalističko društveno uređenje, forma komunizma budućnosti je forma nikla iz umetničkog svetovnog naziranja, najveličanstvenija umetnina čovekove celokupnosti, koja će konačno stvoriti jednu univerzalnu formu celokupnim potrebama čovjekova života.*

*Umetnički život i umjetnost je paradigma socijalnih prevrata i socijalističke kulture.*¹⁶

Gorenčević nije pisao tekstove izravno temeljene na iskustvima evropske avangardne prakse, ali je tu praksu sigurno poznao. Uvjerenje da je društveni preobražaj i revolucija paradigma umjetnosti koja se i sama promijenila, participira u stavu kako se preobražajem kulture i umjetnosti mijenja i svijet u kojemu ta umjetnost nastaje. Po tome misao Iljka Gorenčevića pripada najaktualnijim avangardističkim idejama vremena. Ovom, u biti idealističkom stavu avangarde korespondira vjera u novo društvo koje će se ostvariti revolucionarnim prevratom kao što se mijenja umjetnost avangardnim preobražajima. Gorenčević je svakako imao u vidu Sovjetsku Rusiju i oktobarsku revoluciju, ali i rusku avangardu, čiji međutim kraj nije doživio. Ostala je tek poetika avangarde kao što je ostala i svježina koja joj je otvorila prostor i horizonte. U baštinu tih misli i ideja spada i opus Iljka Gorenčevića.

Na kraju ovog sažetog pregleda osnovnih linija jedne fizionomije umjetničke kritike za koju smo u naslovu, ne bez razloga, pretenciozno nazvali prvom modernom kritikom moderne umjetnosti, istakli bismo kako ona danas, više nego ikad prije, dobiva na značenju i ugledu. S pravom je Gojko Tešić ustvrdio: *da je Gorenčević, uz Krležu i Cesarca, najizrazitiji predstavnik hrvatske avangardne, ekspresionističke levice dvadesetih godina*¹⁷ jednako kao i Ješa Denegri kad je napisao da kritičarsko djelovanje Iljka Gorenčevića: *zajedno s Milanom Steinerom i A. B. Šimićem jest još jedna prerana smrt izuzetnih darovitosti naše kulture u godinama poslije prvog svjetskog rata te da možemo ustvrditi da je on u svojim napisima pokrenuo mnoštvo pitanja koja ga otkrivaju kao ličnost širokih pogleda na mnoge probleme moderne umjetnosti i posebno, na probleme teorije umjetnosti i opće estetike koji u nas do njegove pojave nisu bili ozbiljnije tretirani.*¹⁸

August Cesarcc napisao je izuzetno topao i nadahnut nekrolog dok je Miroslav Krleža u eseju o Gorenčeviću¹⁹ istakao značenje svojih susreta i poštivanje koji je prema njemu imao. Ipak, ne može se ne primjetiti da su upravo u enciklopedijama jedinice o Gorenčeviću skromno istakle značenje ovog kritičara što na neki način leži na savjesti možda i samog Krleže.

Ideje Gorenčevićeve umjetničke kritike, danas, u atmosferi postmodernističkih tendencija, kad smo skloni strogo suditi o modernizmu, predstavljaju otkriće koje ponovo otvara aktualnost značenja kako narav umjetničkog djela mijenjajući sebe, ne mijenja doduše i svijet oko sebe, ali umjetnički pogled na svijet može biti iluzija modela jednog budućeg svijeta. Na tragu tih nastojanja Gorenčevićev opus predstavlja trajno vrijedan i zanimljiv dio baštine modernizma.

¹¹ *Predodređenje doživljavanja likovne umjetnosti*, Savremeni, 2, 1921.

¹² *O materijalističkom posmatranju umjetnosti (Ulomci jedne naučno-estetske rasprave)*. Književna republika, Zagreb, 2, 1924.

¹³ *Nove orijentacije*, Radnička riječ, Zagreb, 1920.

¹⁴ *Umjetnost i revolucija*, Naša sloga, Beč, 1920.

¹⁵ Isto.

¹⁶ Isto.

¹⁷ Gojko Tešić, *Za nove, revolucionarne orijentacije*, Književni glasnik, novembar, 1984.

¹⁸ Jerko Denegri, *Umetnička kritika u Srbiji i Hrvatskoj (Iljko Gorenčević)*, Treća decenija, katalog izložbe, decembar, 1967.

¹⁹ Miroslav Krleža, *U spomen Lava Grūna*, Književna republika, II, 1924.

monument competitions. Analysis of social circumstances then present in Yugoslav monumental sculpture, and of artistic concepts of Augustinčić's monuments, is used to explain the above mentioned successes. By a combination of the traditional concept of monument whole and realistic-expressionist details aiming at monumentality, and by the introduction of equestrian statue as the composition center, Augustinčić's program meant a step forward in a society deprived of an adequate tradition in the field of sculpture, in which promotion of the development of monumental sculpture was considered as a reflection of its patriotic, political and economic strivings.

Milica Maširević

NAIVE SCULPTURE IN SERBIA, 1960—1980

Current naive sculpture in Serbia has originated from rural areas. It first appeared at the end of the 1950ies and the beginning of 1960ies, as a distinctly determined category and a valuable contribution to the international contemporary naive arts. It is mostly characterized by fantastic-symbolic contents, with some individuals, though, whose works have naturalistic features too. The former strongly indicate their firm linkage to their domicile, impact of the rich national spirit legacy, specific relations toward popular arts, particularly concerning common symbols, but also discovering own symbols, and use of a traditional material—wood. Most prominent representatives of the fantastic-symbolic sculpture are Bogosav Živković, Milan and Dragiša Stanisavljević, and Dragutin Aleksić. A pillar, taken over from ancient, most probably Slavic cultures, is a basic common form of expression in all these individualists. Cvijko Popović and Ilija Filipović are best known representatives of the naturalistic approach.

Dinka Romaj

IMPORTANCE OF THE COLLECTION OF PAINTINGS AND SCULPTURES — BRANISLAV GLUMAC'S DONATION TO THE DOMICILE MUSEUM IN VIROVITICA

The collection of Branislav Glumac, a writer, in Virovitica, was first publicly presented in 1933. Since then, the collection has been included in the permanent exhibition of the Virovitica Domicile Museum located in the wonderful premises of the Pejačević Castle. The collection has been displayed on the first floor of the Pejačević Castle, built in 1804 according to N. Roth's design, in the classicist-baroque style, representing a unique and meaningful museum when viewed as a whole. Branislav Glumac, a donator (a Virovitica man himself) has presented his native town with a rich collection of valuable works of art belonging to recent styles, mostly by Croatian artists. The collection contains paintings and sculptures by many famous artists of various generations and stylistic provenance, from the past few decades. At present, about 120 original works of art are exhibited in the Virovitica Museum, while the value of the collection is both qualitatively and quantitatively on an almost daily increase.

Vlastimir Kusik

ILJKO GORENČEVIĆ (1896—1924) — FIRST MODERN CRITIC OF THE MODERN ART

Modern art is not the artistic practice alone; art critique explaining the art and expanding the horizon of understanding, has also been part of its history. Visual art critique, as part of the art critique focused on modern art, has observed modalities in the artistic practice alterations, thus undergoing certain changes itself. Iljko Gorenčević (Lav Grun) was one of the first modern critics of modern art at the time of its onset and introduction onto the scene of art history of this century. He wrote literary, music and especially visual art pieces of criticism, in the spirit of great social transformations of the 1920-ies; later on, he also wrote theoretical papers, primarily on the relationship between the art and society, i.e. on the art changing in the society undergoing transformations through revolution itself. Although he did not write about the avant-garde practice, his criticism was avant-garde by nature, providing theoretical hypotheses for understanding the role and importance of the avant-garde. Until his premature death, Gorenčević had accumulated quite a large and significant opus of critical-theoretical papers, without which the history of our modernism would be considerably curtailed.

Lidija Vranić Blažinić

INTEGRITY OF PAINTINGS IN THE ERA OF VISUAL COMMUNICATIONS

A book entitled *Vrijeme slike* (*The Time of Paintings*) considers, in both directions, relations among the visual structure of thought, visual artefacts and other visual media, as parts of a unique visual communicative-informative system. The contribution and structure of clear perception to our overall knowledge and concepts relative to the information received by the forms of visual communication predominating in current civilized societies, and functioning of particular communication models at both individual and universal level, are also discussed.

A work of art in the system of visual communications, where the medium is a message, can be defined as an artefact with a maximal and unique set of information, thus allowing it to be fully and adequately explained concerning its semantically structured source of visual information. For all this, it naturally occupies the primary and most prominent place in the existing informative-communicative chain, thereby by no means underestimating the integral role of other visual-communication media.

Zdenko Balog

RECONSTRUCTION OF TRAKOŠČAN IN THE 19th CENTURY

While working in Trakošćan and studying its history, I have readily observed a striking lack of adequate literature on this castle, the more so as it is one of the capital objects, both as a fortification and an example of the 19th century architecture.