

Ivana Hanaček

Odjel za povijest umjetnosti
Sveučilište u Zadru
Obala kralja Petra Krešimira IV. 2
HR - 23000 Zadar

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

Primljen / Received: 3. 9. 2021.

Prihvaćen / Accepted: 7. 11. 2021.

UDK / UDC: 75.04:316.75(497.11)“1932/1950”

DOI: 10.15291/aa.3561

Đuro Tiljak i Krsto Hegedušić: skica za povijest jednog (ne)prijateljstva kroz prizmu odnosa prema socijalno angažiranoj umjetnosti

Đuro Tiljak and Krsto Hegedušić:
The Untold Story of Friendship
and Hostility, Seen through the
Prism of Their Opinions on Socially
Engaged Art

SAŽETAK

Na temelju arhivskih izvora i dosadašnjih studija u radu se analizira odnos Krste Hegedušića i Đure Tiljka kroz prizmu njihovih teorijskih doprinosa socijalno angažiranoj umjetnosti u Hrvatskoj u razdoblju od 1932. do 1950. godine. Uzimajući u obzir kronologiju sukoba na književnoj ljevici, ali i točke ideoloških razilaženja dvojice umjetnika, u njihovu odnosu moguće je razlučiti dvije faze. Prva faza, razdoblje suradnje, traje od 1932. do 1934. godine, a obilježavaju je zajednički naponi na definiranju hrvatske inačice socijalno angažirane umjetnosti. U razdoblju razilaženja i konačnog prekida suradnje, od 1934. pa do 1950., oba umjetnika sudjeluju u javnim raspravama o pitanju socijalističkog realizma i normativne umjetnosti, ali priklonjeni suprotstavljenim taborima: Tiljak zastupa harkovsku liniju, dok se Hegedušić opredijelio za Krležinu kritiku normativne estetike. Napetost u njihovu odnosu kulminira 1950. godine otvorenim sukobom dvojice umjetnika, na koji su utjecale i turbulentne političke okolnosti prouzročene donošenjem Rezolucije Informbiroa i isključivanjem Jugoslavije iz zajednice komunističkih zemalja.

Ključne riječi: socijalno angažirana umjetnost, kritički realizam, socijalistički realizam, Udruženje umjetnika Zemlja, Krsto Hegedušić, Đuro Tiljak, Rezolucija Informbiroa, sukob na književnoj ljevici

ABSTRACT

Based on the archival sources and previous studies, the paper analyses the relationship between Krsto Hegedušić and Đuro Tiljak through the prism of their theoretical contributions to socially engaged art in Croatia from 1932 to 1950. Taking into account the chronology of conflict on the literary left as well as the ideological differences between the two artists, it is possible to distinguish two phases in their relations. The first, a period of cooperation, lasted from 1932 to 1934 and was characterized by their joint efforts to define the Croatian version of socially engaged art. In the period of disagreement and final breakup, from 1934 to 1950, both artists participated in public debates on the issues of socialist realism and normative art, but in opposing camps: whereas Tiljak represented the Kharkov line, Hegedušić opted for Krleža's critique of normative aesthetics. The tensions between the two artists culminated in 1950 with an open conflict, which was also influenced by the turbulent political circumstances caused by the adoption of the Resolution of the Information Bureau and the exclusion of Yugoslavia from the association of Communist countries.

Keywords: socially engaged art, critical realism, Artists' Association Zemlja (Earth), Krsto Hegedušić, Đuro Tiljak, Cominform Resolution of the Information Bureau 1948, conflict on the literary left

Sedamdesetih godina prošlog stoljeća narativi o povijesti moderne umjetnosti obogaćuju se novim pristupom istraživanju osobnih odnosa među protagonistima međunarodne i lokalnih umjetničkih scena, čime umjetnička biografija, tradicionalni žanr povijesti umjetnosti, dobiva suvremeniji, interdisciplinski karakter. Bilo da je riječ o istraživanjima turbulentnih razdoblja, konfliktnih situacija ili pak razdoblja intenzivnog prijateljstva i suradnje, proučavanje dinamike osobnih odnosa među umjetnicima uglavnom se temelji na arhivskoj građi: pismima, memoarima, dnevničkim zapisima, polemikama i sl. Takve studije ocrtavaju kompleksan razvoj moderne umjetnosti te omogućuju i nešto drukčija objašnjenja novih umjetničkih pojava i pokreta, a koji su, prema Lindi Nochlin, prije rezultat kolektivnih nastojanja, međusobnih utjecaja i društveno-političkih okolnosti nego „odraz talenta *jednog velikog umjetnika*”¹. Najpoznatije studije toga tipa – ona o prijateljstvu Vincenta van Gogha i Paula Gauguina² ili ona o odnosu Pabla Picassa i Georgesa Braquea³ – odigrale su značajnu ulogu u demistifikaciji legendi moderne umjetnosti. Dok historiografija, koja – zahvaljujući prinosima francuskih povjesničara okupljenih oko časopisa *Annales d'histoire économique et sociale* – tek od tridesetih godina 20. stoljeća daje znatnu pozornost biografskim studijama i studijama svakodnevice, za povijest umjetnosti, koja prepoznaje svoje historijske početke u epohalnom kulturno-historijskom djelu *cinquecenta*, Vasarijevim Životima umjetnika, biografije umjetnika bile su i ostale jedno od njezinih temeljnih istraživačkih područja. Važniju, ideološku intervenciju u taj tradicionalni žanr donosi feministička povijest umjetnosti postavljajući niz novih znanstvenih pitanja, čiji odgovori nalažu interdisciplinski transdisciplinski pristup biografijama umjetnica, i u kojima povijest umjetnosti poseže za analitičkim metodama psihoanalize, sociologije, filozofije i kulturnih studija, uokvirenim teorijskim polazištima poststrukturalizma. Tada, početkom sedamdesetih godina, prvi put u fokusu istraživanja povijesti umjetnosti našli su se rodni *odnosi* u svijetu umjetnosti, koji se radom feminističkih povjesničarki umjetnosti iščitavaju primarno kao društveni odnosi, usko povezani s društvenom ulogom umjetnosti u određenom historijskom razdoblju. Novi načini upotrebe biografskog materijala doprinijeli su rastakanju patrijarhalne matrice u dominantnim povijesnoumjetničkim narativima, dotad prilično zatvorenima za valorizaciju stvaralaštva umjetnica i „žensko iskustvo” svijeta umjetnosti.

Iako je donijela puno „nevolja” s analitičkom kategorijom roda, feministička teorija umjetnosti osigurala je „ženi” „distinktivan i primjeren identitet, pri čemu se kao neupitan temelj ‘kolektivnog ženskog identiteta’ hipostaziralo homogeno transtemporalno i transkulturalno konceptualizirano žensko iskustvo podređenosti.”⁴

Tradicionalna povijest umjetnosti početkom osamdesetih godina asimilirala je feminističku kritiku povijesti umjetnosti, koja dobiva svoj djelomični legitimitet u hrvatskoj znanosti tek ranih 2000-ih.⁵

I dok se tema „ženskih iskustava” i dalje nalazi na margini interesa lokalne povijesnoumjetničke zajednice⁶, u centru pozornosti istraživača hrvatske moderne umjetnosti i dalje su prijateljstva i odnosi (muških) protagonista domaće likovne scene. Iako baštini ponešto od interdisciplinske feminističke metodologije, ovaj se rad nastavlja na spomenute preokupacije istraživača, prije svega na njihove studije o odnosima pojedinih članova Udruženja umjetnika Zemlja (1929. – 1935.). Među tim studijama posebno se izdvajaju one povjesničara umjetnosti Petra Preloga „Tiljak protiv Babića: o obilježjima ideoloških razilaženja u hrvatskoj umjetnosti početkom tridesetih godina 20. stoljeća”⁷, studija Snježane Pavičić „Pisma Lea Juneka i Đure Tiljka iz 1945. godine. Važni dokumenti vremena”⁸, kao i članak Vinka Srhoja „Generalicevo vraćanje sebi”⁹, u kojem se odnos samoukog seljaka slikara Ivana Generalića i njegova mentora Krste Hegedušića pojavljuje kao ključna okosnica valorizacije Generalićeva poslijeratnog stvaralaštva. Neizostavan je i rad „Udruženje umjetnika

Zemlja (1929. – 1935.) i umjetničko umrežavanje¹⁰ Petra Preloga, u čijem se fokusu nalaze međuodnosi svih njegovih članova, prikazani bipartitnom mrežom, u čijoj je strukturi razvidna dominantna pozicija pojedinih članova Zemlje.

Polazište su ovog rada i prinosi prve generacije istraživačica i istraživača Zemlje, odnosno socijalne umjetnosti međuraća (Ivanke Reberski¹¹, Josipa Depola¹², Božice Ćosić¹³), kao i članci koji se bave historizacijom sukoba na književnoj ljevici (Stanko Lasić¹⁴, Velimir Visković¹⁵), kulturnim politikama ranih pedesetih godina (Ljiljana Kolečnik¹⁶) kao i stručna studija „Problem umjetnosti kolektiva: slučaj Zemlja”¹⁷ kustoskog kolektiva BLOK.

Oslanjajući se na rezultate spomenutih istraživanja, u ovom se radu analizira osobni odnos Đure Tiljka (sl. 1) i Krste Hegedušića (sl. 2), članova Udruženja Zemlja, s ciljem rasvjetljavanja pozadine njihovih sukoba i detektiranja ideoloških razlika u shvaćanju uloge socijalno angažirane umjetnosti. Kronologija tog odnosa temelji se na dvjema ključnim epizodama: prva pripada međuratnom razdoblju i obilježava je suradnja dvojice umjetnika, dok drugu pratimo u „dugom trajanju”, od međuraća do ranog poratnog razdoblja. Ona započinje Tiljkovim istupanjem iz Zemlje nakon kraćeg, ali intenzivnog angažmana u tome Udruženju, koji je trajao od 1932. do početka 1934. godine, i završava 1950. sukobom dvojice umjetnika i dramatičnim isključivanjem Đure Tiljka iz Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske (dalje ULUH), koji je tada bio i njegov prvi poratni predsjednik. Obje epizode od posebnog su značenja jer u njima pratimo ideološka približavanja i udaljavanja dvojice umjetnika, kao i preklapanja njihovih prinosa definiranju hrvatske inačice socijalno angažirane umjetnosti, što ih čini kvalitetnom osnovom za preispitivanje teze o Đuri Tiljku kao umjetniku *dogmatskih stavova, petrificiranih i neprihvatljivih u živom organizmu umjetnosti u nastajanju*, kako ga definira Josip Depolo u prvoj službenoj historizaciji Zemlje.¹⁸

Uz rezultate prethodnih studija, ponuđena analiza odnosa dvaju umjetnika temelji se i na arhivskim izvorima: na Tiljkovim kritikama Zemlje te na Hegedušićevim programatskim tekstovima i dnevničkim zapisima iz ranih tridesetih godina, važnima za razumijevanje prve faze njihova osobnog odnosa; na stenografskim zapisnicima Plenuma ULUH-a¹⁹ održanog u veljači 1950. i pratećim Hegedušićevim bilješkama²⁰ o Tiljkovim kretanjima i potezima između 1948. i 1949. godine. Potonja građa osnova je za razumijevanje drugog razdoblja u njihovu osobnom odnosu, čija je dinamika bila znatno poremećena, dijelom i zbog krizne političke situacije proizroćene Rezolucijom Informbiroa i isključivanjem Jugoslavije iz zajednice komunističkih zemalja.

Razdoblje suradnje. Zajedničko djelovanje u Udruženju umjetnika Zemlja

Uvjeti ograničenog parlamentarizma za vladavine kralja Aleksandra Karađorđevića, diktatura i rastuća represija zbog jačanja državnog kapitalizma, koji su potresali prvo desetljeće povijesti novoformirane Kraljevine Jugoslavije, utjecali su i na samoorganizaciju umjetnika i politizaciju umjetničke prakse. Okretanje socijalnom angažmanu u umjetnosti koja u „sferu kulture unosi tadanji stil političke borbe”²¹ odraz je i zaoštrenih političkih prilika na međunarodnoj političkoj sceni, kao i sukoba dviju velikih ideologija, fašizma i socijalizma, koji je nanovo postavio pitanje funkcije umjetnosti u kriznim situacijama i ideološki polariziranim društvima. Đuro Tiljak, lijevi intelektualac, moskovski đak, marksist, ali i izvrstan poznavatelj formalnog razvoja europske moderne umjetnosti, ulaskom u Udruženje umjetnika Zemlja opredijelio se za socijalno angažiranu umjetničku praksu. Podatak o tom događaju nalazimo u zapisniku (sl. 3) s osme godišnje skupštine Udruženja:

1.
Zapisnik s osmog sastanka
Udruženja umjetnika Zemlja
održanog u kavani hotela
Esplanade, 14. 4. 1932. (izvor:
Hrvatski muzej naivne umjetnosti,
arhiva, ostavština Josipa Depola)

Minutes from the eighth meeting of
the Artists' Association Zemlja, held
in the cafeteria of the Esplanade
Hotel on April 14, 1932

ZAPISNIK O SAŠTANKU OD 14.IV.1932.

Kavana Esplanade. Prisutni: Ibler, Hegedušić, Augustinčić kao
gost V. Radauš i Kovačević B.

Zaključuje se sazvati za sljedeći četvrtak t.j.dne 21 ov.g.
treću glavnu godišnju skupštinu u stanu D.Iblera, a tajnik
ima da uredi sve potrebne formalnosti oko saziva. Zaključuje
se da se "Zemlja" reorganizira sa prijemom novih članova koji
su ideološki na liniji "Zemlje" tako da se može početi intenziv
nije raditi i izbjeći stagnaciji koja se je primjetila. Ima se
produbiti program i konačno sastaviti ideološku platformu, kao
i program rada za sljedeću godinu. Predložene članove za prija
em se pozivlje odmah da i sudjeluju kod glavne g.skupštine a
to su D.Tiljak, B.Kovačević, V.Radauš, M.Detoni i od arh Horvat

Slučaj Tiljak je konačno toliko jasan javnosti d
je svako daljnje kamufliranje nepotrebno i samo štetuje jedin
stvu levog umjetničkog fronta ako nije služ. članom "Zemlje"
dok će mu se dati potpuna sloboda kritikovanja radova "Zemlje"

Zaključuje se za sljedeću god. preuzet predavanja
u našoj režiji jer bi to moglo biti ljepo vrelo prihoda.

Prima se na znanje pojava na svijet Jarmeka II. i
imade ma se upitati dopis u kojem ga se izvješćuje da ga se
sutra jednim arhajtloze-om više i da ga se prima kao javan
rednog člana u "Zemlju".....

Ibler *K. Hegedušić*



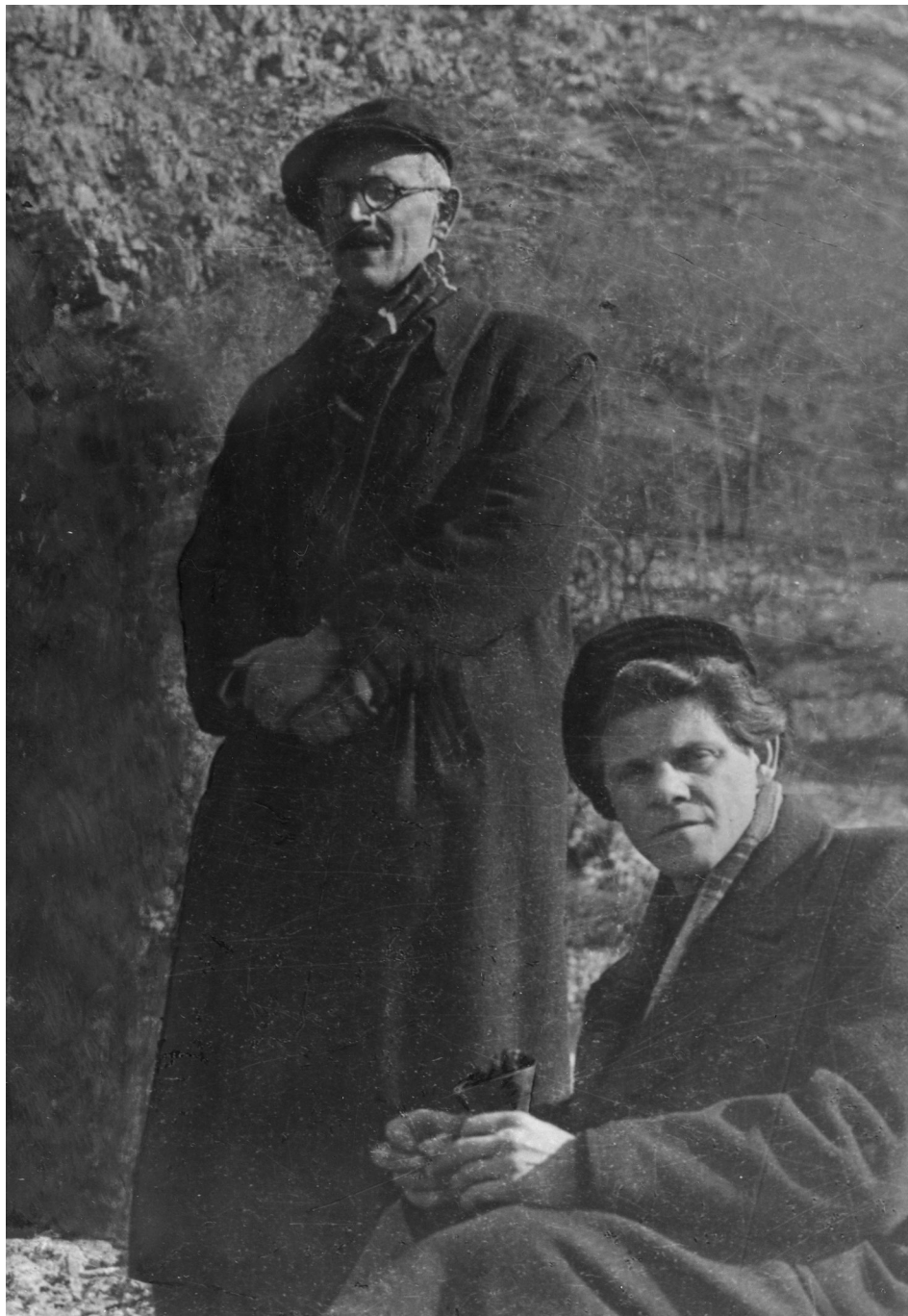
„Treća glavna godišnja skupština održana 13.4.1932. u stanu Drage Iblera konačno dovodi do temeljite personalne reorganizacije Zemlje. [...] Primljeni su novi članovi: Lavoslav Horvat, Marijan Detoni, Edo Kovačević, Mladen Kauzlarić, Stjepan Planić i Đuro Tiljak koji je prema ranijoj odluci trebao da zadrži poziciju 'slobodnog i nezavisnog kritičara', ali je slučaj Tiljak toliko jasan javnosti da je svako daljnje kamufliranje nepotrebno i samo štetuje jedinstvu lijevog umjetničkog fronta ako nije službenim članom Zemlje.”²²

Tiljak je tom prigodom izabran i za Hegedušićeva zamjenika na poziciji tajnika Zemlje.²³ Kao glavni medijator zemljaških programskih polazišta prema široj zajednici, Tiljak je djelovao kao jedan od važnijih likovnih kritičara, formiran prateći djelatnost Proljetnog salona, središnje likovne manifestacije međuratnog Zagreba. Krajem dvadesetih godina 20. stoljeća Proljetni salon više nije mogao odgovoriti na nove društvene i kulturne izazove,²⁴ a polagano trošenje njegova kulturnog kapitala podudarilo se s Tiljkovim kritičkim pogledom na umjetničku produkciju „kapitalističke periferije”, u kojoj je vidio „nesolidne i površne likovne refleksije europskih likovnih strujanja”²⁵. Do ulaska u članstvo Zemlje, a i nakon napuštanja Udruženja

2.

Portret Đure Tiljka i Ivana Gorana Kovačića u partizanima (snimljeno ispred Prenja u Bosni i Hercegovini u ožujku 1943.), (izvor: Fototeka Instituta za povijest umjetnosti)

Portrait of Đuro Tiljak and Ivan Goran Kovačić in the Partisan Detachments (taken in front of Prenja in Bosnia and Herzegovina in March 1943)



1934. godine, Tiljak je pisao studije, kritike i osvrtne o zbivanjima na likovnoj sceni i njihovim protagonistima, objavljujane u *Kulturi*, *Pantheonu*, *Književniku* i drugim kulturnim časopisima. Petar Prelog vidi ga kao ključnog polarizatora domaće umjetničke scene, osobu koja je svojim kritikama jasno postavljala granice između njezinih ideološki suprotstavljenih protagonista, ne libeći se ulaska u žestoke polemike, pa i otvorene sukobe s autoritetima poput Ljube Babića.²⁶

Prije formalnog stupanja u članstvo Zemlje, Tiljak u *Književniku* objavljuje dvije kritike izložbi toga Udruženja. Tekstovi generičkih naslova „Izložba Zemlje” (1931.)²⁷ i „Likovni život” (1931.)²⁸ svjedoče o Tiljku kao britkom kritičaru, ali i autoru koji analizi umjetničke forme pristupa politizirajući njezina medijacijska i diseminacijska nastojanja. Prepoznajući upravo programski osmišljeno širenje recepcijskog polja i agendu aktivnog uključivanja obespravljenih društvenih grupa, radnika i seljaka u umjetničku zajednicu – kao publike, stvaratelja i glavnih motiva likovnog djela – Tiljak uspostavlja specifičan metodološki i teorijski okvir objašnjenja poetike Zemlje i njezinih prinosa demokratizaciji umjetničke sfere. Valorizaciju socijalno angažirane umjetnosti gradi oko nekoliko ključnih pojmova: *primitivizam*, *kolektiv*, *najširi narodni slojevi*, *sadržaj umjetničkog djela* i *dijalektika*, pri čemu Hegedušićevo slikarstvo ocjenjuje statusom „najčišće dijalektike”²⁹.

„Istina da su se veliki umjetnici izražavali dijalektički u velikoj mjeri n.pr. Daumier, Toulouse-Lautrec pa i Van-Gogh, no oni još nisu slutili mogućnosti ovog jezika. Preko crnačke i američanske plastike produbio je kubizam njegove apstraktne mogućnosti posve individualistički, udaljivši ga od njegove organske baze – kolektiva na kojem je izrastao. Tako je i Kandinski pošao od ukrajinske narodne ornamentike u kolorističke muzikalne apstrakcije. Posve drugačije je shvatio primitivizam George Grosz, koji se 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 na crtežima br. 134 ‘proštenje’ Ivana Generalića, br. 14 ‘za šumsku štetu’ od Krste Hegedušića i broj 47 ‘govornička tribina’ od Otona Postružnika. U slikama je likovna dijalektika u službi seoskog urbanizma (Generalić), seoskog urbanizma i renesanskog prostora (Hegedušić), a najčišća u staklu br. 10 ‘plesale su cure s dečki’ od Hegedušića.”³⁰

Liniju razgraničenja između neangažiranog i angažiranog tretmana *primitivne* forme Tiljak uspostavlja u korelaciji s odnosom umjetnika spram kolektiva odnosno širih društvenih slojeva. Dok je u prvom slučaju odnos umjetnika s bazom, odnosno kolektivom, jednosmjernan i obilježen tek pukim preuzimanjem predmodernih oblikovnih i izražajnih sredstava zajednice i njihovim transferom u polje visoke kulture, koje ostaje na razini „individualističke” kreacije, u drugom slučaju taj je put dvosmjernan. Naime, socijalno angažirani umjetnik sadržaj svojeg djela stavlja u službu deprivilegiranih članova društva, tematizirajući njihove socijalne probleme njima jasnim i razumljivim likovnim jezikom.

U svojem programskom tekstu iz 1932. „Problem umjetnosti kolektiva”³¹ Krsto Hegedušić kao ključnu okosnicu definicije socijalne umjetnosti također uzima kolektiv, intenciju umjetnika, njegov tretman sižea, kao i odnos prema najširim društvenim slojevima, koje naziva četvrtim staležom. Hegedušić u svoju definiciju uvodi i koncept razvijanja socijalne, odnosno klasne svijesti, čime „dvosmjernan” odnos, naznačen u Tiljkovu tekstu, zadobiva jasniji okvir, a angažirana umjetnost konkretno definiranu funkciju.

„Ako se postavlja definicija umjetnosti kolektiva ona prvenstveno glasi: svaka je ona umjetnost kolektiva koja doprinosi razvijanju socijalne svijesti kod četvrtog staleža. - Ta svrha je ujedno jedan od glavnih postulata te umjetnosti i baš s obzirom na nju traži se uz ideološku čistoću još i jasnost formalna.”³²

3.

Portret Krste Hegedušića
ispred kuće u Hlebinama
(izvor: Hrvatski muzej naivne
umjetnosti, arhiva, ostavština
Josipa Depola)

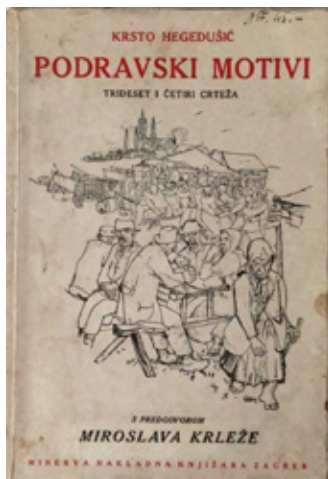
Portrait of Krsto Hegedušić in
front of his house in Hlebina



Kao dobre primjere *umjetnosti kolektiva* i Hegedušić navodi nekoliko imena europske umjetnosti, prije svega protagoniste nove objektivnosti, Grosza, Dixu, ali i hrvatskog seljačkog pisca Miškinu, zatim Cesarca i Krležu. Postavljanjem pitanja „čime?” i „kako?”³³ se umjetnik treba obraćati kolektivu da bi tom kolektivu bio „koristan”, problematika medijacije i diseminacije umjetnosti dolazi u prvi plan, uvažavajući ograničenja i *zamke* društvenih odnosa unutar kojih se takva umjetnost proizvodi „Jer ne može biti svejedno da se uzima siže ili sadržaj koji će biti odraz društvenih suprotnosti i naše stvarnosti, a da se istovremeno ne vodi briga kako će se taj sadržaj učiniti razumljivim najširim slojevima narodnim.”³⁴ I kod Hegedušića nalazimo, kao i u Tiljkovu tekstu, već razrađen koncept distinkcije između angažiranog i neangažiranog pristupa korištenju primitivnih formi, odnosno „likovne koncepcije pučke umjetnosti”. Prema Hegedušiću,

„važno je naglasiti da ta umjetnost i ako proizlazi direktno iz redova kolektiva i posjeduje kolektivističke sposobnosti i u formalnom pogledu može biti i najuspjelija, ona još uvijek ne mora da bude istovremeno i lijeva umjetnost. Ona ne mora da zadovoljava postavljenoj definiciji umjetnosti kolektiva. Ona ukoliko je djelo klasno nesvjesnih ne može da predje stadij tako zvane pučke umjetnosti (*L'art populaire*).”³⁵

I u preostalim trima Tiljkovim tekstovima objavljenima u *Kulturi* prije kulminacije sukoba na književnoj ljevici 1933. – „Izložbe i kritičari”³⁶, „Literarni i umjetnički



4. Naslovna stranica *Podravskih motiva*, Minerva, Zagreb, 1933.

Cover page of *Podravski motivi*, Minerva, Zagreb, 1933

5. Krsto Hegedušić, *Oktobarski dani u Petrogradu*, 1919. (izvor: Hrvatski muzej naivne umjetnosti, arhiva, ostavština Josipa Depola)

Krsto Hegedušić, *October Days in Petersburg*, 1919

bezbožnici”³⁷ te „Izložba Zemlje”³⁸ – ponavljaju se i dijelom produbljuju programske postavke umjetničkog djelovanja Zemlje, no njihov ton lavira između oštre polemike i didaktičkog pristupa. Kada odgovara na napade klerikalne štampe, Tiljak se postavlja na prvu liniju obrane socijalne umjetnosti Zemlje, koju su katolički časopisi i liberalna glasila nazivali „likovnim diletantizmom, suvišnom brutalnošću i neobjektivnom tendencioznošću”³⁹, posebice zbog zemljaških radova antiklerikalnog karaktera. Kada piše s didaktičkim intencijama, analizi zemljaške produkcije ne pristupa apologetski, već sasvim suprotno – ne libi se kritički osvrutati na pojedine radove i ostvarenja ističući njihove manjkavosti, iako svjestan da zadatci koje pred njih postavlja nisu ni laki ni jednostavni. Pritom Krstu Hegedušića bez iznimke ističe kao umjetnika čiji radovi imaju „značajne crtačke linearne kvalitete koje otvaraju put do jednog dubokog likovnog realizma gdje će sadržaj i forma sadržavati jedinstvenu umjetničku koncepciju.”⁴⁰

U povijesti osobnog odnosa Tiljka i Hegedušića razdoblje ranih tridesetih moguće je okarakterizirati kao razdoblje intenzivne suradnje, međusobnog nadopunjavanja i zajedničke razrade programskih načela i funkcije socijalno angažirane umjetnosti Zemlje, a koja se dijelom teorijski razvija u korelaciji s internacionalnim postulatima socijalističkog realizma. Pritom je Tiljkova uloga u kreiranju poetičkih načela Zemlje ipak ponešto važnija od one koju su mu dodijelile njezine dosadašnje historizacije denunciravši ga kao *dogmatičara* neprihvatljivih stavova.⁴¹ Njegova teorijska, likovna i ideološka objašnjenja, kako je vidljivo iz tekstova pisanih do 1933. godine, poklapaju se s Hegedušićevom jasno definiranom poetikom socijalno angažirane umjetnosti. I Tiljkova valorizacija Hegedušićeva likovnog stvaralaštva i njegova osobnog doprinosa socijalnom slikarstvu nije samo pozitivna nego se u Tiljkovim tekstovima ističe kao perjanica socijalno angažiranih umjetničkih nastojanja. U tom smislu, u ovom razdoblju nije moguće uočiti nikakve naznake budućih razilaženja i sukoba između te dvojice umjetnika.



Razilaženje Tiljka i Hegedušića 1934. godine u kontekstu sukoba na književnoj ljevici

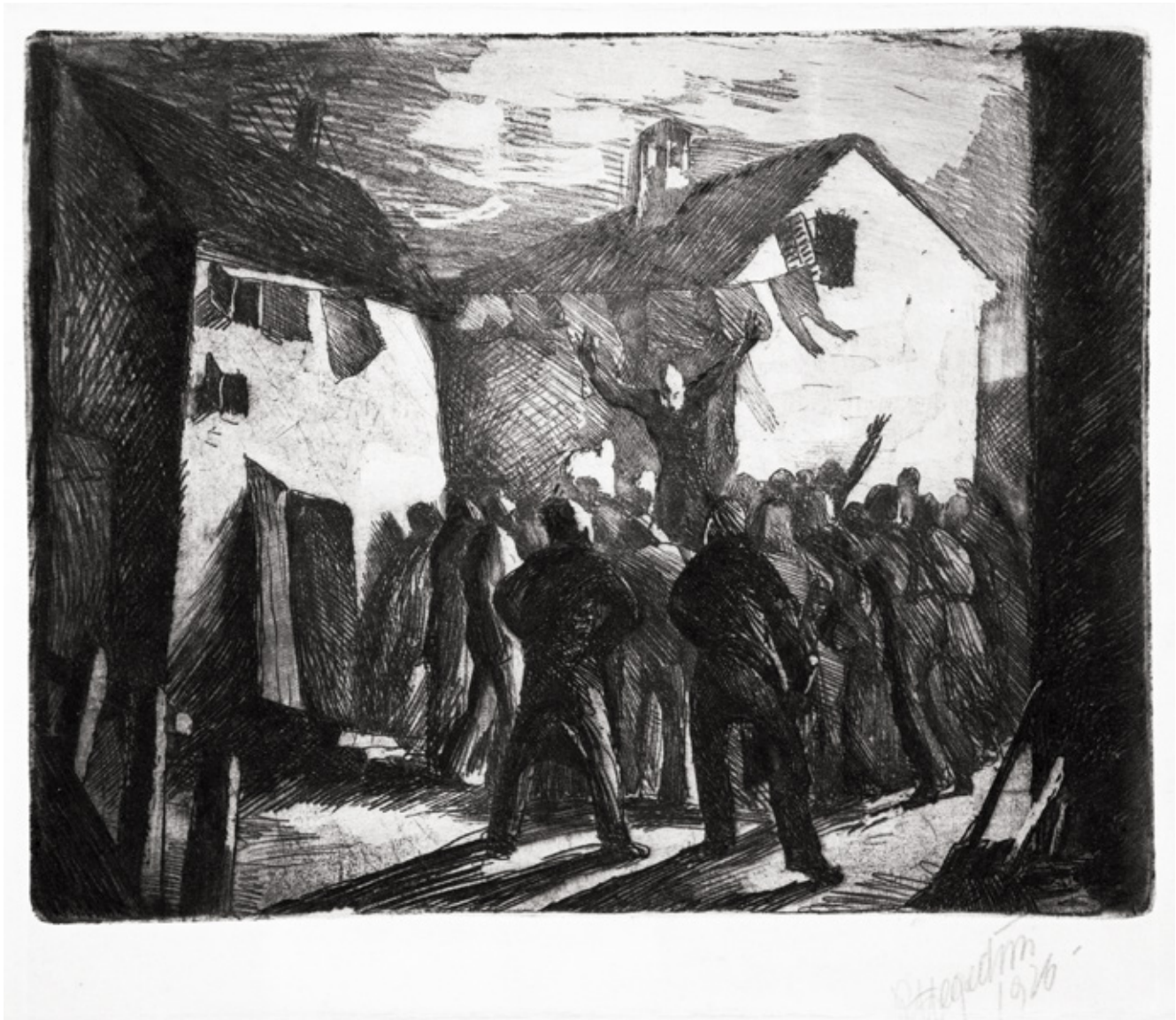
Iako se slikarstvo Zemlje u prvim godinama njezina djelovanja u djelu narativa čita kao „otvorena negacija socijalističkog realizma, harkovske i ždanovljevske linije dirigitane umjetnosti”⁴², povijest umjetnosti to rano razdoblje ipak objašnjava kao ono u kojem je Udruženje „barem u teoriji, na strani socijalističkog realizma.”⁴³ Ta se kontradikcija ukida novim valom polarizacije, koja ovoga puta uključuje lijevo orijentirane umjetnike na transnacionalnoj, jugoslavenskoj razini, a povijest književnosti objašnjava je sintagmom sukoba na književnoj ljevici. Rasprave i oštre polemike koje su taj sukob obilježile imale su svoj odjek i u sferi likovnosti, ponajprije u djelovanju Udruženja Zemlja, čija se „dotadanja službena idejna orijentacija ... lomi i raspada pod njegovim utjecajem.”⁴⁴

Sukob kulminira 1933. godine objavom znamenitog Krležina predgovora Hegedušićevim crtežima u umjetničkoj knjizi „Podravski motivi” (sl. 4). Taj prijelomni tekst pokrenuo je „zbijanje redova” te se od trenutka njegova publiciranja „čitava intelektualna scena lijevo orijentiranih književnika i likovnjaka opredijelila ili *za* Krležu ili *protiv* Krleže”⁴⁵, odnosno *za* i *protiv* ortodoksnog tumačenja socijalne literature, ili *za* i *protiv* Krležina estetičkog obračuna sa socijalističkim realizmom.⁴⁶ U tom velikom sukobu Tiljak i Hegedušić, dojučerašnji bliski suradnici, našli su se na suprotnim stranama.

Krležin tekst uvodio je čitatelja u seriju crteža koji tematiziraju život podravskog sela i migracije seoskog proletarijata iz sela u grad te ni po čemu ne odstupaju od postavljenog programa Zemlje. Za razliku od crteža, tekst Predgovora afirmacijom individualizma⁴⁷ negira temeljnu postavku zemljaškog angažmana – onu o *umjetnosti kolektiva*. Razloge kontradikcije između teksta i slike valja tražiti u Krležinoj intenciji da svoj „Predgovor” iskoristi i za ulazak u veliku polemiku o funkciji umjetnosti u socijalističkom društvu, o kojoj predstavnici međunarodne organizacije revolucionarnih pisaca raspravljaju od sredine dvadesetih, kao i da od stvaralaštva zemljaša istakne upravo Hegedušićev *talent*. „Predgovor” obiluje tropima koji umjetnički rad tumače kao „nejasnu magiju umjetničkog stvaranja”⁴⁸ utemeljenu u „umjetničkom nadahnuću”⁴⁹ koje se mora javljati „više iz primozga, iz utrobe, iz crijeva, ponajviše iz skrivenih tjelesnih pobuda, mutnih strasti i sebeljubivo nečistih nagona, proturazložno i prkosno.”⁵⁰

Kritičari predgovora postavili su pitanje zašto Krleža ulazi u oštru polemiku u tako kompleksnom trenutku, u kobnoj 1933., godini dolaska Hitlera na vlast i rastićeg fašizma, kada se sve jasnije postavlja zahtjev za jedinstvom umjetnika u „borbi protiv mračnih sila i za očuvanjem europskih humanih vrijednosti?”⁵¹ I zbog čega bira upravo Hegedušićevu knjigu za objavu svojeg radikalnog *ne* socijalističkom realizmu, svjestan njegove pogubnosti za daljnje funkcioniranje Zemlje? Zbog čega se upušta u taj obračun znajući da je upravo on „centralna figura cjelokupne intelektualne ljevice”⁵² i da će njegov iskaz razjediniti lijevu inteligenciju i zadati težak udarac u tom trenutku prilično slaboj Partiji?

Na neka od tih pitanja povijest umjetnosti već je dala odgovor, uglavnom se pozivajući na kompleksnu situaciju tridesetih godina, kada se zbog pritiska diktature i političke opresije prema ljevici u Kraljevini Jugoslaviji onemogućava njezino otvoreno djelovanje te se afirmira tendenciozna, socijalno angažirana umjetnička praksa. No Krleža se suprotstavio „umjetnosti gole tendencioznosti i vulgarnog sociologizma”⁵³ iz više razloga, a ponajprije zbog toga što se jednostavno „nije mogao poistovjetiti s normativnom estetikom” odbacujući svaki tip propisa kao osnove umjetničkog djela, uključujući i crkvene propise.⁵⁴ Neki povjesničari umjetnosti u pozadini njegova istupa vide i neslaganja s unutarnjom politikom Sovjetskog Saveza tridesetih godi-



6.
Krsto Hegedušić, *Miting komunista u Novoj Vesi*, bakropis, 1926.
(izvor: Hrvatski muzej naivne umjetnosti, arhiva, ostavština Josipa Depola)

Krsto Hegedušić, *Communist Rally in Nova Ves*, copper etching, 1926

na, konkretno s „promjenom taktike u radničkom pokretu”⁵⁵, odnosno s frakcijskim borbama u kojima strada i Kamilo Horvatin⁵⁶ (sl. 2), Hegedušićev ujak i Krležin bliski prijatelj iz mladosti, koji je pak „uz Cesarca i Đuru Cvijića najviše utjecao na Krležino političko formiranje”⁵⁷. Horvatin je bio centralna figura revolucionarnog radničkog pokreta međuratnog Zagreba, urednik časopisa *Borba*, politički aktivist, agitator i prvak internacionalnog radničkog pokreta, član Centralnog komiteta KPJ-a te predstavništva KPJ-a u Kominterni.⁵⁸ Hegedušićeva veza s Horvatinom imala je obiteljski karakter: još kao srednjoškolac, po dolasku iz Hlebina u Zagreb (sl. 3), Hegedušić je živio s Horvatinom i preko njega se upoznao s revolucionarnim radničkim pokretom, ali i opresijom Karađorđevićeva režima prema revolucionarima.⁵⁹ U svojoj službenoj autobiografiji Hegedušić je zapisao:

„Poslije smrti oca profesora na gimnaziji u Donjoj Tuzli, mati Dragica rođ. Horvatin vraća se najprije na selo Hlebine (gdje je otac bio rođen i imao nešto zemlje i seljačku kuću s kućištem) – poslije u Zagreb radi školovanja djece. Životni uslovi teški, posebno u vrijeme I. svjetskog rata. Kako kod nas stanuje Kamilo Horva-

tin brat majke te se preko njega i prijatelja mu Cesarca A. i Krleže Miroslava rano upoznajem s težnjama radničke klase i socijalističkom literaturom. Na realnoj gimn. obilježen kao 'crveni', s naporom završavam osam razreda."⁶⁰

U svojim formativnim godinama mladi je slikar bio povezan i s drugim protagonistima revolucionarnog pokreta, Cesarcem i Krležom, i upravo u tim odnosima treba tražiti motivaciju njegovih ranih radova posvećenih revolucionarnim zbivanjima i radničkom organiziranju – „Oktobarski dani u Petrogradu” iz 1919. (sl. 5) i „Miting komunista u Novoj vesi” iz 1926. (sl. 6) – koji se interpretiraju kao prvi domaći primjeri socijalno angažirane umjetnosti.⁶¹

Teško je nagađati koji su još motivi utjecali na Hegedušićevo političko pozicioniranje 1933. Je li se pronašao i u Krležinoj kritici Sovjetskog Saveza? Njegov *povratak* Krleži i Babiću, s kojima je pri osnivanju Zemlje, po zahtjevu kolektiva, morao raskrstiti, bio je prilično rezolutan.⁶²

Za dio zemljaša „Predgovor” i unutarnja previranja koja su ga pratila bili su glavni poticaj za istupanje iz Udruženja, a taj bi se čin mogao tumačiti i javnim iskazom vlastite pozicije u raspravi o socijalnoj literaturi, koju Krleža zaoštava 1933. godine. I Tiljak je bio jedan od onih koji su službeno istupili iz Zemlje, no prije toga pokušao je spriječiti njezin potencijalni raspad, pa i objavu Krležina „Predgovora”:

„T. (Tiljak) bio kod Krleže i objasnio mu da će to dovesti do raspada Zemlje jer da se članak protivi naziranju i ideologiji Zemlje. [...] Da je protiv harkovske linije, i protiv kolektivizma, da nije marksistički i.t.d. Krleža mu je objasnio kako se to ima s harkovskom linijom, a ako će se Zemlja radi toga raspasti, neka se ona samo raspadne jer nije vrijedna da živi. [...] Uslijed predgovora mojoj knjizi došlo je do ponovnog sukoba. T. je imao sprovesti unutar Zemlje misiju da se Zemlja većinom glasova izjasni protiv Krleže. [...] Tražilo se izričito da ja izjavim kako se ne slažem s predgovorom, a tada sam izjavio da se slažem 100 posto i neka se to uzme na znanje. A čim sam pristao da Krleža piše predgovor, znači odobravam ono što on piše. [...] Većina se izjasnila da se to Zemlje ne tiče, te ako ko što ima protiv Krleže neka se lično u svoje ime s njim objasni. Međutim A. (Augustinčiću) i R. (Radaušu) su dosadile te svađe i kontrole [...] pa su pismeno istupili iz Zemlje. Potom su počeli istupati drugi članovi, a među posljednjima u toj krizi Zemlju napušta 29.1.1934. i Đuro Tiljak.”⁶³

Ipak, Zemlja se ni nakon 1933. ne odriče *funkcije* dodijeljene umjetnosti, a koja je odraz društvenih okolnosti i antisistemskog raspoloženja članova Udruženja, koji su u Karađorđevićevu režimu i Kraljevini Jugoslaviji vidjeli nametnuti unitarizam, nacionalno ugnjetavanje i potlačivanje hrvatskog seljaštva. Još uvijek neriješeno agrarno i s njim povezano nacionalno pitanje zaoštavalo se uslijed sve intenzivnijeg uvođenja kapitalizma i rastuće industrijalizacije, koja je donosila sve teže uvjete života najsiromašnijim slojevima društva i pokrenula velike valove migracija iz sela u grad. Preokupacija tim gorućim društvenim problemima u umjetnosti Zemlje te specifičnosti likovnog jezika – od načina kreiranja prostora slike, koji je „kao površina shvaćen dvoplošno”⁶⁴, pri čemu „prostor u smislu renesanse ne postoji”⁶⁵, upotrebe boje, koje „moraju biti date plošno i u lokalu kao kod Matissa”⁶⁶, tretmana osvjetljenja („rasvjeta je difuzna iz raznih centara”⁶⁷), tretmana proporcija („drempasti način prikazivanja tjelesa”⁶⁸) – koji se preuzimaju iz narodne umjetnosti, od samoukih slikara, kipara seljaka i dječjeg likovnog izričaja (načelo primitivizma), činili su istovremeno Zemljinu *autentičnost*. Tako je Zemlja usvojila iskazivanje *nacionalnog duha* u umjetničkom djelu, jednu od ključnih doktrina socijalističkog realizma. Ipak, Zemljina se putanja jasno razdvaja od kanonskih formulacija donesenih na Kongresu u Harkovu 1934., koje

su utrle put „produkciji konzervativne i puritanske umjetnosti i označili kraj modernističkim eksperimentima i trendovima iz dvadesetih.”⁶⁹ U tom smislu Zemlja je upravo taj modernistički eksperiment, autohtona, predharkovska pojava koja odrednice socijalističkog realizma, pisane za potrebe socijalističkog društva, nije ni mogla ni htjela prihvatiti. U tome ju je priječio *stadij* društveno-povijesnog razvitka, na koji opetovano upućuje Tiljak. Dobar je primjer za to i nemogućnost implementacije doktrine *partijnosti*⁷⁰, odnosno zahtjeva za odražavanjem političke linije Partije u umjetničkoj produkciji. Naime, KPJ je u to vrijeme djelovao pritisnut terorom Šestojanuarske diktature, u ilegali, konspirativno, organiziran preko niza ćelija. Nakon neuspjelog dizanja ustanka 1929. i ubojstva tadašnjeg sekretara KPJ-a Đure Đakovića nastupio je još jedan težak period frakcijskih borbi, koji je političko organiziranje vratio cijelo jedno desetljeće unazad. U tim okolnostima Partija zasigurno nije imala kapaciteta da svoju liniju nameće jednoj umjetničkoj grupi, koliko god da joj je u tom trenutku bila važna umjetnosti dodijeljena uloga političkog govora.

Sukob Tiljka i Hegedušića 1950. i Rezolucija Informbiroa

Godina koja je promijenila tijek poslijeratne jugoslavenske povijesti, ali i umjetnosti jest 1948., kad početkom globalnog hladnoratovskog političkog preslagivanja dolazi do tektonskih pomaka između tek uspostavljenih geopolitičkih blokova. Jugoslavija je tada izbačena iz Saveza komunističkih zemalja Prvom rezolucijom Informbiroa „O stanju KP Jugoslavije”⁷¹, koju potpisuju komunističke partije istočnoeuropskih zemalja zajedno s komunističkim partijama Francuske i Italije. Taj događaj, kolokvijalno nazvan „sukob Tito – Staljin”, suvremena historiografija tumači kao „najvažniji hladnoratovski događaj kojim se narušava monolitnost Istočnog bloka”⁷². Napuštanjem Saveza komunističkih zemalja Jugoslaviji se otvorio put prema liberalizaciji, potvrđen uvođenjem tzv. trećeg puta i jugoslavenskog modela samoupravljanja. Takav razvoj događaja donio je i „traume i strašne žrtve na unutarnjem planu”⁷³, posebice vidljive u „neizbježnoj diferencijaciji i frakcijskim borbama pri čemu se javlja fenomen kominformizma”⁷⁴. Pojam „kominformizma” podrazumijevao je političko priklanjanje stavovima iznesenim u Rezoluciji Informbiroa i razvijanje negativnog stava prema stremljenjima jugoslavenskog rukovodstva, posebice prema njegovu zaokretu prema Zapadu, a mogao se uočiti među pripadnicima različitih društvenih sfera, pa tako i među umjetnicima. Traumu je izazvao odgovor države na takva stajališta, manifestiran različitim oblicima represije, tj. političkim progonom i zatvaranjem pobornika Rezolucije, tzv. kominformovaca. Đuro Tiljak bio je jedan od njih. Tada utjecajan umjetnik, čiju biografiju nisu krasile samo marksistički fundirane likovne kritike i rad na razradi lokalne inačice socijalno angažirane umjetnosti ili obrane njezine ortodoksne orijentacije u međuratnom razdoblju, već i bogata ratna biografija, član Agitpropa, vijećnik AVNOJ-a i ZAVNOH-a, a potom i važan kulturni radnik na tek oslobođenom teritoriju,⁷⁵ poratni profesor i prorektor ALU-a, Tiljak je uživao podjednako poštovanje i umjetničke zajednice i političkog *establishmenta*. Stoga ne iznenađuje da je umjetnička zajednica izabrala upravo njega za prvog poslijeratnog predsjednika Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske. Taj umjetnik partizan (sl. 6) u liberalizaciji Jugoslavije i njezinu okretanju Zapadu nije vidio smisla. Izostanak njegove javne podrške Titu nakon objave Rezolucije bio je, s obzirom na Tiljkovu poziciju unutar *establishmenta*, iznimno vidljiv. Naime, ako se 1933. cjelokupna intelektualna javnost morala opredijeliti za i protiv Krleže, 1948. očekivalo se opredjeljenje za i protiv Tita kroz javno iskazivanje odanosti KPJ-u. U novoj političkoj situaciji Tiljak se osjećao depresivno, pa i prilično iscrpljeno, o čemu svjedoče njegove riječi upućene prijatelju Leu Juneku u pismu iz prosinca 1945.:

„Nas nekolicina je riskirala sve odlaskom u borbu, a najviše svoj miran razvitak i rad. To je bilo razumljivo - kao kad žaba skače u vodu... Ovdje je teško. Materijala nemamo, naročito boja i platna. Molim te javi mi kako je s bojama u Parizu i postoje li mogućnosti izvoza za Jugoslaviju? Nemamo lanenog ulja ni trepentina. Proći će još mnogo vremena dok uspijemo isto proizvesti u domovini. [...] Već više od godinu dana ne slikam ni ne crtam jer sam okupljen svim drugim poslovima. Ne znam kada ću odahnuti i poživjeti kao umjetnik - možda nikada.”⁷⁶

Njegova zaokupljenost drugim poslovima sastojala se od rada na izgradnji kulturnih institucija, rada na formiranju nacionalnog i saveznog udruženja likovnih umjetnika, nabave likovnih materijala, stambenog zbrinjavanja umjetnika, osiguravanja prostora za rad i sl. Rezolucija 1948. prilično je poremetila te aktivnosti.

Je li Tiljak pokušao organizirati dio umjetnika unutar ULUH-a u frakciju *protiv Tita*, jer se jednostavno nije mogao poistovjetiti s iznenadnim odvajanjem od zemalja Istočnog bloka i dojučerašnjih saveznika? Na pitanje zbog čega je postao jedan od „organiziranih” kominformovaca, teško je odgovoriti. No njegove aktivnosti i prije donošenja Rezolucije Informbiroa pomno je pratio Krsto Hegedušić,⁷⁷ s kojim je Tiljkov odnos bio zaoštren zbog tada aktualnog tzv. generacijskog sukoba u ULUH-u. Hegedušić je u tome razdoblju bio također iznimno cijenjen i uvažavan umjetnik. Iako je rat proveo daleko od fronta, u Zagrebu, nizom novih funkcija koje mu se dodjeljuju po završetku rata pratimo i njegovo uspinjanje u sam vrh umjetničkog *establishmenta* socijalističkog društva. I Hegedušić dobiva profesuru na ALU-u, kao i vođenje Majstorske slikarske radionice, a bio je izabran i za člana upravnog odbora ULUH-a. Upravo je ugroza potonje Hegedušićeve pozicije bila povod njegova ozbiljnijeg sukoba s Tiljkom. Iako su se kao uzrok tog sukoba navodili drukčiji pogledi na poslijeratno funkcioniranje ULUH-a, u njegovoj pozadini nalazila se borba za pozicije moći i utjecaj u izgradnji kulturnih institucija novog društva.

Tiljkov pokušaj eliminacije Hegedušića iz Upravnog odbora ULUH-a i nastojanje da i u toj organizaciji „provede smjenu generacija” i u Odbor dovede mlade umjetnike (čime se opredijelio za, u osnovi, marksističku strategiju „rezanja pupčane vrpce” sa starim sistemom) stvorili su uvjete za to da se protiv njega formira čitava „fronta” starijih i iskusnijih umjetnika:

„[...] za Upravu perioda 1948./1949. nisu predviđeni Augustinčić, Radauš, Hegedušić s razlogom razduženja, smjene kadra i omogućavanja mlađima da uđu u Upravu. Zaključeno je da od partijaca ostaju u Upravi Detoni i Mraz. Prica, koji je bio predviđen za tajnika, uvjetuje svoj pristanak, ako Tiljak bude predsjednik. Tiljak daje izjavu, da uvijek kada kola zaglibe u blato, on mora da ih izvlači. Izlazak Radauša i Hegedušića Tiljak objašnjava kao nužnu potrebu jer da ta dvojica nisu predviđeni za Upravni odbor. Šotra bio je protivnik tako velikom broju izlazaka iz Uprave starijih i iskusnijih drugova. Istovremeno, pojavljuju se u umjetničkim krugovima glasovi da se majstori povlače i da neće surađivati.”⁷⁸

Sukob s Hegedušićem ubrzo je poprimio ozbiljnije razmjere. Iz Hegedušićeve perspektive (sl. 6) funkcioniranje ULUH-a i kulturne politike koje se tamo provode, nisu bile prihvatljive. U zamjerkama Tiljkovim potezima i političkim potezima navodi problematiku odnosa prema socijalističkom realizmu, kao i Tiljkov odnos prema Rezoluciji:

„Takva [Tiljkova] politika dovela je i morala je dovesti do skretanja čitave organizacije u mutne vode, kako po liniji idejno-političkoj tako i po liniji idejno-likovnoj, otvarajući vrata nezdravim društveno likovnim i političkim tendencijama. Sumarno uzeto, te su se tendencije odrazile u sljedećem:

7.
Krsto Hegedušić s kćeri Mirjanom
pozira pored svojih znamenitih
Bilježnica, 1948. (izvor: Hrvatski
muzej naivne umjetnosti, arhiv,
ostavština Josipa Depola)

Krsto Hegedušić poses with his
daughter Mirjana next to his
famous *Notebooks*, 1948



1. U priklonu formalizmu, favoriziranju diletantizma, konjunkturnog slikarstva i profesionalizma.
2. Zapuštanju idejno-političke izgradnje članstva kao i borbe za veću idejnost i bolju kvalitetu.
3. Grupašenju po liniji koristoljublja i frakcionaškoj borbi.
4. Kominformovskom skretanju organizacije na političkoj liniji.”⁷⁹

Zaustavimo se na trenutak na prvoj točki, odnosno na ponovno otvorenom pitanju socijalističkog realizma, kroz usporedbu tada aktualnih zapisa Tiljka i Hegedušića o normativnoj estetici. U predgovoru ULUH-ove godišnje izložbe iz 1948. Tiljak zapisuje:

„U SSSR-u i u zemljama narodne demokracije, pitanje programirane umjetnosti postavlja se s 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.”⁸⁰

Istovremeno, Hegedušić u to vrijeme afirmira koncept *socijalističkog realizma u humanističkom smislu*, različitog od slikarstva „[...] koje nam je prikazano od službene ruske strane kao socijalistički realizam u slikama Gerasimova i drugova, [i koje] u velikoj većini ne predstavlja drugo nego najobičniji malograđanski cukervaser, postimpresionističku limunadu, akademizam⁸¹ u lošem smislu i naturalistički kič”⁸² (sl. 7)

Navedeni pristupi ne daju razlučiti suprotstavljene stavove i nepomirljive perspektive: Hegedušić uronjen u vlastiti trenutak konkretno predlaže lokalnu varijantu humanističkog realizma koja se može, Tiljkovim riječima, protumačiti tek kao jedna od faza adekvatna društveno-političkom kontekstu poslijeratne Hrvatske. Odnosno Tiljkova načelna, teorijska razina artikulacije *likovno-idejnih* pitanja ne kosi se s konkretnim Hegedušićevim prijedlogom.

Ipak, sukob svoj epilog dobiva u veljači 1950., kad zajednica umjetnika okupljenih na Plenumu ULUH-a razmatra Tiljkove poteze i stavove te ga jednoglasno isključuje iz Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske. Radikalna optužba za „izdaju naroda” koja mu je tom prigodom izrečena ponajviše se odnosi na njegovo „kolebanje” u vezi s jugoslavenskim vanjskopolitičkim potezima 1948. i „frakcionašenjem” te nema utemeljenja u neslaganjima po *likovno-idejnoj liniji*.

Tiljkova karijera kulturnog radnika i umjetnika bila je zapečaćena. Isključen iz zajednice likovnih umjetnika Hrvatske relativno je slabo participirao u godišnjim izložbama, a njegove samostalne izložbe nije bilo do ranih sedamdesetih, dok se posve izuzima od sudjelovanja u teorijsko-kritičarskom radu. Kako je iz povijesti hrvatske poslijeratne umjetnosti poznato, nakon Tiljkove smjene Hegedušić postaje ključna osoba za „institucionalnu organizaciju svijeta umjetnosti”.⁸³ U praksi je

8.

Krsto Hegedušić pri radu na kompoziciji *A.D.1573*. (izvor: Hrvatski muzej naivne umjetnosti, arhiv, ostavština Josipa Depola)

Krsto Hegedušić working on the composition *A.D.1573*.



Hegedušićev projekt „pretpostavljao dominantnu ulogu postojećih institucija”⁸⁴ pri čemu dvije ključne umjetničke institucije – ULUH (odgovorni za reprezentaciju i tekuću likovnu produkciju) i Razred za likovne umjetnosti JAZU-a (odgovorni za brigu o baštini, muzejskoj djelatnosti i znanstveno istraživačkom radu) – dolaze pod nadzor uskog kruga umjetnika.⁸⁵ Na popisu „zaslužnih umjetnika”⁸⁶ koji njima upravljaju našao se, uz Antuna Augustinčića, Ljubu Babića, Vladimira Becića, Tomislava Krizmana, Franu Kršinića, Jerolima Mišu, Vanju Radauša, Marina Tartagliu i sam Hegedušić.

Zaključak

Delikatna tema povijesti socijalno angažirane umjetnosti u Hrvatskoj dugo je bila tzv. šizma Zemlje⁸⁷. Pred istraživačima je stajao interpretacijski izazov u historizaciji Zemlje kao *autohtone pojave* hrvatske likovne pozornice čiji je program formiran na valu internacionalnog širenja socijalno angažirane umjetnosti, koja je pred sebe stavila zadatak buđenja klasne svijesti kod najširih društvenih slojeva. Pogled Đure Tiljka i Krste Hegedušića na taj zahtjev, a koji oni pisano artikuliraju, otkriva unison stav. „Buđenje socijalne svijesti kod četvrtog staleža”⁸⁸, kako je to definirao Hegedušić, i, Tiljkovim riječima, „približavanje organskoj bazi”⁸⁹ koncepti su kojima oni uspostavljaju okvir programa Zemlje i unutar kojeg nastupaju kao „narodni slikari” boreći se „protiv krajnosti starog svijeta”⁹⁰. Međutim, tako postavljena tendencija bila je ograničena na kritiku društvene stvarnosti te nije sadržavala agitacijski potencijal u smjeru uspostave novih društvenih odnosa. Ipak, nakon početnog zajedničkog rada dolazi do razilaženja i konačnog prekida suradnje, koju pratimo od 1934. do 1950., kada oba umjetnika sudjeluju u internim i javnim raspravama o pitanju socijalističkog realizma i normativne umjetnosti, priklonjeni suprotstavljenim taborima: Tiljak zastupa harkovsku liniju, dok se Hegedušić opredijelio za Krležinu kritiku normativne estetike. No u Tiljkovu slučaju ta je pozicija bila više usmjerena na zauzimanje načelnog političkog stava u procesima sve izrazitije polarizacije socijalno angažiranih umjetnika nego na slijepo uvođenje doktrina socijalističkog realizma iz Sovjetskog Saveza u hrvatski kontekst. U njegovim se tekstovima neumorno pojavljuje uvažavanje „različitih etapa razvoja” socijalno angažirane umjetnosti koje moraju biti u skladu s društveno-političkim okolnostima na svojem putu do *renesansnog preobražaja*, koji se ostvaruje tek u *besklasnom društvu*. Taj zahtjev Tiljak ponavlja i nakon opredjeljenja za ortodoksnu liniju u sukobu na književnoj ljevici, ali i nakon rata i socijalističke revolucije, svjestan tereta nerazvijenosti koji je socijalistička Jugoslavija baštinila od Kraljevine i teških ratnih razaranja koja su pogodila Jugoslaviju i koja nisu pogodovala brzom društvenom razvoju.

Ovdje izloženu dinamiku odnosa između Tiljka i Hegedušića valja čitati u svjetlu pritisaka vanjskih okolnosti i društveno-političke situacije, na koje protagonisti umjetničke pozornice nisu imuni. Sukob na književnoj ljevici i događaji oko Rezolucije Informbiroa stvorili su uvjete za razilaženje i konflikt dvojice umjetnika. Konflikt je rezultirao deinstitucionalizacijom Tiljka i institucionalizacijom Hegedušića u kulturnim institucijama ranih pedesetih, iako se njihovi stavovi o funkciji socijalno angažirane umjetnosti bitno ne razlikuju.

Studija slučaja Hegedušić – Tiljak pokazala je i da se inačica socijalno angažirane umjetnosti u Hrvatskoj razvijala kolektivnim nastojanjima ne samo ove dvojice umjetnika nego čitavog spektra protagonista društveno-političke pozornice međuratnog razdoblja i da njezine lokalne specifičnosti prije odražavaju turbulentne društveno-političke okolnosti nego što su „odraz talenta *jednog* velikog umjetnika”, čime se potvrđuje poznata teza Linde Nochlin o uvjetima razvoja moderne umjetnosti.⁹¹

BILJEŠKE

- ¹ LINDA NOCHLIN, Zašto nema velikih umjetnica?, u: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti – izabrani tekstovi* (ur. Ljiljana Kolešnik), Zagreb, 1999., 1–25, 8.
- ² Prve studije o odnosu dvojice umjetnika objavljene su sredinom sedamdesetih godina. Više: EVERT VAN UITERT, „Vincent van Gogh and Gauguin”, *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, no.1 (1975), 2–7; i GÖSTA SVENAEUS, „Gauguin and Van Gogh”, *Vincent: Bulletin of the Rijksmuseum Vincent van Gogh*, no. 4 (1976) 20–32.
- ³ Njihov se odnos tumači jedinstvenim u povijesti umjetnosti. Zbog bliske suradnje i svakodnevnih kontakata kubizam se smatra simultanom invencijom dvojice umjetnika u stalnom dijalogu. Više: WILLIAM RUBIN, *Picasso and Braque: Pioneering cubism*, New York, 1989.
- ⁴ BLAŽEVIĆ ZRINKA, *Prevođenje povijesti*, Zagreb, 2014., 175.
- ⁵ LJILJANA KOLEŠNIK, *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti – izabrani tekstovi*, Zagreb, 1999.
- ⁶ Na ključnu riječ „umjetnice” portal hrvatskih znanstvenih i stručnih časopisa Hrčak izbacuje ukupno 52 članka. Od toga ih je tek 10 pisano u polju povijesti umjetnosti pri čemu su samo dva članka objavljena u A1 časopisima *Peristil* i *Radovi instituta za povijest umjetnosti*. https://hrcak.srce.hr/search/?show=result&styp=1&c%5B0%5D=article_search&t%5B0%5D=umjetnice&s=score&st=desc&r=10&next=31, pristupljeno 15. 11. 2021.
- ⁷ PETAR PRELOG, Tiljak protiv Babića: o obilježjima ideoloških razilaženja u hrvatskoj umjetnosti početkom tridesetih godina 20. stoljeća, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 34 (2010.), 181–188. <https://hrcak.srce.hr/80923>
- ⁸ SNJEŽANA PAVIČIĆ, Pisma Lea Juneka i Đure Tiljka iz 1945. godine. Važni dokumenti vremena, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 40 (2016.), 197–202.
- ⁹ SRHOJ VINKO, Generalićevo vraćanje sebi: od tendencije do idealizacije, u: *Zbornik radova znanstveno-stručnog simpozija povodom 100. obljetnice rođenja* (ur. Marijan Špoljar), Koprivnica, Zagreb, 2016., 50–56.
- ¹⁰ PETAR PRELOG, Udruženje umjetnika Zemlja (1929. – 1935.) i umjetničko umrežavanje, *Život umjetnosti*, 99, br. 2 (2016.), 28–39.
- ¹¹ IVANKA REBERSKI, Dokumentacija, kronologija, bibliografija, biografije, u: *Kritička retrospektiva „Zemlja”*, Zagreb, 1971., 187–223.
- ¹² JOSIP DEPOLO, Udruženje Zemlja (1929.-1935.), u: *Revolucionarno slikarstvo*, Zagreb, 1977., 13–25.
- ¹³ BOŽICA ČOSIĆ, Socijalna umetnost u Srbiji, u: *Revolucionarno slikarstvo*, Zagreb 1977., 3–12.
- ¹⁴ STANKO LASIĆ, *Sukob na književnoj ljevici*, Zagreb, 1972.
- ¹⁵ VELIMIR VISKOVIĆ, Krležina uloga u sukobu na ljevici, *Republika* 55 3/4 (1999.), Zagreb, 44–62.
- ¹⁶ LJILJANA KOLEŠNIK, *Između Istoka i Zapada: hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb, 2006.
- ¹⁷ IVANA HANAČEK, ANA KUTLEŠA, VESNA VUKOVIĆ, *Problem umjetnosti kolektiva: slučaj Zemlja*, Zagreb, 2019.
- ¹⁸ JOSIP DEPOLO (bilj. 12), 13–25, 14.
- ¹⁹ Hrvatski državni arhiv (dalje: HDA), Fond HDLU, kutija 5, Stenografski zapisnik Plenuma Udruženja likovnih umjetnika N.R. Hrvatske povodom izvještaja komisije o slučaju „Tiljak Antunac”, održanog 20. siječnja 1950. u Zagrebu (dalje: Stenografski zapisnik).
- ²⁰ HDA, fond HDLU, Upravni odbor 1945. – 1954., kutija 7, Redoslijed negativnih pojava u životu Organizacije od Glavne godišnje skupštine 22. III. 1948. do Glavne godišnje skupštine 27. III. 1949. (dalje: Redoslijed negativnih pojava).
- ²¹ IGOR ZIDIĆ, Slikarstvo, grafika, crtež, u: *Kritička retrospektiva „Zemlja”* (ur. Božidar Gagro), Zagreb, 1971., 14.
- ²² JOSIP DEPOLO (bilj. 12), 13–25, 13.
- ²³ Isto.
- ²⁴ PETAR PRELOG (bilj. 7), 181.
- ²⁵ Isto.
- ²⁶ Isto.
- ²⁷ ĐURO TILJAK, Izložba Zemlje, *Književnik, hrvatski književni mjesečnik*, god. 4, 1931., br. X, 414–415.
- ²⁸ ĐURO TILJAK, Likovni život, *Književnik, hrvatski književni mjesečnik*, god. 4, 1931., br. II, 460–461.
- ²⁹ ĐURO TILJAK (bilj. 27), 414–415, 414.
- ³⁰ Isto.
- ³¹ KRSTO HEGEDUŠIĆ, Problem umjetnosti Kolektiva, *Almanah savremenih problema*, 1932., 78–82.
- ³² Isto, 80.
- ³³ Također vidjeti Hegedušićev tekst „Zašto i za koga?”. KRSTO HEGEDUŠIĆ, Zašto i za koga?, *Književnik, hrvatski književni mjesečnik*, god. 2, 1929., br. VI, 226–227.
- ³⁴ KRSTO HEGEDUŠIĆ (bilj. 31), 81.
- ³⁵ Isto.
- ³⁶ ĐURO TILJAK, Izložbe i kritičari, *Književnik, hrvatski književni mjesečnik*, god. 6, 1933., br. II, 121–123.
- ³⁷ ĐURO TILJAK, Literarni i umjetnički bezbožnici, *Kultura, naučno umjetnički mjesečni časopis*, god I, 1933., br. 2, 93–96.
- ³⁸ ĐURO TILJAK, Izložba Zemlje, *Književnik, hrvatski književni mjesečnik*, god. 6, 1933., br. I, 35–37.
- ³⁹ ĐURO TILJAK (bilj. 37), 94.
- ⁴⁰ ĐURO TILJAK (bilj. 36), 122.
- ⁴¹ Vidi, primjerice, narative o Tiljku u prvoj historizaciji Zemlje Josipa Depola ili narative o povijesti likovne kritike u međuraču Jasne Galjer. JOSIP DEPOLO (bilj. 12), 14; JASNA GALJER, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868.- 1951.*, 322.
- ⁴² JOSIP DEPOLO (bilj. 12), 15.
- ⁴³ Isto.
- ⁴⁴ Isto.
- ⁴⁵ BOŽICA ČOSIĆ (bilj. 13), 6.
- ⁴⁶ Isto.
- ⁴⁷ Isto.

- ⁴⁸ MIROSLAV KRLEŽA, Predgovor Podravskim motivima, Zagreb, 1933., 5–26, 14.
- ⁴⁹ Isto.
- ⁵⁰ Isto.
- ⁵¹ BOŽICA ĆOSIĆ (bilj. 13), 6.
- ⁵² Isto.
- ⁵³ MIROSLAV KRLEŽA (bilj. 48), 7.
- ⁵⁴ Isto.
- ⁵⁵ BOŽICA ĆOSIĆ (bilj. 13), 9.
- ⁵⁶ STEFAN GUŽVICA, Kamilo Horvatin: Zaboravljeni kandidat za generalnog sekretara Komunističke partije Jugoslavije, *Historijski zbornik* 72, br. 1 (2019.), 139–164. <https://hrcak.srce.hr/236077> (pristupljeno 15. 11. 2021.).
- ⁵⁷ IVAN OČAK, Horvatin, Kamilo, *Krležijana online*, <http://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1598> (pristupljeno 20. 6. 2021.).
- ⁵⁸ Više o Horvatinu vidi: STEFAN GUŽVICA (bilj. 56).
- ⁵⁹ Sjećanja na ujaka Horvatina pojavljuju se u intervjuima s Hegedušićem početkom sedamdesetih. „Milček je bio najmlađi brat moje mame i stanovao je privremeno kod nas na Pištaju, a od mene je bio stariji šest godina. Mama je od svih njega najviše voljela. [...] On je sudjelovao s Cesarcem u onoj akciji na Jukića [misli se na atentat na bana Cuvaja, op. a.]. Upozorio me je da gledam kako i kada će biti atentat. Svojim očima sam sve to vidio, a onda sam upoznao i policiju jer su došli pretresi i hapšenja. Sa svojom starom bakom, njegovom majkom, nosio sam Milčeku na policiju hranu. Tako sam i prvi puta upoznao i miris policijske hapsane.” Iz: „Milčekova idejna škola”, *Borba*, 19. 2. 1972., 9.
- ⁶⁰ Likovni arhiv – Akademija likovnih umjetnosti (dalje LA-ALU), Mapa „Krsto Hegedušić”, Biografija, Zagreb, 26. 5. 1949., bez paginacije.
- ⁶¹ Tezu o Hegedušićevim ranim radovima kao prvim angažiranim radovima hrvatske moderne donio je Josip Depolo.
- ⁶² Citat iz Hegedušićevih bilješki povezanih s njegovim odnosom prema Krleži i Babiću: JOSIP DEPOLO (bilj. 12), 19.
- ⁶³ Isto.
- ⁶⁴ KRSTO HEGEDUŠIĆ (bilj. 31), 78–82, 79.
- ⁶⁵ Isto.
- ⁶⁶ KRSTO HEGEDUŠIĆ, *Tehnološke teke*, Citirano prema: Petar Prelog, 2019., 37.
- ⁶⁷ Isto.
- ⁶⁸ Isto.
- ⁶⁹ KATERINA CLARK, *Socialist Realism in Soviet Literature*, u: *From Symbolism to Socialist Realism* (ur. Irene Masing-Delic) Brighton, 2012., 419–433, 420.
- ⁷⁰ Katerina Clark iznosi tezu da se doktrina partijnosti pogrešno prevodila i tumačila. Umjesto „kvalitete svojstvene socijalističkom realizmu”, ta doktrina, prema Clark, podrazumijeva novo shvaćanje uloge pisca u kontekstu socijalističkog društva koji kao obrazovani intelektualac u književnosti elaborira određene teme koje mu Partija daje bilo eksplicitno, bilo implicitno. Više: CLARK (bilj. 69), 419–433., 422.
- ⁷¹ Više o temi vidi: IVO BANAC, *Sa Staljinom protiv Tita*, Zagreb, 1990.
- ⁷² MARTIN PREVIŠIĆ, Informburo križevačkog kotara od 1948. do 1958. godine. *Cris* XI, br. 1, 2009., 104.
- ⁷³ Isto.
- ⁷⁴ Isto.
- ⁷⁵ Tiljak je bio jedan od organizatora prve izložbe partizanske umjetnosti održane na netom oslobođenom teritoriju u Šibeniku u veljači 1945.
- ⁷⁶ Hrvatski povijesni muzej (dalje HPM), Ostavština Đure Tiljka, Pismo Leu Juneku, prosinac 1945., HPM-101700/1; HPM-101700/2; HPM-101700/3.
- ⁷⁷ HDA, fond HDLU, kutija 7, Redosljed negativnih pojava (bilj. 20), 1.
- ⁷⁸ Isto, 4.
- ⁷⁹ Isto, 5.
- ⁸⁰ Citirano prema transkriptu iz HDA, fond HDLU, Upravni odbor 1945.-1954., Stenografski zapisnik (bilj. 20), 5.
- ⁸¹ LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 16), 94.
- ⁸² Isto.
- ⁸³ LJILJANA KOLEŠNIK (bilj. 16), 93.
- ⁸⁴ Isto.
- ⁸⁵ Isto.
- ⁸⁶ Isto.
- ⁸⁷ Termin je prvi put upotrijebio Depolo u prvoj historizaciji Udruženja referirajući se na Zemljin „aktivni otpor protiv šablona ždanovljizma”, ali i činjenicu da su prvih godina zemljaši „disciplinirano prihvatili i branili teze socijalističkog realizma (premda ga u praksi nikada nisu primijenili)”. JOISP DEPOLO (bilj. 12), 13–25, 24.
- ⁸⁸ KRSTO HEGEDUŠIĆ (bilj. 31), 78–82, 79.
- ⁸⁹ ĐURO TILJAK (bilj. 27), 414–415, 414.
- ⁹⁰ U svojem govoru na sastanku kulturnih radnika u Moskvi 1939. Kalinjin, član Politburoa i jedan od propagatora socijalističkog realizma, radi distinkciju između pisaca koji su se zadovoljavali „samo kritikom društvene stvarnosti” i nisu imali „pred očima dalekih ciljeva” te su izražavali „ideje vladajućih klasa, uvažavajući njihove poglede na svijet” i onih koji su pristali na socijalistički realizam i svoj umjetnički rad podredili „višim ciljevima”. Više: MIHAIL IVANOVIĆ KALINJIN, *On Communist Education, Selected Speeches and Articles*, Moskva, 1950., 111–125.
- ⁹¹ LINDA NOCHLIN (bilj. 1), 1–25, 8.