



ivanka  
reberski

**između „proljetnog  
salona” i „zemlje”**

prvo slikarsko  
razdoblje  
otona postružnika

*Ishodišta i korijeni*

Rane dvadesete godine valorizirane su u novijoj historiografiji i likovnoj kritici kao nastup nove epohe na najširem povijesnom i na umjetničkom planu.<sup>1</sup> Bile su to prijelomne godine, bremenite opterećenjima, u kojima Evropu teško pritišću posljedice prvoga svjetskog rata, kad izbija jedna od najvećih socijalnih i ekonomskih kriza u povijesti, a naša zemlja, povrh toga, prolazi teške godine društveno-političkih previranja, nakon ujedinjenja i stjecanja vlastite državnosti, koje je Miroslav Krleža nazvao »krvavim godinama«.<sup>2</sup>

Umjetničke tendencije tih dvadesetih godina izrazile su svojim stilskim pluralizmom pluralizam općih pojmova.<sup>3</sup> Povratak realizmu, koji je u evropskom slikarstvu tada prevladao, postao je imperativ vremena. Kontrastni društveni aspekti toga nestabilnog trenutka povijesti, nazvanog još i »međuvrijeme«, izazivaju u ljudi osjećanje nesigurnosti i duhovnog otuđenja, što postaje jedna od općih oznaka epohe. Umjetniku preostaje alternativa: suočavanje ili bijeg od stvarnosti — realna slika svijeta ili nadrealna vizija sna, premda su to, zapravo, bili samo suprotno polarizirani aspekti jedne te iste »nove realnosti«.

1

Pod naslovom »Tendenzen der Zwanziger Jahre«, 15. Europäische Kunstausstellung, održana je u Berlinu 1977. velika studijska izložba lkoja je cjelovito i na metodološki nov način prikazala glavne pravce umjetničkih kretanja ove prelomne epohe u evropskoj umjetnosti. »Ova umjetnička izložba dokumentira onu epohu umjetnosti i kulturne povijesti Evrope u kojoj su se nacionalna obilježja podredila zajedničkim evropskim pojavama«, istaknuto je u predgovoru kataloga ove značajne izložbe.

Izložba Jugoslavenskog slikarstva »Treća decenija — konstruktivno slikarstvo...« (Muzej savremene umetnosti, Beograd, decembar 1967) označuje razdoblje trećeg desetljeća kao posebnu epohu u umjetnosti naših naroda.

Većina povijesnih pregleda slikarstva dvadesetog stoljeća postavlja čvrstu cezuru baš oko 1920. godine, i time neizravno upućuju na početak novog razdoblja, primjerice: G. H. **Hamilton**, »Painting and Sculpture in Europa 1880—1940«; Middlesex, 1972; H. H. **Arnason**, »History of Modern Art«, New York; W. **Haftmann**, »Malerei im 20. Jahrhundert«.

2

Miroslav **Krleža**: »Deset krvavih godina. Refleksije 1914—1924«, (Književna Republika, Zagreb, 1/1922—23, str. 289—305)

U umjetnosti dvadesetih godina javlja se heterogeno, ali umjetnički povezano kretanje u kome se javljaju različiti umjetnički pravci, u novijoj povijesno-umjetničkoj historiografiji najopćenitije nazvani — »tendencije dvadesetih godina«. (Vidi bilj. 1.) Te su tendencije s jedne strane odrazile duboke društvene promjene i duhovne procijepje evropske civilizacije dvadesetog stoljeća: u umjetnosti dadaizma, »Neue Sachlichkeit«, novog realizma i nadrealizma; dok je s druge strane u konkretnoj umjetnosti i konstruktivizmu ostvarena ona tendencija koja predstavlja umjetnički adekvat novom vremenu: moderna umjetnost čovjeka modernog doba.

U likovnoj klimi Zagreba, na čijem podneblju niču prvi zameci Postružnikove umjetnosti, određuju temperaturu i pomiču granične kamene u smjeru »modernističkih«<sup>4</sup> kretanja mladi slikari »Proljetnog salona« — Gecan, Varlaj, Trepše i Uzelac, Tartaglia, Dobrović, Job, Šulentić, Šumanović i drugi, a u pedagoškom smislu važnu je ulogu odigrao Ljubo Babić. Iako su polazili od različitih slikarskih pretpostavki, osobnih osjetljivosti i iskustava, školovani u različitim središtima Evrope (Prag, Beč, München, Rim, Pariz), ti su slikari bili povezani određenim umjetničkim htijenjem. Bilo je to, ponajprije, nastojanje da se proslika suvremenije od njihovih prethodnika, slikara »hrvatske moderne« i »medulićevaca« — opravdana težnja »spram traženju kvaliteta, koji bi bili na istoj razini kao i strani umjetnički uzori«.<sup>5</sup> Ekspresionizam i tzv. euklidovsko ili »konstruktivno« slikarstvo davali su glavno obilježje stilskoj mnogoličnosti naše likovne umjetnosti drugog desetljeća. Tadašnji povijesni trenutak nije još bio zreo da se bez podloge krene u avanturu velikih prijeloma i skokova, pa su tako avangardni pravci modernog slikarstva s početka stoljeća teško mogli kod nas naići na pogodno tlo.

Postružnik se na likovnu situaciju svoga doba nadovezuje kao karika u lancu, pomak u razvojnoj liniji. Prva njegova zrela djela, kojima se 1926. godine uz nekolicinu istomišljenika predstavio zagrebačkoj publici, nagovijestila su nastup jedne nove mladosti, stasale nakon rata, pogleda nepomirljivijih, upravljenih ne samo ljepoti kao osnovnoj konstanti, već istini kao mjerilu svih vrijednosti. No ono što je prije svega odlučivalo u formiranju umjetničkog lika mladog slikara bile su njegove mladenačke preokupacije, narav njegova, ideje kojima se zanosio, način na koji je ulazio u život i prihvaćao ga. Ishodišta svih dubljih motiva-

4

»Modernizam« označuje stilsku koherentnost prvog poslijeratnog razdoblja nakon prvog svjetskog rata u hrvatskom slikarstvu. To je bio opći, stilski kompleksan obrat naših slikara prema modernijem slikarskom izrazu upravljen prema samim temeljima modernog slikarstva, a ne tadanjoj likovnoj avangardi, pa tako u tom razdoblju kod nas egzistiraju svojevrsni: »sezanzizam«, »postkubizam«, »ekspresionizam«, utjecaj Krajevčića i Račića itd.

Božidar **Gagro** o pojavi »modernizma« kaže slijedeće: »Modernizam je pojam, zajednički nazivnik niza raznorodnih pojava, prije stav nego stil. (...) Razdoblje modernizma u slikarstvu mogli bismo vremenski ograničiti na sam početak trećeg decenija, na period između god. 1919. i 1922—23. U tom razdoblju, u okviru modernističkih raspoloženja, dolazi do stilski disparatnih odjeka više evropskih izama.« (»Treća decenija, konstruktivno slikarstvo« u, **Život umjetnosti**, Zagreb, 1968, br. 6, str. 121).

5

Božidar **Gagro**, »Slikarstvo 'Proljetnog salona' 1916—1928.« (**Život umjetnosti**, Zagreb 1966, br. 2, str. 46—54).

cija Postružnikovih slikarskih početaka valja, ponajprije, tražiti baš ovdje na vlastitu tlu, u našoj slikarskoj tradiciji i, dakako, u njemu samome. Rodio se Postružnik na samom prijelomu stoljeća, 1900. godine, u obitelji uglednog veletrgovca Gustava pl. Postružnika<sup>6</sup> i Marije rođ. Zubaj. Najranije djetinjstvo i prvu mladost provodi u velikoj roditeljskoj kući u Pregradi; sred ustalasanih brežuljaka slikovitog i pitomoga Hrvatskog zagorja. Negdje duboko u samim korijenima njegova bića mora da se već tada začela veza s elementarnom prirodom koja tako snažno ispunjava njegovu umjetnost.

Nagon za crtanjem javio se u njemu već u prvim godinama života. Isprva je to bio samo dio bezbrižna djetinjstva, i najdraža igra koja se doskora pretvara u nezadrživu potrebu, jaču od svega, te ga zauvijek zaokuplja i tome se do kraja podređuje. Na istrغانom listu papira, drhtavim rukopisom, ovako započinje njegovo autobiografsko sjećanje, tko zna kad pribilježeno i, na žalost, nikad nastavljeno i dovršeno:

»Kao malo predškolsko dijete došao sam nekako do boja, školskih akvarela i počeo slikati svijet mašte i prizore iz života, drveće, lišće, purane, pse itd. Naravno vrlo nevješto. Kasnije u osnovnoj školi najrađe bih crtao. Učitelj vjeronauka i mjesni kapelan koji se ozbiljno bavio slikanjem pozvao me jednog dana k sebi i tu je počelo moje prvo učenje crtanja po prirodi i upoznavanje sa bojama.«<sup>7</sup>

Majka je od samog početka podržavala njegov talent i uvelike ga zagovarala u sukobu s ocem koji se u početku oštro suprotstavljao Postružnikovim slikarskim ambicijama.<sup>8</sup> Stoviše, ona je mnogo pri-

6

Oton Postružnik rodio se u Mariboru 1900. godine, ali njegov pravi zavičaj bila je Pregrada u Hrvatskom zagorju. U Pregradi je živjela porodica Postružnik sve do pred sam prvi svjetski rat, kada se 1913. preselila u Zagreb, pa je tako i Postružnik u njoj proveo čitavo svoje djetinjstvo.

7

Ovaj započeti autobiografski zapis, pisan olovkom na istrغانom listu papira, koji autor nije nikada dovršio, nađen je prilikom pregleda umjetnikove ostavštine u korespondenciji nakon njegove smrti. Budući da nedostaje datum, ostaje nepoznato kada i kojim povodom je Postružnik počeo pisati svoju autobiografiju.

8

Postružnikov otac, po zanimanju veletrgovac, nije imao razumijevanja za umjetničke sklonosti svojih sinova, namijenivši već unaprijed Otonu trgovačko zvanje. Naime, Postružnikov brat blizanac Otmar bio je također svestrano nadaren s izrazitim avanturističkim sklonostima. U srednjoškolskoj dobi Otmar je pobjegao od kuće s jednom putujućom cirkuskom družinom posvetivši se do kraja uzbudljivom životu neminiranih umjetnika. Tek nakon tog događaja, otac, koji se od početka oštro protivio Otonovoj odluci da postane slikarom, popušta njegovoj odlučnoj nakani u bojazni da ne izgubi i drugog sina.

donijela razvijanju njegovih prvotnih sklonosti za slikarstvo vodeći ga na putovanje u Beč, Trst i Veneciju. U tim je gradovima, još u dječjačkoj dobi, zakoraknuo u posvećene prostore muzeja, galerija i velikih crkvenih zdanja, gdje je kao općinjen stajao pred slikama renesansnih majstora. Godine 1913, pred sam rat, Postružnikov otac odlučuje da se zbog poslova sa čitavom porodicom preseli u Zagreb. Mladom se Postružniku tada otvaraju nove i mnogo šire mogućnosti školovanja i izravnijih dodira s umjetnošću. S petnaest godina polazio je večernju privatnu slikarsku školu Ljube Babića (1915. godine). Rad i boravak u Babićevoj slikarskom atelijeru utvrdio je njegovu nakanu da postane slikarom. Uz toga vrsnog umjetnika i pedagoga, zamjerne kulture i naobrazbe, Postružnik stječe prva značajnija iskustva i potvrdu vlastitog talenta. Već tada redovito posjećuje galerije i izložbe. Susreti sa slikarstvom Kraljevića i Račića u zagrebačkoj Modernoj galeriji djelovali su na nj vrlo sugestivno. U njihovim je djelima, još prije studija, otkrio novu pikuralnu kvalitetu, nedostignutu kod drugih naših slikara s početka stoljeća. Pa kad se upisao na zagrebačku Višu školu za umjetnost i obrt 1918. godine, Postružnik, dakle, nije bio sasvim neupućen u slikarstvo: imao je već stanovito znanje i vještinu, kao i određene predodžbe o umjetničkim vrijednostima. Nezadovoljan metodom nastave, ali u potrazi za suvremenijim likovnim pristupima,<sup>9</sup> prekida studij u Zagrebu kod profesora Ferde Kovačevića i 1920. godine odlazi u Prag. Prag je tada bio važno stjecište umjetnika i glavni relej suvremenih pariskih strujanja. Može se čak pretpostaviti da su ga prema tom umjetničkom središtu usmjerili praški đaci Vilko Gecan i Milivoj Uzelac koji su, netom se vrativši iz Praga, na VII izložbi »Proljećnog salona« 1919. veoma glasno i dovoljno uočljivo obilježili prodor »modernističkih« stilskih orijentacija u nas. Gecanov ekspresionizam osobito ga se snažno dojmio, ostavivši traga u jednom od najranijih njegovih radova.<sup>10</sup>

9

»Kao mladi studenti držali smo kružoke i čitali 'Der Sturm'. U njemu je tada surađivao Sava Šumanović. A. B. Šimić je u to vrijeme izdavao 'Vijavicu', i svaki smo njegov članak s posebnom pažnjom analizirali. Konstruktivizam i svi novi slikarski pravci bili su nam u malom prstu« — izjavio je Oton Postružnik u svojim sjećanjima na ovo razdoblje. (XII 1977)

10

»Tada su se vraćali praški đaci, među njima Gecan i Uzelac, koji odmah po dolasku izlažu u Zagrebu i njihova djela snažno na mene djeluju. Osobito se na 'Proljećnom sa'onu' isticao Vilko Gecan.« (Iz zabilježski razgovora s umjetnikom, XII 1977).





O Postružnikovu boravku u Pragu između 1920. i 1922. godine zna se vrlo malo.<sup>11</sup> Očito nije bilo presudnih utjecaja ni značajnijih promjena, a sam studij također ga je potpuno razočarao. Pa ipak, morao je osjetiti izvanrednu umjetničku atmosferu Praga i snažno pulsiranje novih, progresivnih ideja likovne avangarde dvadesetih godina, ali ostaje nepoznato koliko je sam u tome mogao sudjelovati i što je od toga mogao bilježiti kao vlastiti dobitak. Poznato je, međutim, da je baš u Pragu

<sup>11</sup> Postružnik je stigao u Prag kasno u jesen 1920. zakasnivši tako na redovite upise u Akademiji likovnih umjetnosti, pa se stoga upisao na jednu od državnih škola za umjetnost gdje je studirao kod prof. Engelmüllera. I ovdje se veoma razočarao u profesorima kao i prilikama koje su vladale na školi, gdje je još uvijek prevladavao akademizam. Tu je upoznao Vlahu Bukovca, tadanjeg rektora Akademije. Međutim, kontakti s Vlahom Bukovcem bili su sasvim neprofesorski. U nekoliko navrata prisustvovao je prijemu što ga je V. Bukovac kao rektor priređivao za čake praške Akademije i tom ga je prilikom dosta površno upoznao.

uspostavio prve dodire s našim lijevim pokretom, da bi se kasnije u Zagrebu uže povezao s tadašnjom kulturnom i političkom avangardom i lijevom inteligencijom.<sup>12</sup> Po svemu sudeći praški je period imao samo epizodno značenje i karakter produbljivanja osnovnih spoznaja.

Povratak u Zagreb, 1922. godine, bio je mnogo sretniji i rezultirao je određenijim stilskim izborom kao i prvim značajnijim radovima koji su se do danas sačuvali. Nakon povratka iz Praga nastavlja studij na novoosnovanoj Akademiji likovnih umjetnosti (1922—1924), gdje mu Ljubo Babić, od kojega je još sasvim mlad primao pouke u slikanju, tada predaje slikarstvo i crtanje akta po modelu. Postružnik ga je, s razlogom, oduvijek smatrao jedinim istinskim učiteljem. Iako je Postružnikovo slikarstvo već na početku bitno različito od Babićevog, osnovnim principima Babićeva odnosa prema umjetnosti — umjetničkoj etici s jedne a ustrajanju na »individualnoj vlastitosti« s druge strane — ostao je trajno vjeran. Osim slikarstva s jednakim marom studira grafiku kod Tomislava Krizmana, a keramiku kod Hinka Juhna, doajena i utemeljitelja ove grane primijenjene umjetnosti u nas. Te dvije tehnike — keramika i grafika — prate Postružnika kroz čitavo stvaralaštvo, dopunjujući njegov likovni izraz.

Tih godina, na Akademiji, sklapa neraskidivo prijateljstvo s Ivanom Tabakovićem, koje je zasigurno odigralo odlučnu ulogu u formiranju umjetničkih koncepcija Otona Postružnika. Osim s Tabakovićem, našao se na studiju zajedno sa Đurom Tiljkom, Vinkom Grdanom, Leom Junekom, Omerom Mujadžićem, Antunom Augustinčićem, Kamilom Tompom, Nevenkom Đorđević i drugima, a izvan toga likovnog kruga presudni je utjecaj na nj izvršilo poznanstvo s Antunom Brankom Šimićem i Augustom Cesarcem. Postružnik, nekadašnji sudionik protuugarskih demonstracija (u kojima je čak držao vatrene govore) — dakle sa stanovitim buntovnom i naprednjačkom prošlošću — nije mogao ostati indiferentan prema kapitalnim promjenama, društvenim proturječnostima i političkim zbivanjima u nas, pa ne začuđuje što se našao u društvu avangardnih književnika koji su

<sup>12</sup>

Prve veze s našom političkom ilegalom uspostavio je Postružnik baš u Pragu, upoznavši tamo Nikicu Hečimovića, koji je kasnije likvidiran prilikom prelaska granice kod Maribora, i druge članove partije. Po povratku u Zagreb Postružnik se uže povezuje s političkom i intelektualnom ljevicom da bi pred drugi svjetski rat njegov atelje na Šalati postao vrlo često sastajalište ilegalnih političkih grupa. (Izjava Otona Postružnika u intervjuu koji je vodila Smiljka Mateljan za televizijski film »Portret Otona Postružnika«.)

snažno obilježili kulturni život naše sredine tih godina.<sup>13</sup>

Postružnikove slikarske sklonosti razvijale su se prema čistoći i jasnoći likovnoga govora, ali je odmah na početku shvaćao »formu kao izraz sadržaja«, a ne isključivo kao »umjetničku vrijednost samu po sebi«.

Đački radovi nastali u Zagrebu između 1918. i 1924. godine<sup>14</sup> prve su stepenice u razvoju. Ta djela na zanimljiv način markiraju tri različita, kronološki uzastopna stupnja transformacije njegova slikarskog rukopisa — postupnost sazrijevanja i osamostaljenja.

»Mrtva priroda s vazom« (1918—1920) najranije je sačuvano djelo, sa svim oznakama đačkog rada u kome se miješaju različiti uzori i sheme pa se tako mjestimično probija pastozni način zagrebačke (odnosno minhenske) škole, osobito u širokom i gustom namazu tamne boje, a u kristalično građenoj formi i čvrstoj koničnoj konstrukciji vaze prepoznajemo stanovit utjecaj Cézannea. Kao početna točka u analizi opusa ova je slika dragocjen podatak koji otkriva Postružnikovo ishodište, odnosno, po toj dosad gotovo nepoznatoj slici ustanovljujemo duboku ukorijenjenost u domaću tradiciju i naše »najslikarskije« uzore — Kraljevića, Račića i Becića.

»Portret sestre« (1920—1922) naredna je stepenica razvoja i gotovo da ju je nemoguće zamisliti izvan slikarstva »Proljetnog salona« s karakteristikama »konstruktivnog«, »euklidovskog« slikarstva, ili »magičnog realizma«. U ovom portretu Postružnik

je već ostvario takvu suverenost koja dokazuje potpunu zrelost. Isticanje volumena postignuto je tvrdim modeliranjem i tonskim slikanjem s prigušenim zelenim valerima gotovo metalne zvučnosti. Mirnoća i nepomičnost figure stvaraju dojam izdvojenosti i »magičnog« osjećanja, kakav će mnogi slikari »Proljetnog salona« ostvariti tek nekoliko godina kasnije. Tu postignuta visoka razina stila ravna je ponajboljim ostvarenjima jednog Varlaja ili Tiljka iz kasnijih godina.

Grafika »Ulica« (1923/24) nosi opet sasvim druge karakteristike, iako još uvijek u tragu »Proljetnog salona«. Možda se upravo tehničari linoreza može pripisati napuštanje za nj toliko karakterističnog modeliranja. Ovdje se služi geometrizacijom i kubičnim likovima pravilno lomljenih bridova, dok tvrdoću arhitekturnih oblika ublažuje mekim sjenčanjem. Prostor gradi raznosmjerno upravljanim plošinama i linijama a dubinski privid zavojitom cik-cak linijom ceste, koja se pod ostrim kutovima strmo penje prema gradiću na brdu. Prizor je nabijen teškom atmosferom očekivanja katastrofe, paničnog bijega pred nesrećom — napuštanja. To je jedino Postružnikovo sačuvano i poznato djelo u kojem su ekspresionističke oznake s određenim »konstruktivnim« elementima tako snažno naglašene da po tome direktno upućuju na neka prethodna djela Vilka Gecana.

»Glava djevojke« nastala je 1924. godine, najvjerovatnije nakon završetka studija na Akademiji, a neposredno prije odlaska na daljnje školovanje u Pariz. U razvojnom smislu važno djelo — označuje Postružnikov otklon od tipičnih »proljetnosalonskih« obrazaca. To je čista opservacija bez sinteze i idealizacije. Dok je u »Portretu sestre« poznatom »magično-realističkom« stilistikom izrazio jednu »višu« realnost — projekciju idealnog viđenja — ovdje je s odmjerenom jednostavnošću naslikao karakternu studiju djevojke, koja podsjeca na ranorenesansnu stilizaciju.

To je bio treći stupanj transformacije njegova likovnog izraza, konverzija i vraćanje na same početke, svjesno brisanje »visokog«, preuzetog i naučenog »stila«, odakle je dalje vodio potpuno samostalan razvitak.

Prvi stupanj bio je nesigurno đačko traženje i ovladavanje abecedom slikarstva, drugim je stigao do najviše razine suvremenog slikarskog kruga unutar kojega se razvijao, a ovaj treći značio je — početak individualizacije vlastitog likovnog govora. Uzme li se u obzir da je Postružnik pripadao generaciji kojoj je »Proljetni salon« bio tek početna iskustvena baza, sasvim je razumljivo da se njegova nastojanja nisu mogla na tome zaustaviti.

13

Postružnik je kao srednjoškolac sudjelovao u protuugarskim đačkim demonstracijama 1917. godine. Zbog isticanja u demonstracijama u kojima je držao vatreni govor bio je kažnjen ukorom i zamalo da nije isključen iz škole. (Vidjeti: **Matković**, »Đačke demonstracije u Zagrebu 1917. godine«. »Iz starog i novog Zagreba II«, 1960, str. 311—318).

14

Djela iz vremena Postružnikova školovanja malobrojna su i sva odreda nedatirana, pa smo se u pogledu datacije oslonili na umjetnikova sjećanja. No i on sam često se u tome ispravljao.

*Pariska iskustva*

Nakon završetka studija, 1924. godine, Postružnik dobiva stipendiju jugoslavenske vlade, te s crtačkim priborom potkraj godine stiže u Pariz. Tu se priključuje grupi naših mladih slikara među kojima su se nalazili: Kamilo Tompa, Vinko Grdan, Omer Mujadžić, Antun Augustinčić, a malo kasnije stigao je i Leo Junek. Svi su se oni, za razliku od svojih prethodnika, okrenuli novom umjetničkom središtu.

Tadašnje vezanje uz Pariz nije bilo samo nova moda, već je motivirano općom umjetničkom orijentacijom našega slikarstva: oko sredine dvadesetih godina prevladao je interes za neoklasična svojstva i vrijednosti. U razdoblju najvećih duhovnih i umjetničkih kriza, kad se dadaističkom destrukcijom stiglo na rub totalnog uništenja svih vrijednosti, a »novo-stvarnosnim« verizmom do uništenja ljepote kao estetske konstante, Pariz je, zahvaljujući urođenoj sklonosti francuskog duha za red i odmjerenu, uspio sačuvati klasični identitet forme i sadržaja. Za naše je slikare stoga privlačna snaga Pariza više počivala na kontinuitetu likovne tradicije, a manje na umjetničkom avangardizmu, o čemu najbolje svjedoči činjenica da nijedan naš umjetnik nije u to vrijeme reagirao na nadrealizam, koji se kao najveća novost i vodeća umjetnička tendencija upravo javio u krugu oko Andréa Bretona.

Svoj boravak u Parizu, dojmove i likovne preokupacije, doživljaj velegrada koji ga je u prvom momentu privukao mnogoličnošću, ali i plašio nepoznatim, Postružnik je djelomično opisao u pismima Ivanu Tabakoviću, od kojih je jedno posebno iscrpno:<sup>15</sup>

»U prvi momenat onako bez orijentacije prolaze dani, nešto bi htio početi i uvijek ispadne obratno. Pred neko vrijeme me je bolest pograbila, pa onako, ne imajući u momentu novaca, počeli su se pojavljivati svi simptomi devalvacije. U mornost, zamazano rublje, pa svađe, sve to zna da se pojavi ujedanput da utiče na čovjeka. Međutim popravio sam položaj i moram reći, vrlo

15

U korespondenciji Ivana Tabakovića, u posjedu njegove udovice Slave Tabaković, pronađeno je dvadesetak originalnih pisama što ih je Oton Postružnik pisao Ivanu Tabakoviću između 1925. i 1933. godine. Ova su pisma važan izvor podataka o onom razdoblju Postružnikova života o kojem se dosad najmanje znalo, a to su godine školovanja i likovnog formiranja sve do raskida sa »Zemljom«.

Jednako tako značajna bila su pisma Otona Postružnika prvoj supruzi Mariji, akademskoj kiparici, s kojom se Postružnik upoznao na Likovnoj akademiji i 1922. sklopio svoj prvi brak. Marija Postružnik živi danas u Karlovcu i susretljivo nam je omogućila uvid u svoju korespondenciju.

sam zadovoljan. Dnevno odlazim u Louvre, crtam akt u priv. školi, dok materijalno izlazim. Živim samostanski, jer osjećam opasnost grada. Da Vam pričam o slikarstvu, naravno. Veće razočaranje, no što sam očekivao, to vredi za sadanje generacije. Najprije sam imao priliku da vidim izložbu jesenskog salona. (...) Od naših Uzelac, Stanojević, Šumanović. Posljednja dvojica dosta dobri, od drugih jedino vrijedi Lhote i japanac Foujita. Lhote je imao najbolju, po mom sudu, stvar na izložbi. Plastika očajna, arhitektura slatka, Francuzi uopće veoma naginju na slatkoću i slatkoćom je popraćen gotovo sav impresionizam. Trčim prve dane po silnim tim salonima i trgovinama umjetnina, u njima ništa. Vlaminc, Trier, Derain, Matisse izlažu jako slabe stvari. Picasso i Utrillo, autodidakt, odlični su. Picasso neobično snažan i mjestimično gotovo frapira. Prošli tjedan bila je izložba Van Goghovih djela, prvi put sam vidio Van Gogha, interesantan izvanredno.

Od muzeja razgledao sam Louvre i Trocadero. Zaista, Paris je sakupio silnih umjetnina, specijalno plastiku. (...) Louvre, kako bih rekao ukratko: ima jedna linija istog shvaćanja, po mom sudu najvišeg: gotika — arhaisko doba — Egipćani i Asirci — rana renaissanca. Ne znam jesam li dosta jasno rekao time moje gledanje. Danas kada mislim o slikarstvu, tako mi je sve jasno, jednostavno, i to je ispravno, te bi me čudilo kad bi netko stao govoriti o problemima. Kad govorim o Louvreu pomišljam na ljude što s bedekerima i pogledom najglupljeg udivljenja stoje hrpimice pred Mona Lisom i Venerom od Melosa. Ne znam tko je te stvari proglasio najboljima, moguće literata Mereškovski.

Ima nas turista sada sva sila ovde, pa se povlači svak na svoj način. Augustinčić, žilav kao uvijek, najmio je garažu i preradio u ateljer pa radi. Grdan, Omer i Tompa najmiliji ateljer vrlo lijep, sa svim komforom, prostran, mogao sam i ja tu sudjelovati, no neću sa tolikim »narodom«. Radim u mojoj sobi do proljeća, još ne mislim slikati, sada radim samo grafički. Perić očito propada on je izgubljen, utukla ga škola. Kako Vi provađate? Vidim Vas kako sa zadovoljstvom radite u ateljeru, u mirnom onom gradiću, ovako odavle zaviđam Vam. Ali ne, iskreno govoreći, ja sam vrlo zadovoljan i taj put u Paris mnogo mi je koristio. Onako znate iz temelja.«<sup>16</sup>

16

Pismo Postružnika Tabakoviću, Pariz, 9. II 1925. Vlasništvo Slave Tabaković, Beograd.



Iz svoje, gotovo asketske, izolacije Postružnik je zainteresirano pratio likovni život Pariza i bio u toku svih zbivanja. Utisci i dojmovi gomilali su se takvom silinom da mu gotovo i nije preostajalo vremena za slikanje. Prema podacima iz pisama, u to vrijeme izradio je jedno ulje, no i ono je najvjerojatnije ostalo u Parizu, zauvijek izgubljeno.<sup>17</sup> Crteži i skice također se nisu sačuvali, ali su se zato dobici zbrajali u njemu. To je bio u pravom smislu riječi period ozbiljnog studiranja, ne samo u školama i atelijerima poznatih slikara, kao što su André Lhote i Moise Kisling,<sup>18</sup> već u živom dođiru s velikim djelima u muzejima i galerijama gdje je provodio najveći dio vremena. Postružnik je u Pariz stigao sa čvrsto zacrtanim likovnim koncepcijama, pa su ga, stoga, ondje mogla zaokupiti samo djela onih slikara koje je u tom času mogao logično slijediti. Bilo je to u prvom redu slikarstvo rane renesanse, zatim Brueghel i stari nizozemski majstori, a od suvremenika: Picassooov povratak figuraciji, donekle Van Gogh i Utrillo, kao i »novorealističke« tendencije. Impresionizam je bio, naprotiv, potpuno oprečan njegovu tadašnjem usmjerenju prema trajnim vrijednostima.

Već je spomenuto da je boravio u atelijeru Andréa Lhotea i Moisea Kislinga, pa je posebno zanimljivo kakav je bio njegov odnos prema toj dvojici slikara, jer je njihovu utjecaju nerijetko pripisivano pogrešno značenje. To se posebno odnosi na Andréa Lhotea, kojega su još nedavno mnogi smatrali Postružnikovim likovnim polazištem. Štoviše, čak su se i u njegovim kasnijim »zemljaškim« radovima otkrivala komponente Lhoteova postkubizma.<sup>19</sup>

17

»U posljednje vrijeme ne radim ništa, t.j. zarađujem novaca. Svršio sam jednu stvar, koju ostavljam ovdje za salon 'd'Automne'. Donet ću reprodukciju.« Iz pisma Ivanu Tabakoviću, Pariz 1925. (nedatirano). Vlasništvo Slave Tabaković, Beograd.

18

Kao stipendist jugoslavenske vlade u Parizu Postružnik je morao pohađati jednu od poznatijih i priznatih slikarskih škola. Po dolasku upisuje se u večernju školu crtanja akta na Eco'le des Beaux Arts. Od prosinca 1924. do veljače 1925. polazi slikarsku školu Andréa Lhotea. Potkraj veljače napušta Lhotea i prelazi u atelje Moisea Kislinga.

19

Josip Depolo je o lotovskoj komponenti u Postružnikovu slikarstvu pisao: »Postružnik je uletio u zemljašku pustolovinu s teorijama André Lhotea, osrednjeg slikara, ali misaonog teoretičara, koji je kao njegov pariski pedagog ostavio duboke tragove u najranijoj fazi. Još jednom krivi pedagog! Središnje djelo Postružnikove zemljaške faze (Klek, 1929) slikano je po toj suhoj lotovskoj formuli...« (»In memoriam. Oton Postružnik — 26. III 1900 — 21. I 1978.« *Oklo*, Zagreb, 9—23. veljače 1978, str. 3).

Katarina Ambrozić zaključila je u istom smislu kao i J. Depolo kad je napisala: »Geometrizirano prelamanje oblika i svjetlosti kao reminiscencije na kubističko slikarstvo osetno

Slikarska škola Andréa Lhotea bila je dvadesetih godina jedna od najznačajnijih učionica u kojoj su se formirale generacije i generacije jugoslavenskih slikara, a većina ih je postala sljedbenicima Lhoteova slikarstva. Najistaknutije mjesto među njima zauzima Sava Šumanović, za koga neki čak tvrde da je nadmašio svoga učitelja. Lhoteov je, dakle, utjecaj na naše slikare bio znatan. On nije bio samo direktan, već je k nama dolazio i indirektno, preko njegovih jugoslavenskih učenika, pa zapravo i ne začuđuje što neki kritičari nisu uočili izdvojen položaj Otona Postružnika u odnosu na toga slikara. Postružnik je već i prije Pariza znao za Lhotea, a u Parizu je na izložbi »Salon d'Automne« među prvima zapazio baš njegove slike. Rad u njegovu atelijeru bio mu je mnogostruko koristan. U pismu I. Tabakoviću napisao je: »... kod Lhotea sam naučio neke tehničke stvari«; mogao je slikati prema živim modelima i imao je kontakta sa čitavom plejadom mladih slikara iz svih krajeva svijeta. U početku se pridržavao učiteljeve stilistike slikajući točno prema njegovim uputama: izgrađujući arhitektoniku slike na temelju stroge postkubističke konstrukcije i pravilnog rasporeda svjetla i sjene. Takav način slikanja nije za nj bio nov, jer je postkubističku slikarsku tehniku savladao već prije u Zagrebu, što najbolje ilustrira primjer grafike »Ulica« iz 1923.-24. Međutim, Lhoteova stroga i intelektualistička slikarska koncepcija nije odgovarala Postružnikovoj izrazitoj sklonosti slobodnijem plastičkom oblikovanju, to više što je već u Zagrebu prevladao svoju postkubističku fazu, pa nakon mjesec i pol dana boravka napušta Lhoteovu školu. Tada piše Ivanu Tabakoviću: »... ovdje sam naučio i to kako ne treba slikati.«<sup>20</sup> Postružnikov boravak u Lhoteovoj školi, prema tome, samo je kratka marginalna epizoda koja nije ostavila vidniji trag u njegovu slikarstvu, ili barem nije značila ništa novo.

U ožujku 1925. prelazi u atelje Moisea Kislinga.<sup>21</sup> To je bio slikar široka duha, iskrenosti i srca,

je još kod Postružnika i kod Sonje Kovačić-Tajčević.« (Predgovor kata'oga izložbe »Andre Lot i njegovi jugoslovenski učenici«, Beograd, Narodni muzej, 1974).

20

Pismo Postružnika Tabakoviću, Pariz, 2. IV 1925. Vlasništvo Slave Tabaković, Beograd.

21

O Moiseu Kislingu, u nas prilično nepoznatom slikaru, pripadniku »Ecole de Paris«, objavljen je 1926. godine kraći prikaz u časopisu »Vijenac«. (— r. »Kisling /Moise/.« *Vijenac*, Zagreb, 6, 1926, str. 43).



kao i mnogi pripadnici »École de Paris«. Njegovo se slikarstvo, blisko klasičnoj umjetnosti, približavalo tendencijama magičnog realizma, sa sigurnim i preciznim crtežem, jasnim i čistim bojama glasnih kontrasta. Kislingov način slikanja odgovarao je Postružniku mnogo više, a koloristička smjelost bila je za nj novost. Rad s tim slikarom, iako kratak, rezultirao je mnogo uspješnijom suradnjom i prisnim prijateljstvom. Ni ovdje nije riječ o direktnijim utjecajima u smislu vidljivih promjena, već prije o logičnoj nadogradnji i li-

kovnom obogaćenju na poznatoj stilskoj osnovi. Zaključujući, reći ćemo da je Pariz za Postružnika značio bogaćenje novim spoznajama, daljnju fazu sazrijevanja i veliku školu. Premda neplodno po djelima, razdoblje pariskog postdiplomskog boravka kapitalno je za čitav njegov daljnji razvitak kao kumulacija iskustava i spoznaja. One su tek kasnije, oplodene njegovom osobnošću, rezultirale značajnijim radovima. I doista, ono što danas nazivamo slikarstvom Otona Postružnika, započelo je tek nakon Pariza.



Groteske — prilog »zemlje«

Godina 1926. posebno je značajna u slikarskoj biografiji ovog umjetnika. Nastupivši na »Grafičkoj izložbi« i izložbi »Groteske« Postružnik je ušao u likovni život naše sredine i afirmirao se kao zreo umjetnik na samom čelu u nas tada avangardnih likovnih kretanja.

Naime, u kronologiji razvoja hrvatskog slikarstva i grafike te su dvije izložbe važan likovni događaj i svojevrsna prekretnica. Šestorica mladih umjetnika: kipar Antun Augustinčić, te slikari Vinko Grdan, Omer Mujadžić, Ivan Pećnik, Oton Postružnik i Ivan Tabaković pokazali su na »Grafičkoj izložbi« u salonu Ulrich crteže, sepije i akvarele, koji su bitno odudarali od svega što se toga časa u našim izložbenim prostorima moglo vidjeti. Oni su htjeli »progovoriti drugačije«, kao što je za njih rekao jedan tadašnji kritičar, »a to je ono što njihovim radovima daje zanimivu notu mladosti. Oni nisu revolucionarni, oni su naprosto nezadovoljnici. Oni prosvjeduju protiv nečega (...) Oni shvaćaju po sadržaju, a ne po formi kao nekada što se činilo (...) Oni se odazvaše pozivu svoje doba i prikazuju čovjeka i život njegov. Ne samo realističkom vjernošću svakidanje zbilje nego sa svojom unutarnjom dispozicijom.«<sup>22</sup> U neku ruku bilo je to nastavljanje ekspresionističkih tendencija i A. B. Šimićeve teze »unutarnjeg doživljaja«,<sup>23</sup> samo na drukčijoj duhovnoj i formalnoj podlozi. Njihova se likovna semantika, za razliku od ekspresionističke, zasnivala na »izravnom govoru«, a ne na metafori ili simbolici. Ti su mladi nastojali fiksirati proturječne pojave svakodnevnog življenja — jednako lijepe kao i ružne — — premda još bez izrazite tendencioznosti. Tako se dio umjetnika Postružnikova naraštaja frontalno suprotstavio uhodanim estetskim normama, malograđanskom ukusu i često efemernim vrijednostima. Stoga se ni Postružnikov razvoj ne može pratiti sasvim izdvojeno, to više što je baš njegov udio u pokretanju i formiranju »novih« realističkih tendencija u našem slikarstvu potkraj dvadesetih godina i, općenito, angažiranog umjetničkog stvaranja bio znatan. A i daljnjih nekoliko godina (od 1926. do 1933) Postružnikovo se djelovanje odvija pretežno na liniji konfrontacije s tadašnjim sustavom umjetničkih vrijednosti, koja nije bila samo individualna nego generacijska.

<sup>22</sup> Vladimir Lunaček: »Iz umjetničkog svijeta. Grafičke i druge izložbe. Izložba mladih grafičara«. *Obzor*, Zagreb 1929, br. 107, 21. IV.

<sup>23</sup>

Antun B. Šimić: »Proljetni salon. Grafika. Plastika. Predavanja«. *Vijavica*, Zagreb, 1, 1917, str. 1—3.



Svoja osnovna htijenja mladi su izlagači istakli kao geslo u katalogu »Grafičke izložbe«. To su ponajprije Gogoljeve riječi: »Umjetnik mora čuvati svoju moralnu čistoću i bditi nad sobom, jer će u nedostatku moralnog truda stradati i njegova umjetnost«, a zatim Jean-Paulova misao: »Imaj pred očima visoke težnje ili velike ljude, ugledaj se u njih da se ne izgubiš i propadneš.« Na kraju slijede vlastite spoznaje od kojih su i krenuli — »Kontrasti služe jedan drugome za definiciju« i »Svak je sebi najmanje poznat«.

Naša sredina u tom času nije još bila spremna da prihvati njihov estetski *credo* i likovni koncept: umjetničko djelo kao ogledalo umjetnikova poimanja svijeta. U arhivu Ulrich, u čijem je salonu ta izložba održana, zapisano je nakon izložbe da — »nije naišla na razumijevanje publike i da nije prodano ništa! Ali teže je ove, donekle i očekivane, reakcije publike djelovala je na mlade umjetnike kritika Miroslava Krleže, koji ih je prozvao »eklekticima«, a njihov tematski angažman »romantikom podjetinjenog simbolizma«, u koji su



ušli »pod sugestijom zapadnjačkog zbivanja. To je bleđa i prozirna magla, te neće proći ni godina dve, a ona će se rasplinuti«, kazao je na kraju Krleža.<sup>24</sup> Najoštrije zamjerke pale su na račun onoga što danas smatramo njihovom najpozitivnijom stranom, a to je — izdvajanje od likovnih koncepcija tadašnjeg trenutka u čemu je Krleža vidio nelogičan prekid našeg umjetničkog kontinuiteta. Ta je kritika u prvom redu zapanjila mlade umjetnike na koje se odnosila, te izazvala pravu buru suprotnih mišljenja i žustru polemiku u kojoj je nekoliko kritičara stalo u obranu mladih grafičara.<sup>25</sup> Bio je to apsurdan nesporazum jedne generacije umjetnika s njihovim najvećim duhovnim uzorom i autoritetom, na čijim su se angažiranim i nadahnutim djelima od samoga počet-

<sup>24</sup> M. Krleža: »Grafička izložba«. *Obzor*, Zagreb, 10. III 1926; isto — M. Miroslav/ k./rleža/: »Kako se kod nas piše o slikarstvu«. *Književna Republika*, Zagreb 1926, sv. III, br. 2, str. 68—81

<sup>25</sup> Vidjeti kritike: Josip Draganić: »Izložba mladih grafičara«. *Jugoslavenska njiva*, Zagreb, X, 1926, br. 6, str. 200—202; —

ka inspirirali. Jer, doživljajni poticaji Postružnika i ostalih umjetnika bili su zasnovani na kritičkom naziranju svijeta i na onim humanim idejama kojima je upravo Miroslav Krleža, u sferi književne i društvene misli, bio glavni promotor, a on ih nije razumio. Možda oni, zaista, u svojim likovnim interpretacijama još nisu bili jasno definirani, nego stilski heterogeni i često nedovoljno originalni, ali sve je to bilo od sporednog značenja. S njima je u naše slikarstvo ušao novi svijet — otvorila se jedna nova, ljudska vizura, a to je pronicljivi Krleža morao osjetiti. Za njih je to bio veliki udarac i umalo da ih nije obeshrabrio na samom početku.

U formiranju Postružnikovih stajališta, iz kojih su se rodile »groteske«, bilo je mnogo osobnih motivacija. Vrlo senzibilne prirode, sklon sagledavanju biti stvari, s visoko razvijenim osjećajem odgovornosti Postružnik je u tim godinama reagirao na svaki malo jači izvanjski poticaj. Druženje s Ivanom Tabakovićem bilo je presudno za obojicu. Rad u zajedničkoj slikarskoj školi prvih godina nakon studija istinski ih je zbližio. Drugovi u životu, tih su godina bili suputnici i u umjetnosti. U laboratoriju Anatomskeg instituta na Šalati, gdje je Tabaković radio kao crtač, provodili su obojica mnogo vremena.<sup>26</sup> U tom zastrašujućem ambijentu, gdje su na sve strane u formalinu plutali dijelovi ljudskih organa, počela su se obojici nametati složena i neobjašnjiva pitanja ljudskog postojanja: svrhe i smisla života, trajnog i prolaznog, lijepog i istinitog. Tomu su pridoni-

K-ć: »Izložba mladih slikara«, *Hrvatska metropola*, Zagreb, II, 1926, br. 14, str. 1; — L. (Lazarević Branko): »Umjetnički pregled. Naše grafičke izložbe«, *Nova Evropa*, Zagreb, knj. 13, 1926, str. 217—219; — Lunaček: »Iz umjetničkog svijeta. Grafičke i druge izložbe. Izložba mladih grafičara«, *Obzor*, Zagreb, 21. IV 1926. (br. 107); — Vjekoslav Majer: »Nova umjetnička generacija. (Augustinčić, Grdan, Mujadžić, Pećnik, Postružnik, Tabaković)«, *Domovina*, Zagreb, 19. V 1926; — Ivo Pasarić: »Epilog jedne izložbe«, *Novosti*, Zagreb, 23. III 1926; — Sigmapi: »Grafička izložba najmladih. Augustinčić, Grdan, Pećnik, Mujadžić, Postružnik i Tabaković«, *Riječ*, Zagreb, 13. III 1926; — Boško Tokin: »Die Graphik der Jungen. Graphische Ausstellung im Salon Ulrich«. *Zagreber Tagblatt*, 41, 1926, br. 60, str. 9; — L. Žimbek: »Izložba grafičkih radova Augustinčića, Grdana, Pećnika, Mujadžića, Postružnika i Tabakovića«. *Hrvat*, Zagreb, VIII, 1926, br. 1960, str. 5.

<sup>26</sup>

Prizoni iz laboratorija na Anatomskeg institutu nesumnjivo su snažno djelovali na Postružnika i Tabakovića, jer su ih se obojica, još u poznim godinama, živo sjećala. Postružnik se u svojim sjećanjima često znao vraćati na te doživljaje iz prošlosti, a Tabaković je o tome jednom prilikom izjavio: »Kao mlad slikar i crtač Anatomskeg instituta u Zagrebu — sedeo sam kraj mikroskopa i posmatrao za mene nov veličanstven i zapanjujući svet...« (M. B. Protić: Ivan Tabaković. Predgovor katalogu izložbe, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1977. str. 11.)

jele zajedničke skitnje i lutanja po mračnim zakucima zagrebačke periferije, doživljaji noćnog i prizemnog života, svijeta, odnosno polusvijeta iz prljavih stračara i zadimljenih krčmi, skrivenog građanskim očima. Bijeda i neimaština, niske strasti i ljudska izopačenost djelovali su impresivno na Postružnikove emocije, ali i uz stvaralačku imaginaciju, upozoravajući ga na neizbježne kontraste života.

Takvo sučeljavanje sa zbiljom utjecalo je i na njegovo slikarstvo. Preokret koji je nastupio kratko vrijeme nakon povratka iz Pariza nazvao je u pismu Ivanu Tabakoviću — »krizom, revolucijom, životnom krizom i krizom slikarstva. (...) U skoro vrijeme opraštam se od rane renesanse. Zanio me onaj ritam Ghirlandaja i Botticellia«, piše Postružnik, »dragi su mi no ostavljam ih. Interesira me ritam i forma, to je dinamika! Simpatiziram sa sjeverom (Flamanci!). Ljuto se borim.«<sup>27</sup>

Groteske su do nas došle u fragmentima, pa o tom prvom njegovu značajnijem ciklusu crteža, sepija i keramika možemo danas govoriti samo na temelju nekoliko preostalih radova (sačuvanih u originalu ili reproduciranih u onodobnim publikacijama), te opisa kritike u vremenu nastanka.<sup>28</sup> Nekoliko sačuvanih groteski dovoljno su ipak izrazite, pa omogućuju praćenje postupnog razvoja Postružnikova grafičkog rukopisa: od barokiziranog, nemirnog i isprekidanog crteža prema jednostavnijem potezu koji krajnje reduciran fiksira karakteristično. Postružnik je upravo u groteskama sukcesivno izgrađivao svoj osobni »stil«, koji

27

Pismo Postružnika Tabakoviću, Zagreb, 18. V 1926. Vlasništvo Slave Tabaković, Beograd.

28

Najcjelovitiji prikaz i opis Postružnikovih radova dao je Josip Draganić u osvrtu na ovu izložbu. O Postružnikovim »groteskama« Draganić piše: »Postružnik obiluje elegantnim pronalascima, koji doduše gdješto prelaze u prejak naturalizam ili u cinizam, ali u većini slučajeva su vrlo ilustrativni i puni sadašnje realnosti. Tako na pr. Alkoholičani. To je kruta satira jednog poroka, na jednoj realnoj koordinati duševnog zbivanja, sa frapantno plastičkim i realističkim rješenjem (...) Romantika nam donosi realnu sliku jednog tipa, koji se svaki dan pored nas kreće, jednu vrst ljudi, a opet ukazuje na jedan dio svakoga od nas. To je više nego simbol, to je sinteza uzeta iz realnog života. Vrlo je spiritualna groteska Basna. Basna je realna kreacija negdje na granici između čovjeka i životinje (...) Pretjerani realizam groteske Rastvaranje djeluje više kao rezigniran naturalizam, nego kao poetički načeta groteskna tema, kao što postupa kod većine ostalih radova. Slični bi se prigovor mogao kazati za Pse. Ta je pasja erotika sasvim realno prikazana...« Prikaz završava: »Za obojicu se može kazati, da su sa svojim radovima specijalnog žanra zadržali poziciju, koju su zauzeli svojim istupom prigodom izložbe Šestorice. Taj je istup doduše na terenu, koji je poimanju šire publike dosta tuđ.« (»Postružnik, Tabaković. Izložba Groteske«. *Vijenac*, IV, 1926, br. 1—2, str. 401—402).

će se tek u narednim godinama određenije očitovati. U tom času njegova je velika prednost ležala u najšire otvorenim mogućnostima. Bogato znanstveno iskustvo prikupljano godinama na primjerima naše i evropske tradicije sada je mnogostruko iskorištavao; kao virtuozni muzičar bio je kadar jednako kvalitetno savladati svaku grafičku partituru.

U crtežu »Zagrljaj« možda je najmanje prepoznatljiv Postružnikov karakterističan duktus. Sve je ovdje razgibano u baroknom nemiru, napetih bujnih oblika iz kojih naprosto izbija osjećaj zanosa mladih ljubavnika. Uvjerljiv je primjer groteske poznata njegova »Tučnjava«. Scena je nabita dinamičkom pokrenutošću likova. Nasuprot jednostavnom naglašavanju volumena tijela, ističu se grimase izobličeni lica sudionika tučnjave. Isti taj ekspresivni nabož ima sepija »Napastovanje«, dok je u »Grbavcu« ostvaren realizam na samoj granici verističke opisnosti. Gotovo bi se moglo reći da je taj crtež na razini njegovih kasnijih zemljaških djela. U portretu Ivana Tabakovića ostvario je izrazitu redukciju, što će od sada nadalje biti temeljna značajka njegova grafičkog rukopisa. To je psihološka karakterizacija na samom rubu karikaturnog prikaza.

Kao što su se postružnikovski individualizam i osobnost umjetničkog izraza prvi put očitovali i potvrdili u crtežima i sepijama groteski, tako i njegovo djelovanje kao keramičara započinje — groteskom. Od brojnih radova toga žanra sačuvana je mala figurina pod naslovom »General« iz 1926. godine. Sve značajke njegova tadašnjeg »stila«: deformacije, disproporcije, naglašavanje podsmješljivog došle su još više do izražaja u keramici. U ovoj maloj figurini Postružnik je duhovito ismijao predstavnika totalitarne vlasti. Stanovite groteskne odlike postigao je također na maloj pločici od fajanse »Žena s rupcem na glavi«. Shematski crtano lice izvedeno je s nekoliko oštih poteza crnom bojom na zemljanom fondu, čime je, možda, postigao određeniju stilizaciju nego u crtežima toga perioda.

Manji dio ovih djela Postružnik je izložio na spomenutoj »Grafičkoj izložbi«, a cjelovit ciklus pokazao je na izložbi »Groteske« nastupivši zajedno s Ivanom Tabakovićem u salonu Ulrich u Zagrebu iste, 1926. godine. Ta izložba doživjela je također veliko nerazumijevanje zagrebačke publike.<sup>29</sup> Gro-

29

Potaknut reagiranjem publike i dijela kritike i prethodnu »Grafičku izložbu«, Kamilo Tompa je neposredno prije otvorenja izložbe »Groteske« objavio esej: »Groteskno u likovnoj umjetnosti. Uoči grafičke izložbe 'Groteske' (O. Postružnik — I. Tabaković) u Salonu Ede Ulricha« (*Novosti*, Zagreb, 1926.





teske su, za ono vrijeme nezamislivo slobodnim prikazima, povrijedile malograđanski moral dije-la javnosti i svojim su neuljepšanim verzimom djelovale kao šok. Jedan kritičar ovako opisuje događaj: »Stariji ljudi koji prate kroz decenije naše izložbe, vele da je ovo prva izložba groteska. Bit će da je tako (...) za širu publiku je ovaj do-gađaj bio nov i nisu izostali izrečeni i neizrečeni uskllici čuđenja. Jedna je dama bila tako iskrena, da se vladala kao da je grč spopao ... «<sup>30</sup>

br. 298). Tompa je baš u to vrijeme stanovao u ateljeu Po-stružnika i Tabakovića i iz najveće je blizine pratio nastanak »groteski«. Stoga je osjetio potrebu da, kao što je sam na-pisao, »ovim kratkim prikazom (...) fiksira glavne karakte-ristike grotesknoga u likovnoj umjetnosti« i time približi »po-sjetiocima buduće grafičke izložbe jedan rijedak i nadasve važan kompleks likovnog stvaranja. (...) I osjećanje koje iza-zivlju opservacije ne'ogičnih i strašnih kontrasta u životu, re-aliziralo je likovne apstrakcije, posve specijalne i neobične. Preciznu psihičku dispoziciju, kao i sve one ne'ogične i fa-talne momente u životu, a u umjetnosti sve one realizacije, koje je potaklo ovo kuriozno osjećanje nazvali smo groteskom.« Unatoč ovom objašnjenju Kamila Tompe publika ipak ni-je prihvatila takav oblik likovnog izražavanja.

Groteske su i tematski i likovno obuhvatile čitavu skal-u Postružnikovih kreativnih mogućnosti i ži-votnih spoznaja a često su bile na granici britke i oštre osude i društvene satire. »To je više nego simbol, to je sinteza uzeta iz realnog života«, na-pisao je Josip Draganić.<sup>31</sup> Ali to je istodobno i iz-raz Postružnikova dubokog humanizma i osjeća-ja za egzistencijalna društvena pitanja. »Sukobom vječnih kontrasta — lijepog i ružnog, smiješnog i žalosnog (...) formira se ovaj naš čudesni svijet«, istakli su Postružnik i Tabaković umjesto predgo-vora izložbi »Groteska«.

Danas nam se čini da je faza »groteski« bila pri-jeko potrebna i nepreskočiva stepenica. Okretanje vanjskim pojavama, dubok ljudski angažman i tra-ženje istine obilježavaju Postružnikovu prvu um-jetničku katarzu; ali ujedno znače i — pravi pro-log »Zemlji«.

30

Josip Draganić: »Postružnik, Tabaković. Izložba Groteska«, *Vijenac*, Zagreb, IV, 1926, br. 1—2, str. 401—402.

31

Isto.

*Sazrijevanje stilskih karakteristika prvog razdoblja priprema »zemlje«*

Slijedilo je jedno teško razdoblje, provedeno u oskudici s neizvjesnim sutra. Rad u privatnoj školi slikanja, koju je Postružnik vodio zajedno s Ivanom Tabakovićem, a nešto kasnije s Ernestom Tomaševićem, nije pružao materijalnu neovisnost niti mu je ostavljao dovoljno vremena za slikanje. Nedaće i borba za голу egzistenciju dovodile su ga do čestih kriza i malodušnih reakcija, pa se poneki put našao na samom rubu odustajanja. No, sve su te krize prebrođene, unutarnja se ravnoteža uspostavljala isto tako snažnim umjetničkim nagnućem kao što je bio i nagon za samoodržanjem. U njegovu slikarstvu te su se kritične godine odrazile samo u smanjenoj produkciji, a njegov je likovni put išao prema sve jasnijoj određenosti onih značajki koje se nazivaju »osobnim stilom« jednog slikara.

U toku 1927. i 1928. godine Postružnik radi na restauriranju fresaka i ikona po crkvama i manastirima u Kragujevcu i Gornirju u Gorskom kotaru podno Kleka, kamo su ga na kraće vrijeme doveli obiteljski razlozi.<sup>32</sup> U predahu od većih zadataka vraća se starim lekcijama: klasičnim principima kompozicije, anatomije i perspektive po uzoru na ranorenesansne majstore, o čemu je zapisao:

»Kopiram jednog Da Vinčija, Sv. Anu po lošoj razglednici radim više po sjećanju iz Louvrea. Sve više otkrivam način kako je komponirao i to sasvim na geometrijskim temeljima. Vanredno komponirano, kad sam stvar gledao u Louvru uopće nisam shvatio koncepciju ovog djela. Ta je kompozicija matematika.«<sup>33</sup>

Zanimljivo je da je jedan Postružnikov dosad nepoznati crtež također rađen u strogom geometrijskom rasteru, na mreži kvadratične osnove. To je crtež olovkom pod naslovom »Mesar«, a motiv smo poznavali samo po istoimenom linorezu. Osim tih klasičnih pouka, što ih je nedvoj-

32

U Kragujevcu Postružnik posjećuje suprugu Mariju koja tamo radi kao nastavnik crtanja 1927. godine. Za dvomjesečnog boravka restaurira ikone u tamošnjim manastirima. Kasnije, 1928. godine, pošto je Marija premještena u Ogulin i Postružnik je k njoj češće dolazio, dobio je narudžbu za restauraciju fresaka manastira Gornirje nedaleko Ogulina. O tome piše Mariji: »Mnogo ti hvala što si me obavijestila radi Gornirskog manastira. Naravno, ja sam pripravan to preuzeti. Sjećam se onog manastira, mimo smo se vozili, vrlo je lijep kraj.« (Pisano 1928, bez datuma.)

33

Pismo Postružnika Tabakoviću, Kragujevac, 7. II 1927. Vlasništvo Slave Tabaković.

beno usvojio i elaborirao u svojim tadašnjim radovima, jednako kao i velike forme fresko slikarstva, Postružnika i dalje snažno privlače upadljive grubosti primitivnih sredina, »neobičan i sirov život« s kojim se susreo u Kragujevcu:

»Ovdje bi se dalo raditi da čovjek nije vezan kakvim zvanjem i materijalno osiguran uz to«, piše Ivanu Tabakoviću. — »Tako zgodne stvari promatram: kovačnice primitivno građene, leži vol koga potkivaju, oko njega ljudi u ritmičkom pokretu, a veliko oko vola patnički gleda. Krasni kontrasti sjene i svjetla. Ili pijani ljudi i životinje u blatnim dvorištima, neki zidovi okrhani i vire krvavo crveni crepovi, krvavo meso visi i leže odsečene glave životinja i blato neizmjereno. Ne mogu da Vam opišem te kontraste boja, sve 'demfano' dok krvavo crvenilo svagdje dominira. Sve je tako neobično groteskno, tako se bar meni čini! Ima jedno blatno polje gdje se dnevno sastaju psi u čoporima, oni psi bez vlasnika (znate kako izgledaju) s neobičnim užitkom gledam taj groteskni sastanak pun ritma i dinamike. Krvavo meso, crvene cigle, blato i gladni psi to je ovdje tipično. Neobičan jedan sirov 'brojgelovski' život.«<sup>34</sup>

Specifična svojstva Postružnikova ranog slikarstva — »figurativnog realizma«, ili slikarstva »velikih formi« — izgrađena su baš u tom vremenu između »groteski« i »Zemlje«. Primitivne sredine koje je tada upoznao iz najveće blizine, elementarno življenje šumadijskih i ličkih seljaka i njihova veza uz zemlju nesumnjivo su ga potakli da opisana viđenja i preoblikuje na sasvim nov, gotovo »monumentalan« način. Njegove umjetničke koncepcije već su se jasno manifestirale u groteskama i tu se nije mnogo šta promijenilo. Ali groteske su ostvarene jakim emocijama, u prvom nalletu ideje kad je tematska motivacija izbila u prvi plan, pa su stoga crteži tog ciklusa bili još stilski neujednačeni. Tek nakon tih ostvarenja, proizišlih iz njegova mladenačkog protestnog stava, nastupilo je razdoblje usklađivanja likovnih elemenata s tematikom. Formalno-stilski preokret išao je, dakle, od egzaltirane i dinamički ritmizirane forme groteski prema harmoničnim ritmovima velikih statičkih oblika naglašenih volumena, koji podsjećaju na slikarstvo primitivca.

Najraniji obrazac zrelog plastičkog oblikovanja forme čini se da je nastao neposredno nakon Pariza, a ostvario ga je već 1925. godine u temperi »Glava ošišanog dječaka«. Slikajući ovu, gotovo skulptorski rađenu glavu, imao je još sasvim svježe pred

34

Isto.



očima sve one predloške koje je u Parizu slijedio: od rane renesanse i primitivnih kultura, preko Kissinga i Picassa, do »novostvarnosne« objektivne realnosti. Nikoga ovdje ne možemo direktno prepoznati, ali asocijacije postoje. Bilo je to samostalno kreiranje, plodna elaboracija. U čitavoj našoj slikarskoj tradiciji teško je naći primjera tako »čiste voluminoznosti«, koja je mogla nastati samo na jednoj višoj razini iskustva nego što je to bila stilizacija »Proljetnog salona«, a nju je Postružnik upoznao tek u Parizu; svakako izvan domaćeg likovnog kruga.<sup>35</sup>

Nešto kasnije, 1927. godine, naslikao je, također u Zagrebu, »Glavu djevojke« s kojom kao da je k nama stigla »jedna od rijetkih projekcija Picassoove morfologije«<sup>36</sup> inspirirane crnačkom plastikom. Ovdje je postignut sasvim suprotan efekt od onoga na »Glavi dječaka«. Nabujala forma, prenapučenosti dimenzije, značajni kontrasti svjetla i sjene, crnog i bijelog, djeluju mnogo vitalnije i gotovo senzualno. Iako to nije tipičan primjer Postruž-

nikova slikarskog načina toga trenutka, ne smijemo je mimoći, to više što je iznimna u našoj slikarskoj praksi uopće. »Glava djevojke« završna je točka jedne, doduše sporedne, linije Postružnikova tadašnjeg likovnog interesa, koju na žalost ne možemo do kraja pratiti jer nedostaju mnoga djela. Ona se razvijala od botičelijeviskih ženskih glava i figura, tzv. »Studija«, preko »Sportaša« nastalog također »neposredno nakon Pariza«, pa sve do izvanrednog »Ženskog akta« iz 1927. godine, bez kojega bi predodžba o njegovu crtačkom opusu bila nepotpuna. U tim crtežima nema tendencioznih tonova inače tako karakterističnih za ovo razdoblje, nego prevladava izrazita lirski, poetična usmjerenost. Iako na prvi pogled u suprotnosti s motivima koje Postružnik u isto vrijeme slika, njegov temeljni idejno-umjetnički stav ovim djelima nije narušen; zastupajući tezu da se život sastoji od kontrasta, jednako lijepih kao i ružnih, on ga je samo dosljedno pratio.

Postružnikova egzaltacija kojom se predstavio u groteskama s vremenom se utišala, pa su raniji grubi prizori poprimili sasvim drukčiji smisao. Kao da se odjednom otvorila nova vizura, iz koje su se neobično jasno počela razotkrivati dublja značenja životnih istina. Dolazi do stanovitih korekcija programa: pristup motivu nije više vodila namjera površne analize, traženja grotesknog i neobičnog, već ozbiljna opservacija — nastupila je zrelost, koja se u punoj mjeri očitovala u slici

<sup>35</sup>

Grgo Gamulin je za taj crtež ustvrdio: »Sigurno, pretpostavke za ovu čistu voluminoznost prihvatio je još u Zagrebu, ali takvu 'magičnu prisutnost' ovog dječaka mogao je ostvariti na stupnju koji je već nadilazio način 'Proljetnog salona'.« (»Povijest hrvatske umjetnosti 19. i 20. stoljeća. Sv. II. Slikarstvo 20. stoljeća. Dio I« u pripremi za tisak.)

<sup>36</sup>

Isto.





»Šumadijski seljaci«. Sve je na toj slici odmjerno, od tek zamjetljive deformacije, prigušene svjetlosti i crvenosmeđih tonaliteta, do suspregnutog izraza na licima seljaka i velikog, širom otvorenog volovskog oka. Ovdje su progovorila sva dotad u njemu nakupljena iskustva. Postružnik je ovdje ponovo progovorio svojim jednostavnim jezikom, koji mu je i ranije bio svojstven, još iz vremena »Proljetnog salona« i školskih radova, jezikom grubih i pomalo nezgrapnih formi kao što je i sam seljački život.

Slika »Kod čaše« (koja ponegdje nosi naslov i »Pijanac«) ima istu bremenitost i zrelost stilske dorečenosti. Motiv je sveden na čvrsto zatvorenu tešku masu na stol oslonjena muškarca, robustnih, pomalo deformiranih oblika. Osjećaj rezignacije,

promašenog i ispraznog života, teško da bi Postružnik potpunije izrazio nekim drugim likovnim sredstvima.

Tako je slikar stigao do svoje prve slikarske sinteze, do simboličkog predočivanja zbilje s jasnim obilježjima sredine, a i do najranijih očitovanja vlastitog »individualnog stila«. S tim stilskim i idejnim pretpostavkama Postružnik je ulazio u »Zemlju«.

Naime, istom problematikom, problematikom slikarske forme adekvatne tematskim slojevima — vitalno je bila zaokupljena gotovo čitava Postružnikova generacija. Bili su to svi izlagači »Grafičke izložbe«, ali i drugi umjetnici od kojih se nekolicina tada nalazila u Parizu. Sa svima njima Postružnik i Tabaković intenzivno kontaktiraju, iz-

mjenjuju iskustva, traže zajedničke putove. Već 1925. Leo Junek je pisao Ivanu Tabakoviću:

»Htio bih stvoriti umjetničku formu tako značajnu i jednostavnu da bi bila monumentalna. To je ono što je u svim drugim nacijama danas presahlo; a mi smo svježiji, bez tradicije (u pismu podvučeno), i sposobni za takvo stvaranje. Ako to uspije moglo bi to dovesti do jedne struje kod nas (podvučeno). Ali ovakva primitivna struja znači: zajednički rad na stvaranju jedne umjetničke forme tako značajne i jasne da će ju svi vidjeti...«<sup>37</sup>

Krsto Hegedušić, koji se u tom času zajedno s Leom Junekom nalazio u Parizu, bio je još radikalnije obuzet stvaranjem nove forme utemeljene na »primitivnoj i domaćoj« tradiciji. Hegedušić se iskreno zalagao za »oslobođenje svih predrasuda Parisa i Münchena itd.« i vjerovao da će im »uistinu uspjeti da dođu do našeg izraza i našeg slikarstva«.<sup>38</sup>

Traženje »našeg« likovnog izraza postat će uskoro geslom čitavoga prijelomnog razdoblja koje nadolazi, samo što će ga pojedine grupacije umjetnika ostvarivati na različite načine. Srednja generacija slikara, predvođena »Grupom trojice« (Babić — Becić — Miše), zaustavit će se na posebnostima našeg krajolika i nastojati osvježiti slikarsku paletu žarkim bojama Mediterana ili blagim ugodajima kontinentalnih pejzaža. Za njih je Babić napisao: »... da je prošlo vrijeme onih slatkih i dopadljivih marina i da su se naši slikari svijesno uputili spram naših harmonija i naših izraza (...) i da na taj način i tako pročišćenom originalnom paletom, potpuno našom, nastavljaaju svoj dalji razvoj«.<sup>39</sup> Postupno su se tako utvrđivali različiti pristupi i programi koji će se uskoro polarizirati oko dva različita idejna i likovna koncepta na prijelazu iz trećeg u četvrto desetljeće: »Zemlja« naspram »Grupe trojice«.

Postružnik je još prije osnivanja »Zemlje«, a i za vrijeme pripadanja toj grupi, čvrsto zastupao poseban put, zahtijevajući potpunu slobodu individualnog stvaranja s jedne strane, a uvažavanje domaće i evropske slikarske tradicije s druge — dapače, stečena je iskustva smatrao početnim kapitalom na kojem je dalje samostalno dograđivao. Svoja načelna gledišta iznio je u jednom pismu Ivanu Tabakoviću:

»Konačno nešto se dešava, pokreće se, razvija se borbenost i to mi je drago. Sasvim se slažem s Vama u prikazu kulturnih odnosa u nas (istočna, latinska, germanska) tj. o važnosti toga stanja za današnju likovnu kulturu. Zato je nemoguće da se danas netko odluči da nastavi na tradicijama recimo samo bizantijskim ili samo latinskim jer svaka od tih likovnih kultura donela je svoj plus u opću likovnu oblast i jasno je da ćemo se mi time koristiti. Mi danas nemamo jasno opredeljeni snažni nacionalni pokret tako jak da stvara jednu specifično našu kulturu. Ako bi to i bilo, ta bi kultura morala biti tako jaka da preklopi celu zapadno-evropsku tradiciju. — To moje odlučno mišljenje rezultat je mnogih kriza i u tom smislu je pravać mog rada. *Crpsti iz života i koristit se celokupnom likovnom kulturom.* (...) uzburkao sam se i u skoro vreme pokazat će se reakcija. Ja prihvaćam borbu. Povećavam rad. Nas nekolicina koji imamo slične tendence i koji smo zajedno počeli rad i da odgovorimo na teorije kavanskog kalibra... Treba da budemo povezani zajedničkim radom, da uzmogne nastali kakva akcija«<sup>40</sup> ... (27. II 1927).

To vrenje među mladim slikarima, pa čak i stanovita neslaganja, bili su ipak pozitivni. U dvije godine, 1927. i 1928, diferencirana gledišta pomalo su se približila i nastupila je zajednička akcija na formiranju organizirane grupe likovnih umjetnika pod imenom »Zemlja«.

37

Pismo Lea Juneka Tabakoviću. Plješivica, 1. IV 1925. Vlasništvo Slave Tabaković, Beograd.

38

Pismo Krste Hegedušića Miroslavu Krleži, Pariz, 14. XII. 1926. (Objavljeno u monografiji: **Krleža—Maleković—Schneider**: »Krstu Hegedušić«, Zagreb 1974, str. 99).

39

Ljubo **Babić**: »Hrvatski slikari. Od impresionizma do danas«, **Hrvatsko kolo**, Zagreb, X, 1929, str. 177—193.

40

Pismo Postružnika Tabakoviću, 27. II. 1927. Vlasništvo Slave Tabaković, Beograd.