

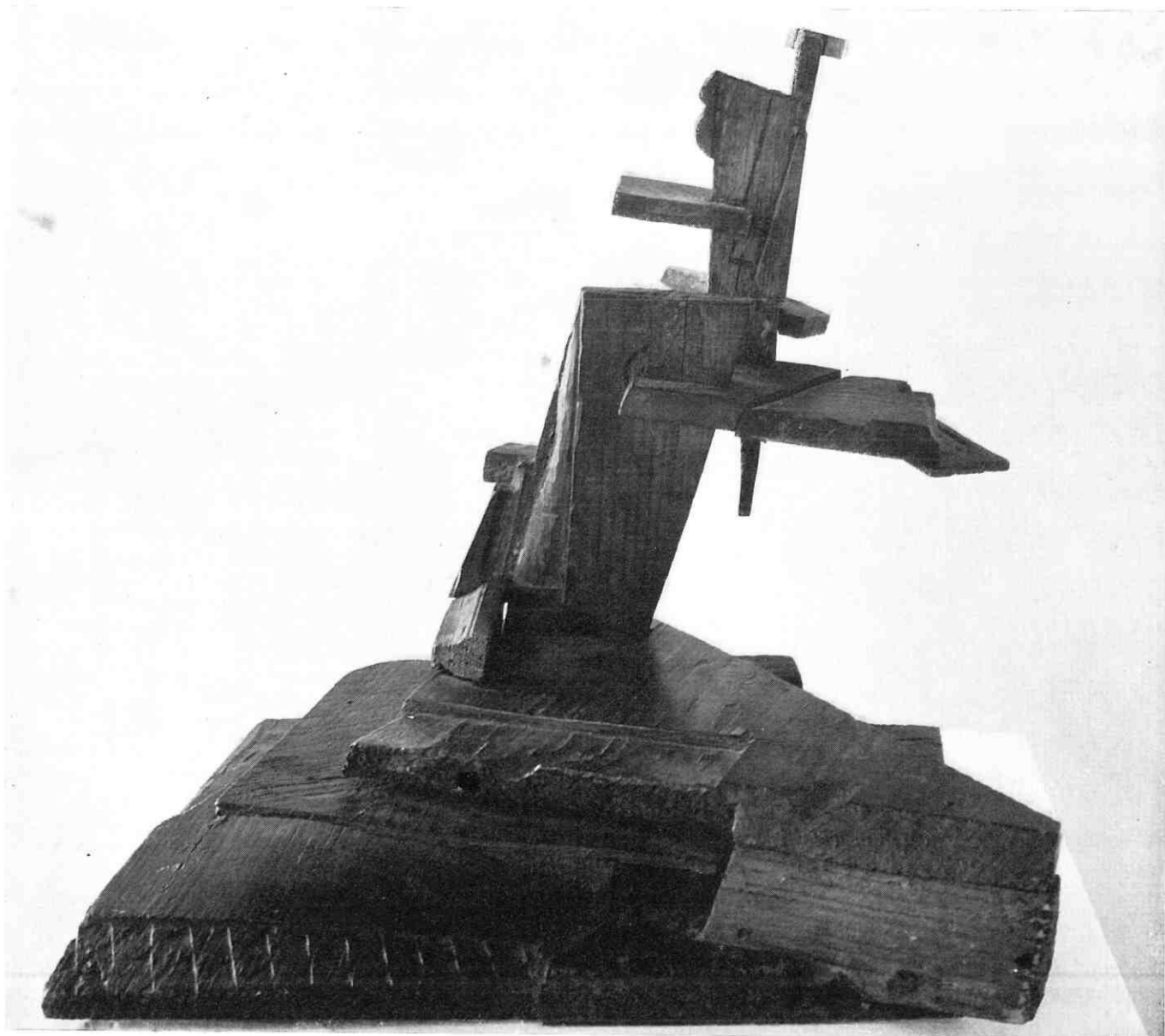
gutfreund i češki kubizam

muzej
savremene
umetnosti
beograd
listopad
studen 1971.

ješa
denegri

Suvremena povijesno-umjetnička svijest s pravom zastupa shvaćanje o mogućoj samostalnosti pojavljivanja i približnoj istodobnosti kretanja srodnih idejnih i plastičnih gledišta u različitim društvenim i kulturnim sredinama: jasno nam je danas da se određena umjetnička stajališta ne šire jednosmjernim prenošenjem iskustava iz velikih centara u manje, niti je taj tok uvjetovan isključivo momentom izravnih utjecaja i asimilacija u odnosima pionira i njihovih sljedbenika. Nasuprot tome, ti vitalni procesi izgrađivanja pojedinih kulturnih i umjetničkih sredina vođeni su mnogo kompleksnijim determinantama u kojima neminovno dolaze do izražaja posebnosti onih konkretnih situacija iz kojih sâmi ti fenomeni izrastaju. Time se, naravno, ne misli reći da ne postoje sigurni i nesumnjivi punktovi u iniciranju novih problemskih stanja, kao što se ne mogu umanjivati ni doprinosi mnogih odlučnih individualnih prodora; želi se samo upozoriti da pri konstituiranju svakog značajnijeg pokreta suvremene umjetnosti treba voditi računa o postojanju cijele jedne široke kulturne baze na kojoj u različitim koordinatama fermentiraju snage različitih pozicija i dometa, a upravo iz cjelovitosti i jedinstva svih tih komponenti proizlazi mogućnost utvrđivanja onih zajedničkih oznaka po kojima taj određen pravac ostvaruje svoj specifični i nezamjenjiv identitet. Samo će se tako moći održati i opravdati teza o policentrizmu suvremene likovne kulture, teza koja umjesto isticanja dosadašnjih oštarih distinkcija između središta i perifernih područja pretpostavlja, kao svoju metodološku osnovu, potrebu što integralnijeg sagledavanja njihovih uzajamnih povezanosti u procesima izgrađivanja univerzalnog umjetničkog duha našeg vremena. U revalorizacijama koje se s tom svrhom provode u posljednje vrijeme izuzetnu pažnju privlače pojedini nedovoljno proučeni ili izvan njihove uže sredine malo poznati umjetnički kompleksi u nekim zemljama srednje i istočne Evrope: uz ruske avangardne pokrete iz razdoblja Oktobra, koji su danas u novijoj kritici doživjeli punu rehabilitaciju ali još uvijek nisu detaljno istraženi, kao važna i integralna područja opće povijesti suvremene umjetnosti nameću se počeci apstrakcije u Poljskoj (Strzemiński, Stazewski, Berlewi, Hiller, Kobro) i Mađarskoj (Kassak, Bortnyik), a zatim pobava nadrealizma u Čehoslovačkoj (Sima, Styrsky, Toyen), i posebno, kao sigurno najznačajniji doprinos ovog dijela Evrope umjetničkim gibanjima svoga vremena, pokret češkog kuboekspresionizma i kubizma koji se u intenzivnoj duhovnoj i stvaralačkoj atmosferi razvijao u Pragu između 1907—1917. godine.

Problematika češkog kubizma bila je donedavno izvan svoje sredine poznata uglavnom po literaturi (počevši od prvog sintetičnog djela V. M. Nebeskog,



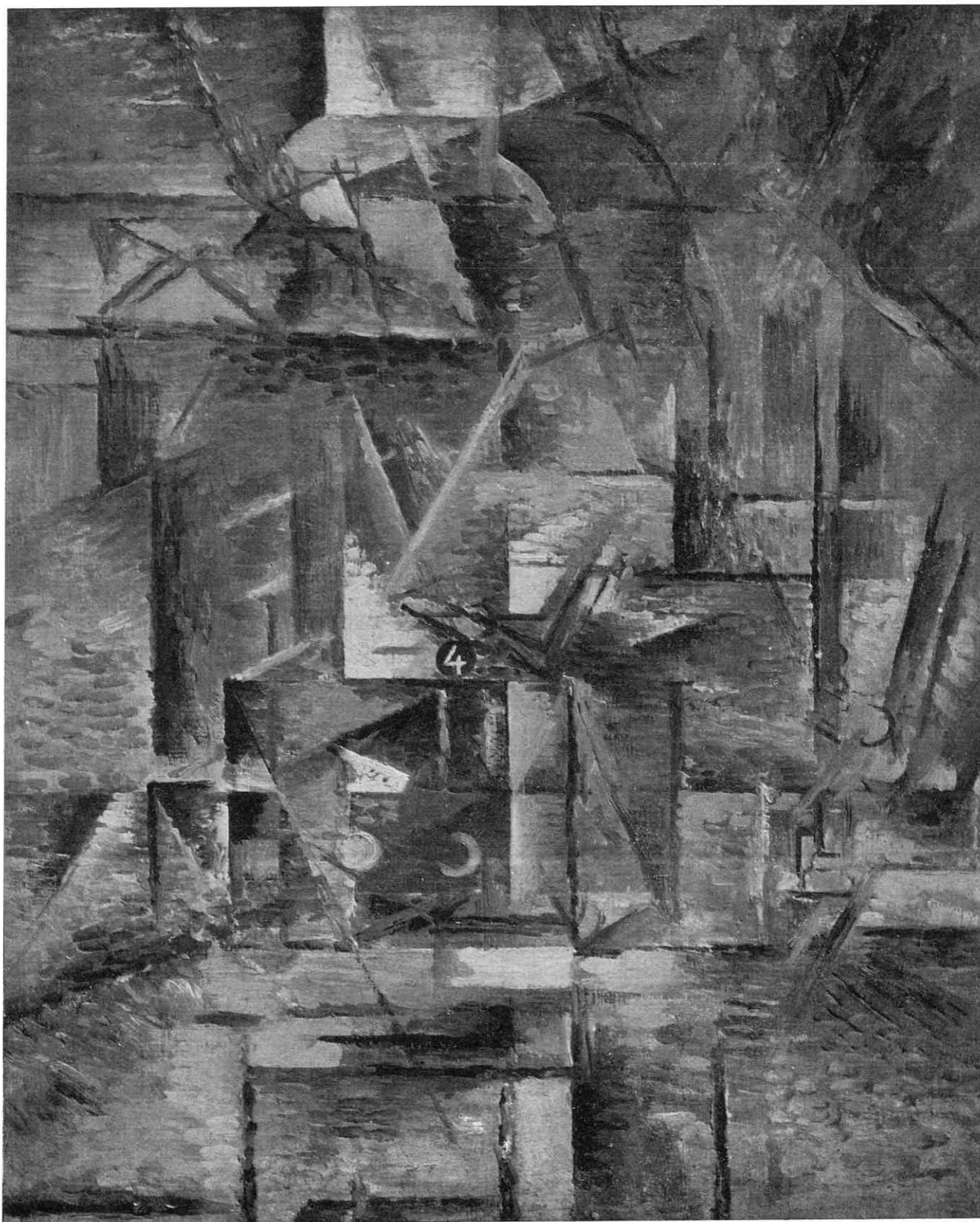
L' art moderne tchécoslovaque, Pariz 1937, pa do najnovije temeljne studije Miroslava Lamača, *Moderne tschechische Malerei*, Prag 1967, uz tekstove J. Kotalika, J. Padrte, P. Prochazke, P. Hartmanna i samog M. Lamača u katalogima i časopisima), a od 1966. učestale su izložbe ove umjetničke cjeline u mnogim gradovima Evrope (Pariz, London, Beč, Bruxelles, Rotterdam, Genève i sada Beograd), što je svakako mnogo pridonijelo njenu boljem upoznavanju i zasluženom uključivanju u odgovarajući evropski kulturnopovijesni kontekst. Beogradska izložba, sastavljena vrlo studiozno iako nešto skraćena u predstavljanju pojedinih individualnih profila, prikazala je taj materijal na njegovim ključnim razinama, obuhvaćajući i uvodnu etapu kuboekspresionizma i stavljajući akcent na skulptora Otta Gutfreunda, čije djelo bez sumnje označuje najznačajniji problemski domet unutar ovoga umjetničkog kruga.

Prateći pokret češkog kubizma na temelju dostupne literature, i uz pomoć neposrednih utisaka koje daje sama izložena djela, moguće je o ovoj pojavi navesti ove osnovne podatke i zapažanja. U umrtnjenu umjetničku situaciju Praga na početku našeg stoljeća, u kojoj su se prepletali ostaci akademizma s odjecima secesije i simbolizma, izložba Eduarda Muncha održana 1905. unosi prve klice suvremenih shvaćanja, snažno utječući na usmjerenja nekolice umjetnika mlade generacije prema traženju individualnog puta u iskazivanju jednog novog plastičkog osjećanja. Ubrzo zatim, 1907, osnovana je grupa »Osmorica« (Filla, Kubišta, Prochazka, Nowak, Piterman, Kubin, Holb, Feigl), u čijim ranim djelima prevladava atmosfera ekspresionizma, da bi već 1910. u traženjima nekih njenih pripadnika došlo do primjene pojedinih kubističkih formativnih oznaka, što će rezultirati pojavom jednog za ovu sredinu karakterističnog morfološkog idioma prijelaznog tipa, koji M. Lamač u svojoj spomenutoj knjizi adekvatno definira terminom kuboekspresionizam. Riječ je o jednom heterogenom sistemu slike u kome se zadržava posve tradicionalna tematska osnova, čija ikonografska shema ponekad seže čak do baroka i manirizma, a na tu sadržajnu podlogu slikari češkog kuboekspresionizma nanose izvanjski geometrizirani tretman forme, u čemu se otkrivaju tragovi Cézanneovih iskustava i odjeci pouka izvučenih iz Picassoovih »Avignonskih gospođica«. Kako navodi P. Hartmann, za tipične primjere toga prijelaznog perioda mogu se smatrati slike

»Prometej« (1910) Antonina Prochazke i »Sv. Sebastijan« (1912) Bohumila Kubište, u kojima je i najuočljivije to specifično dvojstvo ranoga češkog kubizma: to je onaj u principu neusuglašeni odnos između simboličkog i ekspresivnog karaktera sižea, inače posve stranog čistom analitičkom kubizmu, i plastičke obrade tih motiva u kojima dominira naglašeno segmentiranje čvrstih figurativnih i predmetnih formi. Ova kuboekspresionistička epizoda završava se 1912. Otada se, zahvaljujući osnivanju »Grupe umjetnika« i pokretanju časopisa »Umelecky mesečník«, primjećuje sve odlučnije skretanje estetički ortodoksnog kubizma pariske škole. Posredstvom jednoga od prvih teoretičara i kolekcionara kubizma Vincenca Kramarža, čija je uloga umnogome bila slična ulozi H. D. Kahnweilera, češki slikari dolaze u dodir s iskustvima Picassoa i Braquea, što najprije uvjetuje promjenu tematike u kojoj odsada prevladavaju karakteristični kubistički motivi mrtvih priroda, a onda i promjenu samog pikturnalnog postupka u kome težnja za analizom forme dovodi sliku do krajnjih granica vizuelne prepoznatljivosti predmetnih sadržaja. Nosioći toga novog shvaćanja bili su Emil Filla i Vincenc Beneš, čije su slike, crteži i kolaži iz 1913 — 1916. primjeri najdosljednijeg približavanja idealu »objektivnog kubizma« ostvareni unutar te grupacije čeških umjetnika. I najzad, kao treća organska etapa u razvojnom toku pokreta, javljaju se shvaćanja Josefa Čapeka, koji između 1913. i 1915. primjenjuje principe sintetičnog kubizma formulirajući, poput Grisa, svoje krajnje reducirane predmetne teme kao kompozicije jednostavnih geometrijskih planova, i Vaclava Špale, čije slikarstvo između 1914. i 1916. kreće napuštanju kubističkih ortogonalnih kompozicionih postavki, a djelomičnim prihvaćanjem rotirajućih formi i naglašavanjem uloge čistih bojenih tonaliteta približava se problemu Delaunayovog orfizma.

Mnogo više od doprinosa ove grupe čeških slikara, skulptorsko djelo Otta Gutfreunda uključuje se u samu jezgru avangardnih kretanja u evropskoj umjetnosti drugog desetljeća. Tragovi studija u Bourdelleovom ateljeu u Parizu između 1909. i 1910. obilježavaju Gutfreundove početke, ali to nije moglo zadovoljiti njegova daljnja traženja: on uskoro na samom izvoru upoznaje značenje kubističke revolucije i jedan je od prvih koji nastoje posljedice Picassoovih i Braqueovih otkrića primijeniti na specifičnu tehniku skulpture. Prema M. Lamaču, Gutfreund započinje s prvim eksperimentima kubističkog karaktera već 1911, dakle u vrijeme kad je postojala samo jedna čista kubistička skulptura



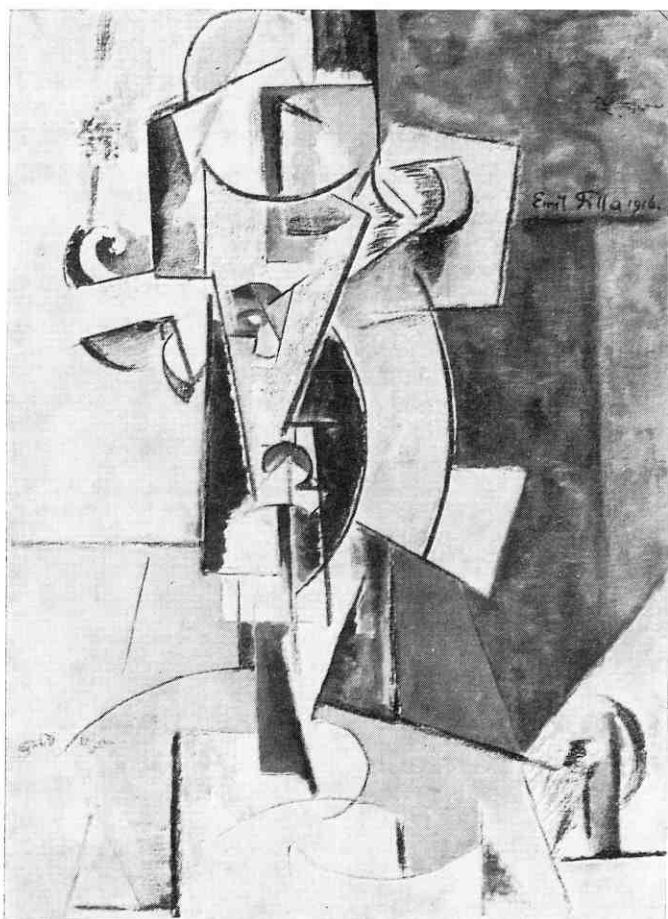


— čuvena Picassoova »Glava« iz 1909 — koju on navodno nije poznao. Međutim, do svoga kubiističkog koncepta Gutfreund nije stigao putem izravne elaboracije toga plastičkog jezika, nego postepenim kretanjem kroz prijelaznu etapu koja po mnogim osobinama koincidira s problematikom slikarstva češkog kuboekspresionizma: njegove skulpture »Hamlet«, »Don Kihot« i »Môra«, sve iz 1911, nalaze se u istom onom krugu likovnih shvaćanja u kojemu se istodobno kreću i slikarska djela Fille, Kubište i Prochazke. Slično kao na njihovim slikama iz tih godina, i u ovim je Gutfreundovim skulpturama formativni problem rješavan iz aspekta izvanjskih intervencija: na sâmoj površini kipa materija je pokrenuta u mnoštvo zakošenih dinamičnih bridova, premda je osnovni kostur plastičkog tijela ostao i dalje statičan i još uvijek posve tradicionalan unatoč ekspresivnoj funkciji mjestimičnih distorzija volumena. Novi koncept tektonike forme javlja se u Gutfreundovu djelu u toku 1912 — 1913, kad on odbacuje zahvate površinske modelacije, usvajajući šire i oštro lomljene planove, dok sâmu konstrukciju mase logično izvodi iz unutarnje napetosti materije. Djela »Violončelist« i »Kubistička bista« iz 1913—1914, ta dva kapitalna momenta njegova zrelog perioda, sadrže već posve definiranu problematiku kubizma u mediju skulpture, korespondirajući s istodobnim rezultatima Archipenka (»Boks meč«, 1913) i Duchamp-Villonâ (»Glava konja«, 1914) i prethodeći kubističkim ciklusima Lipschitza i Laurensa. U godinama prvoga svjetskoga rata Gutfreundova produkcija postepeno opada, premda on upravo u to vrijeme ostvaruje dvije svoje najradikalnije zamisli: to su skulpture »Žena koja sjedi« (1916) i »Mrtva priroda« (1917), obje realizirane u drvu i projektirane kao složene arhitektonske kompozicije koje se u prostoru razvijaju ritmičkim pomacima horizontalnih i vertikalnih planova, po čemu sadrže određenu pretkonstruktivističku ideju blisku Tatlinovim kontrareljefima iz 1915—1917. Na žalost, Gutfreund nije nastavio svoja istraživanja u tom pravcu nego se poslije 1920, u posve izmijenjenoj poslijeratnoj duhovnoj klimi, vratio realističkom tretmanu forme vezane za socijalne sadržaje u konceptu nove stvarnosti, da bi najzad u svojim posljednjim djelima definitivno prešao, prihvaćajući česte zadatke društvene narudžbe, na teren klasične realističke skulpture opterećene deskriptivnim i narativnim momentima.

Pokret češkog kubizma trajao je svega nekoliko godina, što je uostalom bio slučaj i kod ostalih avangardnih pravaca u evropskoj umjetnosti prvih dvaju desetljeća. Nastao na terenu na kome su simbolističke i ekspresionističke dispozicije imale duboke korijene, češki kubizam nikad nije uspio dostići onu čistoću idejnih i morfoloških formulacija koju posjeduju djela velikih pionira Picassa i Braquea, a ni onu raznovrsnost individualnih raspona koju je taj pravac ostvario u Parizu kao svom nesumnjivo najznačajnijem središtu. Zbog heterogenosti svoje jezičke strukture i zbog odsutnosti objektivnih analitičkih pretpostavki, češki kubizam nije mogao dati snažnije impulse daljnjoj razradi problematike i, sagledan u tom svjetlu, on ne pridonosi bitno zasnivanju izvorne kubističke estetike: jasno je, naime, da su njene osnovne ideje bile već definirane u vrijeme rađanja toga epifenomena, i da su perspektive koje je ona otvorila kasnijim pravcima, u prvom redu apstraktnoj umjetnosti, bile sasvim održive i mimo doprinosa umjetnika praškog kruga. To, međutim, nikako ne znači da je češki kubizam izravni refleks nešto ranije pariske situacije: naprotiv, cjelokupno ovo gibanje uspjele se ipak formirati kao određena konstelacija koja posjeduje mnoge elemente organskog povijesno-umjetničkog kompleksa posebnih karakteristika. Specifičnost toga pokreta upravo je u sjedinjavanju komponenti tradicionalnih srednjoevropskih duhovnih osobina s likovnim rječnikom internacionalnog značaja, za svoje vrijeme izrazito modernim, a iz tih složenih procesa kulturne simbioze izrasla je veoma zanimljiva umjetnička cjelina koja nije prateća lokalna varijanta opće stilistike evropskog kubizma, nego jedan njen integralni dio uočljivih kvaliteta, ali i posve razumljivih ograničenja.

emil filla
glava čovjeka sa šeširom, 1916

85



antonin prochazka
prometej, 1910—1911

