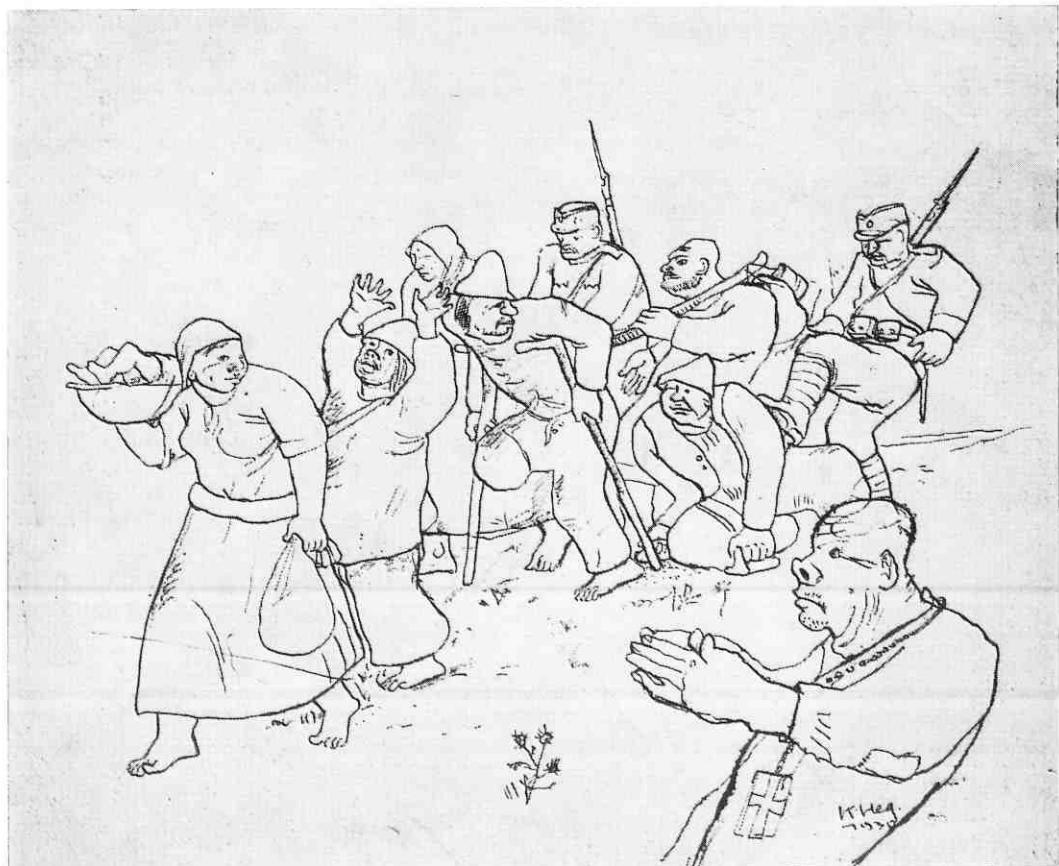


6. zagrebački salon

»zemlja«

neki problemi
interpretacije
u povodu kritičke
retrospektive

vladimir maleković



Stvaralaštvo Zemlje predstavljeno je bilo već retrospektivnim izložbama,¹ a interpretacija tog razdoblja hrvatske umjetnosti doživjela je najveće promjene. Interes je za Zemlju oduvijek bio više značan: uz povijest umjetnosti i kritiku tu su se angažirale i neke druge naučne discipline, kao povijest i filozofija. Bez jednoznačnog vrijednosnog sistema svi ti pokušaji nisu mogli izbjegći osnovni nedostatak: *n e n a č e l n o s t u t e o r i j i i n t e r p r e t a c i j e*. Prevladavajući estetski pluralizam dopušta u praksi primjenu svi-sve-sva metoda, pa je i značaj zemljaške umjetnosti najrazličitije tumačen.

Je li cilj ove posljednje retrospektive Zemlje bio razjašnjavanje teoretskog problema odnosa *r e v o l u c i o n a r n e i n t e n c i j e u m j e t n i č k o g d j e l a i n j e g o v a o b l i k a*, ili dokumentirano iznošenje jednog razdoblja? Ako je o ovom posljednjem riječ, onda se izložba mogla zadovoljiti svojim vanjskim povjesnim smisлом, ali to nije bilo njen najvažnije polazište. Ta izložba nije htjela biti *s a m o r e t r o s p e k t i v a*, nego i *k r i t i č k a* a prosudba, i ona je to bila,² više u interpretaciji svojih povjesnika i kritičara³ nego u izboru materijala: neznačajna i promašena djela nisu explikite razlučena od značajnih i potpunih. Ali, što smo na jednoj strani izgubili, na drugoj se iskazuje kao dobitak: periferne ličnosti i činjenice zaokružile su dojam o sredini u kojoj je nastajala ta umjetnost.

Uzroci ponovnog buđenja zanimanja za zemljašku umjetnost ne leže samo u njenim djelima nego i u nama, u našem vremenu: pitanje angažiranja umjetnika umjetničkim djelom jedan je od egzistencijalnih problema stvaralaštva danas. Umjetnik je, naravno, uvihek angažiran, ali nas zanima onaj poseban slučaj kad on nije samo sluga »*viših svrha čije su dužnosti precizne, velike i svete*« (Kandinsky), nego kad je obvezan konkretno prema revolucionarnoj intenciji umjetničkog djela.

Prva distinkcija koja je za nas važna jest lučenje metafizičkog angažiranja u stvaralaštvu od konkretnog angažiranja u stvarnosti, u životu, na poduzetoj (političkoj) ideji. Druga distinkcija obvezuje nas na odvajanje pojma *r e v o l u c i o n a r n e u m j e t n o s t i o d r e v o l u c i j e u u m j e t n o s t i*. U teoriji taj problem ima zanimljivu genezu, posebno zbog toga što su se u njegovu rješavanju s marksističkim pozicijama angažirali u nas najsjajniji umovi, od Cesarcu do Krleže, i što su raspre o tome bitno produbile »sukob na ljevici«. Prilično točan odgovor na pitanje što je revolucionarna umjetnost dao je B. Arvatov, gotovo zaboravljeni estetičar postoktobarskog lenjinskog razdoblja. Prema Arvatovu, umjetnost je revolucionarna ako predstavlja »*građenje novih formi*«. Nažalost, citirana rečenica samo je prvi dio njegove definicije (smjele i okretnute budućnosti, a u povodu Tatlina i s osloncem na njegovo stvaralaštvo!), jer je post partum izšla pragmatistička košuljica u obliku ideologiskog dočetka: »...uz paralelnu preobrazbu društvenih formi«.

August Cesarec, jedan od najzainteresiranih promatrača drame ruske likovne avangarde (slušao je — a takvih je slušalaca bilo »najviše osam do deset! — Maljevića negdje 1923. u Moskvici), zalagao se za takvu umjetnost koja »*svoju revoluciju vidi upravo u tome da se oslanja na revoluciju masa*«.⁴ Oslanjati se na revoluciju masa značilo je, konkretno, služiti njenim ciljevima. Namjesto da bude subjekt povjesnog događanja, umjetnost je imala postati njegovo sredstvo.

¹

»Angažirana umjetnost u Jugoslaviji 1919—1969«, Umetnosna galerija, Slovenjgradec 1969.

²

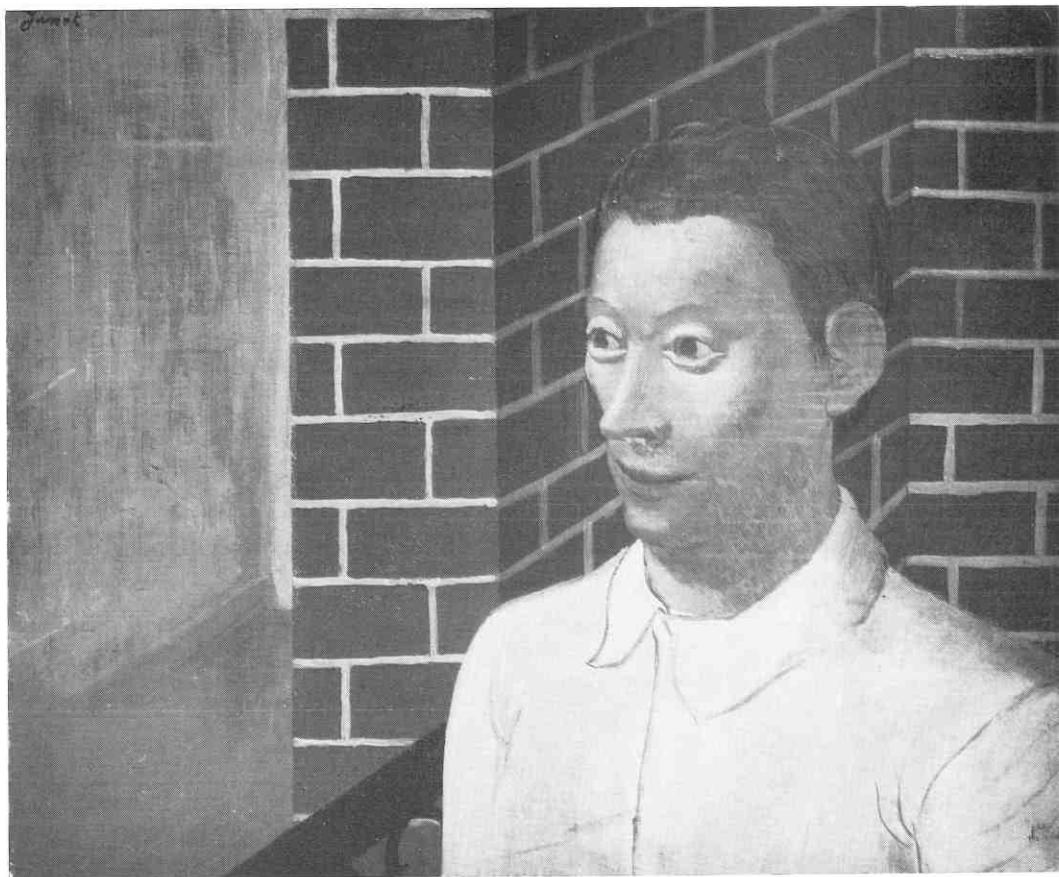
Neke općenitije naznake o tom pitanju: V. Maleković, *Zemlja na zemlji*, Vjesnik, 8. lipnja 1971.

³

Božidar Gagro, *Zemlja između uzroka i posljedice*, katalog Kritičke retrospektive Zemlje, Zagreb 1971; Igor Zidić, *Slikarstvo, grafika, crtež*, n. dj.

⁴

August Cesarec, *Suvremeni ruski slikari*, Književna republika, 1924. Pretiskano u knjizi »*Svetlost u mraku*«, Stvarnost, Zagreb 1963. str. 281 i d.

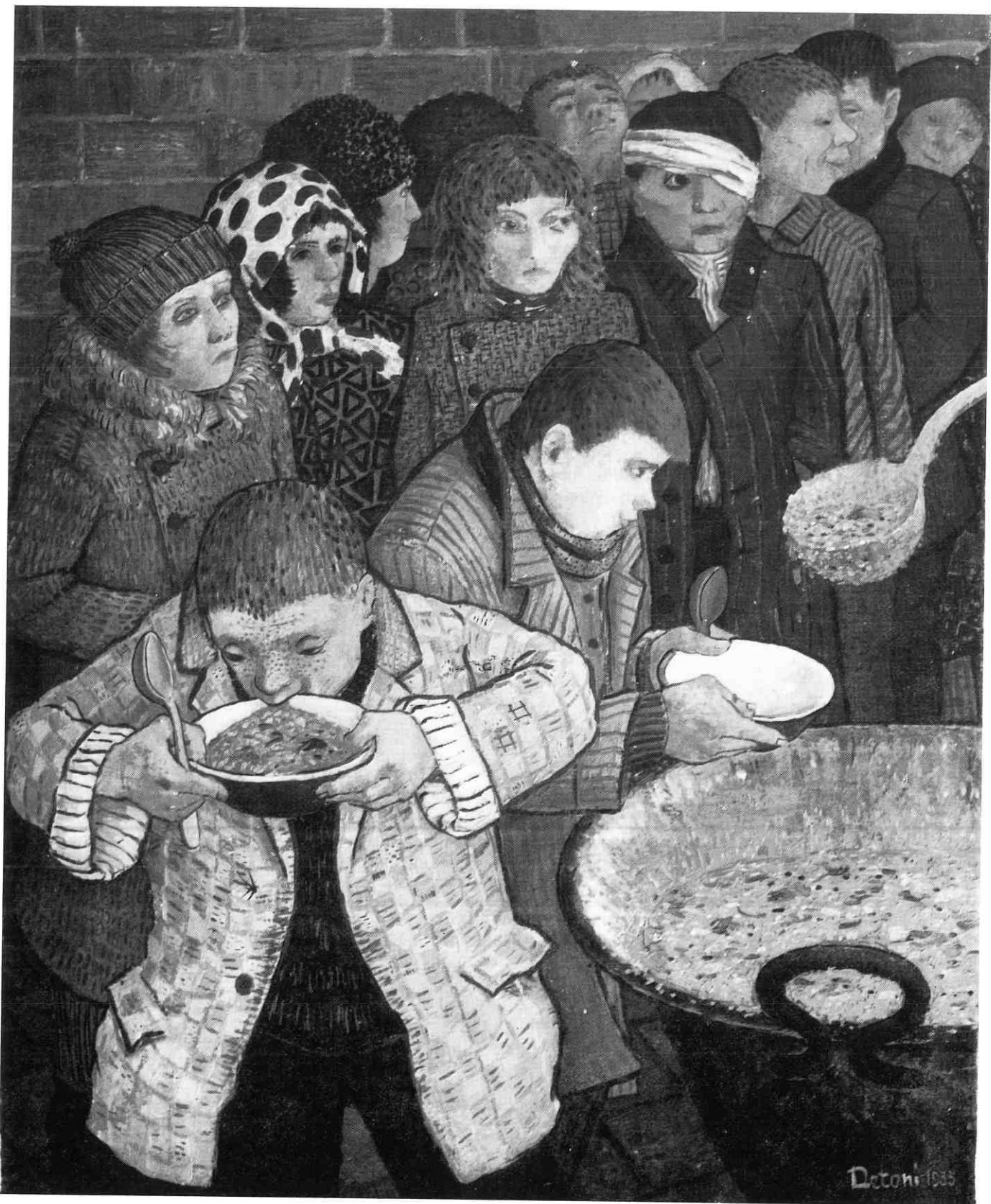


Bio je to začetak involucije »marksističke estetike« i uvođenja u kritiku »velikih načela kolektivne prijemljivosti po kojoj je umjetnost i postala našom potrebotom« (A. Cesarec). Opsesionirani realnim svijetom i kolektivom svi su na našoj ljevici ustali protiv »estetske samovolje i subjektivnog ukusa«. Konkretno: trebalo je odbaciti emocionalne slučajnosti, svesti ih na naučne (marksističke) društvene zakonitosti. Imanentna revolucija forme u umjetnosti zapostavljena je na račun ostvarenja socijalne revolucije.

Cesarec je iz početka osjetio opasnosti takve interdependencije revolucije i umjetnosti i pitao se, još 1924, mudro: »Znači li to da su umjetnost i revolucija zapravo kontrasti?«⁵ Međutim, kako je poslije

Harkova (1930.) za sve pravovjernike dvoumljenje nad Cesarčevom dilemom postalo bespredmetno, Zemlja razvija u namrgođenoj harkovskoj klimi svoju ideologiju *forme nađene metodama političkog mišljenja*, sve do 1933., do Krležinog Predgovora Hegedušićevim *Podravskim motivima*.

Krleža je u Predgovoru literarno uočio ono što je u likovnoj praksi Zemlje bilo već od početka očevidno: mada su na riječi individualnoj i metafizičkoj umjetnosti suprotstavljeni pozitivnu i socijalnu umjetnost, zemљаši su u djelu došli, ako su došli, samo do subjektivnosti i potvrde ličnosti! Ali vratimo se još jedanput na slučaj Cesara; uz njegove nazore, mislim, vezano je presudno pitanje o ideologiskom karakteru zemљашke umjetnosti. Čitava naime amplituda zbivanja u mladoj avantgardnoj sovjetskoj umjetnosti »od primativizma Larionova do konstruktivizma Tatlinova« prikazala se u njegovoj uobraziliji kao tražilački grč početka i kraja, života i smrti umjetnosti »ne samo današnje Rusije nego cijele kugle«, i Cesarec vidi izlaz iz svih tih »smjerova« koji »dovedoše umjetnost do samoubojstva« u socijalnoj revoluciji »koja ima



svoje originalne zahtjeve« i prema umjetnosti. Cesarcеви napis o tom pitanju u Književnoj republici 1923.—1927. zasigurno su dali osnovne odrednice zemljaškog *Programa* iz 1929. godine. Tatlinov poziv na borbu »protiv estetske samovolje i subjektivnog ukusa prijašnje umjetnosti« primijeren je Hegedušićevu zahtjevu za kolektivom koji hoće da putem »svoje umjetnosti zastupa interes svoga društva, potpomagan od desertera stare umjetnosti«, kao što je programski prosvjed Zemlje protiv »lar-pur-lara« imao svoj predložak u suprotstavljanju (ruske) avangarde individualnoj i metafizičkoj umjetnosti ekspresionizma.

Ideje evropske likovne avangarde dopirale su da- kle do obala Zemlje, ali su imale podzemni tok, bile su »prevedene«, ponekad veoma metaforično. Zanimljiva je, primjerice, usporedba interpretacije pojma »socijalne umjetnosti« s marksističkim pozicijama u Rusiji i Hrvatskoj u prijelaznom razdoblju 1920. do 1925. Dok je za B. Arvatova socijalna umjetnost — »umjetnost stvaranja stvari«, tj. »laboratorijsko obradivanje materije s proizvodnim zadaćama«, na našoj će strani ta ideološka podnica konstruktivizma biti pretvorena u zahtjev za umjetnošću koja kritički obrađuje stvarnost s političkim zadacima.

Ovdje se već uključujemo u povjesnu razinu problema na kojoj nam se bjelodano ukazuje »vanjsko ustrojstvo« zemljaške umjetnosti: u našem prostoru i vremenu rejonizam, suprematizam ili konstruktivizam bili su »blijeda i prozirna magla« na obzoru gdje su se gomilali oblaci terora i diktature, i jedini je izlaz iz apsurda bio negacija apsurda, a ne samo stvarnosti u obliku otklona od realizma.

Kako se takav izvanumjetnički zahtjev iskazao na umjetnost neograničenog subjekta?

U slučaju Zemlje zadatak političke (socijalne, angažirane) intencije umjetnosti djelovao je akcentirajuće a ne ograničavajuće. Iako je »objektivni realizam« mogao biti »kalup« za ideje koje je trebalo oblikovati pod intencijom partijske teorije, u zemljaškim djelima neprestano zatječemo reakciju subjektiviteta. U grupi nemnostiskog jedinstva; ono se samo programom prepostavlja. Iz tog pretpostavljenog cilja razvijaju se pojedine konzekvencije oblikovanja, već prema snazi pojedine stvaralačke ličnosti.

Zemlja nije došla do sebi svojstvenog stila (udaljilo bi nas od svrhe ovog napisa da podrobnije razlučujemo što je u izrazu zemljaša vlasno, neprispodobivo i neprijeporno a što apokrifno!), ali njeno povjesno dostignuće treba potvrditi upravo u otklonu od instrumentaliziranja stvaralačkog čina osamostaljivanjem formalne intencije.

Namrgođeni princip političke angažiranosti nije se uvjek ugodno osjećao ubaćen u igru umjetničkih sredstava, a genetska i deskriptivna analiza Zemlje otkriva nam u tom pogledu njenu povijest kao povijest iskušavanja različitih gledišta, posebno sada u *Kritičkoj retrospektivi*, kad se cjelina pokreta predstavlja u svom najpotpunijem izdanju. Protutječnosti, pa i sukobi, bili su naravni u jednom takvom djelotvornom pokretu koji je osim prepostavljenog jedinstva cilja bio obogaćen i najvećim brojem neidentificiranih individualnih najviših duhovnih podstreka.

Što je, onda, faktor ujedinjenja zemljaške umjetnosti? Na ovo pitanje prelazimo pošto smo Zemlji odrekli svojstvo jedinstva stil-a.

Egzistencija zemljaške umjetnosti, pa ni njeno ograničeno povjesno značenje, ne zasniva se na nečem unaprijed danom (kao što je teorija socijalizma) nego samo na nečem pojedinačnom; na umjetniku i umjetničkom djelu. Nisu samo umjetničke licence pomogle da zemljaška umjetnost ne postane »instrument partijske političke pragmatike«, nego je bilo posrijedi ono nezaobilazno »prosijavanje individualnog« (De Sanctis), ključno pitanje: »Ima li onaj koji slika svoje unutarnje lice?«⁶

Teza o »najdosljednijoj unutarnjoj povezanosti« mogla bi se održati temeljeći svoje argumente samo na vanjskim, neumjetničkim uzrocima. Zajednički (jedinstveni) cilj nije našao dostojan odgovor u posljedicama: prepostavka o »likovnoj samostalnosti našeg naroda« (Krsto Hegedušić) nije ostvarena. Ovdje se nadaje, naravno, pitanje o dnosu Zemlje prema tradiciji i prema zatečenom stanju naše likovnosti.

Zemljaška »angažirana« i suvremena joj »formalistička« umjetnost uzajamno se prožimaju, unutarnje ovise jedna o drugoj. Pojedine se značajke »građanske« i »kolektivne« umjetnosti poklapaju, a proces integracije osnovnih formalnih svojstava bio je od početka do kraja zemljaškog razdoblja najočitiji; u rastenju Zemlje postoji tjesna veza zakonomjerno uzastopnih stadija razvitka hrvatske moderne umjetnosti.

6

Miroslav Krleža, Povratak Filipa Latinovicza, Zora, Zagreb 1962, str. 191.





Svaka povjesna interpretacija Zemlje koja je rada na razvrgnuću tog principa uzajamnosti mogla je dokazati samo svoju nemoć. Stvoriti umjetnost prema svom političkom naziranju, to je kao nakana unaprijed bilo osuđeno na propast zbog zadrtog solipsizma modernog umjetnika. Da bi nastala »nova umjetnost«, trebalo je stvoriti novog umjetnika, a to je bila tada, i danas je, tlapnja.

Nikakvi prodori interpretacije nikada neće napisati u tome stilski heterogenom materijalu opravdanje za promaknuće jedino ispravne umjetnosti, koja će nas uvjeriti kako »svijet možemo posjedovati u sasvim drugačijem smislu nego što smo ga posjedovali prije« (C. Fiedler), pravovjerno. I baš u tom neuspjehu Zemlje leži povjesno opravdanje njenog pokušaja.

Pretpostavljeni cilj političke utilitarnosti zemljarskih djela mogao se ostvariti poglavito uz uvjet podudarnosti sredstva sa sadržajem prikaza, a kako se ta efikasna stvaralačka harmonija, u ono vrijeme kao i danas, rađala ponajprije u dubini ličnosti umjetnika, *singularnost stila*

bio je jedini autentični odgovor stvaraoca na te vanumjetničke zahtjeve. Ako dakle tražimo specifikum zemljarske umjetnosti s povjesno-umjetničke razine pitanja, onda treba najprije istaći fenomen osamostaljenja formalnog, što je opet, gledano s prostornog i vremenskog stajališta, bio heretički primjer, a uočen je već bio kao dihomija između političkih i umjetničkih ciljeva.

Suvremena je kritika na tu »dvojnost« zemljarske umjetnosti gledala kroz proreze Janusove maske, i u tom škiljenju promaklo joj je kako upravo Zemlja u odgovoru na to egzistencijalno pitanje moderne umjetnosti, pitanje umjetnosti revolucije i revolucije umjetnosti, traži i nalazi originalna rješenja (u širokom rasponu od Van Gogha do Masserela, od groteske do pučkog realizma, od B. Tauta do B. Arvatova), otvara nove puteve. U posljednje vrijeme, pogotovo u povodu triju ovdje spominjanih izložaba, o tome je dosta napisano, pametno prosuđeno. Konačno je prevladalo mišljenje: nije toliko važno šta se htjelo društveno postići zemljarskom umjetnošću, nego kakva su joj djela, pa su njene povjesne zasluge distinguirane od njezinih umjetničkih dostignuća.

U takvoj interpretaciji umjetnosti Zemlje — kod čega njen posebni slučaj nije izdvojen iz cjeline umjetnosti odnosnoga vremena — čak je i njen prijašnji utilitarizam dobio drugu kulturnu dimenziju.

Program i praksa Zemlje prelaze ograničeno područje likovnih umjetnosti; u njima je sadržan novi odnos prema svijetu. Ako zapustimo populističku, prosvjetiteljsku intencionalnost i neke druge asimptote (tzv. Hlebinska škola) zemljaviškog programa, nemoguće je nakon ove izložbe zanijekati njenu ulogu pokretačke snage obnove oblika, njenu avantgardnu poziciju u stvaranju nove »sredine« umjetničkog djela. Između zemljaviškog pozivanja na »umjetnost kolektiva« i modernog zahtjeva za divulgacijom umjetničkog produkta ima podudarnosti; obje tendencije radikaliziraju odnos umjetnost—društvo! Zemlja je, također, pokušavala svojim nastojanjima na industrijskom dizajnu i arhitekturi otvoriti perspektive otklona umjetnikovog od slike ili kipa obećavajući mu mogućnosti stvaranja u sferi proizvodnje, u sferi »prvobitnog organskog građenja života«.

Teoretsko zanemarivanje Zemlje opravdavalo se između ostalog i tvrdnjom da je objektivnije vrednovanje zemljaviške umjetnosti bilo moguće tek kad su prestali djelovati razlozi i sile koje su bitno određivale njenu pojavu i položaj u povijesti hrvatske moderne umjetnosti. Takav stav, međutim, ima jedan ozbiljan nedostatak: dopušta interpretaciju Zemlje kao zatvorenog, dovršenog procesa i povjesno ograničuje njen dјelovanje. A ništa ne svjedoči tome u prilog.

