

božidar gagro

**zemlja  
naspram  
evropske umjetnosti  
između  
dva rata**

Kao pojava sagledavana iz četrdesetogodišnje vremenske razdaljine i kao historijsko-umjetnički pojam, »Zemlja« ispod prividnog jedinstva krije više unutarnjih proturječja. Ako su svi njezini pripadnici podjednako uvjereni kako »treba stvarati u duhu svog doba«, kako je »suvremeni život prožet socijalnim idejama« te da se umjetnik »ne može oteti htijenjima novog društva i stajati izvan kolektiva«,<sup>1</sup> drugim riječima, da se mora na vlastit način angažirati u društvenoj borbi, svaki od njih tumači taj program vlastitim terminima, unoseći u njegovo stvarno provođenje i posebnosti discipline u kojoj se izražava i elemente osobne stilske kulture kojom raspolaže. Međutim, iako namjeravamo usporediti »Zemlju« kao koliko je moguće zaokruženiju historijsko-umjetničku pojavu s evropskom umjetnošću vremena koje njoj odgovara, ipak ćemo zanemariti njezina unutarnja proturječja, s izuzetkom jednog jedinog: onog koje obilježava odnos njezina slikarstva i njezine arhitekture. Slikari i arhitekti, kako je rečeno, potpisuju zajedničke programe i istupaju na zajedničkim izložbama nalazeći zajednički idejno-akcioni nazivnik. Jedinstveni su u načelnoj kritici društvenog stanja, u kritici građanskog poimanja umjetnosti i njezine uloge u društvenom životu. Ali kad sa plana idejno-akcionog prijeđemo na razinu historijsko-umjetničkih očitovanja, analizirajući njihove oblike, uzroke i povezanosti, onda zajedničkog nazivnika više nema, onda se zemljaško slikarstvo referira na jedan niz činjenica, strukturiranih na jedan način, a zemljaška arhitektura na drugi niz, što nas navodi na uspostavljanje posebnih odnosa i posebnih vrijednosti.

Premda je sudjelovanje arhitekata u »Zemlji« vrlo značajno i do ovog časa još uvijek kritički nedovoljno ocijenjeno, slikari su čitavoj grupi davali određeni ton, stanovitu radikalnost i polemičnost koja je jače dolazila do izražaja suprotstavljanjem zemljaškog slikarstva građanskom slikarstvu različitih struja, negoli suprotstavljanjem arhitekture koju su zastupali arhitekti okupljeni u grupi arhitektonskim koncepcijama izvan »Zemlje«. Zbog toga ćemo najprije govoriti o »Zemlji« iz aspekta njezina slikarstva.

Prije svega, pada u oči jedan paradoks: zamisao da se utemelji takva umjetnička grupa koji bi se programatski orijentirala na »nezavisnost našega likovnog izraza« koristeći se na prvom mjestu »borbom protiv kurseva iz inozemstva« i borbom

1

Kako izjavljuju u programskom tekstu kataloga 1. izložbe u Zagrebu studenoga 1929.

protiv koncepcije »umjetnosti radi umjetnosti«<sup>2</sup> općenito, javila se u glavama mladih umjetnika koji se školuju u Parizu ili su se upravo sa svog pariskog školovanja vratili u domovinu. Dakle taj svojevrstni »antievropizam« simptomatično je vezan s evropskim iskustvom svojih zagovornika. Ako to još i nije dokaz, to nam može poslužiti kao povod da iznesmo tezu kako je »Zemlja«, mada je »antievropski« obilježena, u svojoj ukupnosti i u svojoj biti evropski determinirana. Ali paradoksi se redaju i dalje: iako korespondira s određenim pojavama evropske historije umjetnosti, ona ne ulazi ni u jedan od postojećih kritički izgrađenih okvira povijesti umjetnosti onog vremena. Ona je usporediva ali nije svodiva a njezini vlastiti razlozi iziskuju da se s podjednakom pažnjom utvrđuje njezin odnos prema drugim pojavama hrvatskog likovnog kontinuiteta i prema obzoru evropske likovne misli na kome se ona ocrtava razmjerno oštromi kojom je sagledavamo.

Pri pokušaju utvrđivanja toga evropskog obzora nailazimo i na jedan metodološki problem. Historija moderne umjetnosti razvila je posljednjih decenija kriterij po kome odabire i promatra samo one pojave koje izrazito stoje u funkciji razvijanja i promicanja novih i razvojno kritičkih oblika izražavanja. I ne samo to: kad ih promatra, ona ih promatra u elementima na osnovu kojih i utvrđuje njihovu važnost, dakle na osnovu linearnih razvojnih elemenata, oslobađajući ih najčešće povijesnog konteksta i spleta živo povezanih ali manje važnih očitovanja. Neposredna je posljedica to da su čitava razdoblja »potonula« u sivu masu neizražajnih obilježja. Međutim, kako sama ideja modernosti gubi apodiktičku oštrinu prve polovice ovog stoljeća, polako uočavamo slojevitost i isprepletenost pojedinih razdoblja, onog na prijelazu stoljeća ili pak razdoblja dvadesetih godina koje nas izravno i zanima. Promatrane u svoj širini, dvadesete su godine kriza, ili, tačnije, ponovni obrat evropske racionalističke savjesti u kome se frontalno lome avangardni pokreti — kubizam, futurizam, ekspresionizam. To je vrijeme u kome se rađaju, pripremaju i definiraju sve značajne zamisli međuratnog razdoblja, koje u tridesetim godinama idu do svojih konačnih posljedica, ali su već tada, u prvom međuratnom deceniju, poprimile svoja osnovna obilježja. Iskustva avangardnih pokreta nisu potpuno zaboravljena, ali snaga tradicije i volja reda pokazuju još jednom, bar za kratko, svoju fascinantnu ukorijenjenost. I to u znaku jednog »drugacijeg« realizma.

<sup>2</sup> To su navodi iz teksta »Program udruženja umjetnika Zemlja«, od 5. V 1929. Taj su tekst varirali u različitim prilikama, a najviše sam K. Hegedušić, koji je i njegov autor, ali ga je prema Hegedušićevoj arhivi objavio tek 1969. J. Depolo u katalogu beogradske izložbe »Nadrealizam, socijalne tendencije«, str. 38.

Novije ocjene toga stanja stvari nisu jedinstvene ni jednoznačne. Tako T. W. Adorno piše: »Oni fenomeni kržljanja, neutralnosti, grobljanskog mira, što se obično pripisuju pritisku nacionalsocijalističkog terora, nastali su već u Vajmarskoj Republici, u liberalnom kontinentalnom društvu uopće«, da bi na kraju došao do zaključka: »A pojmovi o redu dvadesetih godina mogu se samo podgrijati, ali nipošto i prihvatiti. Nisu bili ništa drugo do apstraktno nijekanje tobožnjeg kaosa, koji je manje postojao no što su ga se bojali.«<sup>3</sup> Franz Roh, koji je lansirao naziv »Nachexpressionismus« u jednoj knjizi pisanoj godine 1925, kasnije je u tom pokretu vidio »jedno od onih protukretanja, jednu od onih retardacija što ih povijest običava umetnuti kao predah, ako se previše novog nakupilo.«<sup>4</sup> Blaži u sudu bio je Werner Haftmann koji kaže kako novi realizam »nije bio samo reakcija na ekspresionizam.«<sup>5</sup> S druge strane, Bernard Dorival, analizirajući situaciju u Francuskoj, razabire u tom novom realizmu »pojavu izvanredno složenu i tešku za definiranje«. »Neorealizam je duh i tendencije prije nego grupa.« U njegovoj se orbiti kreće, nastavlja Dorival, »velik broj slikara, velikih i malih«, u čijem stvaralaštvu on utvrđuje tri važne činjenice: »svi oni mnogo duguju irealizmu, odbijaju neke aspekte kubizma, vraćajući se principima, formulama i vrstama slikarstva koji su vladali potkraj 19. stoljeća.«<sup>6</sup> — I mogli bismo tako redom citirati ocjene koje se kolebaju što se tiče vrijednosnog suda, ocjene uvijek u stanovitoj mjeri obilježene metodološkim opterećenjem sagledavanja u funkciji linearno progresivnog razvoja, ali složne u priznavanju pojave uobličeniosti tog antiavangardističkog raspoloženja dvadesetih godina, koje ne samo da pokazuje podudarne strukturalne elemente u najvažnijim evropskim središtima nego i međusobna stilska prožimanja.<sup>7</sup>

<sup>3</sup>

T. W. Adorno, Onih dvadeset godina, Antologija radio-eseja, Zagreb, 1966, str. 145. — Da podsjetimo, samo uz put, na stajalište s kojim Adorno pristupa ocjeni dvadesetih godina; on kaže: »U svakom svom trenutku aktualna proizvodnja mora biti svjesna krize smisla, krize smisla što ga subjekt pridaje djelu, isto kao i krize svrhovitog poretka svijeta. Inače, ona će izgubiti svoje opravdanje. Danas imaju smisla samo ona djela koja se najoštrije protive pojmu smisla.« Isto.

<sup>4</sup>

Franz Roh, Deutsche Malerei von 1900 bis Heute, Bruckmann, München, 1962, str. 74.

<sup>5</sup>

Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, Prestel-Verlag, München, 1954, str. 311.

<sup>6</sup>

Bernard Dorival, Savremeno francusko slikarstvo, Sarajevo, 1960, knj. III, str. 72.

<sup>7</sup>

Npr. utjecaj talijanskog »metafizičkog« slikarstva na struju njemačkog slikarstva koja se ponekad naziva »magičnim realizmom« (Schrimpf). Dobro je poznat slučaj širenja Picassoova i Derainova neoklasicizma. Međutim, čini nam se nezapažen a važan utjecaj Carinika Rousseaua upravo na njemačko slikarstvo ovog karaktera.

Pojam evropskog moramo proširiti izvan uskog kruga nekoliko izdvojenih likovnih ideja trećeg decenija, koje su se tada oblikovale (nadrealizam, Bauhaus) ili kontinuiraju iz ranijeg vremena kao preobrazbe avangardnih umjetnika. U stratifikaciji trećeg decenija i nadrealizam je u krajnjoj liniji »drugačiji« realizam, a Bauhaus je svojom idejnom pragmatikom, socijalnim i pedagoškim teorijama duboko ukorijenjen u svom vremenu. Osim toga, pojam evropskog moramo protegnuti i na težnju stanovitoj ideološkoj prekonceptiji koju će najbolje ilustrirati sama nadrealistička grupa; kolektivnosti uopće naspram individualizma kako građanske tako i avangardne umjetnosti. I sve to, reklo bi se, u situaciji veoma pogodnoj za snažno prela-manje ideja, za posredničku ulogu ekspanzivnih duhova.

»Zemlja« je osnovana na izmaku dvadesetih godina ali je svojom vezanošću s duhovnim problemima Evrope neposredno nakon rata zapravo pokret trećeg decenija. Iz kakve je dubine proizišao taj osjećaj za ljudsku stvarnost što prožima poslijeratno razdoblje posvjedočit će i ove riječi Waltera Gropiusa: »Potpuna svijest moje odgovornosti kao arhitekta, utemeljena na mojim vlastitim razmišljanjima, odredila se u meni kao posljedica prvoga svjetskog rata... Nakon toga surovog potresa svako je biće obdareno mišlju osjetilo nužnost mijenjanja intelektualnog fronta. Svatko je u svojoj posebnoj sferi djelatnosti želio pružiti doprinos popunjavanju kobne provalije što se otvorila između stvarnosti i idealnog svijeta.«<sup>8</sup> Pa iako mladi umjetnici što će osnovati »Zemlju« nisu sami osjetili grč toga sraza usred rata, stvarnost ih je dovoljno uvjerljivo dovela do istog zaključka. Njihov je »idealni svijet« bio, možda, nešto manje idealan, ali ipak od društvene i povijesne zbilje jednako udaljen svijet našeg drugog modernističkog vala dvadesetih godina i svijet građanske intimističke umjetnosti, koje će oni, oba, poricati.

Želimo li u širokom kretanju dvadesetih godina utvrditi određeni pojavu s kojom »Zemlju« možemo dovesti u vezu, dolazimo do »Nove stvarnosti« koja, kao tendencija obilježena vlastitim stilskim obilježjima, postoji već oko 1920, kao grupa umjetnika što zajednički istupaju postoji od 1923, i koja je s izložbom što ju je priredio F. G. Hartlaub u manhajmskoj Kunsthalle godine 1925. dobila svoje ime. Pripadnike »Nove stvarnosti« u krajnjoj liniji ujedinjuje samo široka srodnost uvažavanja činjenica života u njihovoj goloj i jednostavnoj prisutnosti, drugim riječima, podjednaka distanca od ekspresionističkih prodiranja u dramatsku, poetičnu ili

iracionalnu životnu bit. Izdvajaju se tri struje koje ćemo istaknuti samo imenima karakterističnih zastupnika: najprije ona Groszova i Dixova u izravnoj vezi s berlinskom dadom, prožeta nesmiljenom žestinom dadaističke negacije, crnim humorom i jasnom društvenom opredijeljenošću; zatim struja koju predstavljaju Hoerle Völker i Räderscheidt, zaokupljena problemima organiziranja figurativnog prizora unutar slike, s natruhama konstruktivizma i metafizičkog slikarstva; i, napokon, treća koja nosi obilježja klasicističke smirenosti i monumentalnosti, u najjednostavnijim izrescima prirodnog svijeta ili u figuralnim motivima ustrojenim poput teških i spokojnih predmeta. Njeni su zastupnici Kanoldt i Schrimpf.<sup>9</sup>

Koliko je to zajedničko raspoloženje dozrelo do stava ili bar do uvjerenja o potrebi da se novi stav definira, možemo suditi po jednoj Hartlaubovoj izjavi u povodu manhajmske izložbe: »Ekspresija mora realno biti primijenjena kao oznaka novog realizma koji je socijalistički obojen. U Njemačkoj je on bio povezan s općim suvremenim osjećanjem rezignacije i cinizma nakon jednog razdoblja nesuzdržanih nada (koje bijahu našle oduška u ekspresionizmu). Cinizam i rezignacija negativna su strana »Nove stvarnosti«; pozitivna je strana izražena u ponesenosti neposrednom stvarnošću koja proizlazi iz želje da se stvari predoče posve objektivno ne komplicirajući ih idealnim superstrukturama. Ova ljekovita razočaranost nalazi u Njemačkoj svoj najjasniji izraz u arhitekturi.«<sup>10</sup>

Ne zalazeći u analizu ovog Hartlaubova iskaza utvrđujemo samo da je parola o »socijalistički obojenom realizmu« u Njemačkoj sredinom dvadesetih godina u punom opticaju. Što je ona mogla u istom času značiti u nas? Mogla je neko vrijeme samo gluho odjekivati u sredini koja je u političkom pogledu bila u fazi »parlamentarne komedije« — kad se lideri opozicije iz zatvorskih ćelija sele ravno u ministarske fotelje — još nesvjesna svojih realnih političkih snaga, koja je u slikarskom smislu upravo odstupila od nesagledanih iskustva modernizma, priklanjajući se tako reći bez izuzetka »konstruktivnoj« maniri, iza koje je stajao nedvo-

9

Emilio Bertoni, Aspetti della »Nuova oggettività« (Aspetti der »Neuen Sachlichkeit«), Centro DI, Firenze, 1968. To je katalog izložbi održanih u Rimu i Münchenu 1968. — Zanimljivo je da se dvije krajnje struje ovog pokreta reflektiraju u nas u stanovitoj inverziji. Dok u Njemačkoj socijalno-kritička ili »veristička« struja Grosza, Dixsa, Schlichtera i drugih ide ispred one Kanoldtove i Schrimpfove, u nas se ova potonja očituje od približno 1923. do 1926, poprimajući čas izrazitije klasicistički čas izrazitije »konstruktivan« karakter. Tek kad se živjela ova manira, dolazi na red socijalno-kritička struja.

10

Navod prema knjizi: Bernard S. Myers, La pittura dell'Espressionismo, Milano, 1960, str. 268.

<sup>8</sup> Walter Gropius, The new Architecture and the Bauhaus, Boston, 1954.

smisleno tradicionalan i građanski pogled na umjetnost i njezinu društvenu ulogu. Pogled koji će se, bez obzira na predstojeće preobrazbe generacija koje u taj čas djeluju, s njima zajedno zadržati i dalje.

Ali godine 1926. naziru se obrisi jednog novog naraštaja; prvi istupi njegovih pripadnika pokazuju doduše njihovu dezorijentiranost, ali u isto vrijeme stanovit napor traženja, stanovitu raspoloživost. Izlagala su najprije »Šestorica« (grafike), a onda Postružnik i Tabaković »Groteske«. Ti su im prvi istupi priskrbili i, po našem mišljenju, nadasve važnu pljusku Miroslava Krleže u »Obzoru«.<sup>11</sup> A onda je došao Krležin članak »O njemačkom slikaru Georgu Groszu«<sup>12</sup> koji je izvanredno plastično, riječju što odzvanja dosegnutim smislom likovnih znakova, tako reći jednim zamahom ocrtao i likovnu tvar Groszovih djela i njegovo stanovište spram društvene i ljudske stvarnosti i krajnji smisao takvog odnošenja. U tom Krležinu članku ne nalazimo samo ideološki alibi za programatsku projekciju »Zemlje« tri godine kasnije, nego nalazimo doslovno pojmove, izraze, sintagme u kojima će biti iskazana njihova idejna zamisao, u kojima se odlikavaju pojedinosti njihovih slika, crteža.

Krleža ovako prenosi atmosferu Groszovih slika: »Od utrobe trudnih žena, od krvavih mrlja nedorasla fetusa, poslije abortusa, do bolesnih drveća i pseta po ulicama, do crteža i natpisa po pisoarima i imendanskim tortama, Georg Grosz stvara u jednoj nezdravoj atmosferi i zagušljivoj svojih slikarskih kompozicija (što vonjaju pomalo po acetilenu švarckinstlarskih šatora i panorama) i od satirika postaje kroničar, od kroničara tendenciozan propovjednik tako očajan i tako mrk, da spram njega i najoštriji Daumierov pamflet ostaje dobroćudnom i idiličnom šalom iz tridesetih godina prošlog stoljeća.« Govori zatim: »One crkve, fabrike i trokatnice iz crvene cigle, ona arhitektura vakuma i praznine, komična kao što su komične dječje kućice iz ankerkamenja, a među tim kućicama, među tim ulicama hodaju stvorenja dadaističke konstrukcije, šupljoglavi neki cilindri, valjkasto, bareljefno izdubljeni, sa pisaćim strojem u glavi, mašine današnjeg industrijaliziranog, bijednog života. Oni razvodnjeni riblji pogledi kartaša, pijanica i ispijenih erotika, ljudi koji bulje pred sebe, a među duguljastim nikotinom izjedenim prstima dimi im se

<sup>11</sup> Miroslav Krleža, Grafička izložba, Obzor, 11. 3. 1926. Krleža konstatira dvije stvari: »Kod nas kao slikar imati velike zapadnjačke uzore rasapa, znači raspadati se prije svoje vlastite egzistencije, znači umirati prije života, logično: ne htjeti postojati«, a zatim da je modernizam mladih umjetnika: »Blijeda i prozirna magla, te ne će proći ni godina dvije a ona će se rasplinuti.«

<sup>12</sup> Objavljen u »Jutarnjem listu«, 29. VIII 1926, str. 19. Do 1933. pretiskan još triput, i to: u »Književnoj Republici«, 1927, i u Minervinim izdanjima Eseja 1932. i 1933.

cigareta, ostavljene ljubovce, neurastenici, sadiste, viveri, hohštapleri, apaši i generali, profesori koji hvataju mrežicom leptire, djevojčice i senilni bludnici, gola tjelesa u grčevitom zagrljaju, stare žene s ružičastim stražnjicama, sve to leži u jednoj horizontali kao močvara, i tko je osuđen da poživi u ovom otrovnom blatu, taj glibi sve dublje iz dana u dan i svaki pojedinac samo je jedan bijedni utopljenik!« Krleža je nadalje Groszovu posebnost oštrog i nesmiljenog promatranja uzdigao i poopćio do važnosti slikarskog stava, te kaže: »Georg Grosz je preko dadaizma stao na stanovište slikarsko koje hoće da i slikarstvo bude samo jedno sredstvo borbe, da zabaci tzv. 'čisto umjetničko stanovište' i da postane izrazom revolucionarne tendence, ne samo u slikarskom, nego i u socijalnom smislu.« Pošto je zaključio kako je »tendencija u umjetnosti tipična« i kako »ona ne može nikako da škodi stvaralaštvu«, Krleža izlaže i svoj temeljni, povijesni i klasni pledoaje: »Danas postoji nedvoumna borba klasa i kada je umjetnik spram nje indiferentan, kad je stao na tzv. neutralno stanovište, on ustvari nije neutralan, nego na strani jačega. Smisao i bit povijesti umjetnosti govori za to da je umjetnost u neprekidnoj i organskoj vezi (po svom dubokom smislu i po svojoj biti), u neprekidnom kontaktu sa samim smislom i poviješću društvenih odnosa. Samo duh koji se podredio smjeru svog vremena, koji je spoznao smisao i pravac tog vremena, samo takav duh može u umjetnosti dati nešto organsko i čovječanstvo unatrag stotinu godina osvaja sredstva produkcije, i u toj borbi strojeva i produkcijskih sredstava i umjetniku ne preostaje drugo nego da se podredi diktatu vremena i da stane na frontu. Jer hoće li to umjetnik ili ne, on se nalazi na fronti ili u etapi jedne fronte. Preostaje reklamni konstruktivizam u službi industrije i novca, ili kritika i satira vremena i propaganda ideja za reorganizaciju društva na novim principima.«

Kao što će kasnije imati negativan stav spram »Zemlje« u cjelini a pozitivan spram Hegedušića kao jake i slikarski darovite individualnosti, Krleža u skladu sa svojim načinom sintetiziranja izdvaja Grosza i poopćuje njegov stav, dižući ga do uzora i simbola. Međutim, mogli bismo napomenuti kako taj uzor ne djeluje ni doslovno ni izravno, te u čitavoj »Zemlji« nećemo naći nijednog groszovskog pastiša; snagom svoje riječi i tumačenja, povezanošću svoga intelektualnog obzora i svoje životne filozofije Krleža interpolira sebe tako da se stvara tip Grosz—Krleža u kojem dolazi do pretvorbi komponenata: onaj Groszov pejzaž degeneriranog građanskog društva i zbrkanog urbanog ambijenta postaje Krležin pejzaž »panonskog blata«, u jednako ravnoj horizontali »kao močvara«, s novim inventarom prizora, stvari i ljudi, gdje je atavizam, prožet iskonskom žilavošću, uspostavljen kao jed-

naka vrijednost građanskog društva zahvaćenog rasapom, ali u koji se nesumnjivo projicira žestina one grososke poetike »rezignacije i cinizma«. Koliko je Krleža podstakao i usmjerio tu pretvorbu, znao je dobro i sam i to je zabilježio u »Predgovoru podravskim motivima...«. <sup>13</sup>

Od ranih pripadnika zemljaške grupe Krležin su signal najspremnije i najpotpunije prihvatili Krsto Hegedušić i Leo Junek. Dok je Hegedušićev slučaj poznat i jasan, manje je poznata i manje jasna zemljaška faza L. Juneka. <sup>14</sup> Za razliku od kasnijih radova tridesetih godina, u kojima se približava francuskom slikarstvu Dufyjeva tipa, Junek u vrijeme stvaranja »Zemlje« njeguje jasno i čvrsto građene oblike, jedinstvene i oštro obrubljene površine, mekano ali odlučno kolorirane, te je tako, bar kratkotrajno i s malim brojem radova, pridonio utvrđivanju karakteristične zemljaške stilistike. »Autoportret pred zidom« (1929), npr., pred zidom od »crvene cigle« što će nas izravno podsjetiti na onu grososko-krležijansku »arhitekturu vakuma i praznine«, nosi i sebi nešto lutkasto, nešto što bi željelo biti »primitivno« i prvotno jednostavno, ali, nemajući iza sebe Hegedušićevu močvarnu podravsku horizontalu, kao mitsku osnovu, ispada otrgnut, zamišljen i tužan pogled u vlastitu sjenu.

Podemo li od pretpostavke da su Junek i Hegedušić vrijednosti koje su povezanošću i izgrađenošću najbliže onom što bismo mogli nazvati stilom »Zemlje« u slikarstvu, a on se isticao i bio kao novost uočen od samog početka, <sup>15</sup> putem usporedbe doći ćemo do zanimljiva zaključka da su formalne oznake tog stila samo dijelom podudarne s oznakama novog realizma u Evropi. »Nova stvarnost« tretira sliku prvenstveno kao prizor i zato joj je, pri zadatku predstavljanja ili opisivanja, linija i sve ono što se njome postiže od najvećeg značenja. U skladu s

<sup>13</sup> Vidi: M. Krleža, Eseji, Zora, Zagreb, 1963, knj. III, str. 918.

<sup>14</sup> S obzirom na to da je Junek nešto prije otišao u Pariz (1925), postavlja se pitanje realnih mogućnosti njegova participiranja u situaciji koja je prethodila stvaranju »Zemlje«. Mislim da treba krenuti od ona dva njegova izvanredna autoportreta iz 1925, jedino sačuvanih djela ciklusa koji je nastao mahom u osami plješivičke kljijeti. Njegove se pariske slike do 1930, bez obzira na novu i drugačiju upotrebu boje, logično nastavljaju na početke u domovini. S druge strane, Hegedušić je 1927. osim krležijanstva donio u Pariz i Krležin esej »O njemačkom slikaru Georgu Groszu« (po vlastitoj tvrdnji). Junek i Hegedušić bitu su u Parizu najbolji prijatelji. »Junek je patio od Heimweha«, (Hegedušić). Junek inače potvrđuje Hegedušićevu interpretaciju njihovih odnosa i činjenica u vezi sa stvaranjem »Zemlje« (u jednom pismu upućenom ovog ljeta Josipu Vaništi).

<sup>15</sup> »Pregledajući izložene radove opažaju se odmah dva pola ili bolje reći dva strujanja, gotovo dva svijeta među tim novo grupiranim umjetnicima. Jedno je svijet koji fanatično traži novo, oduševljen je za čistu boju, jednostavnom plošinom traži svoj izraz, zabacuje gotovo modelaciju i teži za što direktnijim neprevedenim izražavanjem...« Ljubo Babić, Obzor, 13. XI 1929.

tim, i inače dolazeći nakon ekspresionističkog plamsanja boje, »Nova stvarnost« sužava i gasi paletu, ide zapravo na prigušen lokalni ton. U Francuskoj je nešto drugačije. Govoreći o formalnim oznakama neorealizma Dorival zapaža kako djela njegovih predstavnika »nisu samo prikazi nego organizmi čije su elemente uspijevali spojiti u snažnu cjelinu. Sinteza koja izdvaja velike linije i glavne forme — nastavlja Dorival — traženje ritma i arabeske — to su sredstva kojima se oni koriste da bi stvorili koherentan makrokozam kakav treba da bude slika. Za njih je najvažnija kompozicija: geometrijske sheme, raspodjela sjena i svjetlosti, igra boja, uspostavljanje ritmova, sve to stavljaju u pokret da izbalansiraju sliku.« <sup>16</sup> Ako smo uštvrdili da je posredstvom M. Krleže umjetnost iz Njemačke odigrala važnu ulogu u stvaranju općih zemljaških koncepcija i njezina kritičkog duha, valja napomenuti da se brigom za čvrsto ustrojstvo slike, za njezin plastički organizam, zemljaši približavaju francuskim neorealisticima čija su djela najvjerojatnije izravno poznavali mnogo bolje negoli djela njemačkih umjetnika. I za naše je slikare kompozicija vrlo važna: jaka i sintetična linija, jasan i živ ritam, dinamika površinâ. Ali boja ima znatno drugačija obilježja; dok su boje u umjetnika o kojima Dorival govori tamne, sočne ali prigušene, Hegedušićeva, Junekova, Detonijeva boja mnogo su svjetlije, otvorenije i življe, kao da i oni sudjeluju u ponovnom otkrivanju boje kojoj se predaju druge slikarske struje u nas u to isto vrijeme.

Na kraju ovog razmatranja o okvirnim određenjima zemljaškog slikarstva zadržat ćemo se kratko na počecima naivne umjetnosti koja isto tako ulazi u krug već dodirnutih pitanja. Na prvi pogled ta je naša tek probuđena umjetnost podravskih seljaka najčišći i najizvorniji uzorak našeg i iz vidnog kuta zemljaške ideologije »antievropskog« slikarstva. Po svojim atributima ona to doista jest. Tu je i povijesno pokriće dugovjekog pučkog slikarstva na staklu i čednost pronađenih umjetnika neosporna dara i naoko zagarantiran pedagoški oprez njihova učitelja. Moglo bi se raspravljati o odnosu dara i učenja, o susretanju nadarenog pojedinca i kulturno zrelog ambijenta, itd. Ali i tu ne vidimo razloga da se ustrajava na pomalo mističnom objašnjenju nastanka te pojave. Za nas nema nikakve dvojbe da je njezino porijeklo moderno, povijesno i evropsko, da je ona kao historijsko-umjetnički pojam vezana uz pojam, značenje i iskustvo evropske naivne umjetnosti od Carinika Rousseaua nadalje. Ako je Hegedušić u svom odnošenju prema Generaliću doista bio motiviran željom da pokaže »kako nadarenost nije vezana uz klasu niti je privilegij

<sup>16</sup> Dorival, nav. djelo.

jedne klase«, onda je to bila ideološka konstrukcija koja ne dohvaća bit stvari iz aspekta iz kojeg mi tome danas pristupamo. Činjenica je da se Hegedušić boraveći u Parizu upoznao s naivnom umjetnošću kao općekulturnim i izražajnim fenomenom, oduševljavajući se skupa s Junekom, kako je sam isticao, djelima Rousseaua i Pirosmansvilija.<sup>17</sup> Transfer načela »primitivnosti«, do kojeg je došlo u njegovu pedagoškom dodiru s Generalićem i Mrazom, seljacima iz Hlebina, presudno je utjecao na formiranje stila tzv. »Hlebinske škole«.<sup>18</sup> Ne slikati anzihtskarte nego promatrati i slikati svoju okolinu, kako je glasilo prvi Hegedušićev savjet,<sup>19</sup> nije kao stav i postupak proizvod podravskog sela, nego je stav moderne evropske umjetnosti. A Hegedušićeve vlastite slike, njegovo vlastito slikarsko gledanje poslužilo je da se to naivno gledanje okoline podravskih seljaka upravi, osloni i likovno konkretizira. Jer gledanje, kako se od Cassirera i Panofskog do Focillona zna, nije nikakav mehaničko-biološki čin, nego sposobnost koja se kulturom uvijek određeno usvaja. Doći će vrijeme kad će Generalić znati kako »jeleni nisu u šumi nego u njemu« — kao što je jednom prilikom zapisao, kad će narasti njegovo vlastito iskustvo i putovi posredovanja teorija naivnosti u umjetnosti postati brojniji, ali u svojim počecima, jednako kao Mraz i Virius, što se tiče načina i stila slikanja, podjednako duguje Hegedušićevu stilu i načinu slikanja i njegovim savjetima, te se time uspostavlja i logičan razvojni dodir naše naivne umjetnosti i one, poznate otprije, evropske. A putovi i mehanizmi kojima se naivna umjetnost u nama podsvjesno ambijentirala, pa nam se čini da slikarstvo u Podravini i ne bi moglo biti drugačije nego kakvim ga danas poznajemo, isto kao što nam se čini možda da »Zemlja« u cjelini izražava nešto što je specifično naše, drugo je pitanje i ulazi u drugačije raspravljanje.

Nije, naravno, moguće izravno uspoređivati dvije tako zasebne i različite pojave kao što su slikarstvo i arhitektura. Ali je moguće uspoređivati njihove situacije. Na početku smo kazali kako slikarstvo »Zemlje« stoji samo u najopćenitijem idejnom i akciono-vremenskom jedinstvu s arhitekturom koju s mnogo više opreza možemo zvati zemljaškom. Koje su, dakle, sličnosti a koje razlike njihovih situacija? »Zemlja« je u slikarstvu bila samo jedan od likovnih programa — ili likovnih usmjerenja — sredine u kojoj je djelovala. Načela tog programa oštro se diferenciraju, a »Zemlja« kao program djelovanja i kao kolektivna likovna pojava u određenom času prestaje. Arhitektura koju ćemo uvjetno zvati zemljaškom jedini je djelatan i ozbiljan arhitektonski program vremena. On se diferencira samo općenito i to po shemi staro-novo, tradicionalno-moderno, te je tako zemljaški program u arhitekturi u biti modernistički u zanimljivoj simbiozi s idejama koje na području slikarstva imaju izrazit antimodernistički karakter. Zemljaška arhitektura ne prestaje s prestankom postojanja grupe, čak bi se moglo kazati da osim prestanka manifestacionog djelovanja ukidanje grupe nije po tu arhitekturu imalo značajnijih posljedica.

Ipak, činjenica je da se upravo u vrijeme stvaranja i djelovanja »Zemlje«, u njezinu okrilju i oko nje, okuplja izvanredno značajna i relativno brojna grupa mladih arhitekata, da oni putem zajedničkih ideja o svrsi i socijalnom karakteru umjetnosti, pa i svoje, graditeljske umjetnosti, sagledavaju, usvajaju, propagiraju i provode apsolutno moderna arhitektonska načela. Svi su oni vrlo dobro školovani, dobro obaviješteni i zajedno zaslužni da je arhitektura zahvaljujući izložbama »Zemlje«, i inače, postala nakon 1930. izrazita kulturna pojava, o kojoj javnost zna, raspravlja i sudi.<sup>20</sup>

Ali da se vratimo našoj temi: o duhovnom, idejnom i formalnom porijeklu te arhitekture jedva da bi se imalo što diskutirati; to je, ukupno uzevši, od-

17

Krsto Hegedušić: Umjetnost kolektiva, Almanah savremenih problema, 1932, strana 78—82

18

Interpretaciju u tom smislu pružio je i Boris Kelemen, Naivno slikarstvo u Jugoslaviji, Zagreb, 1969, str. 48. i dalje.

19

Vidi: »Novosti«, Zagreb, 1936, br. 142. Izložba seoskih slikara Generalića i Mraza.

20

Od rijetkih ocjena i osvrtu na stvaranje ovog kruga arhitekata kao cjeline spomenut ćemo M. Meštrovića i njegov članak »Socijalne tendencije u hrvatskom slikarstvu između dva rata«. Od pojedinačnog općem, Mladost, Zagreb, 1967, str. 7—13; i seriju članaka R. Ivančevića, Moderna arhitektura — nepriznata umjetnost, Telegram, Zagreb, ožujak — lipanj, 1968. Ivančević u članku »Konstruktivni vizionari Zagrebačke škole« piše: »Dok se slikarstvo 'Zemlje' okrenulo u prvom redu selu kao inspiraciji i kao temi, naivnom i pučkom slikarstvu, tradicionalnom izrazu — arhitekti su se usmjerili problemima grada, urbanim aspektima industrijskog društva, a u oblikovanju su se priključili avangardnim evropskim traženjima. Ne samo svojim programom nego i svojim projektima i ostvarenjima hrvatski arhitekti između dva rata uključili su se ravnopravno u najnaprednija strujanja evropske arhitekture kao njezin integralni dio. Usporedno sa srodnim nastojanjima što su okupljala napredne krugove umjetnika, koji su nakon prvog svjetskog rata problemima društva pristupali revolucionarno i konstruktivno, koristeći se pozitivnim mogućnostima industrijske epohe, oni su se borili za konkretnu humanizaciju čovjekova prostora.« Telegram 12. IV 1968.

vjetak funkcionalističke arhitekture koja je u Evropi sazrela do definitivnih načela upravo u toku trećeg decenija. Ali ipak neke stvari valja precizirati: Drago Ibler pojavljuje se u Zagrebu kao svršeni đak njemačkog arhitekta Poeltziga. Poeltzigovi su specijalizanti bili Strižić i Pičman. Imajući na umu da je Poeltzig uz Mendelsohna najizrazitiji arhitekt ekspresionizma, da je njegov ekspresionizam došao nakon jednog razdoblja izrazito »funkcionalnih« građevina i da se potkraj trećeg decenija ponovo rastvara u jednom načinu koji bismo mogli nazvati funkcionalizmom nedogmatskog tipa,<sup>21</sup> vjerujemo da nećemo pogriješiti ako taj faktor ekspresionizma naglasimo na početku stvaranja zemljaških arhitekata. Pogledamo li Iblerov projekt za Epidemiološki institut u Zagrebu, s njegovim nepravilno ovalnim tlocrtom i s crtežom unutarnjeg dvorišta, zaključak o ekspresionističkom obilježju tadašnjih Iblerovih projekata ne dolazi u sumnju. Tragove ekspresionizma vidimo isto tako u Planićevim projektima za Zanatlijski dom i za Sokolski dom (1931), u njihovim kondenziranim masama i napetim krivuljama — u Planićevoj sklonosti krivuljama uopće — u Strižićevu Harkovskom teatru (1930) i nekim njegovim vinjetama u kojima kao da varira Mendelsohnov motiv zakrivljene horizontalne i vertikalne mase... Sa svojom težnjom individualizaciji ekspresionizam ostaje trajan faktor u stvaranju zagrebačkih arhitekata koji ublažava tvrdoću i svojevrsnu dogmatičnost korbizjeovskog purizma ili arhitekture kasnog Bauhauusa. Poznavanje ekspresionizma bilo je dobra škola zemljaških arhitekata, koja ih je u situaciji velikog pritiska radikalnog funkcionalističkog krila pripremala za relativno otvorenu, slobodnu i maštovitu modernu arhitekturu.

A može li se govoriti o elementima ili načelima organske arhitekture? S pravom je napomenuto kako je podjela međuratne arhitekture na funkcionalističku i organsku odviše shematska i gruba.<sup>22</sup> Wrightova je arhitektura izvršila određen utjecaj na evropsku, napose u Holandiji i Njemačkoj.<sup>23</sup> Ona je više prihvaćena po svojim načelima, po svojoj brizi za dodir s prirodom i težnji za dinamičnim razmještajem prostora i arhitektonskih volumena negoli izravno po svojoj morfologiji. Tako je organska arhitektura, kreativno prevladana u arhitekturi njemačkih graditelja, za naše arhitekate već stanovita moderna tradicija, za kojom se neizravno

poseže u času kad zadatak pretpostavi i omogućiti rješenje na njezinim osnovama. To je napose slučaj Planića. Tako se doista anticipira stav moderne arhitekture nakon drugoga svjetskog rata, kad nastaju moderne gradnje složenih oznaka.

Takav je stav zagrebačkih arhitekata izražen i u teorijskom smislu argumentima koji dokazuju njegovu svjesnu zasnovanost. Oni su u jeku vlastitog propagiranja funkcionalističkih načela kadri zauzeti kritičan stav naspram ekscesa toga istog funkcionalizma. Tako Ernest Weissmann u članku »O estetiци i arhitekturi«, pošto je osudio »historijski« akademizam, odbacuje i »akademizam stroja«: »Akademizam je uvijek spreman da paktira. Svojom metafizičkom ekvilibristikom već danas hoće da progura neke nove kanone. 'Mirne plohe, ravne linije.' 'Simfonije betona, željeza i stakla.' Dugi prozor, piloti kolonada, ravni krov terase.« Nadalje kaže: »Za naše je prilike najvažniji faktor arhitekture tehnika. Kao primarni faktor društva ona utječe na formuliranje funkcije. Kao građevinska tehnika rješava tu funkciju i daje formu građevine. Napredak je i razvoj tehnike progresivan. Zato je apsurdno tražiti za arhitekturu jedan kalup, jedanput za uvijek i svagdje. U arhitekturi to mora bezuvjetno završiti akademizmom, bilo da se arhitekti inspiriraju historijskim stilovima ili strojem.«<sup>24</sup> S tako logičnim i racionalnim koncepcijama zemljaški arhitekti nisu se izlagali opasnosti da u ljusci neshvaćenog arhitektonskog modernizma prenose umrtvljenu ideju izražajno nove i društveno istinitije arhitekture i da se u prvoj krizi, pri prvom sukobu i potresu pokaju i poreknu. Za razliku od nekoliko naših modernizama, koji nas u gotovo pravilnim cikličkim valovima zapljuskuju od samog početka ovog stoljeća, oni su bili sasvim blizu istinskoj modernosti, dakle ispravno shvaćenim načelima koja se na kreativan i vlastit način provode u život.

Na kraju, što se još može kazati o njihovim društvenim teorijama, ili tačnije, o porijeklu i obojnosti njihovih teorija? Koliko god je praktično, kritičko-propagandno djelovanje arhitekata bilo nov oblik kojim se bogatila kulturna komunikacija sredine, pa je u krajnjoj liniji manje važno je li zamisao o takvoj akcionosti rođena s njima ili je posljedica šire težnje što živi u vremenu, ipak ne možemo zaobići istinu da te zamisli nisu ni izuzetne ni netipične; one su, štoviše, sastavni dio većine arhitektonskih programa dvadesetih godina. Tu ćemo istaknuti dva referencijalna aspekta: opći i pojedinačni. »U osnovi moderne arhitektonske obnove — govori Bruno Zevi — leži socijalni zahtjev.

<sup>21</sup> Vidi: Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino, 1951, str. 34—37.

<sup>22</sup> Ivančević, Stjepan Planić, *Telegram*, 28. VI 1968.

<sup>23</sup> Zevi, cit. djelo.

<sup>24</sup>

U knjizi *Problemi suvremene arhitekture*, uredio S. Planić, Zagreb, 1932, str. 103—111.

Građevinski program, konkretan ekonomski fakat, prije negoli ukus, tehnika i vizuelne koncepcije, određuje i karakterizira arhitekturu nekog vremena: svijet slobode, pa prema tome i umjetničke slobode, vrijedi samo ako se otvara problemu društva, ako ga uspijeva izraziti, pa prema tome i transcendirati u kreaciji.«<sup>25</sup> S druge strane, ta se svijest o težini socijalnog problema neposredno nakon prvoga svjetskog rata — sjetimo se one spomenute Gropiusove izjave! — javlja u dramatskom obliku, navodeći umjetnike i arhitekta da se organiziraju u grupama i okupljaju oko programa sa socijalnoutopijskim i reformatorskim obilježjima. Između »Novembarske grupe«, stvorene odmah nakon rata, i Bauhauusa u godinama njegova procvata postoji znatna razlika u stupnjevanju ideje o reformi društva, a i razlika sredstava kojima se to kani postići. Međutim, njihova su polazišta istog znaka. A evo i jednog konkretnog primjera: »Arbeitsrat für Kunst«<sup>26</sup> objavljuje u ožujku 1919. programatski cirkular u kojem se na početku, u obliku izvučene parole, kaže: »Umjetnost i život moraju biti jedno. Umjetnost ne treba više da bude užitak malobrojnih, nego sreća i život mnoštva. Cilj je spajanje svih umjetnosti u okrilju velikog graditeljstva.« Od šest zahtjeva koji se nabrajaju nakon toga za nas će biti zanimljiv četvrti, u kome se traži »priređivanje izložbi koje će se stalno mijenjati i koje će se putem predavanja i vođenja čitavom narodu učiniti korisnim.«<sup>27</sup> Paralela s idejama i praksom zagrebačkih arhitekata jasno pada u oči. Tako se iz te na prvi pogled jednostavne činjenice da arhitektura koju stvaraju graditelji okupljeni u »Zemlji« stoji u izravnoj vezi s evropskim funkcionalizmom, otvara široko polje komparativne problematike.<sup>28</sup>

<sup>25</sup>

Zevi, cit. djelo, str. 42.

<sup>26</sup>

Sa sjedištem u Berlinu, osnovan u uskoj vezi s »Novembarskom grupom« nakon rata 1918, okupljao je mlade arhitekta među kojima je bio i Bruno Taut.

<sup>27</sup>

Ulrich Conrads, Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Ullstein, Berlin, 1964, str. 42.

<sup>28</sup>

Isto.