

Lovorka Magaš – Petar Prelog

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu,
Odsjek za povijest umjetnosti

Institut za povijest umjetnosti,
Zagreb

Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata

Izvorni znanstveni rad – *Original scientific paper*

Predan 29. 9. 2009. – Prihvaćen 15. 10. 2009.

UDK: 7(497.5)“1918/1941”

Sažetak

U ovome radu autori se bave analizom ključnih aspekata utjecaja njemačkog slikara i grafičara Georgea Grosza (1893.–1959.) na hrvatsku međuratnu umjetnost. Načini na koji su Groszovi stavovi i djelo ostavili traga u hrvatskoj umjetnosti nisu bili jednoznačni i mogu se prepoznati i tumačiti na više razina. Iako opće srodnosti u obilježjima likovne sintakse nedvojbeno postoje, Groszov se utjecaj prije svega može prepoznati na ideološkoj razini. On je, naime, za dio umjetnika hrvatskoga međuraća, posebice za članove Udruženja umjetnika »Zemlja«, bio autor sukladnog ideološkog uvjerenja, koji se, na srodan likovni način, zalaže za aktivnu ulogu umjetnosti u društvu. Tako su Groszovi stavovi posredno djelovali i na oblikovanje općeg kulturnog ozračja, u kojem dolazi do polarizacije cjelokupne umjetničke scene. U tom je smislu i hrvatska likovna kritika, s čestim pozivanjima na Grosza, zakoračila prema novim modalitetima tumačenja umjetničkog djela. Nadalje,

relativno kvalitetna recepcija Groszova stvaralaštva, a posebice njegova grafičkog opusa, pridonijela je afirmaciji grafike kao ključnog medija socijalne umjetnosti. Na taj je način Grosz postao jednom od osnovnih referencija, pa će na njega, među ostalima, upozoravati upravo oni koji su imali presudan utjecaj na oblikovanje hrvatskoga umjetničkoga krajolika u razdoblju između dva svjetska rata: Miroslav Krleža, Krsto Hegedušić i Ljubo Babić. Pritom se Krležina stajališta mogu prepoznati kao izuzetno važna u sagledavanju putova afirmacije Groszova djela. U ovome se radu posebna pozornost pridaje i okolnostima organizacije Groszove samostalne izložbe u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu 1932., te analizi recepcije njegova djela u hrvatskoj likovnoj kritici. Naime, upravo će načini na koje je razumijevano njegovo djelo pokazati složenost i isprepletenost svih bitnih aspekata njegova utjecaja.

Ključne riječi: George Grosz, hrvatska umjetnost između dva svjetska rata, socijalna umjetnost, grafika, Miroslav Krleža, Krsto Hegedušić, Udruženje umjetnika »Zemlja«, »sukob na ljevici«

Povijest umjetnosti čvrsto je definirala ulogu i značenje slikara i grafičara Georgea Grosza (1893.–1959.) u ključnim umjetničkim previranjima prve polovice dvadesetog stoljeća.¹ Kao jedna od najutjecajnijih osobnosti avangardnih kretanja toga vremena, Grosz je sudjelovao u oblikovanju inovativnih stilskih i vizualnih pristupa i tehnika. S druge strane, njegovo je cjelokupno djelovanje – kao umjetnika i teoretičara – pokazalo punu snagu utjecaja ideoloških diskursa na umjetničke prakse. U tom smislu, svaki pokušaj sagledavanja njegova intriguantnog životnog puta i kompleksnog opusa – koji pruža cjelovitu, dubinsku sliku podijeljenoga njemačkog društva u razdoblju između kraja Prvog svjetskog rata i Hitlerova dolaska na vlast – nudi mnoštvo različitih perspektiva i interpretacijskih mogućnosti.

Slučaj Georgea Grosza i njegova utjecaja na hrvatsku umjetnost u mnogo se čemu razlikovao od utjecaja ostalih umjetnika s ključnom ulogom u sazrijevanju hrvatskoga moder-

nizma. Manetovo i Cézanneovo djelo tako je za hrvatske umjetnike bilo važno zbog pojedinih aspekata komponiranja i modeliranja. To ugledanje na vitalne točke slikarskog moderniteta pokazalo se presudnim uzorom na putu razumijevanja slike kao autonomne likovne činjenice. Groszov utjecaj pak nije bio ograničen isključivo na oblikovni aspekt, koji podrazumijeva usvajanje pojedinih elemenata likovne sintakse. Štoviše, o doslovnom preuzimanju Groszova načina u djelima hrvatskih umjetnika teško se može govoriti. Ipak, opće srodnosti na formalnoj razini nedvojbeno postoje i one su važne, a hrvatska povijest umjetnosti bila ih je sklona pripisati ponajprije afinitetu prema »primitivnom« u kontekstu oblikovanja obilježja *Neue Sachlichkeit* kao jedne od reakcija na ekspresionizam i njegova utjecaja na domaća likovna kretanja.² Načini na koje su Groszovi stavovi i djelo utjecali na hrvatsku međuratnu umjetnost, a čija je analiza i interpretacija temeljni cilj ovoga rada, nipošto nisu jedno-



1. G. Grosz, *Izbačen / Ausgebotet*, oko 1920., litografija, papir, 750 x 540 mm, vl. Grafička zbirka NSK, Zagreb, inv. br. GZGS 407 grosz 2 (foto: G. Vranić)

G. Grosz, *Kicked Out / Ausgebotet*, around 1920, lithography, paper, 750 x 540 mm, owned by the Print Collection of the National and University Library, Zagreb, inv. no. GZGS 407 grosz 2



2. G. Grosz, *Eva, moja prijateljica / Eva, meine Freundin*, 1918., litografija, papir, 650 x 500 mm, vl. Grafička zbirka NSK, Zagreb, inv. br. GZGS 406 grosz 1 (foto: G. Vranić)

G. Grosz, *Eva, My Friend / Eva, meine Freundin*, 1918, lithography, paper, 650 x 500 mm, owned by the Print Collection of the National and University Library, inv. no. GZGS 406 grosz 1

značni i mogu se prepoznati i tumačiti na više razina. Prije svega, riječ je o ideološkoj razini: Grosz je za dio umjetnika hrvatskoga međuraća, posebice za članove Udruženja umjetnika »Zemlja«, bio umjetnik sukladnog ideološkog uvjerenja, koji se, na srodan likovni način, zalaže za aktivnu ulogu umjetnosti u društvu. Tako su Groszovi stavovi posredno djelovali i na oblikovanje općega kulturnog ozračja, u kojem dolazi do polarizacije cjelokupne umjetničke scene. U tom je smislu i hrvatska likovna kritika, s čestim pozivanjima na Grosza, zakoračila prema novim modalitetima tumačenja umjetničkog djela. Nadalje, relativno kvalitetna recepcija Groszova stvaralaštva, a posebice njegova grafičkog opusa, pridonijela je afirmaciji grafike kao ključnog medija socijalne umjetnosti. Na taj je način Grosz postao jednom od osnovnih referencija, pa će na njega, među ostalima, upozoravati upravo oni koji su imali presudan utjecaj na oblikovanje hrvatskoga umjetničkoga krajolika u vremenu između dva svjetska rata: Miroslav Krleža, Krsto Hegedušić i Ljubo Babić. Pritom se Krležina stajališta mogu prepoznati kao izuzetno važna u sagledavanju putova afirmacije Groszova djela. U ovome će se radu posebna pozornost pridati i analizi recepcije Groszove zagrebačke izložbe 1932. godine.

Naime, upravo će načini na koje je razumijevano njegovo djelo pokazati složenost i isprepletenost svih bitnih aspekata njegova utjecaja.

Poput Krležina fikcionalnog Filipa Latinovicza, koji se nameće kao paradigma umjetnika hrvatskoga međuraća u potrazi za vlastitim identitetom i definicijama identiteta sredine iz koje potječe, i Grosz je bio umjetnik kojega su kontinuirano morila pitanja vlastita identiteta.³ O tome svjedoči njegov životni, ali i umjetnički put: isprva je bio blizak ekspresionistima, neposredno nakon Prvoga svjetskog rata sudjelovao je u stvaranju berlinskoga dadaističkoga kruga, a zatim je postao jednim od ključnih protagonista lijevoga krila njemačkog neonaturalizma. Naime, završetkom rata ekspresionizam, sa svojim čvrsto određenim stilskim obilježjima i značenjima, više nije mogao adekvatno pratiti sve probleme društvene svakodnevice i reagirati na njih. Želja za novim načinima umjetničkog djelovanja u društvu percipirana je kao suprotstavljanje ekspresionizmu, iako su

neki aspekti takvih usmjerenja baštinili upravo pojedine ključne ekspresionističke oblikovne elemente.⁴ U hrvatskoj su umjetnosti ekspresionističke tendencije, temeljene na preoblikovanju europskih uzora, tijekom dvadesetih godina prepustile mjesto slojevitim neorealističkim kretanjima različitih provenijencija. Utjecaj njemačke umjetnosti – a posebice onoga usmjerenja koje je, baveći se suvremenim društvenim fenomenima, posjedovalo »kritički« predznak – postao je za mlađu generaciju umjetnika sve važniji.⁵ Taj se utjecaj, na razini pokušaja komentara društvene svakodnevice, tj. egzistencijalnih problema pojedinca koji se mogu preslikati na cjelokupno društvo, počeo pojavljivati u sklopu djelovanja i izložbenih istupa nekolicine umjetnika sredinom dvadesetih godina, koje Ivanka Reberski naziva »prologom Zemlje«.⁶

Groszovo djelo, ali i njegovi stavovi o ulozi umjetnosti u društvu, već su tada mnogim hrvatskim umjetnicima nedvojbeno bili dobro poznati. Naime, sredinom dvadesetih godina objavljeni su hrvatski prijevodi ključnih ranih Groszovih tekstova. Godine 1924. u časopisu *Radnička borba*⁷ tiskan je tako prijevod dijela jednog od programatskih i često citiranih Groszovih tekstova, koji je pod naslovom *Zu meinem neuen Bildern* objavljen 1921. u časopisu *Das Kunstblatt*.⁸ Zatim je u časopisu *Književna republika* tiskan drugi važan Groszov tekst, što se može smatrati početnom točkom kvalitetne recepcije njegovih teorijskih i političkih stavova u Hrvatskoj.⁹ Razlozi za takvo tumačenje su višestruki: osim što se iznose i razlažu tvrdnje koje čine okosnicu autorova odnosa prema umjetnosti (zahtjev za revolucionarnom umjetnošću, koja na revolucionaran način mora izražavati revolucionarne političke stavove; ocjena o suvremenoj umjetnosti, koja ovisi o građanstvu i umire s njim; stav o važnosti ideološkog položaja umjetnika nasuprot nevažnim biografskim određenjima),¹⁰ mjesto objavljivanja teksta bio je časopis s bitnim utjecajem na tadašnjem nacionalnom kulturnom obzoru.¹¹ Usto, autor prijevoda vjerojatno je upravo Miroslav Krleža,¹² književnik i kritičar koji će biti među najodgovornijima za pronosanje Groszove umjetničke i ideološke baštine. Naime, ključan Krležin tekst koji je utjecao na opći stav budućih »zemljaša« o položaju i zadacima umjetnosti u društvu, kao i na oblikovnu razinu njihova djela, bio je onaj o Groszu, objavljen u *Jutarnjem listu* 1926. i *Književnoj republici* 1927. godine.¹³ Štoviše, tekst o Groszu za Udruženje umjetnika »Zemlja« imao je svojevrsno programatsko značenje, pa su iz njega crpljeni izravni poticaji.

George Grosz je u Krležinim složenim i često proturječnim stavovima o suvremenoj umjetnosti imao posebno mjesto. U nešto više od desetljeća nakon Prvoga svjetskog rata Krleža je zauzeo čvrsta stajališta o najvažnijim pojavama u hrvatskoj umjetnosti. Odredio se, prije svega, protiv težnje za oblikovanjem nacionalnog likovnog izraza u skladu s Meštovićevom »vidovdanskom ideologijom«. Smatrao je susret mitoloških obrazaca i derivacija secesijske sintakse u službi političke ideje koja je rezultirala represivnom multinacionalnom jugoslavenskom državnim zajednicom općenito štetnim i izrazito neproduktivnim u kontekstu nacionalnog umjetničkog razvitka.¹⁴ Zauzeo je, zatim, i negativan stav prema avangardnim pojavama u europskoj umjetnosti, a u

skladu s time i prema refleksima tih kretanja u domaćoj sredini (ponajprije u likovnoj produkciji izlaganoj na izložbama Priljetnog salona).¹⁵ U tom smislu, u pojedinim segmentima slojevita kompleksa realističkih tendencija dvadesetih godina Krleža će pronaći čvrsto i razumljivo uporište za buduće vrijeme hrvatske umjetnosti.¹⁶ Naposljetku, izravna afirmacija djela Josipa Račića, Vladimira Beca i Ljube Babića¹⁷ značit će jasno zalaganje za individualizam, što će postati nit vodilja svih njegovih budućih pogleda na umjetnost.

Sagledavajući spomenute Krležine stavove o umjetnosti – a posebice njegov odnos prema avangardnim kretanjima i afirmaciji hrvatskog slikarstva u zamišljenoj evolucijskoj liniji od Račića do Babića i dalje – Grosz se, kao umjetnik koji je dao značajan obol europskoj avangardi, na prvi pogled čini neobičnim odabirom za nametanje čitavoj nacionalnoj umjetničkoj sceni. Međutim, pri pažljivijoj analizi dolazi se do zaključka da su dodirne točke Groszovih i Krležinih nazora bile ipak dovoljno jake,¹⁸ a mogućnost transpozicije pojedinih Groszovih stavova i elemenata njegova likovnog izraza u našu sredinu relativno laka i poželjna u trenutku jačanja utjecaja ljevice na hrvatskoj kulturnoj sceni. Naime, analizirajući i pomno opisujući Groszovo djelo u tekstu objavljenom u *Jutarnjem listu* i *Književnoj republici*, a posebice njegovo tematsko i oblikovno usmjerenje i ideološko određenje, Krleža pronalazi sve elemente koje smatra važnima za suvremenu socijalno angažiranu umjetnost. Prvi i najvažniji stav jest onaj koji govori o nužnosti povezivanja umjetnosti i društvene situacije u kojoj ona nastaje. Drugim riječima, umjetnost jest i mora biti odraz stanja u društvu.¹⁹ Drugo, u kontekstu Groszova stvaralaštva Krleža ističe i »tendenciju« u umjetnosti kao jedno od ključnih obilježja umjetničkog stvaranja.²⁰ Nadalje, potaknut Groszovim stavovima o umjetnikovoj aktivnoj ulozi u društvu, Krleža jasno daje do znanja da je upravo umjetnik taj koji treba zauzeti »stranu« u suvremenoj »borbi klasa«. ²¹ Takvo mišljenje svakako se može iščitati i kao nedvosmislena kritika larpurlartizma. Naposljetku, on jasno ističe Grosza i njegovo djelo kao najbolji uzor za svako »revolucionarno« umjetničko usmjerenje, kako u ideološkom, tako i u oblikovnom smislu.²² Na taj je način Krleža, tri godine prije osnutka Udruženja umjetnika »Zemlja«, napisao neku vrstu njegova »programa prije programa«, tj. artikulirao je temeljne odrednice koje će se slijediti pri sastavljanju programa i manifesta nekoliko godina kasnije. Naime, u odrednicama koje se smatraju »ideološkom bazom« programa Udruženja umjetnika »Zemlja«, donesenog 22. svibnja 1929., spominje se »borba protiv lar-pur-lara« i zahtjev da »umjetnost mora odražavati milje i odgovarati savremenim vitalnim potrebama«, dok se u »radnoj bazi« nameće suradnja s ideološki srodno orijentiranim skupinama.²³ U »Zemljini« se manifestnom tekstu – objavljenom na naslovnici kataloga prve »Zemljine« izložbe, a čijim se autorom smatra predsjednik Udruženja arhitekt Drago Ibler – tvrdi da je »savremeni život prožet socijalnim idejama« i da su »pitanja kolektiva dominantna«, te da se »umjetnik ne može oteti htijenjima novoga društva i stajati izvan kolektiva«. ²⁴ U tom smislu može se prepoznati put ključnih ideja kojemu je početna točka Grosz, nastavlja se s Krležom kao glavnim pokretačem idejne transmisije, a završava u krilu



3. G. Grosz, *Prijatelji životinja / Tierlieb*, oko 1925., akvarel, 656 x 478 mm, vl. Grafička zbirka NSK, Zagreb, inv. br. GZAS 98 gro 3 (foto: G. Vranić)

G. Grosz, *Friends of animals / Tierlieb*, around 1925, watercolour, 656 x 478 mm, owned by the Print Collection of the National and University Library in Zagreb, inv. no. GZAS 98 gro 3

»zemljaša«, posebice Krste Hegedušića. Stoga možemo zaključiti da je za protagoniste Udruženja umjetnika »Zemlja« važnost imao samo jedan segment Krležinih ambivalentnih stavova o suvremenoj umjetnosti ili, točnije, upravo onaj dio koji se izravno oslanja na Grosza.²⁵

Grosz se pak u Krležinu romanu *Povratak Filipa Latinovicza*²⁶ pojavljuje u pozadini, među nadahnutim mikroanalizama i referencijama na djela umjetnika koji su samom autoru, ali i Udruženju umjetnika »Zemlja« značili mnogo.²⁷ S druge strane, u glasovitu Krležinu *Predgovoru Podravskim motivima Krste Hegedušića* iz 1933.²⁸ njegova je pozicija ipak istaknutija. Riječ je o »osnovnom tekstu čitava sukoba na književnoj ljevici«,²⁹ u kojem se Krleža, nasuprot sve snažnijim zahtjevima za negacijom individualnih vrijednosti i težnji za potpunom ideologizacijom umjetnosti, zalaže za kritički usmjereni i socijalno angažiranu, ali neovisnu umjetnost. Kao najveće vrijednosti pokušaja svake umjetničke kreacije Krleža ističe upravo one koje proizlaze iz individualnog. On potporu takvu stavu nedvojbeno pronalazi i u Groszovu djelu. Uvodeći Brueghela kao slikara bitno određenog povezanošću s obilježjima sredine koju je slikao, autor spominje i

sličan odnos Grosza prema suvremenom Berlinu, što naposljetku dovodi do ključnoga određenja Hegedušićevih crteža: povezanosti s društvom, ljudima i lokalnim krajolikom. »Unatoč Brueghelove Flandrije i George Grossovog degeneriranog Berlina« – piše Krleža – »to je Hegedušićevo slikanje lokalno...«³⁰ Time autor *Predgovora* inzistira, kao što se dalo naslutiti i u dijelovima njegova ranijeg teksta o Groszu, na transpoziciji elemenata i značenja. U skladu s time, prema točnom zapažanju Božidara Gagre, »Groszov pejzaž degeneriranog građanskog društva i zbrkanog urbanog ambijenta postaje Krležin pejzaž 'panonskog blata'«. ³¹ Drugim riječima, promatrajući *Podravske motive*, ali i čitav Hegedušićev opus nastao dvadesetih i tridesetih godina, možemo zaključiti sljedeće: sve ono što je Groszu značio Berlin, Hegedušiću znači upravo Podravina. Tako grad postaje selo, a gradska sirotinja i eksploatirani radnički sloj weimarskog velegrada postaje siromašno i obespravljeno seljaštvo u hrvatskome dijelu međuratne Jugoslavije. U tom smislu Groszov se utjecaj može ocijeniti važnim za jedan od ključnih problema hrvatske umjetničke scene toga vremena: ulogu umjetnosti u oblikovanju nacionalnog identiteta. Naime, zahvaljujući spomenutoj transpoziciji (Berlin – Podravina, tj. Grosz – Krleža, Hegedušić, »zemljaši«), Groszovo je djelo postalo uzorom u procesu artikulacije ideje o nezavisnom, nacionalnom likovnom izrazu kao jednom od temeljnih ciljeva »Zemljina« programa.³² Naposljetku, ne smije se zaboraviti da je u *Predgovoru* učinjen i bitan korak dalje: osim kroz prizmu afirmacije odnosa umjetnosti prema društvenoj stvarnosti određene sredine, Grosz se navodi i kao jedan od mogućih Hegedušićevih uzora na formalnoj razini.³³ Krleža je tako, u jednom od ključnih tekstova vremena, čije će posljedice na umjetničkom i širem kulturnom planu biti dalekosežne, Groszu dodijelio značajnu ulogu, povezujući njegove stavove i djelo sa stvaralaštvom jedne od najvitalnijih umjetničkih osobnosti hrvatskoga međuraća.

Odnos Krste Hegedušića prema osnovnim Groszovim stavovima i njegovu oblikovnom usmjerenju dade se prepoznati u nekoliko ključnih umjetnikovih tekstova u kojima je obrazlagao ciljeve djelovanja Udruženja umjetnika »Zemlja«. U tom smislu najvažniji je onaj pod nazivom *Problem umjetnosti kolektiva* objavljen u *Almanahu savremenih problema* 1932. godine.³⁴ U njemu Hegedušić analizira razloge svoga protivljenja larpurlartizmu, tj. obilježjima korpusa tzv. građanskog slikarstva, a navodi i formalne uzore i sadržajne komplekse na temelju kojih bi se trebala graditi socijalna umjetnost. Citirajući Groszovu ocjenu suvremene umjetnosti, koja »ovisi od građanske klase i umire zajedno s njome«, a kojom započinje Groszov tekst *Statt einer Biografie*, Hegedušić prvi put izravno govori o građanskoj umjetnosti kao o politički desno usmjerenom, te se pita o obilježjima »lijeve umjetnosti«. ³⁵ Odgovori koje nudi, argumentirani rezultatima rada sa seljacima-slikarima u Hlebinama, srodni su nekima od osnovnih Groszovih teza: umjetničko stvaralaštvo mora imati djelatnu funkciju u suvremenome društvu, pa u skladu



4. G. Grosz, *Ecce Homo* (*Neka pliva tko umije / Schwimme wer schwimmen kann*), 1919.–1920., litografija, papir, 585 x 460 mm, vl. Galerija umjetnina, Split, inv. br. 1534 (foto: Dokumentacija Galerije umjetnina, Split)

G. Grosz, *Ecce Homo* (*Swim who swim can / Schwimme wer schwimmen kann*), 1919–1920, lithography, paper, 585 x 460 mm, owned by the Gallery of Fine Arts, inv. no. 1534

5. G. Grosz, *Gradanski svijet / Bürgerliche Welt*, 1918., litografija, papir, 500 x 680 mm, vl. Galerija umjetnina, Split, inv. br. 1535 (foto: Dokumentacija Galerije umjetnina, Split)

G. Grosz, *Burgher World / Bürgerliche Welt*, 1918, lithography, paper, 500 x 680 mm, owned by the Gallery of Fine Arts, Split, inv. no. 1535

s time Hegedušić daje definiciju »umjetnosti kolektiva« kao one »koja doprinosi razvijanju kolektivne svijesti kod četvrtog staleža« i koja se mora odlikovati »ideološkom čistoćom« i »formalnom jasnošću«. ³⁶

Čitav je Hegedušićev tekst nedvojbeno zamišljen kao kritika individualnog, koje se poistovjećuje s larpurlatizmom, i kao izravno zalaganje za »kolektivne« vrijednosti. Smatrajući *Problem umjetnosti kolektiva* presudnim za određivanje pojave hrvatske naive i njezinih obilježja, Vladimir Crnković primjećuje u Hegedušićevoj afirmaciji »kolektivnih« i odricanju od individualnih umjetničkih vrijednosti bitno proturječje, pa tvrdi da su takvi stavovi »iskustvo ondašnje najsuvremenije, usto i vrlo individualne umjetničke teorije i prakse«. ³⁷ Naime, Grosz, ali i ostali umjetnici koje Hegedušić navodi kao uzore, poistovjećujući pritom razumljivost i »tendenciju« s pojmom »kolektivizma«, bili su izraziti individualci. Hegedušićev tekst tako zorno ilustrira jedno od temeljnih proturječja »Zemljine« umjetničke strategije, koje će biti razriješeno već spomenutim Krležinim *Predgovorom* u korist individualnog. To je rezultiralo ne samo rascjepom unutar Udruženja umjetnika »Zemlja« nego i širim sukobom na kulturnom planu.

Kada govorimo o ključnim prinosima Krste Hegedušića hrvatskoj umjetnosti međuratnog razdoblja, a koji su u uskoj vezi s Groszovim stavovima i djelom, ne smije se zaobići tekst *Problemi savremene grafike*, objavljen 1931. u časopisu *Književnik*. ³⁸ Upravo su s tim tekstom u hrvatskom

kulturnom prostoru postavljeni temelji za teorijsko i kritičko promišljanje grafike kao socijalno angažiranog medija. Naime, Hegedušić se u uvodnom dijelu teksta o izložbi Sergija Glumca osvrnuo na problem, tj. položaj suvremene grafike, i donio viđenje ključnih elemenata i oblikovnih karakteristika grafičkoga medija. Hegedušić konstatira da je grafika, zahvaljujući materijalu koji uvjetuje likovnu formu i njezinu simplifikaciju, »lako čitljiva za oči manje kultivirane«, ³⁹ odnosno razumljivija »kolektivu«. Osim nekoliko uopćenih opaski o grafičkoj tehnici i njezinu usponu, okosnicu teksta čini usporedba uljene tehnike i grafike. Dok je ulje teško reproduktivna i skupa umjetnost salona i atelijera, koja se »sve više udaljava od potreba i dinamike savremenog života«, grafika je jeftina, dostupna, lako se reproducira i popularizira, te »može biti ozbiljno sredstvo u borbi za prava čovjeka, ako je vodjena kreativnom rukom svjesna umjetnika (Grosz, Masereel)«, a Hegedušić upravo u tome i vidi njezinu budućnost. ⁴⁰

Umjetnost je za »zemljaše« – kako je vidljivo iz analiziranih Hegedušićevih tekstova – unatoč ideološkim razilaženjima u stavovima o namjeni umjetničkog djela i udjelu individualnog u njegovoj kreaciji, postala važnim »oružjem za propagiranje novih socijalno-političkih ideja«. ⁴¹ Ključnu ulogu u tome preuzela je upravo grafika, koja je postala najznačajniji medij socijalno angažirane umjetnosti. Zanimanje za grafiku tijekom dvadesetih godina raste proporcionalno sa sve većom osviještenošću o socijalnoj ulozi umjetnosti. Niz je razloga



6. Katalog izložbe Georgea Grosza, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1932., vl. Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Kabinet za arhitekturu i urbanizam, Arhiv za likovne umjetnosti, Zagreb, inv. br. 361a (foto: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb)

Catalogue of the exhibition of George Grosz, Art Pavilion, Zagreb, 1932, owned by the Croatian Academy of Sciences and Arts, Department of Architecture and Town Planning, Archives for Fine Arts, Zagreb, inv. no. 361a

pridonio toj novoj i važnoj poziciji – od povijesne uloge grafike kao medija kojim su se najlakše i najbrže širile ideje, do njezinih tehničkih predispozicija i dostupnosti. Grafika je tijekom stoljeća, zahvaljujući mogućnosti umnožavanja u velikim serijama i lakoći prenošenja, imala vrlo važnu komunikacijsku ulogu u širenju ideja različite provenijencije – od likovnih obrazaca i kompozicijskih rješenja do političkih ideja i religijskih uvjerenja, a nerijetko je imala i vrlo jasnu prosvjetiteljsku i utilitarnu funkciju. Umjetnici postaju svjesni tih diseminacijskih kvaliteta grafičkog lista, koji je, za razliku od ekskluzivne, unikatne i skupe uljene tehnike, bio jeftin i lakše dostupan svim slojevima društva. Istovremeno, likovni je govor grafike zbog svoje jednostavnosti i plošnosti, koja je uvjetovana karakterom samog materijala (drva, linoleuma), bio oblikovno bliži i razumljiviji »kolektivnu« kojemu su se umjetnici željeli obraćati.⁴² Grafika je u međuratnom razdoblju tako postala osnovno sredstvo izražavanja kritički usmjerenih umjetnika i adekvatna alternativa umjetnosti građanskog sloja, te se o njoj sve češće pisalo u periodici, posebice nakon Groszove zagrebačke samostalne izložbe 1932. godine. Kvalitetno predstavljanje njegova grafičkog opusa već je tada bilo ocijenjeno značajnim događajem, »koji će bez sumnje u našem još mladom likovnom životu ostaviti dubokih i blagotvornih

tragova.«⁴³ Naime, hrvatski su umjetnici upravo u Groszovu grafičkom opusu pronašli referentnu točku i prepoznali kvalitete koje su i sami željeli postići – ideološki im je bila bliska njegova angažiranost i kritičnost te senzibilitet za ocrtavanje aktualnog trenutka, a istovremeno su cijenili jednostavnost i razumljivost njegova likovnog izražavanja.⁴⁴

U promišljanju socijalne umjetnosti, osim Hegedušićeva teksta o »umjetnosti kolektiva« i Krležina *Predgovora*, vrlo je znakovit i tekst Vilima Svečnjaka *Savremena socijalna grafika*, objavljen 1935. u beogradskom *Stožeru*.⁴⁵ Svečnjakova definicija socijalne umjetnosti i opis njezinih karakteristika u mnogočemu su podudarni s Hegedušićevim stavovima iz *Problema umjetnosti kolektiva*, iako je uočljivo da je tekst nastao nakon Krležina *Predgovora*. Naime, Svečnjak u karakterizaciji umjetničkog djela i njegove neovisnosti jasno staje u obranu umjetničke forme i talenta, te istupa protiv dilentatizma u socijalnoj umjetnosti.⁴⁶ U Svečnjakovoj definiciji socijalne umjetnosti, kao i u Hegedušićevu prepoznavanju obilježja »umjetnosti kolektiva«, posebna važnost pridaje se ulozi koju umjetničko djelo ima u razvijanju socijalne svijesti, što je sukladno s temeljnim Groszovim stavovima. Središnji problem umjetničkog stvaranja postaje tako odnos forme i sadržaja,

pri čemu novi sadržaj zahtijeva i novu umjetničku formu. Djelo treba biti rezultat duboko proživljenog stanja umjetnika koji je poput Grosza proizašao iz naroda te može »izražavati likovne težnje, htjenja i osjećaje naroda iskreno i umjetnički.«⁴⁷ Svečnjak, dakle, zagovara umjetnost blisku društvenom sloju koji se želi »osvijestiti«, a koju odlikuje »primitivizam« oblika i crtež koji je »jasan, jednostavan, čist u linijama, ne poznaje ni zakone ni perspektive ni akademski shvaćene proporcije i sjenčanje.«⁴⁸ Grosz se navodi kao primjer umjetnika koji je unatoč akademskoj naobrazbi u svoje stvaralaštvo ugradio iskustvo »kolektiva«. On je, kopirajući i precrtavajući crteže nepoznatih pojedinaca iz čekaonica ili s ulica, usvojio njihovu likovnu sintaksu i povezo ju sa svojim avangardnim iskustvom, te stvorio djela bliska i razumljiva »masi.«⁴⁹

* * *

Kulturni život Zagreba u prvoj polovici tridesetih godina bio je vrlo dinamičan, unatoč krizi koja je vladala u svim segmentima života u Kraljevini Jugoslaviji, prije svega u gospodarstvu i međunacionalnim odnosima. Izložbena djelatnost bila je izuzetno bogata, te su organizirane brojne značajne međunarodne izložbe,⁵⁰ koje su se pokazale relevantnima za recepciju stranih utjecaja i upoznavanje sa suvremenim umjetničkim tendencijama, posebice onima lijevog političkog predznaka. Zagrebačkoj su se publici tih godina, osim Grosza, samostalnim i reprezentativnim izložbama predstavili i vrsni grafičari Käthe Kollwitz i Frans Masereel. Dok su Groszovi ideološki stavovi bili poznati iz tekstova objavljenih u *Radničkoj borbi* i *Književnoj republici*, njegova su djela do početka četvrtog desetljeća u hrvatskom kulturnom miljeu bila prisutna prvenstveno preko kritičkih tekstova i reprodukcija koje su objavljivane u onodobnoj periodici »lijevog« usmjerenja. O Groszu je tako 1929. afirmativno pisao i Oto Bihalji Merin u beogradskom časopisu *Nova literatura*,⁵¹ koji je izlazio između 1928. i 1930. godine. U njemu su objavljivane reprodukcije Groszovih djela, ali i one ostalih protagonista socijalno orijentirane umjetnosti (Kollwitz, Masereel i dr.), te je Grosz upravo preko Bihaljijeve utjecajne i cijenjene revije postao poznat u »cijelom jugoslavenskom prostoru.«⁵² Do izravnoga upoznavanja umjetnika i publike s Groszovim radovima i položajem koji je zauzimao u korpusu njemačke umjetnosti došlo je 1931. na reprezentativnoj skupnoj izložbi *Nemačka savremena likovna umetnost i arhitektura*, održanoj u Beogradu i Zagrebu.⁵³ Prema mišljenju nekolicine kritičara koji su izložbu popratili u periodici, Grosz je unatoč broju izloženih radova bio neadekvatno prezentiran.⁵⁴ Međutim, izložba suvremene njemačke umjetnosti stvorila je dobre preduvjete za kvalitetnu recepciju te opsežnije i temeljitije predstavljanje njegova rada, do kojega je došlo iduće godine u Zagrebu.

Samostalna izložba Georgea Grosza održana je u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu od 10. do 30. travnja 1932. godine. Izazvala je, kao nijedna izložba inozemnog umjetnika do tada, izniman interes javnosti i stručnjaka, a bila je popraćena brojnim člancima i reportažama u dnevnim novinama i časopisima. Izložbu je organizirao »priredivački odbor« u sastavu Grupa trojice, Udruženje umjetnika »Zemlja« i grupa

hrvatskih suvremenih arhitekata, književnika, publicista i muzičara.⁵⁵ Okolnosti koje su dovele do njezine organizacije i arhivski podaci pomoću kojih bi se mogao rekonstruirati tijek komunikacije između priredivača i samoga Grosza ili galerije koja ga je zastupala, nisu poznati. Također, u člancima koje su povodom izložbe pisali organizatori (Babić, Miše) nisu bile navedene informacije koje bi pobliže razjasnile kako je došlo do realizacije Groszove izložbe.⁵⁶

Međutim, nekoliko okolnosti i u to vrijeme aktualna i aktivna suradnja Krste Hegedušića i Ljube Babića s već spomenutim književnikom, povjesničarom umjetnosti i izdavačem Otom Bihaljijem Merinom upućuje na mogućnost da je do izložbe došlo Bihaljijevim posredovanjem, odnosno zahvaljujući njegovim berlinskim poznanstvima. Naime, Bihalji je za vrijeme studija u Berlinu (1924.–1927.) aktivno sudjelovao u kulturnom i političkom životu njemačke metropole, bio je uključen u lijevi studentski i radnički pokret, objavljivao je tekstove u periodici i surađivao s Georgom Lukácsom na izdavanju časopisa *Die Linkskurve*. Tijekom boravka u Berlinu upoznao je mnoge europske intelektualce, došao u kontakt s Herwarthom Waldenom i prijateljevao s Bertoltom Brechtom, Johnom Heartfieldom i Georgeom Groszom. Zanimljivo je da se Bihalji prije odlaska u Njemačku nekoliko zadržao u Zagrebu kako bi posjetio Krležu,⁵⁷ koji je istih godina (1924. i 1925.) također boravio u Berlinu.⁵⁸ Po povratku u Beograd Bihalji je s bratom Pavlom pokrenuo izdavačku kuću Nolit i časopis *Nova literatura*, kojemu – da bi mogao opstati u represivnom sustavu obilježenom šestosiječanjskom diktaturom – podršku pružaju mnogi poznati europski intelektualci, među ostalima i George Grosz.⁵⁹ Tako se u prvom broju *Nove literature* kao članovi »redakcionog komiteta časopisa« spominju Grosz i Ljubo Babić,⁶⁰ a u časopisu je s brojnim ilustracijama redovito surađivao i Krsto Hegedušić. Stoga se može pretpostaviti da je upravo Bihalji bio karika koja je omogućila ili olakšala organizaciju Groszove izložbe.

Ljubo Babić i Krsto Hegedušić bili su i autori postava (»arrangementa«, kako se navodi u katalogu izložbe) Groszova zagrebačkog predstavljanja. Na izložbi je bilo prikazano 113 radova podijeljenih u četiri skupine – I. Akvareli, II. Crteži, III. Studije po prirodi, IV. Litografije.⁶¹ U popratnom katalogu nisu bile navedene godine nastanka izloženih djela, ali fotografije s izložbe,⁶² otkupljeni akvareli, grafike i crteži⁶³ te navodi iz periodike upućuju na to da je izložba bila retrospektivnoga karaktera. Ljubo Babić je u dvodijelnom članku objavljenom u *Obzoru* – osim mogućnosti da se na izložbi dobije uvid u umjetnički razvitak najznačajnijega suvremenoga njemačkoga grafičara – kao posebno važnu istaknuo činjenicu da je to ujedno bila i »prva Groszova tako velika kolektivna izložba u inozemstvu poslije lanjske izložbe u Parizu«,⁶⁴ te da su na njoj većinom bili izloženi noviji akvareli i crteži.

Groszov zagrebački nastup popratili su podjednako afirmirani kritičari i generacija tada mladih povjesničara umjetnosti (Grgo Gamulin, Cvito Fisković).⁶⁵ Pišući o reagiranjima na Groszovu izložbu Jasna Galjer ih smatra znakovitim primjerom za »opću sliku stanja likovne kritike u Hrvatskoj početkom četvrtog desetljeća.«⁶⁶ Izložba vodećeg umjetnika

socijalnog usmjerenja i jednog od najvažnijih suvremenih grafičara u kritičarskim je krugovima pobudila brojna pitanja i rezultirala živom platformom za propitivanje uloge koju umjetnost i umjetnici trebaju zauzimati u društvu. Time se indirektno, godinu dana prije objave *Podravske motive*, aktualizirala problematika načeta Krležinim tekstom o Groszu iz 1926., koja je kasnije prepoznata i definirana kao »sukob na ljevici«. U korpusu tekstova objavljenih tijekom održavanja izložbe i idućih mjeseci može se razlučiti nekoliko kritičarskih pozicija, s time da većina autora obrađuje dva aspekta Groszove umjetnosti – ideološki i formalni. Dok se neki kritičari više koncentriraju na promatranje formalnih kvaliteta, te donose stilsku analizu radova, kod nekolicine autora tekst postaje poligonom za prezentaciju i detaljnije objašnjavanje ciljeva socijalne i angažirane umjetnosti. Iako većina pažnju posvećuje upravo sadržajnom aspektu, njihova pozicija razlikuje se ovisno o načinu na koji tumače ulogu umjetnika, vezu između individualnog i »kolektivnog«, odnosno sadržajnog i likovnog aspekta Groszova opusa. Pritom je važno napomenuti da Groszov već spomenuti položaj izrazitog individualca, kao i njegov način interpretiranja uloge umjetnosti u društvu, nisu bili nimalo jednostrani. Naime, Groszov diskurs bio je, kao što je vidljivo iz njegovih tekstova prevedenih na hrvatski jezik, podložan promjeni i zauzimanju blaže ili radikalnije pozicije u definiranju značenja umjetnosti u društvu. Tako u prijevodu objavljenom u *Radničkoj borbi* zauzima pomirbeni stav, te umjetničkim eksperimentima i atelijerskoj umjetnosti, usprkos zapadanju u »buržoaski nihilizam«, ne oduzima određeno značenje. Istovremeno naglašava važnost društveno relevantnog sadržaja, te umjetnicima sugerira djelatnu poziciju i udaljevanje od građanstva, čiji su produkt.⁶⁷ Nasuprot tomu, u tekstu *Statt einer Biografie*, čiji je prijevod objavljen u *Književnoj republici*, radikalno se razračunava s kultom osobnosti, individualizmom i umjetnošću u funkciji zadovoljavanja građanskog ukusa. Grosz tom prigodom jasno zagovara angažiranost i potrebu umjetnika da se aktivno uključe u uspostavu novih društvenih odnosa te pomognu »masi« u »borbi protiv trulog društva«.⁶⁸

U kontekstu »sukoba na ljevici« posebno je indikativan način na koji kritičari tumače Groszov umjetnički razvoj i objašnjavaju obilježja likovnog govora koja imaju izvorište u avangardnom iskustvu – fragmentiranje prizora, simultanost i preklapanje različitih motiva te stvaranje dinamičnih, »kaotičnih« kompozicija, koje dobro korespondiraju s prikazima urbane provenijencije. Ljubo Babić afirmativno piše o Groszovoj umjetnosti, napominje da mu je sadržaj uvijek isti dok se forma mijenja, te konstatira da Grosz oblike bliske avangardi upotrebljava kako bi pojačao vlastiti izraz. Babić ističe da dijeljenje plohe linijama i prepletanje formi i figura u njegovim radovima nisu raspoređeni ritmički, odnosno konvencionalno, već »njihov smještaj diktira psihološka veza«.⁶⁹ Posebno naglašava Groszovu crtačku vještinu i studiozan pristup radu te velik broj skica i studija po prirodi koje prethode konačnim, krajnje sažetim realizacijama.⁷⁰ Jerolim Miše tu »improviziranost«, odnosno skicoznost i brzinu Groszova crtačkog duktusa koji kritiziraju »ljudi s likovnim predrasudama«, brani umjetnikovom temeljitom naobrazbom, izražajnom izravnošću i sposobnošću

sažimanja.⁷¹ Grosz je umjetnik koji objektivizira nagon, a talentom se koristi kako bi razotkrio poslijeratnu psihozu vremena, koja mu je osnovna tema. Đuro Tiljak, za razliku od Babića i Miše, u ostavštini ekspresionizma i dadaizma vidi elemente »slikarske dekadance građanskog društva«, zbog kojih Groszov izraz postaje manje snažan, prenatrpan i stran »proleterskom realizmu«.⁷² On svako udaljevanje od karakterizacije objekta, koje nema jasno izraženu funkciju, smatra nepoželjnom artistskom proizvoljnošću. Takva »zastranjenja« formalne prirode brani i opravdava Groszovom prethodnom naobrazbom i uzima ga kao najbolji primjer umjetnika koji je odbacio individualizam u korist »kolektiva«.⁷³ Već se iz takvih Tiljkovih tumačenja Groszove umjetnosti može, u kontekstu »sukoba na ljevici«, nazrijeti njegova pozicija vodećeg zagovornika »harkovskih ideja«, koju će zauzeti ubrzo nakon objavljivanja Krležina *Predgovora*. U *Književniku* tako piše jasnu kritiku umjetnosti koja je »izvan vremena« i marginalizira realni sadržaj, a u *Literaturi* Groszove oblikovne kvalitete analizira kroz prizmu umjetnosti razumljive »masi«, te pozitivno vrednuje njegov postupak »precrtavanja« crteža »kolektiva«.⁷⁴ Grosz je na taj način stvorio likovni izraz sadržajno i formalno blizak zapostavljenom društvenom sloju, koji sadrži elemente »proleterske umjetnosti« – dvodimenzionalnost, simplifikaciju, izostanak perspektive, građenja volumena i proporcija te napuštanje uvriježenih estetskih kategorija. Tiljak, poput ostalih kritičara, poseže za komparativnom metodom i Grosza uspoređuje s grafičarkom Käthe Kollwitz, čiji opus također obilježava socijalna tematika i lijevo političko usmjerenje. S obzirom na to da im je pristup bitno različit, Tiljak se usporedbom koristi kako bi istaknuo Groszovu angažiranost, podcrtao njegov način izravnog i jasnog izražavanja te naglasio njegovu istaknutu poziciju u suvremenoj njemačkoj grafici.⁷⁵ Dok se Käthe Kollwitz još uvijek obraća građanskom miljeu, apelira na njegovu humanost i sućut, te je oblikovno strana »kolektivu«, Grosz tjera na razmišljanje, optužuje i »ne traži milost za svoju klasu već njezino pravo«.⁷⁶ Grosz za Tiljka nije humorist ni karikaturist, već hladan i okrutan analitičar, čiji su radovi poput reportaža iz života velegrada, svojevrsni crtački stenogrami zasnovani na velikoj sposobnosti sinteze.

Groszova je izložba i mladom Grgi Gamulinu poslužila kao povod za razračunavanje s građanskom umjetnošću i larpulativizmom, koje smatra bijegom, odnosno odrazom civilizacije u raspadanju. Gamulin u Groszu prepoznaje savjesnog umjetnika koji reagira na aktualnu povijesnu situaciju, jednoga od rijetkih koji su istini žrtvovali estetiku, ali ne i umjetničku kvalitetu. Grosz beskompromisno, nesentimentalno i s prijezirom secira građanstvo i njegov milje, a pojednostavljena forma mu pri tome služi da bi pojedina svojstva istaknuo do ekstrema te zadao što jači i jasniji udarac. Gamulin i ostali kritičari su u reakcijama na izložbu, osim o ideološkim aspektima i Groszovu umjetničkom razvoju, pisali i o čitavom nizu tema koje je u raspravu o Groszu uveo Miroslav Krleža. Te teme variraju od uloge i značenja velegrada, karikaturnosti kao jedne od važnih odrednica umjetnikova opusa do usporedbi sa suvremenim književnicima, odnosno slavnim prethodnicima, satiričarima i kritičarima društvenih odnosa. Gamulin njemačkog

umjetnika vidi u liniji velikih kroničara i analitičara kao što su Goya ili Daumier, a Groszov položaj tumači kao »zadnju pesimističku fazu jedne velike umjetnosti.«⁷⁷

Groszova djela u tekstovima koji su pratili izložbu kontekstualiziraju i Cvito Fisković te Slavko Batušić. Fisković izrečene stavove potkrepljuje citiranjem spominjanog prijevoda Groszova teksta iz *Književne republike*, u kojem umjetnik zagovara angažiranost te se razračunava s larpurlatizmom i umjetnošću koja podilazi građanskom ukusu.⁷⁸ Batušić analizira Groszov položaj na krajnjoj ljevici i u njemu prepoznaje najvećega kritičara suvremenog društvenog poretka, koji svojim »röntgenskim očima«⁷⁹ dokumentira činjenice te vidi pravi i istinski smisao svega što se zbiva. Autor također naglašava Groszovu literarnu dimenziju – ističe da njemački umjetnik ne slika, već piše kroniku današnjega svijeta. Osim Batušića i drugi su kritičari, pa i sam Krleža, naglašavali upravo Groszov literarni afinitet, narativnost njegovih grafika i akvarela, čije su vizualne oštrice analogne verbalnim postupcima suvremenih književnika. Tako Krleža već u tekstu iz 1926. Grosza uspoređuje s književnicima i vrlo slikovito konstatira kako »i Vedekind, i Strindberg i Karl Kraus (...) kirurški rastvaraju površinu i idu pod živo meso, ali ta anatomija nije ni kod jednoga od njih, (pa ni najekstremnijega od sviju: Karla Krausa), tako okrutna i tako strašna kao kod Georga Grosa.«⁸⁰ Josip Draganić u *Novostima* Grosza naziva odličnim crtačem te »literatom crte« i »realistom u smislu beletristike«, čiji poticaj nije primarno vizualne prirode, već je izvanslikarski, misaon i intelektualan.⁸¹ Iako pozitivno ocjenjuje izložbu i nastojanja da se publika upozna s radom inozemnog umjetnika, Draganić upućuje na nelogičnosti u sastavu organizacijskog odbora. Dok »zemljaši« s Groszom imaju slične formalne i ideološke temelje, članovi Grupe trojice sa svojim »građanskim slikarstvom« zauzimaju sasvim drugačija programatska polazišta. Sudjelovanje »larpurlatista« u organizaciji izložbe naglašava i Ivo Franić, koji u *Narodnim novinama* piše negativnu kritiku izložbe i izloženih radova, a Grosza ocjenjuje jednim od »najožornijih komunistički nastrojenih ideologa i propagatora na polju umjetničkog izražavanja.«⁸² Okosnica Franićeve kritike upućena je podjednako pripadnicima »Zemlje« i Grupe trojice, koje proziva na ideološkoj i formalnoj razini. Franić upitnom smatra činjenicu da su zagovornici »našeg izraza« organizirali izložbu internacionalnog umjetnika koji, po njemu, nema dodirnih točaka s hrvatskom umjetnošću. On jednostrano tumači Groszovu umjetnost kao isključivo tendencioznu i ideološku, te naglašava da »Grosz otvoreno odbacuje pojam umjetnosti i podvrgava je da služi praktičnom revoltu, dakle kao sredstvo.«⁸³ Dok su ostali kritičari internacionalne izložbe, pa tako i Groszovu, smatrali dobrodošlim upoznavanjem s europskom umjetnošću, Franić je bio jedini koji je zauzeo izrazito negativan stav.

Groszovo je predstavljanje u Zagrebu u periodici potaknulo brojna pitanja koja nadilaze domenu umjetnosti te ulaze u područje društvenog i političkog djelovanja. Većina kritičara pozitivno je ocijenila izložbu, smatrajući je važnim događajem s dalekosežnim posljedicama za hrvatski likovni i kulturni život. Naime, upravo je Grosz hrvatskim umjetnicima pružio model za to kakva treba biti kritički obilježena umjetnost, koja



7. Postav Groszove izložbe, snimak preuzet iz Jutarnjeg lista br. 7254, 13. travnja 1932. (foto: L. Magaš)

Set-up of the Grosz exhibition, taken from Jutarnji list 7254, April 13, 1932

žrtvuje estetiku te izravno prikazuje lice i naličje građanskoga društva sa svim njegovim etičkim i moralnim anomalijama.

Djelo i stavovi Georgea Grosza ostvarili su presudan utjecaj na hrvatsku umjetnost međuratnog razdoblja, a ključnu ulogu u njihovoj afirmaciji imao je Miroslav Krleža. Postavivši temelje za tumačenje Groszova djela, Krleža je značajno pridonio kreiranju općega kulturnog ozračja u Hrvatskoj te u prvi plan postavio probleme odnosa umjetnosti i društva. Članovi Udruženja umjetnika »Zemlja«, s Krstom Hegedušićem na čelu, upravo su u Groszovim postavkama i Krležinim tumačenjima pronašli adekvatan uzor na formalnoj i idejnoj razini. Groszov se utjecaj tako krajem dvadesetih i u prvoj polovici tridesetih godina može prepoznati u srodnim političkim stavovima, načinima definiranja socijalne (»kolektivne«) umjetnosti, isticanju djelatne uloge umjetnika u društvu, ali i u pitanju o udjelu i važnosti individualnog u kreiranju umjetničkog djela. Groszova zagrebačka izložba 1932. otvorila je prostor za jače afirmiranje grafike kao ključnoga medija socijalne umjetnosti, a upravo su u Groszovu afinitetu prema »primitivnom« hrvatski umjetnici prepoznali adekvatan formalni model. Također, brojni osvrti na izložbu postali su aktivnom platformom za propitivanje formalnih i ideoloških obilježja suvremene umjetnosti, te se na taj način, u sučeljavanju različitih stavova i koncepcija, aktualizirao problem »sukoba na ljevici«. Grosz je tako, kao nijedan inozemni umjetnik, postao sastavnim dijelom svih relevantnih pitanja i problema hrvatske umjetnosti toga vremena te ključnom sponom s vitalnim tijekovima europske suvremene umjetnosti.

Bilješke

- 1
O tome svjedoči i opsežna literatura o djelu i životu Georgea Grosza: objavljeno je dvadesetak monografskih publikacija, nekoliko desetaka kataloga izložaba i više stotina članaka. Vidi izdanja s kvalitetnim izborom iz bibliografije: HANS HESS, George Grosz, Studio Vista, London, 1974.; UWE M. SCHNEEDE, George Grosz, Der Künstler in seiner Gesellschaft, Verlag DuMont Schauberg, Köln, 1975.; *George Grosz: Berlin – New York*, katalog izložbe, Neuenationalgalerie, Berlin – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1994.; *The Berlin of George Grosz: Drawings, Watercolours and Prints, 1912–1930*, katalog izložbe, Royal Academy of Arts, London – Yale University Press, New Haven i London, 1997.
- 2
Hrvatska je povijest umjetnosti Grosza spominjala prije svega u kontekstu analize ideoloških i formalnih obilježja djelovanja protagonista Udruženja umjetnika »Zemlja«. Vidi: JOSIP DEPOLO, Zemlja 1929.–1935., u: *Nadrealizam. Socijalna umjetnost. 1929–1950.*, katalog izložbe, Muzej savremene umjetnosti, Beograd, 1969., 36–50; BOŽIDAR GAGRO, Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata, u: *Život umjetnosti*, 11/12 (1970.), 25–32; IGOR ZIDIĆ, Slikarstvo, grafika, crtež, u: *Kritička retrospektiva Zemlja*, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1971., 11–18; IVANKA REBERSKI, Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično, klasično, objektivno, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1997., 49–52. Pojedini utjecaji traženi su te identificirani i ranije, izvan kruga umjetnika okupljenih oko »Zemlje«. Tako se, primjerice, pojedina obilježja prostorne organizacije i pojednostavljeno oblikovanje pojedinih likova na slici *Autoportret pred barom* (1923.) Milivoja Uzelca mogu, prema mišljenju Zvonka Makovića, dovesti u vezu s djelima Georgea Grosza. – ZVONKO MAKOVIĆ (Z. M.), Milivoj Uzelac: Autoportret u baru, u: *125 vrhunskih djela hrvatske umjetnosti*, katalog izložbe, HDLU, Zagreb, 1996., 72. Groszov se opći utjecaj prepoznavao i na karikaturama mnogih hrvatskih umjetnika i karikaturista u razdoblju između dva svjetska rata. – FRANO DULIBIĆ, Karikatura u Hrvatskoj do 1940. godine, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2002., str. 110. Jasna Galjer donijela je analizu recepcije Groszova djela u kontekstu »sukoba na ljevici«. – JASNA GALJER, Likovna kritika u Hrvatskoj 1868.–1951., Meandar, Zagreb, 2000., 228–239.
- 3
O Groszu i problemima vlastita identiteta vidi: FRANK WHITFORD, The Many Faces of George Grosz, u: *The Berlin of George Grosz* (bilj. 1), 1–20; DONALD E. GORDON, Expressionism Art and Idea, Yale University Press, New Haven i London, 1987., 148. U tom kontekstu možemo promatrati i Groszovu promjenu vlastitog imena. S obzirom na to da nije bio sklon nacionalističkim opcijama, Grosz je, kao oblik protesta protiv njemačkog nacionalizma, koji je u vrijeme Prvoga svjetskog rata bio u izrazitom usponu, a u skladu s fascinacijom Sjedinjenim Američkim Državama, u koje će emigrirati nakon Hitlerova dolaska na vlast, promijenio vlastito ime iz njemačke u englesku inačicu.
- 4
PETER SELZ, German Realism of the Twenties. The Artist as Social Critic, u: PETER SELZ, *Beyond the Mainstream. Essays on Modern and Contemporary Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997., 80–81.
- 5
IVANKA REBERSKI (bilj. 2), 23, 49–52.
- 6
IVANKA REBERSKI, Oton Postružnik, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1987., 23; ISTA (bilj. 2), 52. Riječ je o *Grafičkoj izlož-*
- bi* šestorice umjetnika (Augustinčić, Grdan, Mujadžić, Pećnik, Postružnik, Tabaković) održanoj u Salonu Ulrich 1926. godine i *Groteskama* Otona Postružnika i Ivana Tabakovića izloženima iste godine na istome mjestu.
- 7
Umjetnost i revolucija, u: *Radnička borba*, 9 (1924.), 4. Riječ je o prilogu u kojem se uz kratki uvod donosi prijevod prvoga dijela Groszova teksta *Zu meinem neuen Bildern*, bez navođenja o kojem je izvorniku riječ. Podatak o prevoditelju svodi se samo na inicijal D. U samome tekstu sistematično se iznose temeljni autorovi stavovi o umjetnosti, u kojima ključno mjesto zauzima odnos umjetnika prema »masi«, tj. potlačenoj radničkoj klasi, i njezinu položaju u društvu.
- 8
GEORGE GROSZ, Zu meinem neuen Bildern, u: *Das Kunstblatt*, 1 (1921.), 11–14.
- 9
GEORGE GROSZ (Georg Gross), Mesto biografije, u: *Književna republika*, knj. 2, 1 (1924.–1925.), 46–48. Riječ je o tekstu napisanom 1920., a objavljenom u berlinskom časopisu *Der Gegner* iduće godine: GEORGE GROSZ, Statt einer Biografie, u: *Der Gegner*, 3 (1920.–1921.), 68–70.
- 10
Središnji i najvažniji dio ovoga kratkog teksta niz je provokativnih pitanja i tvrdnji kojima se Grosz obraća suvremenim umjetnicima: »Radite li vi moguće za proletarijat, koji će biti nosilac kulture što dolazi? Nastojite li vi da shvatite i proživite idejni svet proletera, da ga suprotstavite izrabljivačima i tlačiteljima? (...) Vi se gradite, kao da ste bezvremeni i kao da stojte iznad stranaka, o vi čuvari vašeg 'belokosnog tornja' u vama! Vi se gradite, da stvarate za Čoveka – a gde je taj Čovek? Što su drugo vaš stvaralački nehaj i vaše apstraktne koještarije o bezvremenosti nego smešna i beskorisna špekulacija sa večnošću. Vaši kistovi i vaša pera, što bi trebala da budu oružje, prazne su slamke!« Slijedi »revolucionaran« poziv svim umjetnicima: »Izadište iz vaših soba, napustite vašu ličnu osamljenost, i ako vam je teško, pustite da vas zanesu ideje radnih ljudi, i pomozite im u borbi protiv trulog društva!« – GEORGE GROSZ (bilj. 9, 1924.–1925.), 47.
- 11
»Za svojega četverogodišnjeg postojanja, *Književna republika* prvi je put pokazala spremnost napredne intelektualne elite da se konsolidira u ideološkoj borbi s otvorenim i prikrivenim reakcionarnim strujanjima u kulturnom životu.« – JASNA GALJER (bilj. 2), 182–183.
- 12
Mogućnost da je Miroslav Krleža autor prijevoda Groszova teksta objavljenog u *Književnoj republici* iznosi se u: *Krležijana – Bibliografija Miroslava Krleže*, (ur.) Velimir Visković, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1999., 60.
- 13
MIROSLAV KRLEŽA (M. K.), O njemačkom slikaru Georgeu Groszu, u: *Jutarnji list*, 29. kolovoza 1926., 19–20. Isti tekst je, ekaviziran i neznatno prerađen, objavljen 1927. u *Književnoj republici*: MIROSLAV KRLEŽA, O nemačkom slikaru Georgu Grosu, u: *Književna republika*, 2 (1927.), 83–94.
- 14
Sukus Krležinih stavova o Meštoviću vidi u: MIROSLAV KRLEŽA (M. Krleža), O Ivanu Meštoviću, u: *Književnik*, 3 (1928.), 73–85. Analizu gotovo svih tekstova u kojima Krleža spominje

Meštrovića vidi u: TONKO MAROEVIĆ, Krleža prema Meštroviću, u: *Život umjetnosti*, 33–34 (1982.), 127–137.

15
Vidi, primjerice: MIROSLAV KRLEŽA, VI. izložba Hrvatskog proletnog salona, u: *Plamen*, 12 (1919.), 244–247.

16
Ovdje mislimo ponajprije na afirmaciju slikarstva Petra Dobrovića. MIROSLAV KRLEŽA, Marginalije uz slike Petra Dobrovića, u: *Savremenik*, 4 (1921.), 193–205.

17
Ključni tekstovi o navedenim slikarima: MIROSLAV KRLEŽA (M. K.), Kriza u slikarstvu, u: *Književna republika*, knj. 2, 1 (1924.–1925.), 22–28; ISTI (M. Krleža), O smrti slikara Josipa Račića, u: *Književnik*, 8 (1928.), 273–281; ISTI (M. Krleža), Uz slike Vladimira Becića, u: *Hrvatska revija*, 1 (1929.), 23–27.

18
Aleksandar Flaker piše o Krležinu odnosu prema Groszu, objašnjava kako je došlo do njegova upoznavanja s Groszovim radovima na *Grosse Berliner Kunstausstellung* 1924. godine, te ističe idejne i formalne poveznice dvaju autora, koje su evidentne i na razini diskursa. Naime, Flaker smatra da je prvi dio Krležina eseja o Groszu iz 1926. »kumulativna supstitucija Groszova slikarstva verbalnim sredstvima«. – ALEKSANDAR FLAKER, Berlinski intermezzo Miroslava Krleže, u: *Revija*, 5 (1987.), 432.

19
»Smisao, bit i povest umetnosti govori zato, da je umetnost u neprekidnoj i organskoj vezi, (po svome dubokome smislu i po svojoj biti), u neprekidnom kontaktu sa smislom i povešću društvenih odnosa.« – MIROSLAV KRLEŽA (bilj. 13, 1927.), 93.

20
»Sve su umetnosti bile tendenciozne. (...) Tendencija je dakle u umetnosti tipična i ona nikako ne može da škodi stvaralaštvu. (...) Kad ljudi principijelno odbacuju jednu umetninu zbog njene tendence, oni se ne određuju kritički spram dotične umetnine, nego spram te tendence, što je ta umetnina propoveda.« – MIROSLAV KRLEŽA (bilj. 13, 1927.), 93.

21
»Danas postoji nedvoumna borba klasa, i kada je umetnik spram nje indiferentan, kada je stao na takozvano neutralno stanovište, on u stvari nije neutralan, nego je na strani jačega.« – MIROSLAV KRLEŽA (bilj. 13, 1927.), 93.

22
»Georg Gros je preko dadaizma stao na stanovište slikarsko, što hoće da i slikarstvo bude samo jedno sredstvo borbe, da zbacit t. zv. 'čistoumetničko' stanovište i da postane izrazom revolucionarne tendence, ne samo u slikarskom, nego i u socijalnom smislu.« – MIROSLAV KRLEŽA (bilj. 13, 1927.), 92.

23
O sadržaju programa Udruženja umjetnika »Zemlja« više je puta u onodobnom tisku govorio i pisao Krsto Hegedušić, a prvi ga je u cijelosti, prema podacima iz Hegedušićeva arhiva, objavio Josip Depolo, četrdeset godina nakon »Zemljina« osnutka. Vidi: JOSIP DEPOLO (bilj. 2), 38.

24
1. izložba Udruženja umjetnika Zemlja, katalog izložbe, Salon Ulrich, Zagreb, 1929., bez paginacije.

25
Naime, članovi »Zemlje« su u Krležinim tekstovima o Račiću, Bačiću, Beciću i Dobroviću mogli malo toga identificirati kao bliske

i poticajne primjere za oblikovanje vlastitih stavova o ciljevima umjetničkog stvaralaštva.

26
MIROSLAV KRLEŽA, Povratak Filipa Latinovicza, Nakladna knjižara Minerva, Zagreb, 1932.

27
Taj je Krležin roman »zaglavni kamen i kruna njegova bavljenja slikarskom problematikom«, pa je iskustvo poznavanja Groszova djela i pisanja o njemu i ovdje ostavilo traga. – TONKO MAROEVIĆ, Slikarstvo Filipa Latinovicza, u: *Zbornik 3. programa Radio Zagreba*, 2 (1978.), 260. Usporedi: TONKO MAROEVIĆ, Napisane slike. Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2007., 172–202.

28
MIROSLAV KRLEŽA, Predgovor, u: KRSTO HEGEDUŠIĆ, Podravski motivi: trideset i četiri crteža, Minerva, Zagreb, 1933., 5–26.

29
STANKO LASIĆ, Sukob na književnoj ljevici 1928–1952, Liber, Zagreb, 1970., 96. Radilo se o sukobu ideološke prirode oko položaja i karaktera umjetničkog stvaralaštva, koji je svoje korijene imao u utjecaju prevladavajućeg svjetonazora i kulturne politike u Sovjetskom Savezu. Taj je utjecaj, zahvaljujući snažnom komunističkom pokretu u međuratnoj Jugoslaviji, imao veliku važnost na političkom, društvenom i kulturnom planu. U tom smislu ključnu ulogu imali su zaključci Međunarodne konferencije revolucionarnih pisaca održane 1930. u Harkovu, odluka o reorganizaciji literarnih i umjetničkih organizacija iz 1932. te Ždanovljeva nastojanja kojima će se umjetnost postaviti isključivo u službu političkih ciljeva Komunističke partije, a socijalistički realizam postati jedini prihvatljivi model umjetničkog izražavanja. Načini shvaćanja i različite interpretacije takvih odluka dovest će u hrvatskoj umjetnosti do razilaženja, dodatno potaknutih upravo Krležinim *Predgovorom*, koji prema mišljenju Stanka Lasića, prije svega »obrana individualnog«.

30
MIROSLAV KRLEŽA (bilj. 28), 24.

31
BOŽIDAR GAGRO (bilj. 2), 28.

32
Jedno od važnih obilježja ideje o nacionalnom likovnom izrazu, izrasle u krilu Udruženja umjetnika »Zemlja«, jest povezanost ideoloških i nacionalnih kategorija. Naime, »Zemljina« specifična pozicija među srodnim pojavama na jugoslavenskom, ali i širem, srednjoeuropskom prostoru, može se objasniti upravo težnjom za ujedinjavanjem ideološkog i nacionalnog cilja. Radilo se o želji da se ideološka razina izrazi razrađivanjem problematike lokalne sredine, da se lokalno izdigne na nacionalnu razinu, pa da se naposljetku i ideološko izrazi kao dio općeg nacionalnog identiteta. O mjestu Groszova djela, ali i njegovih ideoloških stavova u kontekstu odnosa umjetnosti i nacionalnog identiteta više u: PETAR PRELOG, Slikarstvo Udruženja umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz, doktorska disertacija, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2006., 153–159.

33
»Metoda crtanja Hegedušićevih likova i fizionomija jeste mjestično eklektična i u tim pokretima i stavovima pojedinih figura ima momenata, koji nas sjećaju mnogobrojnih figuralnih attituda od talijanskih i nordijskih primitivaca sve do dadaističkih apsurdna George Grossa.« – MIROSLAV KRLEŽA (bilj. 28), 25.

- 34
KRSTO HEGEDUŠIĆ, Problem umjetnosti kolektiva, u: *Almanah savremenih problema*, (1932.), 78–82.
- 35
KRSTO HEGEDUŠIĆ (bilj. 34), 79.
- 36
KRSTO HEGEDUŠIĆ (bilj. 34), 79.
- 37
VLADIMIR CRNKOVIĆ, Četvrto desetljeće 1931–1941, u: *Po-dravski zbornik*, 82 (1982.), 99.
- 38
KRSTO HEGEDUŠIĆ, Problem savremene grafike, u: *Književnik*, 3 (1931.), 130–131.
- 39
KRSTO HEGEDUŠIĆ (bilj. 38), 130.
- 40
KRSTO HEGEDUŠIĆ (bilj. 38), 130.
- 41
MIŠELA BLANUŠA, Socijalna grafika u Jugoslaviji, u: *Jedan vek grafike*, katalog izložbe, Muzej savremene umjetnosti, Beograd, 2003., 31.
- 42
U grafičkoj produkciji pripadnika Udruženja umjetnika »Zemlja« drvorez i linorez ubrzo zamjenjuju do tada dominantan bakropis. Dok je u tehnikama dubokog tiska bilo moguće ostvarivanje tonskih prijelaza, dubokog sjenčanja i kreiranja iluzije prostora, karakter materijala kod drvoreza i linoreza uvjetovao je pojednostavljanje i sažetost (»ekonomiju detalja«), formalnu jasnoću, te pučkoj umjetnosti blisku plošnost.
- 43
LJUBO BABIĆ (Lj. B.), Izložba Georga Grosza, u: *Hrvatska revija*, 5 (1932.), 336.
- 44
»Pa ako bi se prosuđivalo prema utjecaju, kojeg ima i kojeg vrši Groszov opus u današnjici na suvremenu grafiku, moralo bi se tomu opusu dati prvenstvo. Njegova privlačnost je u prvom redu u aktuelnosti, u borbenosti i u oštrom kritičkom stavu. A opet svaka njegova crta, svaki njegov rez je jednostavan, shvatljiv i gotovo primitivan. Pun sadržaja i pun zapažanja.« – LJUBO BABIĆ (bilj. 43), 335.
- 45
VILIM SVEČNJAK (V. Svečnjak), Savremena socijalna grafika, u: *Stožer*, 4 (1935.), 8–14. Iako bi se iz naslova moglo zaključiti da Svečnjak govori isključivo o grafičkom mediju, u osnovici je njegova teksta ustvari općenitija rasprava o prirodi i ulozi socijalno angažiranog umjetničkog djela, te ni na jednome mjestu, osim u naslovu, ne spominje grafiku. U napomeni uredništva navedeno je da tekst sadrži ulomke istoimenog predavanja koje je autor održao pred mnoštvom posjetitelja u vrijeme beogradske izložbe Udruženja umjetnika Zemlja (veljača–ožujak 1935.).
- 46
»... jer su se u našoj javnosti vodile i još se vode diskusije o osnovnim pitanjima umjetničkog stvaranja, koja bi pitanja trebala već odavno da budu prečišćena i jasna svakome. Te je diskusije izazvala jedna opasna zabluda o kojoj se mislilo ili još i danas misli, da je dovoljno dati socijalnu sadržinu pa da djelo bude odmah i umjetničko socijalno djelo. Potcjenjivalo se i bagatelisalo umjetničku formu, omalovažavalo talenat i poricalo njegovo značenje, smatrajući da je dovoljno htjenje, sama volja. Tako se pojavio na-
- suprot ranijim diletantima jedan novi diletantizam, diletantizam u socijalnoj umjetnosti.« – VILIM SVEČNJAK (bilj. 45), 12.
- 47
VILIM SVEČNJAK (bilj. 45), 12.
- 48
VILIM SVEČNJAK (bilj. 45), 13. Tim je riječima Svečnjak okarakterizirao stvaralaštvo »mase«.
- 49
O tome pišu i Hegedušić i Svečnjak. Vidi: KRSTO HEGEDUŠIĆ (bilj. 34), 82; VILIM SVEČNJAK (bilj. 45), 13.
- 50
Posebno se ističu izložbe njemačkih umjetnika – 1931. održana je izložba *Nemačka savremena likovna umjetnost i arhitektura*, 1932. *Kolektivna izložba Georga Grosza* i izložba Maxa Pechsteina u sklopu izložbe Grupe trojice, a 1936. izložba Kätthe Kollwitz. Tih godina (1934.) u Zagrebu izlaže i Belgijanac Frans Masereel, jedan od ključnih uzora naših socijalno angažiranih umjetnika.
- 51
OTO BIHALJI MERIN (O. BIHA), George Grosz, u: *Nova literatura*, 3 (1929.), 66–68.
- 52
ALEKSANDAR FLAKER (bilj. 18), 432.
- 53
Izložba *Nemačka savremena likovna umjetnost i arhitektura* pružila je uvid u njemačku umjetničku produkciju nakon Prvoga svjetskog rata. Održana je u Paviljonu Cvijete Zuzorić u Beogradu (1.–30. travnja), a zatim i u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu (3.–31. svibnja 1931.). Izložbu je organiziralo Njemačko umjetničko društvo iz Berlina, a »komesar« izložbe bio je Alfred Kuhn, ujedno i autor pregovora. – ALFRED KUHN (A. K.), *Nemačka savremena umjetnost*, u: *Nemačka savremena likovna umjetnost i arhitektura*, katalog izložbe, Beograd–Zagreb, 1931.
- 54
MIHAJLO S. PETROV (Mih. S. Petrov), J. P., Izložba savremene nemačke umjetnosti, u: *Stožer*, 5 (1931.), 153–155; ĐURO TILJAK (GJURO TILJAK), Povodom izložbe savremene njemačke umjetnosti, u: *Književnik*, 7 (1931.), 285–288. Grosz je bio zastupljen sa sedam radova, od kojih su čak dva reproducirana u katalogu izložbe – *Ulica* i *Slika pjesnika Maxa Hermanna*.
- 55
George Grosz – kolektivna izložba, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1932., bez paginacije.
- 56
Ljubo Babić u prvom dijelu teksta objavljenoga u *Obzoru* spominje da je izložba priređena na poziv organizatora (Grupa trojice i ostalih), te da je »svojom velikom priredbom u Umjetničkom paviljonu George Grosz gost naših umjetnika«. – LJUBO BABIĆ (Lj. B.), George Grosz, u: *Obzor*, 21. travnja 1932., 2.
- 57
Svi podaci preuzeti iz: OTO BIHALJI MERIN, *Oto Bihalji Merin: Bio-bibliografija*, Nolit, Beograd, 1976., 15, 16.
- 58
ALEKSANDAR FLAKER (bilj. 18), 426.
- 59
OTO BIHALJI MERIN (bilj. 57), 16.
- 60
Osim njih navedeni su i K. Kollwitz, A. Cesarec, A. Einstein, S. N. Eisenstein, M. Gorki, B. Gavella, E. Piscator, U. Sinclair i mnogi drugi. Vidi: *Nova literatura*, 1 (1929.), 3.

- 61
George Grosz – kolektivna izložba (bilj. 55), bez paginacije.
- 62
U Arhivu za likovne umjetnosti HAZU pohranjene su fotografije s izložbe (snimio Foto Firšt), a članak objavljen u *Jutarnjem listu* donosi snimku jedne od dvorana Umjetničkog paviljona na kojoj se vidi da su Groszovi radovi bili izloženi u horizontalnoj traci nalik frizu. – Vidi: Jedan sat u posjetima kod G. Grosza, u: *Jutarnji list*, 13. travnja 1932., 8.
- 63
Groszove je radove nakon izložbe otkupilo nekoliko muzejskih institucija, a vrlo je vjerojatno da se dio radova nalazi i u privatnom vlasništvu. U Grafičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, zagrebačkoj Modernoj galeriji i Galeriji umjetnina u Splitu čuvaju se Groszovi radovi koji su bili izloženi na zagrebačkoj izložbi. U inventarnim knjigama Grafičke zbirke NSK ne postoje podaci o načinu nabave pet Groszovih djela. To su crteži *Noćni bar* (GZAS 96 gro 1) i *Studija drveta* (GZAS 97 gro 2), akvarel *Prijatelji životinja* (GZAS 98 gro 3), te grafike *Eva, moja prijateljica* (GZGS 406 grosz 1) i *Izbačen* (GZGS 407 grosz 2). Zanimljivo je da se na poleđini pojedinih listova navode nazivi i adrese njemačkih galerija koje su bile u posjedu tih radova (npr. Galerien Flechteim). U fundusu Moderne galerije u Zagrebu nalazi se akvarel *Na plaži* (MG–1240). U splitskoj Galeriji umjetnina čuvaju se tri Groszove litografije – *Bračni par* (inv. br. 1533), *Neka pliva tko umije* (inv. br. 1534) i *Gradanski svijet* (inv. br. 1535) – koje su neposredno nakon održavanja izložbe otkupljene od Ljube Babića. Podaci o otkupu preuzeti su iz inventarne knjige Galerije umjetnina u Splitu.
- 64
LJUBO BABIĆ (bilj. 56), 2.
- 65
CVITO FISKOVIĆ (CVJETKO FISKOVIĆ), George Grosz, u: *Novo doba*, 2. svibnja 1932., 2; GRGO GAMULIN (GRGA GAMULIN), George Grosz, u: *Signal*, 2 (1932.), 21–24.
- 66
JASNA GALJER (bilj. 2), 228. Sažet prikaz likovne kritike povodom Groszove izložbe donosi se i u: LOVORKA MAGAŠ, Recepcija Georga Grosza nakon zagrebačke izložbe u Umjetničkom paviljonu 1932., u: *Grafika*, 10–11 (2006.–2007.), 48–53.
- 67
Grosz nadalje ističe značenje »mase« i proleterijata koji »radi na preokretu svijeta«, ali ni umjetniku ne oduzima mogućnost djelovanja: »Ali i vi možete pomoći kod gradnje. I onda bi naučili, da vašoj umjetnosti date takav sadržaj, koji bi odražavao revolucionarne ideale radnog naroda.« – Umjetnost i revolucija (bilj. 7), 4.
- 68
Vidi bilj. 10.
- 69
LJUBO BABIĆ, (Lj. B.), George Grosz, u: *Obzor*, 22. travnja 1932., 2–3. Babić spominje kako se u Groszovim temama mogu nazreti Freud, Strindberg i Wedekind.
- 70
LJUBO BABIĆ (bilj. 43), 336.
- 71
Miše napominje kako Grosz žrtvuje »veliki kapital zanatskog iskustva, kada nastane potreba, da se jednostavno otkriva istina i da se upotrijebi samo toliko riječi koliko treba«. – JEROLIM MIŠE, George Grosz, u: *Književni život*, 3 (1932), 33. Tekst je uz napomenu da se radi o pretisku izašao i u tjedniku *Danica*, vidi: JEROLIM MIŠE, Slika o slikaru. Georg Grosz, u: *Danica*, 37 (1932.), 5. Isti tekst Miše je objavio i u splitskom dnevnom listu *Novo doba*, vidi: JEROLIM MIŠE, George Grosz, u: *Novo doba*, subotnji prilog, 28. svibnja 1932., 2.
- 72
ĐURO TILJAK (Gjuro Tiljak), Izložba Georga Grosza u Zagrebu, u: *Literatura*, 5–6 (1932.), 204.
- 73
Tiljak posebno naglašava kritički aspekt Groszove umjetnosti i činjenicu da je odbacio naziv umjetnik: »Moramo se čuvati da njegovu ličnost objašnjavamo individualističkim mjerilom. To bi značilo krivotvoriti osnovne motive njegove umjetnosti i umanjivati mu značenje. Poznato je da se Grosz odriče naslova umjetnika uopće. To je s njegove strane osuda individualističke kulture i umjetnosti.« – ĐURO TILJAK, George Grosz, u: *Književnik*, 5 (1932.), 162–163. Dio Tiljkova teksta iz *Književnika* bio je citiran u članku objavljenom u dvotjedniku *15. dana*. – Vidi: George Grosz, u: *15 dana*, 9 (1932.), 132.
- 74
U Groszovu opusu Tiljak vidi sve one kvalitete socijalne/kolektivne umjetnosti koje navode i Hegedušić i Svečnjak.
- 75
Tiljak grafiku smatra jedinom suvremenom tehnikom koja »odgovara tempu života i nemiru mašinske produkcije. Sastavni je dio savremenog urbanizma (...). Moderne forme čitljive su putem grafičkih sredstava, paralelizmom i presjecima linija i efektima jednostavnih geometrijskih površina.« – ĐURO TILJAK (bilj. 73), 163.
- 76
ĐURO TILJAK (bilj. 72), 205.
- 77
Gamulin u tekstu posebnu pozornost posvećuje analizi odnosa i različitih pozicija Grosza i Honoréa Daumiera. Dok je Daumier još uvijek kritičar građanske klase zdesna, Grosz je »daumierovska figura projicirana u završnu fazu buržoazije, on je kritičar građanskog društva slijeva.« – GRGO GAMULIN (bilj. 65), 21, 24.
- 78
CVITO FISKOVIĆ (bilj. 65), 2.
- 79
SLAVKO BATUŠIĆ, George Grosz i lice današnjeg svijeta, u: *Vidik*, 2 (1932.), 51–52.
- 80
MIROSLAV KRLEŽA (bilj. 13, 1927.), 84.
- 81
Draganić naglašava kako Grosz »ne crta linije, nego crtežom piše svoje misli i bilježi svoja zapažanja«. Također, on poput Mišea i Babića ističe Groszovu mogućnost sažimanja, preciznost i konciznost. – JOSIP DRAGANIĆ, Izložba Georga Grosza, u: *Novosti*, 10. svibnja 1932., 11.
- 82
IVO FRANIĆ, Kolektivna izložba Georg-a Grosza, u: *Narodne novine*, 26. travnja 1932., 4.
- 83
IVO FRANIĆ (bilj. 82), 4.

Summary

Lovorka Magaš – Petar Prelog

Some Aspects of the Influence of George Grosz on Croatian Art between the Two World Wars

German painter and graphic artist George Grosz (1893–1959) exerted a considerable influence on Croatian art in the period between the two World Wars. His understanding of art and artistic production were of crucial importance for the formation of the younger generation of Croatian artists, having had a particular influence on the critically oriented painters and graphic artists led by Krsto Hegedušić. These artists saw Grosz as an artist of same ideological standpoints, who used similar visual language which advocated an active role of art in society. Grosz's influence on Croatian artists at the end of the 1920s and in the first half of the 1930s can be discerned in a series of aspects of both formal and ideological nature: in the manner these artists defined socially aware («collective») art, as well as in the problem of the contribution and importance of artistic individuality in the creation of a work of art. These very ideas concerning the status and meaning of art indirectly influenced the formation of the overall cultural atmosphere, finally becoming an integral part of the polarization process of the entire artistic scene in Croatia, or the so-called «clash on the left».

The first phase of the reception of Grosz's intellectual heritage was represented by the translations of his key texts, published in the journals *Radnička borba* and *Književna republika* in 1924. A decisive role in the affirmation of Grosz's ideas and works on Croatian cultural and artistic scene was played by the writer and critic Miroslav Krleža, author of the first critical text about George Grosz, published in the daily newspaper *Jutarnji list* (1926) and later in the journal *Književna republika* (1927). It was in Grosz's works that Krleža recognised all the elements that were significant for present-day socially committed art – they reflected the social situation of the time, criticizing the «art for art's sake» concept, and they applied a formal visual language that was appropriate for a left-oriented or revolutionary artistic expression. Exactly these Grosz's formal and ideological views were of a decisive importance for the members of the Association of Artists «Zemlja» who in 1929 draw direct impulses for the manifesto and programme of the Association from Krleža's text.

Although Grosz's work was present in Yugoslavia through periodicals of left political orientation which regularly pub-

lished reproductions of his works, the turning point in the reception of his art was marked by his solo exhibition held in the Art Pavilion in Zagreb in 1932. The exhibition was organised by the Group of Three and «Zemlja», most likely due to the intervention of Belgrade writer, art historian and publisher Oto Bihalji Merin. During his studies in Berlin (1924–1927) Bihalji had met many European intellectuals, among them also George Grosz. The exhibition was a retrospective which presented 113 drawings and prints; the authors of the display, Ljubo Babić and Krsto Hegedušić, were also the key organizers of the event. The 1932 Grosz exhibition was important for the affirmation of graphic art as a key medium of social art. Also, in Grosz's affinity for the «primitive» many Croatian artists recognised an appropriate formal model that would to be pursued in their own work.

Numerous reviews of the exhibition, published in newspapers and journals, created an active platform for the examinations of formal and ideological characteristics of contemporary art. Through the confrontations of different viewpoints and concepts, the problem of the «clash on the left» was actualized or, more precisely, the issue of «tendency» in art. Most of the reviews were positive and they dealt with an array of themes that were already introduced in Krleža's debate about Grosz six years earlier. With these themes Krleža laid the foundations for a number of issues that were to dominate Croatian art criticism at the turn of the decade – relation of the form and content, the role of the metropolis in contemporary life, the caricature as an important aspect of Grosz's oeuvre and comparisons between Grosz and his contemporaries, writers and graphic artists of left political orientation. With its frequent references to George Grosz, Croatian art criticism actually set out on the path to new modes of interpreting a work of art. Thus Grosz, as no other foreign artist, became an integral part of all relevant issues and problems in Croatian art of the period, as well as a key link to the vital currents of European contemporary art.

Key words: George Grosz, Croatian art between the World Wars, social art, graphic art, Miroslav Krleža, Krsto Hegedušić, the Association of Artists «Zemlja», «clash on the left»