

Petar Prelog
Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

UDRUŽENJE UMJETNIKA *ZEMLJA*: OD DRUŠTVENE ANGAŽIRANOSTI DO KULTURNOG NACIONALIZMA¹

Apstrakt:

U ovome članku daje se detaljan pregled povijesnoumjetničke valorizacije Udruženja umjetnika *Zemlja* te se analiziraju polazišta, ocjene i tumačenja koja su tu umjetničku skupinu odredila kao jednu od ključnih kanonskih vrijednosti hrvatske moderne umjetnosti. Raspravlja se, nadalje, o obilježjima *Zemljina* Manifesta i Programa te temeljnim utjecajima koji su doveli do njihove ideološke profiliranosti, pri čemu se ističu stavovi Miroslava Krleže, Augusta Cesarca i Geogrea Grosza. Posebna pažnja posvećuje se genezi Hegedušićeve ideje o potrebi stvaranja umjetnosti koja odražava društvenu svijest, odnosno onoga što se nazivalo „umjetnošću kolektiva”. Ukratko se pruža i historijat ideološkog sukoba unutar Udruženja, potaknutog Krležinom afirmacijom individualizma u „Predgovoru” *Podravske motivima* Krste Hegedušića (1933), koji je postao ključnim dijelom šireg sukoba na književnoj ljevici. Naposljetku, raspravlja se i o drugom važnom ideološkom sklopu koji je obilježio djelovanje Udruženja umjetnika *Zemlja*, a koji se ticao pitanja odnosa umjetnosti i nacionalnog identiteta.

Ključne reči:

Udruženje umjetnika *Zemlja*, hrvatska moderna umjetnost, socijalna umjetnost, kulturni nacionalizam, Krsto Hegedušić, Miroslav Krleža

1 Ovaj članak prvi je put objavljen u katalogu izložbe *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929–1935*, održane u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu (28. 11. 2019 – 1. 3. 2020). Vidi: Petar Prelog, „Udruženje umjetnika Zemlja: od društvene angažiranosti do kulturnog nacionalizma”, u: *Umjetnost i život su jedno: Udruženje umjetnika Zemlja 1929–1935*, eds. Danijela Markotić i Petar Prelog, katalog izložbe, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2019, 11–29.

Putevima afirmacije *Zemlje*

Pojava Udruženja umjetnika *Zemlja* – može se bez zadržke zaključiti – iz temelja je promijenila hrvatsku međuratnu umjetničku pozornicu. Usvajanjem Statuta 25. 2. 1929. počelo je službeno djelovanje umjetničke skupine, na čelu s predsjednikom Dragom Iblerom i tajnikom Krstom Hegedušićem, čiji su ciljevi bili jasno zacrtani, a načini na koje bi se oni trebali ostvariti na teorijskoj razini čvrsto argumentirani.² *Zemlja* je, naime, bila skupina umjetnika koja je na temeljima razrađenoga i ideološki čvrsto utemeljenoga umjetničkog i društveno angažiranog programa okupila slikare, kipare i arhitekte, akademski obrazovane umjetnike, seljake i radnike, te snažno utjecala na događanja u hrvatskoj umjetnosti, ali i šire – na cjelokupnu kulturnu pozornicu međuratne multinacionalne jugoslavenske državne zajednice. Ako pažljivo sagledamo djelovanje svih protagonista Udruženja – kako članova i izlagača na izložbama, tako i onih koji su mu na ovaj ili onaj način bili bliski – u prvome planu pojavit će se dvije težnje. One svjedoče o obilježjima umjetničkog stvaralaštva koja dotad u hrvatskoj kulturi nisu bila artikulirana. Prva je težnja ona o nužnosti što tješnjeg povezivanja umjetnosti i života samoga,³ posebice u smislu aktivnoga društvenog djelovanja i tematiziranja društvene stvarnosti u gradu i predgrađu te na selu, dok druga nameće zajednički nastup svih vidova umjetničkog stvaralaštva u svrhu postizanja zadanog cilja.⁴ U tom smislu, u *Zemljini* je djelovanju „misao o oblikovanju imala raspon od crteža do grada” – od ovlaš i brzo olovkom nabačene skice neke svakodnevne situacije iz života na selu do detaljno razrađenih arhitektonskih projekata koji su nastali s namjerom promjene vizure grada. (Čorak 1970, 151) *Zemljaši* su, dakle, suvremenu stvarnost nastojali osvojiti frontalno, na svim poljima.

Devedeset godina nakon osnutka važna, a na nekim razinama i ključna pozicija *Zemlje* u povijesti hrvatske moderne umjetnosti ne može se dovesti u pitanje. O njezinu djelovanju i umjetničkim dosezima, o opusima njezinih članova, ali i o društvenoj te političkoj atmosferi koja je utjecala na njezino ideološko i umjetničko usmjerenje, mnogo je napisano. Polazišta za valorizaciju mijenjala su se, ocjene pojedinih *zemljaških* postavki i dostignuća bile su različite, ali je povijest umjetnosti – od šezdesetih godina prošloga stoljeća nadalje, tijekom sustavne interpretacije

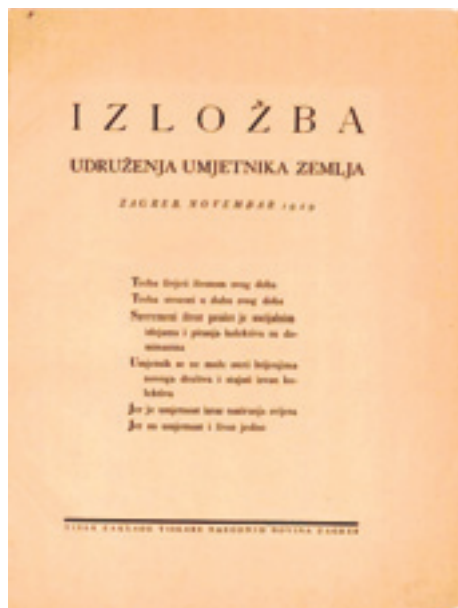
2 „Od svih umjetničkih grupa i udruženja u našoj novijoj umjetničkoj povijesti, *Zemlja*, osnovana 1929. godine, imala je najodređeniji program i najdosljedniju unutarnju povezanost.” (Gagro 1971, 5–10, 7)

3 Manifest Udruženja umjetnika *Zemlja*, tiskan na naslovnici kataloga prve izložbe otvorene u studenom 1929, započinje tvrdnjom: „Treba živjeti životom svog doba.” U završnoj se rečenici pak na jednostavan način izriče temeljna misao *Zemljina* angažiranog djelovanja: „Jer su umjetnost i život jedno.” *Izložba Udruženja umjetnika Zemlja*, katalog izložbe, Zagreb: Salon Ullrich, 1929.

4 Digresivno, vrijedi spomenuti da su umjetnici skupine EXAT 51 nastojali – poput *zemljaša* u međuratnom razdoblju – na poslijeratnoj hrvatskoj kulturnoj pozornici također ostvariti sintezu svih disciplina likovnog stvaralaštva te tako iz temelja promijeniti hrvatsku umjetnost, ali na drugačijim umjetničkim i estetskim postavkama i u posve drugačijemu društvenom kontekstu.

nacionalne likovne produkcije međuratnog razdoblja – *Zemlji*, a posebice njezinoj središnjoj umjetničkoj osobnosti Krsti Hegedušiću, osigurala neizostavno mjesto, smatrajući ih jednom od osnovnih karika u tijeku hrvatske umjetnosti dvadesetog stoljeća. *Zemlja* je u povijesti nacionalne moderne umjetnosti tako postala kanonskom vrijednošću, onom koja je društveni angažman u umjetnosti postavila na vrh ljestvice stvaralačkih prioriteta.

Nakon brojnih i često žučnih likovnokritičarskih polemika o ciljevima, ideološkim postavkama i umjetničkim prinosima *Zemlje* u godinama njezine aktivnosti i neposredno nakon njih, i povijest umjetnosti ubrzo započinje s valorizacijom *zemljaškog* stvaralaštva. U svome sinteznom pregledu hrvatske moderne umjetnosti Ljubo Babić *Zemlju* je prvi dodijelio važno mjesto. Odajući umjetnicima priznanje za veliku i značajnu aktivnost krajem trećeg i u prvoj polovici četvrtog desetljeća, Babić se ipak kritički osvrnuo na ukupnu produkciju *Zemlje*, stavljajući njezine ciljeve u opreku prema težnjama njegove Grupe trojice, koja je istodobno bila iznimno izložbeno aktivna, ali je stajala na drugoj strani umjetničkog i ideološkog spektra. (Babić 1943, 232–233) Prve poslijeratne godine – one u kojima se socijalistički realizam predstavlja kao nužna reakcija na sve oblike modernističke tradicije – donijele su pak različite stavove o stvaralaštvu Udruženja umjetnika *Zemlja*, ali i prijeratnom kritičkom realizmu općenito, a koji su razumijevani kao dio spomenutoga modernističkog kompleksa. Naime, problem valorizacije *Zemlje* kontinuirao je iz doba četvrtog desetljeća i pripadao širim previranjima unutar „sukoba na ljevici” u novom društvenom i političkom okružju. U tom smislu posebice su važni bili stavovi Grge Gamulina. Dok je 1945. godine pozitivno ocijenio djelovanje *Zemlje* (već sljedeće godine promijenio je mišljenje i *Zemlju* naveo kao primjer „lijevog formalizma”, štetnog za formiranje nove realističke umjetnosti koju je zagovaralo tadašnje socijalističko društvo.⁵ (Gamulin 1946, 3) Upravo je ta kritika *Zemlje* – koja je zasigurno iznimno pogodila njezine bivše pripadnike – odredila „početak sukoba na hrvatskoj kulturnoj sceni 50-ih godina i njezinu podjelu na dva suprotna intelektualna tabora.” (Kolešnik



Naslovnica kataloga 1. izložbe Udruženja umjetnika *Zemlja*, Salon Ullrich, Zagreb, 1929. Zbirka kataloga Arhiva za likovne umjetnosti HAZU, Zagreb. Ljubaznošću Arhiva za likovne umjetnosti HAZU.

5 O recepciji djelovanja Udruženja umjetnika *Zemlja* u prvim poslijeratnim godinama i Gamulinovoj ulozi u tom kontekstu vidi: Kolešnik 2006, 43–47; Maroević 2011, 28–42, 30–31.

2006, 45) Interes za *Žemlju* i valorizaciju njezine umjetničke baštine nakon takve negativne ocjene jenjao je, iako su neke od osnovnih ideja njezina djelovanja – prije svega ona o ključnoj poziciji umjetničkog stvaralaštva u suvremenom društvu – i dalje bile u središtu ideoloških konfrontacija.

Godina 1961. donijela je nov pogled na *Žemlju* kao jednu od nezaobilaznih pojava u hrvatskoj modernoj umjetnosti. Naime, u katalogu izložbe *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj* Matko Meštrović sažeto piše o *Žemlji* kao o središnjoj pojavi unutar tzv. socijalnih tendencija u hrvatskoj umjetnosti. (Meštrović 1961, 19–22) Ovaj rani autorov tekst može se smatrati prvim sinteznim povijesnoumjetničkim pokušajem kritičkog sagledavanja osnovnih idejnih postulata Udruženja. I doista, kritike pojedinih programskih odrednica u ovome tekstu ne nedostaje.⁶ Međutim, iako oštro i izravno upozorava na sve slabosti i kontradikcije *Žemljine* ideološke zasnovanosti – a što zasigurno nije dočekano s odobravanjem među bivšim članovima *Žemlje*, od kojih su neki tada posjedovali i znatnu društvenu moć – Meštrović tvrdi da su godine djelovanja *Žemlje* „izvanredno značajne za naš likovni razvoj” te da su se „u krilu njene žilave aktivnosti rodile i afirmirale za našu sredinu mnoge nove spoznaje.” (Meštrović 1961, 21)

Sljedeća važna točka za valorizaciju *Žemlje* i upoznavanje njezine povijesti bila je izložba posvećena nadrealizmu i socijalnoj umjetnosti, održana 1969. godine u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Tekst Josipa Depola objavljen u njezinu katalogu nije donio mnogo na području analize umjetničkih dosega *Žemljinih* protagonista, kao ni u odgonetavanju društvene važnosti same skupine i njezina utjecaja na buduća umjetnička i društvena kretanja, ali je prvi put – što je iznimno važno – pružio detaljan uvid u ključne dijelove njezine događajne povijesti. (Depolo 1969, 36–50) Ipak, nije se izreklo sve: spominju se „neraščišćeni stari zemljaški računi” koji su četrdeset godina nakon osnutka Udruženja i te kako onemogućavali iznošenje zamršenih osobnih odnosa protagonista, kao i onih dijelova pripovijesti o *Žemlji* koji su mogli biti neugodni u tadašnjemu društveno-političkom kontekstu. Naposljetku, o složenoj situaciji u kojoj je tekst pisan svjedoči i autorov ideološki obilježen zaključak, kao svojevrsan vapaj za potrebom sveobuhvatne veće afirmacije stvaralaštva *Žemlje*: „Ako socijalizam može poželjeti sebi jednu umjetnost, to bi bila vjerojatno umjetnost kako su je shvaćali i realizirali zemljaši[...].” (Depolo 1969, 49–50)

Gotovo istodobno održana je i izložba *Angažirana umjetnost u Jugoslaviji 1919–1969*. u Slovenj Gradecu, na kojoj je *Žemlja* također dobila zapaženu ulogu. Nakon

6 Polazeći od tvrdnje da je umjetnička ljevica, kao nositelj socijalnih tendencija krajem trećeg desetljeća, bila sputana „nedoradostima sredine i vlastitom nemoći da je prevaziđe”, Meštrović izravno i nekonformistički upozorava na pretjerivanja s „ukazivanjem na bijedu i ništavnost kulture domaće agrarne i primitivne sredine i na duboki jaz što nas dijeli od zapadne civilizacije”, zatim na odbijanje svega što je u „suvremenoj evropskoj umjetnosti bilo progresivno riječima o potpunoj dekadentnosti i propasti zapadnog svijeta koji ne možemo slijediti”, te naposljetku na „nebulozno” zalaganje za „neki ideal vlastitog nacionalnog potvrđenja u likovnoj umjetnosti”, pri čemu tvrdi da „takav stav nije bio baš mnogo daleko od načina mišljenja i ideala krajnje umjetničke desnice.” (Meštrović 1961, 19–20)

toga, u sljedeće dvije godine, skupina tada pretežito mlađih povjesničara umjetnosti okupila se u pokušaju cjelovita tumačenja povijesti i značenja Udruženja. Prije retrospektivne izložbe, kao svojevrsan uvod u nju, objavljen je temat posvećen *Zemlji* u tada središnjemu znanstveno-stručnom časopisu u Hrvatskoj, *Životu umjetnosti*. Božidar Gagro svojom je analitičkom studijom na argumentiran način odredio europsku utemeljenost *Zemljina* stvaralaštva – i slikarstva i arhitekture, koliko god oni na prvi pogled bili različiti. (Gagro 1970, 25–32) Pristupajući umjetničkim i društvenim implikacijama njezina djelovanja s pozicije prepoznavanja mnogih unutarnjih proturječja,⁷ autor iznosi važnu tezu: *Zemlja* je, „mada 'antievropski' obilježena, u svojoj ukupnosti i u svojoj biti evropski determinirana”. (Gagro 1970, 26) U istom tematu Ivanka Reberski predložila je pak svojevrsnu *zemljašku* kroniku kroz izvatke iz najznačajnijih tekstova o *Zemlji*, kao pregled pogleda i tumačenja te osnovnih problema koji su zaokupljali same protagoniste, likovnu kritiku i povjesničare umjetnosti tijekom četrdeset godina. Na ovome mjestu ne treba zaboraviti da je iste, 1970. godine objavljena i opsežna studija književnog povjesničara i teoretičara Stanka Lasića *Sukob na književnoj ljevici*, u kojoj je detaljno protumačen ključan tekst povijesti *Zemlje*, Krležin „Predgovor” *Podravske motivima* Krste Hegedušića, te kritički prikazan intelektualni i ideološki okvir unutar kojega se *Zemlja* pojavila sa svojim društveno angažiranim programom. (Lasić 1970)

Kritička retrospektiva 'Zemlja', održana u zagrebačkome Umjetničkom paviljonu 1971, pružila je dotad interpretacijski najozbiljniji pogled na važnost, stvaralaštvo i mjesto ove skupine umjetnika unutar nacionalnoga modernističkog korpusa. Iako tekstovi u katalogu izložbe nisu opsežni⁸ – ponajprije stoga što njihovi autori nisu željeli ulaziti u pojedine detalje događajne povijesti, vjerojatno imajući na umu „stare neraščišćene račune” koji bi mogli zamutiti pogled pri nužnome cjelovitom povijesnoumjetničkom tumačenju – oni donose ocjenu *Zemlje* koja je u najvećem dijelu, gotovo pola stoljeća poslije, i dalje relevantna. Božidar Gagro tako upućuje na sagledavanje *Zemlje* u kontekstu vremena u kojem je djelovala, kada su kritika građanskog društva i težnja za udruživanjem umjetnosti i revolucije s jedne, te nastojanje za stvaranjem nezavisnoga vizualnog jezika povezanog s domaćim prostorom i ljudima s druge strane, bili legitimni imperativi.⁹ Igor Zidić – obrađujući slikarstvo, grafiku i crtež – inzistira na europskim korijenima ideja i umjetničkih stremljenja koji su nastali kao produkt zajedničkih napora, čime se *Zemlja* čvrsto

7 Gagro je s pravom zamijetio da su članovi *Zemlje* bili „jedinstveni u načelnoj kritici društvenog stanja, u kritici građanskog poimanja umjetnosti i njezine uloge u društvenom životu”, ali da također nisu posjedovali „zajednički nazivnik” na stilskoj i oblikovnoj razini. U skladu s time, „zemljaško se slikarstvo referira na jedan niz činjenica, strukturiranih na jedan način, a zemljaška arhitektura na drugi niz”. (Gagro 1970, 25)

8 Tekstove u katalogu napisali su članovi užeg autorskog tima: Božidar Gagro autor je opće uvodne studije, Igor Zidić teksta o slikarstvu, Željka Čorak o arhitekturi, Mladenka Šolman o kiparstvu, dok je Ivanka Reberski bila zadužena za dokumentaciju. Vidi: *Kritička retrospektiva „Zemlja”*, 1971.

9 „Problemi koji su nju [*Zemlju*, op. a.] pokretali, pitanja koja je ona postavljala i proturječja koja su je raspinjala, najšire su i najtrajnije prepletena s idejnim, političkim i umjetničkim težnjama vremena u kojemu djeluje.” (Gagro 1971, 7)

pozicionira u korpus hrvatskog, ali i europskog modernizma.¹⁰ Mladenka Šolman je pak u tekstu o skulpturi s pravom ustanovila pretežitu stilsku i oblikovnu odijeljenost kipara od slikara, čime ovaj maleni *zemljaški* skulptorski korpus pozicionira kao dio jedinstvenog razvojnog tijeka hrvatske moderne skulpture.¹¹ Naposljetku, Željka Čorak donosi kritički utemeljenu analizu sudjelovanja arhitekata u projektu *Zemlje*, dokazujući da arhitektura predstavlja nezaobilazan dio u artikulaciji općih težnji koje su bile projicirane njezinim manifestom i programom. Prema autoričinu zaključku, arhitekti su, oslanjajući se na najvažnije dosege suvremene europske arhitekture, ali istodobno promišljajući i pojedine elemente lokalne tradicije, težili stvaranju „optimalnih prototipova ljudskih boravišta”, pri čemu „Zemlja nije specifično obilježila arhitekturu, već je arhitektura specifično obilježila Zemlju.” (Čorak 1971, 142, 151)

Nakon *Kritičke retrospektive* vidljivost Udruženja umjetnika *Zemlja* u povijesti hrvatske moderne umjetnosti svakako je postala većom. Slijedili su tekstovi i izložbe koji su – u složenome političkom trenutku, u vrijeme vrhunca Hrvatskoga proljeća i nakon njegova sloma – u prvi plan postavili drugu, dotad pretežito zanemarivanu programsku postavku, onu koja je bila dio međuratnoga kompleksa kulturnog nacionalizma. Riječ je o težnji za stvaranjem nezavisnoga, „našeg” umjetničkog izraza, iznimno važnoj ideji koja je na više razina presudno obilježila oblikovnu stranu tadašnjeg opusa većine protagonista *Zemlje*. Tako je upravo eksplikacija te ideje dobila zaslužno mjesto u kataloškim studijama koje su iz različitih perspektiva promatrale hrvatsku međuratnu umjetnost.¹² Prinosi poznavanju povijesti Udruženja te analize *zemljaških* opusa glavnih protagonista mogli su se nadalje pronaći u nizu zasebnih dužih ili kraćih tekstova i eseja te u katalozima retrospektivnih izložaba i monografijama pojedinih umjetnika.¹³ Posebno mjesto među njima ima monografija Krste Hegedušića objavljena 1974. godine, nedugo prije umjetnikove smrti. U njoj, naime, Darko Schneider donosi detaljnu kroniku Hegedušićeva života i rada: obrađujući godinu po godinu, i oslanjajući se na umjetnikov privatni arhiv sastavljen od dnevnika, korespondencije i bilježaka te pružajući čitatelju mogućnost uvida u pojedine izvatke iz njih – a sve vjerojatno uz umjetnikovu izravnu asistenciju – autor je ispisao dotad većim dijelom nepoznatu pripovijest s podacima i životopisnim crticama koji dopunjavaju cjelinu povijesnog

10 „Postoji u Zemlji, od samog početka, osim nacionalne političke i kulturne komponente i europska politička i kulturna komponenta; ne baš jednostavan ali svakako zanimljiv splet harkovskih poučaka, internacionalnog brevijara tzv. lijeve književnosti i 'proleterske umjetnosti' uopće, i zapadnjačke likovne baštine od kršćanskog srednjovjekovlja do suvremenih bogohulitelja.” I dalje: „Formalna iskustva na kojima slikari i grafičari Zemlje grade svoje individualne govore pripadaju, gotovo u cijelosti, modernom europskom slikarstvu.” (Zidić 1971a, 11–18, 14 i 16)

11 „Vežanost spomenutih kipara za 'Zemlju' bila je više posljedica njihova društvenog i političkog opredjeljenja, nego što bi i kreativno značila usmjerenost na određene socijalne sadržaje. Njihovo se djelo razvijalo i u 'zemljaškom' periodu u prirodnom rastu već ranije zacrtanih sklonosti.” (Šolman 1971, 127)

12 Vidi, primjerice: Zidić 1971b, 37–51; Tonković 1977; Kelemen 1979.

13 Vidi, među ostalim: Šolman 1973; Maleković 1977; Ivančević 1978; Rus 1979; Reberski 1980, 58–73; Maleković 1985; Reberski 1987; Zidić 1990, 3–7.



Krsto Hegedušić, *Poplava*, 1932. Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb. Foto: Goran Vranić. Ljubaznošću Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti, Zagreb.

znanja o *Zemlji*. (Krlježa et al. 1974, 89–137) Tim neizostavnim Schneiderovim prinosom poznavanje i razumijevanje pojedinih epizoda Hegedušićeve *zemljaške* etape svakako su postali većima i jasnijima.

Obljetnice osnutka Udruženja umjetnika *Zemlja* obilježavale su se manjim izložbama dvaput, pa je i na taj način djelovanje te skupine umjetnika ostalo u fokusu struke, ali i publike.¹⁴ Ipak, i tada je kod pojedinaca prevladavalo mišljenje kako se toj umjetničkoj skupini i njezinim protagonistima – nakon mnogih izložaba, kataloških tekstova, stručnih i znanstvenih studija te monografija – nije posvetila pozornost koju je zaslužila, odnosno da bi njezino mjesto u povijesti hrvatske moderne umjetnosti trebalo biti i te kako vidljivije.¹⁵ Iz današnje perspektive takve ocjene mogu izazvati čuđenje, s obzirom na to da je povijest umjetnosti

14 Pedeseta obljetnica obilježena je pokušajem rekonstrukcije prve izložbe *Zemlje*, uz reprint izvornog kataloga, a šezdeseta manjom memorijalnom izložbom, uz širi prikaz dokumentacije vezane uz Udruženje u vlasništvu Josipa Depola. Vidi: Kralj 1979; Depolo 1989.

15 „Danas, šezdeset godina poslije, situacija sa Zemljom nije se bitno pomakla, mi nemamo ni kritične monografije, a kamoli komparativnog djela s kojim bismo mogli utvrditi naš položaj tridesetih, između Pariza (s njegovim 'kolorizmom' koji su naši zemljaši stavili na indeks), Berlina (s Neue Sachlichkeitom) i Moskve (s formulom socrealističkog akademizma).[...] Jedno slavno slikarsko bojište mi smo napustili sramotno kao vojska u paničnom bijegu, s mržnjom i prezirom spram vlastite prošlosti, željni provincijskog mira i zaborava od te 'agresivne' Zemlje čiji recidiv 'zle savjesti' još vučemo za sobom.” (Depolo 1989, n.p.)

Žemlju višekratno afirmirala kao jednu od ključnih pojava u hrvatskoj modernoj umjetnosti. Naposljetku, i Grgo Gamulin (1987, 419–437) – zagovaratelj u doba njezina djelovanja te jedan od onih koji ju je neposredno nakon Drugoga svjetskog rata iznio na zao glas – krajem osamdesetih godina *Žemlju* sagledava na objektivan i argumentiran način, uzimajući u obzir sva proturječja i umjetničke te idejne nekonzistentnosti, ali ističući pri tome i vrijednosti koje su hrvatski modernizam svakako obogatile novim idejnim razinama i visokim stvaralačkim dosezima.

U novome stoljeću smanjio se interes za *zemljašku* baštinu; isticale su se ponajprije avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti (ekspresionizam i *zenitistička* baština posebice), te modernistički počeci i neki od vrhunaca (od Bukovca, Račića i Kraljevića do Babića, Gecana, Uzelca i drugih), pa je većina umjetnika Udruženja umjetnika *Žemlja*, uključujući i Krstu Hegedušića, ostala po strani. To, međutim, ne znači da se pojedini dijelovi *zemljaškoga* idejnog i umjetničkog kompleksa nisu sagledavali iz različitih perspektiva.¹⁶ Iznimno su važna pak bila manja predstavljanja: izložbe održane u povodu osamdeset i pete godišnjice osnutka održane u Petrinji i Sisku, kao rezultat pregnuća pjesnika, pisca o umjetnosti i kolekcionara Borisa Vrge (Vrga 2014; *Žemlja* 2016), te one održane u Zagrebu i Petrinji, kao rezultat istraživanja mlađeg naraštaja stručnjaka okupljenih u kustoskom kolektivu BLOK.¹⁷ To je sagledavanje *Žemljine* povijesti, za razliku od Vrgina koje je širega preglednog karaktera, posebice bilo usmjereno na kolektivno angažirano djelovanje *Žemlje* u društveno-političkom kontekstu.

Konačno, može se zaključiti da različita gledišta s kojih se i dalje pristupa povijesti ovog Udruženja svjedoče o tome da se radi o zanimljivom, bogatom i slojevitom korpusu, koji je ostavio dubok umjetnički i društveni trag. Putevi afirmacije *Žemlje* nisu bili pravocrtni, a intenzitet predstavljanja i načini valorizacije nisu bili ujednačeni. Od samoga početka oni su bili izrazito obilježeni ideološkim podtekstom te sukobima u kojima su protagonisti nastupali s različitim pozicija moći, pa su očekivanja, a u skladu s time i razočaranja te ogorčenost bili znatni. Ambicija najistaknutijih umjetnika od samoga je početka bila velika, pa su se – posebice u poslijeratnome socijalističkom društvu – očekivale i bitno veće zasluge. Činjenica da je prošlo devet desetljeća od osnutka *Žemlje* stavlja suvremene, ali i buduće istraživače u komfortnu interpretacijsku poziciju, svakako mnogo bolju od one u kojoj su bili njihovi prethodnici. Sâm materijal – iznimno atraktivan te umjetnički i idejno slojevit i vrijedan – zove na daljnje istraživanje, bilo ono pozitivističko, odnosno usmjereno na još neistražene i nepublicirane dijelove događajne povijesti te objašnjavanje složenih međusobnih odnosa protagonista, ili pak okrenuto tumačenju ideja, društvenih i političkih procesa te skupnih i pojedinačnih poetika. Putevi afirmacije *Žemlje* stoga su i dalje otvoreni...

16 Vidi, primjerice: Maleković 2001; Prelog 2006; Sumpor 2010; Špoljar 2013, 29–35; Prelog 2016a, 19–23; Prelog 2016b, 26–37.

17 Izložbe su održane pod naslovom *Problem umjetnosti kolektiva: slučaj Žemlja*. Zagrebačka je održana u umjetničkom i društvenom prostoru Baza 2016, a ona u Petrinji u Galeriji Krsto Hegedušić 2018. godine. Vidi: <http://www.blok.hr/hr/projekti/problem-umjetnosti-kolektiva-slucaj-zemlja>; Hanaček et al. 2017, 65–82; Hanaček et al. 2019.

„Umjetnost i život su jedno”

Manifest i Program Udruženja umjetnika *Zemlja* artikulirali su ideju koja u hrvatskoj umjetnosti dotad nije bila prezentna. Riječ je o potrebi povezivanja umjetnosti i života, i to na način koji umjetnike stavlja pred iznimno složen zadatak. To je prije svega podrazumijevalo zajedničko, grupno društveno angažirano djelovanje, uz čvrstu ideološku suglasnost. O tome govori i Radna baza Programa *Zemlje*, usvojenoga 22. 5. 1929.¹⁸ Povezanost sa životom samim, prema tom dokumentu, mora se ostvariti popularizacijom umjetnosti, odnosno organiziranjem izložaba, kružoka, javnim predavanjima te tekstovima u novinama i časopisima, a zatim i izravnim radom s intelektualnim skupinama koje su srodno ideološki orijentirane. Na taj način, penetracija umjetnosti u suvremeni život ne iskazuje se samo i isključivo društveno relevantnim temama i sadržajem umjetničkih radova već se očekuje široko zasnovano djelovanje umjetnika kao društveno svjesnih intelektualaca na svim razinama – od osnovne umjetničke i opće kulturne edukacije do rješavanja problema suvremenog stanovanja u gradu i na selu – a sve kako bi se ostvarila povezanost s najzapostavljenijim slojevima tadašnjeg društva. Takav sveobuhvatni društveni i kulturni projekt nastojao je stubokom izmijeniti i profil umjetničke publike koju je dotad činilo isključivo građanstvo. Zahvaljujući *Zemlji* u reprezentativnim izložbenim prostorima izlagani su radovi seljaka, radnika i djece, organizirano je likovno obrazovanje radnika, podržavano djelovanje Pučkog teatra, a fotografija je postala osnovnim oruđem u izložbenoj prezentaciji tematskih dionica koje su obrađivale suvremeni život u gradu i na selu.¹⁹ Dakle, jedno od osnovnih pitanja na koje je Udruženje umjetnika *Zemlja* težilo odgovoriti jest „zašto i za koga” treba stvarati umjetnost.²⁰

Zemlja je nastala kao produkt složenog vremena, u kojemu umjetnost postaje usko povezanom s političkim, ekonomskim i općim društvenim ozračjem, pa ne čudi da se našla u središtu sukoba različitih ideoloških polazišta, a ne samo disparatnih estetskih shvaćanja ili formalnih odabira. Ona je – kako Igor Zidić sažima društveni kontekst njezina djelovanja – od samoga početka „dvojako određena: Radićem i Partijom, slikom sela i slikom grada, nacionalnim i socijalnim, parolom radničko seljačke vlade”. (Zidić 1971a, 13) Osnovni okvir *Zemljina* djelovanja bio je, dakle, obilježen ključnim društveno-političkim procesima i događajima toga doba: atentatom u beogradskoj Skupštini i smrću Stjepana Radića, Šestosiječanjskom diktaturom kralja Aleksandra I Karađorđevića, zatim nacionalnim aspiracijama koje je nametalo „hrvatsko pitanje” u međuratnoj jugoslavenskoj multinacionalnoj

18 Josip Depolo prvi je, četrdeset godina nakon osnutka, objavio u cijelosti Program *Zemlje*. Vidi: Depolo 1969, 38.

19 Prema zapisnicima sa sastanaka članova Udruženja, 1932. predloženo je osnivanje foto-sekcije. Vidi: Depolo 1969, 43.

20 Riječ je o pitanju koje postavlja Krsto Hegedušić u svome prvom objavljenom tekstu: Hegedušić 1929, 226–227.

zajednici, snažnom orijentacijom na seljaštvo (u skladu s političkim strategijama Hrvatske seljačke stranke) te, konačno, utjecajnom lijevom ideologijom čiji je nositelj bila tada zabranjena Komunistička partija.

Upravo u tom kolopletu, nipošto ideološki posve jednoznačnom, skupina mladih umjetnika artikulirala je ideju o potrebi povezivanja umjetnosti sa životom, i to prije svega onim najzapostavljenijih i najsiriromašnijih slojeva društva, radnika i seljaka. To je naravno, kako je već istaknuto, i baština lijevo orijentirane misli. U tom smislu, na Krstu Hegedušića zasigurno su utjecali idejni i politički stavovi njegova ujaka, Kamila Horvatina, jednoga od utemeljitelja hrvatskoga komunističkog pokreta. Književnik i publicist August Cesarec – najvažniji promicatelj stava o potrebi revolucionarnog jedinstva seljaka i radnika – također je utjecao na oblikovanje Hegedušićeve i *Žemljine* ideje o potrebi stvaranja umjetnosti koja odražava društvenu svijest, odnosno onoga što se naziva „umjetnošću kolektiva”.²¹ Posebice važnu ulogu u tom smislu imalo je ugledanje na njemačkog umjetnika Georgea Grosza, koji je prepoznat kao srodnik na više razina – prije svega ideološkoj, a onda i oblikovnoj. Ključno mjesto u posredovanju znanja o Groszu imao je pak Miroslav Krleža, jedna od središnjih osobnosti hrvatske međuratne kulture.²²

Iako nikad nije pisao o djelovanju Udruženja kao kolektivnog pregnuća, Krležini eseji o umjetnosti, kao i valorizacija Hegedušićeva djela, posjedovali su presudnu važnost u pripovijesti o *Žemlji*. Afirmacija Groszovih umjetničkih nazora započela je prije njezina osnutka i pripada razdoblju koje se može razumijevati kao prolog *Žemlji*. Najprije je, 1924. godine, u *Književnoj republici* – utjecajnom časopisu koji je uređivao – objavio prijevod jednoga od ključnih Groszovih tekstova (Grosz 1924, 46–48),²³ a zatim, koju godinu kasnije, i napisao opširan esej o njemačkom umjetniku.²⁴ (Krleža 1926b, 19–20) U njemu predstavlja Grosza kao onoga koji se svojim stvaralaštvom zalaže prije svega za povezivanje umjetnosti sa suvremenom društvenom stvarnošću, odbacivanje larpurlartizma i afirmaciju „tendencije” u umjetnosti. Krleža tako zapisuje: „[...] George Grosz je preko dadaizma stao na stanovište slikarsko, koje hoće da i slikarstvo bude samo jedno sredstvo borbe, da zbací tzv. 'čistoumjetničko' stanovište i da postane izrazom revolucionarne tendencije, ne samo u slikarskom, nego i u socijalnom smislu.” Nadalje, o „tendenciji” u umjetnosti: „Tendencija je, dakle, u umjetnosti tipična i ona nikako ne može da škodi stvaralaštvu. [...] Kad ljudi principijelno odbacuju neku umjetninu zbog njene tendencije, oni se ne određuju kritički spram dotične umjetnine, nego spram te tendencije, što je ta

21 U tom smislu, posebice je važan Cesarčev tekst objavljen 1924. godine. (Cesarec 1924, 315–321) Upravo se na Cesarca, kao na prvoga koji je upozorio na „problem lijeve umjetnosti i umjetnosti kolektiva”, poziva Krsto Hegedušić u programatskom tekstu „Problem umjetnosti kolektiva”. (Hegedušić 1932, 78–82, 79)

22 Osim Krleže važnu ulogu u afirmaciji Groszova djela na području međuratne Jugoslavije imao je i Oto Bihalji Merin, ljevičarski orijentiran književnik, povjesničar umjetnosti i izdavač, jedan od pokretača utjecajnoga beogradskog časopisa *Nova literatura* (1928–1930).

23 Mogućnost da je sâm Krleža autor prijevoda Groszova teksta navodi se u: Visković 1999, 60.

24 Isti je tekst, neznatno prerađen i ekaviziran, objavljen i u *Književnoj republici*: Krleža 1927, 83–94.

umjetnina propovijeda.” (Krlježa 1961, 254–255) Krlježa također smatra da umjetnik – a za što je najbolji primjer upravo Grosz – mora biti angažiran u klasnoj borbi koju nameće suvremeno društvo.²⁵ Štoviše, zaključuje da je jedna od glavnih zadaća umjetnosti da bude povezana s društvom: „Smisao, bit i povijest umjetnosti govori zato, da je umjetnost u neprekidnoj i organskoj vezi [...], u neprekidnom kontaktu sa smislom i poviješću društvenih odnosa.” (Krlježa 1961, 255)

O tome da je Krlježa u tekstu o Groszu afirmirao upravo one vrijednosti koje će postati temeljem *Žemljine* programske orijentacije,²⁶ odnosno da je napisao neku vrstu ideološkog „programa prije programa” *Žemlje*, svjedoče Manifest Udruženja („Umjetnik se ne može otići htijenjima novoga društva i stajati izvan kolektiva”) (*Izložba* 1929), Program („Borba protiv lar-pur-lara – Umjetnost mora održavati milje i odgovarati savremenim potrebama društva”) i na više mjesta artikulirani Hegedušićevi stavovi. (Depolo 1969, 38) Tako, primjerice, 1931. slikar ističe da je Udruženje osnovano s ciljem da se „bori protiv larpurlartizma i švercovanja pariskih likovnih kurseva, da se dođe do koncepcije koja bi odgovarala vremenu u kojem živimo i njegovim potrebama [...]” (Hegedušić 1931, 41) Koju godinu kasnije Hegedušić tvrdi isto: temeljni princip djelovanja *Žemlje* je „nužda borbe protiv larpurlartizma, koja će dotle postojati, dokle budu postojali uslovi koji omogućuju larpurlartističko djelovanje.” (Hegedušić 1934, 114) Motivi borbe protiv larpurlartizma, zalaganja za umjetnost koju treba stvarati za „kolektiv” te povezivanja umjetnosti sa suvremenom društvenom situacijom eksplicite se pojavljuju i u „Problemu umjetnosti kolektiva”, ključnom Hegedušićevu tekstu iz 1932, najopsežnijem obrazloženju *Žemljinih* ideoloških postavki. Pozivajući se ponajprije na djelo i stavove Georgea Grosza, ali i na misao Augusta Cesarca, Hegedušić donosi definiciju „umjetnosti kolektiva”: „[...] svaka je ona umjetnost kolektiva koja doprinosi razvijanju socijalne svijesti kod četvrtog staleža.” (Hegedušić 1932, 79) Nadalje tvrdi da se već može govoriti o postojanju takve umjetnosti: „Ta umjetnost, koja proizlazi iz radničkih i seljačkih redova, dakle od ljudi koji nisu imali građansku slikarsku prednaobrazbu, a svjesni su u smislu socijalnom, sa onom za njih namijenjenom umjetnosti intelektualaca, čine traženi front lijeve umjetnosti.” (Hegedušić 1932, 80) Taj Hegedušićev najambiciozniji teorijski pothvat zapravo je sinteza čitava *Žemljina* programa: cilj je stvoriti umjetnost povezanu sa životom i društvom u najširem smislu, kako bi najugroženiji društveni slojevi – seljaci i radnici – bili osposobljeni „preko svoje umjetnosti zastupati interese svoga društva, potpomagani od dezertara stare umjetnosti.” (Hegedušić 1932, 82)

Koliko je Grosz, kao najspominjaniji umjetnik u Hegedušićevoj teorijskoj eksplikaciji, bio važan za *Žemljinu* programsku orijentaciju – ali i za cjelokupnu hrvatsku međuratnu kulturu – svjedoči i izložba njemačkog umjetnika koja je 1932.

25 „Danas postoji nedvoumna borba klasa, i kada je umjetnik spram nje indiferentan, kada je stao na takozvano neutralno stanovište, on ustvari nije neutralan, nego je na strani jačega.” (Krlježa 1961, 255)

26 Krlježin esej o Groszu je, prema tumačenju Aleksandra Flakera, „kumulativna substitucija Groszova slikarstva verbalnim sredstvima.” (Flaker 1995, 115–128, 123)

bila organizirana u zagrebačkome Umjetničkom paviljonu.²⁷ Udruženje umjetnika *Žemlja* sudjelovalo je, uz Grupu trojice te Grupu hrvatskih suvremenih arhitekata, književnika, publicista i muzičara, u organizaciji te izložbe, dok su za postav bili zaduženi Krsto Hegedušić i Ljubo Babić. (*George Grosz* 1932, n.p.) Grosz je tako tridesetih godina, a velikim dijelom na temeljima Krležine afirmacije njegova djela, postao čvrstom točkom ideološkog i oblikovnog uporišta za *zemljašku* umjetnost, a posebice za stavove o nužnosti aktivnog djelovanja umjetnika u društvu. Naposljetku, velegradski život suvremenog Berlina – koji je Groszu bio u središtu kritičke pozornosti – *zemljaška* vizija transponirala je u hrvatsko podravsko selo i prigradske radničke *slumove*, u svakodnevni život hrvatskog seljaka i radnika. Stoga se neće pogriješiti ako se zaključi da u povijesti hrvatskog modernizma umjetnost i svakodnevni život nikad nisu bili toliko blizu jedno drugome.

Točka prijeloma: pitanje individualizma

Djelovanje Udruženja umjetnika *Žemlja*, kao što je već istaknuto, polazilo je od jasno artikuliranih smjernica koje su zahtijevale suglasnost svih članova, kako na ideološkoj, tako i na stvaralačkoj razini. Takvo jedinstvo, u širokoj, heterogenoj skupini slikara, kipara i arhitekata – koji su svi, koliko god željeli pridonijeti zajedničkoj ideji, prije svega ipak bili individualci – teško se moglo postići. Riječ je, zapravo, o projektu koji je postavljen na način da je od samoga početka bio osuđen na unutarnju konfrontaciju i razilaženje mišljenja. Očekivati da će ambiciozni intelektualci kao što su Krsto Hegedušić i Đuro Tiljak čitavo vrijeme imati jednako mišljenje o svemu bilo je, retrospektivno razmatrajući, posve naivno. Tako, primjerice, Lea Juneka, Franu Kršinića i Omera Mujadžića, koji su sudjelovali u osnivanju i na inauguralnoj *Žemljinoj* izložbi 1929. godine, ideologija nije zanimala, a Hegedušićevi tutorski apetiti – koji su se očitovali u opširnim objašnjenjima o tome kako „ideološki ispravna” umjetnost treba izgledati – zasigurno nisu potpomogli njihovu zadržavanje u *Žemljinu* krilu. Stoga taj trojac odustaje već nakon prve izložbe. Sljedeći velik i presudan sukob dogodio se upravo oko pitanja individualizma: smije li umjetnik imati vlastitu, individualnu umjetničku viziju, ili se mora u potpunosti podvrgnuti ideološkim datostima, a kako bi se postiglo ono što se nazivalo „umjetnošću kolektiva” ili pak „sintezom umjetnosti i revolucije”? Pozivajući se na Stanka Lasića, Božidar Gagro nudi nedvosmisleno tumačenje: „[...] rješenje je iluzorno, 'sinteza umjetnosti i revolucije' nije (bila) moguća; to su dva apsoluta, dvije odijeljene strukture koje se dodiruju ali ne sjedinjuju.” (Gagro 1971, 7) Drugim riječima, ako se postiže društvena revolucija, individualizam izostaje i kvaliteta umjetnosti mora pri tom patiti, a dok je umjetnost kvalitetna, revolucije kojoj se težilo ne može biti. *Žemlja* se sa svojim ideološkim i umjetničkim

27 O Groszovu utjecaju na hrvatsku međuratnu umjetnost te o recepciji zagrebačke izložbe vidi: Magaš i Prelog 2009, 227–240; Magaš i Prelog 2011; Magaš 2007, 48–53.

imperativima našla upravo u tom procjepu, pri čemu je potrebno podsjetiti i naglasiti da revolucija tada, u međuraću, nije bila ostvarena, a visoki umjetnički dosezi bez dvojbe jesu.

Izravan povod spomenutoga presudnog sukoba bio je tekst, a ne umjetničko djelo. Kao središnji protagonist opet se pojavljuje Miroslav Krleža; njegov „Predgovor” *Podraskim motivima* Krste Hegedušića – zbirci crteža objavljenoj 1933. u Zagrebu – bio je točka prijeloma na ideološkom bojištu, nakon koje Udruženje umjetnika *Zemlja* i čitava lijevo orijentirana intelektualna pozornica više nisu bili isti. Slijedila je složena, burna i dugotrajna ideološka bitka, koje se korijeni mogu prepoznati u utjecajima prevladavajućeg svjetonazora i kulturne politike tadašnjega Sovjetskog Saveza.²⁸ Krležin „Predgovor” je naime – prema mišljenju Stanka Lasića, njegova najznačajnijeg tumača – „osnovni tekst” čitava sukoba na književnoj ljevici. (Lasić 1970, 96–100) Riječ je o ostrim ideološkim razračunavanjima na cijelome jugoslavenskom kulturnom prostoru između 1928. i 1952, koja su u središtu imala različita razumijevanja pojma i mogućnosti sinteze umjetnosti i revolucije.²⁹ U revolucionarnim procesima s lijevim političkim predznakom kulturi je – a posebice književnosti i likovnim umjetnostima – bila dodijeljena važna djelatna uloga. U tom smislu, i od Udruženja umjetnika *Zemlja* mnogo se očekivalo. Sami Hegedušićevi crteži, koji pripadaju vrhuncima njegova opusa, nedugo nakon objavljivanja zadobili su i dodatnu težinu, pa su značenjski promatrani u kontekstu Krležina uvodnog teksta. Pitanje individualizma bilo je, dakle, u središtu prijepora. Krleža se, naime, u „Predgovoru” – nasuprot negaciji individualnih vrijednosti i težnji za potpunom ideologizacijom umjetnosti, potaknutoj harkovskim zaključcima i Ždanovljevim nastojanjima – založio za kritički usmjerenu i društveno angažiranu, ali neovisnu umjetnost s individualnim kvalitetama. U skladu s time, kao najveće vrijednosti svakoga umjetničkog stvaralaštva, pa tako i Hegedušićeva djela, autor ističe upravo one koje proizlaze iz subjektivnog pogleda.³⁰ Uz tu subjektivnost, Krleži je važan i talent: „[...] Hegedušić je svojim ličnim darom ponovno jedamput slikarski ovjerovio našu stvarnost [...]”. (Krleža 1933, 25) Na taj način umjetnik je predstavljen prije svega kao individualac, s posve osobnim vrijednostima, karakteristikama i talentom, a sam tekst zapravo nije bio ništa drugo nego „obrana individualnog”. (Lasić 1970,

28 Ti su utjecaji, zahvaljujući snažnom ilegalnom komunističkom pokretu u međuratnoj Jugoslaviji, imali veliku važnost na političkom, društvenom i kulturnom planu. U tom smislu presudnu ulogu odigrali su zaključci Međunarodne konferencije revolucionarnih pisaca održane 1930. u Harkovu, odluka o reorganizaciji književnih i umjetničkih organizacija iz 1932, te Ždanovljeva nastojanja kojima se umjetnost treba postaviti isključivo u službu ciljeva Komunističke partije, a socijalistički realizam postati jedini prihvatljivi model umjetničkog stvaralaštva.

29 „[...] fundamentalna struktura u kojoj se odvija sukob na književnoj ljevici upravo je ogorčeni pokušaj sinteze tih dvaju entiteta: umjetnosti i revolucije.” (Lasić 1970, 15)

30 „Skromno se nadam, da će mi naši ’materijalistički’ zvjezdznanci dopustiti, da je osim te statističke istine o našim poplavama kod te Hegedušićeve slike [riječ je o slici *Poplava* iz 1932. – op. a.] igrala isto tako važnu ulogu i komponenta njegove subjektivne slikarske invencije, te je pronašao slikarski način, kako da izrazi te naše pogubne vodostaje i poplave i blatne vode i utopljenike na oranicama i u močvarnom sivom mulju.” (Krleža 1933, 23)



Marijan Detoni, *Prehrana*, 1935. Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb. Foto: Goran Vranić. Ljubaznošću Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti, Zagreb.

98) Riječ je o pokušaju stvaranja svojevrsnog alternativnog modela koji ne odbacuje osnovne ciljeve „lijeve umjetnosti”, već se suprotstavlja krutoj realističkoj estetici propagiranoj u tadašnjem Sovjetskom Savezu.³¹ To mnogima nije odgovaralo, pa se na meti napada uz Krležu našao i sâm Hegedušić. Nakon „Predgovora” iz *Zemlje* istupaju Antun Augustinčić, Marijan Detoni (koji će, doduše, izlagati i nakon toga), Oton Postružnik i Đuro Tiljak. Posljednje navedeni bit će akter žestoke kampanje protiv Krleže u *Kulturi*, časopisu koji je uređivao.³²

Podržavši Krležine stavove o nužnosti individualnog pristupa u stvaranju onoga što se smatralo kritičkim realizmom ili socijalnom umjetnošću, Krsto Hegedušić bio je prisiljen promatrati polagano propadanje vlastitoga projekta. Njegova podrška piscu – koliko god se neki prije izneseni slikarevi stavovi razlikovali od onih prezentiranih u „Predgovoru” – bila je, naime, nakon 1933. nedvosmislena:

31 Krleža takav model polagano gradi u svojim tekstovima još od početka trećeg desetljeća, a vrhunci su tekst o Groszu i „Predgovor” *Podraskim motivima*. O tome više u: Flaker 1995, 124–127.

32 Najpoznatiji napad na Krležu bio je onaj iz pera Bogumila (Bogomira) Hermana, a objavljen je u časopisu koji je bio pod Tiljkovim uredništvom. Vidi: A.B.C. 1933, 305–319.



Vilim Svečnjak, *Sajam u Srijemskoj Mitrovici*, 1935. Nacionalni muzej moderne umjetnosti, Zagreb. Foto: Goran Vranić. Ljubaznošću Nacionalnog muzeja moderne umjetnosti, Zagreb.

„Krlježa se u predgovoru suprotstavio formalističkom i šematskom shvaćanju socijalnog u umjetnosti koje shvaćanje je kod nas počelo preotimati maha, i ustao protiv materijalističkog tumačenja teze o socijalnim tendencijama u stvaralačkim likovnim oblastima.” (Hegedušić 1934, 116) Štoviše, smatrajući „Predgovor” iznimno korisnim, Hegedušić *post festum* odobrava i Krlježinu oštru kritiku *Grafičke izložbe šestorice umjetnika* (Augustinčić, Grdan, Mujadžić, Pečnik, Postružnik, Tabaković) iz 1926 (Krlježa 1926a, 2–3) a na kojoj je sudjelovala i nekolicina budućih članova *Zemlje*, tvrdeći da je upravo ona bila presudna za formuliranje pojedinih dijelova *Zemljina* programa.³³

Pitanje individualizma, odnosno Krlježino nedvosmisleno razrješenje te ideološke zavrzlake, bili su kobni za kontinuitet projekta nazvanog *Zemlja*: na posljednjoj, policijski zabranjenoj i u skladu s time neodržanoj zagrebačkoj izložbi 1935. godine, od deseterice koji su šest godina prije započeli s tom umjetničkom avanturom ostao je samo tajnik Udruženja Krsto Hegedušić, a osim njega u članstvu je tada bio još i predsjednik Drago Ibler. Novi članovi – od kojih su neki, poput Vilima Svečnjaka, bili ideološki vrlo agilni, a usto plodni i kvalitetni autori –

33 „Smatram ga korisnim [„Predgovor” *Podraskim motivima* – op. a.] isto onako, kao što je bila korisna i Krlježina kritika izložbi grupe šestorice [...]. Tada je Krlježa intervenirao u vrijeme kada je naše mlado slikarstvo bilo na prekretnici, suprotstavivši se povoda za modom, importu pariških likovnih kurseva, našoj likovnoj nesamostalnosti [...]. Međutim tri godine kasnije Krlježin stav, izražen u toj kritici, ulazi uz ostale nove komponente i htijenja u temeljni ideološki i likovni program *Zemlje* [...]” (Hegedušić 1934, 115–116)

nisu mogli nadomjestiti činjenicu da se dogodio raskol, odnosno da se *Zemlja* našla u središtu ogorčene ideološke bitke. Hegedušić, kao izrazit individualac koji se zalaže za „kolektivne” vrijednosti, nije ni u svom stvaralaštvu mogao prikriti podvojenost. Ta točka prijeloma navela je Vladimira Crnkovića na ispravan zaključak: „No koliko god se Hegedušić borio protiv individualizma, a za koncepciju ’kolektivizma’ u umjetnosti, ne smije se zanemariti da je taj stav također iskustvo ondašnje najsuvremenije, usto i vrlo individualne umjetničke teorije i prakse.” (Crnković 1982, 99) I doista, izraziti individualci bili su i George Grosz, i Frans Masereel, i Otto Dix (koje Hegedušić spominje u „Problemumu umjetnosti kolektiva”), i Miroslav Krleža, i August Cesarec, pa i svi članovi *Zemlje*. Stoga je osnovna premisa *zemljaške* teorije bila upravo ona koja je na ideološkoj razini ustvari zapečatila sudbinu čitavog Udruženja. Naposljetku, sama policijska zabrana zagrebačke izložbe i daljnjeg djelovanja *Zemlje* u travnju 1935. na neki način presjekla je ideološke tenzije, otpustila snažan pritisak državnoga represivnog aparata, ponešto utišala žestoke kritike i s lijeve i s desne strane političkog spektra te omogućila glavnim protagonistima *Zemlje* daljnje djelovanje na drugačiji način, na drugim kolosijecima. O takvome *Zemljinu* kraju Igor Zidić iznosi sljedeće mišljenje: „Da grupa prestane djelovati, bilo je u interesu vlasti, koja se vazda lakše nosi s pojedinačnim nego s institucionalnim otporom; bilo je, također, u interesu ekstremnih klerikalno-nacionalističkih grupacija (s kojima je Zemlja u izravnom konfliktu); da se ona ugasi bilo je u interesu širokog kruga desničarskih ili čak umjereno desnih struja, grupa, pa i političkih stranaka (kojima je Zemlja bila tek ekspoziturom sovjetskoga marksizma i boljševizma), a paradoksalnim se čini, da je najviše interesa za njezino gašenje, u tome trenutku, imala KPJ (odnosno KPH), koja je Iblera i Hegedušića tretirala kao Krležine eksponente i partijske frakcionaše.” (Zidić 2011, 11–12)³⁴ Zidić zapravo, osim navedenoga, naslućuje da je prestanak djelovanja Udruženja odgovarao čak i Hegedušiću i Ibleru,³⁵ odnosno da je *Zemlja* – u zadanoj političkoj i društvenoj konstelaciji – došla do vrhunca svojih mogućnosti i da dalje, a bez ozbiljnog ugrožavanja osobnih egzistencija, jednostavno nije bilo moguće nastaviti. Pokazat će se da se umjetnost mogla stvarati te prezentirati i mimo čvrstih programskih okova koje je nametalo Udruženje – doduše bez toliko izraženoga ideološkog tonusa i kolektivne želje za promjenom društva – pa su *Zemljini* umjetnici pronašli nove puteve. Činjenica da Hegedušić 1937. postaje nastavnikom na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti, da većina izlagača na *Zemljini* izložbama nastavlja izlagati u sklopu drugih umjetničkih skupina – ponajprije Grupe hrvatskih slikara i Grupe hrvatskih umjetnika³⁶ – te da neki od njih i dalje pišu i objavljuju,

34 Ovu Zidićevu konstataciju propituje Boris Vrga, pozivajući se na pojedine Svečnjakove izjave. (Vrga 2014, 10, fn. 13)

35 „Procjenjujem stoga da su zabranu zadnje izložbe ’zemljaški’ lideri Ibler i Hegedušić odlučili iskoristiti da se riješe žerave u ruci.” (Zidić 2011, 12)

36 Igor Zidić navodi tri odlučujuća čimbenika zbog kojih su od 1929. do 1939. „dva glavna odvjetka, dvije temeljne antiteze, hrvatskog slikarstva” – Babić i Hegedušić, članovi Grupe trojice i Zemlje – „prevalili put od neusklađenih protivština do organizacionog jedinstva.” Prvi čimbenik,

propagirajući nadalje osnovne *zemljaške* ideje,³⁷ svjedoči o tome da su zauzete nove društvene pozicije te da je *zemljaška* baština, bez *Žemlje* same, ipak nastavila živjeti.

Prema nezavisnu likovnom izrazu

Drugi važan ideološki sklop koji je obilježio djelovanje Udruženja umjetnika *Žemlja* ticao se pitanja odnosa umjetnosti i nacionalnog identiteta, a bio je artikuliran kroz uvriježenu ideju o stvaranju nezavisnoga, nacionalnog likovnog izraza.³⁸ Ta ideja, koja bez dvojbe pripada domeni kulturnog nacionalizma, bila je među središnjim pokretačkim snagama skupine, ali i jedan od glavnih razloga lako uočljivih kontradikcija na umjetničkom planu. Želja za ostvarivanjem nacionalnoga likovnog izraza – kao važnog prinosa nacionalnom identitetu – a koji svojim karakteristikama mora odgovarati sredini u kojoj nastaje, bila je osobito izražena, o čemu svjedoče i opusi većine *zemljaških* slikara, ali i razmišljanja i djelovanje nekih arhitekata.³⁹ Štoviše, taj problemski sklop, kao i njegova različita tumačenja, stajali su u pozadini mnogih polemika unutar samog Udruženja, ali i stalnoga pritajenog rivalstva s Grupom trojice i njezinim predvodnikom Ljubom Babićem.

Upravo je Babić bio taj kojeg je istodobno zaokupljala problematika umjetničkog prinosa nacionalnom identitetu.⁴⁰ Godine 1929. – iste one u kojoj je osnovana *Žemlja* – objavio je dva teksta koja čine temelj njegove zamisli o „našem izrazu”. Prvi, naslovljen „Hrvatski slikari od impresionizma do danas”, objavio je u časopisu *Hrvatsko kolo*, a potom i kao zasebnu knjižicu. (Babić 1929a, 177–193; Babić 1929b) Drugi, koji i samim naslovom – „O našem izrazu” – izravno upućuje na spomenutu problematiku, objavio je u *Hrvatskoj reviji*. (Babić 1929c, 196–202) U tim tekstovima postavljena je teorijska osnovica koju je kasnije tek neznatno modificirao. Najvažniji od spomenutih temelja bio je onaj o potrebi povezivanja umjetnosti i sredine u kojoj ona nastaje. Toj povezanosti Babić nedvojbeno pridaje

smatra Zidić, bio je političke prirode, a to je potreba za širokim nacionalnim programima koju je nametnula kulminacija sveobuhvatne borbe za rješavanje tzv. hrvatskog pitanja u multinacionalnoj jugoslavenskoj zajednici. Drugi je kohezijski utjecaj Miroslava Krleže, središnje osobnosti u hrvatskome kulturnom životu, a treći organizirani otpor velikom društvenom utjecaju kipara Ivana Meštrovića. (Zidić 1971b, 41)

37 Vidi, primjerice: Hegedušić 1936, 195–228.

38 Više o tome u: Prelog, 2006; Prelog 2016a; Prelog 2018, 213–293.

39 Ovdje se prije svega misli na razmišljanja arhitekta Stjepana Planića. Vidi: Planić 1936, 200–214. Oslanjajući se na tumačenje Antuna Radića o dvjema različitim kulturama – gradskoj kao internacionalnoj, podložnoj stranim utjecajima, i seljačkoj kao autohtonoj i domaćoj – Planić ističe osnovne odrednice seoskoga graditeljstva, a u skladu s općim *zemljaškim* pojmovima o arhitekturi i stanovanju. Suprotstavlja se „nacionalizaciji” arhitekture na način primjene pojedinih elemenata seljačkoga graditeljstva i zalaže se za modernu arhitekturu koja će uzdići razinu stanovanja i na selu i u gradu.

40 O tome više u: Prelog 2007, 267–282.

i aspekt nacionalnoga: pišući o „našem izrazu” on nedvosmisleno misli na hrvatski nacionalni izraz. Nadalje, Babić razmišlja u okvirima regionalnog modela, pa tako razlikuje umjetnički izraz sjevera i juga Hrvatske, pri čemu osobito ističe utjecaj kulturne baštine i obilježja samoga prostora u kojemu ti izrazi nastaju. U Dalmaciji tako posebnu važnost posjeduje kamen koji upućuje na trodimenzionalnost, dok sjeveru Hrvatske više odgovara dvodimenzionalan prikaz.⁴¹ Takva podjela hrvatskoga prostora na „dalmatinski” i „panonski” svjedoči o potrebi prepoznavanja i fiksiranja regionalnih obilježja kao najvažnijeg temelja željenoga nacionalnog likovnog izraza. Na sličan način razmišljat će i Krsto Hegedušić.⁴²

Naime, u Ideološkoj bazi *Zemljina* Programa kao cilj, odnosno „svrha” Udruženja navodi se postizanje „nezavisnosti našeg likovnog izraza”, i to na sljedeće načine: „borbom protiv kurseva iz inostranstva, impresionizma, neoklasicizma”, zatim „dizanjem likovnog nivoa tj. borbom protiv diletantizma” i, naposljetku, „borbom protiv lar-pur-lara”. (Depolo 1969, 38) Taj cilj bio je u uskoj vezi s potrebom povezivanja umjetnosti sa suvremenim životom i obilježjima prostora na kojem ta umjetnost nastaje. O tome svjedoče i sami članovi *Zemlje* u razgovoru prije održavanja prve izložbe u Salonu Ullrich: „[...] glavni je razlog formiranja naše grupe u težnji da se kolektivnom saradnjom naših članova dođe do likovne koncepcije koja bi odgovarala današnjim potrebama naše sredine [...]”. Objašnjavajući naziv netom osnovane skupine ističe se da je njihov stav „nužno vezan uz zemlju, koja nas je rodila”. Spominje se nadalje i to da dominantna suvremena umjetnička usmjerenja „ne odgovaraju našoj sredini, našem folkloru, temperamentu, rasi i logici, baš zato, jer su nastali u inostranstvu”. (Grgošević 1929, 10) Ovako artikulirana želja za povezanošću umjetnika s identitetima prostora iz kojeg potječu bila je nedvojbeno bliska perenijalističkim shvaćanjima nacionalizma.⁴³ Takav stav zadržan je i nadalje, za cijeloga postojanja *Zemlje*. Hegedušić tako i 1934, nakon raskola izazvana Krležinim „Predgovorom”, piše o „nastojanju da se dođe do likovne samostalnosti našega naroda” kao o temeljnom stavu *Zemlje*. (Hegedušić 1934, 114) I nešto ranije objavljena ključna slikareva teorijska eksplikacija, ona o „umjetnosti kolektiva”, također na više razina donosi isprepletanje ideje o nacionalnome likovnom izrazu – kao temelju novoga nacionalnog i kulturnog identiteta, u oblikovanju kojega trebaju ravnopravno sudjelovati i najzapostavljeniji društveni slojevi – sa željom za uspostavljanjem „ideološki ispravne” umjetnosti, pod utjecajem odjeka suvremene lijevo orijentirane misli. (Hegedušić 1932) Naposljetku, to je još jedna potvrda

41 „Dok Dalmatinac opipom traži formu i modelira i stvara ili bolje gradi trodimenzionalnu masu i tu masu stavlja kao znamen u prostor, [...] Posavac ili Podravac na dvodimenzionalnu ploštinu imaginira prostor [...]” (Babić 1931, 24–29, 28)

42 Vrijedi digresivno istaknuti da je Ljubo Babić visoko valorizirao djelo Krste Hegedušića, prepoznajući u njegovim ranim radovima upravo one elemente (ruralnu tematiku, primjenu čiste boje i utjecaj Pietera Brueghela) koje smatra ključnima u procesu ostvarivanja „našeg izraza”. Vidi: Babić 1929d, 2–3.

43 O razlikama između modernističke i perenijalističke paradigme modernizma vidi: Smith 2003, 18–24.

već spomenute idejne dvostrukosti *Žemlje*. Stoga se ispravnim nameće tumačenje Igora Zidića – vjerojatno najkoncizniji i najtočniji opis *Žemljinih* umjetničkih i ideoloških polazišta u hrvatskoj umjetničkoj historiografiji – koji je zaključio da se u Hegedušićevim stavovima „klasni interes izravno izjednačavao s nacionalnim”. (Zidić 1971a, 14) Takva povezanost klasnoga i nacionalnoga pokazuje se kao ključ ispravnog prepoznavanja ideje o nacionalnome likovnom izrazu u djelovanju Udruženja umjetnika *Žemlja*.

Slijedom navedenoga može se zaključiti da je glavna ambicija Krste Hegedušića i drugih istaknutih članova *Žemlje* bila stvoriti novu umjetnost koja svojim obilježjima – kako oblikovne tako i ideološke prirode – mora nepovratno promijeniti nacionalnu umjetničku pozornicu.⁴⁴ Takva težnja može se svakako tumačiti i kao pokušaj borbe za novi kulturni i nacionalni identitet. Navedeni *zemljaški* stavovi – uz istodobne Babićeve – pridonijeli su vraćanju pitanja nacionalnoga u umjetnosti u središte pozornosti, a povezivanje klasnih s nacionalnim kategorijama dalo je tom pitanju, kao i čitavomu tadašnjem korpusu kulturnog nacionalizma, novu dimenziju.

Jedan od važnih dijelova te nove dimenzije kulturnog nacionalizma bila je i pojava kompleksa hrvatske naivne umjetnosti. Uloga Krste Hegedušića nedvojbeno je najvažnija za afirmaciju naive: bez spominjanja njegova imena ne može se govoriti o počecima toga važnog umjetničkog fenomena u Hrvatskoj.⁴⁵ U tom smislu, potrebno je istaknuti da je vezanost uz selo na svim razinama jedno od osnovnih obilježja hrvatske naive. Stoga je *Žemljina* pretežita fokusiranost na selo i seljake bila presudna. Takvo usmjerenje bilo je u skladu s općim zanimanjem za ruralnu problematiku i izravno je povezano upravo s nacionalnim težnjama. Osim što je središnja politička snaga u međuratnoj Hrvatskoj, Hrvatska seljačka stranka, ozbiljno računala na seljaštvo kao na dotad neiskorištenu političku snagu, i na području kulture javilo se pojačano zanimanje za ruralne komplekse.⁴⁶ U središte pozornosti je, naime, postavljena intelektualna baština etnografa i političara Antuna Radića s kraja devetnaestoga stoljeća te je izravno povezana sa suvremenim političkim kontekstom. Poistovjećujući seljake s narodom i zagovarajući očuvanje narodne kulture, kao dijela nacionalnog identiteta nedodirnutog modernizacijskim procesima, Radić je postavio temelje na kojima će se i u međuratnom razdoblju pristupati selu te pokušati uključiti seljaštvo u kulturni i politički život. Upravo je intelektualno okruženje senzibilizirano za selo bilo važan poticaj protagonistima *Žemlje* za njihovo usmjeravanje interesa u tom smjeru. Oni su taj interes, a u skladu s vlastitim ideološkim postulatima, obilježili ideološkom, a zatim i nacionalnom razinom. Naime, Krsto Hegedušić je pri formuliranju ideje o umjetničkom radu sa seljacima zasigurno imao na umu i identitetska pitanja. Smatrao je da će iz te suradnje i seljaci, kao predstavnici „kolektiva”, i akademski obrazovani umjetnici,

44 Hegedušić je, ne zaboravimo, isticao da mu je cilj slikati „tako kako kod nas još nitko slikao nije”. (Schneider 1974, 100)

45 O presudnom utjecaju *Žemlje* i Krste Hegedušića na stvaranje korpusa hrvatske naive vidi sintezno u: Crnković 2006, 9–11.

46 O tome više u: Leček 2012, 13–35; Leček 2016, 24–34.

kao individualci, imati znatne koristi te da je upravo to jedan od mogućih puteva za ostvarivanje nezavisnoga likovnog izraza.⁴⁷ Krajem dvadesetih – kada počinje rad s Ivanom Generalićem i Franjom Mrazom u Hlebinama, zavičaju svoga oca – Hegedušić donosi već izgrađeni stav o ključnim elementima nezavisnoga likovnog izraza, od Brueghelovih i Groszovih utjecaja, do općih poticaja „nedjeljnog slikarstva”. Usto je prihvatio već postojeću ideju o umjetničkom prinosu nacionalnom identitetu – koja se u povijesti hrvatske umjetnosti u različitim modalitetima provlačila još od posljednjeg desetljeća devetnaestog stoljeća⁴⁸ – i modificirao je u skladu sa zahtjevima vremena: teškom ekonomskom i društvenom situacijom, političkim kontekstom u kojem se tzv. hrvatsko pitanje nametalo kao jedan od ključnih problema u multinacionalnoj jugoslavenskoj državi te, naposljetku, lijevom ideologijom koja je, zbog sve većeg utjecaja zabranjene Komunističke partije, posjedovala iznimnu važnost u stavovima velikog dijela hrvatske intelektualne elite. U tom smislu, hrvatska naiva, koja će se po prestanku *zemljaškog* utjecaja samostalno razvijati i granati, bila je jedna od važnih posljedica težnje za stvaranjem nezavisnoga likovnog izraza, kao osnovnoga cilja *Žemljina* programa.

Svaka analiza usmjerena na problem *zemljaškog* razumijevanja nezavisnoga likovnog izraza ne može zaobići ulogu Miroslava Krleže. Iako se pisac nikad izrijekom nije odredio u korist potrebe formuliranja „našeg izraza” u umjetnosti ili književnosti, neki dijelovi njegova književnog opusa (posebice *Povratak Filipa Latinovicza* iz 1932, najvažniji *Künstlerroman* u hrvatskoj modernoj književnosti, a zatim i *Balade Petrice Kerempuha* iz 1936), kao i stavovi artikulirani u pojedinim esejima i kritikama, omogućuju tumačenje upravo u okvirima te problematike. To je prepoznao i Krsto Hegedušić. Poznanstvo s Krležom – koji će se pokazati kao jedan od ključnih čimbenika u njegovoj intelektualnoj formaciji – ostvareno je vjerojatno posredovanjem Kamila Horvatina, Krležina prijatelja i ideološkog sumišljenika iz mladosti. Umjetnik i pisac već 1926, za vrijeme Hegedušićeva pariškog boravka, pismima razmjenjuju mišljenja o situaciji u hrvatskoj umjetnosti te o štetnosti ugledanja na suvremenu parišku produkciju. Hegedušić tako, pišući Krleži, doslovce konstatira: „Vi se borite niz godina za naš samostalni likovni izraz.”⁴⁹ Slikar je, dakle, Krležin kontinuiran negativan odnos prema suvremenim avangardnim tendencijama u likovnoj umjetnosti protumačio – ne bez valjana razloga – kao piščevo zalaganje za stvaranje onoga čemu je i sam težio: za nezavisni likovni izraz. I u „Predgovoru” *Podravskim motivima* mogu se pronaći stavovi iz kojih je vidljivo da Krleža kao najveću kvalitetu Hegedušićeva djela prepoznaje upravo slikarevu težnju za povezanošću s lokalnom sredinom (Podravinom) i ljudima koji u njoj žive. U tom

47 „U obostranoj suradnji intelektualca slikara sa kolektivom dolazi se uz ostalo i do pročišćavanja s jedne strane formalnog karaktera a s druge ideološkog.” (Hegedušić 1932, 82)

48 Vidi: Prelog 2018.

49 Hegedušić nadalje Krleži piše: „Vi ste jedini koji niste slikar, a bavite se i pišete o slikarstvu [...]. I u uvjerenju da ćemo jednoč ipak uspjeti da se oslobodimo svih tih predrasuda, svih tih Parisa, Münchena i t. d. i da će nam uistinu uspjeti da dodemo do našeg izraza i do našeg slikarstva [...]” Pismo Hegedušića Krleži od 14. 12. 1926. Citirano prema: Schneider 1974, 98–99.

smislu, spomenut će, citirajući dio vlastita teksta iz 1925 (Krleža 1925, 4–5), Pietera Brueghela, Hegedušićeva važnog uzora: „[...] meni je izgledalo da je Brueghel jedan od onih stvaralaca, koji je stvorio svijet svoga Brabanta tako sličan našem gornjohrvatskom kraju na historijskoj protuturskoj strateškoj bazi između Karlovca i Koprivnice.” (Krleža 1933, 21) Upravo je to temelj na kojem će u Hegedušićevu stvaralaštvu prepoznati istinsku povezanost s ljudima i krajolikom. Međutim, Krleža na tome ne staje, pa čak i u umjetnikovim crtežima s motivima iz zatvora, odnosno „uzničkim crtežima”, prepoznaje elemente „našega” i „domaćega”.⁵⁰ Piščevo tumačenje Hegedušićeva djela može se, dakle, shvatiti i kao potvrda slikareva uspjeha u onome što mu je bilo iznimno važno: ostvarivanju vizualnog jezika koji je u najvećoj mogućoj mjeri nezavisan od suvremenih umjetničkih tendencija te povezan s najvažnijim obilježjima sredine u kojoj nastaje.⁵¹

Konačno, jesu li Hegedušić i ostali članovi *Zemlje* doista uspjeli u svome naumu ostvarivanja takva izraza? Odgovor na to pitanje nipošto ne može biti jednoznačan. Prvo, može se zaključiti, a prema mišljenju Vladimira Malekovića, da „formula” nezavisnog izraza „ni tada ni kasnije nije nađena”, jer ono što je Hegedušić postigao „nije bio naš izraz nego izraz našega”. (Krleža et al. 1974, 14) S druge strane, ako Hegedušićevo, Detonijevo, Postružnikovo, Svečnjakovo ili pak djelo ostalih *zemljaša* promatramo kao pokušaj artikulacije najvažnijih obilježja jednoga društvenog trenutka na određenome geografskom prostoru, neće se pogriješiti ako se ciljevi proglase dosegnutima. U svakome slučaju, *Zemlja* je unijela novo oblikovno usmjerenje u korpus hrvatskog umjetničkog *mainstreama*, čime je pružila alternativu postojećemu kulturnom identitetu koji je većim dijelom počivao na (malo)građanskim vrijednostima, s umjetničkom produkcijom često upitne kvalitete.

Umjesto zaključka: od društvene angažiranosti do kulturnog nacionalizma

Iako je, kako je već istaknuto, djelovanje Udruženja umjetnika *Zemlja* pretpostavljalo homogenost u svakom smislu, pokazalo se da je riječ o iznimno heterogenoj grupaciji, kako na poetičkoj razini, tako i na onoj ideološkoj. Stoga nije lako donijeti jednostavan i jednoznačan zaključak koji bi mogao obuhvatiti sve dimenzije ove važne umjetničke i društvene pojave u hrvatskome međuraću. *Zemljini* ciljevi bili su nedvojbeno plemeniti: željelo se izmijeniti kapitalističko društvo s velikim brojem siromašnih i obespravljenih ljudi, približiti se tom zapostavljenom društvenom sloju tematizirajući njegovu životnu svakodnevicu, aktivno ga uključiti putem umjetničkog stvaralaštva u društveni život te unaprijediti načine njegova

50 „[...] ta Hegedušićeva idila reštantskih natpisa nosi bitnu karakteristiku nečeg našeg, lokalnog, domaćeg, prije Hegedušića likovno neustanovljenog, no ipak tako tipičnog, kao što je tipično sve što nosi ukrasni pridjev 'našeg' i 'domaćeg'“. (Krleža 1933, 25)

51 O tom aspektu Krležina tumačenja Hegedušićeva djela vidi: Prelog 2012, 203–210.

stanovanja u gradu i na selu. Izložbena aktivnost također je bila znatna. U svome relativno kratkom postojanju Udruženje je organiziralo pet izložaba u Zagrebu te po jednu u Parizu, Sofiji i Beogradu, a njegovi članovi su između 1929. i 1935. recentnu produkciju predstavili i na skupnim izložbama u inozemstvu, u Barceloni, Londonu i Ljubljani.⁵² Na osam *Žemljinih* izložaba (uključujući i onu policijski zabranjenu) sudjelovalo je trideset i sedam umjetnika te tri gostujuće umjetničke skupine (Radna grupa Zagreb, Novi umjetnici iz Sofije i Radnička slikarska škola Petra Dobrovića iz Beograda), a sami *zemljaši* izložili su više od devet stotina radova.⁵³ I topografija Zagreba bila je obilježena njihovim djelovanjem: izlagali su u Salonu Ullrich i Umjetničkom paviljonu, sastajali se u glasovitoj kavani Corso i restoranu hotela Esplanade, u Iblerovu atelijeru na zagrebačkoj Akademiji te u Đorđićevoj ulici 7, u „salonu” ruske književnice i prevoditeljice Irine Aleksander, važne osobnosti u krugu zagrebačke lijevo orijentirane intelektualne elite.⁵⁴ *Žemlja* je dakle, u godinama svoga postojanja, posjedovala iznimno važnu ulogu na hrvatskoj umjetničkoj pozornici, promičući nove ideje i aktivno djelujući na mnogim poljima. Ideološki habitus Krste Hegedušića – središnje osobnosti Udruženja – nepovratno je odredio i osnovna obilježja *Žemlje* kao skupne pojave. On ju je pozicionirao u rasponu od društvene angažiranosti do kulturnog nacionalizma: zagovarao je umjetnost u kojoj su težnja za nacionalnim, nezavisnim umjetničkim izrazom i izravan društveni angažman s pozicije političke ljevice bile dvije temeljne pokretačke odrednice. Potvrdu tome pronalazimo i u zaključku Vladimira Malekovića, jednoga od važnih tumača Hegedušićeva djela, koji smatra da su najvažniji postulati njegova umjetničkog htijenja bili „stvoriti slikarstvo koje će biti ’naše’ (tj. hrvatsko) po formi, a socijalno i tendenciozno po sadržaju.” (Maleković 1999, 246) Pokušaj ujedinjavanja tih dviju težnji Grgo Gamulin je s pravom ocijenio „utopijama koje su prožimale naše četvrto desetljeće: nacionalnoj i socijalnoj u njihovim indoktrinacijama, ako već ne i u apsolutizacijama: o ’nacionalnom izrazu’ koji postaje apsurdom ako ga dogmatiziramo kao neophodnost ujedinjenja (sinteze) umjetnosti i zavičaja, i o revolucionarnoj umjetnosti koja postaje ne-umjetnost ako *a priori* intendiramo njezinu sintezu s revolucijom shvaćenom kao apsolut.” (Gamulin 1987, 434) Međutim, unatoč tome što idejni temelji *Žemlje* nisu bili ostvareni – jer su zapravo bili neostvarivi – ona je postala i ostala vrijedno svjedočanstvo o jednome burnom povijesnom trenutku, o društvu u jednoj nefunkcionalnoj državnoj zajednici, o mnogim zapletenim političkim odnosima te, naposljetku, o umjetnosti koja se nije ustručavala pred sebe postaviti i najsloženije zadatke.

52 Na međunarodnoj izložbi u Barceloni 1929. izlagali su u sklopu jugoslavenske sekcije, 1930. u Londonu na izložbi jugoslavenske skulpture i slikarstva, a iste godine u Ljubljani sudjelovali su na izložbi suvremene grafike.

53 Kvantitativnu analizu djelovanja *Žemlje* te pripadajuću bipartitnu mrežnu analizu vidi u: Prelog 2016b.

54 Druženja umjetnika i drugih intelektualaca u stanu obitelji Aleksander, a koja je inicirala Irina, mogu se – prema nekim obilježjima, slobodno tumačeći – usporediti s glasovitim modernističkim „salonom” Gertrude Stein u pariškoj Ulici Fleurus 27. O Irini Aleksander i njezinoj ulozi na međuratnoj zagrebačkoj kulturnoj pozornici vidi: Zakošek 2003, 333–346.

Literatura

- A.B.C. (Bogumil Herman). „Quo vadis Krleža?” *Kultura* 3 (1933): 305–319.
- Angažirana umetnost v Jugoslaviji 1919–1969*. Slovenj Gradec: Umetnostna galerija, 1969.
- Babić, Ljubo. „Hrvatski slikari od impresionizma do danas.” *Hrvatsko kolo* 10 (1929a): 177–193.
- Babić, Ljubo. *Hrvatski slikari od impresionizma do danas*. Zagreb: vlastita naklada, 1929b.
- Babić, Ljubo. „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše.” *Hrvatska revija* 3 (1929c): 196–202.
- Babić, Ljubo. „Uz slike Krste Hegedušića.” *Obzor*, 5. 3. 1929d: 2–3.
- Babić, Ljubo. „O našem izrazu.” u Ljubo Babić, *Maestral – O našem izrazu – Požutjele putne uspomene*, 24–29. Zagreb: vlastita naklada, 1931.
- Babić, Ljubo. *Umjetnost kod Hrvata*. Zagreb: Naklada A. Velzek, 1943.
- Cesarec, August. „Umetnost i ruski radnik. Uvod u prikaz o ruskom slikarstvu.” *Književna republika* 8 (1924): 315–321.
- Čorak, Željka. „Arhitektura.” u *Kritička retrospektiva „Zemlja”*, 139–151. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971.
- Crnković, Vladimir. „Četvrto desetljeće 1931–1941.” *Podravski zbornik* 8 (1982): 98–120.
- Crnković, Vladimir. *Umjetnost Hlebinske škole*. Zagreb: Hrvatski muzej naivne umjetnosti, 2006.
- Depolo, Josip. „Homage ‘Zemlji.’” u *60. obljetnica Grupe Zemlja*. Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević, 1989.
- Depolo, Josip. „Zemlja 1929.–1935.” u *Nadrealizam. Socijalna umetnost. 1929–1950*, ed. Miodrag B. Protić, 36–50. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1969.
- Depolo, Josip. „Homage ‘Zemlji.’” u *60. obljetnica Grupe Zemlja*, n.p. Zagreb: Galerija Miroslav Kraljević, 1989.
- Flaker, Aleksandar. „Berlinski intermezzo Miroslava Krleže.” u Aleksandar Flaker, *Riječ, slika, grad*, 115–128. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1995.
- Gagro, Božidar. „Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata.” *Život umjetnosti* 11–12 (1970): 25–32.
- Gagro, Božidar. „‘Zemlja’. Između uzroka i posljedice.” u *Kritička retrospektiva „Zemlja”*, katalog izložbe, 5–10. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971.
- Gamulin, Grgo. „Povodom izložbe slikara partizana.” *Republika* 1–2 (1945).
- Gamulin, Grgo. „Uz izložbu ULUH-a.” *Naprijed*, 28. 12. 1946.
- Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, sv. 1. Zagreb: Naprijed, 1987.
- George Grosz – kolektivna izložba*. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1932.
- Grgošević, Zlatko. „Pred novim likovnim pokretom. Razgovor s našim mladim likovnim umjetnicima.” *Novosti*, 27. 11. 1929.
- Grosz, Georg. „Mesto biografije.” *Književna republika* 1 (1924): 46–48.
- Hanaček, Ivana, Ana Kutleša i Vesna Vuković. „Problem umjetnosti kolektiva: slučaj Udruženja umjetnika Zemlja.” u *Lekcije o odbrani: da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?*, eds. Miloš Miletić i Mirjana Radovanović, 65–82. Beograd: KURS i Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, 2017.

- Hanaček, Ivana, Ana Kutleša i Vesna Vuković (eds.). *Problem umjetnosti kolektiva – slučaj Zemlja*. Zagreb: BLOK, 2019.
- Hegedušić, Krsto. „Zašto i za koga?” *Književnik* 6 (1929).
- Hegedušić, Krsto. „Likovni život Zagreba.” *Književnik* 1 (1931).
- Hegedušić, Krsto. „Problem umjetnosti kolektiva.” *Almanah savremenih problema* (1932): 78–82.
- Hegedušić, Krsto. „Pred petom izložbom Zemlje.” *Danas* 1 (1934).
- Hegedušić, Krsto. „Negativne pojave našeg likovnog života.” *Almanah savremenih problema*, (1936): 195–228.
- Ivančević, Radovan. *Edo Kovačević*, katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1978.
- Izložba Udruženja umjetnika Zemlja*, katalog izložbe. Zagreb: Salon Ullrich, 1929.
- Kelemen, Boris. „Slikarstvo i kiparstvo seljaka i radnika između dva rata u Jugoslaviji.” u *Seljaci i radnici slikari i kipari između dva rata – dokumenti i pojave*, katalog izložbe. Zagreb: Galerija primitivne umjetnosti, 1979.
- Kolešnik, Ljiljana. *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.
- Kralj, Ariana. *50 godina Zemlje*. Zagreb: Galerija Ulrich, 1979.
- Krleža, Miroslav. „Pismo iz Koprivnice.” *Hrvat*, 31. 1. 1925.
- Krleža, Miroslav. „Grafička izložba 8. III. – 20. III. 1926.” *Obzor*, 11. 3. 1926.
- Krleža, Miroslav. „O njemačkom slikaru Georgu Groszu.” *Jutarnji list*, 29. 8. 1926: 19–20.
- Krleža, Miroslav. „O nemačkom slikaru Georgu Grosu.” *Književna republika* 2 (1927): 83–94.
- Krleža, Miroslav. „Predgovor.” u Krsto Hegedušić, *Podravski motivi: trideset i četiri crteža*, 5–26. Zagreb: Minerva, 1933.
- Krleža, Miroslav. „O njemačkom slikaru Georgeu Groszu.” u *Eseji I. Sabrana djela Miroslava Krleže*, sv. 18, ed. Anđelko Malinar, 243–257. Zagreb: Zora, 1961.
- Krleža, Miroslav, Vladimir Maleković i Darko Schneider. *Krsto Hegedušić*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1974.
- Lasić, Stanko. *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Zagreb: Liber, 1970.
- Leček, Suzana. „Kad umjetnost postaje politika: 'Hrvatski izraz' i pitanje nacionalnog identiteta u Hrvatskoj 1918.–1941.” u *Iz hrvatske povijesti 20. stoljeća / Iz hrvatske zgodovine 20. stoletja*, ed. Iskra Iveljić, Stjepan Matković i Žarko Lazarević, 13–35. Ljubljana: Institut za novejšo zgodovino, 2012.
- Leček, Suzana. „'Ljepota treba biti istina.' Hrvatska seljačka stranka i likovne umjetnosti.” u *Žbornik radova znanstveno-stručnog simpozija Ivan Generalić: djelo, život i vrijeme*, 2016: 24–34.
- Magaš, Lovorka. „Recepcija Georga Grosza nakon zagrebačke izložbe u Umjetničkom paviljonu 1932.” *Grafika: hrvatski časopis za umjetničku grafiku i nakladništvo* 10–11 (2007): 48–53.
- Magaš, Lovorka i Petar Prelog. „Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 33 (2009): 227–240.
- Magaš, Lovorka i Petar Prelog. „George Grosz and Croatian Art between the Two World Wars.” *RIHA Journal*, 0031 (7 November 2011), <http://www.riha-journal.org/articles/2011/201-oct-dec/magas-prelog-george-grosz-and-croatian-art>
- Maleković, Vladimir. *Vilim Svečnjak*, katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1977.

- Maleković, Vladimir. *Krsto Hegedušić – Leben und Werk*. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1985.
- Maleković, Vladimir. *Stilovi i tendencije u hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća*. Zagreb: Art studio Azinović, 1999.
- Maleković, Vladimir. *Krsto Hegedušić – Uznički crteži 1931–1941*. Zagreb: Apertus naklada, 2001.
- Maroević, Tonko. „Ideja socrealizma u kritičkoj praksi Grge Gamulina.” u *Desničini susreti 2009. Zbornik radova*, ed. Drago Roksandić, Magdalena Najbar-Agičić i Ivana Cvijić Javorina, 28–42. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2011.
- Meštrović, Matko. „Socijalne tendencije.” u *60 godina slikarstva i kiparstva u Hrvatskoj*, katalog izložbe, 19–22. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1961.
- Planić, Stjepan. „O nacionalnom stilu u graditeljstvu.” u *Hrvatski narodni kalendar Napredak za godinu 1937*, 200–214. Sarajevo: Hrvatsko kulturno društvo Napredak, 1936.
- Prelog, Petar. *Slikarstvo Uдруženja umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz*, doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2006.
- Prelog, Petar. „Strategija oblikovanja 'našeg izraza': umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 31 (2007): 267–282.
- Prelog, Petar. „Pitanje nacionalnog identiteta u Podravskim motivima Krste Hegedušića.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 36 (2012): 203–210. Objavljeno pod istim naslovom u: *Zbornik Seminara za studije moderne umjetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 11 (2015): 11–22.
- Prelog, Petar. „Udruženje umjetnika Zemlja, Krsto Hegedušić i Ivan Generalić u kontekstu ideje o nacionalnom likovnom izrazu.” u *Zbornik radova znanstveno-stručnog simpozija Ivan Generalić: djelo, život i vrijeme*, ed. Marijan Špoljar, Helena Kušenić i Robert Čimin, 19–23. Koprivnica: Muzej grada Koprivnice, 2016a.
- Prelog, Petar. „Udruženje umjetnika Zemlja (1929.–1935.) i umjetničko umrežavanje.” *Život umjetnosti* 99 (2016b): 26–37.
- Prelog, Petar. *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2018.
- Reberski, Ivanka. *Oton Postružnik*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 1987.
- Reberski, Ivanka. „Između Proljetnog salona i Zemlje.” *Život umjetnosti* 29–30 (1980): 58–73.
- Rus, Zdenko. *Marijan Detoni*, katalog izložbe. Zagreb: Moderna galerija, 1979.
- Smith, Anthony D. *Nacionalizam i modernizam*. Zagreb: Fakultet političkih znanosti, 2003. (prijevod djela: *Nationalism and Modernism*. London i New York: Routledge, 1998)
- Sumpor, Svjetlana. *Ivan Generalić 1930–1945*. Zagreb: Hrvatski muzej naivne umjetnosti, 2010.
- Šolman, Mladenka. „Kiparstvo.” u *Kritička retrospektiva „Zemlja”*, 123–127. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971.
- Šolman, Mladenka. *Krsto Hegedušić – retrospektiva 1917–1967*, katalog izložbe. Zagreb: Moderna galerija, 1973.
- Špoljar, Marijan. „'Nezavisnost našeg izraza' – od likovnog do ideološkog konstrukta.” u *Zbornik radova znanstvenog simpozija Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, ed. Libuše Jirsak i Petar Prelog, 29–35. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske i Moderna galerija, 2013.
- Tonković, Zdenko. *Grupa hrvatskih umjetnika 1936–1939*, katalog izložbe. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1977.

- Visković, Velimir (ed.). *Krležijana – Bibliografija Miroslava Krleže*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1999.
- Vrga, Boris. *Grupa likovnih umjetnika „Zemlja” 1929.–1935.–2014.*, katalog izložbe. Petrinja: Galerija Krsto Hegedušić, 2014.
- Zakošek, Boris. „Irina u obitelji Aleksander.” u Irina Aleksander, *Svi životi jedne ljubavi*, 333–346. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo i Naklada Jesenski i Turk, 2003.
- Zemlja. Iz zbirki Vukosavić i Vrga*, katalog izložbe. Sisak: Gradska galerija Striegl, 2016.
- Zidić, Igor. „Slikarstvo, grafika, crtež.” u *Kritička retrospektiva „Zemlja”*, 11–18. Zagreb: Umjetnički paviljon, 1971.
- Zidić, Igor. „Slikari čistog oka – neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća.” u *Četvrta decenija – ekspresionizam boje, poetski realizam*, ed. Miodrag B. Protić, katalog izložbe, 37–51. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1971.
- Zidić, Igor. „Cigla kao predmet i materijal i motivi gradnje u djelima slikara i grafičara grupe 'Zemlja' (1929.–1935.).” u: *Cigla u Zemlji 1929–1935*, katalog izložbe. Zagreb: Moderna galerija, 1990.
- Zidić, Igor. *Krsto Hegedušić*. Rovinj: Galerija Adris, 2011.

Petar Prelog
Institute of Art History, Zagreb

THE ASSOCIATION OF ARTISTS *ZEMLJA*: FROM SOCIAL ENGAGEMENT TO CULTURAL NATIONALISM

Summary:

This article gives a detailed overview of the art historical valorization of the Association of Artists *Zemlja* (Soil) and it analyzes the starting points, reviews and interpretations that turned this collective into one of the key canonical values of Croatian modern art. The key points of *Zemlja*'s Manifesto and programme will be discussed, the thorough influences that led to their ideological filterdness, with focus on opinions of Miroslav Krleža, August Cesarec and George Grosz. A particular focus is put on the genesis of Hegedušić's idea for the need to create art that reflects the social conscious, something he called the "art of the collective." A short historical overview of the ideological clashes within the group is offered, inspired by Krleža's affirmation of individualism in the foreword of *Podravski motivi* by Krsto Hegedušić (1933), which became a crucial part within a larger conflict on the literary left. Ultimately, other important ideological frames concerning questions on the relationship between art and national identity that marked the actions of the art collective *Zemlja* will be discussed.

Key words:

Association of Artists *Zemlja*, Croatian modern art, socially engaged art, cultural nationalism, Krsto Hegedušić, Miroslav Krleža

PRIMLJENO / RECEIVED: 25. 06. 2021.

PRIHVAĆENO / ACCEPTED: 05. 07. 2021.