

PITANJE NACIONALNOG IDENTITETA U *PODRAVSKIM MOTIVIMA* KRSTE HEGEDUŠIĆA¹

Apstrakt:

Podravski motivi Krste Hegedušića – zbirka crteža objavljena 1933. u Zagrebu – pokazali su se jednom od prijelomnih točaka u hrvatskoj umjetnosti međuratnog razdoblja. Njihova se važnost prepoznaje na dvije temeljne razine. Prvo, tridesetak Hegedušićevih crteža može se interpretirati u kontekstu osnovnih obilježja djelovanja Udruženja umjetnika Zemlja, kao eksplicitan iskaz autorovih oblikovnih nastojanja, ali i sadržajnih inklinacija. S druge strane, *Podravski motivi* posjeduju osobitu važnost zbog složene ideološke bitke koja ih je pratila. Naime, *Predgovor Podravskim motivima* Miroslava Krleže – po riječima Stanka Lasića, njegova najznačajnijeg tumača – „osnovni je tekst čitava sukoba na književnoj ljevici”. U tom smislu i sami su crteži nedugo nakon objavljivanja zadobili dodatnu težinu, pa su značenjski promatrani prije svega u temeljnom kontekstu uvodnoga teksta: u svjetlu zalaganja za društveno angažiranu, ali neovisnu umjetnost, za umjetničko djelo kao produkt individualnih stvaralačkih poticaja, a protiv njegove sveobuhvatne ideologizacije.

Ipak, kritičko sagledavanje samih crteža, kao i njihova predgovora, ne može biti ograničeno isključivo na spektar značenja povezan s glasovitim sukobom na ljevici. Naime, u *Predgovoru* Krleže raspravlja i o mnogim problemima koje prepoznaje kao ključne za određivanje obilježja hrvatskog kulturnog identiteta početkom četvrtog desetljeća. Tako se pojedini dijelovi teksta mogu tumačiti kroz prizmu odnosa nacionalnog identiteta i umjetničkog stvaralaštva, kao jednog od temeljnih problema koji su nastojali artikulirati vodeći članovi Udruženja umjetnika Zemlja, ali i drugi ključni protagonisti hrvatske umjetnosti. U tom smislu, posebna se pozornost pridaje Hegedušićevoj ulozi u procesu artikulacije ideje o nezavisnom, nacionalnom likovnom izrazu te se ističe značenje *Podravskih motiva* u povezivanju ideoloških pozicija s lijevim političkim predznakom i nacionalnih kategorija, što toj ideji daje specifično obilježje među srodnim pojavama u srednjoeuropskom kulturnom prostoru.

Ključne reči:

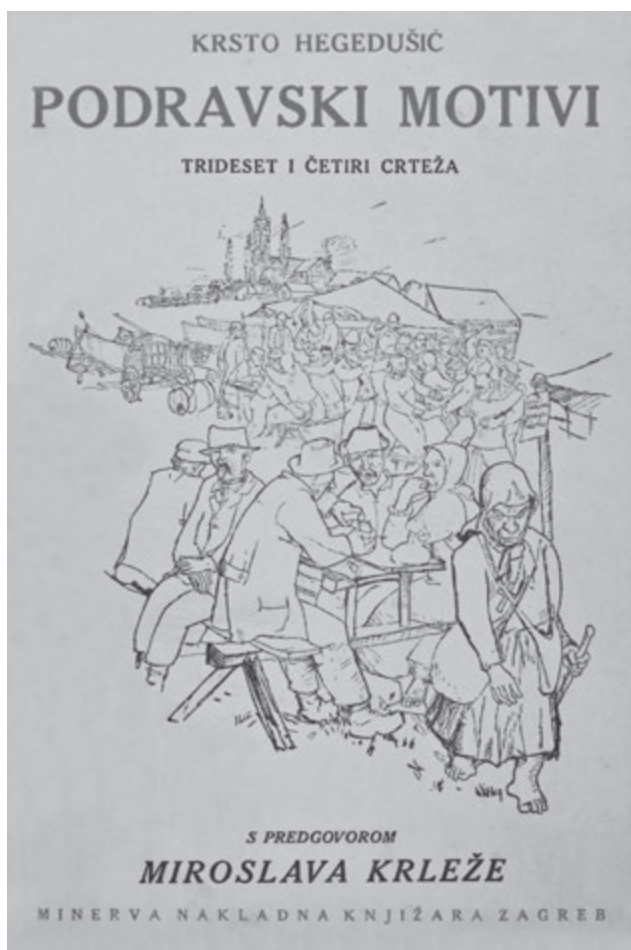
Krsto Hegedušić, *Podravski motivi*, Miroslav Krleža, nacionalni identitet, Udruženje umjetnika Zemlja, sukob na književnoj ljevici

Podravski motivi Krste Hegedušića – zbirka crteža objavljena 1933. u Zagrebu – bili su jedna od prijelomnih točaka u hrvatskoj umjetnosti međuratnog razdoblja. Njihova se važnost prepoznaje na dvije temeljne razine. Prvo, tridesetak Hegedušićevih crteža može se interpretirati u kontekstu osnovnih obilježja djelovanja Udruženja umjetnika Zemlja, kao eksplicitan iskaz autorovih oblikovnih nastojanja, ali i prevladavajućih tematsko-sadržajnih inklinacija. S druge strane, *Podravski motivi* posjeduju osobitu važnost zbog složene, burne i dugotrajne ideološke bitke koja ih je pratila. Naime, *Predgovor Podravskim motivima* Miroslava Krleže² – po riječima Stanka Lasića, njegova najznačajnijeg tumača – „osnovni je tekst čitava sukoba na književnoj ljevici”.³ U tom smislu i sami su crteži nedugo nakon objavljivanja zadobili dodatnu težinu, pa su značenjski promatrani prije svega u temeljnom kontekstu uvodnoga teksta: u svjetlu zalaganja za društveno angažiranu, ali neovisnu umjetnost, za umjetničko djelo kao produkt individualnih stvaralačkih poticaja, a protiv njegove izravne i sveobuhvatne ideologizacije. Iako se, dakle, kritički pristup crtežima, kao i tekstu koji ih je pratio, najčešće temeljio na pogledu kroz prizmu značenja povezanih s glasovitim sukobom na ljevici, treba uzeti u obzir da se njihovu tumačenju može pristupiti i s drugačijih polazišta. Tako se analizom odnosa umjetničkog stvaralaštva i nacionalnog identiteta u Krležinu *Predgovoru* nameću odgovori na jedno od ključnih pitanja koje je zaokupljalo hrvatske umjetnike u međuratnom razdoblju: ono o tome s kojih bi temelja trebalo krenuti u oblikovanje željenog nezavisnog, nacionalnog likovnog izraza.

* * *

Sukob na književnoj ljevici, kako se nazivaju oštra ideološka razračunavanja na kulturnoj sceni čitavog jugoslavenskog prostora između 1928. i 1952. godine, u svome je središtu imao različita razumijevanja pojma i mogućnosti sinteze umjetnosti i revolucije.⁴ U revolucionarnim procesima s lijevim političkim predznakom, koji su bili na djelu u spomenutom razdoblju, kulturi je, a posebice književnosti i likovnim umjetnostima, dodijeljena izuzetno važna djelatna uloga: upravo kultura, naime, postaje nezaobilazan „faktor preobražaja”.⁵ Stoga ne čudi da se Udruženje umjetnika Zemlja pojavilo 1929. godine dobrim dijelom kao rezultat takvog prevladavajućeg kulturnog ozračja. Kao jedna od najvažnijih organiziranih skupnih pojava u povijesti hrvatske umjetnosti, s čvrsto postavljenim programskim ciljevima i jasno formuliranim manifestnim istupom, Zemlja je, unatoč mnogim proturječjima koje su obilježile njezino djelovanje, zauzela istaknuto mjesto na hrvatskoj umjetničkoj pozornici.

Krsto Hegedušić je pak na više mjesta, komentirajući djelovanje i izlagačku politiku Zemlje, ali i opću situaciju u hrvatskoj umjetnosti toga doba, često pisao o „likovnoj samostalnosti našeg naroda” kao temeljnom stavu Zemlje.⁶ Njegova razmišljanja tako u središte pozornosti dovode – ali i povezuju – dvije osnovne idejne pokretačke snage Udruženja: potrebu za oblikovanjem nezavisnog likovnog izraza i društvenu angažiranost s pozicije političke ljevice. U ključnom tekstu, objavljenom 1932. pod naslovom *Problem umjetnosti kolektiva*,⁷ Hegedušić tako ustrajava upravo na dubokoj povezanosti tih idejnih sklopova: težnja za pronalaženjem nacionalnog likovnog izraza – kao temelja novog nacionalnog i kulturnog identiteta u čijem bi oblikovanju trebali ravnopravno sudjelovati i zapostavljeni društveni slojevi (u čemu pak možemo prepoznati svojevrsni amalgam



Krsto Hegedušić,
*Podravski motivi: trideset
i četiri crteža*, naslovnica
s crtežom *Molvarsko
proštenje*, 1933.

utjecaja Radićeve ideologije i osnova lijevih političkih stavova) – isprepleće se sa željom za uspostavljanjem „ideološki ispravne” umjetnosti, pod utjecajem odjeka suvremene sovjetske kulturne politike.⁸

Kako se, dakle, prema ulozi umjetnosti u oblikovanju nacionalnog identiteta i eventualnom stvaranju nacionalnog likovnog izraza kao njegova temelja postavio Miroslav Krleža? U mnogim se njegovim književnim djelima, kritikama i esejima, pa tako i u *Predgovoru*, pojavljuje uspoređivanje i suprotstavljanje lokalnih i univerzalnih kategorija, što je jedan od načina na koji se može postaviti dilema nacionalno – internacionalno. Ne smije se, također, zaboraviti Krležin sud – istaknut u nekoliko prigoda – o štetnosti ugledanja na likovne pojave iz inozemstva, što gotovo uvijek ocjenjuje eklekticismom.⁹ Iako nikada nije eksplicitno spominjao potrebu oblikovanja nacionalnog likovnog izraza, njegov se negativan odnos prema dominantnim suvremenim europskim umjetničkim kretanjima, u vremenu u kojemu se ponovno otvaraju pitanja nacionalnog u umjetnosti, može protumačiti i kao zalaganje za oblikovanje likovnog izraza koji bi u osnovnim intencijama trebao biti specifičan, tj. nezavisan od prevladavajućih utjecaja europske matice.

Radi boljeg razumijevanja Krležina stava o povezanosti umjetnosti i nacionalnog identiteta te odnosa prema ključnim protagonistima hrvatske umjetničke pozornice prve polovice tridesetih godina (pa tako i prema Krsti Hegedušiću) potrebno je, digresivno, ukratko analizirati pojedine aspekte romana *Povratak Filipa Latinovicza*.¹⁰ Naime, taj je roman, pisan 1930. i 1931., a objavljen u cijelosti 1932. godine – kao „zaglavni kamen i kruna njegova bavljenja slikarskom problematikom”¹¹ – najbolje svjedočanstvo o svim Krležinim, često proturječnim stavovima o najvažnijim pojavnostima u nacionalnoj, ali i europskoj modernoj umjetnosti. Poput Filipa Latinovicza, koji u romanu traga za vlastitim identitetom i definicijama identiteta sredine iz koje potječe – pa i poticajima koji bi mu pomogli odrediti se kako prema vlastitu djelu tako i prema umjetnosti uopće – i sam Krleža na stranicama romana iznosi sve dileme i pitanja kojima su obilježena njegova razmišljanja o različitim umjetničkim pojavama. Osim što se u romanu mogu pronaći nadahnute mikroanalize obilježja djela onih umjetnika koji su Krleži, ali i Hegedušiću, značili mnogo (od Boscha i Brueghela do Grosza), osobito su važne aluzije na ključne suvremene hrvatske umjetnike. Analizirajući Krležin odnos prema protagonistima suvremene hrvatske umjetničke scene, a koji se može odgonetnuti prepoznavanjem likovnih afiniteta fikcionalnog Filipa Latinovicza, Tonko Maroević

spominje „tendenciju ukorijenjivanja slikarstva u našu sredinu, i to ponajprije kod nekih naših ‘parižlija’, kao što su osnivači Zemlje Junek i Hegedušić”.¹² U tom smislu, znajući da je i sam Latinovicz kolorist (štoviše, fovist), Junek se nameće kao posve primjerena usporedba. Ipak, s obzirom na stalnu potrebu za „ukorijenjivanjem” i približavanjem domaćoj sredini, „Hegedušić je svakako najbliži programu kojim se Filip zanosi”, pa je Krleža „progovorio o njemu kao o najbližem Filipovu srodniku”.¹³ Međutim, nastavlja Maroević, i Ljubo Babić može se prepoznati u pojedinim Latinoviczevim karakteristikama: „Tipološki (ne životopisno) Babić je Filipov bratblizanac; zakašnjeli romantik, izraziti intelektualac i pisac o slikarstvu...”.¹⁴ Ukratko, temeljem Maroevićeva uvida, može se zaključiti da je lik Filipa Latinovicza – uznemiren, rastrgan, nesiguran u vlastite vrijednosti, u stalnoj muci „traženja samoga sebe” – svojevrsna slika hrvatske međuratne likovne scene, razapete u oblikovanju vlastita identiteta između pokušaja razumijevanja i prihvatanja osnovnih postulata brzo mijenjajuće europske suvremene likovne scene te stalne, gotovo bolne želje za izražavanjem specifičnih ili autohtonih umjetničkih elemenata – želje za povlačenjem



Krsto Hegedušić, *Majkobožari*, 1933, objavljeno u: Krsto Hegedušić, *Podravski motivi: trideset i četiri crteža*, str. 32.

u siguran, dobro poznati okvir unutar kojeg će se osnovna „pravila igre” određivati na jednostavan i svima razumljiv način. Drugim riječima, dileme glavnoga lika ujedno su i temeljne dileme hrvatske međuratne umjetnosti i njezinih ključnih protagonista: tako je Filip Latinovicz istodobno i „bjegunac” Leo Junek (koji odlazi u Pariz, prepušta se „zagrljaju” Cézannea i francuskog slikarstva te se više ne vraća), i Ljubo Babić (koji želi pomiriti domaće modernističke temelje, odjeke francuskog kolorizma, specifične elemente nacionalnog pejzaža i regionalnu folklornu baštinu, a sve radi ostvarivanja ideje o „našem izrazu”), i Krsto Hegedušić (sa svojom opsesijom nezavisnošću i ideološkom „ispravnošću” likovnog izričaja).

* * *

Predgovor Hegedušićevim *Podravskim motivima* nedvojbeno je najvažnije poglavlje Krležina ambivalentnog odnosa prema protagonistima Zemlje.¹⁵ Ono je presudno odredilo sudbinu te umjetničke grupacije u smislu unutarnjeg rascjepa: pojedini umjetnici, revoltirani Krležinim stavom, istupili su iz Udruženja. *Predgovor* je, naime, označio kulminaciju prve faze sukoba na književnoj ljevici, ideološkog razilaženja unutar korpusa tzv. socijalne literature koji je u međuratnoj multinacionalnoj državnoj zajednici imao izrazito jugoslavensku orijentaciju. Krleža prema takvoj orijentaciji u *Predgovoru* ne zauzima jasan stav, a pitanju nacionalnog identiteta ne pristupa izravno. Ipak, analiza će pokazati da je upravo taj tekst zorna potvrda osnovne Hegedušićeve intencije: povezivanja ideoloških s nacionalnim kategorijama.

Krleža se u *Predgovoru* – nasuprot negaciji svih individualnih vrijednosti i težnji za potpunom ideologizacijom umjetnosti, potaknutoj harkovskim zaključcima i Ždanovljevim nastojanjima – zalaže za kritički usmjerenu i socijalno angažiranu, ali neovisnu umjetnost. U tom smislu, kao najveće vrijednosti pokušaja svakog umjetničkog stvaranja ističe upravo one koje proizlaze iz individualnog.¹⁶ Nadalje, u *Predgovoru* se raspravlja o mnogim problemima koji se prepoznaju kao ključni za određivanje obilježja hrvatskog kulturnog identiteta u tom trenutku: od pojma ljepote i različitih načina njegova shvaćanja, do situacije u hrvatskom slikarstvu posljednjih desetljeća. Upravo u dijelu u kojemu se autor osvrće na Hegedušića i njegovo mjesto na hrvatskoj umjetničkoj pozornici mogu se pronaći i tumačenja pitanja nacionalnog identiteta i njegova odnosa sa suvremenom umjetničkom produkcijom. Krleža, prvo, citirajući dio vlastita teksta iz 1925. godine,¹⁷ uvodi Brueghela kao slikara bitno određenog povezanošću s obilježjima sredine koju je slikao, a usto identificira

i sličnost između njegova Brabanta i sjevernohrvatske regije: „...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”.¹⁸ Zatim spominje i Geogea Grosza kao jednu od mogućih poveznica s Hegedušićevim crtežima: „Metoda crtanja Hegedušićevih likova i fizionomija jeste mjestimično 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 apsurda George Grosza.”¹⁹ Ipak, ističe da se, unatoč „Brueghelove Flandrije i George Groszovog degeneriranog Berlina”, u Hegedušićevu stvaralaštvu prepoznaje upravo istinska povezanost s regionalnim: krajolikom, ali i ljudima i njihovim životnim sudbinama određenim društvenim uvjetima, kao osnovnom sastavnicom svakog regionalnog identiteta. Krleža bilježi: „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’”.²⁰ Taj Krležin stav može se protumačiti i kao potvrda Hegedušićeva uspjeha u ostvarivanju najvažnijeg cilja: stvaranja likovnog jezika koji je u najvećoj mogućoj mjeri nezavisan od suvremenih umjetničkih strujanja ponajprije francuske provenijencije, zatim povezan s ključnim obilježjima sredine u kojoj nastaje, a kao takav i nacionalan. Nameće se, dakle, zaključak da u skladu s poznatim i široko rasprostranjenim principom „regionalno kao nacionalno” Hegedušić uspijeva ostvariti nacionalni likovni izraz kao sastavni dio nacionalnog identiteta.

Krleža također prepoznaje važnu ulogu Hegedušićeva talenta, temperamenta, osobnih sklonosti i subjektivnog pogleda, pa tako i tog umjetnika – kao, primjerice, i Račića, Kraljevića te Babića – smatra izrazitim individualcem i staje u obranu općih individualnih vrijednosti. Citirajmo, stoga, jednu indikativnu Krležinu rečenicu iz *Predgovora*, koja se odnosi na sliku *Poplava*: „Skromno se nadam, da će mi naši ‘materijalistički’ zvjezdoznanci dopustiti, da je osim te statističke istine o našim poplavama kod te Hegedušićeve slike 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.”²¹ Hegedušić je za Krležu, upravo zbog takva pristupa, najbolji primjer socijalne tendencije u umjetnosti, pa nudi svojevrсну formulu za „čitanje” njegova rada: „Trebalo bi te Hegedušićeve nezgrapne, tvrde,

pijane, grube, okorele, elementarne seljake usporediti s našim slikarskim i kazališnim seljačkim secesionističkim idilama, pa da se verizam Hegedušićeve grafike ne shvati kao karikatura, nego kao praktična primjena teze o socijalnoj tendenci u našem slikarstvu.”.²²

Na trideset i tri Hegedušićeva crteža, objedinjena pod nazivom *Podravski motivi*, može se, kako je ustanovljeno, gledati kao na eksplicitan iskaz autorovih oblikovnih nastojanja, ali i prevladavajućih sadržajnih inklinacija. Crteži su, naime, činili najveći dio autorovih izložaka na predstavljajima Zemlje, a crtajući je – svjedoče tome i *Podravski motivi* – mogao postići kudikamo veću izražajnu slobodu nego slikajući. Rezultat je to svakodnevnih zapažanja ponajprije seoskog života, pa se upravo kao brze i neposredne zabilješke traumatičnih trenutaka suvremene stvarnosti Hegedušićevi crteži mogu uspoređivati s onima Georgea Grosza. Sličan način čvrstog vođenja linije koja odlučno određuje formu, težnja deformaciji te srodna potreba za komentarom društvenih anomalija također govore o susretu s Groszom kao ideološkim i formalnim uzorom.²³ Hegedušić ni u crtežu ne odustaje od prepoznatljivih elemenata lokalnog krajolika, a mnogo izrazitije nego na slikama pristupa karakterizaciji ljudskog lika radi stvaranja određenog specifičnog tipa. Nedvojbeno je prisutna i veća raznolikost: od velikih grupnih scena poput *Molvarskog proštenja* s naslovnice *Podravskega motiva* (gdje će se ponegdje „izgubiti“ u gotovo filigranskom iscrtavanju detalja) i *Majkobožara* (gdje prevladava sumarni potez), do jednostavnih prikaza, poput crteža *Pepek spi*, na kojemu prevladavajuća praznina naglašava detalje iscrtane i ispisane na zidu zatvorske ćelije. U *Podravskega motivima* mogu se, stoga, pronaći svi elementi ključni za pokušaj stvaranja nacionalnog likovnog izraza, a koje Hegedušić navodi u svojim glasovitim *Tehnološkim tekama*, tekstu *Problem umjetnosti kolektiva* te drugim tekstovima u kojima se bavi formalno-stilskom stranom težnji Udruženja umjetnika Zemlja.

U dijelu Krležina *Predgovora* koji se tiče izravno Hegedušića i njegova stvaralaštva mogu se, dakle, prepoznati tri temeljna elementa koja autor smatra presudnima za pokušaj ujedinjavanja zalaganja za slobodu umjetnosti s težnjom služenja te iste umjetnosti najvažnijim ciljevima „društvene revolucije”, ili, drugim riječima, za mogućnost pomirivanja principa individualnog u umjetnosti i „tendencije” u umjetnosti. Prvo, riječ je o imperativu povezanosti sa sredinom u kojoj dotična umjetnost nastaje, zatim o afirmaciji individualnih vrijednosti i, posljednje, o potrebi tzv. socijalnog usmjerenja koje svjedoči o najčešće teškim



Krsto Hegedušić,
Pepsek spi, 1932, objavljeno
u: Krsto Hegedušić,
Podravski motivi: trideset i
četiri crteža, str. 57.

životnim situacijama zapostavljenih slojeva društva. Govorimo li o utjecajima koji su nekoliko godina prije *Podravske motive* prepoznati kao važni za oblikovnu stranu izgradnje nacionalnog likovnog izraza – dakle o načelima primitivizma, Brueghelu i Groszu – treba napomenuti da ih sve možemo pronaći u Krležinu eseju. Stoga, iako to nigdje izrijeком ne spominje, Krleža definira ključne elemente nacionalnog likovnog izraza kao važnog dijela nacionalnog identiteta, i to ne bitno različito od načina na koji taj izraz shvaća sam Hegedušić. U tom smislu nećemo pogriješiti ako među najvažnijim porukama *Predgovora Podravske motive* i samih crteža prepoznamo i stav prema pitanju nacionalnog identiteta, tj. ideju o potrebi oblikovanja nacionalnog likovnog izraza.

Napomene:

¹ Ovaj je članak nastao na temelju izlaganja održanog u sklopu 3. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti (Zagreb, 25.–27. 11. 2010), a njegovu temu potaknuli su rezultati istraživanja provedenog u sklopu izrade doktorske disertacije kojoj je u središtu zanimanja bilo pitanje nacionalnog likovnog izraza u djelovanju Udruženja umjetnika Zemlja. – P. Prelog, *Udruženje umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz, doktorska disertacija*, rukopis, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2006. Članak je prvi put objavljen u časopisu *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 36, (2012), 203–210. Zahvaljujem Uredništvu *Radova* na dopuštenju za njegovo ponovno objavljivanje.

² M. Krleža, Predgovor, u: *KRSTO HEGEDUŠIĆ, Podravski motivi: trideset i četiri crteža*, Minerva, Zagreb 1933, 5–26.

³ S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928.–1952.*, Liber, Zagreb 1970, 96 i 100. Lasić također identificira četiri osnovna dijela *Predgovora*: „... prvi odgovara na pitanje što je ljepota; drugi dio raspravlja o socijalnoj literaturi; treći dio daje osnovne ocjene novijeg hrvatskog slikarstva i književnosti; četvrti dio pokazuje kako je Hegedušić praktična primjena teze o socijalnoj tendenciji.“, u: Lasić, 100.

⁴ „(...) fundamentalna struktura u kojoj se odvija sukob na književnoj ljevici upravo je ogorčeni pokušaj sinteze tih dvaju entiteta: umjetnosti i revolucije“, u: Lasić (kao u fusnoti 3), 15. „Scena na kojoj se sukob na književnoj ljevici odvija jeste zatvorena scena sinteze dvaju entiteta koji su se pokazali kao neodrživi jedan bez drugoga.“, u: Lasić (kao u fusnoti 3), 17.

⁵ „(...) revolucija upravo želi vratiti čovjeka kulturi i već se u samom procesu revolucionarnog preobražavanja kultura mora osjetiti kao faktor preobražaja (...)“, u: Lasić (kao u fusnoti 3), 15. O ulozi likovne kritike u slojevitom sukobu na ljevici vidi poglavlje „Likovna kritika u kontekstu skukoba na ljevici od 1930. do 1940.“, u: J. Galjer, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868.–1951.*, Meandar, Zagreb 2000, 224–295.

⁶ K. Hegedušić, „Pred petom izložbom Zemlje“, *Danas*, 1, 1934, 113–115, 113.

⁷ K. Hegedušić, „Problem umjetnosti kolektiva“, *Almanah savremenih problema*, 1932, 78–82.

⁸ U tom smislu, ispravnim se nameće mišljenje Igora Zidića koji tvrdi da se u Hegedušićevim stavovima „klasični interes izravno izjednačavao s nacionalnim“. – I. Zidić, „Slikarstvo, grafika, crtež“, *Kritička retrospektiva „Zemlja“*, katalog izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb 1971, 11–18, 14.

⁹ Dobra je ilustracija takva stava kritika šeste izložbe Proljetnog salona: M. Krleža, „VI. izložba Hrvatskog proletnog salona“, *Plamen*, 12, 1919, 244–247.

¹⁰ M. Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*, Nakladna knjižara Minerva, Zagreb 1932.

¹¹ T. Maroević, „Slikarstvo Filipa Latinovicza“, *Žbornik 3. programa Radio Zagreba*, 2, 1978, 260–269, 260. Isti je tekst objavljen u knjizi: T. Maroević, *Napisane slike. Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2007, 172–202.

¹² T. Maroević (kao u fusnoti 11, 1978), 267.

¹³ T. Maroević (kao u fusnoti 11, 1978), 267.

¹⁴ T. Maroević (kao u fusnoti 11, 1978), 267.

¹⁵ Krležin odnos prema djelovanju Udruženja umjetnika Zemlja nije bio ni jednostavan, niti jednostran: izjasnio se samo u korist Krste Hegedušića, afirmirajući njegovo djelo u kontekstu socijalne umjetnosti. O ostalim članovima i njihovu djelu (s iznimkom Đure Tiljka) u vrijeme postojanja Zemlje nije pisao, pa ne možemo govoriti o potpunom podudaranju njegovih stavova i općih, raznolikih „zemljaških“ umjetničkih pozicija. Ipak, može se zaključiti da su neki od njegovih sudova o umjetnosti izrazito bliski onima na osnovi kojih Hegedušić tumači pojedine ciljeve Zemljine aktivnosti. Prvenstveno, riječ je o već spomenutoj potrebi „ukorjenjivanja“, tj. povezanosti sa sredinom u kojoj umjetnost nastaje, težnji za prepoznavanjem specifičnih obilježja krajolika i ljudi, a što se može pronaći ponajprije u ruralnom ambijentu. Drugi važan element u Krležinim stavovima jest povezanost s društvenom situacijom, što su obilježja umjetnosti s „tendencijom“, dakle socijalne umjetnosti. Treći je stav onaj o štetnosti ugledanja na umjetničke pojave iz inozemstva. I dok se navedena mišljenja – artikulirana ponajprije u tekstu o Georgeu Groszu (M. K., „O njemačkom slikaru Georgeu Groszu“, *Jularnji list*, 29. kolovoza 1926, 19–20; M. Krleža, „O njemačkom slikaru Georgeu Groszu“, *Književna republika*, 2, 1927, 83–94.), romanu *Povratak Filipa Latinovicza*, pa naposljetku i u *Predgovoru Podravskim motivima* – u glavnini podudaraju s osnovnim Zemljinim, tj. Hegedušićevim intencijama, u Krležinoj afirmaciji Račićeva opusa kao temelja nacionalne moderne umjetnosti, sklonosti neorealizmu Petra Dobrovića i nedvosmislenoj podršci Babićevu stvaralačkom usmjerenju bilo je malo toga što su „zemljaši“ mogli protumačiti poticajnim.

¹⁶ *Podravski motivi*, po tumačenju Stanka Lasića, „nisu ništa drugo nego obrana individualnog“. – S. Lasić (kao u fusnoti 3), 98.

¹⁷ M. Krleža, „Pismo iz Koprivnice“, *Hrvat*, 31. siječnja 1925, 4–5.

¹⁸ M. Krleža (kao u fusnoti 2), 21.

¹⁹ M. Krleža (kao u fusnoti 2), 25.

²⁰ M. Krleža (kao u fusnoti 2), 25.

²¹ M. Krleža (kao u fusnoti 2), 23.

²² M. Krleža (kao u fusnoti 2), 25.

²³ Hrvatska povijest umjetnosti često je donosila usporedbe Hegedušićeva i Groszova načina. Tako Mladenka Šolman s pravom upozorava na „sklonost groteski i prisutnost karikaturalnih elemenata koji su često podvodili dio njegovog crtačkog opusa pod utjecaj Groszova načina“. – M. Šolman, *Krsto Hegedušić – retrospektiva 1917.–1967.*, katalog izložbe, Moderna galerija, Zagreb 1973, 7. Vladimir Maleković pak nabraja razlike u njihovu umjetničkom pristupu: „Dok Hegedušićevo neposredno sagledavanje biti nekog predmeta ili (socijalnog) zbivanja ide poglavito kroz doživljajni akt, Groszovo je podložnije racionalnoj analizi. Hegedušiću je nadasve važno činjenično stanje, Groszu dedukcija. Hegedušić prenosi neposrednu spoznaju, dok je Grosz sklon artistskoj konstrukciji. Ono što ih zbližava je isti ili sličan etički odnos prema vrijednostima, odnosno nevrijednostima vlastite okoline.“ – V. Maleković, *Krsto Hegedušić. Uznički crteži 1931.–1941.*, Apertus naklada, Zagreb 2001, 12. Riječ je, dakle, o srodnom načinu korištenja linije u određivanju forme, iscrtavanja detalja i strukturiranja cjeline kompozicije, što rezultira jasno uočljivim specifičnostima. Hegedušić je, prije svega, mnogo discipliniraniji u stvaranju jasne i tradicionalno uravnotežene kompozicije, dok se kod Grosza mogu primijetiti pojedini ekspresionistički „zaostaci“, kao i sklonost vizualnim principima montaže. S druge strane, treba istaknuti da je Grosz utjecao na hrvatsku umjetnost između dvaju ratova ne samo formalnom stranom svoga umjetničkog rada, već i ideološkom dimenzijom cjelokupnog javnog djelovanja. O različitim aspektima njegova utjecaja na domaću umjetničku sredinu vidi: L. Magaš, P. Prelog, „Nekoliko aspekata utjecaja Georgea Grosza na hrvatsku umjetnost između dva svjetska rata“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 33, 2009, 227–240. Isti je tekst, neznatno izmijenjen, objavljen i na engleskom jeziku: L. Magaš, P. Prelog, „George Grosz and Croatian Art between the Two World Wars“, *RIHA Journal* 0031, 7 November 2011, URL: <http://www.riha-journal.org/articles/2011/2011-oct-dec/magas-prelog-george-grosz-and-croatian-art> (pristupljeno: 25. 7. 2012).