

DVA NAPISA RASTKA PETROVIĆA O GRUPI ZEMLJA

Rastko Petrović je u dva navrata pisao o grupi *Zemlja*: prvi put oktobra 1929. neposredno pred otvaranje inicijalne izložbe grupe u Salonu Ulrich u Zagrebu novembra iste godine, najavljujući je u časopisu *Nova literatura*¹, a drugi put prikazujući u *Politici* beogradsku (šestu po redu) izložbu grupe održanu u Umetničkom paviljonu Cvijeta Zuzorić februara-marta 1935.² Činjenica da ovaj vrlo značajni kritičar izrazito modernističke formacije i građanske socijalne i kulturne provenijencije piše (i to u dva navrata) o jednoj takođe vrlo značajnoj umetničkoj pojavi izrazito leve ideološke i političke orijentacije već je zbog toga dovoljno intrigantna da pobuđuje izazov i zavređuje potrebu razmatranja ovog slučaja.

Prvo pitanje koje se ovom prilikom postavlja jeste: otkuda to da Petrović piše o *Zemlji* čak pre otvaranja njene izložbe, kako to da on o tome piše za levičarski časopis *Nova literatura* koji, kao što je poznato, izdaju i uređuju braća Pavle Bihali i Oto Bihalji u Beogradu od oktobra 1928.³ Iz sadržaja ovog teksta razabire se da je Petrović boravio u Zagrebu nedugo pred njegov nastanak, po svemu sudeći u Zagreb nije otišao prvenstveno sa ciljem da ovaj tekst napiše, nego je tokom svog boravka došao u kontakt sa nekim od pripadnika grupe, obišao je njihove radne prostore ("zapravo njihove sobe, jer oni ne slikaju u ateljeima", svedoči o tome Petrović), nakon što je bio razočaran svime što je zatekao u tadašnjim zagrebačkim umetničkim galerijama. Petrović ne pominje šta je konkretno od slikarske produkcije pripadnika *Zemlje* tada video, čini se da je svoje utiske o *Zemlji* stekao pre u razgovorima o ciljevima grupe sa pojedinim njenim članovima, ali kao iskusni kritičar i znalac aktuelnih umetničkih problema Petrović je odmah zapazio polemički karakter grupe u odnosu na zetečeno stanje u umetnosti njene sredine predviđajući da će predstojeći javni nastup *Zemlje*, kao što se uostalom i dogodilo, u sopstvenoj sredini izazivati oštru konfrontaciju sa nosiocima i zastupnicima drugačijih umetničkih shvatanja. Upuštajući se u pisanje o *Zemlji* Petrović je nastojao da pronikne u idejnu atmosferu i u

¹ Rastko Petrović, *Za novu umetnost. Povodom izložbe udruženja "Zemlja"*, Zagreb, *Nova literatura*, 11, Beograd, oktobar 1929, str. 315-316, ponovo objavljeno u knjizi *Eseji, kritike*, 5, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1995. str. 52-53.

² Rastko Petrović, *Izložba "Zemlje". Krsto Hegedušić sa drugovima izlaže u Beogradu*, *Politika*, Beograd, 3.III 1935, ponovo objavljeno u knjizi *Eseji, kritike*, 5, Beograd 1995, str. 219-221.

³ Časopis *Nova literatura* izlazio je od decembra 1928. do novembra 1929. kada je sa dvanaestim brojem odlukom Državnog tužilaštva zabranjeno dalje izlaženje. Detaljnije: *Zbornik Pavle Bihali izdavač*, Nolit, Beograd 1978. Hronologija časopisa *Nova literatura* na str. 188-191.

personalne odnose među uticajnim akterima na zagrebačkoj umetničkoj sceni u trenutku osnivanja grupe, no pitanje je koliko je zaista bio u stanju da detaljno poznaje i ispravno razabire takve odnose. Sumnju u to, naime, pobuđuje njegova sledeća tvrdnja o odnosu Krleža-grupa *Zemlja*: "Krleža, koji intimno voli Barok i Goyu, neće sa *Zemljom*. Njemu je – bar tako izgleda – strana ideologija koju oni sobom donose".⁴ Tačno je da odnos između Krleže i *Zemlje* jeste znatno složeniji nego što bi to bio odnos potpunih ideoloških i umetničkih istomišljenika. Nema sumnje da je Krleža objavljivanjem teksta O njemačkom slikaru Georgu Groszu, 1927.⁵ u zagrebačku kulturnu sredinu uneo ili barem u njoj osnažio afinitete prema socijalno-kritičkom poimanju i jeziku umetnosti koji pomenuti umetnik zastupa, a čiji će način crtačkog predstavljanja direktno uticati na pojedine pripadnike *Zemlje*, pre svih na samog Hegedušića. Tim svojim tekstom Krleža vremenski i čak idejno anticipira orijentaciju *Zemlje* i s obzirom na duhovni autoritet koji u sopstvenoj kulturnoj sredini poseduje nesumljivo je da vrši posredni ili neposredni uticaj na opredeljenja pojedinih budućih pripadnika grupe. No s druge strane, zna se da je Krleža zauzeo vrlo negativni stav prema prvom predzemljaškom nastupu šestorice učesnika *Grafičke izložbe* (Antun Augustinčić, Vinko Grdan, Omer Mujadžić, Ivan Pećnik, Oton Postružnik, Ivan Tabaković) u Salonu Ulrich marta 1926. svojim napisom u *Obzoru*, što je izazvalo pravo zaprepašćenje i razočarenje mladih izlagača koji su u Krleži, pokazalo se bez dovoljno pokrića, gledali svog duhovnog uzora i pokrovitelja.⁶ Tek 1933. Krleža će se pišući *Predgovor Podravskim motivima Krste Hegedušića* otvorenije izjasniti u prilog ovog ključnog protagonista *Zemlje*, ali to će zapravo uraditi pre u ime sopstvenih shvatanja funkcije umetnosti nego zato da bi dao podršku Hegedušićevoj pojedinačnoj ili zemljaškoj umetničkoj poziciji.⁷ Sve to govori da su između Krleže i *Zemlje* postojali komplikovani i kontradiktorni odnosi, no u osnovi ideologija *Zemlje* ipak mu nije bila toliko stranom koliko to pretpostavlja Petrović u tekstu pisanom – što prilikom ocene pomenute Petrovićeve tvrdnje svakako valja uzeti u obzir – znatno pre nego što će veza Krleža-Zemlja upravo *Predgovorom Podravskim motivima Krste Hegedušića* biti javno demonstrirana i učvršćena. A kako je pak ovaj Krležin kapitalni spis koji je pokrenuo celu lavinu oko "sukoba na književnoj levici" bio primljen među ukupnim članstvom *Zemlje* posebna je tema u raspravi u koju na ovom mestu nije potrebno i moguće ulaziti.⁸

Kao građanskom intelektualcu modernističke kulturne i umetničke orijentacije izvesno je da Petroviću leva ideološka opcija *Zemlje* nije mogla da bude bliska, kao što mu takođe nije mogla da bude prihvatljiva ni težnja pojedinih zemljaša, pre svih samog Hegedu-

⁴ Kao napomena 1, str. 52.

⁵ Miroslav Krleža, *O njemačkom slikaru Georgu Groszu*, Književna republika, 4, Zagreb 1927, str. 83-94.

⁶ Miroslav Krleža, *Grafička izložba*, *Obzor*, Zagreb, 10. III 1926.

⁷ Miroslav Krleža, *Podravski motivi Krste Hegedušića*, Zagreb 1933, Reprint sa dodatkom i bibliografijom, Liber, Zagreb 1971, ponovo objavljeno u tematskom broju časopisa *Republika Podravski motivi i oko njih*, Zagreb, siječanj 1982.

⁸ Krsto Hegedušić, *Pred petom izložbom Zemlje*, *Danas*, 1, Beograd 1934, ponovo objavljeno u časopisu *Republika*, 1, Zagreb, siječanj 1982, str. 102-105.

šića, ka "nezavisnosti našeg likovnog izraza", što praktično znači nezavisnost prvenstveno u odnosu na pariska umetnička iskustva upravo na kojima je Petrović izgradio svoja poimanja slikarstva. Petrović, uostalom, to neslaganje neće prećutati iznevši otvorenu sumnju u zemljašku programsku tezu o "nezavisnosti našeg likovnog izraza". No da mu je kao modernistički orijentisanom kritičaru koji je u još većem otporu prema svakom lokalnom tradicionalizmu čak i takva pozicija *Zemlje* ipak bila bliža od pozicije Ivana Meštrovića svedoči završni pasus pomenutog Petrovićevog teksta koji doslovno glasi:

"Prvom izložbom Zemlje biće zadan ozbiljan udarac ideologiji i misticizmu meštovićevskog klasicizma. Dva oprečna gledanja na svet dolaze u sudar. Na jednoj se strani slikaju i modeluju anđeli sa gitarama, sveci, biskupi i heroji, lepa i umna lica, nebesko carstvo sa svim čuvarima javnog reda i morala. Na drugoj – bogci sa harmonikama, alkohol i birtija, život bedan i ljudi van zakona – život kolektiva anonimn i moćan – blizak nama svima koji hodamo po zemlji, a ne možemo da sedimo među anđelima i sviramo gitare. Bliži nam je taj svet od natirmorta i impresionističke akrobatike, jer mi ne možemo, indiferentni i u besposlici, baviti se samim sobom, lepotama nebeskim i voleti slikarstvo – slikarstvo radi."⁹

Dalja nedoumica oko preciznosti Petrovićevih uvida u zagrebačka umetnička zbivanja u vreme nastanka *Zemlje* krije se u njegovoj sledećoj tvrdnji: "Miše, Babić! Prvi je larpurlartista. Kao slikar, misli da bi valjalo dalje nastaviti u pravcu impresionizma. Smatra Dobrovića – za razliku od Krleže (koji drži Becića) – rešenjem našeg slikarskog problema".¹⁰ No prema današnjim poznatim i prihvaćenim saznanjima čini se da raspored odnosa i veza na toj sceni stoji bitno drugačije: zna se, naime za duge i čvrste afinitete između Krleže i Dobrovića (još od 1921. kada Krleža piše ovom umetniku posvećene *Marginalije*)¹¹, kao što se takođe zna i to da upravo Babić, Becić i Miše osnivaju 1930. – dakle skoro u isto vreme kada Krleža piše *Predgovor Podravske motivima Krste Hegedušića* – grupu *Trojice* koja na zagrebačkoj umetničkoj sceni prve polovine tridesetih godina čini slikarsku i ideološku protivtežu grupi *Zemlja*.¹²

Napokon, u vezi sa ovim Petrovićevim tekstom poslednje i sledeće pitanje: otkuda to da ga objavljuje u *Novoj literaturi*, kao jedini tekst u Petrovićevoj bibliografiji štampan u ovom izrazito levičarski usmerenom glasilu? Između 1926. i 1930. Petrović boravi u Rimu kao službenik jugoslovenskog poslanstva i tih godina uopšte se ne bavi pisanjem o savremenoj umetnosti (njegov najbliži prethodni tekst je iz 1926, prvi sledeći je iz 1931).¹³ Stoga bi se moglo pretpostaviti da je Petrović od redakcije *Nove literature* dobio poziv ili

⁹ Isto kao napomena 1, str. 53.

¹⁰ Isto kao prethodna napomena, str. 52

¹¹ Miroslav Krleža, *Marginalije uz slike Petra Dobrovića*, *Savremenik*, 4, Zagreb 1921, str. 193-205. O odnosu Krleža-Dobrović detaljno: Igor Zidić, *Krležin Dobrović*, katalog izložbe P. Dobrovića, Muzejski prostor, Zagreb 1990, str. 11-14.

¹² O Grupi Trojice: Zdenko Tonković, *Grupa Trojice. Aspekti hrvatske likovne umjetnosti 1930-1935*, katalog izložbe u Umjetničkom paviljonu, Zagreb 1976.

¹³ Bibliografija tekstova Rastka Petrovića o likovnim umetnostima u knjizi *Eseji, kritike*, 5, priredila Radmila Matić-Panić, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1995.

ponudu da specijalno za ovaj časopis napiše tekst o *Zemlji*, tim pre kada se ima u vidu da je sasvim u duhu svoje ideološke orijentacije i uređivačke koncepcije *Nova literatura* i ranije podržavala buduće zemljaše objavljujući njihove radove kao likovne priloge i to u dvobroju 7-8 – crteže Hegedušića i Postružnika, u broju 9. opet rad Postružnika, u broju 11. (u kojemu je objavljen i Petrovićev tekst) ponovo crtež Hegedušića. Nije isključeno da je pri uspostavljanju veze između redakcije *Nove literature* i zagrebačkih umetničkih krugova posredovao Branko Gavella koji ovaj broj časopisa potpisuje kao saradnik glavnog urednika Pavla Bihaljija i koji je mogao da bude Petrovićeva spona sa Hegedušićem i ostalim pripadnicima grupe *Zemlja*.¹⁴

Vremenski raspon od punih pet godina postoji između prvog i drugog Petrovićevog napisa o *Zemlji*; drugog kojega on piše povodom beogradske izložbe zagrebačke grupe u Umetničkom paviljonu Cvijeta Zuzorić februara-marta 1935. U međuvremenu, u odnosu na njihov prvi susret, desile se se i kod Petrovića i u *Zemlji* znatne promene. Posle službovanja u Rimu Petrović se vraća u Beograd i od maja 1931. prihvata se vođenje likovne kritike u listu *Politika*, ostajući u toj ulozi do septembra 1935. i potpisavši pod pseudonimom N. J. u tom periodu osamdeset napisa koji se odreda odnose na zbivanja u tadašnjem beogradskom umetničkom životu. Ovi napisi čine u Petrovićevo kritičarskom opusu drugu hronološku etapu koja se u preblemskom smislu priklanja umetničkoj atmosferi "povratka redu", sa izrazitim estetskim sklonostima prema mentalitetu i plastičkoj kulturi modernog pariskog slikarstva, Petroviću uostalom dobro poznatog iz neposrednog iskustva stečenog u vreme boravka u Parizu početkom dvadesetih godina.¹⁵

Sa druge pak strane, *Zemlja* između prve (zagrebačke) i šeste (beogradske) izložbe prolazi kroz vrlo burne spoljašnje i unutrašnje perturbacije. Svojim nastupima grupa izaziva veliki odjek u umetničkoj i široj kulturnoj, socijalnoj i političkoj javnosti sopstvene sredine, stiže do afirmacije u inostanstvu (druga izložba *Zemlje* 1931. održana je u Parizu), no iznutra grupu razdiru brojne koncepcijske i lične nesuglasice, što za posledicu ima neprestano osipanje članstva uključujući i same njene osnivače Lea Juneka, Ivana Tabakovića i Otona Postružnika, uz priliv novih članova ili gostiju koji kao povremeni izlagači uzimaju učešća na izložbama grupe. Kada *Zemlja* bude 1935. nastupala u Beogradu u sastavu te njene izložbe od osnivača ostaće jedino Krsto Hegedušić, među slikarima od redovnih članova je Edo Kovačević, gosti su Marijan Detoni, Željko Hegedušić, Branka Kristijanović, Vilim Svečnjak, Ernest Tomašević, Kamilo Tompa, Fedor Vaić, kao i samouki slikari Ivan Generalić i Danilo Raušević. Ostali izlagači na beogradskoj izložbi su arhitekti Drago Ibler, Lavoslav Horvat, Mladen Kauzlatic i Stjepan Planić kao članovi i Stjepan Gomboš kao gost. *Zemlja*, dakle, stiže u Beograd u znatno izmenjenom i okrenjenom sastavu u odnosu na svoj početni osnivački stadijum, beogradska je faktički poslednja i zaključna izložba grupe, budući da je neposredno pred otvaranjem sledeće koja je trebala

¹⁴ Isto kao napomena 3.

¹⁵ Rastko Petrović, *Eseji, kritike*, 5, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1995. Za Petrovićevo shvatanje slikarstva posebno je karakterističan tekst *Smisao i vitalnost savremenog slikarstva u Francuskoj*, u dva nastavka, *Politika*, 13. i 16. XII 1932, ponovo objavljeno u navedenoj knjizi, str. 116-118. i 119-121.

da bude aprila 1935. u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu odlukom lokalne Uprave policije grupa *Zemlja* definitivno zabranjena.¹⁶

Iz Petrovićevog napisa o beogradskoj izložbi *Zemlje* kao osnovna intonacija ovog teksta čini se da provejava stav umerene naklonosti prožet određenom distancom. Naklonost se ispoljava u težnji da se osnovnoj problematici grupe pristupi analitički i sa zalaženjem u razloge njene orijentacije, distanca se pak zapaža u nameri da se ipak ne prikriju kritičke primedbe koje upućuje generalnoj poziciji grupe i konkretnim umetničkim realizacijama pojedinih njenih članova i gostiju. Petrović, naravno, uočava dominantni socijalni pristup u orijentaciji *Zemlje*, no ipak nije u stanju ili pak namerno izbegava da je izričito ideološki označi kao levu opciju sa svim političkim konotacijama koje takva opcija podrazumeva. Za Petrovića, pripadnici *Zemlje* smatraju da u datom istorijskom trenutku "biti umetnik znači primiti na sebe izvesnu odgovornost i vršiti izvesnu misiju med ljudima", no o ovoj (očito svesno neodređeno rečeno "izvesnoj") odgovornosti i misiji ne pridaju se nikakvi poblizi ideološki atributi. Evidentno je da Petroviću kao liberalnom građanskom intelektualcu eksplicitni politički angažman zemljaša nije ponašanje koje smatra sebi bliskim i srodnim, stoga ovu crtu u fizionomiji *Zemlje* on posebno ne naglašava, ali ipak ima razumevanje za njihovu težnju da im, upravo kao umetnicima, "dodir s ljudima (bude) neposredan i stvaran". Da je Petrovićevo razumevanje prema osnovnoj orijentaciji *Zemlje* pre uslovljeno razlozima generalne humanističke i humanitarne nego konkretno političke a pogotovo klasne prirode razabire se iz sledećeg karakterističnog pasusa njegovog osvrta na beogradsku izložbu grupe:

"Danas su mase nepregledne i kompaktne. Seoski šorovi produžuju se u predgrađa a njive su natopljene vrućom i zejtinjavom vodom koja se izliva iz fabrika. Ljudi koji polaze na svoj rad toliko su mnogobrojni da skoro svaki pedalj zemlje pokrivaju svojim stopama. Ti ljudi koji se gube u jutarnjim izmaglicama, izmešanim sa čađavim oblacima dima, možda i osećaju potrebu za slikarskim kazivanjem njihovih udesa, ili, što je verovatnije, nemaju tih potreba. U svakom slučaju razumljivo je da se nekoliko mladih slikara okupilo i da je rešilo da slika ono što bi ih vezalo za te ljude i čime bi mogli kod njih zadovoljiti širu čovečansku potrebu."¹⁷

Prelazeći pak u područje razmatranja likovnih svojstava slikarstva pripadnika *Zemlje* Petrović upravo kao ubeđeni modernista zamera im odbijanje modernih slikarskih tekovina, usled preteranog vezivanja za uzore i primere iz istorije umetnosti:

"Ovako postavljeni odnos prema savremenom slikarstvu morao je fatalno vezati pristalice *Zemlje* za slikarsku prošlost. Tražeći umetnički ideal koji bi im pomogao da na jasan i pristupačan način saopšte kroz slikarstvo svoje slikarske i čovečanske ideale, Krsto He-

¹⁶ Osnovno o grupi *Zemlja*: Josip Depolo, *Zemlja 1929-1935*, katalog izložbe *Nadrealizam-socijalna umetnost 1929-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969, Božidar Gagro, *Zemlja između uzroka i posledice*, Igor Zidić, *Slikarstvo, grafika, crtež*, Mladenka Šolman, *Kiparstvo*, Željka Čorak, *Arhitektura*, katalog izložbe *Kritička retrospektiva "Zemlja"*, Umjetnički paviljon, Zagreb 1971, Božidar Gagro, *Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata*, Ivanka Reberski, *Zemlja u riječi i vremenu*, Život umjetnosti 11-12, Zagreb 1970.

¹⁷ Isto kao napomena 2.

gedušić i njegovi drugovi ostali su gotovo omađijani od flamanskog slikarstva", tvrdi vrlo odsečno Petrović precizirajući da "oni ne kriju da je njihov isključivi slikarski uzor Brojgl". A u daljem oponiranju ovim, po Petroviću, kontradiktornim i kontroverznim – tematskim aktuelnim ali jezički anahronim – svojstvima slikarstva *Zemlje*, on svoj kritički sud sažimlje u sledećem zaključku:

"Tako se dogodilo da je Zemlja, svojom čvrstom voljom da korača uz savremene mase pošla ispred svih ostalih umetničkih grupa, a izborom koji treba da je dalje nosi kroz život stupala svakim korakom bliže prošlosti. Rezultat je da slike članova Zemlje, inače vanredne, izgledaju kao da ih je Brojgl naslikao svojim savremenima, o nekom svom fantastičnom izletu u podravska sela četiri veka unapred. Slikani ovako, izgledaju kao jedinstvene a neubedljive pripovetke o našim krajevima; sva ta predkišna neba, bezlisna drveta, teška germanska lica i flamanski domovi koji su uzeli oblike naših krovinjara."¹⁸

Da li je ova Petrovićeva ocena zaista adekvatna, ne samo da li je neopravdano prestroga nego da li je preterano pojednostavljena i da li je uopšte u krajnjoj konsekvenciji tačna? Petrovićeva pomenuta analiza može da se odnosi pre svega na neke inače kapitalne Hegedušićeve slike (*Zeleni kader*, *Rekvizicija*, *Hlebina*) prikazane na beogradskoj izložbi *Zemlje*, no i tada uz primedbu da je "flamanska" referenca kao komponenta modernističkog koncepta "primitivizma" umetnikov svesni izbor do kojega on dolazi za vreme boravka u Parizu i to kao jasni znak odlučnog odbijanja tipično francuskog visokog pikturnog esteticizma, a nipošto nije zamka u koju on navodno nepripremljen i neupućen naivno upada. A za ostale pripadnike Zemlje na beogradskoj izložbi Petrovićeva ocena važi još u manjoj meri, što se uostalom razabire iz njegovih analiza izloženih radova. No da je Petrovićeva ocena ipak dirnula u jedan neuralgični problem koji je itekako morio pripadnike *Zemlje*, naime u sopstvenu dilemu zemljaša o tome kako i na kojim jezičkim osnovama izgraditi umetnost efikasnog socijalno-kritičkog značenja i sadržaja nasuprot umerenom modernizmu i esteticizmu slikarstva međuratne "pariske škole", svedoči sledeća Hegedušićeva beleška na isečku Petrovićevog novinskog članka koju je – prema uvidu u ovaj izuzetno indikativni dokument – preneo Josip Depolo: "Taj Rastko Petrović nije kreten, to je najbolja kritika koja je izašla u Beogradu za vreme izložbe Zemlje".¹⁹

Kakva je, dakle, na temelju oba razmatrana kritička napisa Petrovićeva načelna pozicija prema pojavi grupe *Zemlja* i u širem smislu i prema ukupnoj pojavi socijalno angažovane umetnosti u međuratnim jugoslovenskim kulturnim i političkim prilikama? Dosad najdetaljniji odgovor na to pitanje ponudio je Lazar Trifunović koji se Petrovićevim kritičkim opusom pažljivo bavio:

"Krupna neslaganja izbila su na površinu 1935. kada je zagrebačka grupa *Zemlja* priredila izložbu u Beogradu. Rastkov stav je bio vrlo karakterističan za poziciju građanskog estetičara: socijalnu i političku poruku Zemlje on namerno nije primetio, jer nije hteo da ulazi u analizu njene suštine, tako da je ceo zemljaški program sveo na jednu minornu dimenziju govoreći o 'prisnom odnosu Zemlje s ljudima svoje sredine', 'čovečanskim idejama', 'koračanju uz savremene mase' itd. Mada je bio suštinski nezainteresovan za suko-

¹⁸ Isto kao napomena 2.

¹⁹ J. Depolo, isto kao napomena 16.

be na levisi, koji su se razbuknuli posle Krležinog predgovora za Podravske motive, Rastko je tačno uočio pravi problem kada je istakao da socijalna umetnost novu i smelu istorijsku sadržinu izražava u starinskom i prevaziđenom slikarskom izrazu."

A tražeći razloge takvom Petrovićevom stavu, Trifunović smatra da se "Rastko i u ovoj kritici dosledno pridržava strogih kriterijuma koje je postavio na početku tridesetih godina: bilo šta da prikazuje – ikonografske teme, svetitelje, istorijske motive ili scene iz savremenog života – slika mora da ostvaruje visoki umetnički kvalitet kao materija, kao predmet, nezavisno od teme, jer je to presudno za njenu egzistenciju. Taj nepopustljivi estetizam bitno se razlikovao od drugih prikaza zemljaške izložbe, bilo od nekritičkih ocena na levisi, bilo od reakcionarne desničarske analize".²⁰

Ubedljivi iako delimični odgovori na pitanje o razlozima Petrovićevog kritičarskog odnosa prema grupi *Zemlja* nalaze se u oba navedena pasusa Trifunovićeve rasprave. Zaista, kao "građanski estetičar", kako ga Trifunović naziva, Petrović nije imao sklonosti, a samim time ni razumevanja za programske intencije *Zemlje*, otuda je jasno zašto on te intencije u svojoj raspravi ne pominje ili ih naprosto ne primećuje. No Petrovićevo razmišljanje sa slikarstvom pripadnika *Zemlje* ima i drugi, možda ne manje suštinski razlog.

Naime, Petrović je kao likovni kritičar formiran na pariskom umetničkom senzibilitetu i iskustvu, posredi je senzibilitet i iskustvo visokog plastičnog i pikturalnog estetizma, vrlo odnegovane formalne autonomije jezika slikarstva u čijim se temeljima nalaze dva kapitalna modernistička slikarska modela. Jedno je slikarstvo Anrija Matisa i ostalih pripadnika fovizma, drugo je pak kubističko slikarstvo Pabla Pikasa i Žorža Braka, zajedno sa ostalim praktičnim i teorijskim komponentama kubizma uključujući i kritiku Gijoma Apolinera koja je Petroviću bila poznata i bliska, a na ova dva temeljna uporišta nadovezuje se i treći, Petroviću savremeni fenomen Pariske škole dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka. Da se upravo tu nalaze ključni parametri Petrovićeve estetike evidentno se razabire iz programskog teksta druge faze njegovog kritičkog opusa *Smisao i vitalnost slikarstva u Francuskoj iz 1932*.²¹ Polazeći, dakle, od takvih kriterioloških osnova kojima konstantno ostaje odan i veran, Petrović razumljivo ne može ne samo da se udubljuje u socijalno-političke intencije nego ni u umetničke jezičke formulacije slikarstva pripadnika *Zemlje*. Tim pre što jedno od bitnih programskih načela *Zemlje* čini težnja ka otklanjanju od Petroviću bliskog tipično francuskog i pariskog estetskog ukusa kao stava do kojega su, prividno paradoksalno, dvojica među osnivačima *Zemlje* Junek i Hegedušić stigli upravo u Parizu u svom predzemljaškom formativnom periodu. Od toga će stava Junek, ostavši definitivno u Parizu, kasnije odstupiti i odustati približivši se najpre Raulu Difiu i potom Žanu Bazenu, dok će u tom stavu Hegedušić ostati tvrdokorno uporan i nikada ga neće u svojoj slikarskoj praksi i u svome poimanju slikarstva dovesti u pitanje. Pored "flamanske" i, po Petroviću, "brojgelovske" reference do koje će doći u Parizu zahvaljujući posetama Luvru, Hegedušić će dugujući to umnogome Krležinom tekstu o Georgu Grosu potpasti,

²⁰ Lazar Trifunović, *Umetnička kritika Rastka Petrovića*, Zbornik Književno delo Rastka Petrovića, Institut za književnost i umetnost, Beograd 1989, str. 119-137. Isti tekst prethodno objavljen u knjizi L. Trifunović, *Od impresionizma do enformela*, Nolit, Beograd, str. 226-255.

²¹ Isto kao napomena 15.

naročito u svojoj crtačkoj produkciji, pod uticaj ovog u odnosu na pariski antipodnog modela, a to je model nemačke Nove stvarnosti i socijalno-kritičkog realizma sa svim plastičnim i ideološkim svojstvima koja ovaj vrlo razvijeni izražajni jezik podrazumeva. Stoga kada se govori o evropskim koordinatama i paralelama slikarstva *Zemlje* najadekvatniji problemski kontekst tome slikarstvu biće fenomen novostvarnosnog socijalno angažovanog realizma, kao što je to ubedljivo pokazao Božidar Gagro.²² U odnosu, dakle, između Petrovića s jedne i pripadnika *Zemlje* s druge strane posredi je neusaglašavanje proizišlo od dve znatno različite kulturne edukacije i ideološke pozicije, obe iz perioda međuratnog postavangardnog "povratka redu", od kojih je prva Petrovićeva prvenstveno pariske, a druga zemljaška prvenstveno, iako ne i isključivo nemačke provenijencije. Ali samo provenijencije, jer je elaboracija problema u oba slučaja dovoljno autentično primarena i prilagođena domaćim kulturnim i umetničkim prilikama i potrebama. Upravo zbog tih njihovih konceptijskih i ideoloških različitosti došlo je u odnosu između Petrovića kao kritičara i *Zemlje* kao umetničke pojave do susreta, približavanja, ukrštanja, što je urodilo jednim vrlo indikativnim i istorijski važnim kontaktom dva različita poimanja umetnosti na tadašnjem jugoslovenskom kulturnom prostoru, oba formirana u širokom rasponu pluralističke atmosfere "realizma" dvadesetih i tridesetih godina kao ukupnog evropskog problemskog konteksta u umetnosti vrlo uzbudljivog i burnog razdoblja između dvaju svetskih ratova.²³

²² Božidar Gagro, *Zemlja naspram evropske umjetnosti između dva rata*, Život umjetnosti 11-12, Zagreb 1970, str. 25-32.

²³ O evropskim "realizmima" osnovno: katalog izložbe *Lés Réalismes entre Révolution et Réaction 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, Pariz 1981, za jugoslovenske umetničke prilike: katalogi izložbi *Treća decenija – konstruktivno slikarstvo* i *Četvrta decenija – nadrealizam-socijalna umetnost*, oba Muzej savremene umetnosti, Beograd 1967, 1969, za hrvatsku umetnost posebno: Ivanka Reberski, *Realizmi dvadesetih godina: magično, klasično, objektivno*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 1997.