

Mr. sc. Anja Bogojević

Univerzitet u Sarajevu / University of Sarajevo

Akademija likovnih umjetnosti / Academy of Fine Arts

anjabogojevic@gmail.com

UDK / UDC 7.01(497.6)“1918/1941“

Pregledni naučni rad / Scientific review article

Primljeno / Received: 18. 10. 2024.

Prihvaćeno / Accepted: 11. 02. 2025.

**SOCIJALNO ANGAŽIRANA UMJETNOST U BOSNI I
HERCEGOVINI IZMEĐU DVA SVJETSKA RATA – ROMAN
PETROVIĆ, PETAR TIJEŠIĆ, VOJO DIMITRIJEVIĆ I
“COLLEGIUM ARTISTICUM“**

**SOCIALLY ENGAGED ART IN BOSNIA AND HERZEGOVINA IN
THE PERIOD BETWEEN THE TWO WORLD WARS – ROMAN
PETROVIĆ, PETAR TIJEŠIĆ, VOJO DIMITRIJEVIĆ AND
“COLLEGIUM ARTISTICUM“**

Sažetak

U jugoslavenskom umjetničkom prostoru, u periodu između dva svjetska rata, socijalna umjetnost nije bila unificirana stilsko, estetička, kao ni ideološka koncepcija. Prožeta različitim kulturno-povijesnim korijenima, društveno-političkim izazovima i materijalnim prilikama, socijalna umjetnost je, međutim, u svojoj raznorodnosti i pluralnosti, insistirala na aktivnom učešću u mijenjanju postojeće društvene stvarnosti. Društveni angažman manifestirao se kroz sve dostupne i raspoložive medije, forme i strategije umjetničkog djelovanja. Umjetnici su, s jedne strane, posezali za tradicionalnim umjetničkim formama kako bi prenijeli određene društveno-političke ideje, ideološke poruke ili iskazali otpor i jasan antiratni stav, dok su, s druge strane, istraživali nove umjetničke pristupe, stvarajući time avangardne i inovativne umjetničke izraze. Kroz interpretaciju složenih društveno-političkih i kulturno-umjetničkih prilika u Bosni i Hercegovini, a u kontekstu srodnih tendencija onovremene jugoslavenske umjetnosti, rad se bavi istraživanjem socijalno angažiranih umjetničkih praksi koje su nastojale aktivirati društvenu funkciju umjetnosti i afirmirati društvenost umjetničkog djelovanja. Rad pokazuje u kojoj mjeri je zaokret prema društveno relevantnim temama bio poticajan i za formalne inovacije i avangardne iskorake u opusima Romana Petrovića, Petra Tiješića, Voje Dimitrijevića i umjetničkog kolektiva “Collegium artisticum“. Rad predstavlja segment šireg doktorskog istraživanja o socijalno angažiranom i avangardnom djelovanju u likovnim umjetnostima, arhitekturi i sintetičkom teatru u međuratnom periodu u BiH, i nudi nove mogućnosti interpretiranja i valoriziranja bosanskohercegovačke socijalne umjetnosti u predmetnom razdoblju.

Ključne riječi: *avangarda, socijalno angažirana umjetnost, grafika, sintetički teatar*

Summary

In the Yugoslav cultural and artistic space, between the two world wars, social art did not have a unified concept – stylistically, aesthetically nor ideologically. Permeated by diverse cultural and historical roots, sociopolitical challenges and material conditions, social art, however, in its diversity and plurality, insisted on active participation in transforming the existing social reality. Social engagement manifested itself through all available media, forms and strategies of artistic practice. The artist had, on one side, been employing traditional art forms to convey sociopolitical ideas and ideological messages or to express resistance and a clear anti-war attitude, while on the other side they have been exploring new artistic approaches and thus producing various avant-garde and innovative artistic expressions. By interpreting the complex sociopolitical, cultural and historical conditions in Bosnia and Herzegovina, within the context of related tendencies of Yugoslav art of the period, this paper explores the socially engaged artistic practices which aimed to activate the social function of art and affirm the social aspect of artistic practice. The paper demonstrates the measure in which the turn towards socially relevant themes also incentivised formal innovations and avant-garde breakthroughs in oeuvres of Roman Petrović, Petar Tiješić, Voje Dimitrijević and the art collective “Collegium artisticum.” The paper, a segment of the broader doctoral research on socially engaged and avant-garde activity in fine arts, architecture and synthetic theatre in the interwar period in Bosnia and Herzegovina, opens new possibilities for interpreting and evaluating Bosnian-Herzegovinian social art in the said period.

Key words: *social art, socially engaged art, avant-garde, synthetic theatre*

Uvodna razmatranja

U europskom, kao i jugoslavenskom kulturno-umjetničkom prostoru, u periodu između dva svjetska rata, uloga umjetnosti bila je do te mjere složena da je jasno odražavala svu kompleksnost historijskog trenutka unutar kojeg je umjetnost nastajala. Duhovna klima međuratnog perioda uvjetovana je dubokim promjenama u društvenim, političkim, ekonomskim i kulturnim strukturama, što je posljedično djelovalo i na problematiziranje temeljnih egzistencijalnih pitanja kroz umjetničko djelovanje.

Tako je i ponovni povratak realizma kao prevladavajuće stilske poetike, u različitim vidovima umjetničke artikulacije, od magičnog preko kritičkog do socrealističkog, svojevrsna reakcija na opće stanje, pri čemu umjetnost postaje ili alat za suočavanje i direktnu borbu, ili pak, sredstvo za bijeg od stvarnosti.

Umjetničke prakse koje su uzele aktivno učešće u mijenjanju aktualne društvene i političke stvarnosti odlikuje kritički, aktivni i progresivni stav naspram konteksta i društva unutar kojeg djeluju. Takav vid umjetničkog djelovanja najčešće je okarakteriziran kao socijalno angažirana i/ili avangardna umjetnost. Socijalno angažirana umjetnička djela u svojim temama, formama, načinima i strategijama djelovanja bivaju sredstvo za širenje određenih društveno-političkih uvjerenja, umjetnikovih poruka, protesta i upozorenja, ali i poziv na direktnu akciju. Avangardna umjetnost pak, zagovara jasno izražen kritički stav naspram društveno-političke situacije i odnosa unutar kojih nastaje, što će reći da je ona po svojoj prirodi socijalno angažirana. I avangardna i socijalno angažirana umjetnost djeluju po načelu po kojem živjeti u društvu i biti slobodan od tog istog društva naprosto nije moguće. Međutim, avangardno i socijalno angažirano umjetničko djelovanje nije istovjetno; sinergija se događa onoga trenutka kada sadržajno-tematski nivo umjetničkog djela uvjetuje i njegov formalni, avangardni iskorak. Upravo će ovo sjecište avangardnog i socijalno angažiranog umjetničkog djelovanja biti parametar prema kojem će se razmatrati određeni primjeri iz bosanskohercegovačke umjetnosti međuratnog perioda.

Različite umjetničke prakse koje nastoje afirmirati društvenu funkciju umjetnosti u jugoslavenskom umjetničkom prostoru imenovane su zajedničkim nazivnikom – socijalna umjetnost. Međutim, socijalna umjetnost jugoslavenskih naroda i narodnosti nije unificirana umjetnička paradigma, neophodno je imati na umu osobitosti lokalnih sredina (republika) i specifične društveno-političke, ekonomske i kulturno-umjetničke konstelacije koje su direktno prouzrokovale različite vidove otpora kroz umjetnost. U nastavku rada, analizirat će se odabrani primjeri iz opusa bosanskohercegovačkih umjetnika - Romana Petrovića, Petra Tiješića i Voje Dimitrijevića, kao i djelovanje umjetničkog kolektiva “Collegium artisticum” u predmetnom razdoblju, s ciljem da se istraži da li je i u kojoj mjeri odabir sadržajnog okvira utjecao i na formalne inovacije i avangardne iskorake u autorskim rukopisima navedenih umjetnika i kolektiva.

Definiranje avangardnog i socijalno angažiranog umjetničkog djelovanja u periodu između dva svjetska rata

Moderna je umjetnost, u periodu između dva svjetska rata, bila prvenstveno u znaku avangardnih i socijalno angažiranih umjetničkih praksi koje su do te mjere bile isprepletene i povezane da ih je gotovo nemoguće promatrati izvan međusobne uvjetovanosti. Historijske avangarde, kao najekstremniji oblik moderne umjetnosti, po pravilu se javljaju u periodima društvenih previranja,

političkih i ekonomskih kriza, što je i odlika nezahvalnih društveno-političkih prilika i kolektivne apatije u prvim desetljećima XX stoljeća. Upravo su u tom trenutku historijske avangarde poput dadaizma, nadrealizma i konstruktivizma, odbacile dominantne kulturne i umjetničke matrice koje su oblikovale prethodne epohe poput renesanse, baroka, romantizma i realizma te zakoračile u “život”. Prelazeći iz umjetničke sfere u sferu “neumjetničkog” odnosno svakodnevnog života, historijske avangarde su pobjedonosno postulirale da je umjetnost put “ka konačnom oslobođenju čovjeka”. Time je umjetnost dobila jasan, ali nimalo jednostavan zadatak – da ponovno poveže pojedinca i društvenu sredinu.

Književni teoretičar Peter Bürger (1998) svoju teoriju avangarde zasniva na interpretaciji historijskih pokreta, prvenstveno dadaizma, nadrealizma i konstruktivizma koje direktno suprotstavlja umjetničkim tendencijama i praksama u poslijeratnoj Europi i američkoj neoavangardi. Suština prvobitne i izvorne odnosno historijske avangarde je samokritika. Tek kada umjetnost dođe u fazu samokritike, postaje moguće objektivno sagledavanje prethodnih epoha umjetnosti, što podrazumijeva uvid u cjelokupni proces zaključno s pozicijom gledišta od koje kreće tumačenje.

Prema Bürgeru, zaokret ka društvenoj praksi ključna je karakteristika avangardne umjetnosti, no, možda još i važnijim postignućem smatra njeno redefiniranje uloge politike unutar same umjetnosti. Naravno da je moralni i politički angažman bio prisutan u umjetnosti i prije historijskih avangardi, međutim taj angažman je često bio u napetosti s umjetničkim djelom koje ga je izražavalo. Bürger pravi distinkciju između neorganske alegorije i organskog simbola, odnosno između neorganskog avangardnog djela i organskog klasičnog djela. Moralni i politički sadržaj koji autor/ica želi izraziti u organskom, klasičnom umjetničkom djelu podlozan je usklađivanju s cjelokupnom strukturom djela, postajući tako njen integralni dio, bez obzira da li je to bila izvorna intencija autora/ice.

S obzirom na to da je umjetnost izolirana iz životne prakse, djelo koje angažman oblikuje prema estetskim zakonima organiciteta percipira se prema tome, gotovo isključivo, kao puki umjetnički predmet. (Birger 1998: 142–145) Naime, institucija umjetnosti neutralizira politički sadržaj pojedinačnog djela i tek je s pojavom historijskih avangardi postalo jasno da se društveni utjecaj jednog djela ne može naprosto iščitati iz njega samoga, budući da je umjetničko djelo uvjetovano institucijom unutar koje “funkcionira”. Za razliku od organskog, klasičnog umjetničkog djela, u avangardnom djelu pojedinačni elementi ne ukazuju prvenstveno na cjelinu djela, nego na stvarnost. Avangarda je insistirala, makar načelno, na poetici slobode i

oneobičavanju kao dominantnom postupku, pri čemu je načelo *mimezisa* zamijenjeno načelom pune originalnosti. Iako je namjera historijskih avangardi da unište instituciju umjetnosti bila neuspješna, ipak su uništile mogućnost da jedno umjetničko djelo polaže prava na opće vrijednosti, dominantne i univerzalne estetske norme.

Komparativista Renato Poggioli (1975), avangardnoj umjetnosti prilazi kao historijskom pojmu, središtu tendencija i ideja, neprestano naglašavajući dijalektičku srž same avangarde kao pokreta. Autor upućuje na međusobnu ovisnost umjetnosti i društva, ali i na doktrinu same umjetnosti kao sredstva društvene akcije i reforme, tj. revolucionarne propagande i agitacije. Prema tome, dijalektika avangardnog pokreta može se pratiti preko četiri glavna elementa:

1. “aktivizam ili aktivistički moment” koji se poima kao stalna žudnja za akcijom, dinamizmom i avanturom,
2. “antagonizam ili antagonistički moment” - odnosi se na duh netrpeljivosti i opozicije koji se može pojaviti bilo kada i bilo gdje,
3. “nihilizam ili nihilistički moment” proizašao je iz prva dva elementa i definira se kao vrsta transcendentnog antagonizma,
4. “agonizam ili agonistički moment” podrazumijeva samorazaranje koje se tumači i prihvata kao žrtva za uspjeh budućih pokreta.

Važno je istaknuti da prva dva elementa grade svojevrsnu ideološku perspektivu avangarde kroz uspostavljanje metoda i ciljeva akcije, dok druga dva elementa, iako posve iracionalna, ipak ostaju u mističnoj metafizičkoj vezi s prva dva. (Pođoli 1975: 64–65)

S obzirom na jasno izražen kritički stav prema društveno-političkoj situaciji i odnosima unutar kojih je nastajala, avangarda je imanentno bila i socijalno angažirana, odnosno predstavljala je jednu od najautentičnijih društvenih praksi vlastitog vremena. U međuratnom periodu, avangarda se, jednako kao i socijalno angažirana umjetnost, fokusirala, u najvećoj mjeri, ili da zadovolji šire ljudske potrebe koje se prije svega odnose na kulturne sadržaje, ili pak u borbi za sasvim određene društveno-političke ideje i konkretne političke ciljeve. U datim historijskim okolnostima, avangardna i socijalno angažirana umjetnost zalagale su se za iste lijeve političke ideje – za novo društvo utemeljeno na premisama socijalne pravde i jednakosti. Naravno, umjetnost se istovjetno, mada u znatno manjoj mjeri, zalagala i za sasvim suprotne ideje političke desnice, pri čemu se talijanski futurizam može smatrati jedinim relevantnim predstavnikom.

Potrebno je imati na umu da u predmetnom razdoblju, bez obzira da li je riječ o internacionalnom, jugoslavenskom ili bosanskohercegovačkom kulturno-umjetničkom kontekstu, angažman se nerijetko iskazivao isključivo u polju likovnosti, dakle u domenu kreativnog polja istraživanja samog umjetničkog medija, odnosno djelovanja u sferi čiste umjetnosti. Tematski okvir rada jasno ukazuje da će istraživački fokus biti usmjeren ka prvom vidu angažmana, tj. prema socijalno angažiranom umjetničkom djelovanju.

Iako se možda na prvi pogled tako ne čini, definiranje socijalno angažirane umjetnosti danas je mnogo teže i zahtjevnije nego ikad prije. Problem, pored toga što se različiti vidovi javnog djelovanja, pa i oni koji nisu direktno povezani s umjetnošću olako imenuju kao “socijalno angažirani“, leži i u činjenici da socijalno angažirana umjetnost nije jedinstvena, koherentna i stilski istoznačna umjetnička paradigma. Socijalno angažirana umjetnost je sintagma koja označuje i određuje različite modalitete umjetničkog djelovanja koji nastoje aktivirati društvenu funkciju umjetnosti i afirmirati društvenost umjetničkog djelovanja. Riječ je o diskurzivnim umjetničkim praksama koje problematiziraju, tematiziraju i pod znak pitanja stavljaju društvene situacije i odnose unutar kojih nastaju. Socijalno angažirana umjetnost odbacuje ideju da je umjetnost autonomna i da se nalazi izvan društvenog konteksta, nasuprot tome, insistira na kompleksnoj povezanosti s političkim, društvenim, ekonomskim i kulturno-umjetničkim uvjetima u kojima nastaje. Posrijedi je shvaćanje po kojem živjeti u društvu i biti slobodan od tog istog društva jednostavno nije moguće. Socijalno angažirano umjetničko djelovanje uvijek proizlazi iz konkretne situacije, “uključuje sudionike koji su nerijetko i objekt i subjekt i publika rada, suradnike, i onu publiku – javnost – koja nije sudjelovala u procesu, ali je njime zahvaćena naknadno, čineći često proces ne-još-završenim“. Budući da ne počiva na standardizaciji nego operira metodologijom šireg spektra, socijalno angažirana umjetnost “istovremeno provocira vlastite granice, dovodeći se – kada se u krajnjoj konzekvenci razrješava u ne-umjetnosti – i sama u pitanje“ (Bektić 2020).

Potrebno je (iznova) podsjećati na činjenicu da za stvaranje i proizvodnju socijalno angažirane umjetnosti nije dovoljno pokazati samo htijenje. Budući da se radi o složenom umjetničkom pristupu i postupku, neophodno je krenuti putem samosvijesti i objektivnog sagledavanja konteksta unutar kojeg se djeluje, kao i društva za koje se djeluje. Da bi se iskazao angažman “putem umjetnosti“ ili “u umjetnosti“ unutar jasno definiranog društveno-historijskog i kulturnog konteksta, “umetnik bi morao poznavati 'osnovne tendencije i latencije' (E. Bloch), što znači: glavne pravce aktuelnog povesnog zbivanja, i to ne samo kao romantični umetnik na intuitivan naslućujući, već na sa-svestan način, koji modernu umetnost čini refleksivnom, i u toliko angažovanom. No

to po-znanje, ta sa-svest i refleksivnost umetnosti u epohalnom zalaganju umetnika za ovo ili ono, oduzima mu slobodu i dovodi u pitanje umetnost kao umetnost“. (Damjanović 1988: 523)

Socijalna angažiranost, dakle, označava aktivan i progresivan stav umjetnika/ice prema aktualnoj društvenoj i političkoj stvarnosti. To uključuje potrebu i volju za promjenom svijeta i odlučnost da se suprotstavi svemu što tu promjenu guši i opstruira. U cilju sprečavanja dodatnih nesporazuma u klasifikaciji socijalno angažirane umjetnosti, neophodno je i promišljati odnos umjetnik/ica – umjetničko djelo. Naime, ako se angažira umjetnik/ica da li se angažira i njegovo/njeno djelo, ili pak, ako je riječ o angažiranom umjetničkom djelu, da li je po *defaultu* riječ i o angažiranom umjetniku/ici?

S obzirom na umjetnička kretanja u periodu između dva svjetska rata, važno je istaknuti da, iako avangarda podrazumijeva umjetničko djelovanje s naglašenom društvenom funkcijom, odabir tematsko-problemskog okvira nužno ne rezultira i formalnim inovacijama i avangardnim iskoracima. Drugim riječima, socijalno angažirano umjetničko djelovanje ne može se automatski podvesti i pod avangardno. Tek kada se, u određenim slučajevima, ostvari sinteza između sadržajnog nivoa i formalne inovacije, moguće je pod znak jednakosti staviti ova dva pojma.

Društveno-politički kontekst i materijalne prilike u Kraljevini Jugoslaviji u periodu međuraća

Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, od 1929. godine zvaničnog naziva Kraljevina Jugoslavija, unutar svojih granica povezala je područja koja su se međusobno razlikovala na svim poljima – političkom, ekonomskom, socijalnom, vjerskom i kulturnom. Karakterizirala ju je društvena nejednakost, nacionalna raznolikost, ekonomska dezintegriranost, neracionalna proizvodnja, kulturna zapuštenost i vjerska zatvorenost. Novonastali državno-pravni okvir imao je različite povijesne i društvene korijene što se, pak, odražavalo u svim aspektima javnog i privatnog života. Narodi i narodnosti koje je ujedinila Kraljevina Jugoslavija živjeli su unutar različitih političko-pravnih struktura, odvojenih kulturnih matrica i prolazili kroz različite faze kapitalističke proizvodnje. Preciznije rečeno, Kraljevina je ujedinila agrarna (polu)feudalna društva u ranoj fazi kapitalističkog industrijskog razvoja locirana izvan jezgre globalnog kapitalističkog poretka. “Ta društva karakterizirala je ekonomska podrazvijenost, periferna podređenost na svjetskom tržištu i agrarno-patrijarhalna kultura“. (Mihaljević 2017: 17)

O kulturnoj nerazvijenosti Kraljevine Jugoslavije najvjerodostojnije svjedoče podaci o obrazovnoj strukturi stanovništva. Prema popisu iz 1921. godine, nepismeno je bilo više od 51.5% cjelokupnog stanovništva, na području Bosne i Hercegovine brojka raste na čak 80.55%. Iako postotak varira ovisno o pojedinim područjima, nepromjenjivom ostaje činjenica da je većinski nepismena ženska populacija u svim krajevima novonastale države. (Dimić 1996: 310) Kraljevina je nastojala da kroz različite uredbe, zakone, programe opismenjavanja i unificiranje školskog sustava sprovede prijeko potrebne procese strukturalne modernizacije, no sredstva iz državnog budžeta prvenstveno su bila usmjerena ka državnoj upravi i vojnom sektoru, dok su se objedinjeni izdaci za obrazovanje, znanost, kulturu i umjetnost, zajedno kretali od 2.5% do maksimalnih 11.5%, kroz dvije decenije međuratnog perioda. Najmanje sredstava ulagalo se u bosanskohercegovačko školstvo, koje je ujedno bilo i najnerazvijenije. (Džaja 2004: 72–78)

Situacija u Kraljevini je, uz neophodne procese modernizacije, urbanizacije i industrijalizacije, zahtijevala i osmišljavanje jasne kulturne politike s ciljem integracije i poboljšanja kvaliteta života jugoslavenskog društva, no izostao je jasan plan djelovanja kao i sredstva neophodna za njegovu realizaciju.

Kulturno-umjetnički život u Kraljevini Jugoslaviji najvećim se dijelom odvijao u Zagrebu, Beogradu i Ljubljani, zahvaljujući prije svega kontinuitetu rada visokoobrazovnih i kulturno-umjetničkih institucija koje su, s obzirom na vlastite mogućnosti i kapacitete, nastojale pratiti umjetnička zbivanja u europskim kulturnim prijestolnicama poput Pariza, Beča, Budimpešte i Praga.

Kulturno-umjetničke prilike i likovna scena tridesetih godina u Bosni i Hercegovini

Tridesetih godina prošlog stoljeća Sarajevo ne broji više od 70.000 stanovnika, koji mahom žive po mahalama i gradskoj periferiji u izrazito lošim materijalnim uvjetima. Uslijed složenih povijesno-političkih i materijalnih prilika, kao i specifičnih nacionalnih i vjerskih podjela, kulturna produkcija u gradu većinski je bila orijentirana na četiri kulturno-prosvjetna društva: Srpsko prosvjetno i kulturno društvo “Prosvjeta“, Hrvatsko kulturno društvo “Napredak“, Muslimansko kulturno-prosvjetno društvo “Gajret“ i Jevrejsko kulturno-prosvjetno i humanitarno društvo “La Benevolencija“. Rad društava bio je usmjeren, prije svega, na materijalnu podršku učenika osnovnih, srednjih i viših škola kroz stipendije, potpore i otvaranje internata, zatim na organizaciju humanitarnih priredbi i izdavanje vlastitih godišnjaka i kalendara. U predmetnom razdoblju, od obrazovnih i kulturno-umjetničkih

institucija, u Sarajevu je djelovalo par srednjih škola – Prva i Druga muška i Ženska gimnazija, Učiteljska, Trgovačka i Tehnička škola, dvije javne biblioteke koje pripadaju “Prosvjeti” i “Napretku”, Narodno pozorište (gradnja zgrade Društvenog doma odvijala se u periodu 1897-1921. u kojoj se predstave odigravaju od 1899. godine) i Zemaljski muzej (osnovan 1888. godine).¹

Likovni umjetnici se, neposredno nakon Prvog svjetskog rata, udružuju i osnivaju “Društvo umjetnika SHS” koje je aktivno djelovalo do 1923. godine, a njegovu agendu, godinu dana kasnije, preuzima sarajevski ogranak Društva prijatelja umjetnosti “Cvijeta Zuzorić”. Društvo je nastojalo svojim programom obuhvatiti najvažnija područja sarajevskog kulturnog života, s posebnim naglaskom na organiziranju likovnih manifestacija, u čemu je bilo relativno uspješno s obzirom na date okolnosti. Navedeni podaci zorno prikazuju da su materijalne prilike za sarajevske umjetnike bile poražavajuće. Likovni umjetnici, nakon povratka sa studija, suočavaju se s nedostatkom institucionalne podrške i finansijskih resursa što je značajno utjecalo na njihovu mogućnost stvaranja i izlaganja. Tome svjedoči i isječak iz intervjua koji je Roman Petrović² dao za beogradski dnevni list “Pravda” krajem tridesetih godina. Petrović, između ostalog, kaže da “mi imamo mnoge darovite umjetnike školovane u najizgrađenijim i najkulturnijim slikarskim sredinama u Evropi, ali mi nemamo dovoljno ni materijalnih ni socijalnih uslova za umjetnički rad” (Begić 1984: 17). Bez zvanične državne potpore koja bi osigurala osnovne uvjete i sredstva za rad, kao i činjenice da umjetnici nisu bili tržišno konkurentni budući da umjetničko tržište u BiH nije ni postojalo, većina umjetnika bila je primorana da osnovnu egzistenciju osigura radom u prosvjeti. Međutim, rad u prosvjeti imao je svoju dinamiku i jasno propisan raspored časova i zaduženja koji je umjetnicima ostavljao minimalan prostor za umjetničko stvaranje. Osim toga, nedostatak institucionalnih izložbenih prostora i prilika za promociju umjetničkog rada dodatno je otežavalo ionako nezavidnu situaciju. Umjetnici su, u nastojanju da održe svoju kreativnost i profesionalni razvoj, djelovali unatoč teškim uvjetima, međusobno se potpomagali, udruživali i pronalazili alternativne načine da prezentiraju svoj rad široj javnosti putem neformalnih izložbi i različitih

¹ Primjera radi, Akademija likovnih umjetnosti u Sarajevu, kao najstarija visokoobrazovna umjetnička institucija u Bosni i Hercegovini, osnovana je tek 1972. godine.

² Roman Petrović (Donji Vakuf, 1896 – Sarajevo, 1947) studirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Krakovu (1913–1916) i na Višoj školi za likovne umjetnosti u Budimpešti (1916–1917) u klasi profesora Tivadara Zemlenya, zatim se usavršavao u Parizu (1925–1927). Bavio se slikarstvom, grafikom, ilustracijom, kao i izradom ikonostasa za Srpsku pravoslavnu crkvu. Pokrenuo je Privatnu školu sa Petrom Tiješićem i radio kao scenograf za Narodno pozorište u Sarajevu. Više u: *Roman Petrović*. (1988). Katalog izložbe. Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine.

projekata u lokalnoj zajednici. Iako i sami u situaciji koja se može okarakterizirati kao borba za puko preživljavanje, umjetnici nisu ostali imuni na proturječnosti društvenog života i egzistencijalne nedaće svojih sugrađana i sunarodnjaka. Svjesni društvene odgovornosti koje kao umjetnici imaju i moraju preuzeti, likovnjaci se okreću umjetničkom svjedočenju i dokumentiranju surove stvarnosti.

U međuratnom periodu, u jugoslavenskom kulturno-umjetničkom prostoru, različite forme i strategije umjetničkog djelovanja s izraženim kritičkim, emancipatorskim i društveno osjetljivim stavom, imenovane su zajedničkim nazivnikom – socijalna umjetnost.³ Međutim, socijalna umjetnost jugoslavenskih naroda, po svojim kulturno-povijesnim korijenima, razvojnom toku i snagama koje su je iznjedrile, nije bila jedinstvena estetička, pa ni ideološka koncepcija. No, ono što socijalnu umjetnost čini koherentnom umjetničkom pojavom je aktualnost trenutka u kojem nastaje, tj. njena vjerodostojnost kao pravovremene reakcije na složene društveno-političke prilike, ekonomske krize, socijalnu bijedu i moralnu agoniju.⁴ Glavni protagonisti socijalne umjetnosti bili su umjetnici okupljeni oko Udruženja umjetnika “Zemlja” u Zagrebu, Grupe “Život” i Bojkotaša “Cvijete Zuzorić” u Beogradu, sintetičkog teatra “Collegium artisticum” u Sarajevu i mnogi nezavisni pojedinci, mada je u predmetnom razdoblju, mnogo veći broj onih umjetnika koji su svoju angažiranost izražavali isključivo u domenu estetskog i metafizičkog, a ne političkog djelovanja.

Primjeri socijalno angažiranog i avangardnog umjetničkog djelovanja treće i četvrte decenije u BiH – Roman Petrović, Petar Tiješić, Vojo Dimitrijević i “Collegium artisticum”.

U kontekstu bosanskohercegovačke historije moderne umjetnosti, prvi radovi s izraženom socijalnom tendencijom, povremeno se uočavaju u drugoj i trećoj deceniji, dok će ovaj vid umjetničkog djelovanja svoj puni zamah dostići u četvrtoj deceniji s mlađom generacijom umjetnika (Vojo Dimitrijević, Daniel

³ Presudan utjecaj na afirmaciju socijalnih tendencija u likovnoj umjetnosti u Kraljevini Jugoslaviji imala je lijeva socijalna literatura koja 1930-ih godina poprma obrise organiziranog pokreta koji okuplja značajan broj književnika, kritičara i kulturnih radnika. Proces koji su karakterizirali književnost jugoslavenskih naroda bili su povezani s onima koji su se odvijali i u literaturi drugih, razvijenih europskih zemalja.

⁴ Prema teoretičaru i kritičaru umjetnosti Miodragu B. Protiću (1969), jugoslavenska socijalno angažirana umjetnost prije i neposredno nakon Drugog svjetskog rata, može se predstaviti kroz četiri faze: 1. nadrealizam koji je vezan gotovo isključivo za Beograd i kao organiziran pokret traje od 1929. do 1933. godine, 2. socijalna umjetnost koja se kao umjetnički i politički stav javlja oko 1930. godine, tj. nakon Harkovskog kongresa i traje do početka rata 1941. godine, 3. umjetnost u narodnooslobodilačkom ratu i revoluciji od 1941. do 1945. godine, i 4. socijalistički realizam koji postaje službena i jedina umjetnička doktrina nakon oslobođenja. (Protić 1969: 7)

Ozmo, Mica Todorović, Ismet Mujezinović i drugi umjetnici okupljeni oko “Collegium artisticuma”) kao glavnim predstavnicima.

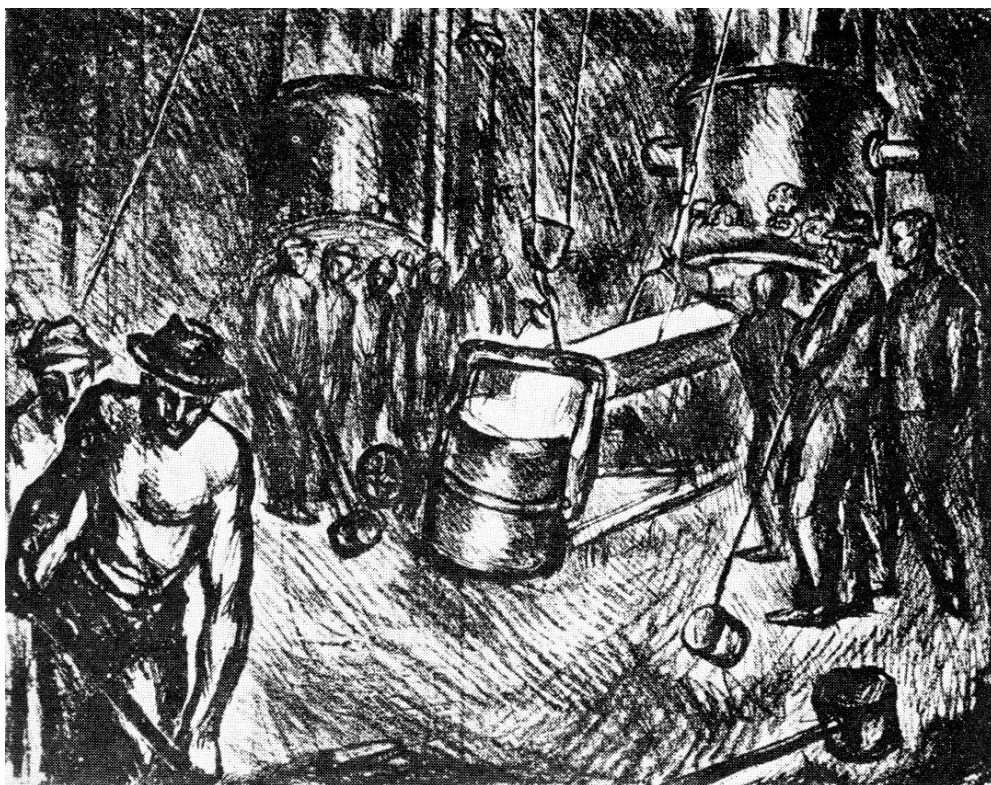
Kapitalno djelo koje je odredilo putanju kretanja socijalne umjetnosti u godinama koje slijede je grafički ciklus “Crni dijamant” iz 1923. godine autora Romana Petrovića i Petra Tiješića⁵. Riječ je o mapi litografija u tvrdom povezu koja se sastoji od petnaest grafičkih listova – “Ugore”, “Okno u Vrdniku”, “Otpremanje ugljena sa konjima”, “Otpremanje ugljena”, “Ložiona”, “Lijevanje željeza u Varešu”, “Rad u rudokopu”, “Separacija u Brezi”, “Lijevanje željeza”, “Rudari”, “Rad u kamenu”, “Južno okno u Vrdniku”, “Otvaranje vatre”, “Povratak sa rada”, “Rudar” i “Rudar Musliman”. Izradi mape prethodili su boravci autora u rudnicima mrkog uglja u Brezi, Varešu i Vrdniku u periodu od 1922. do 1923. godine, što je rezultiralo vjerodostojnim prenošenjem surove realnosti svakodnevnog života rudara. Motiv za izradu grafičke mape s jasno izraženim socijalnim sižeom zasigurno je onovremena žestoka borba rudara za poboljšanje životnih i radnih uvjeta, o kojoj je tadašnja štampa redovito izvještavala, naravno u korist zakonskih mjera i sankcija režimske vlade.⁶

Litografije iz ciklusa znakovitog naziva “Crni dijamant”, svjedoče o poznavanju duhovne klime i aktualnih političko-društvenih previranja, izraženoj sposobnosti opservacije i psihološkoj karakterizaciji subjekata utemeljenoj na empatiji i solidarnosti. Tematika mape je u lokalnom kontekstu autentična, po prvi puta cjelovita i do ove mjere razrađena. Na grafičkim listovima primjetni su elementi konstruktivističkog i postsezanovskog postupka, premda autori prilagođavaju svoj izraz realističnim formama i simplifikaciji grafičkog jezika. Petrović i Tiješić oslobađaju se

⁵ Petar Tiješić (Sarajevo, 1888 – Sarajevo, 1978) slikarstvo je najprije učio u Mostaru i Beču, a zatim je studirao na Akademiji likovnih umjetnosti u Krakovu (1909–1914). U Parizu je boravio 1925. godine. Jedan je od slikara iz prve generacije bosanskohercegovačkih umjetnika koji su pohađali visokoumjetničke škole, uključujući Gabrijela Jurkića, Petra Šaina, Karla Mijića, Špiru Bocarića, Đoku Mazalića, Romana Petrovića i Lazara Drljaču. Pored slikarstva bavio se scenografijom u Narodnom pozorištu u Sarajevu i Mostaru (1914–1918). U periodu od 1920 do 1923. godine, zajedno s Romanom Petrovićem, vodio je Privatnu slikarsku školu. Više u: *Petar Tiješić*. (1969). Katalog izložbe. Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine.

⁶ Kontinuirani rast cijena, zakidanje ionako niskih zarada, pad nadnica, uz stalno maltretiranje i šikaniranje radnika od nove vlasti, predstavljaju okosnicu životne slike radnika i svakodnevnice u rudnicima. U rudnicima na teritoriju Kraljevine Jugoslavije nebrojeno puta dolazi do pobune i organiziranja štrajkova, no vlasti nasilno guše svaki vid otpora, što rezultira katastrofalnim posljedicama – strijeljanjima, progonima i isključenjima iz procesa rada. Kriza koja je nastala uslijed nestašica uglja u periodu od 1920. do 1923. godine, poznata i pod nazivom “ugljena glad”, pogodila je cijelu Europu, time i Kraljevinu, odnosno Bosnu i Hercegovinu, naslanjajući se na postratnu ekonomsku i finansijsku krizu koja se intenzivno prelamala na političkom i socijalnom planu.

ekspresionističkog manira karakterističnog za njihov autorski (slikarski) rukopis i priklanjaju se verističkom izrazu, što omogućuje veću neposrednost sadržajnog nivoa. Kroz smirenu faktografiju, smišljenu kompoziciju i siguran crtež, autori prikazuju različite sekvence iz teškog života rudara. Realističko predstavljanje lišeno puke deskripcije, omogućuje čitljivost sadržaja i poruke mape širim društvenim slojevima, i upravo je to jedan od angažiranih potencijala mape “Crni dijamant”: upoznati i obrazovati šire narodne mase o problemima s kojima se rudari svakodnevno suočavaju. (Ilustracija br. 1)



Stilski raznolik i vjeran umjetničkom eksperimentu, Roman Petrović predstavlja jednu od najautentičnijih ličnosti u bosanskohercegovačkoj modernoj umjetnosti, za “čije su ime kod nas uvek vezana sva modernistička strujanja” (Kršić 1932: 657), kako je to zabilježio na stranicama najznačajnijeg međuratnog časopisa za društvena i kulturna pitanja “Pregled”, njegov glavni urednik, književni kritičar Jovan Kršić - autoritativna i normativna figura koja je presudno djelovala na afirmaciju socijalne umjetnosti u BiH. Godine 1929. Petrović počinje slikati napuštenu djecu sarajevskih ulica, suosjećajući se s njihovom tragičnom sudbinom. Ciklus “Djeca ulice”, pored toga što je odredio trasu razvoja socijalno angažiranog slikarstva četvrte decenije, po godini nastanka koincidira s najznačajnijim

događajima vezanim za socijalnu umjetnost na jugoslavenskoj likovnoj sceni – osnivanjem Udruženja umjetnika “Zemlja” u Zagrebu i prelaskom nadrealizma u službu revolucije u Beogradu. U, do danas, jedinoj značajnoj publikaciji o životu i djelu Romana Petrovića, popratnom katalogu povodom njegove retrospektivne izložbe u Umjetničkoj galeriji Bosne i Hercegovine iz 1988. godine, kustosica Danka Damjanović navodi podatak da je Petrović autor akvarela pod nazivom “Politika” iz 1933. godine, na kojem je, po prvi puta u bosanskohercegovačkoj umjetnosti onog doba, a i kasnije, primijenjen postupak kolažiranja. Da li je uistinu Petrović koristio ovu slikarsku tehniku koju su etablirali avangardisti, primarno kubisti i dadaisti, ostaje nerazjašnjeno jer “uvrstavamo ga u katalog izložbe radi njegovog značaja, mada nemamo kataloških podataka o njemu jer ne znamo gdje se nalazi” (Damjanović 1988: 22). No, činjenica da je Petrović autor prvih apstraktnih kompozicija u bosanskohercegovačkom slikarstvu, kao i podatak da je navedena “Politika” sačuvana u formi foto-dokumentacije, svjedoči o tome da su određene teme u njegovom cjelokupnom opusu isprovocirale i formalne inovacije. Drugim riječima, u određenim radovima Romana Petrovića sadržajno-tematski nivo umjetničkog djela uvjetovao je i njegove avangardne iskorake.

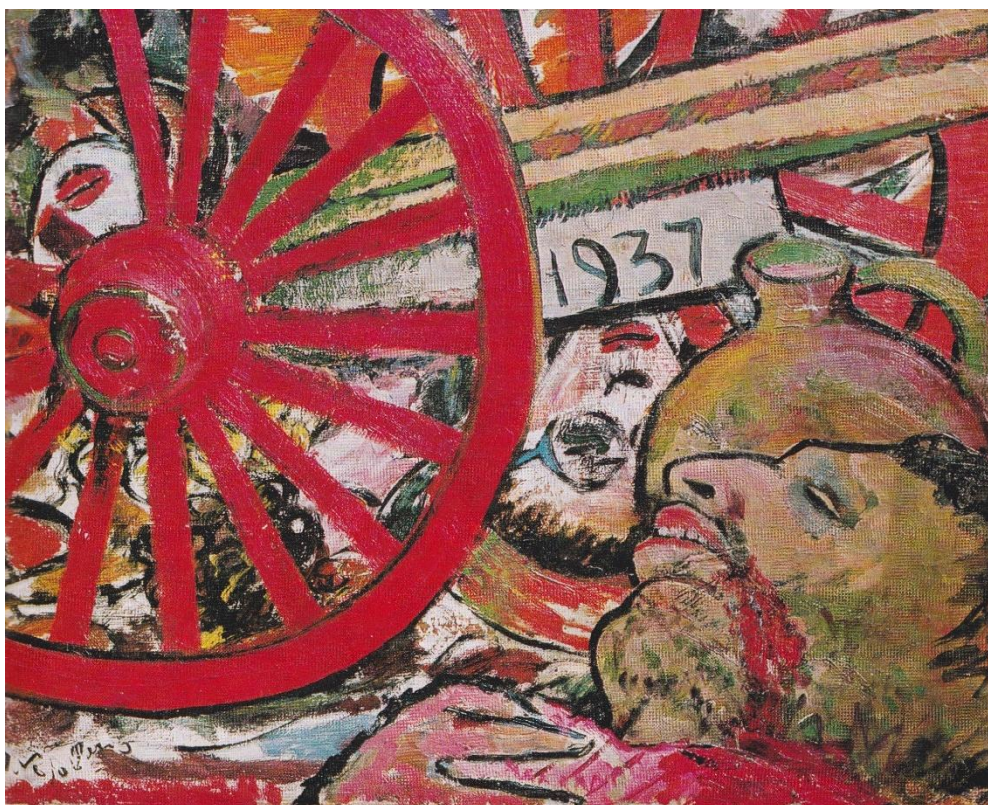
U vremenu nastanka grafičke mape “Crni dijamant”, na bosanskohercegovačkoj likovnoj sceni, grafička umjetnost u većini slučajeva predstavlja samo sekundarnu ili paralelnu djelatnost slikara, tek će umjetnost četvrte decenije s izraženom socijalnom tendencijom afirmirati grafiku kao primarni medij umjetničkog djelovanja.⁷

Iako po vokaciji slikar, Vojo Dimitrijević⁸ je svoj društveni angažman, u međuratnom periodu, iskazao kroz sve dostupne i raspoložive medije, forme i

⁷ Tehničke predispozicije i dostupnost grafike kao medija, zatim lakoća multipliciranja i distribuiranja, kao i veći stupanj konceptualne i materijalne neovisnosti od dominantne kulture i vladajućih društvenih slojeva, samo su neki od razloga koji su doprinijeli afirmaciji grafike dvadesetih i tridesetih godina. Osnovna grafička tehnika do pojave socijalne umjetnosti bio je bakropis, koji zbog svog tradicionalizma i složenosti biva napušten, a primat preuzimaju tehnike visokog tiska poput linoreza i drvoreza. Linorez i drvorez su tehnike koje su imanentne socijalnom biću i političkom cilju angažirane grafike, a promjena jezika i tehnike bila je uvjetovana i promjenom društvenih slojeva kojima su se sada umjetnici obraćali – širim narodnim masama.

⁸ Vojo Dimitrijević (Sarajevo, 1910 – Sarajevo, 1980) u periodu od 1930. do 1936. godine, boravi u Beogradu gdje je završio Nastavnički odsek Umetničke škole i dvogodišnji Akademski tečaj iste škole. Za vrijeme studijskog boravka u Parizu (1938–1939) upoznaje se s aktualnim tendencijama u europskoj umjetnosti, sa slikarima pariške škole, umjetnicima okupljenim oko grupe “Neue Sachlichkeit”, poput Georga Grosza, Otta Dixea, Käthe Kollwitz, ali i s radom jednog od najvećih zagovornika socijalizma i komunizma, muralistom Diegom Riverom. Po izbijanju Drugog svjetskog rata u Jugoslaviji, 06. aprila 1941. godine, Vojo Dimitrijević se pridružuje partizanima i postaje aktivni sudionik u

strategije umjetničkog djelovanja. Ulje na platnu pod nazivom “Španija 1937” (1938), jedno je od najreprezentativnijih ostvarenja socijalno angažirane umjetnosti u mediju slikarstva u BiH, kao i jedno od tri sačuvana djela u jugoslavenskoj umjetnosti pored “Zbega” (1939) Petra Lubarde i mape grafika “Za slobodu” (1938) Đorđa Andrejevića Kuna, koja svjedoče o europskoj apokalipsi – Španjolskom građanskom ratu (1936–1939). Dimitrijevićeva “Španija 1937” koncipirana je na jačini i zvučnosti crvene boje, boje krvi i rata, ali i boje nadolazeće socijalističke revolucije. (Ilustracija br. 2)



Za vrijeme studijskog boravka u Parizu, Dimitrijević je prihvatio estetiku geometrijskih postkubističkih stilizacija, ekspresionizam izraza i narativno-kritički pristup svojstven angažiranim europskim umjetnicima lijeve političke orijentacije.

Narodnooslobodilačkoj borbi. Više u: *Vojo Dimitrijević*. (1970). Katalog izložbe. Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine.

Nakon povratka u Sarajevo sredinom 1930-ih, u nedostatku slikarskog materijala i na prijedlog grafičara Daniela Ozme⁹, Dimitrijević počinje stvarati i u mediju grafike. Socijalni siže Dimitrijevićevih grafika, duboko protkan empatijom prema čovjeku iz njegove neposredne okoline, počiva na prizorima iz svakodnevnog života radnika koji je ispunjen oskudicom, bijedom i borbom za puko preživljavanje. Riječ je zapravo o autobiografskim temama jer su egzistencijalni problemi ogromnog broja stanovnika predratnog Sarajeva nedaće s kojima se i sam umjetnik svakodnevno suočavao. Dimitrijević grafike realizira gotovo u slikarskom maniru, slobodnim potezom, naglašenim ekspresionističkim izrazom i efektним kontrastiranjem crno-bijelih površina. Linorez "Fašizam caruje" (1939) može se svrstati u Dimitrijevićeve grafike koje nose opće, univerzalne antiratne poruke, s iznimkom da nedvosmisleno i izričito ukazuje na ekspanziju fašizma i Hitlerove rasne politike u Europi. Eksplicitan i ekspresivan prikaz kukastog križa, kao simbola nacističke ideologije, nije bio učestao motiv u onovremenoj jugoslavenskoj umjetnosti, što pokazuje odvažnost autora kako u tematskom odabiru tako i u načinu umjetničke obrade. Grafika "Fašizam caruje" neosporno podsjeća na fotomontaže "Krv i željezo" (1933) i "Njemačka na križu" (1934), berlinskog dadaiste Johna Heartfielda (1891–1968). Vertikalna kompozicija postavljena je na asimetrično harmoničan način, gdje odnos punih i praznih ploha čini ravnotežu djela. Prizor je smješten unutar crno-bijelih ploha zatvorskog zida na kojem se ističu prozorske rešetke. Element koji dominira je veliki kukasti križ na čijim krakovima vise obješena tijela, dok je red uniformiranih vojnika repetitivnim postupkom postavljen sa strane u blagoj dijagonali, čime je ostvarena prostorna dubina i perspektiva. U prvom planu se nalaze dva viša službenika koja u svojim cilindrima podsjećaju na ljude-mašine koji, nakon "završenog posla", indiferentno napuštaju mjesto zločina. Jakim kontrastiranjem mrtvih, obješenih tijela i krutih stavova vojnika i činovnika naglašava se diktatura i teror, bešćutnost jedne nove sile koja ruši sve pred sobom. (Ilustracija br. 3)

⁹ Daniel Ozmo (Olovo, 1912 – Jasenovac, 1942) diplomirao je na Umetničkoj školi u Beogradu 1934. u klasi grafičara Ljube Ivanovića. Za vrijeme studija u Beogradu, Ozmo je uz M. Kujačića, Đ. A. Kuna, N. Živanovića, P. Karamatijevića i druge beogradske umjetnike bio jedan od osnivača ilegalne umjetničke grupe "Život". Na Ozmin rad su neupitno utjecali njemački umjetnici Georg Grosz, Käthe Kollwitz, Otto Dix, čije je radove imao priliku vidjeti na izložbi "Savremene nemačke umetnosti" u Beogradu 1931. godine, no presudni utjecaj imao je belgijski grafičar Franc Masereel. Iako po vokaciji grafičar, Ozmo se u svom kratkom radnom vijeku bavio se i skulpturom, slikarstvom, crtežom. Radni vijek Daniela Ozme trajao je svega osam godina, od diplomiranja na Umetničkoj školi u Beogradu 1934. do stradanja u Jasenovcu 1942. godine. Više u: *Daniel Ozmo*. (1970). Katalog izložbe. Sarajevo: Muzej revolucije Bosne i Hercegovine.



Umjetnički *credo* kojem je ostao vjeran cijeli svoj radni vijek, Dimitrijević je koncizno obrazložio u jednom intervjuu: “Na prvi pogled to su samo događaji i zbivanja, ali u toj atmosferi istorije prisutan je ipak i čovjek, njegova sreća ili nesreća. Čovjekova sudbina u istorijskim uslovnostima osnovna je meditacija mojih slika”. (Mitić 1966)

Grafike Voje Dimitrijevića u svom sadržajnom, kao i formalnom aspektu pod jakim su utjecajem likovnog idioma Georga Grosza, predstavnika umjetničkog pravca “*Neue Sachlichkeit*” i jednog od najznačajnijih umjetnika međuratnog perioda. Društvena i politička problematika kojom se Dimitrijević bavi u svojim grafičkim listovima je univerzalnog, a ne lokalnog karaktera. Tematski okvir diktira formalno-izvedbeni dio umjetničkog djela, odnosno odstupanja od ustaljene likovne matrice, čime je Dimitrijević otvorio jedan sasvim novi pravac razvoja bosanskohercegovačke grafike.

Godine 1939. na bosanskohercegovačku kulturno-umjetničku scenu istupio je, po prvi puta, umjetnički kolektiv utemeljen na interdisciplinarnosti; njegovi članovi i članice bili su likovni, glazbeni, dramski, scenski umjetnici, arhitekta, inženjeri, književnici.¹⁰ Osnovan kao sekcija Sarajevske filharmonije, a koncipiran po uzoru na sintetički teatar “Divaldo34” E. F. Buriana¹¹, “Collegium artisticum” nije imao pandana u jugoslavenskom umjetničkom prostoru. Forma sintetičkog teatra bila je poznata članovima “Collegium artisticuma”, pretežno bivšim studentima Praškog univerziteta, koji su, vođeni zajedničkim idealima i entuzijazmom, smatrali da upravo kroz ovaj vid umjetničkog djelovanja mogu Sarajevo učiniti aktivnijim i progresivnijim kulturnim centrom, i što je možda još i važnije, informirati i obrazovati širu javnost o političkoj i ideološkoj alternativni – marksizmu i socijalizmu.¹² Prva manifestacija “Collegium artisticuma” organizirana u oktobru 1939. godine, obuhvatila je predstavu “Veče muzike, pokreta i narodne poezije” u dvorani i likovnu izložbu u foajeu Sokolskog doma, na kojoj su svoje radove izložili Vojo Dimitrijević, Daniel Ozmo, Ismet Mujezinović i Mica Todorović. Predstava je bila koncipirana kao scenska realizacija narodnih pjesama koje, jasno i nedvosmisleno, prikazuju borbu

¹⁰ U “Collegium artisticumu” djelovali su Oskar Danon, Vojo Dimitrijević, Daniel Ozmo, Ismet Mujezinović, Mica Todorović, Rizah Šetić, Roman Petrović, Jahiel Finci, Matusja Blum, Salom Šuica, Ana Rajs Radošević, Emerik Blum, Risto Bisarović, Erih Koš, Nenad Radošević, Elia Finci, Mate Baylon, Jovan Kršić, Milutin Jasnić, Cuca Kešeljević, Ubavka Milanković, Jelena Vitas, Lola Buzarov, Zorka Mišević, Bora Drašković, Slaviša Vajner, Pavle Goranin i mnogi drugi.

¹¹ Češki pozorišni redatelj, književnik i muzikolog Emil František Burian (1904–1959), tvorac je niza teatarskih scena (Oslobođeni teatar, 1925–27; Teatar Dada, 1927–28; Moderni studio, 1929; D-34, 1934) i jedan od glavnih predstavnika avangardnog teatra u Pragu tridesetih godina. Avangardni kazališni redatelji poput Buriana pomjeraju i ruše tradicionalne konvencije teatra, prihvaćajući modernistička i avangardna načela, i u svoje produkcije integiraju muziku, ples, film, vizualnu umjetnost i nove tehnologije i tehnike, tj. insistiraju na interdisciplinarnom i multidisciplinarnom pristupu. Teatar “Divaldo34” ili “D-34” bilo je poznato po svom eksperimentalnom pristupu, inovativnim uprizorenjima i posvećenosti društveno relevantnim temama.

¹² Književnik Erih Koš (1976) navodi da su ugledni sarajevski srednjoškolski profesori, između ostalih, dr. Marcel Šnajder, dr. Kalmi Baruh, Miljenko Vidaković i dr. Jovan Kršić, zajedno s naprednom omladinom koja se u drugoj polovini tridesetih vratila sa školovanja na regionalnim i internacionalnim univerzitetskim centrima, učinili da se u Sarajevu osjeti jedan novi duh koji je doprinio aktiviranju domaće intelektualne snage i kulturnih radnika. Ilegalna (komunistička) partijska organizacija koju su predvodili Hasan Brkić, Uglješa Danilović, Boriša Kovačević i Avdo Humo je s ovim kulturnim radnicima i umjetnicima (ne)posredno održavala kontakt, te politički i organizacijski usmjeravala njihovu djelatnost koristeći sve legalne mogućnosti koje je u to vrijeme kulturna djelatnost u Sarajevu pružala i dopuštala. Ilegalni sastanci članova partije i mladih kulturnih radnika odvijali su se u atelijeru Voje Dimitrijevića u Ulici Riste Bisarovića. Osnivanje “Collegiuma artisticuma” kao sekcije Sarajevske filharmonije, jedan je od primjera navedenog udruženog djelovanja. (Koš 1976: 191–192)

naroda za slobodu, njegov život pod jarmom robovanja, zatim težnju za slobodom misli i ideja, a ponegdje je ubačena i neka pjesma lirskog ili satiričnog karaktera. (Danon 1976) Na izložbi se nije insistiralo na socijalnoj tematici, ona je kao prateći dio programa funkcionirala kao svojevrsno predstavljanje autora široj publici. Za ovu prigodu produciran je i Program koji je sadržavao uvodnik “Da se ne zaboravi“, svojevrsni manifest kolektiva u kojem su razloženi motivi i razlozi djelovanja, zatim teorijske doprinose Voje Dimitrijevića, Jovana Kršića, Ane Rajs Radošević, Jahiela Fincija i Oskara Danona, kao i katalog sa reprodukcijama izloženih djela.

Povodom druge aktivnosti “Collegium artisticuma“, na pozivnicama je najavljena izložba “Bosansko selo“, na kojoj su izlagala četiri autora (Vojo Dimitrijević, Ismet Mujezinović, Daniel Ozmo i Rizah Štetić), te koncert i predavanje pod nazivom “Bosna i Hercegovina kao slikarski motiv“, koje je naknadno otkazano. Na izložbi “Bosansko selo“ dominirala je socijalna tematika kroz prikaze života bosanskih seljaka, a prilikom otvorenja arhitekti Juraj Neidhardt i Dušan Grabrijan govorili su o selu kao izvoru svekolikog zdravlja i vitalnosti (Neidhardt) te o nužnosti očuvanja bosanske arhitekture i povezanosti suvremene arhitektonske prakse i lokalne graditeljske tradicije (Grabrijan).¹³ Historičarka umjetnosti Azra Begić (1992) navodi da je kritika bila jedinstvena u ocjeni da je izložba više pokazala talenat i uspješna likovna rješenja mladih i talentiranih umjetnika, a znatno manje ukazala na istinsku “društvenu stvarnost“ bosanskog sela. Premda je izložba zamišljena kritički u odnosu na sistem, štampa izvještava o posjetama predstavnika vlasti, ali bez zvaničnih konfrontacija ili osporavanja. No, činjenice govore da su umjetnici bili izloženi dvostrukoj cenzuri, s jedne strane riječ je o partijskoj cenzuri koja je tražila tragove *larpurlartizma*, tj. “dekadentne buržujске umjetnosti“, a s druge strane policijskoj cenzuri koja je tražila i najmanje naznake subverzivne komunističke ideologije. (Begić 1992: 62–63)

U februaru 1941. godine, priređena je treća, a ujedno i posljednja manifestacija “Collegium artisticuma“, predstava “Zašto plače Ema“ – scenska adaptacija istoimene zbirke pripovijetki za djecu, češkog autora Norberta Fryda. Realizaciji predstave prethodilo je prevođenje navedene zbirke, što su uradili Jovan Kršić i Emerik Blum, zatim njeno objavljivanje (izdavač Sarajevska filharmonija) i distribuiranje. Zbirka “Zašto plače Ema“ sadrži pet pripovijetki – “Pustite kontrabas u radio“, “Pobuna u pisaćem stroju“, “Kako je izumljen padobran“, “O lopti koja ide samo u neprijateljski gol“ i “Zašto sjedaju ptice

¹³ Arhitekti Juraj Neidhardt, Dušan Grabrijan, Muhamed Kadić i Reuf Kadić, u predmetnom razdoblju, bave se sinkronim promišljanjem socijalnih elemenata u bosanskohercegovačkoj arhitekturi, a na tragu prilika u europskoj arhitekturi odnosno djelovanja Bauhausa (Hannesa Meyera, Selmana Selmanagića...), Le Corbusiera i drugih.

na telefonske žice“. Riječ je o kratkim pričama koje su na formalnom i sadržajnom nivou prilagođene djeci, a u kojima se krije duboki moralni smisao, propagira drugarstvo, kolegijalnost i solidarnost te ljubav prema miru i zajednici. U januaru iste godine, u časopisu “Jevrejski glas“, objavljena je recenzija zbirke u kojoj autor potpisan inicijalima j.k. (što bez sumnje navodi da je riječ o Jovanu Kršiću) između ostalog navodi: “U ovoj zbirci nema ni jedne bajke, nema skoro ničega od onoga čime su odgajali nas i naše očeve. Iz moderne dječje literature iščezla je već potpuno zla vještica, i dobra vila izgleda da je već potpuno izgubila svoj oreol slave, jer djeca više ne mare za njena čudesa. Savremeno dijete interesuje ono što vidi oko sebe, stvarnost. (...) Dobra knjiga treba da ga sprema za život, da ga, u razonodi, upućuje kojim putem treba da korača da bi jednog dana postao ispravan i koristan član zajednice i da voli tu zajednicu. Djeca moraju biti kulturnija i još aktivnija nego što su im roditelji, to znači da se onome što djecu sprema za život i što stvara njihovu kulturu, mora posvetiti puna pažnja.“ (Kršić 1941: 4–5)

Predstava “Zašto plače Ema“ priređena je u posebno adaptiranoj sali Sokolskog doma, a u njenoj realizaciji učestvovalo je preko 100 ljudi. O predstavi ne postoje pisane kritike i recenzije, budući da je nakon prve izvedbe predstava, kao i svaka daljnja djelatnost “Collegium artisticuma“, zabranjena zbog širenja komunističke ideologije, a u policijskom dosjeu zavedeni su kao “Kolegijum komunistikum“. ¹⁴ Šta se i kako zapravo dogodilo tog 12. februara 1941. godine, rekonstruirano je samo fragmentarno na osnovi sjećanja sudionika događaja i objavljeno u publikaciji *Collegium artisticum 1939* (1992). Zanimljiva je činjenica da je većina artefakata o djelovanju jedinog bosanskohercegovačkog sintetičkog teatra u polju vizualnih i izvedbeno-scenskih umjetnosti sačuvana samo u vidu literarnih predložaka, programa, najava, zapisa i sjećanja. ¹⁵ Iako su najznačajniji predstavnici modernizma u likovnoj umjetnosti – Vojo Dimitrijević, Ismet Mujezinović i Daniel Ozmo – bili zaduženi za izradu kostimografije i scenografije, ne postoje skice, fotografije ili bilo kakvi vizualni predlošci u najširem smislu te riječi, na osnovi kojih bismo danas mogli sagledati i verifikirati likovni domet sintetičkog teatra “Collegium artisticum“.

¹⁴ Nedugo zatim, po izbijanju Drugog svjetskog rata u Jugoslaviji, 06. aprila 1941. godine, gotovo svi članovi i članice “Collegium artisticuma“ otišli su u partizane i postali aktivni sudionici Narodnooslobodilačke borbe.

¹⁵ Na osnovi dostupne arhivske građe i sjećanja jedne od plesačica u predstavi “Zašto plače Ema?“, tada maloljetne djevojčice Ree Rajs Živković, autorica Saida Mustajbegović je snimila dokumentarni film “Ritmovi i boje nemira – Collegium artisticum 1939.-1941.“, 2022. godine.

No, u kontekstu suvremenih umjetničkih i izložbenih praksi, sačuvani arhivski i dokumentarni materijal daje nam mogućnost da o njemu promišljamo kao umjetničkoj dokumentaciji. Teoretičar umjetnosti Boris Grojs navodi da umjetnička dokumentacija ne teži pukom oživljavanju prošlih umjetničkih događaja, niti se može smatrati obećanjem budućeg umjetničkog djela, naprotiv, ona predstavlja jedini mogući oblik referiranja na umjetničku aktivnost koja ne može biti predstavljena na neki drugi način. “Umjetnička dokumentacija bilo da je stvarna ili fiktivna, u prvom redu je priča i na taj način evocira neponovljivost živog vremena. Umjetno na taj način može biti učinjeno živim, prirodnim, pomoću umjetničke dokumentacije, pričajući povijest svog porijekla, svojeg 'nastajanja'“. (Grojs 2006: 15)

Zaključna razmatranja

Kroz analizu odabranih umjetničkih djela iz opusa Romana Petrovića, Petra Tiješića i Voje Dimitrijevića, nastojali smo pokazati da se socijalno angažirano umjetničko djelovanje manifestiralo kroz odabir sadržajno-tematskog okvira i upotrebu medija grafike kao prevladavajućeg likovnog izraza socijalne umjetnosti. Umjetnički otpor artikuliran je kroz tematiziranje osnovnih egzistencijalnih pitanja, kritiku društvene stvarnosti, antiratni stav i jasnu opredijeljenost na strani potlačene klase u društveno-političkoj borbi. Težnja ka socijalnim sadržajima isprovocirala je i formalne iskorake u autorskom rukopisu navedenih umjetnika, primarno iskazane kroz korištenje avangardnih umjetničkih postupaka i metoda.

Povezujući različite prakse i strategije umjetničkog djelovanja, umjetnički iskaz kolektiva “Collegium artisticum“ bio je socijalno angažiran uz najsuvremeniji avangardni izraz. Socijalno angažirano umjetničko djelovanje “Collegium artisticuma“ utemeljeno je na objektivnom sagledavanju konteksta unutar kojeg se djeluje i društva za koje se djeluje. Tomu svjedoči i odabir sadržajno-idejnih predložaka realiziranih predstava, prvi puta narodna poezija je preuzeta kao topos (pre)poznavanja kolektivnih težnji i borbe za ideal narodne slobode, drugi puta, dječje pripovijetke su poslužile kao podtekst za širenje ideja socijalizma – socijalne pravde i jednakosti. Forma sintetičkog teatra, omogućila je pak, avangardno djelovanje koje kombinira estetski šok i političku propagandu u društveno nužan pokušaj mobilizacije subjekta i njegovog/njenog oslobađanja od pasivnog stanja. Svijest o konkretnoj društveno-političkoj situaciji, kao i specifičnim izazovima s kojima se zajednica suočava, ostvarila je društvenu funkciju umjetnosti i artikulirala društvenost umjetničkog djelovanja u radu “Collegium artisticuma“.

Socijalno angažirani bosanskohercegovački umjetnici, u međuratnom periodu, dali su vlastiti doprinos stvaranju klime u kojoj je revolucionarna misao sazrijevala, i time postali aktivni sudionici i kreatori aktualnih tendencija u europskoj umjetnosti u periodu međuraća.

Literatura

1. Begić, A. (1984). Prilike. U *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1923-1945*. Katalog izložbe (str. 8-50). Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine.
2. Begić, A. (1992). Likovni umjetnici u Collegiumu artisticumu. U N. Šipovac (ur.), *Collegium artisticum 1939* (str. 58-76). Sarajevo: Sarajevska zima.
3. Bektić, I. (2020). *Rastvaranje privida, poticanje promjena*. Preuzeto 10.9.2024. sa <https://kulturpunkt.hr/tema/rastvaranje-privida-poticanje-promjena/> (10.09.2024.)
4. Birger, P. (1998). *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga Alfa.
5. *Daniel Ozmo*. (1970). Katalog izložbe. Sarajevo: Muzej revolucije Bosne i Hercegovine.
6. Danon, O. (1976). Kolegijum artistikum. U *Sarajevo u revoluciji: revolucionarni radnički pokret 1937-1941* (str.317-325). Sarajevo: Istarski arhiv.
7. Damjanović, D. (1988). Predgovor. U: *Roman Petrović*. Katalog izložbe (str. 11-23). Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine.
8. Damjanović, M. (1988). Problem angažovane umetnosti ostaje otvoren. *Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku*, LXIV (XXXII), 523-532.
9. Dimić, Lj. (1996). *Kulturna politika u Kraljevini Jugoslaviji 1918-1941: Ideo Društvo i država*. Beograd: Stubovi kulture.
10. Džaja, S. (2004). *Politička realnost jugoslavenstva (1918-1991)- S posebnim osvrtom na Bosnu i Hercegovinu*. Zagreb-Sarajevo: Svjetlo riječi.
11. Grojs, B. (2006). *Učiniti stvari vidljivima – strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb: MSU Biblioteka Refleksije.
12. Koš, E. (1975). Djelatnost KPJ u oblasti kulture. U *Sarajevo u revoluciji: revolucionarni radnički pokret 1937-1941* (str. 189-197). Sarajevo: Istarski arhiv.
13. Kršić, J. (1932). Dve likovne izložbe u Sarajevu. *Pregled*, VI, (VIII), 655-659.
14. Kršić, J. (1941). Jedna odlična knjiga za decu. *Jevrejski glas*, 1 (680), 4-5.
15. Mihaljević, D. (2017). *Zbogom avangardo – Na razvalinama jugoslavenske socijalističke modernizacije*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, Edicija Nove perspektive 4.
16. Mitić, M. (1966). Portreti: Crvena boja palete - Vojo Dimitrijević, akademski slikar. *Oslobođenje*.

17. *Petar Tiješić*. (1969). Katalog izložbe. Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine.
18. Pođoli, R. (1975). *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit.
19. Protić, M. B. (1969). Srpski nadrealizam 1929-1932. U *1929-1950: Nadrealizam, Postnadrealizam, Socijalna umetnost, Umetnost NOR-a, Ssocijalistički realizam (str. 7-10)*. Beograd: Muzej savremene umetnosti.
20. *Roman Petrović*. (1988). Katalog izložbe. Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine.
21. Šipovac, N. (1992). *Collegium artisticum 1939*. Sarajevo: Sarajevska zima.
22. *Vojo Dimitrijević*. (1970). Katalog izložbe. Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine.

Popis ilustracija

Ilustracija br. 1

Autori: Roman Petrović i Petar Tiješić

Naziv djela: "Livanje željeza u Varešu" iz mape "Crni dijamanti" (1923)

Tehnika/dimenzije: litografija (500 x 400 mm)

Preuzeto iz: Grupa autora. (1978). *Jugoslavenska grafika 1900-1950. – Jugoslavenska umetnost XX veka*. Katalog izložbe. Beograd: Muzej savremene umetnosti.

Ilustracija br. 2

Autor: Vojo Dimitrijević

Naziv djela: "Španija 1937" (1938)

Tehnika: ulje na platnu (500 x 650 mm)

Preuzeto iz: Šimik, S. (1970). *Vojo Dimitrijević*. Katalog izložbe. Sarajevo: Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine. Sarajevo, 1970.

Ilustracija br. 3

Autor: Vojo Dimitrijević

Naziv djela: "Fašizam caruje" (1939)

Tehnika/dimenzije: linorez, 230 x 170 mm

(sign. dl: isp. o: Fašizam caruje 1939; dd: isp. o: D. Vojo

Preuzeto iz: Grupa autora. (1978). *Jugoslavenska grafika 1900-1950. – Jugoslavenska umetnost XX veka*. Katalog izložbe. Beograd: Muzej savremene umetnosti.