

Tonko Maroević



PRELOMNE PEDESETE

Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti

Dom hrvatskih likovnih umjetnika, Zagreb

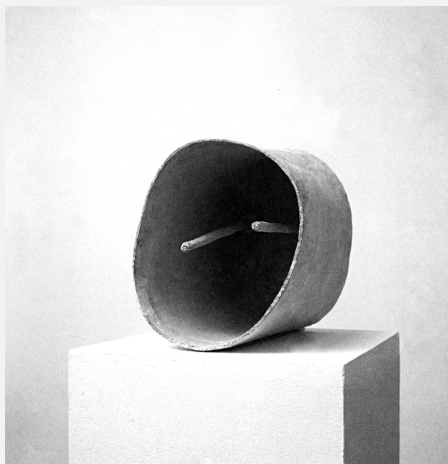
24.10.-7.12.2004.

Danas više nije uopće upitno da su pedesete godine jedno od najživljih, najpolemičnijih i najrazvedenijih razdoblja čitavoga dvadesetoga stoljeća. I u zapadnoeuropskom liberalnom kontekstu bio je dobrodošao razmak od nekoliko godina da se zaliže ratne traume i izade iz prejakih idejnopolitičkih

polarizacija što ih je potom nametala klima „hladnog rata“. U društvima tzv. realsocijalizma, među kakve se, uza sve razlike, ubrajala i Jugoslavija (a s njom, dakako, i Hrvatska) trebalo je proći još nešto više vremena da prije svega olabavi pritisak socrealizma, a da se zatim stvaralaštvo

oslobodi ideoloških smjernica i krene prema sve većoj autonomiji i stvaralačkoj slobodi.

Čitavoj hrvatskoj umjetnosti uspjelo je u pedesetim godinama uglavnom nadoknaditi ono famozno „zaostajanje za Europom“, još jednom uhvatiti priključak na suvremenije tokove (a to se ponajprije odnosilo na prepoznavanje pariške scene u slikarstvu i kiparstvu, odnosno na slijeđenje konstruktivističkih, racionalističkih tokova u arhitekturi, zatim na otkrivanje angloameričkih silnica u književnosti i kazalištu, donekle i filmu, te na raznovrsno pluralističko otvaranje u glazbi, dizajnu, pa i likovnoj kritici). Naravno, datumi naših najvažnijih dometa nisu se odmah poklopili s najaktualnijim i svjetski najradikalnijim fenomenima - pogotovo ne u prvom trenutku poratnih buđenja, ali već krajem desetljeća hrvatska je likovnost u velikoj mjeri ažurirana s neoavangardnim stremljenjima (što će vrlo skoro, 1961., rezultirati osnivanjem „Novih tendencija“). Nije nevažno, međutim, ni stvaranje povoljne klime širega raspona, u kojoj sudjeluju i nešto stariji umjetnici, oni formirani u duhu međuratnih tekovina, jer na taj način dobivamo široku i bogatu panoramu izražajnih mogućnosti. Logično je da je prilikom predstavljanja kreativnih optimuma pedesetih godina naglasak stavljen na najizrazitije i najspecifičnije pojave, na djela kakva se dotad nisu mogla javiti u našoj sredini i kakva su upravo u tom trenutku odgovorila



I. Kožarić, Unutarnje oči, 1959.-60.

novonastalim spoznajama i duhovnim potrebama (iznimno osjetljivih pojedinaca, ali često i s alibijem društvenih ingerencija). Izložba u Domu HDLU-a u Zagrebu u znatnoj je mjeri odgovorila zadatku problemske prezentacije navedenoga razdoblja, a to je možda još i više pošlo za rukom studijskom katalogu s relativno kratkim, ali kritički utemeljenim tekstovima niza kompetentnih, specijalistički upućenih tumača pojedinih disciplina.

Primjedbe upućene izložbi odnosile su se ponajprije na postav, a zatim na nedovoljnu širinu zahvaćenih fenomena, to jest na izostanak popularne kulture (posebno lake glazbe, usporedive na neki način s propagandnom, „potrošnom“, primijenjenom funkcijom dizajna, koji je pridonosio difuziji, otvaranju i komercijalizaciji stvaralaštva). Te dvije primjedbe pomalo su proturječne i gotovo da se međusobno potiru. Naime, da se uvela i šlagerско-šansonijerska produkcija (sociološki nesumnjivo zanimljiva i važna) bilo bi još teže izbjeći velesajamski ugođaj jer je i uklapanje filmskih „živih slika“ već znatno otežavalo mogućnosti simultane (pa i sinkrone) percepcije, a prizori iz kazališta, pokazane knjige i partiture, komadi namještaja, arhitektonski planovi, snimke građevina itsl. predstavljali su toliko raznorodnu građu da je bilo teško naći zajednički nazivnik ili metodom dinamičnih kontrasta uspostaviti jasan i lako čitljiv poredak. Nama koji smo bili suvremenici epohe i dobar dio izložaka primali kao repetitorij (ili *dejà vu*) snalaženje je bilo olakšano, no moramo se složiti da je mladima pri prvom susretu s materijalom bilo znatno teže naći nit vodilju i slijediti namjere postavljajuća. Crna ploha zidova ne treba biti shvaćena kao intonativna kvalifikacija, nego tek kao neutralnija pozadina na kojoj će se bolje diferencirati kromatske i dinamičke posebnosti.

Premda je izložba u temeljima i intencijama pretežno likovna, čini se da je odsječak filma najinstruktivniji za shvaćanje epohe, pa i estetskih dilema i kreativne amplitude svih, dakle i ostalih uvrštenih disciplina. S obzirom na njegovu uvećanu društvenu uvjetovanost (to jest potrebu kolektivnog rada i angažiranja rela-

tivno znatnijih sredstava), na filmu se najbolje mogao vidjeti odnos između ideologije i prakse, zatim između napornog stvaranja ozbiljne metjerske podloge i postupnog pripuštanja imaginativne nadgradnje, pa i između različitih funkcionalnih ili tehničkih razina (obrazovni film, crtani film). Najveći se paradoks očitovao u stvaranju „klasičnog“ *main-streama*, slijedom socrealističkog diktata, s jedne strane, a zapadnjačkih iskustava (američkog krimića, neorealističke drame), s druge. Ne manji je paradoks u tome što je „modernistička“ diverzija, alternativna i marginalna u počecima (ojačana umjetničkim slobodama stečenim na polju „crtiča“), vrlo brzo nagrizla dominaciju stečenog „realističkog“ (ili društveno angažiranog) standarda, premda hrvatski film neće doseći radikalnost srpskog „crnog vala“ ili slovenskih „egzistencijalističkih“ ostvarenja.

Borba oko stvaralačkih sloboda bila je na filmu valjda najteža, ali i najdvoismislenija. Ni na kojem drugom području nisu zabrane tako pogađale i usporavale procese, ali nigdje drugdje se nije tako vješto moglo manipulirati idejnim trendovima. Kazalište i književnost imali su također dežurnih dušobrižnika, sklonih da i u pedesetim godinama traže sankcioniranje odveć smjelih inicijativa, a glazba se naročito lomila između slutnji novozvukovnog univerzalizma i tradicionalnijega „nacionalnog“ smjera. Graditeljstvo je valjda najprirodnije prihvaćalo ograničenja velikih društvenih zadataka i programatskih direktiva, no zauzvrat je raspolagalo plodnom baštinom, neposrednim iskustvima (pa i kadrovskim potencijalom) progresivne međuratne „zagrebačke škole“.

Pozabavili smo se općenitim okvirima razdoblja zato što je izložba imala ambiciju predstaviti „duh vremena“, a ne tek antologiju najznačajnijih slika i kipova. Uostalom, mnoga značajna likovna ostvarenja iz pedesetih godina bila su zastupljena prethodno na panoramskim izložbama (posvećenima posebno enformelu, a posebno konstruktivnim tendencijama), tako da je stručna javnost mnoga od njih mogla i razmjerno nedavno vidjeti. Ali posebno zanimljivo bilo je rekonstruirati cjelovitiji kontekst, sagledati slike i

kipove zajedno s drugim kreativnim emanacijama trenutka, a aksiološki akcentirati vrhunce u različitim poetičkim i psihološko-morfološkim orijentacijama.

Nećemo kazati da je likovna umjetnost u pedesetima lako i nekonfliktno stekla svoje pluralističko lice, a još manje da su bez otpora prošle radikalnije i avantgardnije opcije, što se u prvo doba odnosilo i na svako odricanje od mimezisa. Stare institucije i budni komiteti pazili su da se ne skrene s konvencionalnih staza i ustaljenih vrijednosti, ali se u ime revolucionarnosti, novoga poretka i kolektivističke difuzije dalo ušćariti poneku koncesiju, a bogme i pravo na mijene. Zalaganje za slobodu stvaralaštva u nekim se slučajevima neobično povezivalo sa zaklinjanjima na političku pravovjernost, no rezultati su opravdali i takva traženja alibija.

Kako bilo, likovni izraz je ipak bio manje ideološki opterećen od diskurzivno i pojmovno opterećenoga jezika književnosti i kazališta. Opasnost da se bude proglašen formalistom (slikarom mrtvih priroda, krajolika ili slobodnih kompozicija) nije bila rizična koliko etiketa dekadentnog pjesnika, naturalističkog ili vulgarnog prozaika, malograđanskog ili reakcionarnog dramatičara. Kipari su, s obzirom na željene društvene narudžbe, bili strože uvjetovani te je oko spomeničke plastike duže vremena bilo prijedora i ostracizama (ali i protekcije, koju su obilno koristili već etablirani liferanti memorabilija). Međutim, kad je led jednom probijen, kad se slobodna asocijativna forma ustalila kao mogućnost evokacije povijesnih zbivanja, hrvatska je monumentalna skulptura odgovorila najvišim estetskim kriterijima, dapače po mnogo čemu je prednjačila u širokim, gotovo univerzalnim razmjerima.

Prelomne pedesete godine stavile su na svoje mjesto mnoge stvari i definitivno razdvojile političku pragmu od kreativne prakse. Diskusije u kritici i povijesti umjetnosti znatno su pripomogle pročišćenju pojmo-va, raskrčivanju putova, olakšavanju prodora. Izložba i katalog koje razmatramo u znatnoj su mjeri *hom-mage* zagovornicima stvaralačkog oslobađanja i provoditeljima novih iskustava, kako na razini stavo-

va i ideja, tako i u bitnom sloju uvjerljivih, autentičnih umjetničkih ostvarenja. U neizbježnoj antologijskoj redukciji gotovo sva raspoloživa mjesta popunjena su istinskim protagonistima.

U najsumarnijoj karakterizaciji izložbu „Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti“ označio bih kao elitističku, esencijalističku i egzistencijalističku. Egzistencijalistički podtekst daje joj svjetonazorna kriza svih transcendentálnih sustava (uključujući i individualističku opoziciju prema dirigiranoj vjeri u neposrednu pozitivnu preobrazbu svijeta). Esencijalizam nalazim u dominantnoj potrebi svodenja na bitno (na materiju, na volumen, na znak), što su doista programatske zadaće epohe; izbor izložaka je logično preferirao takva usmjerenja. Elitizam vidim u selekciji koja manje vodi računa o odjeku u vremenu, o zbiljskom utjecaju na suputnike, o verificiranoj povijesnoj dimenziji, a više o projek-

tivnom i potencijalnom dijakronom značenju, to jest o prosuđivanju *post festum*, a po mjeri danas aktualnih parametara.

Priznavajući izboru slikarskih i kiparskih izložaka zadovoljavajuću širinu prikazanih tendencija, ne mogu ipak ne požaliti stanovitu zagrebocentričnost. Istina je, naime, da su razmjerno objektivno predstavljeni i zastupnici obnovljene figuracije i nosioci strukturalnoga (a dodao bih: metafizičkog) pejzažizma, da nisu privilegirani ni prvoborci geometrijsko-racionalističke apstrakcije niti su zane-mareni pobornici gestualno-lirske nemimetičnosti, ali bih rado prepoznao i neka otkrića iz drugih regija i sredina, a ima barem nekoliko zanimljivih pojava i izvan nacionalnoga središta (od Rovinja do Dubrovnika). No ta pobožna želja ne znači nijekanje poticajnosti i egzemplarnosti učinjenoga.