

**Tonko Maroević**

## **Od stvaralaštva u slobodi do slobode stvaralaštva**

**(prolegomena za raspravu o tipologiji i periodizaciji likovnih manifestacija u poslijeratnom razdoblju)**

Uhodana praksa od puna dva desetljeća da se Zagrebački salon redovito otvara 8. svibnja, na dan oslobođenja grada, može nas podsjetiti da veza između socijalnih i političkih sloboda i slobode (u našem slučaju, likovnog) stvaralaštva ne mora biti samo formalne naravi. Naravno, ta tradicija nije dovoljna da uspostavi organsku sliku čitavoga poslijeratnog razvoja slikarstva i kiparstva, ali ukazuje kako bi istraživanje i analiza grupnih i kolektivnih izložaba od 1945. do danas mogli dati prvorazrednu sociološko-estetičku građu, pravi pregled oscilacija ukusa na našem terenu, ako ne i čitavu malu panoramu i kronologiju likovnih djelatnosti i njihova društvenog odjeka. Takav karakterističan segment vrijedilo bi sustavno načiniti kao predradnju povijesne valorizacije, a na ovom mjestu možemo ponuditi tek neke radne pretpostavke i skicu glavnih problema i prijelomnih točaka.

Prije svega, valja raspraviti pitanje da li 1945. godina uopće ima značenje razdjelne linije dviju umjetničkih epoha, odnosno, javljaju li se odmah evidentna morfološka svojstva što bi poslijeratno kiparstvo i slikarstvo odvajala od prijeratnih tokova. Rijetki su, međutim, primjeri da izraziti povijesni lomovi i rezovi mehanički rezultiraju odgovarajućim stilskim preobrazbama, a mnogo je češće istrajavanje naslijeđenih oblika i stanovita morfološka inercija. I doista, sudeći po kritičkim osvrtima na prve poratne likovne manifestacije, zamjetljivo je određeno razočaranje činjenicom da je većina izloženih djela »vanvremena«, »bez datuma«, »anakrona«, »pasatistička« i slično, te da bi lako mogla pripadati i sasvim drukčijim socijalnim kontekstima.

Voluntaristički program stvaranja umjetnosti koja bi odgovarala trenutku revolucionarnog zanosa i zahtjevima novoregrutirane, estetički neiskusne publike, suočio se odmah na startu s imanentnim ograničenjima medija i discipline, s navikama i načinima prenošenima ustaljenim sistemom likovne naobrazbe. Dakle, osim određenih tematskih i motivskih poticaja i »injekcija« (kao što je inzistiranje na prizorima »borbe i obnove«), nemoguće je na slikama i kipovima iz poodmaklih četrdesetih godina utvrditi evolutivni pomak ili kvalitativni skok u odnosu na prethodeće razdoblje. Ali, srećom, nema ni one uniformnosti do koje je »inženjerima duša« bilo osobito stalo. Štoviše, osjeća se određena živost, previranje, konfrontacija, pokušaji adaptacije različitih postupaka na novi ideološki kalup, ali i težnja proširivanja tog kalupa relevantnim stvaralačkim iskustvima.

Ako sloboda stvaralaštva nije zakucala na vrata ateljea istodobno s trenutkom oslobođenja, stvorene su barem neke pretpostavke i šanse da se ona izbori i svijest da se za nju vrijedi boriti. Uostalom, slikarstvo i kiparstvo ranih četrdesetih godina, rađeno u oficijelnim prigodama i pokazivano na izložbama za vrijeme tzv. Nezavisne Države Hrvatske, potpadalo je u estetičku sferu »sila osovine«, pa je počesto zaziralo od neposrednijeg izraza kao od svojevrsne »izopačene umjetnosti«, a preferiralo neprirodnu autarhiju i izolacionizam, tako da je sa završetkom rata zapravo tek ponovno uhvaćen priključak na Evropu, odnosno na Pariz kao najrazvijenije i paradigmatično središte modernizma.

Istina je također, znano je svima, da je jedan drukčiji priključak bitnije odredio umjetničku klimu perioda obnove i izgradnje, a riječ je o nasljedovanju ruskog, sovjetskog modela »socijalističkog realizma«. Nemoguće je poreći štete

### *Sažetak*

*Ovaj kratki tekst je prolegomena za sustavnije istraživanje jednog značajnog razdoblja hrvatske i jugoslavenske likovne umjetnosti, s posebnim osvrtanjem na prijelomnu dekadu 1945–1955. U temelju razmatranja su aporije oko slobode izraza i raznih programa i proklamacija, počev od tendencioznog, »socijalističkog realizma« pa do EXAT-ovog manifesta apstrakcije, što ga u kontekstu vremena možemo shvatiti i kao svojevrsni »socijalistički utilitarizam«.*

što ih je učinilo to doktrinarno shvaćanje ili umanjivati opasnosti dirigitiranog, diktiranog stvaralaštva, ali ne smijemo ni precjenjivati stvarnu ulogu te restriktivne teorije u našim konkretnim prilikama. Pokušaj da se nametnu vodiče i stave naočnjaci likovnom izražavanju propao je ponajviše zbog nedovoljno razgovijetnog usmjerenja; znalo se, naime, jedino kamo se ne želi stići, ali nije bilo dovoljno pozitivnih primjera i odgovarajućih modela, a kad su se u našoj sredini pojavili prvi reprezentativni radovi ruskih slikara, samo su uvećali zabunu i razotkrili svu ograničenost metode.

Socijalistički realizam je, nema dvojbe, trebao biti eklektični i kumulativni stil s dubokim korijenjem, barem do Géricaulta, Goye ili Hogartha, a s idiosinkratičkim izbjegavanjem svih recentnijih tekovina, od impresionizma naovamo. Izazovni nedostatak morfološke aktualnosti nadomještao je i čak obilato nadoknađivao atribut idejne orijentacije i gotovo didaktička tendencioznost. Recept ko stvoren za zaostale sredine u svrhu otplaćivanja povijesnih dugova, ali sasvim neprikladan stvaralačkoj praksi primjereno urasloj u pripadni joj kulturni krug.

Premda optužbe zbog dekadentizma ili larpurlartizma nisu bile nimalo bezazlene, ne možemo reći da su bitno utjecale na kreativni izbor naših slikara. Podsjećanje na »istočni grijeh« zapadnjaštva ili na urođenu manu sezanim zvučalo je traumatično ali nije promijenilo kulturološku usmjerenost najsvjesnijih pojedinaca. Nešto opasniji bili su suptilni prijekori zbog »lijevog formalizma«, jer su doveli u pitanje vitalnu tradiciju »zemljaša« i drugih morfološki naprednih ili ažurnih likovnih djelatnika, kojima se uglavnom nije moglo zamjeriti ni na ideološkoj razini.

Sloboda stvaralaštva, dakako, nije oktroirana odozgo, ali je dosjetljivo proklamirana od gotovo istih onih snaga koje su se prethodno zalagale za podvrgavanje umjetnosti »višim« ciljevima. Neće biti slučajno da se u izvještaju sekretara Saveza likovnih umjetnika Jugoslavije 1950. godine naglašava »sloboda javne diskusije i sloboda u traženju novih puteva«, te rezolutno tvrdi kako »jedino takva puna stvaralačka sloboda predstavlja i pravu garanciju za visoki kvalitet naše likovne umjetnosti«. Znači, na samom početku pedesetih godina politika je odustala od izravnog uplitanja u široke prostore likovnog izražavanja, ostavljajući tek svoje ingerencije i stanoviti utjecaj na području velikih narudžbi, javnih spomenika i službenih nagrada.

Nedvojbena liberalizacija i manifestativni pluralizam uro-

dili su značajnim plodovima. Mogli bismo čak kazati da je likovna umjetnost u Jugoslaviji, a u Zagrebu posebno, pedesetih i ranih šezdesetih godina dostigla svoj apogej, najviši apsolutni napon u čitavom stoljeću i relevantno mjesto u međunarodnom višeglasju. Međutim, aporije slobode time ne prestaju, jer nekima se čitavo to bujanje pričinja pukom restauracijom intimističkog, individualističkog — jednom riječju: građanskog — stvaralaštva, a drugi ga osjećaju tek kao premaz »za izvanjsku uporabu«, odnosno kao materijal podoban ponajprije za reprezentiranje autonomnog državnog statusa. Simptomatična je formulacija kojom je čitavo postdirigitirano razdoblje okršteno epohom »socijalističkog esteticizma«, a koja podrazumijeva da je sloboda stvaralaštva etablirana upravo zbog svoje problematske neškodljivosti i lake društvene asimilacije.

U ime drukčije shvaćenog socijalizma, pedesetih godina se javljaju i umjetnici strožih programa i metodički konstruktivnih (da ne kažemo: konstruktivističkih) načela. Nadovezujući se na »zemljašku« maksimu o potrebi življenja »životom svojega doba«, pripadnici grupe EXAT 52 založili su se za novu aktualnost i eksperimentalni karakter djelovanja. S obzirom na predznak ideološkog angažmana, a nezavisno od stilskih preferencija, egzotovsku bismo poziciju mogli imenovati »socijalističkim utilitarizmom«.

Paradoksi etiketiranja, dakako, ne prestaju niti ranih šezdesetih godina. Riječi kao što su »novo«, »progresivno« ili »socijalističko« lako se stavljaju u opticaj ne bi li se izborile određene povlastice, kao što se u istu svrhu neštedimice dijele drugima sasvim suprotne, antagonističke kvalifikacije i često vrši svrstavanje u sasvim proizvoljne klasifikacije. Ipak, u rasponu od »tendencioznog realizma« do »novih tendencija« vršila se svojevrsna »borba za investituru«, pa su izazovi i napasti slobode bili najizrazitiji, a kušnja dominacije ili unificiranja još potencijalno prisutna. Kasnije diskusije i prijepori oko grupe »Biafra« ili oko intervencionista i konceptualista, imale su već znatno drukčiji, pa i nehoteć dobroćudniji karakter.

Analizom selekcije kolektivnih izložaba i na njima društveno apostrofiranih dometa, lako bismo pokazali postupno širenje tolerancije i sve diferenciranije prihvaćanje vrijednosti, bez predrasuda formalne ili metjerske naravi. To je tekovina koje bismo se najteže odrekli, jer je relevantnija od sindikalnih i cehovskih pretpostavki s kojima su prve poratne izložbe pokretane. Da i nije bilo drugih rezultata, taj bi nas ishod trebao obavezivati, kao što vjerujemo da obavezuje i svaku doista kulturnu politiku.