

likovna kritika u hrvatskoj od 1950. do 1960. godine

ivo šimat-banov

O poslijeratnoj hrvatskoj kritici pisano je kod nas u nekoliko navrata. Bilo je i sustavnijih pokušaja sintetiziranja i istraživanja na tom polju koja su donijela konkretne rezultate i važna zapažanja što je rezultiralo teoretskim i praktičnim spoznajama.¹

Ako je i sama kritika umjetnosti stvaralački akt, kritika kritike ili, točnije, pregled likovne kritike ne mora imati takve pretenzije. Ipak, njezina vrijednost nije sadržana samo u zadacima utvrđivanja statističkih, vrijednosnih ili tipoloških dijagrama (grupacija, stremljenja, pravaca, kretanja itd.), što bi bio objektivan kriterij, nego i u većoj ili manjoj osjetljivosti za problematiku (odstupajući ponekad od logičke »nesmiljenosti« u korist senzibiliteta). Treba znati pronaći onaj odlučni virus nekoga kritičnog organizma; ma koliko taj virus na izgled bio nevažan, on je ponekad ključ za razumijevanje neke pojave. Stoga i kritika kritike (ili, kazano manje pretenciozno, pregled kritike), uza svoju manju ili veću vjerodostojnost sadrži također težinu stvaralačkog senzibiliteta — »osjetljivosti« za specifičnost pojave i značenje njenog doprinosa u određenoj kulturološkoj situaciji.

Svakako, zahtjev za proučavanje fenomena kritike uključuje stanovitu *metodologiju* postupka i izbora, ne radi puke kulturnopovijesne radoznalosti — nego radi jasnije rendgenske slike likovne kritike i njenih polivalentnih i mnogostrukih kritičkih vektora. Jer, vrijednosna kritika kritike ne može stremiti egzaktnosti kritičkog apsoluta, ni stvaranju trajno vrijednosne tastature.

Sama likovna kritika, za razliku od stvaralaštva, ima zadatak koji ne smije zanemariti, ako ne želi izgubiti svoj smisao i svoj uvjet postojanja. Taj zadatak kritike odgovara njezinoj društvenoj ulozi, tj. posredovanju između umjetnika i publike, odnosno, djela i promatrača. Jednako tako, koliko god se likovna kritika nametala oštrinom obrisa, specifičnošću i svježinom opservacije, ona se mora odreći svoje »autonomnosti« i uklopiti u rijeku informacije i faktografske deskripcije, vodeći prije svega računa o onima kojima je upućena. Dakle, taj zadatak i uloga posredovanja čini je zavisnijom i nesamostalnijom od stvaralaštva kojem se takvi zadaci ne postavljaju. U ne tako davnom kulturnopovijesnom razdoblju (a to se odnosi na godine neposredno poslije rata) društvena uloga kritike bila je dovedena do apsurdnog ekstrema: ona, naime, nije djelovala na relaciji od umjetničkog djela do promatrača, već obratno, od promatrača prema djelu, postavljajući umjetniku zadatke i direktive, konkretizirajući mu ciljeve koji nisu izlazili iz okvira idejnog manihejstva i školske didaktike.

Upustiti se u sagledavanje poslijeratne likovne kritike znači bludjeti zaista malobrojnim oazama kulturnog i likovnog događanja. Jer prve poslijeratne godine karakterizira, i u Hrvatskoj i u čitavoj Jugoslaviji, mali broj samostalnih izložbi i općenito kulturnih manifestacija. Izložbe, one malobrojne, uglavnom su kolektivne. Umjetnički život bio je ograničen na diskusije o elementarnim pitanjima umjetnosti: od njenog smisla i biti do njene uloge u cjelokupnom društvenom kretanju. I upravo pitanje uloge umjetnosti postaje dominantno pitanje. »... Svi su napori i na društvenom i na umjetničkom planu usmjereni, od direktiva najviših rukovodilaca do običnog novinskog osvrta, k podizanju jedne realističke umjetnosti...

¹ Zdenko Rus, Poslijeratna hrvatska likovna kritika — Kolo, br. 11/1971;

Maja Minčec, Likovna kritika u našoj dnevnoj štampi — Kultura, br. 12/1971.

U borbi za realizam, za socijalistički realizam, za jedan izraz stvarnosti našeg novog života. U ime tog novog života u umjetničkoj kreaciji stupilo se u borbu protiv svega dekadentnog, formalističkog, morbidnog, kao ostatka građanske prošlosti, kao oblika pomoću kojih još danas žive regresivne snage... da bi se održale...² Dakle, uloga kritike u poslijeratnom kulturnom razdoblju bila je u ideološkoj kontroli stvaralaštva. Ona je bila više zaokupljena moralnim likom umjetnosti i stvaraoaca nego što je bila orijentirana istinskoj kritici umjetničkog djela. Stoga se zahtijeva »poklapanje forme i sadržaja, a pri tom sadržaj znači temu«.³ Svaka likovna forma mora biti u braku s prirodnom formom. Privrženost motivu, koja često prelazi u obično faktografsko reproduciranje, smatrala se ne samo poželjnom već i jedino vrijednom. Realizam i »realnost« umjetničkog djela, usprkos višeznačnosti pojma, podrazumijevali su puko oponašanje vidljivoga, te se komedija oko »realizma« (slike) odigrava na uskoj pozornici gdje se vrijednost stvaralačkog napora mjeri praktičnim ciljevima i dostignućima. Takav položaj umjetnosti i kritike doveo je do opasnosti najvulgarnije primjene teorije socijalističkog realizma (a dijelom je iz nje i proizlazio) stvarajući svojim »ždanovljevim kazračkom« netrpeljivost koja prijeti uništenju svake estetike i stvaralačke senzibilnosti. Mnogima je i samo ime estetike smetalo, a neki su je pokušali zasnovati na novim temeljima. »Takvu estetiku karakterizira u prvom redu dijalektičko posmatranje stvarnosti, a to znači da će od umjetnosti *tražiti* (potcrtao Š. I.) izražavanje te stvarnosti u kretanju, dakle, u sudaranju i prevladavanju njenih unutrašnjih suprotnosti, da je neće posmatrati samo u jednom njenom vidu, pa niti samo sa njene pozitivne strane, nego da će uočavanjem svih proturječja koja u toj stvarnosti postoje pratiti njihovu borbu i dati što svestraniju i što dublju umjetničku sliku života.«⁴ To su riječi Grge Gamulina kojega često i nepravedno optužuju za doslovnu primjenu teorije socijalističkog realizma što nije točno ili ne sasvim točno, jer njegovi teorijski radovi nisu bez originalnosti u afirmiranju nekih, iako skromnih i elementarnih, pozitivnih rezultata soc-realizma, kao što su, primjerice, isticanje humanističkih vrijednosti umjetnosti, veza umjetnosti i društvene stvar-

nosti, povezanost mase i umjetnika... itd. Priznajući estetiци socijalističkog realizma značaj i vrijednost »emotivne napetosti koja nam jedina može prenijeti prave i duboke umjetničke spoznaje« Gamulin i sam uviđa da povremeno »teorija socijalističkog realizma prestaje da bude i socijalistička i realistička. Lišena svoje dijalektičnosti, ona postaje teorija plitke i retorične umjetnosti koja gubi kvalitetu umjetnosti upravo zbog toga što odustaje od spoznaje istine«. Takva otvorenost razmišljanja donijela je Gamulinu koliko opravdanih prigovora toliko i anatema i diskvalifikacija na granici krajnje netolerancije — gotovo lične mržnje. To je Gamulin potencirao u kritici pojedinih umjetničkih djela i ličnosti s mnogim konkretnim i jasnim mislima, ali sa slabošću programatske kritike — kritike s teozom. No, o tome malo kasnije.

Zahtjev za realizmom, za realističkom umjetnošću negira umjetnost kao slobodnu, autonomnu i, moramo li reći, duhovnu aktivnost u korist njene ideološke i programatske usmjerenosti radi služenja Ideji, Narodu, Partiji. Stoga je likovna kritika uvijek »odozgo« i njezina je vrijednost u konačnosti suda. Dakle, i uloga se kritike ograničava na bdijenje i ideološku kontrolu stvaralaštva. »Možda ni jedan nivo 'didaktičke ljestvice' ne pogađa tako nisko i tako vulgarno intelektualni čin koji se odigrava u Samoći, a zove se intelektualna avantura.«⁵

Propagirajući pamfletske koncepte, likovna kritika (koju karakterizira nizak teorijski pa i terminološki nivo) ističe tematski sloj djela kao najveći cilj stvaranja, koristeći se pojmovno nedosljednim i terminološki apstraktnim pitanjima poput onoga *Je li djelo ili nije pun izraz naše stvarnosti*. Normalno, pri tom nije nikad zaboravljala svoju »ulogu« i moralistički kažiprst koji je u većini imao snagu anateme, izopćenja, pa i političkog i moralnog degradiranja. Apetiti su te kritike katkad i veći. Ne samo da negira suvremene likovne pravce, već uzima sebi pravo da prevrednuje umjetnost prošlosti, drastično povlačeći granicu »prave« umjetnosti do impresionizma, a posthumno dijeleći packe onima koji su živjeli uzalud ili živjeli u zabludi. Tih je zaista povećala legija, dugačka gotovo osamdesetak godina. Socijalistički realizam prema tome negira i kohortu domaćih »promašenih« stvaralačkih života i »lišnih čelavjekov« — između ostalih i Nadeždu Petrović ili Savu Šumanovića.

Didaktička vrijednost, uvjerljivost teme, sličnost s prirodom — to su kriteriji i zadaci umjetnosti,

² P. Šegedin, O našoj kritici — Republika, Zagreb 1950, br. 1/66, str. 18.

³ M. Minček, nav. dj., str. 36.

⁴ Grgo Gamulin, Opća teorija umjetnosti kao teorija socijalističkog realizma — Zbornik radova FF, Zagreb 1951.

⁵

Stanko Lasić, Sukob na književnoj ljevici 1928—1952, Zagreb 1970, str. 194.

združeni, npr., u djelu Gerasimova pod budnim okom Rozentala, Ždanova i Pavlova (koji je, dakako, nezadovoljan Krležom, tim neposlušnim avanturistom duha, revizionistom za koga su ljudi »muhe i kokoške iz lijevog kokošinjca« za razliku, npr., od Gorkog koji nikada nije ponižavao čovjeka). Osim što je propisivala što je činiti umjetniku, ta se kritika zalagala (prigodom izložbi i kulturnih manifestacija) za kolektivno posjećivanje »prave humanističke umjetnosti«. Kako su takvi vjernici doživljavali »pravu« umjetnost pokazuje reagiranje posjetilaca u povodu izložbe ruske socijalističke umjetnosti u Mađarskoj.

»Ova će izložba osvojiti ne samo naše trudbenike, nego i našu umjetnost... ova je umjetnost dokaz kad se sretnu narod i umjetnost da nastaju velika djela« (predsjednik republike Arpad Sakačić).

»Ovdje svaka slika, što je pogledamo, daje vedrinu, optimizam i pravu sliku stvarnosti. To moraju naučiti naši umjetnici« (Josip Harušćak, predsjednik sindikalnog vijeća).

Neki slikar objašnjava: »U prvom redu, gledaj, ono što ovdje vidiš umjetnost je jednog vedrog naroda... nigdje mraka ni duševnih boli. Crtati ne zna nitko tako kao sovjetski umjetnik. Gledaj kako taj samo drži upravljač bicikla a do njega stoji žena na kojoj se vidi da je ravnopravna s muškarcem.«

Neki malograđanin daje ovakvu ocjenu: »Ja sam došao ovamo poslije rada umoran i prestao sam biti umoran. U mladosti sam mnogo lutao i bio po galerijama Pariza i Minhena a nikada nigdje nisam vidio toliko divnih slika.«⁶

»Čisto logičkom (formalnom) operacijom stvarali su teoretičari socijalističkog realizma svoje 'estetičke dedukcije' i pomoću njih određivali (točnije propisivali) cjelokupnu realnost umjetničkog djela ne pitajući pri tom nimalo za njenu estetsku stranu, za njeno vlastito biće.«⁷ Stoga je svako proturječje i svako neslaganje povlačilo žigosanje, anateme diskvalifikacije, a svaki je subjektivni napor bio grubo odbačen kao krajnji izraz dezorijentiranoga buržoaskog čovjeka, praznog larpurlartizma i zoološkog individualizma. Sva se dobronamjernost svodila na citiranje marksističko-lenjinstičke literature koja je imala uvjeriti kako je historijski materijalizam nauka kojoj se nema što pridodati niti je *razrađivati*. Posljedica je bila mehaničko primanje i primjena, te sužavanje registra u tematskoj i kreativnoj artikulaciji. »Ona je (likovna kritika, op. I. Š.) poput sredovječnog in-

kvizitora koji traži đavolje mreže po tjelesima vještica starih i mladih, istjerivalo se formalističko đavolje tako zdušno i temeljito da smo pronalazili dekadentni naturalizam i formalizam i ondje gdje ga nije bilo. Ta je naša kritika uspjela utjerati zabunu i strah u kosti likovnim umjetnicima koji naposljetku nisu znali što i kako slikaju. Malo je trebalo pa da likovna kvaliteta ne bude otjerana u ilegalnost, a tematska i figuralna kompozicija ne budu svedene na novinski raport, političku parolu i propagandistički plakat... Naročito se okomivši na francusku umjetnost 19. st. ta je kritika slistila sve klasike francuskog građanskog slikarstva i usput im dodala i slovenačke impresioniste...«⁸

Socijalistički realizam u likovnom, ili šire u umjetničkom stvaralaštvu morao je biti metoda i oružje estetske revolucije i služiti kao teoretski surogat kako ona ne bi imala status »niže vrste« ili podvrste u odnosu na cjelokupnu ljudsku djelatnost. Sama je kritika oduvijek imala prava i ambicije da utječe na stvaralaštvo, ali na osnovi estetskih teorija, a ne na pukoj ideološkoj didaktici i ideološkom razračunavanju. Uključiti književnost i umjetnost u revolucionarne promjene kao njihov integralni i sastavni dio — zahtjev je koji svoju opravdanost ne treba dokazivati. Pitanje je jedino, kako to provesti i kojim sredstvima postići »visokoidejni sadržaj« u umjetnosti. Zavisnost stvaralaštva od političke i ideološke borbe ne isključuje automatski samu bit umjetnosti jer »između politike i umjetnosti jednako se malo smije staviti znak jednakosti kao i između općeg svjetonazora i metoda umjetničkog stvaranja i umjetničke kritike. Umjetnička djela kojima nedostaje umjetnička vrijednost, ma kako mogu biti politički napredna, nemaju snage: stoga smo mi, kako protiv umjetničkih djela koji sadržavaju pogrešne političke nazore, tako i protiv tendencije tzv. 'plakatskog i parolaškog' stila koji izražava samo ispravne političke nazore, ali je umjetnički bez snage.«⁹ To su riječi Mao Ce-Tunga — svakako interesantne misli velikog državnika, trezvene i vidovite po mnogim implikacijama za kasniji razvoj umjetnosti. Zanimljivo da su izgovorene približno u vrijeme socijalističkog realizma i njegove snažne maticu u SSSR-u i Istočnoj Evropi.

»Svako istinsko umjetničko djelo jest revolucionarno i nužno tendenciozno, a pitanje kvalitete

8

K. Hegedušić: Riječ o kritici i organizaciji kritike (Referat na glavnoj godišnjoj skupštini ULUH-a, 8. II 1950) Republika, 2/3, VI, Zagreb 1950, str. 111.

9

Navedeno prema: Danilo Pejović, Nova filozofija umjetnosti. MH 1972.

⁶ K. Hegedušić, Riječ o kritici i organizaciji kritike — Republika, 1950.

⁷ Zdenko Rus, nav. dj.

nekoga umjetničkog organizma nije pitanje njegove veće ili manje ideološkičnosti, već njegove stvaralačke autentičnosti. Svakako, zahtjevi za slobodu stvaranja i istodobno za služenje revoluciji pomiruju se u samom *umjetničkom* djelu. Jer — kako kaže Miroslav Krleža — »umjetnost je uvijek svojom višom, krajnjom svrhom vjerna revoluciji, jer govori — ako je umjetnost — o podjarmljenosti i poniženosti čovjeka: ona izražava neostvarenost čovjeka: i time traži akciju kroz koju će se čovjek realizirati kao biće ponosa i dostojanstva: umjetnost ne može a da ne potiče čovjeka na djelovanje, u svom dnu ona je uvijek vjerna revoluciji.«¹⁰

Odnos revolucije i umjetnosti veoma je složen, često i antinomičan jer stvaralaštvo nije vezano uz revoluciju »linearno i apsolutno«. »Služenje« umjetnosti nekoj ideologiji ili autoritetu (država, partija) nužno vodi prema didaktičkom maniheizmu i uništenju Bića umjetničkog. Stoga i nije čudno što je teorija soc-realizma doživjela neuspjeh pa i u zemljama gdje je ponikla.

U nas teorija socijalističkog realizma nije imala dubok korijen te je stoga prekid s takvom estetikom i bio bezbolniji. Ljubljanski referat Miroslava Krleže 1952. godine, u teorijskom, i izložba Antuna Motike iste godine u praktično-stvaralačkom smislu mogu se označiti završetkom skolastičke faze i neprirodnog duhovnog stanja te početkom težnji za istinskim i slobodnim umjetničkim životom.

Neuspjeh teorije socijalističkog realizma i njezinih zagovornika odveo je likovnu kritiku u prazninu otvorene i neriješene likovnokritičke situacije. Promjena likovne konfiguracije morala je zateći kritiku i primorati je na obogaćivanje teorijskog i terminologijskog rječnika u naporu da razumije svu složenost estetskog fenomena, te postavljanje u »niži« položaj u odnosu na stvaralaštvo — u isti onaj položaj koji je stvaralaštvo prije toga imalo spram likovne kritike — tendenciozno ideološke i prerogativne. Ubrzo, kritika postaje »od kontrole stvaralaštva, posrednik između umjetnika i publike, pa joj se nameću problemi ovog dvostrukog odnosa: problemi da pronađe adekvatne kriterije valorizacije i informiranja publike, a da istovremeno zadrži svoje kvalitete samostalne djelatnosti... Ona u stvaralaštvu inzistira na individualizmu i originalnosti izraza, prihvaća promjene stvaralaštva i pokušava ga valorizirati samo unutrašnjim estetskim teorijama.«¹¹ Ona se sada okreće samom umjetničkom djelu ne inzistirajući na njegovoj idejnoj pravovaljanosti ili pro-

vjeravanju njegove likovne i stvaralačke autentičnosti s obzirom na »vezu sa životom« ili »služenje narodu«, nego priznajući likovnom djelu stvaralačku i specifičnu autentičnost. To okretanje umjetničkom činu bilo je okvir zajedničkog djelovanja kritike, njezin osnovni pravac i obilježje.

Borba oko novih (starih) pitanja umjetnosti rasplamsala se. Uz mnoštvo tematski i teorijski zanimljivih pitanja dominira borba oko astratizma. Ta borba oko apstraktne umjetnosti donosi u stanovitom smislu SPAS cjelokupnoj likovnoj kritici jer produbljuje teorijske postavke, argumente i usredotočuje ih na sam predmet likovne umjetnosti — na umjetnička djela. U odnosu spram apstraktne umjetnosti može se, uz određene nijanse, govoriti o dva stava: — jedan koji teško odustaje od »ljudskog smisla umjetnosti« i potrebe prevladavanja apstrakcije (i u pojmovnom i u konkretnom likovnovizuelnom aktu) i koji zahtijeva »red i pravilnost« znači prihvaćanje apstraktne umjetnosti sa svim njezinim implikacijama. I kako dobro primjećuje Zdenko Rus »argumenti pobornika astratizma ne razlikuju se mnogo od protivničkih, jer se argumenti za obranu apstraktne umjetnosti izvode iz osnovnog marksističko-lenjinističkog pogleda na svijet.«¹² Ta je okolnost bila najnezgodnija za protivnike astratizma i time je ta diskusija dobila na težini, a ishod borbe bitno odredio smjernice i karakter kritike i stvaralaštva.

»Mi hoćemo život a ne smrt. Mi hoćemo afirmaciju tog života, a ne negaciju na likovnom planu.«¹³ Tako dramatične apele upućuje Ljubo Babić koji apstraktnu umjetnost sa svim njenim implikacijama vidi isključivo kao »samoubilačko obezvredivanje same realnosti« te »ropsko imitiranje negativnih elemenata rasula« što predstavlja u krajnjoj liniji samo »tugaljivu humoresku« ovog prokletog vremena u kojem je sve moguće. »Red i pravilnost« to su osnovni zakoni umjetničkog djela i, ukoliko se oni ne podrazumijevaju u stvaralačkom organizmu, djelo nije ni vrijedno ni dostojno nositi ime Umjetničkog. »Kao što svaki ljudski govor ima pravila gramatike u svojoj sintaksi i stilistici, tako to ima istovjetno i likovni govor i to u cilju što razgovjetnijeg i jasnijeg saopćavanja vlastite darovite svijesti drugim ljudskima svijestima... Likovna je umjetnost društvena pojava, a ne neka solipsistička tajnovita igrarija.«¹⁴

12

Zdenko Rus, nav. dj.

13

Lj. Babić, O progresu i tradiciji na likovnom području — Republika, svibanj 1954, br. 5, god. X.

14

Lj. Babić, Govor prigodom otvorenja Bogišićeve zbirke, Bulletin JAZU, VII/1959, br. 3.

10

Prema: Stanko Lasić, nav. dj. str. 107.

11

M. Minček, nav. dj. str. 52.

Osobito je simptomatična kritička orijentacija časopisa JAZU — »Bulletin« (glavni i odgovorni urednik Lj. Babić). Značenje toga časopisa u diskusijama i sukobima oko apstraktne umjetnosti nije bilo malo, a gotovo bismo ga mogli okarakterizirati najjačim i najjedinstvenijim frontom za očuvanje realizma, protiv likovnog meteža, »časovite pomodne i promjenjive umjetnosti«, što će reći astratizma sa svim njegovim konzekvencama.

Pitanje je ne pridonosi li apstraktna umjetnost oslobođenju od prazne ideološkičnosti i praktičnih ciljeva i zadataka? Ne znači li ona jačanje i oživotvarenje estetske osjetljivosti modernog čovjeka? Ali treba li tu težnju da čovjek izrazi svoje ideo-afektivne osjetljivosti i psihološke diferencijacije osloboditi balasta samotnjačke ekskluzivnosti i praznog subjektivizma?

I sam Gamulin uviđa tu novu poziciju u koju je došla likovna umjetnost. »Naš umjetnički život bio je u prvim poratnim godinama označen izvjesnim (recimo tako) pojačanim pritiskom realnosti na umjetničku imaginaciju. A problem umjetničkog stvaranja je ustvari problem *slobodne imaginacije* (potc. Š. I.), suverene aktivnosti mašte, koja se prema vanjskom svijetu odnosi nezavisno oblikujući u umjetničkom djelu upravo taj odnos... Povijest umjetnosti je povijest tog odnosa, zapravo povijest čovječje imaginativne sposobnosti koja se oslobađa pritiska realnosti na taj način što ga prevladava u hegelijanskom smislu riječi. Od objektivne realnosti, točnije, povodom nje, stvorila je svakom pojedinom umjetničkom djelu novu realnost prođuhovljenu duhom subjekta, oblikovanu prema strukturi jedne individualne mašte.«¹⁵ Budući da je svaka umjetnost revolucionarna, da parafraziramo Krležu, cilj umjetnosti nije ni human ni nehuman, već je njezin cilj istinsko umjetničko djelo kao ostvarenje čovjekova individualnog odnosa spram »objektivne« stvarnosti. Realistička umjetnost prošlosti ima svoju istinu koja se ipak ne može poistovjetiti s humanizmom tog vremena — s njegovim jasnim moralnim, ideološkim i materijalnim pretpostavkama. Jednako se tako ni apstraktna umjetnost ne smije vezati samo uz dezorijentirane i zbuñjene intelekte koje je, eto, zatekla mašina i mašinsko doba, te su prisiljeni bježati u ekstremni subjektivizam i ekskluzivno samotnjaštvo.

»Konfuzija oko astratizma« Rudija Supeka, u aprilskom broju »Pogleda« 1953. godine, predstavlja vrijednu soluciju, ako ne i najzreliji tekst o biti apstraktne umjetnosti, o njenom pozitivnim kao i negativnim aspektima te o njenom humanističkom konceptu.

15

G. Gamulin, Pogledi, 1953, br. 7, str. 503.

»Astratisti redovito ne mogu shvatiti jednu stvar (ovdje Supek posebno misli na EXAT-ovu proklamaciju) — ljudski izraz, da bi bio ličan, individualan ili personalan, traži kondenzaciju čitavog niza čisto ličnih iskustava i odnosa prema svijetu kao i prema materiji koju oblikuje, a to znači uvijek stvaranje vlastitog prostora u likovnoj materiji vlastitog, čisto subjektivnog načina trajanja, proživljavanja sebe u tom likovnom izrazu, pa je to prostorno i vremenski jedan naročito individualiziran svijet. A apstraktna umjetnost, koja istupa upravo u ime konkretnih prostornih i vremenskih koordinata izraza, može se pozvati samo na jednu univerzalnu »opću ljudsku« osjetljivost. Zato ona postaje impersonalna (u Mondrijanovom smislu) i općeljudska, besklasna, kozmopolitska, jer odražava onu osjetljivost modernog čovjeka gdje se mi svi susrećemo, naime onu osjetljivost kad se nađemo pred lijepom kućom, automobilom, odijelom ili aparatom za telefoniranje. Ta osjetljivost još ne isključuje invencioznost, ali ona je pod vlašću ukusa jednog vremena. Ona nije odraz jedne tipično ljudske, individualne ili personalne situacije u tom vremenu koja bi nam dopustila da razumijemo u njoj čovjeka u nekim njegovim višim stremljenjima, sentimentalne i idejne prirode.«¹⁶

Osvrćući se ponovo na program EXAT-a, Supek uviđa da oni ne vide razliku između tzv. »čiste« i tzv. »primijenjene« umjetnosti u sintezi svih likovnih umjetnosti (što je opet teza Gropiusovog »Bauhauusa«) pa stoga i moraju doživjeti neuspjeh jer »ne vide još otkuda dolaze i kamo idu«. Uviđanje da ni sama apstraktna umjetnost nije dovela do proklamiranih »sloboda inspiracije« navodi (ga) na zaključak da spekulativnim analizama apstraktna umjetnost želi samo »oduzeti industriji i čisto ručnom radu pravo na proizvodnju modela koji su određeni za serijsku proizvodnju«.

Da se ponovo osvrnemo na »Bulletin«. Taj časopis, uz domaće kritičare, donosi i pokoji tekst poznatih evropskih stručnjaka u obliku fragmentarnih bilježaka ili prigodnih govora. Tako u dva broja »Bulletina« gostuje Maurice de Vlaminck svojim pomalo čudnim tekstovima.¹⁷

Za razliku, npr., od Supekovih izvoda da se apstraktna umjetnost može pozvati samo na »univerzalnu, opću ljudsku osjetljivost« — što nikako ne vodi unifikaciji i oficijelnoj reprezentaciji (naprotiv, ona je sama »impersonalna, besklasna, ko-

16

R. Supek, Konfuzija oko astratizma, Pogledi, 1953, br. 6, str. 421.

17

M. de Vlaminck, U stoljeću robota apstraktna je umjetnost postala službena umjetnost, Bulletin, V/2, kolovoz 1957. i M. de Vlaminck, Fragmenti, Bulletin, V/1, lipanj 1957.

zmopolitska i nije neosjetljiva za ljudske vrijednosti) — M. de Vlaminck kaže da je apstraktna umjetnost lišena ljudskog smisla i istinskog humanističkog nerva.

Ipak, u svim polemičkim pa i nekrološkim osvrtima provlači se misao o dehumaniziranosti moderne umjetnosti, o njezinoj »nezainteresiranosti« za istinsku ljudsku dramu.

Javila se i bojazan da apstraktna umjetnost, iako obogaćuje našu likovnu panoramu, stremi unifikaciji stila i izraza. Stoga je strah od gubljenja autonomnog našeg (etnografskog i geografskog, a iznad svega duhovnog) umjetničkog »rukopisa« još jedan problem na koji se tadašnja kritika osvrta. Ali to što se u pojedinim umjetničkim djelima razaznaje »domovinski« pejzaž ili »starodrevni duh« vlastite povijesti u krajnjoj je liniji samo posljedica a ne uzrok, iako dio kritike »tvrdooglavo« inzistira na toj komponenti i nju ističe. Npr. Bogdan Stopar:

»Na ovoj izložbi gledalac će teško izbjeći magiji koja nekom iskonskom snagom izbija iz izloženih eksponata. Čovjeka upravo osupne iskonski dah Bosne, te čudesne zemlje, toliko stare, starodrevne, a u isti mah svježije i mlade...«¹⁸

Ili Matko Peić:

»Imamo lijepe planine i lijepe šume, imamo lijepe doline i lijepe rijeke, ali more je jedna od najvećih ljepota naše zemlje... Donijeli su ne samo boje mora, nego su bojama donijeli duh mora...«¹⁹

Mora se primijetiti da je vrijeme od 1950. do 1960. godine razdoblje velikog broja izložbi i u nas i izvan naših granica. U tome periodu redovito smo izlagali na međunarodnim likovnim bijenalima. Npr. u Veneciji: 1950. godine (Lubarda, Radauš, Kršinić, i dr.), 1952. (Vidović, Tartaglia, Stupica, Peđa Milosavljević, Gvozdanović), 1958. (Hegedušić, Murtić, Stupica i dr.):

u Sao Paolu 1953. (Lubarda), 1955. (»Hlebinska škola«), 1957. (M. Čelebonović), 1959. (Gliha, Kojnović);

u Tokiju: 1955. (Lubarda, Čelebonović, Gliha, Protić, Vujaklija), 1957. (Stupica, Gvozdanović, Stančić), 1959. (Motika, Sibinović, Bernik).

Spomenimo i brojne izložbe u Aleksandriji uz sudjelovanje mlađih umjetnika i pariški Bienale (Petlevski, Vaništa i O. Jančić) gdje su osvojene dvije vrijedne nagrade (Petlevski i O. Jančić).

Treba navesti da su na međunarodnoj svjetskoj izložbi u Bruxellesu 1958. godine u svjetski pregled

najznačajnijih ostvarenja suvremene likovne umjetnosti ušli: K. Hegedušić, P. Lubarda, I. Generalić i V. Bakić.

Zanimljiva je bila i izložba »Novo slikarstvo u Jugoslaviji« četiriju naših (apstraktnih) slikara u minhenskoj galeriji »Deutscher Bücherbund« (Marijan Jevšovar, Ivo Gattin, Rudolf Sablić i Mića Popović). Izložba je pobudila živ interes publike i kritičara izmamivši tvrdnju da smo nadmašili i prevladali određenom »likovnom svježinom« sterilnost internacionalnog apstraktizma. Nadalje, naše se dostignuće karakterizira oslanjanjem na tendencije moderne evropske umjetnosti i istodobno na nacionalne temelje u sintezi tradicije i revolucije. Nema sumnje, te i slične pohvale sadrže veću dozu kurtoazije potaknute stanovitim čuđenjem, zbog relativne suvremenosti likovne umjetnosti iz »balkanske pustare«; pa ih stoga treba prihvatiti s rezervom.

Od domaćih likovnih manifestacija teško je među mnoštvom njihovih značenja izdvojiti one najvrednije i specifično reprezentativne. Izložba Antuna Motike, Zlatka Šulentića, Vilima Svečnjaka, Jerolima Mišea, Otona Postružnika, Miljenka Stančića, Josipa Vanište, Koste Angeli-Radovanija i Šimunovića 1952. godine čine mi se uz izložbe Otona Glihe, Alberta Kinerta, Dušana Džamonje i Ede Murtića (u 1953. godini) najvećim likovnim događanjem tih godina.

Posljednja, izrazita manifestacija »skolastičke« faze naše likovne kritike jest poznata polemika, koja za napredak likovne kritike nema odlučnijeg značenja zbog njene »monopolističke jednostranosti« i kontradiktornosti. Napis Rudija Supeka u »Pogledima«, pod naslovom »Zašto kod nas nema borbe mišljenja«, toliko je uznemirio duhove da su reagiranja prešla u bezobzirne međusobne napade i optužbe.

Osim međusobnih predbacivanja koja za dobrobit likovne kritike znače malo bilo je i sukoba koji su ipak imali problemsku i teoretsku težinu. To se prije svega odnosi na sukob Gamulin — Hegedušić koji je, čini se, poduzeo tinjao i tu i tamo jače i vidljivije iskrasnio. Hegedušića osobito pogadaju neke Gamulinove ocjene njegova djela, primjerice tvrdnja da je slika »Bitka kod Stubice« opterećena izvjesnim historicizmom koji nikada nije dao »stvarnih i trajnih umjetničkih rezultata«. Taj je »historicizam«, prema Gamulinu, opterećen neasimiliranim, pa stoga i neprevladanim elementima starih drvoreza, baroknih konja i »one Brueghelove vrane na drvetu«. »Ja smatram da je Hegedušić u osnovi na pravom putu. Nije Hegedušićev nedostatak u tome što je pošao tim putem, nego u tome što se s tog puta nije znao vratiti. Drugim riječima: on nije bio u stanju stvaralački prevladati utjecaje i asimilirati poruke koje je po-

¹⁸ Bogdan Stopar: Uz izložbu Alberta Kinerta, Čovjek i prostor, 1. III 1954. god.

¹⁹ Matko Peić, Naše more u našem slikarstvu, Republika, br. 11—12, studeni—prosinac 1960. god.

tražio u velikim stoljećima, one su još izrazitije i vidljivije na njegovu djelu.«²⁰ Dakle, kritičar ne zamjera slici njezinu »idejnost«, a i teško bi bilo zamjeriti nedostajanje »idejnosti« tvorcu »Zemlje« i njezinoj »pobuni protiv društvene nepravde« te »podršku koju je 'Zemlja' dala Pokretu i Partiji...«.

Sukobi su i dalje tinjali, posebno o *pitanju vrijednosti* djela Jerolina Mišea i Oskara Hermana.

»Može se prema Miševim slikama posljednjih godina i imati kritično-negativni stav, no unatoč tome, njegova bi retrospektiva iziskivala barem simuliranje jedne objektivnosti... Za Mišea nema dakle mjesta pod slikarskim nebom. Ali ako znamo da je ta ista 'stroga i nemilosrdna' kritika pisala pozitivno... o znatno manje značajnim slikarima, onda takva kritika može imati svaki drugi izgled osim izgleda obrane umjetnosti od diletantizma... To više liči na kritičarsko politikanstvo, na provincijske odnose gdje se međusobne svađe ne zaboravljaju ni u nadgrobnom govoru...«²¹ A o Mišeu, Gamulin kaže: »Nikada u svojim osvrtima nisam nešto nepovoljno o njemu napisao, a kada nisam mogao naći lijepe riječi prešutio sam njegove slabe slike i obilazio oko njega s mnogo obzira. A bilo je to sve teže, jer ono, što je posljednjih godina slao na izložbe pokazivalo je da je kod njega nestalo svakog kriterija, a ravnoteža potpuno narušena... Sada mi Miše reče... da 'brbljam' o umjetnosti samo zato što sam napisao o njegovom starijem kolegi povoljnu kritiku.«²²

Riječ je o Oskaru Hermanu a evo što je Miše o njemu bio napisao: »Herman je elektik i kao takav odnosi se prema pozajmljenim vrijednostima vremena. On je ustvari konjunkturist koji je maniri proskribiranog akademizma pretpostavio maniru modernizma. Njegova je ruka osim toga neuvježbana i zato se tjelesa ne mogu služiti svojim udovima...« Ne začuđuje, dakle, Gamulinova primjedba:

»Tako govori profesor na Akademiji o svom đaku... a zapravo jedan davno nemoćni slikar o jednom velikom umjetniku... On traži školsku točnost crteža, zglobova i tjelesa... i to danas...«²³ Sve takve čarke i sukobi na svoj način predstavljaju rehabilitaciju ljudske osobnosti i gledišta (s pravom na vlastiti doživljaj i vlastiti stav) te označavaju definitivan raskid s kritičkim »savjetima« i propisima u kojima ni umjetnost ni (makar prividno jaka) kritika ne nalaze svoje estetsko a još manje etičko opravdanje.

Završavajući ovaj prikaz hrvatske likovne kritike između 1950. i 1960. godine, svjestan sam svih njegovih nedostataka a nisam ni pretendirao na iscrpno kulturnopovijesno oslikavanje trenutka i sve njegove složenosti. Mislím ipak da mogu zaključiti kako se sudbina hrvatske i jugoslavenske likovne umjetnosti i kritike odlučivala u tom, relativno uskom, vremenskom razdoblju, jer su tada bitno određene smjernice i karakter njihova budućeg razvoja.

²⁰ G. Gamulin, Za slobodu kritike, Republika, br. 5, svibanj god. VI.

²¹ J. Depolo, U ogledalu naše likovne kritike, Republika 1956.

²² G. Gamulin, Osvrt na jednu kritiku, Čovjek i prostor, god. II, 1955, br. 25.

²³ G. Gamulin, ibidem.