

nadrealizam, socijalna umjetnost 1929/1950

božidar gagro



Krsto hegedušić
lazari, 1930.

marko ristić
asamblaži, 1939.



Mimo svih mogućnosti da se dokaže kako je svaka umjetnost angažirana, kako samim svojim postojanjem igra ulogu koja nadilazi htijenje što ju je omogućilo i ličnost koja ju je stvorila; i mimo svih oblika svrhovitosti i služenja koja su u povijesti bila nametana umjetnostima, pa i velikim umjetnostima, ostaje činjenica da se sredinom prošlog stoljeća, u onom istom historijskom času kada je izbačena krilatica »umjetnost radi umjetnosti«, javila i misao o umjetnosti u službi ideoloških i — još izravnije — političkih programa. Od tog vremena ona na različite načine i u različitim oblicima kontinuirala do danas. Međutim, golema važnost koju su od sredine prošlog stoljeća do danas imali pokreti usmjereni na klasno revolucioniranje društvenih oblika i odnosa, a i to što mi gledamo i razmišljamo iz perspektive jednog takvog revolucionarnog iskustva, dovelo je do toga da u prvi mah misao o angažiranoj umjetnosti povezujemo s naprednim političkim programima. Pogleda li se pažljivije, vidjet će se da su se ideologiziranom umjetnošću kao sredstvom za ostvarenje svojih vanumjetničkih ciljeva nastojali poslužiti mnogi i sa različitih strana, ali u pravilu negirajući sistem estetskih vrijednosti koji je izgradilo građansko društvo. — Zanimljiv primjer za nas će biti program grupe »Medulić« koju je predvodio Ivan Meštrović u početku ovog stoljeća, zasnovan na nacionalističkoj »vidovdanskoj« ideologiji. Dobro je poznat način služenja koji su umjetnosti nametali totalitarni evropski režimi između dva rata, od fašizma do staljinizma. Manje je jasan i još nedovoljno kritički rasvijetljen današnji pokušaj tehnokracije da, šireći glasine o »smrti umjetnosti« i u isto vrijeme brižljivo nastojeći tog lažnog mrtvacu prirediti za ulogu koju mu je namijenila u osiguravanju svoga društvenog i duhovnog primata, promiče također svojevrsan oblik angažiranja. Nećemo zaboraviti ni angažiranost skupina i pojedinaca iz reda najuže intelektualne elite, od futurista i ruskih avangardista do dadaista i nadrealista, koji su na kritici i negaciji postojećeg svijeta zasnivali nadu u dolazak novog čovjeka, obdarenog nekonvencionalnim — psihološkim, estetskim i socijalnim iskustvima, a svoja su estetska istraživanja stavljali, s razlogom ili bez njega, pod znak toga predmnijevanog revolucioniranja.

Premda ne namjeravamo raspravljati o angažiranosti ili »tendencioznosti« umjetnosti općenito, već u konkretnom povodu jedne izložbe, moramo postaviti još jedno prethodno pitanje: bez obzira na angažiranost, na ciljeve kojima je po namjeri — ili, kako se to kaže, po »tendenciji« — usmjerena, ideologizirana umjetnost ne može ne biti umjetnost utemeljena na specifičnoj vrijednosti, čak ni onda kad nastupa kao anti-umjetnost; inače ne bi postojala, ne bi bila društvena funkcija, bila bi dakle obezvri-

jedena i kao sredstvo, kao put angažiranja. To ne znači da se vrijednost mora mjeriti nekom tradicionalnom ili konvencionalnom kategorijom estetičnosti lika, odnosno predmeta ili postupka; ali, mora se neizbježno mjeriti određenim vrijednosnim sistemom koji po svom htijenju, tačnije, po samoj svojoj pojavi pretpostavlja. Ako je taj sistem, na primjer, određeno ponašanje koje ne vodi djelu kao konkretnom estetskom predmetu, formalno strukturiranom u najširim okvirima sistema koji se, recimo, nazivaju kiparstvo, slikarstvo, itd., kao što je često slučaj u nadrealizmu, njegovi parametri mogu biti izvornost, misaona probojnost, istinitost učinka na odabranom području i na naumljenom pravcu. Povod i predmet ovog osvrta jest izložba održana u Muzeju savremene umjetnosti u Beogradu pod nazivom »Nadrealizam, socijalna umjetnost, 1929—1950«¹ koja ima zapravo nekoliko pododjeljaka: »nadrealizam«, »postnadrealizam«, »socijalna umjetnost«, »umjetnost NOR-a« i »socijalistički realizam«. S ovom se izložbom prvi put obuhvatno i s ozbiljnim studijskim pretenzijama pristupa tim pojavama koje su, bar što se tiče socijalnih tendencija prije rata i razdoblja »socijalističkog realizma« neposredno nakon rata, do danas ostale neprikazane, neocijenjene, zamućene mnogim protuslovnim tumačenjima, mnogim osjetljivostima još uvijek živih i aktivnih protagonista i, reklo bi se, za čitavu jednu generaciju psihološki i politički tabuirane. Sad je, s ovom izložbom i s opsežnom dokumentacijom sakupljenom u katalogu koji je prati, započet proces preispitivanja koji će nužno valjati da se dopunjava novim kritičkim intervencijama.

Kako je došlo do *ovakve* izložbe? — Povezujući u široku tematsku cjelinu nadrealističke pojave i odjeke tridesetih godina, slikarstvo zemljaške i socijalno-kritičke orijentacije iz istog vremena, zatim skromne ali dragocjene zabilješke ratnog razdoblja i, napokon, ideološki programiranu likovnu djelatnost razdoblja 1945—1950, Miodrag Protić, autor koncepcije ove izložbe i njegovi suradnici, rukovodili su se pretpostavkom: nadrealizam relativno uske i zatvorene beogradske grupe oko Marka Ristića i »socijalne tendencije« sa početka četvrtog decenija autentične su pojave, srodne po liniji pobune protiv društvenog i duhovnog poretka, osvjeđene u naporu stvarnog pronicanja adekvatnih izražajnih sredstava pobune i vlastitog stava općenito. I kao što tim autentično nadrealističkim pojavama odgovara »postnadrealizam« — kako ga Pro-

¹ To je druga izložba iz ciklusa »Jugoslavenska umjetnost XX vijeka«. Bila je otvorena od 22. IV do 22. VI 1969; obuhvaćala je 468 eksponata koji su svi, u većem ili manjem formatu, reproducirani u katalogu. Uz direktora Muzeja M. Protića i stručnu ekipu Muzeja na izložbi su surađivali i J. Depolo, Š. Čopić, A. Begić, B. Petkovski i N. Šuica.

tić imenuje — Milene Pavlović i Staneta Kregara koji su zanemarili nadrealističko istraživanje ali zadržali nadrealističku poetiku u svojim slikama, tako, nakon ratnog prelaza dokumentarno-realističkih zabilješki, predratnim socijalnim tendencijama odgovara socrealizam koji nema više kao poticaj otpor, kritiku ili pobunu, već je tako reći »zadužen« u podjeli društvenih zadataka za čulno-predodžbenu i ideološku okrepu graditelja socijalizma. Protić pokreće još jedan argument za jedinstveno tretiranje formalno veoma različitih, ali idejno i akciono srodnih težnji: nadrealistička se grupa također poziva na historijski materijalizam i socijalističku revoluciju kao svoj cilj, svrstavajući se u krajnjoj liniji na istu stranu s pripadnicima socijalne tendencioznosti, a većina njenih članova prešla je kasnije u redove angažiranih realista.² Međutim, najvažniji razlog ovakve strukture beogradske izložbe jedva da treba napose isticati: ako se promatra zadano razdoblje (1930—1950), onda se nasuprot jedinstvenoj stilistici građanskog slikarstva odgojenog na dobrim tradicijama pariske škole logično polariziraju pojave zahvaćene ovom izložbom, gradeći i upotpunjavajući cjelinu likovnih ideja razdoblja koju, naravno, i ne samo zbog mnogih ambivalentnih činjenica i pojava, nije moguće kao jabuku raskrižiti na jednake dijelove.

Mišljenja smo da je Protićeva koncepcija u metodološkom smislu prihvatljiva i opravdana. Ali smatramo, u isto vrijeme, da nije dovoljno obrazložena, da nam Protić, pisac Uvoda u katalogu, u kojem je ukratko izložena osnovna zamisao izložbe, nije pružio širu i jasniju precizaciju metodoloških problema cjelokupne zamisli; to što nije učinjeno u uvodnom tekstu, nisu mogli nadoknaditi nužno parcijalni prilogi pojedinih autora u daljnjim poglavljima. Osim toga, formulacije poput ove: »Sve te težnje (nadrealizam — postnadrealizam, socijalno slikarstvo — socijalistički realizam — B. G.) predstavljaju jedinstvenu celinu koja omogućuje da svaka pojedinačna tek u zajedničkom idejnom i vrednosnom spektru dobije puni smisao«³ bez složenijeg razmatranja poprma nepotrebno apodiktičan ton, a isto tako, s pretpostavkom te i takve cjelovitosti, može ispasti nepotrebno konstruirano rangiranje fenomena kojima redoslijed razmatranja niti što oduzima niti dodaje. »Dijalektička veza u binomu nadrealizam-socijalno slikarstvo«, koju Protić konstatira, i koja mu nameće zaključak da je »posle prvog, nad-

realizma, neophodno razmatrati drugi, socijalno slikarstvo, da se uzročna nit i spona ne bi izgubili«, ne može se, na žalost, dokazati na cjelini zahvaćenih pojava, već samo na primjerima srpske umjetnosti.⁴ Pogotovu ako ćemo uzročnosti morati da potražimo u znatno širem kontekstu evropske političke i duhovne situacije između dva rata i u njenom višekratnom, simultanom i složenom odražavanju u mozaiku naših perifernih situacija.

Protić je i autor studije koja u katalogu prati odio nadrealizma. Osim poznatih slika Živanovića Noa, Pavlovićeve i Kregara, odio nadrealizma sadrži pozamašan broj crteža, kolaža, dekalkomanija, fotograma, asamblaža, koji svjedoče o zanimljivoj, skupnoj i pojedinačnoj, likovnoj djelatnosti čitave nadrealističke grupe, od Ristića i Daviča do Vane Bora, Živanovića Noa, Đorđa Kostića, D. Matića, A. Vuča i drugih. »Odbijajući građanski sistem vrednosti, podelu na umetničke rodove i samu umetnost kao takvu, srpski nadrealisti su u oblast likovnog zalazili isključivo da bi otkrili različite mogućnosti nadrealističkog izraza« — piše M. Protić. Ipak valja napomenuti da je programsku izjavu »Nemogućeg« (1930), te prve publikacije nadrealističke grupe, potpisalo dvanaest pjesnika i jedan slikar. I premda ti pjesnici pokazuju često zadivljujuću likovnu osjetljivost, živost i poduzetnost, pa su i njihovi radovi likovno zanimljivi i vrijedni, u dosta slučajeva, ponajprije u samog Ristića, ti radovi ne prelaze doseg korektno vježbe na poznate teme pripremljene u nadrealističkoj centrali, pa bi možda bilo ispravnije govoriti o *iskušavanju* nego o *otkrivanju* mogućnosti nadrealističkog izraza. — Protić ne samo da s impozantnom akribijom iznosi faktografiju nadrealizma, već i zalazi u njegova proturječja, dvojnosti i dvosmislenosti, idući često i sam oštricom proturječja k interpretaciji koja pretpostavlja ocjenu. »Širenjem pojmova čoveka i života, pa prema tome i umetnosti i na područje podsvesti, oni su — dolazeći posle ekspresionista, kubista i dadaista, često ne shvaćajući vrednost vlastitih otkrića, često čak i protiv svoje volje — slikarstvu omogućili razvoj, presudnije uklapanje u problematiku vremena, što mu aristokratoidna filozofija čiste vizuelnosti nije mogla sasvim da osigura. U tom smislu, nadrealizam je izazov i korektiv jednog određenog dogmatizma. S obzirom da je u pitanju pokret koji nije 'čist', koji se oslanja na razne oblasti čoveka i svesti, na fantazijsko i podsvesno, na 'norme noći', poeziju i literaturu, iluzorno je prići mu jedino sa fenomenoloških pozicija same likovnosti« — govori Protić o obilježjima nad-

² Vidi katalog: 1929—1950, Nadrealizam, socijalna umetnost, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1969, str. 7—9.

³ isto, str. 8.

⁴ Na to je upozorio i Dubravko Horvatić, Telegram, od 13. VI 1969.



realizma općenito, dopuštajući da je »prirodno, legitimno i čak neophodno psihološke, filozofske i poetske intencije svesti na formalne, kao i formalne na psihološke, filozofske i literarne — ako su ta dva čina dijalektična i istovremena«. Napokon zaključuje da »nadrealizam u Beogradu krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina nije ‚stil‘, već duhovno stanje, etika i zbir metoda koje podrazumevaju iskustva najrazličitijih oblasti i škola... Izuzimajući preterivanja koja su mu svojstvena, u njegovom likovnom aktivitetu ipak nije bila toliko reč o borbi protiv umetnosti i ‚umetničkog slikarstva‘, koliko borba za jednu drukčiju umetnost i jedno drukčije slikarstvo«. ⁵ — Tu ogradu valja usvojiti. Dodaje li se njome ili oduzima? U svakom slučaju činjenica je da slike Ernsta, Massona, Dalija i Noa Živanovića ipak postoje kao slike i slikarstvo, da su najprije slike i stil, a onda svakako — zavisno od vlastite signifikantnosti, od snage kojom zrače — i stanje duha, i objektivizirani etos. I te likovne objektivacije nadrealističkog duha ne možemo gledati samo kao »pojave likovnosti«, ali svakako ni kao puke ilustracije stava i ponašanja koje ipak nije dovelo do društvene revolucije, do promjene svijeta i njegova posvemašnjeg nadrealiziranja, nego je dovelo do stvaranja nadrealizma kao poetike i stila i do otvaranja mogućnosti drugačijeg slikarstva. To drugačije slikarstvo, ni kao mogućnost ni kao realizacija, neće nastupiti odmah, u kontinuitetu s ovim nadrealističkim probojima, nego će nastupiti tek onda kad preobrazbe univerzalnog duha budu ponovo u srpskom slikarstvu reaktivirale tražiteljsku iskru u čijem će svjetlu generacija pedesetih godina nazreti iskustvo generacije nadrealista i preuzeti ga kao vlastitu baštinu.

Britka analitičnost velika je odlika Protićeve studije; širok zamah, hitra rečenica, prikladna usporedba. Ali, da je njegov pristup čitavom problemu izrazitije analitičan nego sintetičan, zaključujemo i po izdvajanju »postnadrealizma« — tj. slikarstva Stane Kregara i Milene Pavlović-Barilli — iz cjelovite pojave nadrealizma 4. decenija u Jugoslaviji. O »postnadrealizmu« napisao je kratku raspravu Ješa Denegri. On ga ovako definira: »Radi se u stvari, ako se posmatra iz aspekta idejnih i formalnih inovatorskih doprinosa, o jednom marginalnom, čak i retrogradnom toku velike nadrealističke struje, o jednoj vrsti ‚nadrealističkog manirizma‘, koji više kvantitativno proširuje nego što kvalitativno produbljuje osnovne problemske ciljeve pokreta u celini.« Mjesto Ernsta, Miroa ili Massona uzori su te struje De Chirico ili Dali. Denegri ističe kako su se slikarska djela Kregara i Pavlovićeve

⁵

milena pavlović-barilli
venera s lampom, 1938.

154





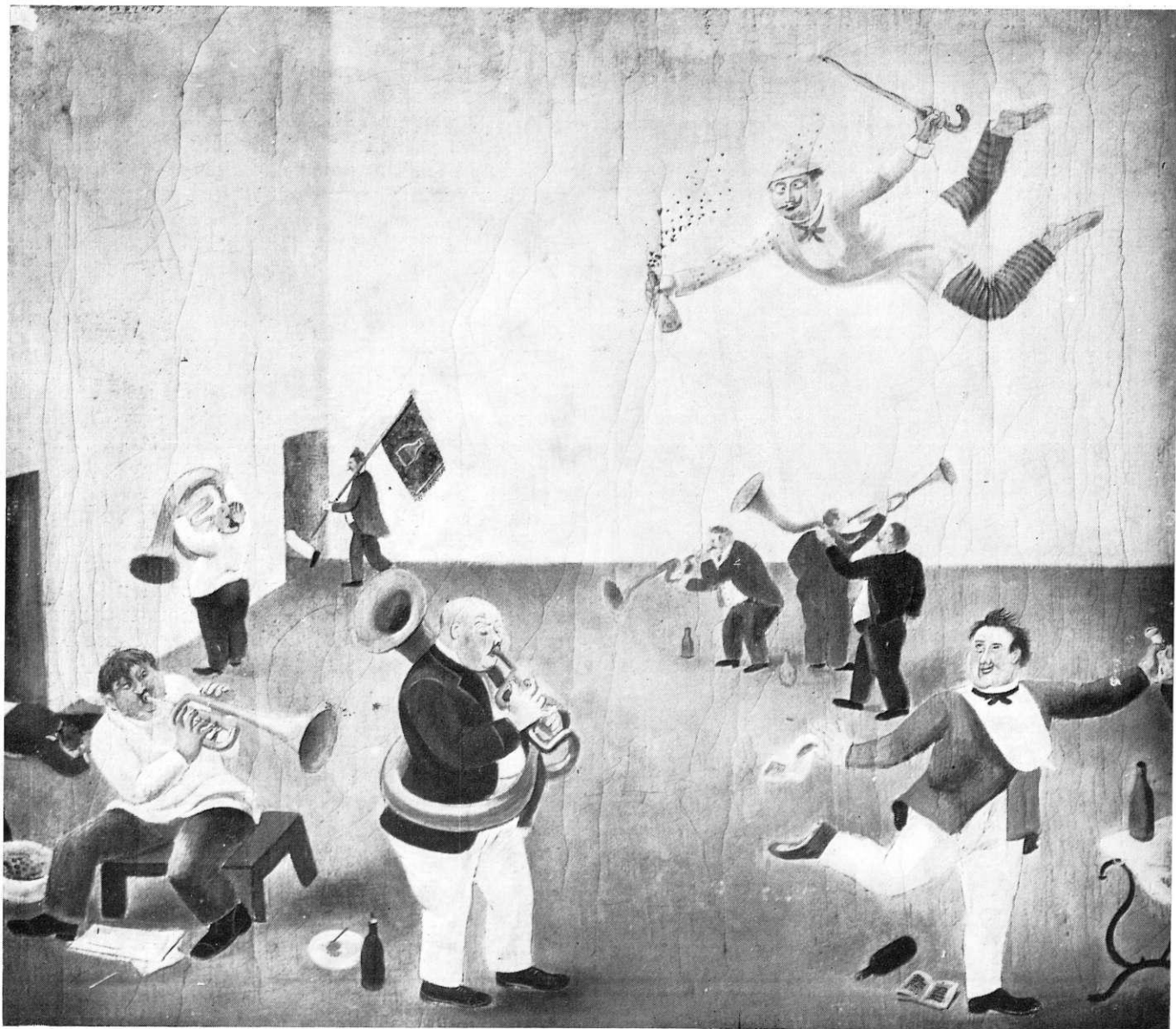
»razvila individualno i bez međusobnog poznavanja, a stajala su ujedno i izvan direktnih dodira s nešto ranijim beogradskim nadrealističkim pokretom i nastala su mimo ostalih dominantnih strujanja u jugoslovenskom slikarstvu toga vremena«. I zaključak: »Zato se ova postnadrealistička komponenta može tretirati, više nego kao plod dužih unutarnjih razvojnih procesa jugoslovenske međuratne umetnosti, u biti kao jedna epizodna linija, no ujedno i kao linija koja, pogotovo u slučaju dela Milene Pavlović-Barilli, unosi u savremenu jugoslovensku likovnu kulturu jednu ne samo problemski novu već ujedno i kvalitetno vrlo značajnu dimenziju.«⁷ I bez namjere da se poreklo nužnost analitičke faze u historijsko-umjetničkoj metodi, može se postaviti pitanje je li nadrealizam samo ono, i samo na onakav način, kako ga je definirao Breton ili netko drugi od protagonista »u situaciji«. U našem današnjem pogledu unatrag nadrealizam bi mogao biti, a u nas čak mora biti, pa i na osnovu ocjena koje su o njemu dali Protić i Denegri, obuhvatnija pojava i pojam koji ne konstituiraju samo rigorozne definicije onih što su pokret na jednom mjestu i u određenom času započinjali, već osim njih i sve reakcije koje su oni pobudili, epifenomeni i čak plagijati, sve one relacije prema sličnom, srodnom i paradoksalno povezanom.

Beogradska izložba također prvi put prikazuje radove pripadnika zagrebačke grupe »Zemlja« (osnovana 1929) i predstavnika socijalno angažiranog slikarstva iz drugih jugoslavenskih središta. Porijeklo nadrealizma dobro je poznato; njemu se može pripisivati veće ili manje značenje, tješnja ili manje tijesna veza s pariskim nadrealizmom, ali o njegovim ishodištima nema dvojbe. Ali porijeklo socijalno-kritičkog slikarstva s kraja trećeg i s početka četvrtog decenija manje je jasno. Zašto postaje moguće, zašto se javlja baš tada? Njega očigledno nisu izmislile lijeve partije, premda su se spremno pokušale njime okoristiti. Pisci nekoliko tekstova u katalogu, posvećenih ovom dijelu izložbe, uglavnom su se bavili kronologijom, opisom pojava i reagiranja na njih te analizama u mikrosituacijama. Međutim, izostao je cjelovit pogled, pokušaj da se u velikom vremenu uoče eventualni determinantni razlozi: propast iluzija građanskog demokratizma, kriza modernističkih pokreta u trećem deceniju, itd. Zašto četvorica mladih umjetnika, uz čija se imena veže stvaranje grupe »Zemlja«, dolaze na zamisao o osnivanju takve grupe usred Pariza (Hegedušić i Junek), ili neposredno nakon boravka u njemu (Postružnik i Tabaković)? Činjenica je i to

7

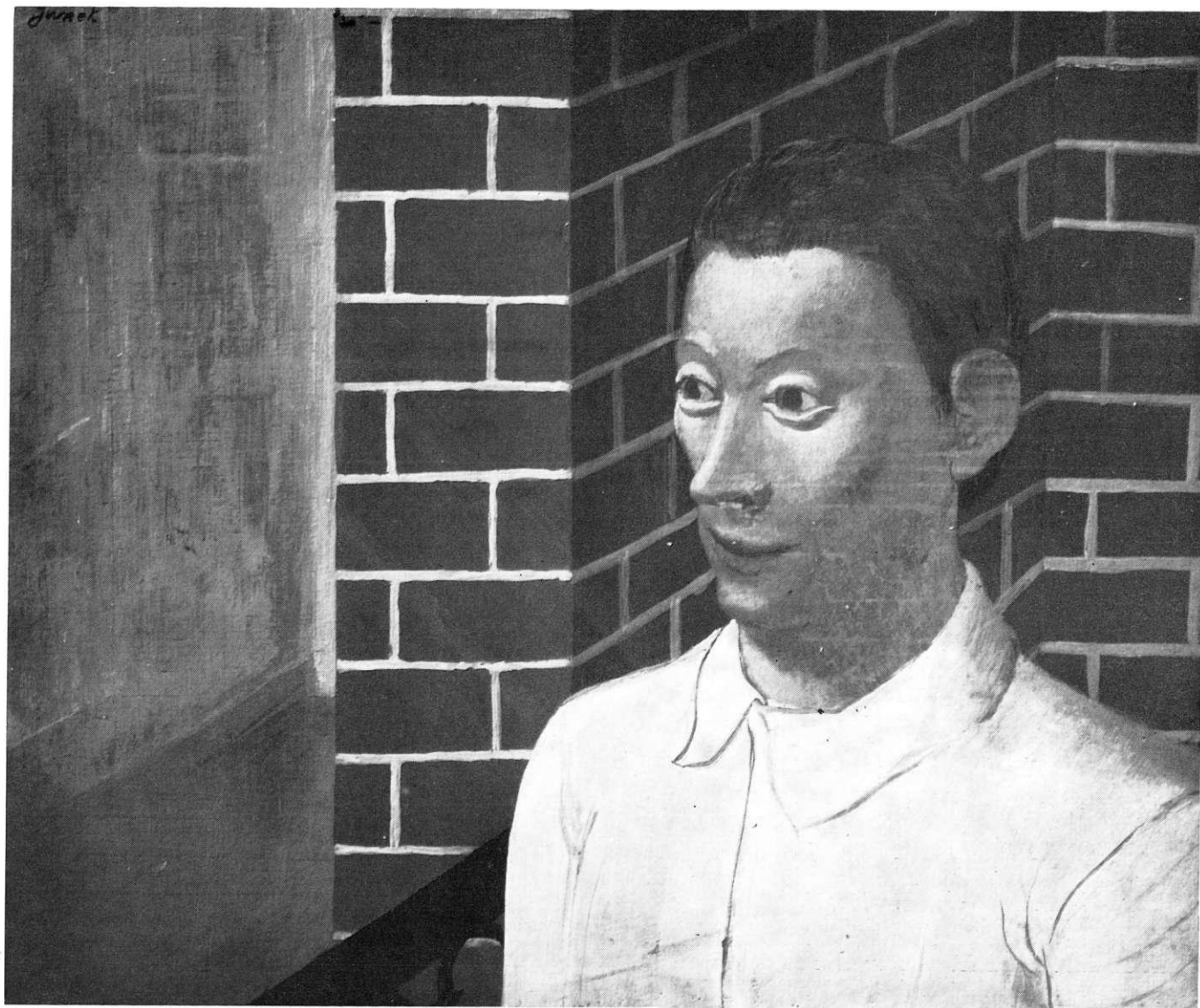
ivan tabaković
genius, 1929.

156



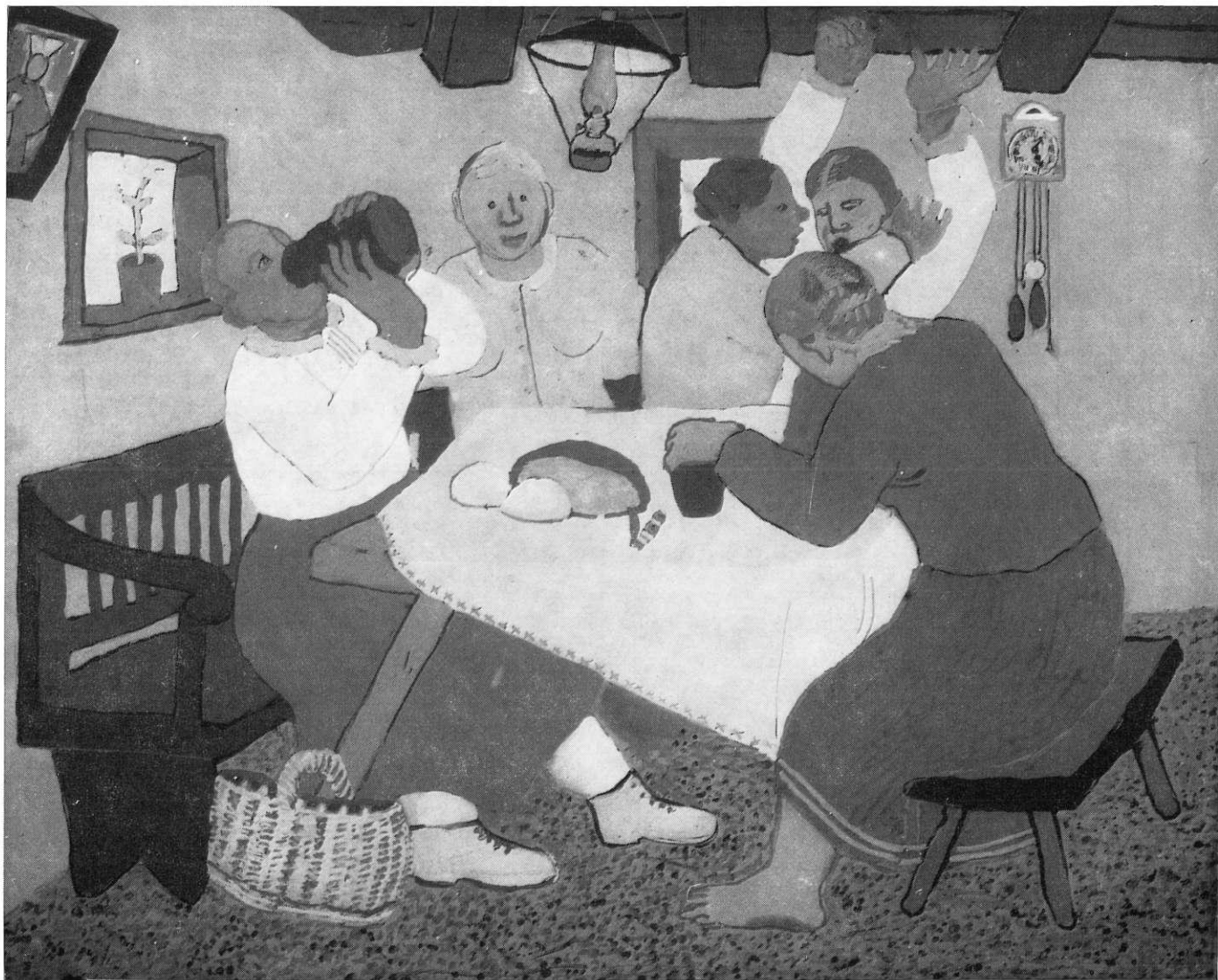
leo junek
glava pred zidom, 1929.

157



krsto hegedušić
bilo ih je pet u kleti, 1931.

158



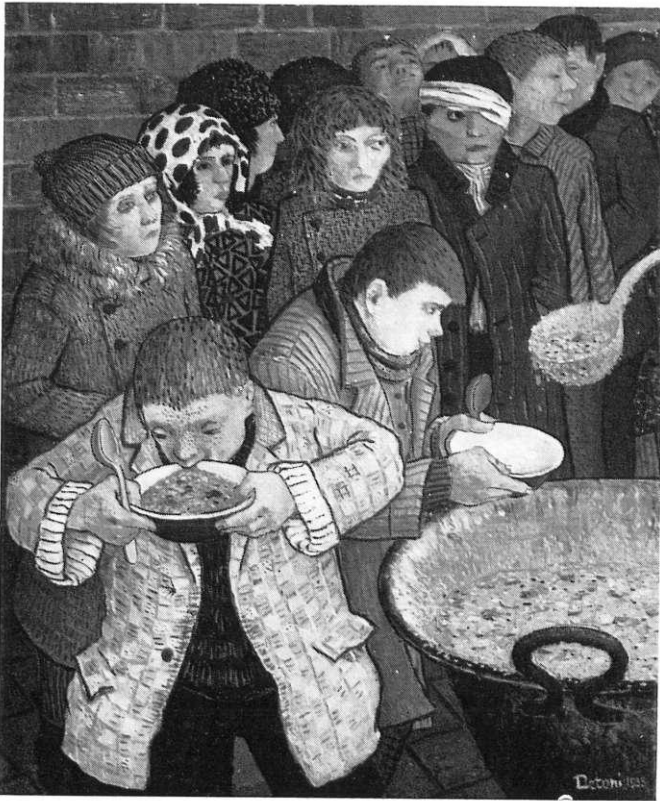
mirko virius
svatovi, 1938.

159

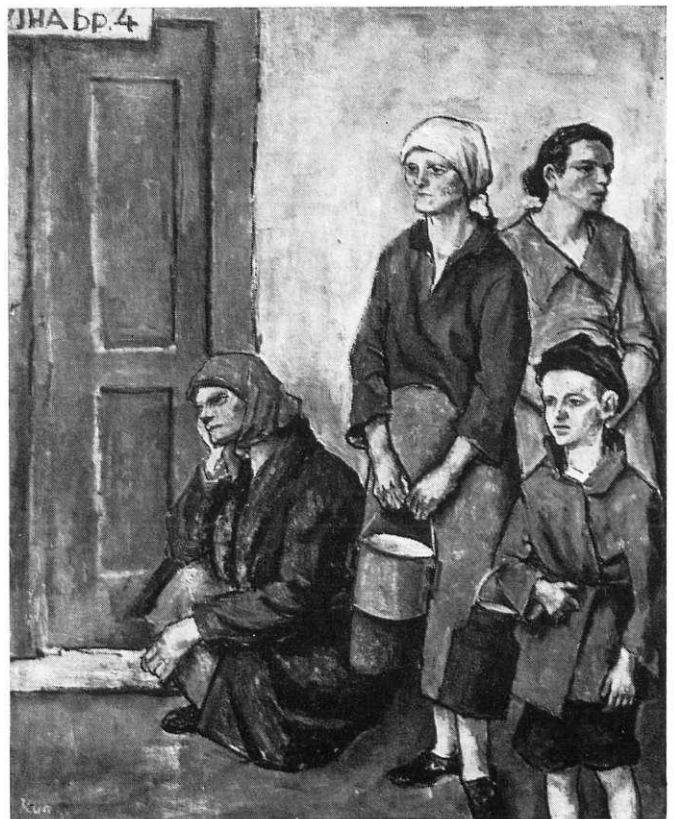


marijan detoni
prehrana, 1935.

160



dorde andrejević-kun
kujna br. 4, 1936.



da socijalne teme, stilski u izravnoj vezi s Dixovim i Groszovim krilom njemačkog pokreta poznatog pod imenom »Nova stvarnost«, postoje u slovenskom ekspresionizmu već od 1921,⁸ ali njihovo pronicanje u prvotnost »stanja« ličnosti, traženje ekspresije općeg čovjekova položaja, nije imalo onu svjesnost kritičkog stava, onu čistoću političke tendencije koja je obilježavala pojave u četvrtom deceniju. — Božica Čosić je u svojoj studiji nabacila misao kako je Krležina »negacija i kritika ondašnje socijalne stvarnosti... podloga a često i neposredna inspiracija našoj levoj umetnosti u toku čitave četvrte decenije.«⁹ Ne samo da držimo da je ta misao tačna, već smo uvjereni da je Miroslav Krleža posredno ili neposredno pripremio teren mladoj generaciji koja se javlja potkraj trećeg decenija i pokazuje opredjeljenje za socijalno-kritički stav u umjetničkom izrazu. On je taj koji je dvadesetih godina bespoštedno razarao patvorene građanske i nacionalističke mitove, koji je svojim temperamentom i besprimjernom sugestivnošću intelekta i govora bio kadar usmjeriti generaciju što je nakon modernističkih praznjenja s početka dvadesetih godina potpuno raspoloživa. On ne samo što je bio autoritativan tumač marksističkih i boljševičkih društvenih koncepcija, on je, što je za slikare još važnije, s izvanrednom sintetskom sugestivnošću umio prezentirati pojave na neposredno likovnom planu; njegov esej »O njemačkom slikaru Georgu Groszu«, objavljen 1926, otvara skretnicu mlade generacije, u isto vrijeme kad se, ne zaboravimo, rastvara i konstruktivistička manira sredine trećeg decenija, iz koje se prethodna generacija spasava uz pomoć svijetle i sočne francuske palete. S jedne strane, kao pjesnik balkanskih hereza i »panonskog blata«, koji je u kompleksu Filipa Latinovića, u njegovu putu do Evrope i natrag, dodirnuo jedno od presudnih iskustava naših intelektualaca u prvoj polovici stoljeća, s druge strane, kao čovjek koji je umio povezati politički napredne pozicije s konkretnim likovnim izrazom, Krleža se može uzeti kao presudan činilac u stvaranju zemljaških koncepcija u slikarstvu, a onda i drugih autentičnih socijalno-kritičkih likovnih pojava tridesetih godina. Njegova kasnija poznata polemika s »tendencijom« u umjetnosti polemika je, zapravo, s ne-

autentičnim, izvana ideologiziranim i ilustrativnim elementom, koji se u samoj zemljaškoj grupi javio naknadno i povrh njezinih osnovnih i početnih razloga.

Pred nama su dvije povijesti »Zemlje«: njena pisana povijest, povijest htijenja, istupa i događaja (koju je po arhivu Krste Hegedušića prilično komotno prikazao Josip Depolo) i ona sama tek zacrtana, tek nabačena, i jedna druga, sadržana u djelima, u slikama, u crtežima i grafikama, koja opet može biti samo ono što jest — historija slikarstva u »Zemlji«. Konačan i cjelovit kritički napor imao bi dovesti do njihova sjedinjenja, do onog bljeska istine koji će pisanoj i prepričavanoj prošlosti dati smisao u obliku i opravdanje u djelu, a slici ili crtežu legitimaciju izvornosti.

A. Malraux definira umjetnost kao »ono pomoću čega oblici postaju stil«. Postavljajući problem izražajne povezanosti zemljaškog slikarstva — a on se na ovoj prvoj retrospektivi »Zemlje« nameće iznad ostalih — valja se sjetiti ove definicije, jer nam se čini da je pitanje stila u povijesnoj ocjeni tačka na kojoj se lome svi problemi zemljaške i socijalne umjetnosti. Ne mislimo ni na kakav apstraktan »stil« koji bi se mogao domišljanjem razviti iz tematskih ili ideoloških pretpostavki, već na prevladavanje raznorodnih stilskih polazišta koja se opažaju na izloženim radovima. Otpadanje pojedinih članova grupe i pristupanje drugih, koliko god se tome pridavali razlozi osobnih neslaganja, isto tako indicira poteškoće stilske konstituiranja u samom nastajanju »Zemlje«. Ali sada, u trenutku kad se mnogi detalji anegdotalnog značenja povlače u drugi plan i kad važnost »Zemlje« u historiji umjetnosti valja odmjeriti po dosezima realnog estetskog značenja, ova djelomična stilska raznorodnost »Zemlje« javlja nam se kao minus u njenom vrednovanju (i utoliko više u vrednovanju drugih »socijalnih« tendencija) kao kolektivne pojave, kao pokreta.

»Zemlja« je nastupila kao grupa umjetnika i kao program djelovanja. U Beogradu je sredinom četvrtog decenija osnovana grupa »Život«, u Sloveniji je pokret socijalne umjetnosti naišao na odjek (tamo se primjećuju izravni zemljaški uplivi). Što je dakle ta njihova zajednička socijalno-kritička usmjerenost dala kao rezultat na užem likovnom planu? Ako u većine opažamo iskrenost u likovnoj obradi motiva, isto tako opažamo da nisu načistu s vlastitim htijenjem, da nisu riješili odnos sredstava i cilja. Ako se u vatri angažiranja nekad moglo istupiti provokativno i optužujući golim motivom, pa se čak i slika svake skitnice, krave koja pije vodu ili rumenih krovova radničkih kuća mogla izlagati i tumačiti kao izraz autorovih opredjeljenja, danas o

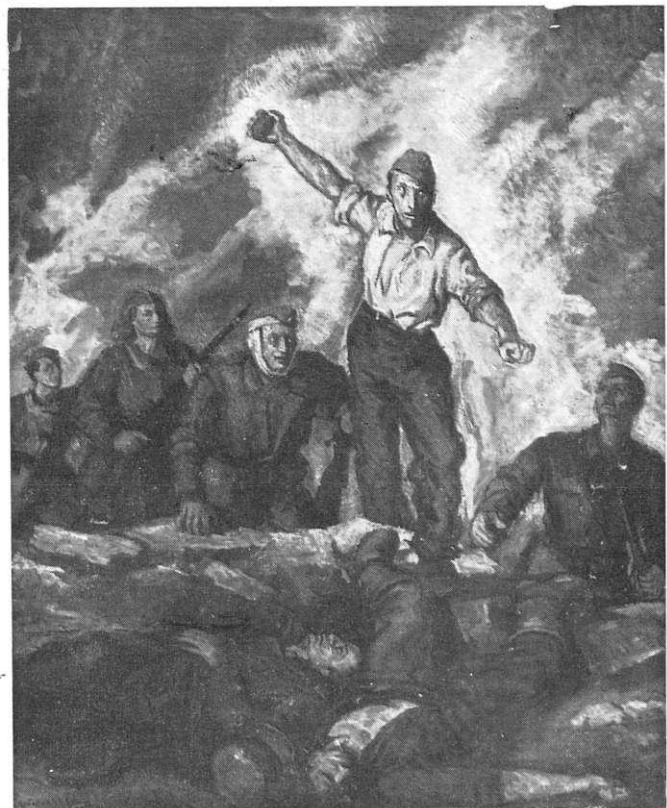
⁸ Posjetioca izložbe ostavit će u nedoumici radovi poput bakropisa V. Piloni »Glad« iz 1921. ili uljene slike »Portret oca« (1923) od istog autora, čisti ekspresionistički radovi pod jakim njemačkim utjecajem, u nedoumici zbog toga što ovi ne bi u strožem smislu, ni po vremenu nastajanja, ni po stilskom karakteru, ulazili u okvir ove izložbe. Ako bi se primijenio slobodniji kriterij, onda izložbi nedostaje dosta djela: V. Gecana i Lj. Babića, npr.

⁹ Božica Čosić, Socijalna umjetnost u Srbiji, Kat., str. 24—36.

maksim sedej
iz mape »predgrade«, 1933.

petar lubarda
bombaš, 1945.

162



tome možemo suditi jedino kritički. — U središtu »Zemlje« nekoliko umjetnika nesumnjivo postiže razinu stila: Hegeđušić, Detoni, Svečnjak, Generalić, Virius. Nekoliko drugih na njenom rubu — ili u mimohodu s njom — ocrtavaju zanimljive vlastite situacije: u prvom redu Junek s »Autoportretom pred zidom«, Postružnik, Tabaković, Željko Hegedušić. U Srbiji povezanija jezgra ne postoji: Kunova grafika iz mape »Krvavo zlato«, Karamatijevićevi linorezi iz mape »Zemlja«, Kujačićevi »Ribari«, živi su i likovno temperamentni dokumenti, ali Kunova »Majka«, Grdanove slike »U grad« i »Pred vratima« nikako se ne mogu odvojiti od kolorističkih preokupacija tadašnjeg građanskog beogradskog slikarstva, kojem su zacijelo bliže nego zemljašima. Slovenci svoju ekspresionističku stilistiku prilagođuju novoj situaciji, a tek u grafici, Pirnatovoj na primjer, kasno se i oštro ocrtava prava socijalno-kritička usmjerenost.

Prijeratna socijalna tendencija predstavljala je buntovnu i opozicionu umjetnost: po svom stavu i htijenju obraćala se onim slojevima stvarnosti koje vizija građanske umjetnosti nije dodirivala, te je prema tome, omogućujući revolucionarnu situaciju u širokom smislu riječi, bila napredna, nova i etički kvalificirana. Premda su njezina protuslovlja odviše velika, njeni istinski uspjesi u prevođenju tog revolucionarnog etosa u novu i sugestivnu likovnu materiju relativno rijetki, većinu djela kojima je predstavljena obavlja dah izvornosti, kao odraz — često nespretno i naivno izraženih, ali zacijelo motiviranih životnih načela.

Iako naoko raste izravno iz nje, slikarska produkcija u razdoblju od 1945. do 1950, obilježena doktrinom »socijalističkog realizma«, ima različite odlike i neka bitno različita određenja. Spontano opoziciona i revolucionarna umjetnost, otvorena i nedorečena na kolektivnom planu, postaje službena, isključiva, nasilno ideologizirana i totalitarna, gubi attribute istinitosti i simpatije koji su obilježavali prijeratnu angažiranu struju. Napokon, daleko od toga da ta prijeratna iskustva istaknuti ideolozi — inače mahom zastupnici dogmatske i protukršćanske struje od prije rata — uzimaju kao osnovu na kojoj bi se dalo dalje graditi: osnovu će pružiti doktrina socijalističkog realizma u kojoj je, po Pavlovu, umjetnost »subjektivni odraz objektivne stvarnosti«, po Rozentalu »slivanje idejne tendencije sa životnom istinom istorijski progresivnih snaga« ili, po drugima, »historijski-konkretna slika stvarnosti u njenom revolucionarnom razvitku«.¹⁰

¹⁰

Dragoslav Đorđević: Socijalistički realizam, 1945—1950, studija u Katalogu, str. 68—81.

oton postružnik
žrtve rata, 1944/45.

163



slavko pengov
manifestacija, 1949.

164



dorđe andrejević-kun
svedoci užasa, 1948.

165



Iz perspektive takve teorijske literature jednostavnom se dedukcijom otvaraju opće konture naše socijalističke umjetnosti: »Doživljaj naših naroda u ovim izvanredno teškim godinama, godinama izvanredno pobjedonosnim, treba da postane takva snaga u dušama naših umetnika, da oni stvore dela ravna po vrednosti tekovinama narodno-oslobodilačke borbe. A ta umetnost, kad stvori dela, rođena iz dubine i doživljaja novog života, bit će tako dobra, prava i istinita, da će Pariz moći učiti, kao što su ranije pokolenja učila u Parizu« — govori O. Bihalji-Merin s iskrom utopijskog žara godine 1946. U toj je protulogičnoj inverziji stvarnosti i ideje, u nedijalektičkoj prekonceptiji stvaranja u kojoj su tobožnje zadanosti, kao što su život ili stvarnost, jednako tako izvedenice doktrinarne retorike, ključni pojam i riječ hijerarškog značenja — idejnost, o kojoj Jovan Popović piše: »Socijalistička idejnost ne može biti neka mehanička deklaracija. Ona mora da prožima sadržaj i formu dela, ona mora biti nerazdvojna s najintimnijim osećanjima i mislima umetnika. Ne može umetnik dati istinita umetnička dela ako u skrivenim kutovima svoje individualnosti ljubomorno gaji neka svoja intimna shvatanja nesaglasna sa smislom i perspektivom našeg društva i doba. Njegovo najintimnije mora da bude u suglasnosti s idejama i praksom našeg novog društva. Zato je rad na ideološkom uzdizanju presudan... Zahtev za idejnošću u umetnosti, zahtev je za visokom kvalitetom u umetnosti. Idejnost daje krila talentu.« Tu će idejnu čistoću valjati obraniti od svakojakih napasti, a ponajprije od formalizma i dekadencije. Ili, kako objašnjava Radovan Zogović: »Voditi borbu protiv formalizma i dekadencije u umjetnosti, to znači boriti se protiv (1) dekadentne i formalističke 'umjetnosti' kapitalističkih država Zapadne Evrope i Amerike; protiv (2) ostataka dekadencije i formalizma koji dolaze iz nekih zemalja narodne demokratije i (3) protiv ostataka i recidiva dekadencije i formalizma u samoj našoj državi.«¹¹

Pothvat ideologa nije uspio; nije nastalo socijalističko slikarstvo. Ti redovi nijemih slika, koje nas danas dočekuju u cjelini bespomoćno, ne uspijevaju nam prenijeti onu podgrijanu i narkotičku atmosferu u kojoj su nastajali, bar kad su u pitanju ljudi u iskrenost čijeg angažiranja nemamo razloga sumnjati. Ostala je tu i tamo poneka dobra slika, nijedan remek-djelo. Nijedan opus koji bi slike nastale u tom razdoblju digle na razinu vrijednosti selekcioniranih u našoj likovnoj baštini. Međutim, ne treba zaboraviti, postavljajući pitanje kako je

i zašto do tog neuspjeha došlo, pitanje koje pasionira historičara, da se poput utvare izgubila također nepovijesna vizija socijalizma koja ga je rodila, a društvo u kojem danas živimo, i koje nastojimo vidjeti koji korak u sutrašnjici, temelji se na vrijednostima koje su se pokazale ljudskijima i istinitijima. Prije svega, ovo mrtvorodeno slikarstvo bilo je nasilno odsječeno od svojih prirodnih korijena u širem evropskom krugu i na tlu na kojem se javlja: prekinut je i poreknut prirodan kontinuitet oblika. Ali ne postoji umjetnost čistih zrakopraznih prostora!

U težnji da ispune zadatak koji je pred njih postavljen, umjetnici su kao u bunilu, svjesno ili nesvjesno, tražili dodire, sjećajući se Michelangela i Goye, Delacroixa i Uroša Predića, pokušavajući u isto vrijeme vijarovskom paletom slikati popaljena sela, bojama markeovskih sivih luka nedužne žrtve, tje-polovskim silhuetama prikazati partizanske straže. Ovo slikarstvo nije se dovinulo do stila, ostalo je amorfnu i zagrcnuto pred jednom stvarnošću u koju je bilo zabranjeno sumnjati, a to znači i istinski vjerovati. Nemoćno da nam danas prenese išta osim problema sebe sama, osim pitanja o svom smislu i postojanju.

oton gliha
poganica kod lašve, 1947.

167

