

UDK BROJEVI: 73/76(497.1)"1957/1958"
050IZRAZ"1957/1958"
ID BROJ: 252986380

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK

ORIGINALNI NAUČNI RAD

Dragan Čihorić
Akademija likovnih umjetnosti u Trebinju,
Univerzitet u Istočnom Sarajevu

**MODERNOST, NASLEĐE I LIKOVNA KRITIKA.
DVA GODIŠTA SARAJEVSKOG IZRAZA (1957–1958)**

Apstrakt:

Rad namerava da analizom materijala objavljivanog na stranicama sarajevskog časopisa *Izraz* (1957–1958) baci dodatno svetlo na probleme jugoslovenske modernosti pedesetih. S posebnim naglaskom na tekstove likovnih kritičara (Trifunović, Gamulin), biće ispitane šire društvene okolnosti koje su uslovljavale specifičnu recepciju modernosti u širem jugoslovenskom kontekstu, a posebno vrednost i značenje snažnog idejnog pritiska koji je na aktore kulturne modernosti vršilo nasleđe u manifestacionim oblicima karakterističnim za jugoslovensku šestu deceniju.

Ključne reči:

Izraz, nasleđe, modernost, *Enciklopedija*, Miroslav Krleža, dijalektika

Istoričari umetnosti, poreklom iz različitih (post)jugoslovenskih naučnih sredina, usmerili su tokom prethodnih godina dužnu pažnju na fenomen jugoslovenske modernosti pedesetih. (Denegri 1993; Kolečnik 2012a; Kolečnik 2012b; Merenik 2010, 60–121) Bez jedinstvenog leksičkog ogrtača – to nije, ni je mogao da bude internacionalno prihvaćeni jezik likovnog modernizma nakon 1945. – modernost na usitnjennoj jugoslovenskoj likovnoj sceni najčešće je pratila šire okolnosti kulturno-političkog prestrojavanja. Opasno i sujetno vreme jugoslovenske šeste decenije imalo je sve odlike ozbiljne i slojevite identitetske krize. Analitičarima trenutka nametala se kao logična metodološka obaveza specifična istraživačka procedura. Ona je morala da vodi računa o političko-partijskom kontekstu pedesetih, ništa manje nego što je bila obavezna da se upozna sa usko specijalizovanim detaljima proceduralne pozadine likovnog stvaralaštva. Događaji spojeni sa kulturno-političkim prelomom pedesetih doveli su do razbijanja ideološki homogenizovanog diskursa, na čije su mesto stupili separadni identiteti sve više nacionalnim potrebama određenih kultura, što je, uz očekivane posledice za jedinstvenu viziju jugoslovenske stvarnosti, činjenica koja današnje istraživače stavlja pred poseban problem. Redovi koji će da uslede predstavljaju pokušaj da se problemu jugoslovenskog kulturnog zajedništva priđe oprezno, i sa uvažavanjem već tada razvijenih osećanja o posebnim vrednostima koje su sobom neizbežno nosile okolnosti različitih nacionalnih nasleđa i ne uvek međusobno usklađenih očekivanja od budućnosti.

Među zainteresovanim istraživačima postignuta je saglasnost da je za postojanje idejno elastično koncipiranog jugoslovenskog društva (nacije) nakon 1945. najpre bilo neophodno u potpunosti raskinuti sa pozajmljenim modelom staljinističkog monizma u stvarima kulture i politike. Dramatična epizoda ideološkog srastanja sa istočnoevropskim zemljama narodne demokratije presečena je obavezujućim odlukama Petog kongresa KPJ (1948), a zatim, za tadašnje kulturne prilike nimalo neuobičajeno, potvrđena umetničkim delom koje je i danas, u politički novonastalim postjugoslovenskim okolnostima, zadržalo sposobnost da oko sebe okupi nepodeljena mišljenja da je upravo ono uputilo najširu jugoslovensku kulturnu scenu ubrzanim kolosekom ka modernosti. Bile su to činjenice likovno formiranog sveta Petra Lubarde, pažljivo birane, uvek sa naglaskom na autentično i kolektivnom askezom patinirano iskustvo nacionalne zajednice koja je kroz herojska pregnuća promenila tok istorije i simboličku vrednost nativnog reljefa koji joj je pripadao. (Čuković 2017, 7–24; Denegri 1993, 58–67; Merenik 2010, 86–88) Kompleksni spoj tehnike i temata, prvi put predstavljen domaćoj javnosti izložbom u Galeriji ULUS-a (maj 1951), postao je gotovo u trenutku opštejugoslovenskim zalogom moderne, antistaljinističke, nacionalno osvešćene budućnosti. Istovremeno i dostojno sredstvo široke propagacije te iste budućnosti. Lubardino delo ne samo da je označilo prelomni raskid sa ideološkim konformizmom jugoslovenskih likovnih scena nego je neproblematično i gotovo u trenutku dovršilo proces modernističkog sazrevanja celih umetničkih generacija. Vredno i neizbežno, ono nije zaiskrilo u idejnom vakuumu. Sudelovalo je u celokupnom naporu izgradnje jedne drugačije episteme, nacionalno raznovrsne, antistaljinističke i idejno smeštene unutar ne uvek u potpunosti razumljivog područja nedogmatizovanog marksizma.

Dijalektična i projekтивно ozbiljna, kultura jugoslovenskih pedesetih naglašenu pažnju posvećivala je problemu najšire razumevane pedagogije. Radničko samoupravljanje, globalizovane sajamske manifestacije, naučna i intelektualna saradnja sa Zapadom (Forum u Alpbergu od 1956), agilna učešća na međunarodnim umetničkim izložbama (bijenala u Veneciji i Sao Paulu), ravnopravne su čestice novog jugoslovenskog samorazumevanja. (Перишић 2013) Ali, kao što je već slučaj u procesima odrastanja, i jugoslovenska pedagogija zahtevala je jednu do kraja preciziranu konstantu. Osovinu koja bi nudila sigurnost i obezbeđivala buduće dobitke u sveobuhvatnoj kulturnoj igri jugoslovenske modernosti pedesetih.

Kompleksna, idejno i nacionalno razučena, jugoslovenska kulturna matrica, nakon preloma 1951, sledila je ne uvek preciznu, ali zato autoritativno promovisanu paradigmu, baziranu na elementima autoreferentnog čitanja bogatog južnoslovenskog nasleđa (lokalnog i praćenog ozbiljnom humanističkom pretenzijom). Makar je početna pretpostavka te nove idejnosti nagoveštavala željeno nadržavanje malograđanskog duha, mržnje i svakojakih revandikacija, činjenica bilo koje retrospekcije, pa tako i ove, jugoslovenske, pretila je otvaranjem opasnih identitetskih pitanja. Sazrevanje tokom šeste decenije nije bilo posledica zatvorenog procesa postavljenog na vrednosno neutralnoj ravni. Iz današnje perspektive nije potrebno uložiti veći napor da bi bila uočena ključna činjenica trenutka: pitanja nasleđa, koliko god to delovalo paradoksalno u uslovima dominantno dijalektičke inicijative pedesetih, igrala su odlučujuću ulogu u procesima kulturne partikularizacije. Partijsko-politički vrh svesno se, i sa velikim očekivanjima, upustio u razrešavanje delikatnih pitanja složenog jugoslovenskog identiteta. I najmanji korak kojim je tokom ranih pedesetih zajednička stvarnost udaljavana od hegemonije staljinističkog jednodimenzionalnog smatran je dobrodošlim prilogom u naporima prevladavanja nepoverenja koje je Zapad gajio u odnosu na Titov režim i socijalističku Jugoslaviju. Tražena je pre svega zapadnoevropska legitimacija, a u skladu sa tim i jačanje svesti sa one strane državnih granica (među levo-liberalnom inteligencijom) da je autohtoni jugoslovenski pogled na marksističku dogmu donosio drugačiju percepciju, individualizovanu i sazrelu na opštim humanističkim vrednostima, pa samim tim i esencijalno različitu od one kojom je u datom trenutku raspolagao sovjetski model nacije-države. Heterogena zajednica, dispartatne i najčešće konfliktne suprotstavljene memorije, imperativno je zahtevala standardizaciju zajedničkog leksičko-interpretativnog minimuma. Krležino obraćanje na Kongresu književnika Jugoslavije u Ljubljani (1952), precizno usklađeno sa opštim trendom destalinizacije, donelo je preko potrebni autoritet proceduralnom mehanizmu jugoslovenskog kulturnog preloma. Ali, izuzev apsolutne negacije ždanovljevske pseudoakademizma, sa svom njegovom konzervativnošću i duboko ukorenjenim strahom pred posledicama modernosti – Krleža se u citiranoj prilici pozvao na korozivni karakter impresionizma u slici i reči – ponudeni tekst nije preciznije formulisao novi model savremene jugoslovenske kulture. (Merenik 2010, 61; Roginskaja 2009; Romov 2009) Modernost, zaista da, ali kakva tačno?

Odgovor je ponuđen 1953, u februarskom broju zagrebačke *Republike*. (Krleža 1953) Drugi Krležin referat pozabavio se *Enciklopedijom Jugoslavije*, ali nikako ne samo i isključivo onim šturim činjenicama vezanim uz probleme redakcijskog

administriranja. Njegova namera spuštala se duboko, do suštinskih oblasti surove balkanske antropologije, tretirajući istorijske manifestacije lokalnog odupiranja konformizmu kao prefiguracije aktivnih elemenata savremene kulturne paradigme (u nizu su se redali bogumili, uskoci, čete hrvatskih graničara pod Jajcem...). Modernost umetničkog jezika nije više dolazila u pitanje – usaglašavanje sa globalnom stilskom gramatikom bila je potpuno druga stvar – ali su načini recentnog umetničkog oblikovanja Krležinom intervencijom dobili identitetski precizne kodove. U cikličnoj fresci južnoslovenske prošlosti zanemarene su sitne finese, poput onih koje su se odnosile na partikularitet umetničkog dela i njegove obrade, umesto kojih je sve obilovalo prikivenim metaforama koje su neizbežno upućivale na postrevolucionarno iskustvo socijalističke Jugoslavije. Krležin tekst, plasiran u poslednjim trenucima kulturnog preloma, razmotrio je poreklo i unutrašnju strukturu modernosti, implicirajući potencijalnu opasnost koju je donosio ničim uslovljeni ulazak u svet zapadne imaginacije, ulazak u jednu drugačiju, optički invazivnu i propagandnim veštinama obogaćenu epistemu. Uveren u moralnu relativnost zapadnoevropske konstrukcije duha i oružja, koja je u kontinuitetu građena „na kostima poraženih i zgaženih naroda, među kojima smo, nažalost, bili i mi“, Krleža je odlučno odbacio epigonski eklekticizam lokalne, lenošću i duhovnom inercijom skućene malograđanske kulture, na čije mesto je morala da stupi različito postulirana vizija savremene modernosti. (Krleža 1953, 130) Osveščene vrednostima drugačijeg, nimalo filistarskog materijalizma, južnoslovenske mase morale su sada, u uslovima nacionalne slobode u novostvorenoj socijalističkoj državi, ozbiljno da porade na formiranju vlastite baze, kao osnovnog motiva celokupnog iskustva koje im je bilo zajedničko. „Dati pod ždrijelom turskih topova nekoliko stotina imena slikara, književnika, graditelja, stratega i ideologa, i nekoliko stotina latinskih pisaca (od kojih je pedesetak postalo evropskom slavom svoga vremena), nije takva epizoda, te ne bi trebalo da Enciklopedija o njoj ne progovori: ne patetično, ali ponosno.“ – ili – „Dezaneksija Schiavona i Korvine: talijanska umjetnost zamisliva je i bez sudjelovanja naših emigranata, propalih pod nadimkom Schiavoni, što ni u kom slučaju nije zvučalo laskavo.“ (Krleža 1953, 114, 130) Završne reči bile su razumljive: jugoslovenska kulturna baza neće vlastite temelje da potraži u samoizolaciji ili na Istoku. S druge strane, savremena tumačenja južnoslovenske recepcije tačno određenih oblika zapadnoevropske modernosti (bez obzira na vek njihovog porekla) morala bi da se odlikuju visokom idejnom pribranošću po pitanjima temata i sadržaja. Kvalitetna baza (sadašnja ili bolno nedostajuća u prošlosti) zahtevala je da najbolje stvaralačke energije uđu u radni kontakt sa evropskim primerima, i da prisvojene stilske parametre, uz uvek prisutnu svest o vlastitoj moralnoj superiornosti, preurede po očekivanjima sopstvenog porekla i potrebe. Pedesete su svedočile o modernizmu kao evropskoj stilskoj neizbežnosti, i toj je činjenici u Jugoslaviji ozbiljno pristupljeno. Uostalom, deo preloma činio je i oštri napad Krsta Hegedušića na kulturnu politiku KPF (1951), sa Fužeronovim likovnim soc-realizmom kao amblematskom i pogrešnom vizijom ideološkog i nacionalnog jedinstva. (Hegedušić 1951; Frascina 1993, 128–142)

Sloboda umetničkog izraza uvek je i neizbežno osiguravana biografskom slojevitošću umetnikove ličnosti. Ona je svedočila o drugačijoj istoriji, interiorizovanoj u svesti autora, nekada kultivisanoj, često borbenoj i krvavoj, a za čije je raspoznavanje bilo neophodno akribično oko jednog drugačijeg poznavaoaca. Kako je tekla geneza i u kojem je idejnom pravcu usmeravana tako specijalizovana likovna kritika šeste decenije, adekvatno

je reprezentovao primer sarajevskog časopisa *Izraz*. Pokrenut u trenutku delikatnom za jugoslovensku modernost (prvi broj izašao je u januaru 1957), *Izraz* je strukturnom raznovrsnošću priloga prevashodno ulazio u taktički odmerenu raspravu o nekim od odlučujućih pitanja jugoslovenske stvarnosti. Ta ista stvarnost već sredinom pedesetih suočila se sa dominantnim uticajem najšire razumevanih informacija koje su dolazile sa druge strane Atlantika. Neodoljiva moć američkog primera nakon 1945, koji je, u trenucima evropskog moralnog i materijalnog sloma, fascinirao slobodom umetničkog izraza, objektivno je decentrirala ono što je vekovima bilo prihvaćano kao civilizacijska konstanta. Ne samo Pariz, u funkciji produktivnog središta umetničke novosti, nego i sve činjenice evropske prošlosti i na njoj utemeljenih identiteta, izgubili su postojanu vrednost. (Harris 1993, 42–76; Guilbaut 1990; 30–84) Umesto vekovne paradigme sitnih pomeranja na nebrojenim tačkama poprilično intimnog evropskog reljefa, nastupila je nova, bezobzirna i dramatično poopštena sila, čije opravdanje nije počivalo na kompleksnoj etikaciji istorijskih zasluga i resantimana. Posledice nisu izostale ni u slučaju jugoslovenskog procesa modernizovanja. U radikalno izmenjenim okolnostima izbleдела je celokupna Krležina kulturna konstrukcija *Enciklopedije*, koja je upravo u sinkopama evropskih apetita tragala za onom uvek izmičućom prilikom za jačanje samosvesti i kulturne baze balkanskih naroda. Sada su dva milenijuma evropskog horizonta nepovratno nestajala, dok je u pozadini izrastao novi model: skorojevički, emigrantski, mešovitog identiteta, antievropski, onoliko koliko i antiistorijski, sav usmeren ka efektima površne i komunikativne lakoće. Pred njegovim zahtevima besmislenim se pokazivao već minuli svet kontinentalne igre dominacije i otpora.

Modernost je galopirala decenijom, razblažujući efektivnu snagu dramatičnih odluka iz prelomnih godina jugoslovenskog poststalinizma. Paradoksalno, ne samo da je pred pretnjom apsolutne dominacije neukorenjene američke kulture bilo potrebno pozitivno prevrednovati zapadnoevropsko nasleđe nego je sada, u situaciji nakon deklaracija potpisanih u Beogradu (1955) i Moskvi (1956), i sovjetski kulturni trenutak, na prijatnoj udaljenosti od primisli „ždrinjela



turskih topova“, postao poželjan dodatak u naporima principijelne odbrane lokalnih modernističkih standarda. (Jakovina 2012, 26–33) *Izraz* nije odstupao na tako koncipiranom frontu. (Flaker 1957a; Flaker 1957b) Prilazeći problemu modernosti iz različitih kulturnih uglova, uredništvo je zadržalo osnovnu tendenciju jugoslovenskog momenta. Oprezno i bez pokazane težnje da po svaku cenu uznemire ili uđu u konflikt, Midhat Begić i saradnici pokušali su da premoste delikatni trenutak jugoslovenske kulturne stvarnosti aktivnim dijalogom pokrenutim oko jednog osnovnog pitanja: „Šta je moderno i gdje ga vidite?“¹ Uostalom, dijalog je sredinom pedesetih osnovna diskurzivna poluga. Njegovim posredstvom živela je ili je dodatno proveravana jugoslovenska modernost, bez obzira da li je dijalog bio poguban za aktere (slučaj Đilas 1953/56) ili se nakon žestoke razmene mišljenja gasio u zaboravu (ljubljska polemika Vidmar–Zaherl 1956). (Чалић 2013, 241; Erjavec 1991; 262–279) Ne možemo sa sigurnošću da posvedočimo o principijelnoj logici kojom je rukovođen izbor sagovornika u *Izrazu*, ali opšta namera nesumnjivo se upućivala najmanje problematičnom stazom. Autentično jugoslovenska modernost, humanistička i dijalektička, napajana dubokim korenima lokalnog nasleđa i najlepšim primerima evropske kulturne prošlosti, činila je strukturnu potku *Izrazove* ankete. Neizbežno lokalno kodirana, modernost o kojoj je bila reč, potvrđivana je vitalnošću njenih sadržajnih relacija. Ugladna površnost američke modernosti – ona koja je pretila idejnom neobuzdanošću antidijalektike – posmatrana je kao negativni prototip, dokaz o moralnom padu modernističkog projekta na nivo obične dizajnerske dosetke. Saradnici *Izraza* nisu nameravali da odustanu od pedagoških kapaciteta domestifikovane modernosti, svesno negujući njen projektovano kolektivistički karakter.

Uticajni Vlatko Pavletić kritiku modernističke aberacije usmerio je ka činjenici sadržajne pometnje modernističkog artefakta. (Pavletić 1957) Pomodno forsirana nečitljivost formalne epiderme dela javljala se kao neželjeni odraz njene finansijsko-konjunkturane pozadine. „Jedna od presudnih zabluda: biti nešto drugo i tako postati moderan. U slikarstvu je postalo moderno izneveriti sve principe slikarstva i težiti apsolutnoj muzici boje.“ (Pavletić 1957, 260) Oštro reagujući na tvrdnju Stivena Spendera o smrti modernističkog pokreta, Pavletić je visoko postavljene ciljeve rane modernosti – one koji će kasnije, u malaksavanju vitalnog žara, da dovedu do nedoslednosti, zasićenosti i banalnosti konformizma – zamenio upornim radnim istrajavanjem unutar jednog užeg područja, „u istančanom osjećanju umjetnika za suvremeni fenomen, što danas znači: za silnu napetost između preosjetljivog modernog duha i okrutnih činjenica suvremene industrijske civilizacije armiranih kolosa gradova, svemogućih strojeva i automata, neuroze, alkohola, narkotika, prostitucije, vječno ugroženog čovječanstva, te neprestano poricanog i obnavljanog principa humanizma.“ (Pavletić 1957, 262) Primedba Vlatka Pavletića, nimalo nekarakteristično za opšti ton *Izrazove* ankete, postavljala je poslednje defanzivne barijere oko sve manje efikasnih činjenica moralno-pedagoški usredotočene modernosti.

1 Midhat Begić, glavni i odgovorni urednik *Izraza* tokom pedesetih, predstavljao je idejnu sponu sa francuskom modernošću i njenim nasleđem, što je dodatno pojačano činjenicom da je u to vreme obavljao i funkciju lekora na Univerzitetu u Lionu.

Ikonoklastički ozbiljno suprotstavljajući roterdamsku luku Rembrantovim slikama, Karlo Ostojić je u njenim gusto zasadenim dizalicama i nezamislivim aktivnostima koje su menjale klasično razumevane pojmove prostora i vremena prepoznao osnovni lik tadašnjeg holandskog trenutka. (Ostojić 1957)² Ali sve te vrtoglavosti razmene i transportnih potreba, ona neumoljiva snaga modernog mlina kojim je mrvljen i poslednji element egzistencijalne izvesnosti, za Ostojića nisu bile dovoljne u meri da bi svoju parabolu doveo do konačnih zaključaka. Kao Pavletića pre njega, i Ostojića je rukovodila ona optimalna projekcija leve marksističke svesti, koja je dijalektički zamajac istorije saobražavala sa idejno neproblematičnom tradicijom, namerno prepoznavanom u srži svakog ozbiljnog odrastanja. „Moderno je korekcija i nadopuna večnog.“ (Ostojić 1957, 347) A da bi prefabrikovana svest o kontinuitetu kulturnih oblika zaživela u punoj snazi, Ostojić je s najvećom pažnjom podvukao esencijalnu anomaliju savremene kulturne mape. „Potrebno je razgraničiti moderno od pomodnog. I moderno i pomodno su proizvodi vremena. Samo iza modernog stoje decenije i nužnosti, iza pomodnog trenutak i često kapric. Moderno izgrađuju prvenstveno sve poznate ili anonimne sile jednog doba; pomodno je više delo određenih pojedinaca.“ (Ostojić 1957, 347) Dodelivši pomodnom kao greh činjenicu da „se razvija vrtoglavo i često neodgovorno“, i da u svojoj suštini nije ništa drugo do plitko podilaženje neizdiferenciranom ukusu masa, neobuzdano razgrađujući i vulgarizujući, raščistio je prostor oko kategorijalnog postulata modernosti: „Moderno zahteva od publike napor da bi moglo biti shvaćeno, i ono u izvesnom smislu vaspitava njen ukus.“ (Ostojić 1957, 347) Uloživši ozbiljan napor da bi opravdao i zaštitio impliciranu pretpostavku domaće modernosti, Ostojić je, uzimajući u obzir stanje i potrebe šireg konteksta, nimalo slučajno dotaknuo i logički deficit u razumevanju te iste modernosti kao pedagogije. „Istina, dogodiće se da postanak modernog pravca u slikarstvu bude vezan samo za jednu ličnost; ali ta ličnost ipak nastavlja tradiciju.“ (Ostojić 1957, 347) Kontradiktorna, teza izvesno nije ni osećala za potrebno da učini dodatni napor i da pojača očigledno razlabavljene šavove kojima je likovna umetnost uvezivana u celovito tkanje moderne stvarnosti. Pikaso, koliko i Lubarda iz prelomnih trenutaka decenije, predstavljali su za urednički koncept *Izraza* pročišćene primere nadržavanja tendenciozno razumevane tradicije. Idealizovani heroji likovnog trenutka iskoračili su svojim mekanim avangardističkim materijalizacijama za jedan celi korak ispred drugih umetničkih oblika. Brisanje kognitivne granice između savremene tehnike i vrednosno simbolično tretiranog sadržaja sa potpunom doslednošću obavila je upravo modernistička slika. Slika po tipu Lubardinih prelomnih godina, i za njenom optički monolitnom leksikom objektivno je kasnila savremena književna produkcija.

Boro Pavlović vajkao se u svom anketnom listiću: „Ali tog novog, koje smatram modernim, tog novog, tog stvarno novog u životu – ne vidim u literaturi. Možda ga nazirem u slikarstvu. Mislim, našem: to je novo u novom kod Vanište,

2 Karlo Ostojić, imenom Maksimilijan Erenrajh, srpski i beogradski književnik i kritičar, tokom pedesetih na stalnom zaposlenju u beogradskom magazinu *MN*.

novo u traženju kod Murtića, novo u starom kod Stančića, novo u boji kod Dulčića, novo u crtežu kod Kinerta. Kod starog aristokrate Kulmera i Trešnjevčana Dogana. Novo kod Perića... I novo – kod starog majstora Hegeđušića... Ali novog u literaturi ja ne vidim.“ (Pavlović 1957, 349–350) Pavlovićeva tvrdnja, osim što je ogorčeno ukazivala na nesposobnost aktuelne hrvatske literature da postigne usklađenu mešavinu moderne forme i savremenog sadržaja, svedočila je istovremeno i o uveliko prisutnim elementima nacionalne autarhije. U pitanju je nesumnjivo bila radikalno izvedena konsekvencija površnog razumevanja enciklopedističke svesti o jugoslovenskom zajedništvu. I mada je kao takva ostala usamljena u celovitom okviru ankete, implicitno, iz doktrinarne pozadine, pratiće stranice *Izrazove* likovne kritike.

Ne preterano udaljen od činjenica Pavlovićevog nezadovoljstva hrvatskom literarnom prazninom, izvan ankete i iz razloga istoričarske konzistentnosti, Šime Vučetić analitički je zasekao kroz model-primer Krležinih *Balada Petrice Kerempuha*, insistirajući na moralnim i umetničkim vrednostima Krležinog osavremenjivanja već poodavno arhaičnog jezika hrvatske provincije. (Vučetić 1957) Ipak, bilo je to delo iz naglašeno drugačijeg vremena (1936), sa drugačijim rasporedom prisutnih aktera i apsolutno drugačijom logikom korodiranja jezikom modernosti. Dobro plasirani pasatizam *Balada* nije našao vlastitog stilskog parnjaka u jugoslovenskim/hrvatskim pedesetim. Istovremeni slučajevi modernističkog bekstva u literarnu zonu ničim natrunjene estetike kritikovani su i izjednačavani sa bezidejnom dekadentnošću površnog formalizma. Oštrinu takvog odbijanja osetio je Miodrag Pavlović, čija je zbirka novela – *Most bez obala* – nominalno neobaveznim naslovom rasrdila kritičara. (Cvijetić 1957) Armatura dela, bez obzira na britku odrešitost jezika, nije delotvorno dosegala do sadržinskog sloja, i nije uspevala da ga obuhvati u integritetu njegove izvođačko-idejne celine.

Okolnosti su mogle da budu i drugačije postavljene. Njima se kritičarski pozabavio Milan Selaković, podvlačeći obilatu upotrebu dokumentarističke scenografije, bez iskazane potrebe da se tako uvedena periferna zakržljaloš naturalističke predstave obogati snagom modernističkog eksperimenta. „Svuda blato, kiša, teškoće i jad. A nikog nema da sve to sagleda – nikog osim ovog stranog lica, koje se zove pisac – da odredi, što se može, a što ne može, što ima smisla, a što nema, dokle treba biti opći, a dokle svoj, privatan.“ (Selaković 1957a, 583)³ Selaković, već u trenutku elegične evokacije izneverenih nada koje je progutala agresivna prizemnost betonske brane u izgradnji, oseća da je levičarski optimizam, onaj doktrinarno začat Krležinim referatom, nepovratno splasnulo, i da je, po logici smene ideoloških ritmova, inercija konzervativnog balasta bila na redu da pretegne na svoju stranu. Selakovićeva ogorčenost pogubnim manifestacijama stvarnosti – sačinjenim od elemenata „popuštanja, subjektivnih slabosti, osobnih obaveza, društvenog straha i beskičmenjaštva, karijerističkih ambicija ili položajnih ovisnosti, koterijaštva, službouljudnosti, međusobnih usluga, dramatične borbe za kruh i održanje, potkupljivosti, podvaljivanja i hipokrizije“ – dovodila je u

3 U pitanju je kritički prikaz romana *Vodo, odazovi se*, Dragoslava Grbića (1956).

pitanje vrednosni opstanak dijalektičkog mehanizma samoidentifikacije, bez kojeg bi parcelizovani segmenti kulturne stvarnosti izgubili odgovarajući smisao i značenje. (Selaković 1958a, 645) Čini se da je autor iskustveno dotaknuo logički paradoks marksističkog preobražaja, onaj o kojem će naknadno i obavješeno da progovori Maršal Berman. (Berman 2010, 87–129) Izuzev pojedinačnih krhotina možda prerano razbijene utopije, na referentnoj tabli istorije aktuelnošću je odisala još jedino oseifikovana prošlost, sada zaglavljena u idejno neizvesnim preseccima gradske kultivacije i primitivističkih, naizgled ruralnih, ali u svakom slučaju detaljno odnegovanih atavizama. „U nas će još, možda, doglednih decenija iscrpljivati se ta inventivnost u nadljudskim naporima i žrtvama oko savlađivanja otpora najosnovnijih, najzaostalijih tekovina (nasljedstva) bliže i dalje, svakako u dugoj letargiji ogrezle i zaleđene prošlosti, atavizma umjesto izuma, čemu je naše selo... naše glavno karakterno obilježje. Govorim o selu zato što je ono nepresušno vrelo naših intelektualnih i emotivnih energija, stalan izvor snaga što svoju morfološku afirmaciju počinju neprestano od najosnovnijeg početka i prapočetka – iz primitivizma!“ (Selaković 1958a, 647) Emancipatorska namera *Enciklopedije* nije mogla da progovara vakuumom rezignacije, epigonstvom i kompromisom, a sem njih, Selaković na kulturnom horizontu nije uspevaio da prepozna makar i blede obrise ozbiljnog autorskog postignuća. Zakočenost i manjak diskurzivne elastičnosti obeležavali su jugoslovenski trenutak. Kritičarskim rečnikom samereno, činilo se, ili je na taj način sugerisano, da jedino onaj dizajnerski, amerikanizovani aspekt kulturne stvarnosti postiže uspeh.

Način na koji je *Izraz* prilazio problemima likovne umetnosti tokom svojih prvih godišta nije posedovao jedinstveni, jugoslovenski koncipirani idejni omotač. Svest o tome da je obnova likovne modernosti nakon Lubardinog preloma gotovo uvek i neizbežno bila vezana lokalnim (nacionalnim) nitima tematsko-idejne preokupacije, sistemski je uticala na *Izrazov* likovno-kritičarski profil. Činjenica da su učesnici ankete o modernosti iz priloga u prilog ponavljali primedbe o likovnoj modernosti i likovnim umetnicima, nije za posledicu imala i istovremeno širenje kritičarske baze časopisa. Zahtevani kritičarski identitet podrazumevao je naučno usredsređenje i krajnje specijalizovano razumevanje određenog umetničkog fenomena u njegovoj kontekstualnoj celovitosti. Dijahronički kvalitet kritike obavezivao je ozbiljnošću, tako da su njeni redovi objavljavani u časopisu predstavljali značajno više od ažurnih beležaka o dnevnim smenama stilskih preferencija i javnog ukusa. Umetnost je komunicirala elementima prevashodno identitetske leksike, ali sada ne one malograđanske, devetnaestvekovne, likovno zaparložene, sa vidicima suženim do nivoa diletantizma i romantičarskog klimaksa. Modernost je obavezivala, te je, shodno tome, nit poželjnog kontinuiteta potražena u iskustvima međuratne umetnosti.

Kritičarsku epizodu započeo je Lazar Trifunović, srpski istoričar umetnosti. Agilan i promišljen, Trifunović, kako je i zahtevala ideja likovnog kontinuiteta, pažnju nije posvećivao ubrzanom praćenju dnevnometničkih događanja.

Oslobođen imperativnog pritiska da iznosi sudove formirane na osnovu trenutačnih senzacija, analizu umetničkog materijala organizovao je po principu generacijskih porodica, ističući dela i pojedince koji su obeležavali epohu sposobnošću da opštem fondu modernosti dodaju nešto novo i likovno neophodno. U nekim slučajevima, poput teksta o savremenoj italijanskoj umetnosti, kolektivni karakter diktiran je razlozima aktuelne izlagačke aktivnosti. (Trifunović 1957a) Istovremeno, navedeni Trifunovićev rad koincidirao je sa pojačanom namerom časopisa da primer italijanskog modernizma nakon fašističkog iskustva posmatra kao uzor vredan praćenja. Tekstovi Glorije Rabac ili učešća Elija Vitorinija i Đuzepea Petronija u anketi o modernosti potvrđivali su navedenu nameru. Podelivši savremenu italijansku umetnost po kriterijumu optičke čitljivosti u dve grupe, figurativno-predmetnu i nefigurativnu, Trifunović je posebnu pažnju posvetio ovoj drugoj. „Zbog toga što se pojavilo sa zakašnjenjem (tek 1935) italijansko apstraktno slikarstvo je preskočilo onaj raspon od relativne do apsolutne apstrakcije i započelo je svoj život na jednom gotovom, pa i skupo plaćenom, tuđem iskustvu. Možda ovakav zaključak za momenat sugerira izvesno epigonstvo, ali činjenica da kompoziciono u italijanskoj apstraktnoj umetnosti nije bio cilj već polazni princip određuje njen poseban karakter.“ (Trifunović 1957a, 177) Da bi premostili manjak tradicijom podržanog iskustva, najbolji među italijanskim nefigurativnim umetnicima, i to je Trifunovićev doktrinarni zaključak, posegnuli su za asocijativnošću kao merom idejno-likovnog izmirenja. „Ali prvi, novi stav je vidljiv, njega bi nazvali asocijativnim; možda je on više metod nego princip, ali svejedno, prve brane su porušene, na putu je da se pruži ruka izmirenja.“ (Trifunović 1957a, 177) Afro, Biroli, Moreni – asocijativni, likovno zanimljivi i kvalitetni – ukazivali su na moguće razrešenje jugoslovenskog/srpskog konflikta sa umetnošću koja je stajala na korak od pada u površinski dizajn i špekulativno-konjunkturnu ignoranciju. Asocijativnost je mirila i donosila na vrednosti traženoj ideji kontinuiteta. „Za mene je moderno, pre svega, jedan uopšten pojam vezan za sve epohe u umetnosti koliko i za našu (jer dozvolite, zašto bi umetnost našeg doba ocenjivali kao savremenici a umetnost proteklih civilizacija kao istoričari? zar to nije paradoks?). Na ovoj okosnici dolazi i do suštinskog razdvajanja pojmova moderno i savremeno, u kome je moderno, i kao princip i kao metod, viša umetnička i estetička nadgradnja savremenog (ono što je savremeno ne mora da bude i moderno). Naprimer, u srpskoj umetnosti danas egzistira savremeno (i ne moderno) slikarstvo Borivoja Stevanovića i moderno (i savremeno) slikarstvo Petra Lubarde. Posmatrano iz ovog aspekta, postaje evidentno da je moderno u umetničkom razvoju sve ono što mu daje pečat univerzalnosti i trajanja, sve ono što je stvaralački orijentisano, sve što nalazi novi sadržaj i novu formu, sve što kreativno živi, sve što plemenito uznemiruje ljudsku emociju: jedno neprekidno revolucionarno kretanje.“ (Trifunović 1957c, 348–349)

Promene društvenih okolnosti, odnos baze i nadgradnje, stil kao revolucija i promena, bile su to karakteristične reči jugoslovensko/srpskog trenutka, ali one nisu bile u stanju da razreše likovni dijalog poveden između različitih nivoa stvarnosti.

Umetnikovo najdublje ja nije moralo da se miri, da nadgrađuje ili sudeluje u projekciji vrednosnog kontinuiteta. Besno nerazumevanje i bunt bili su prikladnije reakcije od uklapanja u istoricističku shemu savremenosti. Asocijativnost nije posedovala suštinske kapacitete revolucionisanja, i više je delovala kao idejno dobro podešen izgovor da do konačne transformacije i napuštanja zastarelih principa likovnog stvaralaštva i ne dođe (zastarelih ili neefikasnih, ukoliko se umetnost sme razumevati i razmeravati kategorijama funkcionalnosti). Trifunović (sa izuzetkom Lubardinog primera) nije bio u stanju da *Izrazovim* čitaocima ponudi gustu strukturu srpske likovne asocijativnosti. Nije ga dotaknula dinamična izlagačka aktivnost *Decembarske grupe*, danas razumevana kao nezaobilazna u tumačenju praktične morfologije navedene doktrine, već je pažnju, istoričarski korektno, usmerio ka dovršenim delima vodećih likova evropskog avangardizma. (Denegri 1993, 111–119; Merenik 2010, 98–106) Padamo u iskušenje da prilog o Vasiliju Kandinskom čitamo pomoću šire optike časopisa, u kojoj je vredno i idejno provokativno mesto pripalo Isidori Sekulić. (Sekulić 1957; Trifunović 1958c) Široko odnegovanog iskustva, ona je aporiju modernosti odagnala gotovo nehajnom negacijom. Zaoštrene činjenice stvarnosti, plitke za potrebe analitičkog sečiva, odbacila je, usled njihove nimalo istančane površnosti, kao neželjene pseudoprobleme. „Stratosferske apstrakcije u likovnim umetnostima i u književnosti – iako bivaju vrlo privlačne: osećate li i vidite li koja se čar javlja kroz današnji crtež, recimo Kandinskoga srebrna paučina na crnome fonu – pseudoproblemi su. Oni keltsko-irski dramoleti Beketovi to je srednjovekovna danza macabra naših dana – kao umetnost to je pseudoproblem koji čeka da ga onaj koščati, namrgođeni autor – kao sa Direrova bakroreza – uvuče u metamorfozu.“ (Sekulić 1957, 80–81) Liberalna svest Isidore Sekulić nije išla paralelno sa marksističkim (makar i destaljinizovanim) determinizmom, što je traganje za autorskim prapodlogama oslobađalo ograda vremena i prostora. „Traje trajanje u vidu spirala sa sve istim ritmom i istom krivom linijom, s tim da nova spirala, u nastajanju svom, dodirne svojom krivuljom prošlost, i onda se odlučno uspinje u budućnost. Svaka spirala je poseban jedan egzistent, puna sebe, svojih zakona i tajni, svojih potresa i katastrofa.“ (Sekulić 1957, 84) Izvedene izvan matematičke logike euklidovskih prostora, spirale su nagoveštavale mekanu logiku avanture i gramatiku pisanu za odabrani par očiju. „Pseudoproblem nije lažan, nego je varav problem; on i zanima i muči – često je i neka intelektualna vežba, ali on se pravilno dovršava zakržljavelošću u samome sebi. No ako ne zakržljavi na vreme, nego se – zaslugom nečije dobre studije nad njim, počne u nekom pravcu ozbiljno zgušnjavati, može se preobratiti u pravi problem... Taj pravi problem je star i uporan, i savetuje mir i strpljenje, pa i lišavanje. Nije sve što biva, i mora da se zbiva, nije sve, kako bi se danas moderno reklo, nije sve za široku potrošnju, nije za momenatnu potrošnju.“ (Sekulić 1957, 80, 82) Bila je to idealno projektovana vizija kontinuiteta, ona kojoj se osetno, klizeći po samoj margini ideološkog imperativa socijalističke modernosti, približavao i Lazar Trifunović.

Savremena srpska skulptura bila je područje njene operacionalizacije. Makar mu je naklonost ostajala sa vajarima asocijativne forme (Bešlić, Gržetić, Jančić, Soldatović), kritičar je, u skladu sa vizijom spiralnog nasleđivanja, koje je čekalo u pribranosti i moralizovanom lišavanju, dužnu pažnju posvetio estetici formom naglašenog iskoraka unapred. (Trifunović 1957b) Apstraktni (Jevrić i Anastasijević), potpuno novom koncepcijom oblika i sadržaja predstavljali su likovni fenomen neuklopiv u generički koncept nacionalno obeleženog kontinuiteta. Nisu direktno nasleđivali, što istovremeno nije značilo i da neće da budu nasleđeni. (Denegri 1993, 144–151; Степанов 2001, 21–36) „Tek u delima Jevrićeve i Anastasijevića princip oblikovanja postaje potpuno dominantan. On dozvoljava da se u prostor postavi samostalna stvarnost sa sopstvenim životom u kome se organski oblici slobodno razvijaju. Likovni elementi (proporcija, ritmovi, kompozicija) osvajaju u ovoj skulpturi nove funkcije a pre svega funkciju vizuelnih simbola, koje do tada nisu imali.“ (Trifunović 1957b, 284)

Ontologija likovnog dela smenjivala je spolja mu pripisanu antropologiju, ali pre konačne promene Trifunović je ispisao redove posvećene skulpturi Sretena Stojanovića. (Trifunović 1957d) Biografski opširna i zainteresovana i za najsitnije detalje umetnikove veštine, detalje o njenom poreklu i usavršavanju (naglašena je presudnost činjenice rada i učenja u Burdelovom pariskom ateljeu), Trifunovićeva studija obraćala se sigurnim stilom kritike uverene u najplemenitije ljudske predispozicije umetničkog kontinuiteta na delu. „Svakoj svojoj skulpturi on prilazi od početka, bez ikakvih predubeđenja i formalnih opterećenja, pokušavajući da za svaku svoju emociju, za svaku oblast i za svaku tehniku nađe adekvatan likovni izraz. To njegovoj umetnosti daje bogatu i raznovrsnu plastičnu formu, likovnu i vizuelnu zanimljivost koja je oslobođena svakog šablona i koja je zbog toga izuzetno uverljiva. A ta je osobina veoma važna, jer Stojanović nije moderan skulptor i njegova plastika danas nema nijednu asocijaciju ni vezu sa onom evropskom skulpturom koja je započela deformacijom oblika a završila se negacijom svih veza sa prirodnom formom. Međutim, to ni u kom slučaju ne smanjuje vrednost njegove umetnosti, jer izraz i stil nikada ne određuju kvalitet i snagu jednog umetničkog dela. Svaka kompletna umetnička ličnost čije je stvaralaštvo iskreno i izazvano unutrašnjim nužnostima i taloženjem emocija – a Stojanovićevo to nesumnjivo jeste – ima svoj sadržaj i svoju formu i stepen vrednosti dela (i njegova suština) određen je jedinstvom ovih elemenata.“ (Trifunović 1957d, 566)

Grgo Gamulin, iskusna i kompleksna ličnost hrvatskog likovnokritičarskog korpusa pedesetih, oprezno je i sa dosta takta započeo saradnju sa *Izrazom*. Nakon dva priloga neutralnog karaktera (o italijanskim romaničkim tornjevima i o Žoržu de la Turu) uslediće beskompromisni kritičarski napad. (Gamulin 1957a; Gamulin 1957b) U konfliktu sa ozbiljnim hrvatskim autoritetima na polju nacionalne kulture, Gamulin će svoje stavove da pooštri na stranicama sarajevskog časopisa, nesumnjivo pod zaštitničkim plaštom Begičeve vizije o integralno jugoslovenskom iskustvu modernosti. (Kolešnik 2006, 86–91, 219–226) Za razliku od Trifunovićevog, njegov pristup biće karakterisan standardnim procedurama likovne kritike. Tako je već u januarskom broju 1958. objavio kritiku zagrebačkih likovnih aktuelnosti – u istom

broju Trifunović publikuje tekst o Robertu Deloneu. (Gamulin 1958a; Trifunović 1958) Personalno bogata (grupa *Mart*, Škrnjug, Brešić, Sabolić, Perić), kritička vizija Grga Gamulina nije istovremeno patila od idejne nepodudarnosti u obradi različitih fenomenoloških slojeva. On nije, nošen impresionističkim porivom, aposteriori dolazio do saznanja o umetničkoj vrednosti i likovnim značenjima. Njegova misao bila je već dovršena i doktrinarno sinhronizovana sa Krležinim enciklopedističkim antizapadnjaštvom. U redovima njegove kritike nije bilo moguće naći tragove optimističke vere u kontinuitet neke od međuratnih škola ili vere u neoborivost postulata proisteklih na radnom iskustvu nekog od pariskih ateljea. Ništa od toga. Današnji istraživač može da žali što Gamulin nije učestvovao u anketi *Izraza*, i na taj način doprineo boljem razumevanju i personalizaciji svojih stavova. Ipak, neučešće nije označavalo i potpunu odvojenost. Idejno prikopčana na Krležinu platformu, njegova kritičarska misao nalazila je duboku srodnost sa vrednosnom imaginacijom Vlatka Pavletića. Pavletićevo razumevanje „za silnu napetost kao suštinu modernog“, Gamulin prevodi mehanizmom retrospektivnog razmatranja u istančanu vertikalu hrvatske likovnosti dvadesetog veka. Ne *Balade* i Petrica Kerempuh, bez osećanja pomerenog dalje od krvi i patnje podravskog kmeta, ne Glembajevi, dekadentno istruleli u besprizornom epigonstvu, i bez trunke svesti o kmetovskoj prapodlozi na kojoj je stajala Hrvatska, nego mladi nervščik Filip Latinović. Nikada eksplicitno uveden u Gamulinov kritičarski repertoar, taj je junak Krležine hrvatske mitologije, slomljen na Zapadu i nerazumljiv za otrovnu galeriju hrvatske malograđanštine, ostao zamišljen nad činjenicama smrti i zemlje.

Ničega od te ledene misli nije bilo moguće naći u zagrebačkim galerijama 1957–58. Edo Murtić bio je za Gamulina vrhunski primer poražavajućeg sudara sa kompleksnom strukturom hrvatske kulturne kore. Njujorške vizure nisu omogućavale adekvatan rakurs. Tematski nepotrebne, Murtićeve slike, pogrešne ontološki koliko i antropološki, vodile su ka neodgovornim zaključcima površnosti i mode. „Na ovoj su izložbi one možda i ispod te površine, a to je sve, uvjeren sam, nepotrebno i suvišno. Postoje toliki svijetovi, koje bi trebalo izgraditi, a naši se talenti kreću po rubovima problema, nastojeći izbiti neko djelovanje iz površnog kombiniranja odnosa na obojenoj površini platna. Čudno je samo to, što misle, da na tom putu ne mogu biti kontrolirani!“ (Gamulin 1958a, 55) Dodatno svetlo na Gamulinovu kritičarsku nameru usmerio je komentar nastupa Miće Popovića u zagrebačkom Klubu književnika (novembar 1957). „Zidovi su Kluba tih dana oživjeli s nekoliko obojenih ploha... Ali što su to, zapravo? Šareni snop mrlja iz kojih tu i tamo izbijaju dominante: ružičasto sa crvenim, crno na smeđem, modro na bijelosivom, crveno na tamnoplavom... Kad sam odgonetnuo, što te slike ustvari prikazuju (a skoro sve su koloristička varijanta na jedan te isti motiv), opazio sam, da je sam motiv sasvim suvišan: to je, ako se ne varam, neka stara barka na škeru. No možda se i varam, jer slike Miće Popovića mogu da prikazuju i nešto drugo. Konačno, motiv je često (najčešće) stvar sasvim akcidentalna, slučajna, pretekst za maštu, koja će se odmah od njega u svom letu odijeliti.“ (Gamulin 1958b, 305–306) Nedostajala je lokalno proizvedena poveznica, okosnica koja bi prepoznatljivim sadržajem otvarala magistralnu perspektivu umetnikove namere. Kultivisanost

jezika i već isticani rafinman njegove *francuske* četkice (to karakteristično „modro na bijelosivom“), nisu mogli da mu izdejstvuju kritičarevo razumevanje. Naprotiv.

Opšti Gamulinov cilj nije teško detektovati: uspostaviti generacijski most hrvatske likovne umetnosti, koji bi na sebi transportovao ne formalne znakove modernističkog virtuoziteta, već dramu međuratnog likovnog iskustva, bolnog, pogubnog, isuviše ličnog. Dramu propadanja (ličnog i nacionalnog) i stagnacije pred zidovima Metropole.

Paralelna sa osnovnom antropološkom tezom Krležine *Enciklopedije*, Gamulinova konstrukcija nije bila u stanju da se podigne iznad međuratnih animoziteta koje je gajila klasno-nacionalna levica hrvatskog *Brabanta*, zatvorena za svaku primisao građanskog Zapada i njegove dekadentne likovne umetnosti. Udaljen od Babićeve idejne nesređenosti dvadesetih, od logički jedva održivih premisa o neinficiranoj čistoti dinaridskog oka i blistavoj estetici venecijanskog kolorističkog nasleđa, Gamulin je, za potrebe domaće, hrvatske modernosti pedesetih, sačinio donekle kompromisnu bazu, onu kojoj je opravdanje i životnu snagu mogao da dodeli samo odabrani likovni junak. Onaj koji je preboleo i Pariz i Kostanjevac, preboleo ne i glajhšaltovao, menjajući antropološki stupor vitalnom (modernističkom) ontologijom idejno angažovanog motiva. Domestifikovani temat nije računao na izuzetne hereditarne kapacitete nacionalnog tipa, niti na klasno-etničku strogost i odbacivanje makar i najmanje primisli o likovnim vrednostima oblikovanog materijala. „Ali vidio sam nedavno i jednu sliku Frana Šimunovića: i on je našao neku lađu na suhom, ustvari podrtinu neku, napuštenu na škeru ili na žalu. Znam samo, da me je od te slike spopala jeza – toliko je bila lijepa i rječita.“ (Gamulin 1958b, 306)

Junak je nađen, i njegova lična drama kojom je živeo, u osami, na ispošćenim granicama duboke pokrajine, gde sem elementa i gustih taloga u kamen zgusnute memorije ničega drugog nije ni bilo, donosila je novu sadržajnost modernističkoj slici pedesetih. O njenim pretpostavkama Gamulin će da progovori u naknadnoj dopuni *Izrazove* ankete.⁴ Tragajući za poreklom sadržajno novoga, suprotstaviće mu primere negativnih tokova savremenog jugoslovenskog slikarstva. Konjović i Lubarda prednjačili su. „Već godinama žalim za maslinasto-zelenim vidicima Petra Lubarde iz Crne Gore. Kuda li su samo nestali nakon što je umjetnik u sljedećoj svojoj razvojnoj fazi potražio neke druge mogućnosti? I to je jedan od onih, koji su prešli granicu u potjeri za oblikom, za slobodnom konstrukcijom, za neočekivanom i novom invencijom. To su one himere, koje nas i neopazice odvede do graničnih predjela... Ne govorim o pojedinačnim vrijednostima, svatko, konačno, stvara prema svom mjerilu i prema motivima, koji ga pokreću, a motivi dolaze često iz dubina, koje jedva naslućujemo. Što je u ovim dubinama? Sama i čista historija u talozima, koji su se taložili do naših dana, do upravo onog momentalnog očitovanja u slici ili skulpturi. Historija u našim odnosima, u pejzažu i u nama svima!“ (Gamulin 1958c, 697) Frano Šimunović, Latinović koji je preboleo Evropu, ranjen

4 Pitanje je sada glasilo: „U kojem se našem savremenom umjetničkom ostvarenju nalazi zametak ili čak potpun izraz sadržajno novoga?“

i sav svoj, ne samo da je likovno opstajao u šturom ambijentu Mrkodola i Zagore, nego je, za razliku od Lubarde, posedovao dovoljno likovne odgovornosti da odbaci nezamislivu pretnju „forsiranim deformacijama“. Da izjednači kategorije morala i materijala u simbolički gustoj strukturi slike – zelenkasto-sivim kamenovima i crvenim krpama zemlje. „Oni se u ove naše razgovore o novom i modernom uklapaju kao rješenje problema, ili točnije, kao jedno od mogućih rješenja: izravna i jednostavna ekspresija, s opisivanjem svedenim na osnovne ritmove i na boje, koje se gube pod tamnim naslagama. To je formalna artikulacija, koja je u sebi uključila mnoga savremena iskustva i modernu, recimo, silovitost izraza, a ostala ipak u našem vlastitom prostoru... Umjetnik je zgulio kožu sa svojih krajolika i oni su sada pred nama goli, kao i stoljeća njihove historije.“ (Gamulin 1958c, 699)

Eliminisan vladajućim normama zagrebačkog kulturnog diskursa, Gamulin je radnu epizodu u sarajevskom *Izrazu* izvesno doživljavao kao dobar način da ostane prisutan i principijelno nezaobilazan u formiranju osnovnih teza u hrvatskom govoru o savremenoj umetnosti. „Sve je gusto i puno tragičnih značenja, te mi stisnuta srca čitamo na ovim platnima našu vlastitu balkansku i dinarsku prošlost. I sadašnjost, nažalost, još uvijek prisutna.“ (Gamulin 1958c, 700) Dekolorisana i zgrušana, groza Šimunovićeve pokrajine posedovala je snagu autentičnog referenta, onoga o kojem je Gamulin mogao da razmišlja u najličnijim kategorijama. Šimunovićem se, uostalom, i vratio na hrvatsku kritičarsku scenu 1960, ali je do tog trenutka već bio obavljen njegov vrednosno-metodološki preobražaj. (Gamulin 1960b) Umesto Supekovog asketizma očišćenog do egzistencijalne škrtosti, škrtosti naglašene u presečnom kontaktu stvarnosti i savremene misli, škrtosti kojom je Supek vlastitom svetonazoru ukidao pravo da progovara kategorijama estetizovane forme, Gamulin se sarajevskom epizodom priklonio neodoljivoj gravitaciji punokrvene umetnosti. Zagazio je u simboliku nacionalnog pejzaža, koja je transkriptivnoj likovnosti plastičnih činjenica reljefa, krležijanski beskompromisno, dodeljivala vrednost hegemone i nacionalno jedino prihvatljive paradigme. Čak i ukoliko bi *Izraz* mogli da protumačimo kao Gamulinovu Kanosu, pokajništvo je po ispoljenim efektima bilo kratkotrajno. Estetizovana ontologija kolektivnog sećanja, možda po atribuciji ne i direktno socijalistička, ali zasigurno doktrinarno levičarska i potekla iz serije negacija staljinističkog monizma, patila je od naizgled neočekivanog deficita. „Strukturirani krajolik“ postojao je u biografski egzaltiranoj imaginaciji dvojice aktera (Šimunović, Gliha), bez izrazitih sledbenika u pedesetim, i prelomljen unutrašnjom činjenicom da nije bio sposoban da opstane onda kada bi se njegova referentna površina zarotirala i naselila ljudskim likom. (Gamulin 1960a; Gamulin 1988; Zidić 2014)

Odnos saradnika *Izrazu* prema pitanjima kulturne modernosti rečit je znak da su tokom 1957. i 1958. jugoslovensku tranziciju sve više opsedale misli o duboko fundiranom identitetu i potrebi da takav identitet (idejni ili nacionalni) stoji u saglasju sa makar i deklarativnim razumevanjem istorije kao dijalektike. Oprezni tradicionalizam, doktrinarno zaklonjen imenima autoritativnih figura KPJ, nije u vremenu nečistih promena pokazivao spremnost za eksperiment, istraživanje i neophodni rizik, siromašeći jugoslovenski kulturni profil preteranom izvesnošću tradicionalističke logike. Ipak, jednom otvorena barijera nije mogla u potpunosti da

odvoji fikciju o postojanju vrednosno nepromenljivog jezgra od svesti o neizbežnoj promeni koju je sobom donosilo makar i razblaženo razumevanje o dijalektici kulturnih procesa. Nešto o tome progovorili su Sekulić i Selaković, ustajući protiv banalizovanja generičke logike i kognitivne lenosti bazirane na dokumentarističkim isečcima nezrele umetničke imaginacije. Likovna kritika (Trifunović i Gamulin), razdvojena međusobno različitim vizijama kontinuiteta i neophodnih uzora, nije se tokom pedesetih dovršavala dijalektikom avangardističkog ubrzavanja stvarnosti. Oni (Trifunović i Gamulin) nisu u svojim stavovima bili apologete iskustveno neutemeljenih transformacija likovnog jezika, niti su predstavljali doktrinarno isključive zagovornike autarhizovane pedagogije kojom je proces navedene transformacije trebalo da bude začinjan i obezbeđivan. Pedesete nisu bile spremne za takvo nešto, *Izraz* još i manje. Biće neophodno sačekati nove unutrašnje promene modernističkih poetika u budućnosti, isto onoliko koliko i promene jugoslovenskih idejnih horizonata, da bi već nacionalno partikularizovani identiteti, a zajedno sa njima i diskurzivni narativi o kulturi i umetnosti, pronašli odgovarajuću identifikaciju sa nečim iskustveno razudnijim i formalno kompleksnijim nego što su to bile epiderme Stojanovićevih i Šimunovićevih dela.

LITERATURA

- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*. London: Verso, 2010.
- Cvijetić, Ljubomir. „Put u nepostojanje.“ *Izraz* 4 (1957): 358.
- Чалић, Мари-Жанин. *Историја Југославије у 20. веку*. Београд: Клио, 2013.
- Ćuković, Petar. „Lubarda u kontekstu kulturnih politika 1950-ih.“ u *Lubarda. Besta Fantastica*, ur. Ješa Denegri i Petar Ćuković, 7–24. Beograd: Klepić kolekcija, 2017.
- Denegri, Ješa. *Pedesete. Teme srpske umetnosti 1950–1960*. Novi Sad: Svetovi, 1993.
- Erjavec, Aleš. *Ideologija i umjetnost modernizma*. Sarajevo: Svjetlost, 1991.
- Flaker, Aleksandar. „Dvije slikarske izložbe. Vercors u Moskvi.“ *Izraz* 6 (1957): 608–612.
- Flaker, Aleksandar. „Iz moskovske bilježnice.“ *Izraz* 7/8 (1957): 279–289.
- Fracina, Francis. “The Politics of Representation.” in *Modernism in Dispute. Art since Forties*, ed. Paul Wood et al, 77–169. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Gamulin, Grgo. „Georges de la Tour.“ *Izraz* 6 (1957): 513–529.
- Gamulin, Grgo. „Tornjevi San Gimignano.“ *Izraz* 9 (1957): 206–214.
- Gamulin, Grgo. „Jesen u Zagrebu. Likovna kronika.“ *Izraz* 1 (1958): 55–62.
- Gamulin, Grgo. „Jesen u Zagrebu. Likovna kronika II.“ *Izraz* 3 (1958): 304–309.
- Gamulin, Grgo. „Tamni pejzaži Frana Šimunovića.“ *Izraz* 6 (1958): 696–700.
- Gamulin, Grgo. „Umjetnost Ljube Ivančića 1960 godine.“ *Izraz* 6 (1960): 560–564.
- Gamulin, Grgo. „Frano Šimunović.“ *Mogućnosti* 5 (1960): 395–402.
- Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća (II)*. Zagreb: Naprijed, 1988.
- Guilbaut, Serge. “Postwar Painting Games.” in *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, ed: Serge Guilbaut, 30–84. Cambridge: The MIT Press, 1991.

- Harris, Jonathan. "Modernism and Culture in the USA 1930–1960." in *Modernism in Dispute. Art since Forties*, ed. Paul Wood et al, 3–76. New Haven: Yale University Press, 1993.
- Hegedušić, Krsto. „Dva Davida i mi.“ *Republika* 10 (1951): 761–765.
- Jakovina, Tvrtko. „Povijesni uspjeh šizofrene države. Modernizacija u Jugoslaviji 1945–1974.“ u *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1945–1974*, ur: Ljiljana Kolečnik, 7–53. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2012.
- Kolečnik, Ljiljana. *Između Istoka i Zapada. Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006.
- Kolečnik, Ljiljana. „Kontroverze poslijeratne situacije. Osnovna obilježja umjetnosti visokoga modernizma.“ u *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975*, ur. Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog, 260–283. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012.
- Kolečnik, Ljiljana. „Konfliktna vizija moderniteta i poslijeratna moderna umjetnost.“ u *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950–1974*, ur. Ljiljana Kolečnik, 127–207. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, Institut za povijest umjetnosti, 2012.
- Krleža, Miroslav. „O nekim problemima Enciklopedije.“ *Republika* 2/3 (1953): 109–132.
- Merenik, Lidija. *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968*. Beograd: Fond Vujičić kolekcija, Univerzitet u Beogradu, 2010.
- Ostojić, Karlo. „Šta je moderno i gdje ga vidite?“ *Izraz* 4 (1957): 345–347.
- Pavletić, Vlatko. „Šta je moderno i gdje ga vidite?“ *Izraz* 3 (1957): 259–262.
- Pavlović, Boro. „Šta je moderno i gdje ga vidite?“ *Izraz* 4 (1957): 349–350.
- Перишић, Мирослав. *Дипломатија и култура. Југославија. Преломна 1950. Једно историјско искуство*. Београд: Институт за новију историју Србије, Народна библиотека Србије, 2013.
- Roginskaja, Frida. "Against the Cult of the French." in *Russian and Soviet Views of Modern Western Art 1890s to Mid-1930s*, ed. Ilia Dorontchenkov, 288–290. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Romov, Sergei. "Contemporary French Painting." in *Russian and Soviet Views of Modern Western Art 1890 to Mid-1930s*, ed. Ilia Dorontchenkov, 286–288. Berkeley: University of California Press, 2009.
- Selaković, Milan. „Roman iz našeg suvremenog života.“ *Izraz* 6 (1957): 583–584.
- Selaković, Milan. „Umjetnost pred sudom budućnosti. Beperspektivni dijalog.“ *Izraz* 6 (1958): 644–650.
- Sekulić, Isidora. „Šta je moderno i gdje ga vidite?“ *Izraz* 7/8 (1957): 80–85.
- Степанов, Сава. *Скулптура Олге Јеврућ*. Београд: САНУ, 2001.
- Trifunović, Lazar. „Izložba savremene italijanske umjetnosti.“ *Izraz* 2 (1957): 175–177.
- Trifunović, Lazar. „Savremena srpska skulptura.“ *Izraz* 3 (1957): 280–284.
- Trifunović, Lazar. „Šta je moderno i gdje ga vidite?“ *Izraz* 4 (1957): 348–349.
- Trifunović, Lazar. „Umetničko delo Sretena Stojanovića.“ *Izraz* 6 (1957): 557–567.
- Trifunović, Lazar. „Robert Delone. Povodom retrospektivne izložbe u Amsterdamu.“ *Izraz* 1 (1958): 77–78.
- Trifunović, Lazar. „V. Kandinski (I).“ *Izraz* 7/8 (1958): 10–28.
- Trifunović, Lazar. „V. Kandinski (II).“ *Izraz* 9 (1958): 205–230.
- Vučetić, Šime. „Krležine Balade Petrice Kerempuha.“ *Izraz* 3 (1957): 198–207.
- Zidić, Igor. *Rukopis oka. Likovne teme i ogledi 1967–2013*. Zagreb: Matica Hrvatska, 2014.

Dragan Čihorić
Academy of Fine Arts in Trebinje, University of East Sarajevo

**MODERNITY, HERITAGE AND ART CRITICISM
TWO YEARS OF THE SARAJEVO *IZRAZ* (1957–58)**

Summary:

After the artistic break with Lubarda's work (1951), Yugoslav cultural reality faced a new challenge in the fifties. The doctrinal attitudes of Miroslav Krleža about the *Encyclopedia* as syntheses of special qualities of South Slavic existence through centuries, rebellious and anti-Western, in the field of contemporary artistic creativity experienced their antithesis. A different model, American, without profound experience, designer polished, became a notable cultural sign of the new globalized epistemology after 1945. The Sarajevo magazine *Izraz* (launched in 1957) would face the mentioned crisis, engaging several agile Yugoslav critics in an attempt to reconceptualize the notion of modernity. Special points in the discussion were given to Lazar Trifunović and Grga Gamulin, visual critics, whose conclusions, based on the ideas of continuity and Krleža's exclusivism, testified about the complexity of the Yugoslav experience, and above all about special, particularized perceptions of national, Croatian-Serbian heritage, during the two years of the magazine *Izraz* (1957–58).

Keywords:

Izraz, heritage, modernity, *Encyclopedia*, Miroslav Krleža, dialectic