

Dragan Čihorić  
Univerzitet u Istočnom Sarajevu  
Akademija likovnih umjetnosti u Trebinju

### **LJUBO BABIĆ U SARAJEVSKOM IZRAZU. 1959.**

#### *Apstrakt:*

„Problem izraza u crtežu”, tekst Ljuba Babića, objavljen 1959, u sarajevskom časopisu *Izraz*, predstavljao je idejnu intervenciju iz ugla antimodernističkog i uopšte konzervativnog razumevanja nacionalne kulture. Za Babića, homogeni likovni jezik nacionalne kulture reprezentovan je realizmom, u čijem je izvođačkom korenu stajao crtež, siguran i postavljen u znaku reda i pravilnosti. Na taj način, crtež i projektovana stvarnost nacionalnog, istorijom potvrđenog interesa, podudarali su se s činjenicama razvijene svesti i dubokim moralnim standardima, dominantno ksenofobnim i autarhičnim. Babić je u *Izrazu* intervenisao pred opasnošću da pojedini kritičari, Grgo Gamulin, pre svih, modernističkom relativizacijom likovnih oblika ugroze činjenice unutar nacionalnog konsenzusa i da kvarenjem kulturnog jezika dovedu u pitanje ravnopravnost opstanka hrvatske nacionalne kulture u okvirima jugoslovenskog sporazuma pedesetih, ali i u širim evropskim okolnostima kulturne modernizacije i destaljinizacije.

#### *Ključne reči:*

Babić, crtež, modernizam, realizam, ideologija, nacija

„Problem izraza u crtežu”, studijski tekst Ljuba Babića, publikovan 1959, u martovskom broju sarajevskog časopisa *Izraz*, nije moguće posmatrati kao usamljenu ili usputnu epizodu u njegovom već bogatom prisustvu u hrvatskoj/jugoslovenskoj kulturnoj javnosti (Babić 1959). Istovremeno, taj tekst nije predstavljao ni nekakvu proizvoljnu tačku u dugačkom kontinuitetu Babićeve misli (Peić 1960; Uskoković 1975). Institucionalno odlično pozicioniran, Babić je svoje učešće u hrvatskoj/jugoslovenskoj umetničkoj stvarnosti pedesetih formirao na temeljima vlastitog i uvek autoritativno saopštavanog znanja o ključnim istorijskoumetničkim činjenicama.<sup>1</sup> Ali, i to je potrebno naglasiti, njegove analize i tim povodom izrečene primedbe, koliko god da su stajale daleko i tematski odvojene od aktuelne problematike hrvatskog i jugoslovenskog likovnog trenutka, nikako nisu bile autonomne i u potpunosti obavezane metodološkim standardima naučnog istraživanja. Brojgel, Pizanelo, Pusen i niz umetnika renesansnog klasicizma nisu u Babićev repertoar ušli isključivo iz razloga puke naučničke znatiželje. Bili su pažljivo odabrani da bi činili doktrinarnu kičmu njegovom antimodernizmu i uopšte pokazanoj nameri da idealizacijom davno prošlih vrlina uspostavi aktivnu opoziciju umetničkoj savremenosti. Takvo ponašanje, bez većih problema, bilo bi moguće obuhvatiti jedinstvenom poveznicom konzervativizma, što je već u međuratnim godinama i bila osnovna odlika Babićevog učešća u širem idejnom diskursu (Šeparović i Dulibić 2013).

Rekli bismo da je dobro upućeni čitalac *Izraza*, nakon što je u sadržaju martovskog broja pročitao i Babićevo ime, mogao bez naročitog napora da zaključi u kojem će se pravcu razvijati narativna struktura njegovog teksta. Ipak, u ovom slučaju inercija Babićevog pristupa dobila je nešto drugačiji smer: apersonalan i zainteresovan za tačno određenu činjenicu likovnog govora – crtež. Crtež je sada predstavljao okosnicu, i to na jedan puniji, moralno zahtevniji način, što, opet, nije bitnije odudaralo od uobičajenog okvira Babićevog stila. „Crtanje je prvobitna i osnovna djelatnost ne samo slikarstva i grafike, već ono obuhvata sva ostala likovna područja. Crtanje naime povezuje ta područja: ono, koje ostvaruje prostor (arhitekturu), zatim ono, koje tvori obline i volumene (kiparstvo), konačno ono, koje stvara jedinstvo volumena i prostora, projicirano na jednu plošnu (slikarstvo i grafiku)” (Babić 1959, 267). Vešto ostavljajući nazive umetničkih disciplina unutar pojedinačnih zgrada, Babić je dodatno pojačao utisak o kreativnom identitetu crtanja. Vitalno i nezamenljivo, ono je produkovalo i prostor i obline i volumene, ali je, iznad svega, a u tome se i skrivao razlog Babićevog obraćanja, označavalo nivo kognitivne zrelosti društva iz kojeg je poteklo.

Umesto za Babića uobičajenog pasatizma, tekst u *Izrazu* odisao je pedagoškom strašću i potrebom da u prvi plan bude postavljeno razmatranje proceduralnih aspekata likovne konstrukcije. Babić je celo pitanje dodatno zaoštrio. „Crta je jedno od sredstava likovnog izraza, i to glavno. A to sredstvo, taj potez ili

---

1 Tokom šeste decenije, Babić je bio profesor, a od 1956. i rektor Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu, redovni član JAZU, a od 1957. i glavni urednik *Bulletina Odjela VII za likovne umjetnosti JAZU*.

linija ili rez ne postoji nigdje u prirodi, ono je u svojoj biti umišljena granica između zapaženih i viđenih likova i oblina. Prema tome je ta crta čista apstrakcija naše svijesti, a nije drugo nego znak, kojim naša svijest označuje sebe prema vanjskom svijetu stvarnosti” (Babić 1959, 268). Realnost likovne svesti, njena veština da se orijentiše i da egzaktno prepoznaje oblike sveta u kojem je postojala, izrastala je iz sposobnosti te iste svesti da uoči specifične ili, kako je to Babić naglasio, apstraktne rezove kojima je bila konturirana ta ista realnost i da se na osnovu tako ocrtane topografije konstituiše kao ključna perceptivna tačka celokupne društvene egzistencije. Babić je bio otvoren: između likovne imaginacije i stvarno postojećeg sveta stajao je znak jednakosti. Da bi u tom odnosu sve bilo korektno, bilo je neophodno da likovna svest na pravilan način stasa, što je zahtevalo odgovarajuće institucije, brižljivu zaštitu i kontrolu uspostavljenu od onih koji su posedovali iskustvo i na odgovarajući način razvijene stavove (Babić 1958).

Crtnanje je predstavljalo osnovu. Ono je bilo odgovorno za onaj prvi i odlučujući rez i tu nije smelo da dođe do bilo kakvih ustupaka. Babić je stoga bio oprezan, obeležavajući celi proces biologijom čovekove kognitivne svesti. „Ta se svijest tokom rasta mijenja, postaje punija, jača i veća. Prolazi postepene faze. I znakovi se kod likovno nadarenih svijesti pretvaraju u sve jasniji likovni izraz, da bi postali likovnim govorom. Taj se proces vrši u svakoj normalnoj svijesti, da se svijest od najranije dobi kreće od mutnih i neodređenih stanja u sve jasnija i određenija stanja, a nipošto se taj razvitak ne ostvaruje obratnim usmjerenjem. Likovni se govor naime razvija isto tako, kao i naš govor od tepanja i mucanja do jasnog izricanja, a ni u kojem slučaju obratno od jasnoće prema mucanju i buncanju” (Babić 1959, 268). Analogija je bila očigledna i sa namerom se usecala u čitaočevo razumevanje opštih kulturnih normi. Neophodna gramatička pravila, govorna koliko i likovna, stajala su u znaku reda i pravilnosti, sinhrono evoluirajući i na taj način legitimišući apstrahovanu mrežu javnih odnosa kao nešto opipljivo i dostojno same stvarnosti.

Ovde je moguće zastati i postaviti pitanje zašto je Babić odlučio da u martu 1959. uputi čitaoca *Izraza* ka fenomenu postupno stasalog realizma i zašto je odlučio da red i pravilnost likovnog jezika skopča sa redom i pravilnošću tadašnje hrvatske/jugoslovenske stvarnosti? Primedba Dejana Jovića o uslovnom karakteru hrvatske obnove nakon 1945, o tome da su određena ubeđenja o međunacionalnim odnosima ili o razumevanju neprijatnih činjenica iz bliske prošlosti apstrahovana, indukovana odozgo i da su predstavljala posledicu agresivnog rada hegemonog diskursa, omogućava nam širu sliku idejnog trenutka u kojem se u sarajevskom časopisu pojavljuje Ljubo Babić (Jović 2007). Pitanje prvog reza pred ne uvek čistim činjenicama bilo je od ključne vrednosti, što je i opravdavalo simbiozu uspostavljenu između ideje hrvatskog/jugoslovenskog „povratka u red” pedesetih i Babićeve idejne rutine, koja je javnost mogla da pridobije u smislu produbljenog poverenja u projektovanu viziju socijalističkog racionalizma. Njihova integracija usaglašavana je na platformi principijelnog odbijanja apsolutnih dometa modernističke kulture i na saglasnosti da je racionalistička svest socijalističke Hrvatske/Jugoslavije bila

evolutivna i karakterno usmerena ka sazrevanju u jednu pozitivnu i sveobuhvatnu činjenicu postojanja. U nominativnom smislu, sve je dovršeno oslobođenjem i višestrukom nacionalnom emancipacijom nakon 1945, s tim da je i to oslobođenje bilo evolutivno, a njegovi fragmenti činili su dugotrajnu i nasilnu istoriju težnji jugoslovenskih naroda da zbače jaram okupacije i da progovore svojim objektivnim i na elementima realnosti stasalim jezikom.

Za Miroslava Krležu, a on je u ovoj priči neizbežan, sve je to imalo duboko racionalni karakter, a dostignuta hrvatska/jugoslovenska zrelost bila je konačno u stanju da iza sebe ostavi kulturno profilisano svedočanstvo o fragmentima otpora i narodne volje za slobodom (Krleža 1953). Kao i svaki drugi racionalista i Krleža je težio objedinjenju unutar jedne enciklopedije, unutar niza pretinaca o dinamičnim relacijama između Jugoslovena i različitih tuđina, o porazima, trpljenju, žrtvama i zabludama, ali i o konačnom oslobođenju i pobedi u vidu Narodnooslobodilačkog rata i socijalističke revolucije. Krležin koncept, statičan i kulturno konzervativan, pretpostavljao je postojanje zajedničke, narodne i revolucionarne svesti – univerzalnog supstituta traženoj revolucionarnosti radničke klase – koja je iz odrednice u odrednicu istorijske enciklopedije sazrevala, ali uvek u znaku istine i nepogrešivog osećaja za svet u kojem je egzistirala.

Aktuelna politika KPJ/SKJ na taj je način predstavljala logičan kraj, označen trenutkom konačnog formiranja gramatički precizno kodiranog jezika, kojim su međusobno komunicirale klasna i nacionalna svest jugoslovenskih etničkih kolektiva. Revolucionarna promena društvenih odnosa dovela je do toga da je novi svet hrvatske/jugoslovenske stvarnosti bio lako čitljiv i samorazumljiv i da je bilo kakvo iskrivljenje njegovih konturnih obrisa moglo da predstavlja samo anahronu aberaciju ili kakav moralni suficit neke pojedinačne, nedovoljno osvešćene ličnosti. Dejan Jović smatra da su ravnopravnost hrvatskog naroda i države, kolektivna abolicija i republikanski poredak bili više nego dovoljne mere sigurnosti, a da im se nekada skeptični hrvatski nacionalisti ne bi idejno priklonili (Jović 2007, 65–69). Bila bi to i trajektorija Babićevog idejnog sazrevanja, koje je na kraju i dovelo do delimičnog transformisanja njegove stare teze o „našem izrazu” i to na način da je u njegovo jezgro, umesto imaginacije o katoličkom identitetu i njegovoj likovnoj trodimenzionalnosti, smeštena ideja istinitosti i gramatičkog reda, a sve u iskrenom uverenju da se politička realnost neizbežno pretvarala u umetnički realizam i da je na toj idejnoj metamorfozi moralo biti rađeno odozgo i odlučnim jezikom doktrine i nacionalnog interesa (Babić 1929).

Osnovne vrednosti tako formiranog sveta bilo je neophodno predano braniti. Babić nije ustuknuo pred obavezom i gotovo da nema sumnje da je „Problem izraza u crtežu” predstavljao jednu od instanci njegovog otpora. Osnovne teze spomenutog teksta precizno su razvijene još 1954, Babićevim nastupom u zagrebačkoj *Republici*. Braneći umetničku samostalnost hrvatske renesanse, posebno delo Nikole Božidarevića, insistirao je na lokalnim merilima i afirmaciji autentičnih kodova hrvatske stvarnosti. „Zar zaista treba da zatajimo i negiramo u likovnome

sav naš stvarni život, naš svijet i našu zemlju, samo da budemo stilski progresivni? Zar da se naša današnja likovna vitalnost sastoji u tome, da jurimo za nekim efemernim i umišljenim progresom, negirajući sami sebe u priglupom, suvišnom i štetnom nasljedovanju i imitiranju negativnih elemenata cjelokupnoga evropskog likovnog meteža u zadnjih 50 godina? Ne! Mi hoćemo afirmaciju, a ne negaciju apstrakcije. Mi hoćemo život, a ne smrt!” (Babić 1954, 373).

Zašto je sve izrečeno bilo potrebno dopuniti i publikovati u *Izrazu*? Logično je potražiti razlog u nekom od detalja tadašnje uređivačke politike časopisa. Inkluzivna i dobrim delom vezana za ideju mekanog modernizma, ona je tokom prvih godina postojanja okupila nekolicinu jugoslovenskih istoričara umetnosti i nešto šire zainteresovanih kulturnih analitičara, a sve u pokušaju da što je moguće šire zahvati u problematiku modernosti i u još uvek neraščišćene činjenice njenog lokalnog razumevanja (Čihorić 2018). U smislu formulisanja tih lokalnih kodova najdalje je otišao Grgo Gamulin. „Tamni pejzaži Frana Šimunovića”, jun 1958, ponudili su jedan drugačiji stav, estetiku koja nije marila za pedagoška pravila i čije poreklo nije bilo smešteno unutar utvrđenog koloseka institucionalizovanog diskursa (Gamulin 1958). Likovno analizirajući šturu geografiju Zagore, Šimunović je pomešao različite slojeve iskustava, infantilizujući ih i napuštajući u trenutku kada bi u njemu pobudili elementarnu, gotovo taktilnu senzaciju. Šimunović je realizam čistog oka zamenio psihozom i ličnim nemirom, već smeštenim na granici iza koje nisu opstajali ni neznatni tragovi predmetnog sveta. Gamulinov prikaz bio je rezolutan. U zguljenoj koži zagorskog krajolika, u svim tim usahlim tetivama i žilama, u tamnoj materiji vekova, detektovao je samo nataloženi užas lokalnog postojanja, onaj koji je udarao životni pečat, od detinjstva oblikujući Šimunovićev nerv i njegovu buduću jezičku podlogu. „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 prisutnu” (Gamulin 1958, 700).

Gamulinova teza videla je u Šimunovićevim tamnim pejzažima odgovarajuću sintezu naše realnosti i egzistencijalistički intoniranog ekspresionizma, onu koja je trebalo svetom likovnih simbola i snagom elementarnih senzacija da na hrvatsku/jugoslovensku scenu donese vitalnu aktuelnost modernističke gramatike. Likovna umetnost predstavljala je značajan ulog u dinamizaciji odnosa za zapadnim zemljama, u stvaranju uverenja da je proces destaljinizacije bio supstancijalan i već integrisan u biće jedne drugačije i individualnim slobodama naklonjene zajednice. Bila je to rizična i konfliktnim smernicama opterećena kulturna politika. Njena nedovršenost obeležavala je i opšti stav uredništva *Izrasa*, prelomljen oko namere da leksički kapaciteti modernizma budu formirani ne kao *lingua franca* savremene senzibilnosti, već da ih se pretvori u nerazmrsivi splet lokalnog i nekako uvek dominantno realističkog likovnog govora, koji bi, poput kakve mekane modernističke košuljice, prekrio, prikrio ili možda onemogućio konačnu transformaciju i raskid sa činjenicama kulturne prošlosti. Međunarodne izložbe, pre svih *Bijenale* u Veneciji, nudile su odličnu priliku da na licu mesta i pred očima zapadne javnosti

bude demontirana tamošnja predrasuda o teoriji odraza i likovnom naturalizmu kao osnovnim afinitetima jugoslovenskog kulturnog modela (Bogdanović 2017). Antistaljinistički konsenzus činio je srž jugoslovenske likovne politike, još od ranih pedesetih, što istovremeno nije značilo i da je taj konsenzus rezultovao apsolutnom saglasnošću ili formiranjem nekakvog idejnog monolita. Različite idejne struje prožimale su poprilično rastresito telo jugoslovenske likovne umetnosti, nekada se dodirujući jedino u onoj referencijalnoj tački celokupnog sporazuma – realizmu. U zavisnosti od toga na koji je način posmatran odnos spram realnosti, na koji je način likovno transformisana i da li je od nje trebalo imati tragove i neugodna sećanja ili je razumeti kao optimalno stanje trenutka, formirani su i stavovi, pisana je likovna kritika i, u celini uzevši, činilo se da je različitim jugoslovenskim scenama upravljala unutrašnja dinamika sukoba dva po tom pitanju suprotstavljena krila. Poslužimo li se političkom analogijom, bila bi to ona opštepoznata relacija levice i desnice, a jugoslovenske okolnosti se tu nisu preterano razlikovale od aktuelnih zapadnih.

Gamulin, reprezent leve struje, vraćenog samopouzdanja i više nego solidno obavешten, pred čitaocima *Izraza*, februara 1959, žestoko je negirao stavove sovjetskog kritičara Skaterščikova (Gamulin 1959).<sup>2</sup> Bila je to izuzetno zanimljiva situacija, u kojoj je kulturno „otopljavanje”, pokrenuto oprezno i nakon Hruščovljevog tajnog referata, izloženog pred članovima Centralnog komiteta KPSS, februara 1956, najavljivalo moguće preraspodele u evropskoj umetnosti, a nadasve u onim zonama koje su nekada bile likovno paralisane doktrinarnim kategorijama socijalističkog realizma (Bown 2012). Svestan da je način na koji su italijanski domaćini uredili centralnu sekciju *Bijenala* upozoravao da je, te 1958, modernistička, apstraktna i nefigurativna umetnost odnela prevagu u ideološkom odmeravanju snaga, kako u Italiji tako i u ostalim zapadnoevropskim zemljama, Gamulin je odlučio da Skaterščikova dočeka upravo na pitanju realizma i njegove unutrašnje sposobnosti da se menja (Jachec 2007, 86–100). Njegov interes prevazilazio je konzervativnog sovjetskog kritičara, a mi danas sa izvesnošću možemo da tvrdimo da je odgovor upućen u moskovskom smeru istovremeno predstavljao i odgovor Babiću i zagrebačkoj likovnoj desnici.

U promenjenim uslovima, nakon Staljinove smrti i 20. kongresa KPSS, Moskva je u svom kulturnom repertoaru počela da odgaja nešto nalik modernizovanoj stilsko-tematskoj celini, nešto što je negde bilo u stanju da podseti na ostatke preživelog šarma ruskog avangardističkog projekta i kao takva pretila je mogućnošću da možda već u narednom trenutku promeni odnose i da eliminiše onu dragocenu prednost koju je od ranih pedesetih posedovao jugoslovenski kulturni model. Da li je nešto od te pretnje osećalo i uredništvo *Izraza*? Vrlo verovatno – o Borisu Pasternaku i njegovom tadašnjem životnom procepu, uostalom, pisao je ozbiljno i sa naklonošću Midhat Begić – a takav zaključak potkrepljivalo je štampanje neobičnog i idejno delikatnog teksta Anrija Lefevra, januara 1959. (Begić 1959; Lefevre 1959).

2 Osuđujući revizionizam savremene jugoslovenske umetnosti, Skaterščikov je 1958, u *Iskustvu*, kao pozitivne primere naveo samo narativne slike Bože Ilića, Đorda Andrejevića-Kuna i Frana Klemenčića.

Autor je u njemu, punim zamahom i sa gotovo eshatološkim predispozicijama, onakvim na kakve je senzitivni nerv tadašnje evropske levice mogao da pristane, odbacio akademski klasicizam kao preživeli relikv srednjovekovne nedovršenosti, u kojoj je između različitih interesnih grupa bilo potrebno umetnuti element kulturne ravnoteže i makar fiktivno formiranog ekvilibrijuma. U okolnostima poznih pedesetih i u prisustvu preteće degolističke pretenzije, nikako ne jedino i isključivo prikopčane uz stvarnost tadašnjeg francuskog društva, akademizam je predstavljao mračnu čežnju i nečistu savest (Kritzman 2007). „Fetišizam klasika bi se danas ograničio na školsko obrazovanje i na akademizam, da se, usljed jednog paradoksa, napredni elementi 'inteligencije' (od kojih bi se moglo očekivati da zauzmu ili da zadrže subverzivan stav) nisu njemu priključili, i da nisu pokušali vještački da ga ožive” (Lefevre 1959, 113). Preispitivanje takvog idejnog poremećaja, nečega što se kod Lefevra činjenično kristalisalo poput ideološki injektiranog papocezarijuma, u Gamulinovoj interpretaciji zaista je bilo u stanju kritički da dobaci do moćnih figura hrvatskog kulturnog konsenzusa pedesetih (Babića, da li i Krleže?). Lefevrova inicijativa bila je neophodna, čvrsto uveravajući da stvari dijalektičke gramatike nisu bile zamislive bez direktnog uranjanja u stvarnost, pomalo naivno i sa pojačanom strašću da se u bogatstvu njenog fluida mogu naći dobre konsekvence pomirenja, uvek borbenog i nikada do kraja izvesnog, između onoga što je bilo moguće i onoga što je u imaginaciji uglavnom pasivne većine slovalo za nemoguće, a često i za moralno nezamislivo. Kontrasti sadržaja i oblika sada su predstavljali jedinu moguću meru moderno koncipirane kulturne levice, a konstanta njihovog pritiska menjala je perceptivnu svest pojedinaca (lične traume bile su otuda potpuno očekivani ožiljci) i leksičke kapacitete klasno ili na neki drugi način formiranih društvenih grupa. Lefevrova obrada delovala je i na još uvek prisutnu kulturnu kopču – realizam – i Gamulin je tu činjenicu upotrebio da bi idejno stalozio i uopšte ojačao vlastiti pogled na modernistički trenutak hrvatske/jugoslovenske umetnosti.

Odgovarajući Skaterščikovu, posredno i Babiću, principijelni kvalitet realizma smestio je u činjenicu njegove sposobnosti da se emancipuje od predmeta i od zahteva da se sve dovrši egzaktnim opisom prisutnih realija. Modernošću dotaknuti realizam, a takav je jedino i pokazivao znakove vitalnosti, menjao se i transformisao u nešto što je u kritičnim trenucima bilo u stanju da stupi na korak od granice i konačne jezičke autoreferencije. „(P)roblem savremenog realizma je u tom pogledu (u suštini) jasan, premda pitanje stupnja transformacije ostaje otvoreno; no može li se ono drugačije rješavati negoli, uvijek konkretno, u samom stvaralačkom aktu. Tako ga veliki umjetnici savremenog realizma i rješavaju. Na njihovim su djelima vidljivi različiti stilski dodiri s ekspresionizmom, primitivizmom, pa čak i s kubizmom, a ovi dodiri znače ipak novu kvalitetu, stilsku i ideološku” (Gamulin 1959, 165). Ponudio je za njega dva ponajbolja primera: Šimunovića i Ivana Generalića. Njihov aktuelni rad i način na koji su obeležili vlastito odvajanje od predmeta kao prisutne i vrednosno statične činjenice, upućivali su ka onim visinama, koje su, individualnošću i ličnim ulogom, ostajale nedostupne Skaterščikovljevom razumevanju ili Babićevoj akademizovanoj okoštalošću.

Babić nije izbegao odgovor. „Problem izraza u crtežu” u svojim je redovima integrisao celi sistem, onu pažljivo odmerenu ontologiju, baziranu na nacionalnom konsenzusu o uslovima i razlozima kolektivnog viđenja sveta i o crtanju kao njegovom pouzdanom i nezamenljivom alatu. Iskovan na činjenicama reda i pravilnosti, taj je alat dozvolio Babiću da čitaocu *Izraza* ponudi antimodernistički osigurač pred sovjetskom ili nekom drugom opasnošću. Njegova zrelost i čvrsti jezički principi nisu mogli da budu spolja inficirani i demontirani naivnim pokušajima da mu se umesto evolutivno savršene ponudi nekakva diletantska, psihotična i uopšte nezrela gramatika. Razlog tome počivao je u samoj strukturi nacionalnog kolektiva, u njegovom posebnom osećaju za pojedinačno i modernom civilizacijom netaknuto kulturno dobro. „Suprotno tom nepotpunom i negotovom izražavanju, tom likovnom mucanju, postojao je još donedavno naš istiniti, primitivni izraz; naravno u taj se ne može ni u jednom slučaju pribrojati onaj likovni izraz, koji bi bio vještački izazvan, taj nije u pravom svom značenju primitivan, već primitivistički. Istiniti primitivizam rastao je iz kolektiva od davnine, bio je nošen generacijama poput govora... taj primitivan izraz nije bio samo neka vrsta simbolskog pisma pojedinačnog društvenog sloja, već je taj izraz bio općenit, tek kasnije on je održan jedino kod seljačkih masa uslovljen i povezan primitivnim gospodarstvom tih istih seljačkih masa” (Babić 1959, 269).

Gamulinova teza tako se nalazila nasukana, izvučena na suvo i pogrešno zapitana pred opasnošću sa ideološkog istoka. Svest hrvatskog naroda (i drugih jugoslovenskih) plod je dugotrajne evolucije, nepodeljenog istorijskog iskustva – Babić i Krleža nisu prestajali da insistiraju na toj pravilnosti – a svoju je zrelost ta ista svest potvrđivala sposobnošću da unutar realizmu naklonjenih parametara razvije vlastitu imaginaciju o svetu i čoveku u njemu. Red i pravilnost likovne predstave, njen na kolektivnom iskustvu stečeni subjektivitet, nisu bili nešto o čemu je moglo da se pregovara. Nešto što je, na osnovu pomodnih impulsa sa zapada, trebalo da bude idejno secirano i pretvoreno u mucanje i primitivističku deluziju, a sve da bi Hrvatska i Jugoslavija pokazale da ih procesi moskovskog „otopljanja” neće neizbežno povući za sobom, u mulj ideologije i sumnjivih nagodbi. Babić je izvesno verovao u jugoslovenski kompromis pedesetih, tačno onako kako je predstavljen kod Jovića, sa svim njegovim manama i nepodudarnostima, sa svesnim zanemarivanjima i fikcionalizacijama, ali i dubokom verom u novoformiranu nacionalnu publiku i njen kolektivno stečeni osećaj za sve ono što je istinito i društveno odgovorno. Struktura Babićeve antropološke vizije bila je u stanju da formira svet idealno postavljenih relacija, jedan idejno zaleđeni pejzaž, u kojem su dnevne manipulacije ili naknadna interesna premeštanja predstavljali nezamislive pojmove, što je značilo da je ta ista struktura, onoliko koliko je to bio i Babić kao kritičar dnevnih događanja, bila potpuno nemoćna pred rastresitošću i promenljivim karakterom savremenosti. U likovnom smislu razmotreno, Babićeve kvalifikovana publika nije za svoj ukus mogla da nađe nijedno aktuelno delo. Nijednu činjenicu modernističkog likovnog jezika nije bilo moguće dešifrovati gramatičkim zakonitostima organske i, po zajedničkoj

joj imaginaciji, duboko predmoderne publike. Za Babića, navedena aglosija pred modernističkim, apstraktnim i nekonvencionalnim oblicima pedesetih, nije u istom trenutku predstavljala i deficit. Insistirao je na takvom razumevanju, nenametljivo i u punoj svesti da su njegova kratka uputstva o crtačkim linijama samo jedna nit u već sigurno i čvrsto spletenom idejnom čvoru (Ekl 1959).

Amortizujući početkom 1959. snagu Gamulinovog optiranja za mekana područja modernizma, ona u kojima se realnost predstave nije gubila u pomodnosti i eksperimentalnim afektacijama, Babić je pred čitaocima *Izraza* ostao suzdržan i akademski dostojanstven. Na stranicama časopisa pojavio se tek u martu 1961, tekstom o crtačkim principima Nikole Pusena (Babić 1961). Sukob nije eskalirao, nije prešao granicu uobičajenog javnog ponašanja, a manje zainteresovanom čitaocu nije ni ostavljao utisak o nekakvom preteranom nesporazumu. Njegovo rešenje možda naziremo u kratkoj i posrednoj polemici o apstraktnoj umetnosti i kolektivnim predispozicijama likovne forme, koju su u septembarskom i oktobarskom broju, te iste, 1959, vodili Ivan Foht i Hrvoje Lisinski.

Babićeva sigurnost posedovala je ozbiljno uporište. Jugoslovenski ideološki trenutak insistirao je na samostalnosti i narodnoj volji, ključnim tekovinama oslobođenja i socijalističke revolucije. Samoupravljanje i narodna demokratija bili su izraz kolektivnog interesa, u koji se elementi zapadne, liberalne demokratije, sa njenim potrebama i konsenzusima nisu uklapali. Apstrakcija u potpunosti odvojene državne moći, na način kako je razumevana i sprovedena tokom evropskih pedesetih, simbolički je praćena odvajanjem društvene percepcije od činjenica pojavnog sveta, a taj korak ka apstrakciji za Babića je predstavljao ključni znak neorganičnosti i tamošnje životne dekadencije (Miler 2013, 148–175; Adamson 2016, 217–232). Uostalom, osnovna premisa o zapadu i kapitalističkoj kulturi i dalje je bila suštinski prožeta uverenjem o moralnom propadanju, formalnoj ispraznosti i uopšte o hirovitim i sveprisutnim ambicijama tržišta i kapitala. Nimalo slučajno, Babić je uz Pusenovo delo dodao primedbu o trajnoj vrednosti, posredno obeležavajući vlastiti, a time i hrvatski idejni svet kao nešto što je bilo nepremostivo distancirano od modnih trendova i promenljivog karaktera poslovnih interesa. Ustupci nisu bili mogući. U drugačijem slučaju hrvatska umetnost našla bi se pred posledicama o kojima je svedočio Alfred Verner, suočen sa eksponatima Pikasove njujorške retrospektive 1957. (Werner 1957).

Liberalno nastrojen, Verner je zbunjeno konstatovao promenu u kvantitativnom prihvatanju Pikasovog modernizma nakon 1945. „The 1957 ratio is: fifty panegyrics to one condemnation – in 1939 this was reversed” (Werner 1957, 621). Razmišljajući o dubljim razlozima promene u stavu američke publike, Verner je postavio zanimljivo i nekako očekivano pitanje za trenutak u kojem se nalazio. „But the nearly unanimous acceptance of Picasso in 1957 is as disturbing a phenomenon as the preponderantly negative attitude of Americans to the earlier show. Perhaps it may not be an advantage to be twenty with a virgin mind, if such a mind cannot be greatly disturbed by Picasso’s own metaphysical anxiety,

by his paroxysmal handling of media and forms” (Werner 1957, 621). Zatečen ravnodušnošću, Verner nije u logičnu celinu mogao da poveže kritičarskim napisima promovisani entuzijazam američke likovne estetike nakon 1945, njenu glorifikaciju mladosti, individualizma i pionirske strasti, sa ćutanjem koje ga je zbolelo u prostorima njujorškog muzeja (Guilbaut 1991, 60–67). Kako je bilo moguće da je ista, mlada i na razne načine agilna publika, pred primerima američkog akcionog ekspresionizma osećala vitalnu strast, dok je Pikasovu umetnost od sebe odvajala zidom afirmativnog ćutanja? Čuđenje je bilo tim veće jer je Pikaso aktuelnim delom ponudio simboličku i lucidno kompresovanu viziju opipljivog sveta. „See also the recent statuette of a Woman, made of corrugated cardboard, a cake-tin, and a motor cycle gasoline tank” (Werner 1957, 623).

Babić je već 1955. anticipirao i delimično odgovorio na Vernerovo pitanje. U metaforičku negaciju pretvoreni kontakt sa fenomenima savremenog Pariza – automobilima kao nezamislivim mehaničkim reptilima koji su pojeli prostor i obezvređili sećanje – dobio je dopunu jednim detaljem izvučenim iz sveta aktuelne Pikasove ambicije (Babić 1955, 5). Filmska industrija (američka?) uzela je u zadatak da kamerom uhvati esenciju Pikasovog crtačkog manira. „Po novom nekom postupku neće se vidjeti ni majstor ni njegove ruke, već će filmska vrpca otkriti samo nastajanje stvaranja demonskog slikara našeg veka” (Babić 1955, 5). U celini uzevši, Babićeva hermeneutika negirala je autentičnost Pikasove namere, na isti način na koji je negirala moć i sposobnost američke ili uopšte zapadne publike, uprkos njenoj agilnosti, da autentično razume sve stilsko-sadržajne varijetete savremenog likovnog izraza. Njihov senzibilitet bio je pozajmljen, indukovan interesom kapitala i separatne političke volje i sukcesivno razdraživan pred nezaobilaznim činjenicama finansijskog ili ideološkog dobitka. Ušavši u igru kompozitnim ženskim figurama, Pikaso nije modernizovao standarde realizma, kako je to Verner tvrdio, nego je svesno naglasio neorganički karakter vlastitog umetničkog jezika. Površnog, naklonjenog modnom trendu i korozivnim elementima hegemonog diskursa. Ništa osim potrebe tržišnog uspeha, makar i posredstvom bezumne mehanizacije, nije stajalo iza njegove namere. Ličnost je izbledela, uostalom nepotrebna na ionako ispražnjenoj pozadini, a mehanika interesa i artificijelnog erosa postala je leksički ambijent modernističkog eksperimenta i na njega pažljivo pripremljene publike.

Bila je to opasna zona, nešto letalno i u potpunosti drugačije od hrvatskog/jugoslovenskog kulturnog konsenzusa, od njegove iskustveno potvrđene dijalektike u odnosima umetnika i društvenog ambijenta. Babić je tekstom u *Izrazu* upozorio, kritički sekući kroz opasnost da uređivačka politika ili neki od saradnika časopisa – poput Gamulina, na primer – neoprezno i iz pogrešne namere ne dovedu do urušavanja ili čak demontaže teško stečenih parametara dogovora. Napretnog i obezbeđenog idejnom imaginacijom odozgo, imaginacijom koja je kolektivu i njegovoj evolutivno sazreloj svesti pripisivala onu odlučujuću i vrednosno statičnu moć u očuvanju reda i pravilnosti. „Likovna je naime umjetnost društvena pojava, a nije neka solipsistička tajnovita igrarija, koju samo oni tek posvećeni mogu shvatiti” (Babić 1959, 268). Statična koncepcija kulture, ksenofobna i antimodernistička, u

individualno začetim odlukama, političkim ili umetničkim, videla je samo rizik, nešto poput zlokobne neodgovornosti i ulagala je značajan napor u njihovom obezvređivanju.

U kompleksnoj jugoslovenskoj igri pedesetih, igrana je i ništa manje komplikovana igra po pitanju pravilnog čitanja svih onih nejasnoća i nedorečenosti u Marksovom delu, onih koje su neizbežno otvarale pozamašno polje za takmičenje među marksističkim naslednicima. Njegova teza da je klasa, pa time i radnička, predstavljala samo kolektivizovanu posledicu sistemskih kontradikcija i da ju je mehanički karakter ekonomskih odnosa otuda angažovao da permanentno opstaje kao neistrošivi agens revolucije, primorala je konzervativno krilo hrvatskih i jugoslovenskih ideologa da tu činjenicu preurede. Na mesto klase nastupila je nacija – kod Harolda Rozenberga, staljinistička partija – nepogrešiva i u redu i pravilnosti borbenih vekova za njom, donoseći materijal posebnoj konstrukciji: stalženoj, duboko ukopanoj u nasleđu i na sigurnom odstojanju od drugačijih gledišta, političkih ili umetničkih (Rosenberg 1949). Babić je postavio trasu, a zaključak je prepustio već spletenom diskurzivnom čvoru, iz čije se sredine, komentarišući izložbu riječkog *Salona 59*, Josip Depolo vajkao pred mnogobrojnim primerima „manirizma, slikarske dosade, imitacije, tzv. dogmatske apstrakcije i tašističkog eksperimenta” (Depolo 1959, 32). Odvraćajući pogled, Depolo je, umesto epigonstva i besplodne eksperimentacije, predložio „neaktuelnost i povučenost.”

## LITERATURA

- Adamson, Natalie. *Painting, Politics and the Struggle for the Ecole de Paris 1944–1964*. London and New York: Routledge, 2016.
- Babić, Ljubo. „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše.” *Hrvatska revija* 3 (1929): 196–202.
- Babić, Ljubo. „O progresu i tradiciji na likovnom području.” *Republika* 5 (1954): 369–373.
- Babić, Ljubo. „Motorni reptil u srcu Pariza.” *Narodni list*, 30. 10. 1955.
- Babić, Ljubo. „Crtanje i slikanje.” u *Spomenica Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu*, ur. Ljubo Babić, 37–47. Zagreb: Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu, 1958.
- Babić, Ljubo. „Problem izraza u crtežu.” *Izraz* 3 (1959): 267–270.
- Babić, Ljubo. „O trajnim vrednostima. O Nikoli Poussinu.” *Izraz* 3 (1961): 274–282.
- Begić, Midhat. „Izraz i savremenost.” *Izraz* 2 (1959): 133–137.
- Bogdanović, Ana. „Aleksa Čelebonović i jugoslavenski nastupi na Venecijanskom bijenalu.” *Peristil* 60 (2017): 117–128.
- Bown, Matthew. „1954–64.” in *Socialist Realisms. Soviet Painting 1920–1970*, ed. Matthew Bown, Evgenia Petrova and Zelfira Tregulova, 96–113. Milano: Skira, 2012.
- Čihorić, Dragan. „Modernost, nasleđe i likovna kritika. Dva godišta sarajevskog *Izraza* 1957–1958.” *Žbornik Seminara za studije moderne umetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu* 14 (2018): 145–162.

- Depolo, Josip. „Za 'neaktualnost' i ako treba – 'provincijalizam'”. Bilješka uz riječki Salon 59.” *Republika* 6 (1959): 32.
- Ekl, Vanda. „3. riječki salon.” *Republika* 7/8 (1959): 56.
- Gamulin, Grgo. „Tamni pejzaži Frana Šimunovića.” *Izraz* 6 (1958): 696–700.
- Gamulin, Grgo. „Tragedija bez stila.” *Izraz* 2 (1959): 160–171.
- Guillbaut, Serge. “Postwar Painting Games. The Rough and the Slick.” in *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris and Montreal 1945–1964*, ed. Serge Guillbaut, 30–79. Cambridge and London: The MIT Press, 1991.
- Jachec, Nancy. *Politics and painting at the Venice Biennale 1948–1964. Italy and the Idea of Europe*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2007.
- Jović, Dejan. „Hrvatska u socijalističkoj Jugoslaviji.” *Reč* 75 (2007): 61–98.
- Kritzman, Lawrence D. “A Certain Idea of de Gaulle.” *Yale French Studies* 111 (2007): 157–168.
- Krleža, Miroslav. „O nekim problemima enciklopedije.” *Republika* 2/3 (1953): 109–132.
- Lefevre, Anri. „Prema revolucionarnom romantizmu.” *Izraz* 1 (1959): 112–127.
- Miler, Jan-Verner. *Osporavanje demokratije. Političke ideje u Evropi dvadesetog veka*. Beograd: Fabrika knjiga, 2013.
- Peić, Matko. „Između dva svijeta.” *Republika* 4 (1960): 4–7.
- Rosenberg, Harold. “The Pathos of the Proletariat.” *Kenyon Review* 4 (1949): 595–629.
- Uskoković, Jelena. *Ljubo Babić. Retrospektiva 1905–1969*. Zagreb: Moderna galerija, 1975.
- Šeparović, Ana i Frano Dulibić. „Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 37 (2013): 199–209.
- Werner, Alfred. “Art Letter. Dr. Picasso and the Toothache.” *Kenyon Review* 4 (1957): 620–625.

Dragan Čihorić  
University of East Sarajevo  
Academy of Fine Arts Trebinje

### LJUBO BABIĆ IN SARAJEVO'S *IZRAZ*. 1959.

*Summary:*

„The Problem of Expression in Drawing”, the text by Ljubo Babić, published in 1959 in Sarajevo’s *Izraz*, was a conceptual intervention from the perspective of the anti-modernist and generally conservative understanding of national culture. For Babić, the homogeneous visual language of national culture was represented by realism, in which the artist’s root was a drawing, secure and set in a sign of order and regularity. In this way, the drawing and the projected reality of a national, historically confirmed interest were matched by facts of developed consciousness and deep moral standards, predominantly xenophobic and autarchic. Babić intervened in *Izraz* under the danger that some critics, first of all Grgo Gamulin, would threaten the facts of inter-national consensus with the modernist relativization of art forms, by spoiling of cultural language to question the equality of the survival of Croatian national culture within the framework of the Yugoslav agreement in the 1950s, but also in wider European circumstances of cultural modernization and destalinization.

*Keywords:*

Babić, drawing, modernism, realism, ideology, nation