

Prilog istraživanju

likovne kritike

Da je umjetničko stvaranje nedjeljivo od konteksta u kojem nastaje, nedvojbeno je povijesno dokazana činjenica.

Nije dvojbeno ni to da tendencioznost u tome igra određenu ulogu, no usprkos brojnim teorijama pitanje kolik udio u umjetnosti ona može imati i dalje ostaje otvoreno. U mnoštvu različitih primjera kojima 20. stoljeće obiluje više od sveukupne dotadašnje povijesti umjetnosti, najilustrativnija su iskustva dvaju totalitarnih režima. Iako suprotnih ideoloških predznaka, nacionalsocijalizam i realsocijalizam imaju znatno više sličnosti nego razlika. Oba umjetnosti odriču svaku samostalnost izvan služenja propagandi režima, kojem treba dati odgovarajući okvir za sliku idealizirane stvarnosti i isto tako iskrivljenog ideala "ljepote". U takvim okolnostima nema mjesta ni za kakvu, pa ni likovnu kritiku.

Hitler, kao i Staljin, a isto vrijedi i za sve njihove sljedbenike u marionetskim diktatorskim režimima od Austrije i Italije do Kine, ne vode samo ratove za vlast već i ne manje važnu borbu protiv svih oblika autentične kulture koja im se nije stavila na raspolaganje kao zrcalni odraz stvarne ili umišljene moći: nacisti je proglašavaju izopačenom, a realsocijalisti subjektivističko-formalističkom nakazom.

Već prema tome da li je u službi rasne ili klasne politike, umjetnost slavi narod, seljaštvo i agresivno junaštvo, odnosno partiju, radništvo i junake koji su ih

oslobodili, a od nje se traži isključivo općerazumljivost i jasnoća, dok je kritika posrednik između umjetnika i naroda. Za obje diktature tipično je ponovno oživljavanje ideje s početka stoljeća o povezivanju svih umjetnosti u Gesamtkunstwerk, ali da bi ih se lakše podredilo obrascima propagande.

Za razliku od književnika, većina hrvatskih umjetnika, arhitekata i likovnih kritičara koji su se afirmirali u prijašnjem razdoblju djeluje tijekom čitavog petog desetljeća. Nasuprot četvrtom desetljeću, kada na kulturnoj sceni u ovoj sredini dolazi do žestokih sukoba zbog podijeljenih stavova na temu "tendencije" u umjetnosti, poznatih kao "sukob na ljevici", ovo razdoblje karakterizira odsutnost polemika. Ideje o umjetnosti kao izrazu nacionalnog duha, prisutne na razne načine u hrvatskoj modernoj umjetnosti i kritici od početka stoljeća, od Meštrovićevih ciklusa nastalih pod utjecajem bečke secesije, preko pokušaja osmišljavanja teorije o narodnom izrazu doživjele su tako, paradoksalno, u vrijeme fašističkog režima svoj karikaturni procvat i nametnule su se kao glavna tema.

Već na stranicama prvih brojeva tiskovina NDH, kao što su, primjerice, "Spremnost" i "Hrvatski narod", vrlo je jasno određen okvir za sliku umjetnosti u službi nacionalsocijalističke ideologije, a u okolnostima totalne cenzure likovna se kritika svodi na kroniku zbivanja. Tako Ivan Krajač u definiciji "kulturne posebnosti Hrvata"¹ tvrdi kako se oni od ostalih slavenskih

naroda razlikuju po autentičnoj pripadnosti europskom kulturnom krugu, nalazeći u tome ujedno i objašnjenje za hrvatsku "instinktivnu averziju prema ma-

šem. O kriteriju tekstopiščeva prosuđivanja dovoljno govori podatak da je najslojevitiji likovnokritički opus toga razdoblja sveden na tvrdnju o Matošu kao knji-

u Hrvatskoj - peto desetljeće

glovitim, negativnim, antikulturnim i antietičkim tendencijama" koje naviru s Orijenta, od Avara, Židova, strane masonerije i marksizma sve do boljševizma.

Istim rječnikom teorije o čistoći rase Mirko Kus-Nikolajev iz pleterne ornamentike izvodi nordijsko porijeklo "Iranskih Hrvata"², dok je Ivo Guberina još hrabriji u svojim tezama, tražeći smrt marksizma, optužujući Marxa osobno za tvrdnju da je "prava i kulturna dužnost Austrije da ponijemči i uništi Hrvate", a njegove sluge za iste namjere koje su provodili nasiljem jugoslavenstva. Pri tome nije poštedito ni Krležinu "Književnu republiku", koju osuđuje za "mržnju hrvatstva"³.

Najveći izdavački pothvat na području kulture u NDH svakako je enciklopedija "Naša domovina" iz 1943. godine, koja već na razini naziva očituje spoj kulturne i političke povijesti nedvosmislenog ideološkog predznaka. Osim likovne umjetnosti, cjeline čiji je urednik Ljubo Babić i koja predstavlja dotad najpotpuniji pregled ove teme, uključene su i likovna kritika, arhitektura i pučka produkcija s prilogima vodećih stručnjaka kao što su Zdenka Munk, Marcel Gorenc, Mira Sablić i drugi. Svoj vrlo sažet prikaz povijesnog razvoja likovne kritike Zdenko Vojnović započinje s Izidorom Kršnjavim, a slijedi selektivni prikaz djelovanja autora programa hrvatske moderne (Milivoj Dežman, Milutin Cihlar Nehajev, Vladimir Lunaček i Artur Schneider), na čelu s A. G. Mato-

ževniku i umjetniku koji "živom riječi zacrtava ideju hrvatske nacionalne umjetnosti u sklopu europskih umjetničkih nastojanja". Kao predstavnik ekspresionističke likovne kritike navodi se A. B. Šimić, a suvremenu hrvatsku likovnu kritiku zastupaju Slavko Batusić, Jerolim Miše i Ljubo Babić. Bez određivanja međusobnih razlika, Krleža i Hegedušić navode se kao pisci sociološki usmjerene likovne kritike, koja ne prelazi prag dnevno-kroničarskog bilježenja događaja. Na kraju prikaza Vojnović upozorava da novu hrvatsku likovnu kritiku čeka vrlo odgovoran zadatak, a to je odraz (!) uvjeta i mogućnosti likovne produkcije, kojoj bi ujedno trebala ukazati i na smjer kretanja⁴. Doista, time je doslovno i simbolički sve rečeno.

Što je vjernije zadovoljavala nametnute joj zadaće koje joj je nametala vladajuća kulturna politika, to je beznačajnijom aktualna likovna kritika postajala na razini vjerodostojnosti prosuđivanja svojeg predmeta. Tako Ante Padovan, pišući o izložbi kiparstva Trećeg Reicha održanoj u Zagrebu 1942., kao osnovnu značajku toga kiparstva ističe estetsko načelo snage i volje.

Po uzoru na ostale nacionalsocijalističke režime, u okviru promocije hrvatskog nacionalnog identiteta za vrijeme NDH umjetnosti je bila dodijeljena jedna od važnijih uloga. S obzirom na tadašnje ratne okolnosti, izložbena je djelatnost bila vrlo bogata, a osobita se pažnja posvećivala nastupima na međunarodnoj sce-

NAŠA DOMOVINA

SVEZAK 2.

HRVATSKA KULTURA-
POLITIČKA POVIJEST HRVATA



ZAGREB 1943

ni. Pored 23. venecijanskog Biennala 1942., na kojem je Hrvatska bila predstavljena reprezentativnim odabirom, od djela Račića, Kraljevića i Meštrovića do Kopača i Plančića, to se odnosi i na izložbu suvremene hrvatske likovne umjetnosti održanu 1943. u Berlinu, gdje je izbor bio znatno veći. Na žalost, odjeci govora doglavnika Mile Budaka u prigodi svečanog otvaranja u Pruskoj akademiji umjetnosti, glavni akcent kojega je bila zahvala providnosti što je Hrvatima poklonila Poglavnika, a njemačkom narodu Velikog Führera, "koji svojim genijalnim sposobnostima ima jednak osjećaj za materijalne i duhovne potrebe čovječanstva"⁵ i ovoj izložbi, koja je pokazala 460 radova stotinjak vodećih hrvatskih umjetnika, daju težinu kulture u službi državne propagande kakvu ona svojom kvalitetom ne zaslužuje.⁶

Ipak, likovna kritika nije svedena samo na deklarativne iskaze i ukaze ovog tipa. Gotovo istovremeno, Ljubo Babić⁷ objavljuje dopunjenu verziju "Umjetnosti kod Hrvata", gdje je ujedno ostvario i najviši domet interpretativne metode svojeg likovnokritičkog opusa: slikar je ustupio mjesto povjesničaru kulture, uz Artura Schneidera, Đuru Szabu i Josipa Matasovića najmjerodavnijeg na ovim prostorima.

Isti obrat vrijedi i za knjigu Vladislava Kušana "Ars et Artifex"⁸. Forma monografskih eseja o slikarima i kiparima daleko je primjerenija Kušanovoj povijesno-kritičkoj vokaciji od pokušaja programatski intonirane kritike. I Kušan i Babić se vrlo intenzivno tijekom čitavih opusa bave pitanjem našeg nacionalnog likovnog izraza. Pri tome Kušan Babiću zamjera da o istom sa-

mo teoretizira, dok mu slikarska ostvarenja ostaju tek neuspjeli pokušaji "muzike budućnosti". U svojoj teoriji primijenjene estetike Ljubo Babić razlikuje razinu individualnog i kolektivnog izraza. Prvu određuje posebnost načina pretvaranja osjećaja u oblik koji "pobuđuje iste ili slične osjećaje kod gledaoca". Nasuprot individualnom, kolektivan je izraz svojevrsna varijanta teorije odraza na tragu taineovskog trojnog načela rase, sredine i trenutka. Pri tome oba funkcioniraju u okviru složenog strukturalnog sustava međusobnih utjecaja. U razvojnem slijedu umjetničkih stilema, individualno i kolektivno su suprotni polovi unutar zatvorenih ciklusa. Svaki put kada se istroši kreativni naboj individualnog, vodeću ulogu ponovno preuzima "bezimeni pučki izraz umjetničkog stvaranja". Bit ovog tumačenja jest shvaćanje umjet-

ničkog djela kao komunikacijskog procesa čija svijest ne-
prestano samu sebe preispituje. Iz navedenog proizlazi i
Babiću nedokučiva priroda talenta, koji se smatra spontan-
nim i neprotumačivim, za razliku od stila, koji je "produkt
kulturnih, ekonomskih i social-
nih faktora". Definicija međusobnih odnosa talenta i stila,
koja je zapravo projekcija dualizma individualnog i kolektivnog, ujedno je i jedna od
najslabijih točaka Babićeve teorije umjetnosti: zasade stila su tek "pomoćno sredstvo i
njegovi zakoni, jer značajke pojedinog stila tek tumače glavni sadržaj, a taj je bio, jest
i ostat će sam umjetnik, osobni talenat, čovjek stvaralac". Nije stoga nimalo slučajno, što Babićev pregled
"Umjetnosti kod Hrvata" završava upravo tvrdnjom da se

"problematika našeg likovnog izraza provlači kao crvena nit u svim segmentima umjetničke produkcije", no to je tek početna razvojna faza, nakon koje se očekuje procvat netom otkrivene nove samonikle umjetnosti hrvatske i europske u pravom smislu.

Kušanove teze o "našem izrazu" kritički su intonirane s obzirom na Babićeve pozitivističke postavke, a prilično strogu ocjenu dobio je i Babićev slikarski opus, kojem zamjera tendencioznost i nedostatak spontanog likovnog "oživljavanja". Za Kušana taj se problem ne može riješiti programski, tako da netko "to osobito naše ispod tvrdih koprena otkrije i postavi osnovice čistog nepatvorenog pojma naše ljepote", jer bi to bila spekulativna tvorevina, niti traženjem inspiracije u etnobaštini. U radikaliziranju problema nacionalnog izraza Kušan ide i korak dalje, postavlja-

jući pitanje da li je on u suvremenom umjetničkom izrazu uopće moguć. Umjesto odgovora, tvrdi da je osim starohrvatske umjetnosti, prvi i jedini primjer "hrvatskog izraza" ostvaren u djelovanju grupe "Medulić", gdje se "umjetnička nastojanja na najbolji način vežu s političkom tendencijom i uspješno pripremaju kulturnu afirmaciju južnih Slavena pred Europom".⁹ Kušanova je definicija nacionalnog izraza bliža pojmu *Kunstwollen* nego provođenju u djelo zadanih programa, bez obzira na njihov ideološki predznak. Kriterij vrednovanja je djelo, koje prije svega nastoji da se potpuno izrazi i ostvari absolutno uvedene norme; "tada se sa i bez naivne samodopadnosti i bez autarkije može i u prijelomnim točkama umjetnosti biti anacionalan". Argumente za ovu tezu izvodi iz povijesti problema "nacionalnog izraza",



datirajući njegovu pojavu Winckelmannovom dogmatsko-prosvjetiteljskom teorijom¹⁰ o nacionalnom karakteru naroda kao bitnom činiocu umjetničkog stvaranja. Slijede Taineov determinizam i sociologija umjetnosti Wilhelma Hausensteinea, koje protutežu dobivaju u teoriji povjesničara umjetnosti Richarda Muthera početkom 20. stoljeća, gdje se nastoji dokazati da su svi europski stilovi bez nacionalnih obilježja: likovni stil nikada ne pripada narodu, već samo vremenu u kojem nastaje. U pokušaju definicije likovne kritike Kušan je znatno određeniji u njezinu negativnom određivanju, s težištem na aktivističkoj i edukativnoj ulozi, a nije dovoljno razgraničeno ni područje kritike, povijesti i teorije umjetnosti, koje ostaje na margini znanosti.

Situacija u kojoj državni socijalistički režim pobjeđuje u ratu, ruši i smjenjuje dotad vladajući fašistički sustav pruža u Hrvatskoj obilje materijala za kritičku uporednu analizu dosad relativno neistraženog područja umjetničke produkcije. Razlog tome je najmanje dvojak: nedostatak povijesnog odmaka bez kojega nema objektivnosti i dvojbe oko pitanja da li je totalitarna umjetnost uopće fenomen kojemu je mjesto u povijesti umjetnosti, ili je ona zapravo sustav anti-umjetnosti, odnosno kič; kakav je njezin odnos prema paralelnim povijesnim tendencijama moderne umjetnosti, modelima interpretacije i kriterijima vrednovanja.

Dodatnu težinu navedenom daju prilike političkog kontinuiteta, u kojem su mnoge teme ostale tabuizirane. Ipak, u vrijeme državnog socijalizma jedan dio intelektualaca ostao je dosljedan stavu o historijsko-materijalističkoj metodi kao prijevari u kojoj je dvojnost oblika i sadržaja analogna podvojenosti tipa bilo koje druge idealističke filozofije. Pri tome su riskirali etiketu desne političke diskvalifikacije, budući da je tzv. dijalektika historijskog materijalizma prisvojila isključivo pravo na znanstvenu utemeljenost. Tako se stvarna intelektualna i umjetnička elita koja se ranije borila za afirmaciju "lijevih" tendencija svjesno udaljila od njih u trenutku kada one postaju sredstvom provođenja vladajuće politike.

U svim pripadnim programima diktatura je pretvorena u dogmu borbe eskadrona "inženjera du-

še" protiv nacionalne, bezidejne, dekadentne umjetnosti, čime je baudelaireovska teza o materijalističkim likvidatorima duše doživjela svoje najmračnije samoironično ostvarenje.

Ipak, Ždanovljeva i ostale varijante kvaziestetika bile su i ostale bezidejnije od bilo kakve "larpurlartističke" umjetnosti, ostajući uvijek njezinom vulgariziranom kopijom. Stoga nije pretjerano zaključiti da je u okolnostima kulturne politike svedene na instrument državne politike tijekom petog desetljeća likovna kritika onakva kakvu njezin predmet i zaslužuje.

Na prvoj skupštini Udruženja likovnih umjetnika Hrvatske, održanoj 1945., časniji je sud zbog raznih oblika suradnje s bivšim režimom kaznio niz umjetnika. Tako je, primjerice, Robert Auer trajno isključen iz ULUPUH-a zbog suradnje u izdavanju grafičke mape o tzv. izopačenoj umjetnosti, Vladimir Kirin isključen je privremeno jer je bio na čelu Odjela za umjetnost u Vladi i dizajnirao novac za NDH, Ljubo Babić udaljen je iz djelovanja u javosti na šest mjeseci, a čitav niz umjetnika ukoren je u javnom tisku...

Izmijenjene političke prilike karakteriziraju žive izložbene i druge aktivnosti propagande, kao što su Tjedni kulture, neposredno nakon 1945. isključivo ratne tematike, koju kasnije zamjenjuju različite žanrovske varijante socijalističkog realizma. Programske osnove nove kulturne politike postavljaju se na gotovo nebrojenim kongresima, uglavnom na državnoj razini, a strukovna udruženja imaju vrlo značajnu ulogu u hijerarhiji provođenja zadanih ciljeva.

Među predstavnicima likovne kritike druge polovine petog desetljeća načela socijalističkog realizma namilitantnije zastupaju Đuro Tiljak i Grgo Gamulin, tadašnji pročelnik kulturno-umjetničkog Odjela u Ministarstvu prosvjete.

U profiliranju likovne kritike tog razdoblja ključno je značenje časopisa "Republika", koji u razvojnom slijedu Krležinih paradigmatičkih časopisa, od "Plamena" (1919.) i "Književne republike" (1923.-1927.), "Današa" (1934.) i "Pečata" (1939.-1940.) ujedno predstavlja vrlo uvjerljiv protuargument tezama o nepostojanju kontinuiteta likovne kritike na ovim prostorima, koje se najčešće pripisuju političkim uzrocima. Umje-

tničko je stvaranje za Krležu nedjeljivo od pitanja svrhe, smisla i tendencije umjetnosti. Od "Predgovora Podravskim motivima Krste Hegeđušića" (1933.), do čuvenog govora na Kongresu književnika u Ljubljani 1952. njegova je estetika u znaku borbe protiv izopačivanja "tendencije" u tendencioznost. U kontekstu oslobađanja umjetnosti od nametnutog joj utilitarizma, pri čemu nema bitne razlike između "lijevog" i "desnog" ideološkog predznaka, Krležin ljubljanski govor ima prijelomno značenje konačnog obračuna s kvaziestetikom socijalističkog realizma, a u ime slobode umjetnosti.

Summary

Jasna Galjer: A contribution to fine arts criticism research in Croatia - the fifth decade

That artistic creation and the context it stems from are inseparable is considered to be an undoubtedly proven historic fact. There is also no doubt that tendentiousness plays a part in it, but in spite of numerous theories the question of how big a part it can have in art remains open. In the multitude of various examples, that 20th century is so abundant with, actually more abundant than entire previous history of art, the experiences of the two totalitarian regimes are the most illustrative ones. Although bearing opposite ideological prefixes, National Socialism and Real-socialism have far more in common in the manner of likeness than differences. Both deny art has any independence besides serving the regime propaganda, which needs a suitable frame for an image of idealised reality, as well as an equally distorted ideal of "beauty". These conditions do not make room for any kind of criticism, let alone the Fine Arts criticism.

Except writers, most Croatian artists, architects and Fine Arts critics who established themselves in the past, have been active during the entire fifth decade. Contrary to the fourth decade, when the cultural scene of these parts was marked by strong clashes about different attitudes in respect to the subject of "the tendency" in art, known as "the leftists' conflict", this period is characterised by an absence

of polemics. Ideas of art as an expression of the national spirit have been a part of the Croatian Modern Art and its criticism from the beginning of the century. Starting with Meštrović's cycles originating in the Vienna Secession, through an attempted rationalisation of the theory of the national expression, they have paradoxically experienced their climax in fascist regime, when they pose as the main subject.

Bilješke

1 Dr. Ivan Krajač, Kulturne specifičnosti Hrvata, Spremnost, Zagreb 1943., br. 94, str. 9.

2 M. Kus-Nikolajev, Nordijsko porijeklo starohrvatskog pletenca, Spremnost, Zagreb 1942., br. 7, str. 7.

3 Dr. I. Guberina, Marks i Hrvati, Spremnost, Zagreb 1942., br. 5, str. 10.

4 Prof. Zdenko Vojnović, Likovna kritika u Hrvatskoj, Naša domovina, Zagreb 1943., sv. 2, str. 715.

5 Svečano otvorenje izložbe hrv. likovne umjetnosti u Berlinu, Hrvatski narod, Zagreb 1943., br. 643, str. 2.

6 Velike promotivne izložbe hrv. umjetnosti održane su iste godine u Beču i Bratislavi. U njihovu organiziranju uloga izbornika također je povjerena Vladimiru Kirinu, od 1943. na položaju voditelja Odjela za umjetnost Vlade NDH, i Ivi Šrepelu, likovnom kritičaru i tadašnjem ravnatelju Moderne galerije u Zagrebu.

7 Lj. Babić, Umjetnost kod Hrvata, Zagreb, naklada A. Valzek, 1943.

8 V. Kušan, Ars et Artifex, Zagreb, naklada Gradjanske tiskare, 1941.

9 V. Kušan, Narodni motivi i naš izraz, Hrvatsko kolo, Zagreb 1943., str. 256.

10 Geschichte der Kunst des Altertums, 1764.