

UDK BROJEVI: 7.072.3 Селаковић М.
050ПРЕГЛЕД"1937/1941"
316.75(=163.42)"1937/1941"
ID BROJ: 227750156

KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI RAD
ORIGINALNI NAUČNI RAD

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

KRITIČARSKI POGLED IZ JUGOSLOVENSKE PROVINCIJE. MILAN SELAKOVIĆ U SARAJEVSKOM *PREGLEDU*

Apstrakt:

Rad ima nameru da u zanemarenom nasleđu socijalne istorije umetnosti otvori novu perspektivu, i to pre svega skretanjem analitičke pažnje na delovanje Milana Selakovića u sarajevskom *Pregledu* (od 1937. do 1941. g.). U njegovom dijalogu sa tadašnjim standardima hrvatske kulturne scene nalazi se ozbiljna količina radnog materijala za razvitak jednog drugačijeg ugla u sagledavanju modernističke kulture na širem (post)jugoslovenskom području. Analiza neće biti vremenski precizno razrešena, i funkcionalno će da fluktuiru preko pasaža obeleženih Babićevim idejama i naknadnim, prevashodno Zidićevim istorizacijama. Identitetska pitanja neizbežno su dominantna, uz stalnu rotaciju klasne sa nacionalnom problematikom, odnosno vrednosno preklapanje unutrašnjih sa spoljašnjim radnim prostorima i sa naizgled neizvesnim mestom koje je u celokupnom kolopletu stvarnosti zauzimao Miroslav Krleža. Rad prepoznaje i insistira na idejnoj osovini Krleže–Selaković, ustrajavajući u činjenici avangardističke negacije koju su ova dva autora u mekanoj saradnji sproveda u strukturi hrvatske (jugoslovenske) umetnosti tridesetih godina dvadesetog veka.

Ključne reči:

prostor, Krleža, „naš izraz“, modernizam, Selaković, *Pregled*, Hrvatska

Zatečen snagom i sveobuhvatnošću globalne krize (inicirana berzanskim slomom 2008), T. Dž. Klark osetio je za potrebno da u svoj dotadašnji metodološki model socijalnog istoričara umetnosti unese određene izmene (Clark 2012). Bez uzimanja ijednog primera moderne umetnosti u obzir (Brojgel mu je poslužio samo u svrhu efektne diverzije), otvoreno iskazani pesimizam teksta iz 2012. rotirao je oko citatnih redova jedne poprilično slobodno formirane biblioteke (Hejzlit, Burkert, Bredli, Niče), sa barem jednim odličnim izborom. Stojeći i sam na neizvesnom kraju jedne paradigme (one obeležene konačnim, fašistički uobličanim povratkom u red), Karlo Levi predstavljao je odličan kontraprimer aktuelnom trijumfalizmu sveprisutne socijalne zveri (militarističke, pohlepne, ksenofobne, kulturno invazivne) (Levi 2000). Pažljivo ispletena oko složene ikonografije poraza (ili, možda preciznije, oko statičnih parametara društvene nepromenljivosti), Levijeva knjiga implicirala je jedno sveobuhvatnije pitanje: koliko je modernost, pa tako i ona likovna, zaista plod jačanja čovekove racionalne svesti, i nije li ta ista, pedagoškim okvirima zatvorena racionalnost, samo sve savršenije sredstvo odbrane pogubnog antropološkog stereotipa (klasnog, etničkog, rodnog, rasnog ili već nekog drugog u podugačkom nizu)?

Identitetska pitanja, posebno ona etničkog i ideološkog porekla, bila su neizbežno prisutna u svim fazama (post)jugoslovenske modernosti. Problematičnog početka, rastrzana različitim kulturnim, isto onoliko koliko i doktrinarnim ritmovima, jugoslovenska ideja zahtevala je obezbeđenje jednom dodatnom merom integracije (Đokić 2010, 65–102). I ta mera je, možda i nehotično, jačajući paradoks okupljanja, svoje poreklo nalazila u zoni nimalo modernističkih aluzija. Dinarski čovek, vrednosno zatvoren unutar koordinata samo njemu pripadajućeg prostora, bio je taj minimalni integrativni element novostečenog južnoslovenskog ja (Babić 1921; Наумовић 2015). U temeljne propozicije njegovog neosporno konzervativnog i antimodernističkog svetonazora položena je izrazito ksenofobna struktura, i upravo je na njoj takvoj trebalo da počiva neizvesni sporazum različitih nacionalnih elita. Naglašeno artificijelan (populistički samo u metodologiji propagatorskog širenja), navedeni antropološki model primereno je estetizovao kategorije jugoslovenskog povratka u red.

Hrvatski međuratni slučaj, najšire razumevan, i od samog početka jugoslovenske zajednice politički izuzetan, u specijalistički suženoj istoriji (post)jugoslovenske istorije umetnosti zauzima posebno mesto (Reberski 1997; Prelog 1997). Utopljen u gustu atmosferu defanzivnog okupljanja nakon skupštinskog atentata 1928. (sa organizacionim jezgrom formiranim oko Matice hrvatske, i njenog glasila *Hrvatske revije*), novi identitetski okvir nameravao je da nametne i drugačije obaveze likovnim stvaraocima (Krtalić 1989, 57–111). I taj drugačiji fokus razmatranja nije zastao samo i isključivo na formalnim elementima neophodnim za materijalnu izgradnju slike. Tako je Babićev tekst o „našem izrazu“ za svoje potrebe refunkcionalizovao pitanje minimalnog konektivnog elementa južnoslovenske zajednice, konačno preusmerivši njegove moralne kapacitete na precizno omeđeni prostor isključivo hrvatske imaginacije (Babić 1929). Na taj način nekada integrativni dinarski čovek dobio je precizne nacionalne obrise, a sa njima i ništa manje preciznu

atribuciju likovnog rukopisa. Podeljeni već im urođenim afinitetima (haptičkim i vizuelnim, po simultanitetu genetsko-prostorne senzacije), umetnici dve polutke hrvatskog etničkog organizma nisu u sebi samo nosili svu strast i vitalnost postupka (označenu „mladost i sirovost“), nego i neophodnu meru razlike u odnosu na fosilizovani, dvodimenzionalni Istok. „Jedni i drugi kroz vijekove su shvaćali, danas možda jače nego ikad, da im je orijentalni likovni izraz tuđ. Taj se likovni izraz najizrazitije očituje u dvodimenzionalnoj ikoni. Bizant sa cijelim svojim magijskim, privlačivim mrtvim svijetom, pod zlatnim kupolama u mističnoj polutami, gdje se iskre bjeloočnice svetaca i svetitelja i samog Boga ili njegovog namjesnika, ukrućenog u apsolutnu autokratsku stoljetnu dvodimenzionalnu nepromjenljivu formu, tuđ je u osnovi i protivan našem značaju“ (Babić 1929, 199). Babić je, nastupajući iz nepomirljivo esencijalističkog ugla (nasleđenog od dinarskog metamodela), svojom tezom za jedan stepenik niže spustio opšti nivo tadašnje hrvatske misli. Naizgled racionalno, na empirijski proverljivim i istorijski relevantnim podacima zasnovano, Babićevo zapažanje nije u kvalitativnom smislu nameravalo dalje od plitkog politizovanog stereotipa kojim će tridesete više nego obilovati (Lukas 1929; Lukas 1937). Pedagoška po svom osnovnom karakteru, etiketa našeg izraza dobila je i svoju istorijsku potvrdu monografskim presecima hrvatske likovne modernosti (Babić 1929b; Babić 1943). Disciplinovana je i autoritativno učvršćena u dubokim zasadima minhenskog mita po liniji Račić–Kraljević, odnosno u svesti o njihovoj transmisioj ulozi u spajanju hrvatske likovne modernosti sa probranim nasleđem evropskog likovnog izraza (Tintoreto, Velaskez, Goja, Mane). Neobična sinteza nacionalno profilisane potrebe i modernističkog postupka u građenju likovnog dela uslovlila je poseban ritam u međuratnim razmatranjima hrvatskog umetničkog identiteta, ali i neke ideološki krajnje kontradiktorne zaključke. Odgovor će da usledi iz drugačije vremenske perspektive.

Smešten na kraju još jedne paradigme u sukcesivnom nizu (socijalističke, obeležene ideologijom državotvornog marksizma i međunacionalnim konsenzusom), Igor Zidić ispisao je hrvatski segment izložbenog kataloga posvećenog jugoslovenskom slikarstvu četvrte decenije (Zidić 1971). Široko zahvativši u celinu hrvatskog likovnog modernizma, došao je do zaključka da je nepotpuno objedinjenje hrvatske likovne scene pod etiketom *Grupe hrvatskih umjetnika* (1939) kompleksan fenomen, kojem je, uz razloge političkog konteksta (nacionalni programi formirani u inkluzivnoj narodnofrontovskoj klimi s kraja tridesetih), posebnu vrednost donela neobično aktivna pozicija Miroslava Krleže. „Dogodilo se, da je, kao kulturna činjenica, književno djelo Krležino postalo prvorazredan politički čimbenik uzrokujući centrifugalna gibanja u svim strankama i centripetalna koheziona, međustranačka kretanja, u svrhu stvaranja antitotalitarističke, antimilitarističke koalicije pri čemu su nadstranačkim ili svestranačkim vrednotama smatrani narod i kultura, a imperativima narodni probitak i kulturne norme“ (Zidić 1971, 41). Naizgled neproblematična, pozicija dodeljena Krleži sugerisala je postojanje dublje idejne platforme na kojoj je istoričar predano radio već duže vreme, a njeno idejno poreklo prepoznamo u prisustvu antropoloških kodova tako karakterističnih upravo za hrvatske tridesete.

Posvetivši ozbiljnu pažnju prostoru kao osnovnom problemu nacionalnog likovnog izraza, Zidić je analizom u *Životu umjetnosti* napustio metodološke pretpostavke dominantno modernističke kritike usmerene ka formalno-proceduralnim aspektima likovnog dela, nadomestivši ih izrazito naglašenom problematikom identitetskog porekla (Zidić 1966). „Riječ je o prostoru koji potiskuje životinju u nama da mu se početak i rubovi (prestanak i zasjeda životinje) ne daju lako razumjeti. Drugi smjer prostora ne izražava svojim rubovima prisustvo divljine; naprotiv, njima iskazuje stjecišta različitih ljudskih zajednica... Što je onda naše postojanje? Moć održanja i održivosti u prošlom i budućnosnom kontinuitetu ovog vremena i teritorija? To je, istodobno, poziv da se pojam našeg uključi u taj pokret: mi, a drugi jednako kao i mi, ne postojimo sa svojom, nego zajedničkom poviješću: mi stvaramo sa drugima tu povijest da bi i ona nas – kao univerzalno oruđe – mogla oslobađati ili: stvarati. Odatle izlazi da vlastitom korespondira pojam tuđeg i da se vlastito i tuđe samo općim ogledavaju“ (Zidić 1966, 26). Liberalna po svojoj opštoj tezi, Zidićeva tvrdnja pomerala je granice saznanja u skladu sa vrednosnom skalom imaginarnog (etničkog) kolektiva, zanemarujući narativ klasne svesti i njemu svojstvene odnose materijalne baze i kulturne nadgradnje (Jović 2003). Koliko različita od ideološkog imperativa ozvaničene marksističke doktrine toliko je (u napetom vremenu nacionalnog redefinisanja s kraja šezdesetih) bila i antimodernistička u jednoj izuzetno značajnoj oblasti. Analizirajući socio-drušvenu poziciju grupe *EXAT*, vrhunskog slučaja hrvatske modernosti pedesetih, Zidić je u razmatranje uveo pojmove retardacije i kulturne periferije. „Budući je bez ličnog razloga naš slikar ne može lično prethoditi stilistici geometrijske apstrakcije tog perioda ili je uz ostale ravnopravno iskušavati: on je nasljeđuje, on mora biti iza nje, da bi uopće mogao biti. Exatu je zapalo (a u tome nije posve usamljen) da svoju evropsku afirmaciju (pritom se često – i kako naivno! – misli: i našu afirmaciju) utvrđuje pilanjem one grane na kojoj mu se osniva ugled u kući. Ako je vrhunska zasluga njihova u prvenstvu (hrvatskom, jugoslovenskom), onda se nameće takav vrijednosni kriterij koji ih, na žalost, čini perifernim i sporednim u internacionalnom prosjeku... Ono što je umjetnički stvoreno po svojoj je biti i završeno, razumije se u smislu određene kreativne dovoljnosti i izrečenosti. Stoga, uostalom, niti postoji niti može postojati zapadnoevropski moderni stil... Prirodno je, i za očekivati, da se u slučaju pokušaja pojedinačnog, usamljeničkog i očajničkog unapređivanja sredine pojedinačno uvedeni supstrat civilizacije, kulture, povijesti i ličnosti nastavi sve brže raspadati: nema sila koje bi ga adekvatno poduprle. Kad bi ih bilo, ne bi bilo potrebe da se razmišlja o importu stila“ (Zidić 1966, 33; Gagro 1966). U kulturno-istorijskom smislu sagledano, Vidović da, ali nikako ne i Picelj. Uzimajući Krležin govor na *Kongresu jugoslovenskih književnika* u Ljubljani (1952) za početnu tačku, Zidić je dinamičnom i neizbežnom načinio činjenicu lokalnog epistemološkog kodiranja, koje je posjedovalo samom sebi pripadajuće znakove raspoznavanja, na onaj isti način kao što je i velike proklamacije o slobodi i nespутanosti umetničkog iskaza moglo da prepozna samo u prirodnoj dubini vlastitog kulturnog bića. Krležin

govor, otuda, u evropskoj dimenziji neznatan je istup intelektualca sa periferije, nesposobnog i nesposobne za kretanja od svetsko-istorijskog značaja.

Ali, upravo je ulazna partija Zidićeve namere otvarala jedan drugi kolosek, jedan poseban vid socijalizacije umetničke namere, pa posledično i socijalizacije samog istoričarskog diskursa. Nedostatak kohezivne sile na koju bi moglo da računa aktuelnom stilskom govoru naklonjeno likovno delo (koje u takvom stanju, pod pritiskom autocenzure i svesnog autorskog lišavanja, neizbežno mora da slabi radne poluge vlastite identifikacije) najavljuje viziju jednog drugačije disponiranog autorstva. Kolektivizovan i zaokupljen opravdavajućom pedagogijom, takav bi stvaralački akt već u začetku prihvatao podelu odgovornosti, svodeći neobuzdanost svoje radne avanture na uprošćene izohipse lokalne kulturne topografije. Nativni prostor, etnički obeležen i kulturno stegnut, postajao je obaveznim ateljeom, stvaralačkom zonom prvog reda, i jedinim mestom opravdavanja. Socijalni istoričar, usklađeno sa lokalizovanom potrebom, imao bi istovremeno obavezu da u svoju naučnu aparaturu projektuje predispozicije naizgled vlastitog heurističkog prostora. Istraživanje je, otuda, viđeno kao afirmacija, još jedan element kojim se suzbijaju animalni (strani) rudimenti, i zajednica čini autentičnim kulturnim mehanizmom. Zidićeva teza (publikovana u realnoj drami Hrvatske 1971), bazirana na ideji o odlučujućem uticaju Miroslava Krleže, na prvi pogled napustila je isključivost interesne povezanosti sa formalnim aspektima likovnog dela, neizbežnu u modernističkim čitanjima istorijskog materijala, čineći analizu slojevitijom i socijalno neuporedivo adaptabilnijom. Ne samo da je Krležin nastup (iz Zidićeve vizure) tokom tridesetih spuštao nivo međusobne odbojnosti različitih ideoloških opcija, privodeći ih nacionalno odgovornom jedinstvu, nego je i sam predstavljao primer supstancijskog omekšavanja i povišene društvene empatije. Ipak, koliko god efektan, narodnofrontovski okvir nije pod takvim okolnostima predstavljao odgovarajuću etiketu za nešto što je Zidić prepoznao pod terminima nacionalnog okupljanja i narodnog probitka (Jelić 1966; Weber 1996). Uostalom, nije li i Narodni front, sa svom efemernom gipkošću u strukturi ideoloških odnosa između Moskve i Zapada, bio virusna pretnja esencijalizovanom ja hrvatskog nacionalnog kolektiva? Da li je i rigorozniji marksistički pogled na svet (sa celokupnom staljinizovanom infrastrukturu koja ga je pratila) neizbežno ulazio u paket neuklopivih inovacija, koje nisu posedovale logično utemeljenje u lokalnom mentalitetu, i da li ga je kao takvog bilo moguće refunkcionalizovati unutar konceptualnih predispozicija partikularizovanog prostora? (Clark 2011, 169–209). I čega je, naposljetku, uvek prisutni imaginarijum Brojgelovog dela bio označitelj, sa svom onom intelektualnom nesmirenošću, o kojoj T. Dž. Klark slasno pripoveda? Da li je upravo Brojgelov lik, sav od elitizma i opore ironije sazdan, činio idealno otelotvorenu personifikaciju narodnofrontovskog autora? (Cosgrove 1998, 143–155).

Uočimo li u narodnofrontovskoj idejnoj bazi populističku konstantu, koja je u nemilosrdnoj borbi za duše Evropljana (Francuza, isto onoliko koliko i Španaca) nudila uvek za jedan socijalni stepenik više od rasno motivisanog fašističkog paketa,

prinučeni smo da tumačenje umetničkog iskaza koji je pratio navedeni fenomen prilagodimo datim okolnostima (Golan 1995, 119–136). Da li je Pikasova *Gernika*, na primer, autoritativno nastupala iz dubine patosa narodnog govora, ili je njena kompozicija izrasla nošena kreativnom logikom drugačije ideološke potrebe? (Clark 2013, 237–282). Svedočenje Eduarda Pinjona, tada mladog levičarskog (i francuskog) slikara, govori za sebe. „Like Picasso, Pignon knew how presumptuous it is to try to paint down to what one calls people, or to want to raise it to one’s imagined level. ‘The artist works first for himself and for his needs. If the drama of a time concerns him, it will pass into his work. There is no painting for the people, there’s simply painting, and one day the people will recognize itself in it’“ (Weber 1996, 220). Lepo iskazana, Pinjonova misao bila je i neobična prezumpcija zadatka nastupajuće istorije umetnosti, i njenih pokušaja da instalira složenu metodologiju namenjenu širem razumevanju nečega što je po svojoj osnovnoj liniji samovoljno i samerljivo traumom svog postojanja. Otuda, socijalno razumevana istorija umetnosti, zainteresovana da sagleda celinu kulturnih niti ispletenih oko dela kao pojedinačne epistemološke činjenice, prinučena je da se suoči sa paradoksom svog vlastitog naučnog kredibiliteta. Prosecajući kroz ideološkim premisama uvek natopljeno tkivo umetničkog konteksta, socijalno zainteresovani istoričar mora da poseduje preciznu aparaturu, često poreklom isuviše blisku nekom od datih ideoloških slojeva. Razumevanje traži suočenje, predanost i visoki nivo infiltracije, nekada i naučno odvajanje od diskurzivne celine kojom je samo istraživanje omogućeno (ili naručeno), celine koja ima svoja očekivanja, što u napetim okolnostima, i to ne samo (post)jugoslovenske stvarnosti, može da rezultuje neprijatnim posledicama. Spomenuta infiltracija ponekad razobličuje i same organizacione pretpostavke hegemonog diskursa, spuštajući vrednosni nivo njegovog organizacionog stereotipa, i potkopavajući istraživačevu društvenu kredibilnost (ili iluziju o njoj). U takvim slučajevima čvrstina nacionalne ideje, naizgled otporne u odnosu na zahteve za suštinskom transformacijom stvarnosti (a ta je rezistentnost isuviše često bila dragocena i jedinstvena vrednost u repertoaru južnoslovenskog naučnika), razumevana je kao dobrodošla diskurzivna armatura, ispolirana i bez nepotrebnih neravnina. Vitalnost dinarskog čoveka nije ni postojala u ionako nezamislivim standardima kolektivnih imaginacija (bez obzira na njihovo etničko poreklo), ostajući isključivim i osnovnim operativnim sredstvom elitnih reprezenata nacionalno obeleženih kultura (Wachtel 2003; Smith 2005).

Uz prostor koji ga je antropološki definisao, navedeni tip stabilno je opstajao uprkos ubrzanim promenama ideoloških parametara, navodeći i Zidića da u njegovoj impliciranoj blizini (i u optimizmu nacionalne liberalizacije poznih šezdesetih) potraži uporišnu tačku. Uspostavljanje idejnog kontinuiteta sa nosećim figurama hrvatskih međuratnih decenija (na ličnom i kolektivnom planu) bilo je dobrodošlo u datim okolnostima, ali je, kao i celokupna ideologija bazirana na ideji prostornog ekskluziviteta, neizbežno patila od sužavanja perspektive. Pre svega, akteri objedinjenji u *Grupi hrvatskih umjetnika* nisu napustili ideologije svojih polaznih platformi, o čemu svedoče kolumne Vladislava Kušana, kritičara idejno bliskog svetu

hrvatskog likovnog kontinuiteta. „Možda brojni novi sljedbenici Babićeve ideologije samo prividno nisu promijenili svoje prijašnje umjetničke nazore; možda su bez ikakvog idejnog ustupka pristali da sudjeluju na izložbi, koja je organizirana na osnovi vrsnoće i selekcije”; a možda je popuštanjem s jedne i druge strane postignut savršeni unutrašnji kompromis – no to se po ovoj izložbi ne može još ustvrditi, a niti se po izloženim radnjama dađe ustanoviti neka, kakva-takva idejna homogenost“ (Kušan 1940). Njihove oštrice ostale su netaknute, i međusobno nepomirljivo uperene, ali i osveščene činjenicom pogubnog uspona ekstremne desnice. Krajem tridesetih ona je nezadrživo prodirala u sve pore hrvatske kulturne stvarnosti, otvoreno preuzimajući dominaciju u raspolaganju nacionalnom leksikom tridesetih. U takvim okolnostima esencijalno jezgro progovaralo je prevashodno snagom književnog temata, i to pre svega onog realizovanog paradoksom skeletalnog i antimodernističkog jezika Budakovog ličkog žanra (Žanko 1938). Upravo je doktrinarni šok definitivnog rascjepa između nacionalnog tela i modernističkog postupka (postupka u koji je Babić, oslonjen na istorijsku perspektivu evropske slike, i upisivao svoju tezu o „našem izrazu“) i bio verovatnim razlogom za vrednosnu preraspodelu, u kojoj Krleži (na način na koji je to prethodno saopštio Zidić) nikako nije pripadala uloga pozitivnog katalizatora. Već upućen u drugačijem smeru od onog karakterističnog za okupljanje pod institucionalnim pokroviteljstvom Matice hrvatske, Krleža *Predgovorom* Hegedušićevim *Podraskim motivima* (1933) napušta dotadašnje razumevanje likovnog dela kao materijalizovane objektivacije spoznajnog sveta. Koordinate njegovog kategorijalnog sveta odvojile su se od haptičnosti podravske provincije, zamenivši je nimalo opipljivim činjenicama stvaralačke podsvesti (Krleža 1933). U njenim talozima, u njenoj vrtoglavoj prostornosti, a ne u plastici provincijalne svakodnevice (ideologizovane ili ne), skrivala se tajna prapočetne odluke, onog prvog, još i neslučenog koraka u likovnu materiju. „Životne istinitosti otkrivaju se u uzbuđenjima koja nisu moždane prirode, a umjetničke istine naviru više iz primozga, iz mutnih strasti i tjelesnih tajna, vrlo često iz nečistih nagona i suludih slutnja, a gotovo uvijek proturazložno, prkosno i elementarno kao vrućica.“ (Krleža 1933, 14). Mistifikujući mnogo više no što gornja rečenica nudi (uostalom, ona je samo deo teksta o, iz ugla levičarske ideologije, nimalo neuobičajenom crtačkom repertoaru Krsta Hegedušića), Krleža ne samo da je iza ikonoklazma vlastitog nastupa pokrenuo mehanizam demontaže programirane moskovske estetike, nego je promenom prostornog akcenta u osnovi estetske imaginacije („i u tom kuhanju masti, micanju stanica i utrobe, iz jedne neshvatljive tjelesne šupljine u nama samima progovara ta naša ljudska ljepota kao slijepo micanje i jalov grč“) ukinuo i potrebu likovnog mimezisa, u istoj onoj meri koliko i potrebu za postojanjem nativnog lokaliteta u kojem bi taj isti mimezis delatno funkcionisao. Uostalom, nešto odlučnijim pogledom sagledano, uočljivo je da je već ideja inicirana narativnim sklopom romana *Povratak Filipa Latinovicza* (1931) poništavala pedagošku potrebu minhenskog nasleđa, tako neophodnog za upotpunjenje Babićevog mitema (Krleža 1985). Zanemarivanjem ikonoklastičnih postulata Krležinog *Predgovora* (post)jugoslovenski istoričari umetnosti naglašavali su antistaljinistički, ali ne u dovoljnoj meri i njegov antikonformistički stav. Dobro

obavešten, pisac nije olako razumevao politička kretanja, pa tako verovatno ni Narodni front nije u njegovoj svesti stekao nekakvo posebno uvažavanje. Svestan labavog karaktera postgrađanskih moralnih normi (o čemu briljantno svedoče kolumna o aferi Staviski u časopisu *Danas* i fascinantni pasaž o Jadvigi Jasenski u *Na rubu pameti*), Krleži u drami poznih tridesetih nije bilo potrebno da otupljuje sukobe, već da nemilosrdnim prezirom demontira kompletan svet koji je aktere sukoba i proizvodio (Krleža 1934; Krleža 1973).

Činjenica nije promakla neopaženo, a o tome najbolje govore Lasićeve rešetkasto uređene reakcije kritičara, u kojima je onaj krležijanski odvojak uvek vidno odudarao kvantitativnom skromnošću (Lasić 1989, 278, 342). Kreft, Batušić, Berković, Brnčić, Frol, Ristić, na trenutak i Bogdanov, činili su navedenu grupu, i sami međusobno različiti, i ne uvek i u celosti predani Krležinom rukopisu. Jedan se izdvajao. Bio je to Milan Selaković („krležijanac bliz liberalističkom taboru“, po Lasićevoj nerazumljivoj formulaciji), koji će u razdoblju od 1937. do 1941. objavljivati različite kritičarske napise u sarajevskom *Pregledu*.¹ Mada nismo u stanju da u potpunosti osvetlimo sve namere učesnika, nema nikakve sumnje da je za tadašnje uredništvo *Pregleda* (Jovana Kršića, pre svih) Selaković bio dobrodošao u funkciji inteligentnog prenosnika Krležinih ideja, a pošto ni sam Krleža, uvek za polemiku raspoložen, ni u jednoj prilici nije negativno reagovao na Selakovićevo javno delovanje, imamo opravdan razlog da pomišljamo da je između njih dvojice bio uspostavljen i ozbiljniji, makar i prećutan vid razumevanja (Rizvić 1980a, 117–202). Zašto u *Pregledu*? Redakcijska namera razumljiva je: imati na broju nekoga ko je iz najšire perspektive (pritom marksističke poreklom) analitički zahvatao u slojevito tkivo hrvatske kulturne stvarnosti. Jugoslovenska ideja, inače ključni osnivački kapital časopisa, zatvorena doktrinarnim okvirom Masarikovog liberalnog ideala, poetičkom vizijom „pripovedačke Bosne“ i Meštrovićevom rasnom monumentalnošću, razmatrana na način blizak integrističkom mitu dvadesetih, izgubila je na ozbiljnosti u uslovima nacionalne parcijalizacije tridesetih (Rizvić 1980a, 117–134; Kršić 1929). Sada je idejno fleksibilan odnos po pitanju južnoslovenskog zajedništva (oduvek virulentnog u specifičnosti bosanskohercegovačkog ambijenta) odlučujuće obeležavao uredničku konfiguraciju časopisa. Iz ugla tridesetih analizirano, čini se da je Kršić napustio esencijalizam u razumevanju lokalne stvarnosti ne samo zato što je neprilično odudarao od idejnog razumevanja sveta skrojenog po liberalnim uzusima, nego stoga što je metafizikom svoje nepromenljive suštine opasno ulazio u područje na koje je oštro upozorio *Pregledov* saradnik Marcel Šnajder – rasizam

1 Milan Selaković (rođen 1914) studirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, i objavljivao kritičarsko-esejističke napise u zagrebačkim i sarajevskim listovima između dva rata, uvek idejno blizak svetu nekonvencionalne marksističke misli i Krležinom književnom delu. U nedostatku Krležinog osvrta na savremenu likovnu scenu nakon 1933, moguće je njegove istupe posmatrati kao nešto što je činjenično najbliže neizgovorenim Krležinim stavovima po tom pitanju. Žestoko konfrontiran u svetu nacionalnih i ideoloških napetosti tridesetih godina, Selaković se nalazio na meti gotovo neprekidnih napada hrvatske desnice, ali, istovremeno, što je ne manje važno, praktično nijedan njegov tekst objavljen u sarajevskom *Pregledu* nije prošao neoštećeno kroz cenzorske makaze režimske ideološke kontrole.

(Šnajder 1933). Sada je klasna stratifikacija dobila svoje heurističko mesto, i vrlo ozbiljni autori marksističke provenijencije staviće na stranicama časopisa na iskušenje sve ono što je u jugoslovenskoj stvarnosti tridesetih odisalo monolitizmom etničkog kolektiva (Plamenac 1937; Masleša 1937; Teodosić 1937; Jovanović 1938; Jovanović 1940).

Šta je to značilo u slučaju Hrvatske tridesetih najbolje reprezentuju karakteristični, makar pomalo i kontradiktorni Kršićevi tekstovi. Bilo da je u pitanju bila književnost hrvatskih seljaka i umetnika koji neguju ruralni žanr (Slavko Kolar), ili je u razmatranje uzimao primere savremene likovne umetnosti (sa neskrivenim oduševljenjem Becićevim aktuelnim delom, ne i Babićevim, koje je zašlo u neumetnički motivisan narativ), Kršić je neizbežno naglašavao „zdravi realizam“ upotrebljen pri njihovom umetničkom oblikovanju (Kršić 1937a; Kršić 1937b). Ipak, bio je to pogled spolja, te je Selakovićev angažman predstavljao dobrodošlo rešenje. Posredno je najavljen Plamenčevim tekstom o Miroslavu Krleži (1936), u kojem je, kroz istorijsku perspektivu intelektualnog sazrevanja južnoslovenske pseudorevolucionarne omladine, prepoznao osnovni nedostatak piščeve pozicije, „njegov solipsizam, fakat da se ne da uklopiti u disciplinu, u programsku poeziju, da hoće da sledi samo sopstvenim zakonima“. (Plamenac 1936). Dve godine potom, Selaković, zaklonjen formalnim kodovima koje je iziskivala recenzija knjige Mija Markovića, plasirao je primer drugačije razumevane individualnosti, koja je u liku istorijskih i zanemarenih figura hrvatske reformacije (Balda Lupetine i Matije Vlačića) otvoreno uzvračala ugrizima i sleva i zdesna (Selaković 1938a). Moralna vertikalna sužanjska Balda Lupetine nije se iscrpljivala u besmislu njegovog gotovo samoubilačkog akta. U atmosferi trijumfa katoličke postreformatorske ortodoksije (i svega što je sobom donosila), on je, nošen žarom vlastitog iskoraka, podrumsku ćeliju venecijanskog zatvora pretvorio u mesto žestoke idejne konfrontacije sa ljudskim talogom društva koje ga je već osudilo i odbacilo. I bez obzira na telesne povrede, taj podzemni ambijent bio je nova pozornica za novu publiku. Nikako ne za onu ogrezlu u ideologiji protivreformacije, i smeštenu u raskošni svet fikcijom disponiranih javnih prostora. Optika Balda Lupetine (Milana Selakovića) protivrečila je vrednosnom sistemu Ljuba Babića, i njegovom kategoričnom i formalizovanom glorifikovanju kolorističkog nasleđa venecijanskog nadzemlja, sa Tintoretovim primerom kao vrednosnom okosnicom (Babić 1937). I upravo je to bila tačka na kojoj su se u snažnom kontrastu sučelile dve vizije hrvatske kulture: Babićeva, u aposteriornim tumačenjima u potpunosti saobražena sa građanski motivisanim modernističkim likovnim izrazom, i Krležina, solipsistička i „stenjevačko-lepoglavska“, među kojima teško da je moglo da dođe do izmirenja, makar razumevanog i u najširim narodnofrontovskim terminima. Selakovićev pristup (na koji Krleža nikada nije postavio faktičku primedbu) odudarao je od naknadnog i naizgled avangardističkog upisivanja Aleksandra Flakera, po kojem je Tintoretova oprostorena fikcija, jednako kao Babićevi i Krležini „sređeni tumulti“, u formalizovanim parametrima vlastite leksike posedovala suverenu moć da socijalnu stvarnost podigne u „fantastično i izmišljeno“ (Flaker 2009). Pedagogija slike, neophodna u neizbežnoj

samoidentifikaciji prostora, jednog brižljivo uređenog nacionalnog prostora, vrednosno je odudarala od uvek impliciranog akta avangardističke negacije, i to na način kako ga je u istorijskoj celini modernističke umetnosti prepoznao upravo T. Dž. Klark (Clark 2004; Day 2011). Modernistička slika u pokroviteljski nastrojenim (post)jugoslovenskim istorizacijama uvek i neizbežno poseduje afirmativni karakter, i deo je sveobuhvatnijeg mehanizma diskurzivne produkcije, projektivne i oštro odvojene od bilo kakve tradicije drugačijeg porekla. I, u skladu sa onim što je bila prateća implikacija prethodno izrečenog, podrazumevano je postojanje stabilne publike, bez obzira na ideološku pozadinu vladajuće društvene paradigme.

Selakovićeva analiza Lupetininog slučaja dobila je na vrednosnoj širini Krležinim (1938) romanom *Na rubu pameti* (Krleža 1973) Nemilosrdno postavljenim tematskim rasterom Krleža je obezvređio samoproklamovanu iluziju (post)građanskog sveta zagrebačkih (hrvatskih, jugoslovenskih) tridesetih, a što je za slučaj likovne umetnosti od posebnog značaja, dopustio je činjenicu subjektivnog nadslojavanja umetnički dovršenog dela. Iz uglednog društva prognani doktor (lirski zamajac naracije) svedočio je svojim ličnim porazom o kontradiktornom kontekstu vatikanske Sikstine, o prostoru koji je samo gornjim svodnim zonama postojao u kvalitativno samerljivom sistemu umetnosti, dok su svi drugi pripadajući mu delovi bili svedeni i saobraženi prizemnim standardima malograđanskog zadovoljstva (Krleža 1973, 217–230). Najopštijim jezikom predstavljeno, bili su lokalizovani. Iz tog razloga agresivni akt doktora usred kapele (udarac u lice bednog provokatora) nije blasfemični ikonoklazam, već autentični sloj iznad slojeva, obeležen nesputanom snagom modernističke negacije. Poput Karla Levija, smeštenog u antropološku depresiju fašističke provincije, i Krležin doktor, *a posteriori*, nakon što se osmelio da istupi izvan gvozdene logike stila, počinje da uviđa elemente svakodnevice u punokrvnosti njihovih realnih oblika. „On je osjećao savršeno jasno sav paradoks stanja i svoj nemoćni položaj nenaoružane ljudske jedinice kad se izdvaja iz svog kruga, iz svog čopora, i suprotstavlja toj gnjiloj skupini bludničkih savjesti.“ (Selaković 1938b, 592). Teške reči, koje su verovatno mekano odsele u Krležinoj svesti, otvorile su prolaz ka uobičajeno nevidljivom naličju nativnog prostora, sa svim njegovim odlukama i životnim preferencijama, stavljajući beskompromisno do znanja da čistota pogleda niukoliko nije posledica nekakve dobro uvežbane stilistike. Upregnut gvozdenom logikom koja je predsedavala svakom mišlju i svakim postupkom notornog Domaćinskog, čovek (doktor) nije mogao nego da u trenutku lucidnosti oseti mukli zov zveri, i da bude pritisnut svom bedom besmisla koji je lažno živio njegovim životom. „Sapet tako u okove svog hiljadugodišnjeg tupog razvoja shvaćanja, i svojih hiljadugodišnjih tehničkih (materijalnih) i socijalnih, moralnih, pravnih i idejnih patenata, čovek se nemoćno koprca u času uzavrelosti svojih nagona, vere se i pentra uz ogradu, ali se dugo skanjiva da učini sudbonosan korak, da je preskoči žaca se iz straha pred onim s one strane zida, pred nepoznatim i tuđim. Tako, i zbog toga, čovek se uglavnom smiruje i miri sa sudbinom, a ako već mora da putuje nekom cilju, ide uvijek jednom te istom prugom“ (Selaković 1938b, 591). Selaković je, poput Zidića, upotrebljavao iste kategorije animalnog,

prostora i ograda, ali ne iz razloga da osnaži uvek neizvesno kulturno ja potvrdom o postojanju etnički razumljive matrice, one koja je u maglovitoj imaginaciji diskursa neizbežno rukovodila civilizacijskim otklonom od životne surovosti projektovane prapodloge. Za Selakovića prostor je drugačije ocenjen, nimalo plastičan i pripadajući, i nastupao je samo u svojstvu arene za bestijalna ispoljavanja. Šta su drugo u stvarnosti napregnuto kultivisanih tridesetih i on i Krleža mogli da prepoznaju? Uvek isto, istu bezobzirnu potrebu, moć i bezvredne simbole statusa, uvučene u beskrajnu identitetsku igru grada i provincije, publike i umetnika, nacije i zveri u njoj. Umetnost? Ništa više od mehanizma adopcije i adaptacije, o kojem je više nego slutio i sam Selaković povodom Softinog proznog dela (Selaković 1937). Uostalom, Krležin bezočni pamfletista i pesnik sa periferije, taj više nego fiktivni Zvonimir Tihomir Pavlas, predstavljao je reprezentativni model neprekidne retrogradnosti prostora u kojem su se, u paradoksu istorijskog bivanja, doticale različite fizionomije celovitog nacionalnog tela. Šta onda preostaje istoričaru radno upućenom na više nego opipljivi svet Pavlasovih senzacija? Da i sam podlegne „pavlasovštini“, i bude potvrdom kulturne snage prostora? Ili, možda, da potraži nekoga ko u dubokom bolu vlastitog ja oseća kolektivnu zver u sebi, i ima dovoljno hrabrosti i smeće veštine da joj pogleda u oči?

Izvesno nošen takvim pretpostavkama, Selaković je na jedan izrazito poseban način preuzeo ulogu istoričara socijalne provenijencije. Tragajući za umetnikom redom je odbacivao Butozana, Detonija, Babića, Radauša, prepoznajući konformističku crtu njihovog dela kao neprijatno obeležje likovnog trenutka, pri čemu tematske odluke, promene u nivou tehnike, ili brojčana prisutnost radova nisu značile ništa više osim kataloške primedbe (Selaković 1940b; Selaković 1940c; Selaković 1940d). Vilim Svečnjak, naprotiv (i to u trenutku koji mu je u radnom smislu već minuo), stajao je na opasnom raskoraku od društvene zveri, i Selaković nije propustio priliku (Selaković 1940a). Iza namere da o Svečnjaku opširno progovori nesumnjivo je stajala i potreba da ga se odvoji od ekonomije prostora koja ga je nezadrživo privlačila. Otuda, Selaković kritički odbacuje intimizam Svečnjakovih poslednjih slikarskih realizacija, čvrsto se vezujući uz njegove tuševe u boji i male formate ekspresivnog crtačkog izraza. U njima, u njihovoj trenutačnosti i nervnoj uznemirenosti, Svečnjak spoznaje zverski nagon, sublimišući ga do mere one arogancije koja se spuštala duboko ispod temelja na kojima je izrastala oficijelna kulturna građevina, a ništa manje i ispod vrednosnih normi složenog sistema kontrakulturnih aspiracija hrvatskih (jugoslovenskih) tridesetih. „U stvari je Svečnjak nervozan i spreman svakog časa da se nad platnom razmahne, da u crtežu ponovi tisuću crta, dok ne dobije pravu; i zato vidimo kod njega toliko traženja, pa i eksperimentiranja... Svečnjak doživljava svoj crtež dionizijski, u punom čulnom intenzitetu doživljavanja teme, koja u nekoj prikrivenoj instanci otkriva svoju osnovicu: onu tamnu stranu nepoznatih nam ljudskih nagona, koji kao hijena sumnje ruju u duši i pretvaraju mir i sređenost u nemir, tragiku i bol, sve ono što se u nestrpljivosti i napetosti nerava izbaci iz dna čovjeka u afektu, koji nekad postaje isto što i stvaralački impuls ili inspiracija“ (Svečnjak 1940a, 51). Uz naoko metodološki

neophodnu podršku tipskog karaktera iz Servantesovog repertoara, Selaković je kroz redove analitičkog osvrta plasirao osnovni radni princip oslobođenog umetničkog akta: likovnu afektaciju u trenutku neposredovanog suočenja sa animalnošću socijalnog ja. Otuda papir Svečnjakovog crteža jeste jedinstvena podloga (bez namere i mogućnosti naknadne pedagoške ekstenzije ili funkcionalnog sazrevanja) umetnuta na egzistencijalnom preseku dva prostora. „U tim oblastima, koje su svakako izvan tako zvane racionalističke tišine i trijeznih refleksija (izvan svega što slikarstvo podvrgava slikarskom metieu, a ne slikarskoj umjetnosti), daje se više maha fantaziji nego li računici i spekulacijama... (i) javlja se onaj socijalni movens, koji je autoru dao inspiraciju i prvi poticaj za stvaranje“ (Svečnjak 1940a, 51). Ali, Svečnjak nije revolucionar, i njegova inspiracija drugačijeg je porekla: knjiškog i usko spojenog sa moćnim Krležinim primerom. Naslovi crtačkih ciklusa govore za sebe, prateći gotovo u stopu svet Krležine ruralne imaginacije, i vodeći ka zaključku kojeg je nehotično naslutio i Plamenac u svojoj kritici Krležine poezije. Ono što je za Plamenca bio rezolutan dokaz idejne pometenosti i „rezignirane harmonije“ („ja sam harmonična sinteza svih krvavih torza naših dana“), postalo je, oslobođeno puntarskog patosa, za Selakovića ontološkom merom neporecivog umetničkog akta.

Koliko je Svečnjakov primer (možda i zbog specifičnog momenta u njegovoj radno-političkoj biografiji) bio vredan za pravilan razvitak osnovnih teza hrvatske modernističke istorije umetnosti, i koliko su one odudarale od Selakovićevog mišljenja, ponajbolje svedoči mesto koje mu je dodelio Grgo Gamulin. Odvojen od homogenizujuće linije hrvatskog međuratnog modernizma, Svečnjak je sa svojim crtežima stajao sa onu stranu procedure i stila, bezvredan i nečitljiv. „U čemu je onda značenje Svečnjakovog razaranja? Je li to neki slikarski nihilizam? Ostaje li on, uopće, u umjetnosti?... U to vrijeme bio je to problem svih bivših 'zemljaša', pa je i naš slikar 'pošao u školu' koloristima i intimistima.“ (Gamulin 1988, 366–367). Imamo li u vidu tadašnji Svečnjakov angažman u *Izrazu*, i njegovu podršku Krležinoj poetici, postajemo svesni da stojimo u tački idejnog sabiranja. Zidićevi i Gamulinovi stavovi dodiruju se u odbrani nacionalno odgovorne pedagogije, i to sa projekcijom Krleže kao hrvatskog intimiste prvog reda, što pokreće pitanje osnovne metodologije u procesu razgraničavanja sukcesivnih vremenskih etapa, onih unutar kojih simultano egzistiraju istorijski profili analiziranih ličnosti (Svečnjak 1939). Hrvatske (jugoslovenske) šezdesete godine dvadesetog veka nisu bile isto što i tridesete, i naknadna prespajanja u obavezujućim dimenzijama nacionalnog prostora nisu prihvatljiva (Babić 1995). Takvi pokušaji uvek su operisali sa sniženim autorskim kapacitetima, menjajući u radnom epicentru imaginaciju jezikom. U uslovima hrvatskih tridesetih to je značajno odudaralo od čiste igre formalnih označitelja, umesto koje je nastupala esencijalizacija radnog sredstva, i to je bila mera liberalnog pomirenja, za koju se beskompromisno ustajalo u odbranu (Šimić 1940).

Suočen sa pogubnim uklapanjem likovne savremenosti u regule prostora i ukusa, bez neokrnjenog umetničkog dela na raspolaganju, Selaković je promovisao radnu sintezu teksta i slike (zaista trenutnu u konačnim posledicama) u kojoj je aktivni primer Krležine opozicije imao da posluži kao primeren avangardistički model. Osim

što na taj način razumevana uloga Krleže u sudbonosnim danima nije pristajala uz istorijsku poziciju namenjenu mu od Zidića, ona je iz istorijskoumetničkog ugla otvarala perspektivu jednog drugačije koncipiranog autorstva. Knjiga i slika, objedinjeni „krvavim torzom“ sadašnjice, nadmašivali su deficit standardne likovne procedure, nerezistentne i lako uklopive u različite istoricističke projekcije. Naizgled ništa neobično, binarni koncept (ne toliko redak u istoriji umetničkog delovanja) očvršćavao je moć avangardističke negacije, i podeljenom odgovornošću spasavao identitet likovnog dela prinuđenog na sameravanje sa izbledehim formatom hrvatske likovne scene na kraju četvrte decenije. Na osnovu izrečenog, postaje objektivno razumljiva pozicija koju je 2012. zauzeo T. Dž. Klark, ostavljen bez egzemplarnog, aktivnom snagom svoje materijalnosti prisutnog dela, i sa arhivom već vremenšnih tekstova kao jedinim preostalim kontekstom od značaja. Ta nepotrebnost opipljivog rada govorila je sonornim glasom o do perfekcije doteranoj čistoti ekskluzivističke kulture, u kojoj likovni nadomestak ne nalazi svoju osnovnu funkciju (niti iritira, niti oduševljava), i o paradoksalnoj poziciji koja je iz sleđa okolnosti još jedino preostajala istoričaru, sada čuvaju jedne poprilično bogate ikonoklastičke biblioteke.

(Post)jugoslovenske škole istorije umetnosti moraju da se suoče sa citatno detektovanom depresijom episteme koja je i njihova, uprkos svemu, prepunjena brutalnim podsećanjima na davnu preživlost celokupne kulturne konstrukcije, i posledičnu bespotrebnost bilo kakve identifikacije likovnim sredstvima. Stojeći na kraju jedne od atrofiranih paradigmi (ništa manje neizvesne nego što je ova današnja ili ona šezdesetih), Selaković je iz (post)moderne dubine tridesetih nesvesno projektovao moguću ravan iskoračenja. Decentriran ideološki (nedogmatski je marksista), prostorno (sarajevski *Pregled*, sa njegovom poprilično čvrstom strukturom ortodoksnomarksističkih saradnika), ukusom (odlučan u odbijanju istoricističkih preferenci tadašnjeg hrvatskog kulturnog modela), sa svešću o jedinom mogućem optimizmu skrivenom u negatorskom aktu „nenaoružane ljudske jedinice“, sebeubitno i umetnički rigorozno, postaje i ostaje poslednjom ulaznicom za buduću avanturu socijalne istorije umetnosti. Antipedagošku, nepotrebno je dodati, i u preciznom uverenju gde savremeno školovanje ukusa odvodi. Selaković je sa neskrivenim prezirom komentarisao eksponate zagrebačke *Izložbe nemačkog slikarstva* (1940), razmatrajući problem usiljene umetničke sinteze, i to na primeru nacističkom pedagogijom približenih slikara malograđanskog kiča i moćnog realizma kojim je likovno suvereno (*Vezilje*, 1895) raspolagao Vilhelm Lajbl (Selaković 1940e). Šireći paradoks na hrvatsku scenu, naspram očajnog neukusa Tomerlinovih i Bužanovih dela izdvojio je Babića (trenutno bliskog likovnoj ispraznosti malograđanskog sveta), ali isključivo i jedino u smislu njegove kompetencije da zrelo raspolaže umetničkim materijalom. Tematski spušten na nivo ispraznog državotvornog slikarstva („idealizirani ruralizam po tipu i programu Rudolfa Hercega“), Babić je naturalizmom bez umetničkog pokrića stajao na korak od smene estetike politikom (Leček i Petrović Leš 2010, 15–20). „Lica njegovih figura (seljaka) su prazna i bezizražajna, bez ikakvih osobitosti osim dekorativnih: njegove 'studije seljaka' stoje u očitoj opreci s dubokim socijalnim, psihološkim i likovnim shvaćanjem Krste

Hegedušića, i podsjećaju na plakat, koji se ponavlja stereotipno po jednoličnoj ornamentalnoj shemi“ (Selaković 1940d, 61). U naturalističkim klišeima koji su u strukturi dela menjali aktivno učešće autora, Selaković je perceptivno zapazio osnovni problem sveobuhvatnog umetničkog napora tridesetih. Opšta kretanja odvijala su se po linijama osnovne ideološke tektonike, koja je, mnogo više nego narodnofrontovski koncept tolerantne saglasnosti, vodila ka principijelnom jednačanju staljinističke levice sa nacionalističkom desnicom. I kao što je španski građanski rat odvojio od levičarskog identitetskog mita (od Baruha, koliko i od Ristića) konstatacijom o „čoveku protiv čoveka“ u besmislenom kolopletu antropološke pokvarenosti (nisu li i fašistički dobrovoljci u etiopskom pohodu samo bežali od Galjana i zverske agonije kojom ih je opsedao), Selaković je na isti način oštro sasekao i Cesarecov istoricistički fijasko, u kojem je dramom o Kvaternikovoj buni spajao površnost soc-realnog plakata sa prizemnim trijumfalizmom malograđanskog stereotipa (Baruh 1937; Ristić 1939; Selaković 1938b; Selaković 1940f). Nije potrebna preterana spekulacija da bi se nekonvencionalna dijalektika Selakovićevog marksizma sebeubitno konfrontirala sa entuzijazmom nacije (Pernarovim ili Staljinovim), i da joj kao takvoj nisu pristajali ni Kvaternik ni Puškin u interpretacijama ideoloških kancelarija gore pomenutih (Schlogel 2012, 144–159).

Nasuprot Babićevim i Zidićevim tezama, Selaković stavovi bili su ne preterano poznata epizoda, nakon koje je usledilo tiho nestajanje iz radnog okvira istorije umetnosti, ali sa solidnom akumulacijom aktivnog materijala za jednu drugačiju biblioteku od onih kojima su oblikovane ideološke strukture uvek kriznih (post)jugoslovenskih decenija nakon 1945. U protivnom, istoričari svesni socijalne košuljice kojom je obgrljeno likovno delo biće osuđeni na svet neprekidne repeticije jednog naizgled nadideološkog modela, o kojem je pred istorijski poraženim Karlom Levijem precizno svedočila okrutna dona Katarina Magalone. „Now there's a war on. My husband went as a volunteer; with his position, of course, he had to set a good example. Well, ideas are not so important; it's our country that matters. You, too, are for Italy, aren't you? It must have been all a mistake to send you here. But we're very lucky to have you“ (Levi 2000, 58).

LITERATURA

- Babić, Ljubo. „Umjetnička nastava.“ *Nova Evropa* 14 (1921): 554–561.
- Babić, Ljubo. „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše.“ *Hrvatska revija* 3 (1929): 196–202.
- Babić, Ljubo. „Hrvatski slikari od impresionizma do danas.“ *Hrvatsko kolo* (1929): 177–193.
- Babić, Ljubo. *Pod italjskim nebom. Iz putne bilježnice*. Zagreb: Matica hrvatska, 1937.
- Babić, Ljubo. *Umjetnost kod Hrvata*. Zagreb: Naklada Velzek, 1943.
- Babić, Stjepan. *Hrvatski jučer i danas*. Zagreb: NIP Školske novine, 1995.
- Baruh, Kalmi. „Pozadina španskog problema.“ *Презент* 158 (1937): 4–9.
- Clark, Katerina. *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture 1931-1941*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

- Clark, T.J. "More on the Differences between Comrade Greenberg and Ourselves." in *Modernism and Modernity*, ed. Benjamin Buchloh, Serge Guilbaut and David Solkin, 169-187, Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004.
- Clark, T.J. "For a Left With No Future." *New Left Review* 74 (2012): 53-75.
- Clark, T.J. *Picasso and Truth. From Cubism to Guernica*. Washington, Princeton: National Gallery of Art, Princeton University Press, 2013.
- Cosgrove, Denis. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998.
- Đokić, Dejan. *Nedostižni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*. Beograd: Fabrika knjiga, 2010.
- Day, Gail. *Dialectical Passions. Negation in Postwar Art Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.
- Flaker, Aleksandar. „Tertium comparationis: Pasternak, Ljubo Babić, Tintoretto.“ u *Ruska avangarda 2. Autori, pojmovi, djela*. 222–231. Zagreb, Beograd: Profil, Službeni glasnik, 2009.
- Gagro, Božidar. „Periferna struktura. Od Karasa do Exata.“ *Život umjetnosti* 1 (1966): 15–25.
- Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*. II. Zagreb: Naprijed, 1988.
- Golan, Romy. *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Jelić, Ivan. „Osnovni problemi stvaranja Narodne fronte u Jugoslaviji do 1941. godine.“ *Putovi revolucije* 7–8 (1966): 71–100.
- Jovanović, Đorđe. „Realizam kao umetnička istina.“ *Prez. ned* 179–180 (1938): 689–701.
- Jovanović, Đorđe. „Pravi karakter Dvornikovićeve Karakterologije Jugoslovena.“ *Prez. ned* 202–203 (1940): 635–639.
- Jović, Dejan. "Yugoslavism and Yugoslav Communism. From Tito to Kardeľj." in *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea 1918-1992*, ed. Dejan Djokić, 157–181. London: Hurst, 2003.
- Krleža, Miroslav. „Predgovor“ u *Podravski motivi. Trideset i četiri crteža*, ur. Krsto Hegedušić, 5–26. Zagreb: Minerva nakladna knjižara, 1933.
- Krleža, Miroslav. „Stavisky.“ *Danas* 3 (1934): 330–338.
- Krleža, Miroslav. *Na rubu pameti*. Sarajevo: Oslobođenje, 1973.
- Krleža, Miroslav. *Povratak Filipa Latinovicza*. Split: Logos 1985.
- Kršić, Jovan. „Kip Grgura Ninskog u Splitu.“ *Prez. ned* 69 (1929): 166.
- Kršić, Jovan. „Oživljavanje seoske pripovetke.“ *Prez. ned* 163–164 (1937): 546–550.
- Kršić, Jovan. „Radius Becić-Babićeva kruga.“ *Prez. ned* 168 (1937): 790–793.
- Krtalić, Ivan. *Sukob s desnicom*. Zagreb: Mladost, Komunist, 1989.
- Kušan, Vladislav. „Četiri mjeseca likovne sezone.“ *Savremenik* 1 (1940): 28–29.
- Lasić, Stanko. *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Kritička literatura o Miroslavu Krleži od 1914. do 1941*. Zagreb: Globus, 1989.
- Leček, Suzana i Petrović Leš, Tihana. *Žnanost i svjetonazor. Etnologija i prosvjetna politika Banovine Hrvatske 1939–1941*. Zagreb: Srednja Europa, 2010.
- Levi, Carlo. *Christ Stopped at Eboli*. London: Penguin, 2000.
- Lukas, Filip. „Naš narodni problem s geopolitičkog gledišta.“ *Hrvatska revija* 2 (1929): 81–95.
- Lukas, Filip. „Za hrvatsku kulturnu cjelovitost.“ *Hrvatska revija* 2 (1937): 57–64.

- Наумовић, Слободан. „Јован Цвијић.“ у *Срби 1903–1914. Историја идеја*, ур. Милош Ковић, 662–748. Београд: Сlio, 2015.
- Masleša, Veselin. „Laži bosanske politike.“ *Преглед* 160 (1937): 261–265.
- Plamenac, Žarko. „Miroslav Krleža.“ *Преглед* 150 (1936): 221–233.
- Plamenac, Žarko. „Jauci sa Zmijanja.“ *Преглед* 163–164 (1937): 532–540.
- Prelog, Petar. „Problemi samoprikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u međuratnom razdoblju.“ у *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898–1975*, ур. Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog, 236–257. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012.
- Reberski, Ivanka. *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu. Magično, klasično, objektivno*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Ar Tresor studio, 1997.
- Ristić, Marko. „San i istina Don Kihota.“ *Pečat* 1–2 (1939): 34–49.
- Rizvić, Muhsin. *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*. II. Sarajevo: Svjetlost, 1980.
- Rizvić, Muhsin. *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*. III. Sarajevo: Svjetlost, 1980.
- Schlogel, Karl. *Moscow, 1937*. Cambridge: Polity, 2013.
- Selaković, Milan. „Život ceste u književnosti. Marginalije uz roman nezaposlenog radnika.“ *Преглед* 160 (1937): 224–232.
- Selaković, Milan. „Kob dvaju hrvatskih reformatora.“ *Преглед* 174 (1938): 339–346.
- Selaković, Milan. „Uz najnoviju Krležinu knjigu Na rubu pameti.“ *Преглед* 177 (1938): 589–595.
- Selaković, Milan. „Slikarstvo Vilima Svečnjaka.“ *Преглед* 193 (1940): 45–51.
- Selaković, Milan. „Najnovije slikanje Marijana Detonija.“ *Преглед* 196–197 (1940): 273–276.
- Selaković, Milan. „Najnovija orijentacija slikara Milana Butozana.“ *Преглед* 198–199 (1940): 365–369.
- Selaković, Milan. „Jedno stoljeće njemačkog slikarstva.“ *Преглед* 194 (1940): 175–180.
- Selaković, Milan. „XVI izložba Hrvatskih umjetnika.“ *Преглед* 193 (1940): 59–61.
- Selaković, Milan. „Cesarčeva drama o Kvaterniku.“ *Преглед* 200–201 (1940): 452–457.
- Smith, Anthony. „History and Modernity. Reflections on the Theory of Nationalism.” in *Representing the Nation: A Reader. Histories, heritage and museums*, ed. David Boswell and Jessica Evans, 45–60. Abingdon: Routledge, 2005.
- Svečnjak, Vilim. „Marginalije uz Krležin roman Banket u Blitvi.“ *Izraz* 2 (1939): 119–121.
- Šimić, Stanislav. „Politika istine.“ *Savremenik* 9–10 (1940): 239–242.
- Šnajder, Marcel. „Rasni veltanšaung hitlerizma.“ *Преглед* 115–116 (1933): 387–391.
- Teodosić, Branko. „Umetnik i društvo.“ *Преглед* 162 (1937): 368–373.
- Wachtel, Andrew. „Ivan Meštrović, Ivo Andrić, and the Synthetic Yugoslav Culture of the Interwar Period.“ in *Yugoslavism. Histories of a Failed Idea 1918–1992*, ed. Dejan Djokić, 238–251. London: Hurst, 2003.
- Weber, Eugen. *The Hollow Years. France in the 1930s*. New York: Norton, 1996.
- Zidić, Igor. „Naš prostor u umjetnosti.“ *Život umjetnosti* 1 (1966): 26–37.
- Zidić, Igor. „Slikari čistog oka. Neke težnje u hrvatskom slikarstvu četvrtog desetljeća.“ у *Četrta decenija. Ekspresionizam boje, kolorizam, poetski realizam, intimizam, koloristički realizam*, ур. Miodrag B. Protić, 37–51. Beograd: Muzej savremene umjetnosti, 1971.
- Žanko, Dušan. „Mile Budak. Ognjište.“ *Hrvatska smotra* 11 (1938): 571–575.

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

**A CRITICAL VIEW FROM THE YUGOSLAV PROVINCE.
MILAN SELAKOVIĆ IN SARAJEVO'S *PREGLED***

Summary:

Related to the issues of modern interpretations which inevitably follow the social history of art, the work pays attention to epistemological moments placed between different paradigms, and it was that it was a thesis of T. J. Clark (2012) about fatigue of the productive capacity of the left, or thesis of Igor Zidić (1971) on the Croatian art scene during the thirties of the 20th century. As a corrective to the disadvantages demonstrated in both mentioned texts the example of the critical contributions that Milan Selaković, from Zagreb ideologically close to Miroslav Krleža, published in the Sarajevo's *Pregled* in the period between the 1937 to 1941 was used. Designed from the perspective of unorthodox Marxism, and intellectually uncompromising, attitudes of the mentioned authors consider in the extremely authentic way Krleža's pessimism from the end of the decade, and its anthropological assumptions, as the example sent in the direction of a different, leftist, anti-essentialist and with an individual character of the creator modern art. The basic parameters of that writing, as well as the full context that was with it, are a good starting point for the local, post-Yugoslav social history of art, and an adequate contribution for the purpose of development of its scientific capacity necessary for survival in the dramatic situations of dominant posthumanism conceptual landscape.

Keywords:

space, Krleža, modernism, Selaković, *Pregled*, Croatia