

Petar Ćuković
Fakultet vizuelnih umjetnosti,
Univerzitet Mediteran – Podgorica

**IZMEĐU BAUKA FORMALIZMA I BELAJA
SOCIJALISTIČKOG REALIZMA:
PETAR LUBARDA I SOCIJALISTIČKI REALIZAM**

Apstrakt:

U većini naše historiografske građe vrijeme „socijalističkog realizma“ na prostoru Jugoslavije smješta se u period neposredno poslije Drugog svjetskog rata: 1945–1950. U svim sferama institucionalnog uređenja države, i društvenog života uopšte, Jugoslavija, razumljivo, u ovom periodu slijedi iskustvo Sovjetskog Saveza, kao prve zemlje socijalizma. Iako je u umjetnosti i književnosti, kao uzoran, preuzet sovjetski model „socijalističkog realizma“, kao specifičan izraz „objektivnoga“, spoznajno-nužnosnog sraza Umjetnosti i Revolucije, u jugoslovenskim prilikama ovaj je doktrinarni umjetnički stil neosporno imao i neke sasvim specifične odlike. Ovaj tekst se prevashodno bavi anatomijom jednog konkretnog umjetničkog iskustva u datim istorijskim okolnostima. Upravo umjetničko iskustvo Petra Lubarde, poslije rata jednog od najistaknutijih jugoslovenskih umjetnika, ukazuje na nemogućnost da se ova kratka epoha „socijalističkog realizma“ u Jugoslaviji čita jednoznačno. Termin „iskustvo“ čini se primjerenim jer upućuje ne samo na konkretno umjetničko djelo već i na ono što to djelo prati – među ostalim i umjetnikova razmišljanja u povodu onovremenih aktuelnih istorijskih tema: estetičkih, ideoloških, političkih, socijalnih. U tekstu se posebno analizira izvjesna, stalno prisutna *dvojnost* u Lubardinom odnosu prema ideološko-političkim nalogima u estetskom polju, u periodu 1945–1950. Lubarda se koleba, pokušava da se snađe u datim okolnostima, osjeća pritisak moćne ideološke agitpropovske partijske mašinerije, dijelom, vjerovatno, i kroz kritičke primjedbe koje njegovim slikama upućuju ondašnji ideološki zreci. Katkad, taj pritisak ostavlja trag kako u početnim diskusijama na strukovnim forumima na kojima Lubarda od početka učestvuje tako i u usiljenom formalnom obrascu u najranijim njegovim slikama iz ovog perioda, poput slika *Patnje naroda* (1944–45), ili *Sjećanje na 1941. godinu* (1947). S druge pak strane, očiti dug spram aktuelnih ideološko-političkih naloga, vidljiv prije svega u izboru „tematike“ slike, Lubardu

ne ometa u potrazi za novom koncepcijom umjetnosti. Taj je napor vidljiv već rano, na slici *Iz borbe* (poznatoj i pod nazivom *Bombaš*), iz 1945, a osobito u kasnijim slikama *Ustanak* (nekada i pod nazivom *Juriš*), *Vagonet* i *Motiv sa Primorja*, sve iz 1948. S jedne strane, tjelesni kod figura sa ovih slika upućuje na „mobilnost“, na „tijela u akciji“, na borbeni i radni polet graditelja epohe, dok se, s druge, na polju čisto plastičkih sredstava, u slike djelimično zavlače i *sabiraju* postupci koji *postepeno* vode ka artikulaciji novog slikarskog jezika: ukidanju doslovnih iluzionističkih mehanizama prenošenja motiva putem sve većih deformacija, pa i nadrealizacije prirodnih oblika; potom, skraćivanje iluzivnoga prostora u slici, sve do njene potpune plošnosti i, najzad, invencija specifične, zidu podobne, materijalne građe slike.

Ključne riječi:

socijalistički realizam, umjetnost, Petar Lubarda, ideologija, kritika

„Možda je teško verovati – reći će Petar Lubarda u jednom razgovoru krajem pedesetih godina – ali ja sam sebe našao kao slikara tek poslije rata.“ (Задри́ма 1958) To je zapravo bila tek jedna od niza njegovih poratnih izjava koje su upućivale na bar dva značajna stava u procesu autorefleksije, odnosno razumijevanja vlastitog slikarskog puta: da je, najprije, cijelo predratno razdoblje shvaćeno kao procesualno iskustvo „nalaženja sebe kao slikara“, koje je, sljedstveno logičkim implikacijama Lubardinog iskaza, ostalo bez krajnje satisfakcije i, drugo, da se to „nalaženje“ desilo „tek poslije rata“. Na stranu što ova autorefleksija otvara mogućnost dodatnih upita u vezi sa svojom „naknadnošću“, sa činjenicom da ona ništa ne govori o tome kako je Lubarda doživljavao svoju slikarsku aktivnost upravo u vrijeme kada se ona odvijala, niti o tome imamo sačuvanih *onovremenih* svjedočanstava, ona ipak upućuje na neku svijest o *razlici*, na „otkriće“, „spoznaju“, „saznanje“ da je, tek nakon rata, najzad sebe „našao kao slikara“. I mada sama izjava ne precizira elemente ovog *razlikovanja*, ovog momenta samootkrića, na osnovu povijesti, na osnovu geneze Lubardinog stvaralaštva tokom poratnog razdoblja, znamo da se ovo *razlikovanje*, ovo konačno slikarsko samopronalaženje, odnosi na otkriće novog slikarskog jezika. A ono, ovo otkriće, nije se desilo odmah nakon rata, već kroz jedan uzbuđljivi, dramatični proces, tokom nekoliko poratnih godina, u sasvim novim socijalnim, političkim, kulturnim i ukupnim društvenim okolnostima.

Iako ne znamo tačan datum Lubardinog povratka iz logora u Italiji¹, znamo da je već u jesen 1943. na Cetinju (Задри́ма 1958), a da je 1944. u Beogradu, kada, zajedno sa jednim brojem afirmisanih „predratnih“ umjetnika, krajem godine učestvuje i na prvoj izložbi koju je, u tek oslobođenom Beogradu, organizovalo novoformirano Udruženje likovnih umjetnika Srbije². Izložba je zapravo bila poklon umjetnika ranjenicima sa Sremskog fronta ali, svakako, i objava, znak solidarnosti umjetnika sa NOB i „pružena ruka“ novoj stvarnosti. Ne bez patosa, autentičnog poratnog „revolucionarnog“ žargona, ova poletna solidarnost bila je iskazana i u skromnom katalogu izložbe: „Umetnici daju ono što mogu – svoja dela. Oni su srećni što na ovaj način mogu da ukažu pažnju ranjenicima. Srećni su što im se pruža prilika da bar malo obraduju svoje oslobodioce. Srećni su što ovim svojim delom ukazuju ljubav i zahvalnost slavnoj deci Jugoslavije i Sovjetskog Saveza.“ (Đorđević 1969, 70)

U prikazu izložbe koji je napisao Sreten Marić, ovaj „polet“ umjetnika nije bio ni od kakve pomoći – i izložba sama i izloženi radovi bili su predmet ideološke osude: „Uvek ona ista naša izložba u Paviljonu, malo neuspelija ili uspelija, bez određenog datuma, spokojna izvan svih vremena i događaja. Ničeg po čemu bi je formalno ili sadržajno vezali za nešto što se izvan tih zidova zbivalo, [...]“

1 Po svoj prilici, to se desilo negdje neposredno prije, ili odmah poslije kapitulacije Italije 8. septembra 1943.

2 Među 77 učesnika bili su i: Bijelić, Milunović, Radović, Tabaković, Zora Petrović, Gvozdenović, Ljubica Sokić, Aralica, Ljuba Ivanović, Paja Jovanović, Ličenoski, Lubarda, Rosandić, Stijović, Sreten Stojanović.

ničeg (osim 2–3 karikature) po čemu biste se dosetili da je ovo izložba iz godine 1944. u prestonici zemlje koja se godinama zlopatila pod najgroznijim domaćim i stranim diktaturama i tek skoro, u nadljudskim naporima i borbama izvojevala slobodu.“ Ili još preciznije u identifikaciji onog što je, po Marićevom mišljenju, bilo za osudu: „To je stil lirske nijanse i formalističke konstrukcije, beskompromisno nepodoban, po svojoj suštini, da izrazi ma kakav sadržaj. Plenerizam, sezanovski kolorizam, pikasovski crteži, sve elementi modernog građanskog slikarstva, jesu sredstva likovnog izraza koja skoro neminovno vode izobličavanju objekta ili sižea, njegovom potčinjavanju lirskom, unutrašnjem doživljaju čiste forme. To je stil u osnovi ravnodušan prema sadržaju.“ (Марић 1945)

Iako je „socijalistički realizam“ u Jugoslaviji *de jure* uspostavljen tek 1948, na V kongresu KPJ, neposredno nakon sukoba sa Sovjetskim Savezom i Rezolucije IB, može se reći da je Marićev članak, pisan na samom početku 1945. godine, u našoj historiografskoj literaturi sagledavan kao rani indikator da je *de facto* počela kratka epoha ovoga „stila“ u našoj zemlji, da slijedi vrijeme potpune ideološke dominacije i u sferi umjetnosti i kulture, sasvim u skladu sa ovom dominacijom u području totaliteta javne društvene sfere. Ovu sudbinu Marićevog članka neće promijeniti ni vrlo suptilna, dragocjena preciziranja, pa i izvjesna rehabilitacija njegovih značenja izvan krute povezanosti sa doktrinarno shvaćenom ideologijom socrealizma koje donosi jedno novije kritičko čitanje ovoga teksta. (Бошковић 2012) Marićev članak je sadržao ključne polazne elemente koje će kritika iz ovog razdoblja koristiti u svom repertoaru: najprije, osudu predratnog „formalizma“, odnosno svakog vida umjetničkog samopovjestvovanja, kao jedne od temeljnih vrijednosti modernističkog umjetničkog iskustva, sa identifikacijom svih njegovih vidova i njegovih nosilaca, potom ideju neophodnosti da se, preko propisanog sižea, ideološki zamišljeni idealizovani „narrativni kod“ *usredišti* i nasilno *ugura* kao jedini, „prirodan“ i „zakonit“ oblik povjestvovanja u umjetnosti, čime je suspendovana praksa koja podrazumijeva bilo kakvu autonomiju znaka i, najzad, tekst je bez sumnje najavio hipostazu ideološki pravovjerne kritike kao presuditeljskog nosioca umjetničkog života.³ Dakako, model ove socrealističke kritike, kao uostalom i model umjetničkog života u cjelini, u okviru kojeg bi „socijalistički realizam“ bio propisana i obavezujuća umjetnička forma, preuzet je iz iskustva Sovjetskog Saveza. I kao što je ovo sovjetsko iskustvo imalo sopstvenu genezu, od peredvižnjika sa kraja XIX vijeka, preko udruženja AHRR-a, kao svojevrsnog nasljednika „peredvižnjika“ u postrevolucionarnim uslovima, formiranog 1922, koje objavljuje novi stil „herojskog realizma“, do niza događaja i odluka iz ranih tridesetih godina koji dovode do uspostavljanja „socijalističkog realizma“ kao jedinog dozvoljenog stila u socijalističkom društvu⁴, tako se i uređivanje

3 „Sa socrealizmom se, dakle, u srpskoj kulturi prvi put pojavio kritičar koji – snabdeven mandatom određenog centra – umetnika želi da vodi i kontroliše. I pretvori u pukog 'tehničara znanja', zanatliju (otuda zalaganje za 'majstorstvo' i poštovanje individualnih 'zakona') koji će izvršiti ideološku porudžbinu“. (Порог 1992, 290)

4 I Međunarodna konferencija revolucionarnih pisaca u Moskvi 1927; II Međunarodna konferencija revolucionarnih pisaca u Harkovu, 1930; Dekret o reorganizaciji literarno-umjetničkih

našeg poratnog umjetničkog života direktno oslanjalo i na predratna iskustva i polemike na književno-umjetničkoj ljevici. Nažalost, i iz tog iskustva, preuzeto je ono što je naginjalo ideološkoj striktnosti, dogmatici, ilustrativnosti i populizmu, a ne ono što je u okviru ljevice bilo liberalno i otvoreno za povezivanja naprednih socijalnih ideja sa modernističkim umjetničkim iskustvom. Umjesto ideja čije su oličenje predstavljali predratni polemički stavovi Miroslava Krleže i Marka Ristića, novo vrijeme bira žestoke ideološke žrece, poput Jovana Popovića ili Radovana Zogovića⁵, a iznad svih njih, stajala je naravno svemoćna Partija, kao apsolutni gospodar Istine, u ime koje su grmjeli njeni apostoli, poput Milovana Đilasa. (Ђилас 1948, 243–294)

Tekst Sretena Marića najavio je dakle ulazak u novo vrijeme dominacije striktno partijske politike u oblasti kulture i umjetnosti u javnoj sferi i odbacivanja mogućnosti da se, na tragu predratnih ideja Krleže i njegovih istomišljenika, eventualno povežu umjetnost i revolucija. Umjetnici su shvatili poruke Marićevog teksta. Među njima i Petar Lubarda.

Njegova pozicija u predratnim sporovima oko ideja „socijalne umjetnosti“, a pogotovo oko sukoba na književno-umjetničkoj ljevici, nije sasvim prozirna, tačnije Lubarda nije u prvim redovima umjetnika i intelektualaca koji se oko ovih pitanja spore, no, ipak, on nije ostao sasvim imun kako na probleme socijalne stvarnosti, o čemu bez sumnje svjedoče i neke njegove predratne slike, na kojima su prikazani ljudi sa dna ondašnje socijalne ljestvice, radnici, seljaci, marginalci⁶, tako i u odnosu prema aktuelnim epohalnim istorijskim događajima, poput španskog građanskog rata, gdje su njegove simpatije očito bile na strani republikanaca.⁷ O njegovoj bliskosti sa idejama umjetničke ljevice tokom tridesetih godina u Jugoslaviji možemo slutiti i na osnovu jedne izjave Krsta Hegedušića, date povodom Lubardine smrti: „[...] Mene za Lubardu vežu uspomene još iz onih ranih 'zemaljskih' dana. Lubarda je bio lijevo orijentiran i pristalica 'zemljaških nastojanja'. Sa grupom mladih beogradskih slikara (V. Avakumović, M. Kujačić, Živanović-Noje, D. Jovanović, M. Stevanović i D. Beraković) on je namjeravao osnovati beogradsko krilo 'Zemlje'. Policijski režim to je spriječio.“ (*На вест о уметничковој смрти* 1974) S druge strane, znamo da se Lubarda od 1938. priključuje Društvu srpskih umjetnika *Lada*, tada već pomalo salonskom, na brizi o „nacionalnoj tradiciji“ temeljenom udruženju, svakako udaljenom od onovremenih idejnih problema na umjetničkoj ljevici. Ukoliko je, dakle, i postojalo, Lubardino predratno „ljevičarstvo“ bilo je prije utemeljeno na njegovom opštem, prirodnom osjećanju za pravdu i na njemu zasnovanoj socijalnoj solidarnosti sa onima koji su na bilo koji način ugroženi u

organizacija iz 1932; Prvi kongres sovjetskih pisaca u Moskvi 1934; Vidjeti, primjerice: Valkenier 1977; Flaker 1984; Trifunović 1957; Trifunović 1973; Đorđević 1969; Merenik 2001.

5 Osim Popovića i Zogovića, među ove ideološke žrece svakako treba ubrojiti i O. Bihalji-Merina, Elija Fincija, Grgu Gamulina, Branka Šotru, i pored njihove kasnije transformacije i prilagođavanja liberalnijem partijskom kursu prema umjetnosti i umjetničkom životu.

6 O ovome svjedoče slike *Kikiridžija*, *Invalid*, *Nosač*, *Bojadžija*, iz 1934, niz portreta seljaka i radnika iz 1936. i 1937, *Dječak sa lađe* iz 1936, *Prodavac pomorandži* i *Aso iz Ulcinja* iz 1937.

7 Slika *Bombardovanje San Sebastijana*, iz 1937.

nepravednom svijetu, nego na nekoj ideološko-partijskoj doktrini. Stoga je njemu zaista mogla da bude bliža pozicija zagrebačke *Zemlje* nego beogradskog udruženja *Život*, a posebno zbog zemljaške otvorenosti prema slobodi umjetničke forme.

U svakom slučaju, odmah poslije rata, ovoj slobodi objavljen je kraj. Kao i svi umjetnici toga vremena i Lubarda je *dijelom* i sâm bio žrtva ove objave. Ali njegovu poziciju u ovom razdoblju nije moguće razumjeti jednoznačno. S jedne strane, uprkos packama koje je od kritičarâ-žrecâ dobijao, ne samo za predratni „formalizam“ nego i za nepotpunost i „greške“ u poratnom slikarstvu, koje je zaista išlo u susret novim zahtjevima, on je, bez sumnje, etablirani umjetnik: profesor na beogradskoj Likovnoj akademiji⁸, istaknuti član odgovarajućih birokratsko-institucionalnih foruma⁹, obavezni učesnik na reprezentativnim izložbama.¹⁰ S druge strane, i činjenica da je, kao i u slučaju većine drugih umjetnika, njegova slikarska produkcija u ovom dvogodišnjem (1945–1947) periodu relativno ograničena, da je broj radova neobično mali, pogotovo za izrazitog radoholika kakav je bio Lubarda, i činjenica da su ovi radovi po svojoj jezičkoj strukturi disparatni, govore o tome da se umjetnik zapravo koleba, da je nesiguran u odabiru puta kojim bi slika trebalo da ide u susret ideološkom premrežavanju estetike, netom objavljenim zahtjevima da se i u simboličkoj ravni dâ odgovarajuća reprezentacija „nove stvarnosti“.

O ovom kolebanju, ne samo Lubardinom, svjedoče i dragocjeni dokumenti iz Arhiva Jugoslavije u Beogradu. Za ovu priliku, iz stenografskih bilješki, izdvojiću neka mjesta iz zanimljivih Lubardinih diskusija, uz neophodnu ogradu koja podrazumijeva da diskusija ima puni smisao tek kada se sagledava u kontekstu, dakle u „dramaturgiji“ koju iscrtavaju sve diskusije na ovim značajnim poslijeratnim strukovnim forumima jugoslovenskih umjetnika.

Prvi put, Lubarda značajnije uzima riječ na II plenumu uprave Saveza likovnih umjetnika Jugoslavije, održanom 11. i 12. aprila 1949. On najprije podržava Tartalju, u vezi sa stavom da kod nas, u Jugoslaviji, nije bilo „formalizma“ (pri čemu se pod pojmom „formalizam“ ovdje podrazumijevala apstrakcija u ruskoj umjetnosti – Tartalja pominje „konstruktivan“ način izražavanja, tj. konstruktivizam), ističući kako kod nas „formalizam nikad nije dobio jakog korena“, jer „mi nismo imali uslova da se formalizam kod nas razvije.“ Potom slijede rečenice u kojima Lubarda prvi put pominje „socijalistički realizam“: „Mi se stalno spotičemo o to šta je formalizam i šta treba da bude socijalistički realizam. Jedni postavljaju to pitanje, a imamo drugove koji se opiru tome pitanju. Teoretski se postavlja dobro, ali u praksi

8 Imenovan 1945. u zvanje vanrednog profesora, razriješen dužnosti 1946, kada je premješten u Crnu Goru, i postavljen najprije za činovnika Ministarstva prosvete, a potom imenovan za direktora novoformirane Umjetničke škole na Cetinju. Vidi: Odluka Predsjedništva NR CG, personalno odjeljenje, br. 2588, Cetinje, 11. IX 1946, i br. 5578, Cetinje, 4. aprila 1947. Državni arhiv Crne Gore.

9 U ULUS-u, ULUCG-u i SLUJ-u.

10 Najznačajnije su u tom pogledu, u periodu 1945–1950, izložbe: *Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije XIX i XX vijeka* (1946–1948) i *XXV međunarodni bijenale u Veneciji* (1950).

ne bih rekao da ispada dobro. Treba dati definiciju šta je socijalistički realizam, ali ne mislim samo teorijski, nego šta je on i praktički i tehnički.¹¹ Lubarda ne dira, ili se ne usuđuje da dira, u teoriju, i po njemu je ona „postavljena dobro“, silna je energija u tom pravcu usmjerena, javni je kulturni prostor prezasićen njome, ali umjetnik priželjkuje definiciju, koje još uvijek nema, o tome šta je u praktičnom smislu socijalistički realizam, tj. kako bi neko umjetničko djelo trebalo da se izvede a da relacija sadržina–forma bude jednoznačna – „definicije“, naime, služe tome. Možda priželjkjući upravo takvu definiciju, Lubarda, agonu skloni crnogorski brđanin, u nastavku, u susret Petogodišnjem planu (!), „koji se završava 1951“ ima krajnje zanimljiv predlog – „da učinimo jednu utakmicu ovakve vrste: utakmicu u znaku ko će najbolje, najrealnije prikazati našu stvarnost, kako objektivno, tako i u umetničkom kvalitetu... Ovako konkretan zadatak naterao bi ljude da izvrše tu unutrašnju revoluciju i da je prikažu.“¹² Nešto kasnije, u raspravi koja se povodom ovoga rasplamsala, pri čemu većina govornika misli da je ideja o takmičenju dobra, Lubarda govori kako se „kod nas [...] pojavljuje potreba kompozicije“ i kako je ona „diktovana stvarnošću“. Kompozicija po njemu ne treba da liči ni na Kurbea, ni na Delakroa, niti je treba praviti kao što ju je pravio Ticijan, budući da se naše društvo nalazi „u jednom dijalektičkom razvoju“, odnosno „u jednom istorijskom trenutku“, pa je, upravo sukladno tome, „treba [...] praviti onako kako diktuje stvarnost.“ Slijedi potom još jedno važno, ideološko reklo bi se, razlikovanje. Ako se, primjera radi, pravi kompozicija sa temom jednog „minera“, taj miner, radeći „u kapitalističkoj zemlji“, držeći mašinu i bušeći neku stijenu, to je, prema Lubardi, „kao da se pravi reklama za mašinu bušilicu.“ Za razliku od ovog minera koji radi u bezdušnom kapitalizmu, naš miner „ima lik ponosit, on ne samo da buši jedan komad stene, nego on kreće čitavo jedno brdo.“ Ističući kako je to tako upravo zbog toga što se odvija u „socijalističkoj sredini“, Lubarda, ne bez egzaltacije, kojom očito želi da naglasi epski polet zamišljene slike, postavlja, i sebi i drugima, pitanje: „i koji je to realizam koji će prikazati takav silovit polet naše omladine“, zaključujući da je u prikazivanju takvih scena iz socijalističke izgradnje neophodno da se istakne poetski momenat, „duh koji pokreće i volja koja pokreće narod da stvara budući bolji život“, izvedući na kraju ovog izlaganja sljedeći zaključak: „Ja mislim da ono što je najbolje i najkonstruktivnije u nauci slikarstva upotrebimo kao sredstvo za ove mogućnosti. Ako izbacimo poeziju iz umetnosti, onda je ostavljamo bez krila, bez poleta.“¹³ Usput, zanimljivom sintagmom „nauka slikarstva“, kao da je i nesvjesno opravdao sopstveni stav o potrebi da se „socijalistički realizam“ definiše, jer su, dakako, definicije svojstvenije svijetu nauke nego svijetu umjetnosti. Lubarda ovdje još ne zna za kanonski tekst Jovana Popovića *Idejnost daje krila talentima*, jer prvi broj časopisa *Umetnost*, inače predviđen programom rada SLUJ-a, pojaviće se kasnije, iste godine, pa i ne sluti da će ovaj borbena žrec socijalističkog realizma, polazeći od

11 AJ 317–80-(189–190)

12 AJ 317–80–190

13 AJ 317–80-(192–193)



Petar Lubarda, *Izgradnja pruge (Vagonet)* 1948, ulje na platnu, 208,5 x 258,5 cm, Narodni muzej Crne Gore – Cetinje

srodne ideje, od potrebe da u nekoj kompoziciji, iznutra, isijava elanom ispunjeni lik novog čovjeka u novom vremenu, sasjeci i njegova, Lubardina „krila“, tvrdeći kako u našoj tadašnjoj umjetnosti „često umesto elana vidimo pognute figure bez lica“ i kako su „često [...] figure okrenute leđima, da im se ne bi moralo videti lice.“ (Popović 1949, 9) Iako Popović poimenice ne spominje Lubardu, jasno je da ovdje aludira upravo na njegovu sliku *Vagonet*.

Pri kraju diskusije o „takmičenju“ koje je sâm predložio, Lubarda ima potrebu da se ogradi – kada je, naime, predložio ideju o takmičenju u slavu Petogodišnjeg plana, nije mislio „na nagrade“, već je mislio „da bi to bila revija o tome o čemu mi stalno govorimo, o socijalističkom realizmu, o načinu izražavanja, o tome kako da se najbolje izrazi naša stvarnost.“¹⁴ I na samom kraju, Lubarda u povodu takmičenja ističe važnost kolektivnog pregnuća umjetnika, njihovog povezivanja sa širom zajednicom i njenim institucijama ne samo po osnovu partijske pripadnosti već i šire „frontovske“ orijentacije, jer je njemu „dobar frontovac isto tako blizak kao

14 AJ 317–80–198

i dobar partijac“, dodajući da se u okviru ovog poduhvata, tj. takmičenja, „logično [...] treba pozabaviti i sa političkom izgradnjom“, ne zaboravljajući da naglasi i važnost kolektivnoga pregnuća: „Nikada se jedan umetnik nije stvorio bez saradnje mnoštva umetnika. Potrebno je mnoštvo umetnika da bi se dao karakter jednog vremena. Tako je bilo u svim procesima društvenim, pa je tako i u umetnosti.“¹⁵ Posebno pregnuće, tek da se ne zaboravi važnost „istorijskoga vremena“, priziva i završna rečenica: „Možemo u okviru ovoga da se obavežemo da držimo izvesna čisto politička predavanja.“¹⁶

Od završetka II plenuma SLUJ-a do početka II kongresa SLUJ-a, održanog u Beogradu 6. i 7. maja 1950. prošlo je tačno godinu i 24 dana. Lubardina „utakmica“, bar u nekoj institucionalizovanoj, javnoj formi, nije se održala, a po svoj prilici utišavala je i potreba da se drže „čisto politička predavanja“ u okviru umjetničkih strukovnih aktivnosti. Za ovo relativno kratko vrijeme u Jugoslaviji je otpočeo nepovratni proces društvene tranzicije, koji je podrazumijevao značajnu sistemsku liberalizaciju politike, ekonomije i kulture u zemlji. Najava ove liberalizacije došla je, najprije, iz sfere politike, kroz pristupnu besjedu Edvarda Kardelja u Slovenačkoj akademiji nauka i umetnosti, izgovorenu 12. decembra 1949. Krajem istoga mjeseca održan je i III plenum CK KPJ na kojem je, između ostalog, uopšteno omekšan partijski stav prema kulturi (Merenik 2001, 50), a još i prije znamenitog govora na III kongresu književnika Jugoslavije u Ljubljani 1952, Miroslav Krleža u diskusiji na II kongresu ove strukovne organizacije (26–29. XI 1949), ne dovodeći još uvijek u pitanje lenjinski princip o „partijnosti književnoga stvaranja“, ima potrebu da istakne „nonkomformizam našeg vlastitog elementa“¹⁷, kao i potrebu za oslobađanjem „od šematizovane lijeve kominformističke fraze.“ (Krleža 1950, 17)

Ovo povijesno omekšavanje partijske politike „propovijedanja, nadziranja i kažnjavanja“, osjeća se i u stenogramskim bilješkama sa II kongresa SLUJ-a. Relaksiran je, očito, i Petar Lubarda. On sada „nema neku naročitu temu“ i samo bi „rekao nešto generalno o slikarstvu.“¹⁸ No, prije nego što će reći nešto „generalno o slikarstvu“ Lubarda priznaje kako „mi često govorimo i kad se sastajemo pojedinačno i u većim grupama o socijalističkom realizmu danas, koji je aktuelan ne samo kod nas nego i u čitavom svetu“, i dodaje kako se, očito pri ovim susretima, često postavljaju ovakva pitanja: „šta je to, koji je to belaj taj socijalistički realizam? Kakvi su to bauci i šta je to taj formalizam? I uvek ove

15 AJ 317–80–201

16 AJ 317–80–202

17 Krleža je, očito, već od januara 1949. uveliko posvećen radu na kapitalnoj izložbi *Srednjovjekovna umjetnost naroda Jugoslavije* u Parizu, izložbi na kojoj je Evropi prezentovan svojevrсни *plaidoyer pro domo*, kao znak duboke utemeljenosti nove države i na svojoj sopstvenoj duhovnoj tradiciji, o kojoj i u diskusiji na pomenutom kongresu naširoko govori. (Krleža 1950, 15)

18 AJ 317–80–328

reči preskaču jedna drugu.¹⁹ Slijedi i veoma indikativan odgovor: „Po mome uverenju i ubedenju ja to ne bi nazvao ‘socijalistički realizam’ ja bih to bolje nazvao ovakvim izrazom ‘socijalistička umetnost’. A ako je socijalistička, a sigurno da jeste, ako joj je baza i shvatanje materijalističko, realističko i sama će ta umetnost biti takva.“²⁰ I izrazi „belaj“ i „bauk“ upućuju na ovaj relaksiraniji odnos prema „zahtjevima dana“, a terminološka inovacija, pomjeranje od standardizovanog izraza „socijalistički realizam“ ka izrazu „socijalistička umjetnost“, zapravo je dalekometna: ona kao da naslućuje ekstenziju kasnijih terminoloških preciziranja u izrazima kao što su „socijalistički estetizam“, „socijalistički modernizam“ itd. Da li pod uticajem krležijanskog *plaidoyer*-a *pro domo* iznesenog već i na pomenutom II kongresu književnika, ili pod uticajem ogromnog uspjeha izložbe *Srednjovjekovne umjetnosti naroda Jugoslavije* u Palati Šajo u Parizu, čiji je komesar, predsjednik Organizacionog odbora i pisac predgovora upravo Krleža, a koja je još u toku dok se ređaju govornici na ovom II kongresu SLUJ-a, svejedno, Lubarda ima potrebu da i sam istakne kako je naš narod „od svog dolaska na Balkan“, iako je bio „pod raznim uticajima, kulturnim i istorijskim“, u sferi kulture i umjetnosti uzdigao sopstvene vrijednosti, poput, primjerice, naših fresaka, koje su, prema Lubardinoj ocjeni „na mnogo višem likovnom stepenu i idejno nego li čak sama renesansa.“²¹ Ovim putem Lubarda udara i dalje, ističući kako se slikarstvo u Jugoslaviji, „kod jugoslovenskih naroda nije [...] izgubilo pored svih invazija i navala“, a u vezi sa izložbom, kako je imenuje Lubarda, „Dva veka slikarstva jugoslovenskih naroda“²² da smo vidjeli „da kroz sve te muke i borbu za nezavisnost imamo jedan kontinuitet, jednu tradiciju.“²³ A ovaj tradicijski niz Lubarda uvezuje navodeći primjere fresaka u Dalmaciji u Hrvatskoj, Češljarove slike, Đuru Jakšića i Nadeždu Petrović, a „u novije doba“ Kraljevića i Račića u Zagrebu, i slovenački impresionizam, koji je „u to doba bio izraz i težnja jednog nacionalnog osećanja za slobodu“, a kojem se, ističe govornik, može naći neka „podudarnost sa slovenačkim narodnim vezom i sa magničastim (vjerovatno: „magličastim“ – primjedba P. Ć.) planinama“, dodajući kako se uvijek „treba držati korena“ jednako kao što treba „logično [...] naučiti onaj najvažniji uzor“, u datom slučaju „školu“ francuskog impresionizma, jer iako je ona francuska „ona je isto tako i naša, jer je opštečovečanska.“²⁴ Ipak, Lubarda se na kraju izlaganja retorički pita: „Šta je to što bi nas umetnike povezalo sa osećanjima onih ljudi koji grade i izgrađuju socijalizam?“ U potrazi za odgovorom, on najprije ističe kako „socijalizam nije tako glatka stvar“, kako zahtijeva „mnogo sati rada, mnogo muka, kako napora ruku tako i mozga“ i, postavljajući pitanja „gdje su

19 AJ 317–80–329

20 AJ 317–80–(329–330)

21 AJ 317–80–330

22 Radi se o već pomenutoj izložbi *Slikarstvo i vajarstvo naroda Jugoslavije XIX i XX veka* (160 učesnika i oko 400 eksponata), prikazanoj u Beogradu, Zagrebu i Ljubljani u prvoj polovini 1947, a potom u Moskvi, Lenjingradu, Bratislavi, Pragu, Varšavi, Krakovu i Budimpešti, tokom 1947–1948.

23 AJ 317–80–330

24 AJ 317–80–(330–331)

sjedinjene ove sile koje daju umetniku podstrek za kreaciju? Gde je to? Je li to u realizmu? Je li to u formalizmu?“ odgovara kako se „mi nećemo mnogo koristiti od svih tih riječi“, jer „ako pogledamo [...] staro slikarstvo, pa i novo – pogledajmo recimo Van Goga – videćemo da nema radnika, da nema građanina koji neće voleti Van Gogove suncokrete“. A zašto je Van Gog to tako naslikao i šta ga je pobudilo? Pa zato što ga je pobudila „ona misao koju je čovek imao još od pećine, ona ljubav da preda drugome jedan lik svojih osećaja.“ Bio je ovo metodički uvod u završno retoričko pitanje-odgovor: „U socijalizmu koji je najlepši osećaj? Najljepši osjećaj (je) taj ogromni zajednički napor. Umetnik se pod najvećim teškoćama bori da dà generacijama i docnijim pokoljenjima svoj najlepši osećaj.“²⁵ Lubardi, kao izrazitom baštiniku epske tradicije, sigurno je bliska ova kolektivistička „mi“ ideja, ona je karakteristična za cijelo njegovo poratno slikarstvo, bilo da je, kratko, i ne u svim slučajevima, naslonjena na elan i polet kojim upravljaju parole, nalozi i očekivanja dana, bilo da izvire iz šire epske tradicije, ponajviše narodne poezije, i različitih oblika usmenih predanja, bilo da sanja „let u kosmos“ i prenosi „štafetu ljudskog razuma“, ili pak odgoneta neprozirnosti i tajne zodijskih znakova.

Lubarda je bio posljednji govornik prvog dana Kongresa. Prvi govornik sljedećeg dana Vilim Svečnjak, u smislu krležijanskog *plaidoyer-a pro domo*, nastavlja tamo gdje je Lubarda stao. Svečnjak, istina, najprije upućuje na značaj Kongresa u smislu uočavanja važnosti „najšire, najslobodnije i najsmelije kritike i diskusije a u cilju stvaranja umetnosti epohe naše socijalističke izgradnje“, koja će uz likovnu praksu pomoći „da se oslobodimo kalupa i graza shema i dogmi koje su sputavale naše likovno stvaranje, a likovne umetnike dovodile do zabune i dezorijentacije.“²⁶ A potom slijedi i neskriveno krležijanski osvrt „na našu prošlost“ koji će pokazati „da se osnovica sveg našeg stvaralaštva pa i našeg samoodržanja nalazi u našem nonkonformizmu“, kao što će i „marksistička analiza naše istorije“ pokazati „da se naši narodi nisu dali svladati i podrediti uticajima civilizacija jačih naroda“ i da su „u svim svojim životnim manifestacijama i formama dali i očuvali biljeg originalnog i autohtonog stvaralaštva.“ Zato naši kulturni spomenici, materijalni i nematerijalni, „od prvog dana naše balkanske istorije“ čuvaju „svoj jezik, svoj govor, svoje pismo, njegujući i održavajući svoje običaje, svoje pesme, ukrase i ornamente, afirmirajući i razvijajući originalni karakter svoje umetnosti.“²⁷ Svečnjak potom odaje eksplicitno poštovanje svom duhovnom inspiratoru čitajući veoma dugi citat iz navedene Krležine diskusije.²⁸

Karakter Lubardinih najranijih radova iz ovog poratnog vremena upućuje na zaključak kako ovo ideološko premrežavanje estetike za njega uopšte nije bilo jednostavno i kako se njegova dotadašnja umjetnička uvjerenja nespretno uguravaju u neku vrstu imaginarne prokrustove postelje koju umjetnik, paradoksalno, u iznalsku „tačke sraza“ sa pravovjernim ideološkim očekivanjima, sam sebi sagrađuje.

25 AJ 317–80–(332–333)

26 AJ 317–80–(333–334)

27 AJ 317–80–335

28 AJ 317–80–(336–337)



Petar Lubarda, *Patnje naroda*, 1944–45, ulje na platnu, 244 x 157 cm, Muzej savremene umetnosti, Beograd

Slike *Patnje naroda* (1944–45) ili *Sjećanje na 1941. godinu* (1947), iz vremena za koje je i u slučaju drugih umjetnika karakteristična ratna tematika²⁹, očito su rađene prema nekim odabranim uzorima iz „velike“ umjetničke prošlosti³⁰. Kao da su, u pomanjkanju neke „posebne kombinacije“³¹, upravo ovi uzori bili neka vrsta spasonosnog formalnog vela kojim su bili obavijeni novi narativni sadržaji, pribavljajući im „visoki“ umjetnički legitimitet. Ali obje slike, koje su očito imale intenciju da kroz prizor obavijen sablasnim hladom prigušene bijele svjetlosti na neki način sublimiraju kolektivne ratne traume, slikane su u jednom usiljenom simboličkom ključu, uvodeći u sliku, prvi put u Lubardinom stvaralaštvu na takav način, dramatični mizanscen, princip patetične *inscenacije*, *instalacije* i *teatralizacije* prizora. Isti ovaj patos vidljiv je i na slici *Bombaš* (1945), u kompoziciji herojske piramidalne scene, koja u mnogo čemu „čitira“ znamenite historijske uzore³², ali je, u isto vrijeme, upravo ova slika na samoj granici koja, kako primjećuje Lidija Mere-

nik, već najavljuje mogućnost odvajanja problema materije slike, u njenom drugom planu, od problema njene retoričke sadržine, u prvom. (Merenik 2001, 62)

Uprkos nespornoj *sadržinskoj* pravovjernosti, nijedna od ovih slika, međutim, nije pošteđena ozbiljnih kritičkih primjedbi od strane poletnih kritičara nove epohe. Priroda i smisao ovih primjedbi raskrivaju poziciju novog subjekta, centralne

29 Već Dragoslav Đorđević utvrđuje kako je do 1947. godine „preovladavala [...] uglavnom ratna tematika, posle nje teme iz obnove i izgradnje.“ (Đorđević 1969, 71)

30 Bihalji-Merin upravo navodi El Greka, kao uzor koji Lubarda slijedi u slici *Patnje naroda* (Мерин 1945, 2), a M. B. Protić u svom predgovoru za katalog velike retrospektive „Lubarda u Muzeju savremene umetnosti“ Beograd, takođe ističe „elgrekovski komponovano *Sjećanje na 1941*“. (Protić 1967)

31 Lubardin izraz, vezan za njegova razmišljanja o umjetnosti nastaloj u zarobljeničkom logoru. (Перовић 1974, 455)

32 Ežen Delacroix, *Sloboda vodi narod*, 1830, Muzej Luvr, Pariz.



Petar Lubarda, *Sjećanje na 1941*, 1947, ulje na platnu 83 x 104 cm, privatno vlasništvo, Vićentije Petrović Beograd

figure u ondašnjem „umjetničkom sistemu“ – figure kritičara ideologa i cenzora. U tekstu posvećenom prvoj izložbi likovnih umjetnika Srbije nakon oslobođenja, Bihalji-Merin značajan prostor posvećuje Lubardinoj slici *Patnje naroda*. On najprije veli kako Lubarda „pokušava da reši problem jedinstva forme i sadržine jednom velikom kompozicijom“ i kako se ova njegova slika „nalazi u središtu pažnje“. Odajući mu priznanje za volju i riješenost da „komponuje teme današnjice“, da „daje i neko oblikovanje tragičnog i herojskog naših dana“, da „pokazuje kako se može pristupiti velikom novom zadatku, kako se može crpsti sa izvora sećanja na tragične i herojske godine“, Bihalji-Merin ne propušta da ukaže kako se Lubarda „još bori sa problemima oblikovanja“ i da mnoga mjesta na platnu „izgledaju još kao da nisu dovršena: nebo i zemlja, čovek i priroda, još nisu potpuno srasli i ne čine celinu“, dodajući, na kraju, kako će „mati i žena koja oplakuje mrtve ostati urezana u sećanju.“ (Мерин 1945, 2) U nešto kasnijem tekstu iz iste godine, Jovan Popović, ne imenujući Lubardu i njegovo djelo, očito aludira na istu sliku, spočitavajući joj „misticizam“ i „netipičnost“: „Druga opasna tema na kojoj se umetnik lako može okliznuti jeste tema patnji i stradanja naroda. Pitanje je kako će umetnik tu temu obraditi. Ako prikaže samo procesije 'stradalnika' u nekom mističnom



Petar Lubarda, *Juriš*, 1945, ulje na platnu, 200 x 156 cm, Narodni muzej Crne Gore – Cetinje

1946, 130) A tri godine kasnije, u *Žapisima iz 1949*. Grga Gamulin, pišući o istoj slici, kod njega imenovanoj *Juriš*, ističe najprije kako je „lice ranjenog borca koji se diže u freneziji borbe [...] najbolje naslikano lice kod nas nakon Oslobođenja“, kao i to da se „cijela koloristička koncepcija te slike, u onim nijansama otrovnog Lubardinog zelenila, mogla [...] sretno prilagoditi njenoj sadržajnosti. Sve je zavutlano, ispunjeno mržnjom i ognjenim parama, a ranjenikovo lice unosi se bijesnom odlučnošću u neprijatelja, u daljinu.“ Ali, u ostalim likovima kompozicije, nastavlja Gamulin lekciju, „slikar nije izdržao visinu tog patosa: neuvjerljiva figura borca u sredini najmanje je prikladna da bude osovina, koja drži u ravnoteži oblike i mase, nerazrađeni lik partizanke nije izašao iz okvira retorike, a nerazgovijetni i sumarno označeni leševi u prednjem planu još više narušavaju dojam konzistentne vizuelne realnosti.“ (Gamulin 1949, 831–832)

Primjedbe su, vidjeli smo, upućene kako na „sadržinu“ tako i na „formu“ djela, dva njegova ključna aspekta čije „prirodno“ objedinjavanje traži i očekuje ondašnja kritika. Ali iako se u nizu radova koji su nastali nakon odlaska u Crnu Goru 1946. Lubarda „sklonio“ u prividnu sadržinsku „neutralnost“, slikajući crnogorske pejzaže, ni tada ozbiljni prigovori nijesu izostali, s tim što su ovog puta bili usmjereni na kritiku formalnih elemenata slike i tek na osnovu njih na izostanak „sadržinske objektivnosti“ u predstavljanju „realnosti“. U istom tekstu, u *Žapisima iz 1949*, Gamulin piše: „Ali osnovni problem Lubardina slikarstva ostaje boja, onaj

svetlu prikaz neće biti istinit pa čak i da je tehnički uspeo. Stradanje naših naroda nije bilo pasivno, bezizgledno, životinjsko, odnosno pasivnost i bezizglednost nisu bile nimalo tipične.“ (Popović 1945) Da je i sama kritika nesigurna u zasnivanju „objektivnosti“ i isključivanju „subjektivne“ procjene svjedoče različite ocjene Lubardine slike *Iz borbe* (poznata i kao *Bombaš* i *Juriš*). Najprije, Bihalji-Merin je pun hvale, ističući kako je taj rad „u centru zapažanja“ na izložbi i kako je u pitanju „monumentalno postavljena slika koja impresivno priča o [...] epizodi velike borbe“, te da je „jaka slikarska snaga povezala [...] plavetnilo munjevitog neba sa čovekom i zemljom“ i da nam ona „ukazuje na to da se naši umetnici spremaju na velike kompozicije koje će moći da prikažu veliku tematiku narodne borbe.“ (Бихалји-Мерин



Petar Lubarda, *Sjećanje na 1941*, 1947, ulje na platnu 83 x 104 cm, privatno vlasništvo, Vićentije Petrović Beograd

njegov nerealni, apstraktni kolorit gustih zelenih i maslinastih tonaliteta, kojima on u sumarnim širokim namazima modelira nedefinirane oblike, a iz kojeg kao da se uvijek isparuje neko nadnaravno, fantomatsko osjećanje života. Dovoljno je vidjeti njegove crnogorske pejzaže iz 1947. pa da u svoj ošttrini iskrсне pitanje: koliko će daleko u smislu dostizanja realističke pojavnosti Lubarda moći doći s ovom tako određenom, subjektivnom, iznad realnosti uvijek toliko uzdignutom paletom? Ima u tim naslikanim crnogorskim planinama neke mistike, nekog upornog traženja sadržajnosti 's one strane realnosti', koje, kao i u slučaju Tartaglie, dovodi u pitanje mogućnost pozitivne evolucije ovog tako dovršenog i izgrađenog stila. I upravo zato će borbu protiv tog 'mističnog' zakrčljavanja Lubardine umjetnosti trebati povesti prvenstveno na planu sadržajnosti, na planu uzdizanja umjetničke spoznaje do jasnih vidokruga svijesti. U tim vidokruzima pred svjetlošću životne istine, nestat će sve sablasti što se još gnijezde i skrivaju iza ovih platna, a u samom koloritu javit će se možda i boje, u kojima će se osjetiti i nešto od našeg današnjeg života." (Gamulin 1949, 832)

Iako je Lubardino djelo tokom ovog prvog poratnog razdoblja kolebljivo, iako on „luta“ između „mističke svjetlosti“ sjećanja na ratne događaje, prizora poratne izgradnje i turotnih crnogorskih pejzaža, iako je jezički repertoar nekoherentan, teško



Petar Lubarda, *Kompozicija (Motiv) sa primorja*, 1950, ulje na platnu, 243 x 305 cm, Narodni muzej Crne Gore – Cetinje

je reći da su njegov stvaralački ritam neposredno određivali ovi ideologizirani kritički prigovori i zahtjevi. I mada postoji izvjesna sjenka sumnje u povodu načina na koji Lubarda promišlja svoju umjetničku poziciju u kontekstu novih socijalnih okolnosti, o čemu možemo da slutimo i na osnovu jedne bilješke M. B. Protića u *Nojevoj barci*³³, mogli bismo reći da on, iako svakako osjeća njihov pritisak, ne drži baš mnogo do ovih primjedbi, da nastoji da i u ovim okolnostima traga za nekim novim izrazom, za onom „istinom slikarstva“ koja ga muči od najranijih dana.

Da je to doista tako govore upravo neke nove slike, nastale po povratku u Crnu Goru, poput *Ustanka* ili *Vagoneta* (obje iz 1948), koje su, uprkos tome što tematizuju heroiku minulog rata, odnosno poratne izgradnje, daleko od jednoznačnoga robovanja socrealističkim nalogima. S onu stranu „tematske“

33 „Zbunila me je te noći (na večeri koju su Petar i Vera Lubarda priredili u čast Anjes Amber, komesara izložbe „Savremena francuska umjetnost“ u Umjetničkom paviljonu u Beogradu, 1952 – primjedba P. Ć.) i jedna Milova i Petrova ispovest: da su, za vreme socrealizma, ponekad i sami pomišljali kako su se kao modernisti otisnuli u maglu – toliko je posle 1945. govor protiv Pariza, Zapada i modernizma bio sugestivan i nesavladiv. Zbunila jer sam verovao u njihovu čvrstu ubedenost.“ (Iporah 1992, 349)



Petar Lubarda, *Žetva – vršidba*, 1949, ulje na platnu, 151 x 197 cm, Narodni muzej Crne Gore – Cetinje

pravovjernosti³⁴, a u slučaju *Ustanka* i izvjesne plakatsko-propagandističke, agitacijske prirode slike, oba rada i karakterom slikarske površine, i njenom teškom materijalnom krećnom građom, utemeljuju proces artikulacije slike kao elementa zidne strukture, a zajedno sa istovremenim pejzažima iz okoline Cetinja ukazuju na uzdizanje značaja čisto slikarskih sredstava, koja se uprežu u otvorene procese automimetičkih postupaka. U isto vrijeme, formalna invencija koja grupu figura u obje slike tretira kao jedinstveni korpus, sa dinamičnim, zatvorenim obrisom, koji se u *Ustanku* naslanja na ogromnu stijensku ploču čija forma najavljuje izdvojene „nosače“ prizora na slikama iz pedesetih godina, kao elemente specifične topografske artikulacije predstavnog polja, ovi radovi su okrenuti budućnosti i najavljuju potpuno nove koncepcije slike.

U nekoliko izjava iz pedesetih i šezdesetih godina sâm Lubarda ponavljaće kako je za njega lično ovaj period bio „vrlo značajan“, pa „možda i presudan“,³⁵

34 Osim navedenih, krugu tematski „pravovjernih“ slika iz ovog perioda pripadaju, svaka na svoj način, i slike *Kompozicija (Motiv)* iz *primorja* (1948), kao velika freska – prizor iz narodnog života i *Žetva-vršidba* (1949), kao slika iz narodnog života, ali i kolektivnog radnog elana.

35 Majstorović 1955, 11; Станић 1967.

poričući da je na njega bilo ko vršio nekakav pritisak, „jer to bi bilo monstruozno“³⁶, i otkrivajući da je tadašnje „forsiranje kompozicije i velikog formata“ ono što je njemu „potpuno odgovaralo“. (Majstorović 1955, 11) Iz njegovih izjava saznajemo i da se nije slagao „sa metodom“, da je smatrao „da je potreban jači izraz i dublja sinteza“ (Majstorović 1955, 11), kao i da je ovo forsiranje on razumijevao i kao aktuelnu društvenu potrebu da se veliki formati integrišu sa arhitekturom javnih prostora: „potrebni su veći formati koji odgovaraju zidnim površinama, a njih ćemo nalaziti u savremenim društvenim prostorijama, u fabrikama ili na ulicama“ (Stanić 1967), jer „kao što možemo da vidimo reklame, zašto da ne vidimo slike“. (Stanić 1967) Na osnovu ovih izjava možemo zaključiti kako je i za Lubardu već tada umjetnost mišljena i kao funkcionalna, integralna, suštinska potreba nove društvene epohe. I zapravo to su za Lubardu i njegovo stvaralaštvo bili glavni učinci ovog kratkog razdoblja: osvajanje ideje monumentalnog formata, nova, posna i teška materija slike u kojoj svjetlost više nema reflektujuću funkciju, koja hrani iluzivne formalne mehanizme transfera trodimenzionalne realnosti u dvodimenzionalnu datost slike, već se pojavljuje kao samoemitujuće svojstvo same slikarske materije, kao i misao o aktivnoj društvenoj funkciji umjetnosti, o karakteru umjetnosti u socijalizmu i, možda, osnovu za uvjerenje da se „grčkom formom ne može [...] odraziti socijalizam.“³⁷

Iako je, nakon niza događaja koji tome idu u susret, zvanično, na VI kongresu KPJ, detroniran 1952, „sorealizam“ je u sâmom djelu naših najznačajnijih umjetnika *de facto* trajao mnogo kraće i, kako smo vidjeli, ne bez mnogih unutrašnjih protivrječnosti, koje impliciraju da ovu epohu nije obilježio nikakav jedinstveni i u sigurnosti jezičkih formi usidreni „stil“, već se zapravo radilo o nekoj vrsti ideološki rigidne, ali uz svu tu rigidnost i sav retorički polet nesigurne, plutajuće kulturne klime, o kratkotrajnom „duhu vremena“. Uprkos tome što je Lubardin odnos prema novom društvu u osnovi bio pozitivan, što je on očito nastojao da razvija ideje koje bi mogle da aktivno povežu i autonomno mišljenu umjetnost sa novonastajućim društvom, u očima jednog od tadašnjih ideoloških žreca Grge Gamulina, i on je identifikovan kao predratni „desni formalist“ (Gamulin 1949, 824–825), i kao takav, zajedno sa Ivanom Tabakovićem i Milom Milunovićem sklonjen sa beogradske Akademije likovnih umjetnosti, gdje je bio izabran u zvanje vanrednog profesora. I dok je Tabaković „samo“ pomjeren na očito manje značajnu Akademiju primijenjenih umjetnosti, Milunović i Lubarda su službeno premješteni

36 Вуковић, Синиша и Капор, Момо 1967. Iako ova Lubardina izjava zvuči vrlo odlučno, ne treba zaboraviti naprijed navedenu napomenu Miodraga Protića, o tome kako su mu i Milunović i Lubarda tokom jedne ispovijesti priznali da su „ponekad i sami pomišljali kako su se kao modernisti otisnuli u maglu“.

37 „Grčkom formom ne može se odraziti socijalizam. Ta forma je došla kao suština shvatanja epohe a ne kao nečija volja. Nešto što mi nećemo ne znači da nije i u pravu. Zemlja koja je u stanju da najbolje oseća zvuk vremena mislim da je naša zemlja. Naša umetnost je otišla daleko, nisam samo ja u pitanju ili nekoliko desetina drugih, bez kolektivnog osećanja ne bi bilo ni tih drugih niti mene. Jednim takvim zajedničkim naporom moguće je stvoriti umetnički ekvivalent naše sredine i našeg vremena.“ (Majstorović 1955, 11)

u Crnu Goru (Protić 1992, 257) sa namjerom, a zapravo više pod izgovorom, da tamo porade na osnivanju novih umjetničkih institucija i organizacija. Ova „kazna“ imala je izvjesno ideološko „pokriće“ i iz ugla ideološke pravovjernosti i legi(n)timnosti bila je „pravedna“. Sam Lubarda, naime, otkrio je kasnije da mu nije bilo blisko ideološko nadziranje nad umjetnošću: „Ono što stvarno nisam mogao da primim to je onaj deo što smo posle toga nazvali birokratskim. Ona presija na umetnike – kako on treba da radi i stvara. Bez obzira na sve situacije umetnost mora da ima svoj sopstveni jezik, svoju sopstvenu autonomiju.“ (Станић 1967) Između izjave u kojoj se poriče da je bilo ko na njega vršio pritisak, „jer bi to bilo monstruozno“, i ove potonje, očito postoji izvjesna kolizija. No ona se, istinoljupcu Petru Lubardi, može oprostiti: vjerovatno je tačno, kako je i sâm rekao, da na njega nije vršen pritisak *neposredno*, ali je zato „presija na umetnike – kako on treba da radi i stvara“ očito postojala.

U jednoj izjavi, datoj za *Ljubljanski dnevnik* 1959, Lubarda je ustvrdio kako se njegov „pravi razvoj dešava [...] posljednjih godina“ i kako „glavni prelom datira u 1949/50 godinu“. (*Petar Lubarda nas je obiskal* 1959) Ovo autorovo preciziranje vremena „glavnog preloma“ u sopstvenom poslijeratnom stvaralaštvu, u principu, može se uzeti kao zasnovano i tačno. No upravo izraz „glavni prelom“ na neki način implicira da su osim „glavnog“ postojali, ako ne „prelomi“, onda svakako neka konkretna radna iskustva, neko *sabiranje*, koje je ka ovom „prelomu“ vodilo. Može se reći da se sva ova radna iskustva, u kojima su već od 1947. godine ispoljena autorova ispipavanja mogućnosti zasnivanja nekog novog slikarskog jezika, svakako odnose i na kolebanja u vezi sa nametanjem socijalističkog realizma kao obavezujućeg „stila“ u prvim poslijeratnim godinama. Naime, i u slikama koje se mogu čitati i kao „sorealističke“, u kojima je vidljivo da Lubarda nesumnjivo nastoji da donekle ide u susret ideološkim očekivanjima i doktrinarnim estetskim naložima, prije svega u tematskom smislu, u najmanju ruku je jednako vidljivo i *sabiranje* upravo onih postupaka koji vode ka artikulaciji novog slikarskog jezika: ukidanje iluzionističkih mehanizama prenošenja motiva putem sve većih deformacija prirodnih oblika; potom, skraćivanje iluzivnoga prostora u slici, sve do njene potpune plošnosti i, najzad, invencija specifične, zidu podobne, materijalne građe slike.

LITERATURA

Arhiv Jugoslavije, skraćeno: AJ 317–80– (189–337)

Бихаљи-Мерин, Ото. „Пут ка слободи у приказу уметности. Поводом друге изложбе Удружења ликовних уметника Србије“. Београд: *Наша књижевност*, бр. 1, 1946.

Бошковић, Душан. „Сретен Марић и социјалистички реализам.“ у *Сретен Марић, Сликаство у Њорсокају?* (приређивач Душан Бошковић). Београд: Службени гласник, 2012.

Вуковић, Синиша и Момо Капор. „Цена живота и уметности“. *НИН*, Београд 4. 6. 1967.
Gamulin, Grga. „Zapisi iz 1949“. Zagreb: *Republika* 10–11 (1949).

- Билас, М. „Извјештај о агитационо пропагандном раду“ у *V Конгрес Комунистичке партије Југославије. Извештаји и реферати*. Београд: Култура, 1948.
- Ђорђевић, Dragoslav. „Сociјалистички реализам 1945–1950.“ у *1929–1950: Nadrealizam. Sociјalna umetnost*. Београд: Музеј савремене уметности, 1969.
- Задрима, А. „Уз јубиларну изложбу Петра Лубарде“. *Побједа*, 20. VII 1958.
- Krleža, Miroslav. *Riječ u diskusiji na Drugom Kongresu književnika Jugoslavije*. Zagreb: Republika, god VI, knj. I, br. 1, 1950.
- Марић, С. „Поводом једне изложбе без датума“. *Политика*, 6, 7, 8. I 1945.
- Мајсторовић, Стеван. „Лубарда“. *НИН* бр. 238, 24. јул 1955.
- Мереник, Lidija. *Ideološki modeli slike: srpsko slikarstvo 1945–1968*. Београд: Beopolis, Remont, 2001.
- Мерин, О. Б. „Изложба ликовних уметника Србије“. *Борба*, 22. јул 1945.
- Перовић, Олга. „Лубарда о себи и умјетности – Умјетник се увијек враћа својим корјенима“. Титоград: *Стварање* 4 (1974).
- Поповић, Јован. „О неким појавама у нашој ликовној уметности“. *Борба*, 29. XII 1945.
- Роповић, Јован. „Ideјnost daje krila talentima“. *Umetnost* 1 (1949).
- Протић, Миодраг Б. *Нојева барка*. Београд: Српска књижевна задруга, 1992.
- Protić, Miodrag B. *Lubarda*. Predgovor u katalogu retrospektivne izložbe slika 1927–1967. Београд: Музеј савремене уметности, 1967.
- Станић, Стеван. „Монолог с Лубардом“. *Борба*, 30. IV 1967.
- Stefanović, Aleksandar V. „Petar Lubarda protiv podele slikarstva na figurativno i apstraktno“. *Danas*, 27. 9. 1961.
- „Petar Lubarda nas је obiskal“, *Ljubljanski dnevnik*, 23. decembar 1959.
- „На вест о уметниковој смрти“. *Политика*, 14. II 1974.

Petar Ćuković
Faculty of Visual Arts,
Mediterranean University, Podgorica

**BETWEEN THE SPECTRE OF FORMALISM
AND THE TROUBLE OF SOCIALIST REALISM:
PETAR LUBARDA AND SOCIALIST REALISM**

Summary:

The majority of our historiography places the time of “socialist realism” in Yugoslavia in the period immediately after the Second World War: 1945–1950. During this time, in all areas of the institutional organisation of the state, as well as in the life of society in general, Yugoslavia understandably followed the experiences of the Soviet Union, as the first socialist country. Although the Soviet model of “socialist realism”, as a particular expression of the “objective”, cognitively inevitable clash of Art and the Revolution, was taken as a template in art and literature, this doctrinaire artistic style inarguably had some quite specific characteristics in the Yugoslav context. This text deals mostly with the anatomy of an individual artistic experience in the given historic circumstances. And it is precisely the artistic experience of Petar Lubarda, one of the most prominent Yugoslav artists after the war, which shows the impossibility of treating this short period of “socialist realism” in Yugoslavia monolithically. The term “experience” seems appropriate because it points not only to a concrete oeuvre, but also to what accompanies it – including the artist’s thoughts on the relevant topics of his day: esthetical, ideological, political and social. The text analyses in particular a certain always present *duality* in Lubarda’s attitude to the ideological and political imperatives bearing on the field of aesthetics between 1945 and 1950. Lubarda vacillates, tries to find his bearings in the given circumstances, and feels the pressure of the powerful ideological agitprop machinery of the Party, probably in part through the critical remarks directed at his paintings by the ideological high priests of the time. On occasion, this pressure would leave a trace both in the initial discussions at professional fora at which Lubarda took part from the very beginning and in the forced formal framework of his earliest paintings from the period, such as *The Sufferings of a People* (1944–45) or *Remembrance of 1941* (1947). On the other hand, the obvious indebtedness to current

ideological and political orders, primarily visible in the choice of the “subjects” of the paintings, did not hinder Lubarda in his search for a new concept of art. His efforts in this direction can be seen already early on, in the painting *Scene from Combat* (also known as *The Bomber*), from 1945, and more clearly in later paintings such as *The Uprising* (sometimes also known as *Assault*), *Boxcar* and *Seaside Motif*, all from 1948. On the one hand, the physical encoding of the figures in these paintings points to “mobility”, to “bodies in action”, to the martial and work enthusiasm of the builders of an epoch; on the other, turning to the field of purely plastic means, procedures creep into and *gather* in the paintings to *gradually* lead to the articulation of a new language of painting. This language included the abolition of literal illusionist mechanisms of rendering a motif through the increasing deformation of natural forms, even to the point of surrealism; the shortening of illusive space in the paintings, up to and including their total flatness; and, finally, the invention of a specific, wall-like material structure for the paintings.

Key words:

socialist realism, art, Petar Lubarda, ideology, criticism