

Vida Knežević

NE ČEKAJUĆI INSPIRACIJU

*Jugoslovenska umetnost
između dva svetska rata
i revolucionarni
društveni pokret*



Ne čekajući inspiraciju

Jugoslovenska umetnost između dva svetska rata i revolucionarni društveni pokret

Vida Knežević

Izdavači

Udruženje likovnih umetnika Srbije

Mali Kalemegdan 1, 11000 Beograd, Republika Srbija

www.ulus.rs

Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe

Kancelarija za jugoistočnu Evropu Rosa Luxemburg Stiftung

Gospodar Jevremova 47, 11000 Beograd, Republika Srbija

www.rosalux.rs

Urednica Marijana Stojčić

Recenzenti dr Stanislava Barać, dr Nikola Dedić, dr Stefan Gužvica

Lektura i korektura Milja Lukić

Dizajn i prelom Vahida Ramujkić

Štampa Standard 2

Tiraž 400

Beograd, 2023.

ISBN 978-86-6307-150-6

Publikacija je nastala uz podršku Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe. Publikacija ili njeni delovi mogu se slobodno koristiti uz navođenje izvora. Sadržaj ove publikacije isključiva je odgovornost autora i autorki i ne odražava nužno ni stavove Udruženja likovnih umetnika Srbije ni Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe. Publikaciju nije dozvoljeno prodavati niti koristiti u komercijalne svrhe.



**ROSA
LUXEMBURG
STIFTUNG
SOUTHEAST
EUROPE**

Vida Knežević

NE ČEKAJUĆI INSPIRACIJU

—

*Jugoslovenska umetnost
između dva svetska rata
i revolucionarni
društveni pokret*

Predgovor

Ova knjiga je proizašla iz mog doktorskog istraživanja na kome sam radila tokom 2017. i 2018. godine i uobličene doktorske teze koju sam odbranila 2019. godine na Interdisciplinarnim studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu, na odseku za Teoriju umetnosti i medija, pod nazivom „Teorija i praksa kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi (jugoslovenska umetnost između dva svetska rata i revolucionarni društveni pokret)“.

Na bezrezervnoj podršci u pisanju ovog rada zahvaljujem svojoj mentorki, profesorki dr Sonji Marinković, koja je, baveći se sličnom temom u svom magistarskom radu, samo nekoliko decenija ranije, imala razumevanja za moju naučnu potrebu da se ovom temom bavim sada, u potpuno drugačijem društvenopolitičkom kontekstu.

Ipak, želela bih da istaknem da su prva razmišljanja o ovim temama došla kroz zajednički rad s Markom Miletićem, mojim dugogodišnjim kolegom i saborcem iz Kontekst kolektiva, kustosko, umetničko, aktivističke organizacije u kojoj zajedno radimo više od petnaest godina, gotovo od samog njenog osnivanja 2006. godine. Kroz naš zajednički projekat „O solidarnosti. Zašto je važno misliti o studentskim protestima 30ih godina XX veka“ (2011-2013), kao i kroz izložbu „Nekoliko reči o 'malim' stvarima (u postsocijalizmu)“ (2013), koja je, između ostalog, inspirisana izložbom i manifestom umetnika Mirka Kujačića (1932), bavili smo se savremenim čitanjima revolucionarnog studentskog pokreta, te umetničkom i političkom organizovanju umetnika i umetnica za bolje uslove rada, time dajući podršku tada aktuelnim studentskim borbama (2011) i borbama umetnika za bolje uslove rada, koja i dalje traje.

Za bezgraničnu podršku zahvaljujem i Ivani Marjanović, s kojom sam delila dane i (neprospavane) noći u zajedničkim razgovorima o umetnosti i politici, inicirajući i radeći zajedno u početnim godinama Kontekst kolektiva. Njoj zahvaljujem i na prvim komentarima na uobličeni tekst i na međusobnom bodrenju, budući da smo istovremeno radile na izradi svojih doktorskih teza.

Ovom prilikom bih volela da zahvalim i drugaricama i kolegincama iz zagrebačkog kolektiva BLOK: Ivani Hanaček, Ani Kutleši i Vesni Vuković, koje su, paralelno s mojim istraživanjima o grupi *Život*, istraživale o grupi *Zemlja*, i s kojima sam u nizu prilika sarađivala i razvijala svoja razmišljanja. Jedno od prvih izlaganja u vezi s temom ovog istraživanja, kao i propratni tekst, priredila sam za konferenciju i publikaciju „Lekcije o odbrani: Da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?” (2017), umetničkog kolektiva KURS (Mirjana Radovanović i Miloš Miletić) i ovim putem im zahvaljujem.

Marijani Stojčić dugujem svu zahvalnost, pre svega kao urednici ove knjige, koja mi je ulila novu snagu i inspirisala me da se vratim tekstu nakon nekoliko godina i uobličim ga u knjigu koja je prilagođena široj čitalačkoj javnosti. Kroz naš zajednički rad u praksi sam osetila šta zaista znače feministička solidarnost, sestrinsko osnaživanje i podržavanje u momentima u kojima sam gubila snagu i borila se s nesigurnošću u sopstveni tekst i misao.

Neizmerno mi je drago što je izdavač ove knjige upravo Udruženje likovnih umetnika Srbije (ULUS), budući da se moje istraživanje bavi, makar delimično, međuratnom istorijom ovog udruženja i njihovom borbom za bolje uslove rada na tadašnjoj umetničkoj sceni. Naročito u trenutku kad je aktuelna uprava ovog Udruženja (od 2019), uključena u širi front borbe umetnica i umetnika, kulturnih radnica i radnika za dostojanstven rad. I ne samo to, u trenutku pisanja ovog predgovora ULUS je najavio seriju protesta za očuvanje Umetničkog paviljona *Cvijeta Zuzorić*, umetničkog prostora koji će biti često pominjan na stranicama koje su pred vama. Posebno sam zahvalna na divnoj saradnji umetnicima i umetnicama iz Debatno-istraživačkog programa ULUSa – Vahidi Ramujkić, koja je ujed-

no i vizuelno oblikovala ovu knjigu, kao i Milanu Đorđeviću i drugima s kojima sam imala prilike da saradujem na ovom projektu. Za priliku da objavim ovu knjigu zahvaljujem drugovima i drugaricama iz Fondacije Roza Luksemburg, posebno Krunoslavu Stojakoviću i Vladanu Jeremiću, na razumevanju i strpljenju tokom rada na ovoj knjizi.

Zahvalna sam i svom radnom kolektivu, malom „socijalističkom preduzeću”, redakciji Mašina portala – Andrašu Juhasu, Iskri Krstić, Ireni Pejić, Marku Miletiću i Mireli Šantić – u kojoj zajedničkim snagama eksperimentišemo u smislu unapređenja radnih uslova i kolektivnih praksi brige.

Moje razumevanje ovih tema i pitanje zbog čega nam je danas bitno da se njima bavimo, konstantno je podsticano dugogodišnjim razgovorima s dragim koleginicama, drugaricama u borbi: Marijanom Cvetković, Mirjanom Dragosavljević, Jelenom Vesić, Anom Vujanović, Martom Popivodom, Nađom Bobičić, Ksenijom Forcom, Majom Solar i mnogima drugima koje sam tokom godina rada na sceni upoznala i čije je znanje oblikovalo i moje.

Na kraju, posebno želim da zahvalim svojoj porodici, mami, pokojnom tati i bratu, koji su ceo život bili i ostali moja najveća podrška, naročito u godinama studiranja daleko od roditeljske kuće, u konstantnoj brizi i oskudici devedesetih godina, dajući sve za bratovo i moje obrazovanje. U godinama rada na doktorskom istraživanju, i konačno na izradi ove knjige, najveći teret podneli su moj životni partner Andreja Mirić i moja ćerka Saša, strpljivo podnoseći moja celodnevna odsustva i potrebu da radim osamljeno u Narodnoj biblioteci Srbije, ili pak trpeći moje pisanje i molbe za tišinom u stanu.

Njima posvećujem ovu knjigu.

Zahvaljujem na ustupljenoj arhivskoj i umetničkoj građi: Muzeju savremene umetnosti u Beogradu (posebno Aleksandri Mirčić, šefici Odeljenja za umetničku dokumentaciju), Narodnoj biblioteci Srbije, Narodnom muzeju Zrenjanin (višoj kustoskinji Oliveri Skoko), Istorijskom arhivu Beograda, Državnom arhivu Srbije, Javnoj ustanovi „Gradski muzej Mirko Komnenović i galerija Josip Bepo Benković” Herceg Novi (kustoskinji Jasmini Žitnik), kao i Muzeju Hercegovine u Trebinju (višoj kustoskinji Tamari Rajković).

Sadržaj:

1. **Uvod** 13
2. **Istorija, klasa, događaj: smernice za čitanje** 31
 - 2.1. O konceptu Istorije. Nelinearno poimanje vremena i prostora 33
 - 2.2. Strukturno i istorijsko razumevanje pojma klase: nekoliko napomena 37
 - 2.3. Stvari ne ostaju kakve jesu. Buđenje istorije i događaj 43
3. **Između dve revolucije** 47
 - 3.1. Izgradnja revolucionarnog subjekta: Komunistička partija Jugoslavije i jačanje radničkog pokreta 57
 - 3.2. Formulisanje politike Narodnog fronta i uloga legalne i ilegalne štampe 63
 - 3.3. Studentski revolucionarni pokret na Beogradskom univerzitetu: crtice o političkom životu 75
 - 3.4. Ženski revolucionarni pokret i časopis *Žena danas* 83
 - 3.5. Intersekcionalno povezivanje: feminizam, marksizam i kritički realizam 89

4. Jugoslovenska umetnost između dva svetska rata 101

- 4.1. Kritički realizam. Problem imenovanja 103
- 4.2. Sovjetski i zapadnoevropski uticaji kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi 108
 - 4.2.1. *Kultura i umetnost u postoktobarskoj Rusiji – projekcija novog* 108
 - 4.2.2. *Fenomen socijalističkog realizma* 123
 - 4.2.3. *Art is is dead! LONG LIVE ART! Mihail Ljfić: uspostavljanje marksističke filozofije i teorije umetnosti* 130
 - 4.2.4. *Pojam kritičkog realizma Đerđa Lukača* 139
 - 4.2.5. *Frederik Džejmson: savremeno čitanje Lukača* 144
- 4.3. Jugoslovenska avangardna umetnost i njeni uticaji na dalji tok kritičkog realizma 151
 - 4.3.1. *Uticaji nadrealizma na jugoslovenski kritički realizam* 160
 - 4.3.2. *Sukob na književno-političkoj levisi: teze i prilog raspravi* 190

5. Ilegalna grupa Život i levi umetnički front 197

- 5.1. Događaj 1. Manifest umetnika Mirka Kujačića 199
- 5.2. Levi kulturno-umetnički front i Partija 207
- 5.3. Umetnička scena u Beogradu: pojava ilegalne grupe *Život* 215
- 5.4. Uloga grafike: umetnost i politička praksa 223
- 5.5. Događaj 2. *Bojkotaši* 237
- 5.6. Pokret Nezavisnih (Salon Nezavisnih) 251

6. Kolektivne prakse saradnje Zagreb – Beograd: Udruženje umetnika Zemlja i ilegalna grupa Život 267

- 6.1. Prvi dodiri sa *Zemljašima*. Beogradska scena 270
- 6.2. Susret: *Zemlja* i *Život* 274
- 6.3. Od problema kolektiva do pitanja političkog organizovanja 279

7. (Levo)feminističke intervencije u likovnoj kritici i istoriji umetnosti: slučaj Fani Politeo Vučković 287

- 7.1. (Levo)feminističke intervencije Fani Politeo Vučković u likovnoj kritici 293
 - 7.1.1. Rubrika „Umetnost” i članak „Izložba žena umetnica *Male Antante*” kao reprezentativni primer 293
 - 7.1.2. (Levo)feminističke prakse u promišljanju neplaćenog ženskog i umetničkog rada – savremena teorijska perspektiva 298
- 7.2. Klasni karakter feminističke intervencije Fani Politeo Vučković u istoriji umetnosti 302

Literatura 313

Spisak ilustracija 329

Biografija autorke 335

1

UVOD

Rekao sam gospodinu Đukiću da sam radnik, da mi treba znati da li da pišem ili da se latim svoga posla. Gospodin Đukić misli da treba da pišem, kad mi dolazi „inspiracija”. Radi ličnog zadovoljstva. U sebi sam mislio: onaj koji proživljava bolove, patnje i stradanja ne treba da čeka inspiraciju. On je stalno inspirisan. Njegove su muze glad i beda. Ali šta znaju ta gospoda o istini i bedi i stradanju, za njih je to tek siže, dirljiv i podesan za poeme iz perspektive sitnoga pesnika.¹

Spasavanje tog istorijskog sećanja od ključnog je značaja ako želimo da pronademo alternativu kapitalizmu. Naime, ta mogućnost zavisi od naše sposobnosti da čujemo glasove onih koji su išli sličnim putevima.²

Za razliku od dominantnih (modernističkih) istoričarsko-umetničkih analiza koje su umetničke prakse četvrte decenije 20. veka sagledavale kroz neprecizan i opšti pojam *socijalne umetnosti*, to jest *socijalnog realizma* u kojima se pomenuta umetnička praksa sagledava kao umetnički *pravac* ili umetnički *stil*, u istraživanju pred vama pomenute umetničke prakse se posmatraju kao određeni sklop *društvenih odnosa*.

Polazeći od debata između teoretičara (umetnosti) Rastka Močnika i Miklavža Komelja, o pretečama (jugoslovenske) partizanske umetnosti, iznosi se teza o jugoslovenskim umetničkim praksama *kritičkog realizma* četvrte decenije 20. veka – a koje su u knjizi predstavljene kroz poje-

- 1 Stefanović, S. „Pismo jednog proleterskog pesnika”, Nova literatura, Beograd, godina I, br. 2, str. 44-45, 1928.
- 2 Silvija Federiči, „Kaliban i Veštica: žene, telo i prvobitna akumulacija”, Burevesnik, Beograd, 2013, 16.

dinačne studije slučajeve, od kojih je ključna ilegalna grupa *Život*, a s njom u vezi i slučaj *Bojkotaša, Pokreta nezavisnih*, serije kontraizložbi pod nazivom *Salon nezavisnih*, te konačno formiranje *levog umetničkog fronta* – o specifičnom *kontinuitetu* avangardnih umetničkih praksi koje im prethode i koje se konačno susreću u partizanskoj umetnosti kao teorijsko-umetničkom i političkom *novumu*. U tom smislu, tvrdi se da je *kritički realizam* u jugoslovenskoj kulturi međuratnog perioda bio nastavak avangardnih teorijsko-umetničkih praksi samo u radikalno izmenjenim društvenopolitičkim okolnostima u kojima se menja i sam avangardni jezik. Radi se o avangardnim umetničkim praksama koje su omogućile susret Umetnosti i Politike.

Specifično za ovaj umetnički pokret jeste da primarna arhivska građa nikada do kraja nije sistematizovana niti joj se pridavao ozbiljniji značaj. Razlozi se mogu pronaći u čestom tendencioznom povezivanju s kompleksnim fenomenom tzv. sukoba na (umetničkoj) levlci, s „partijskom”, to jest „dogmatskom” umetnošću, ili pak „ždanovizmom”. Istražujući iz savremene perspektive, bilo je potrebno pozvati se na politizaciju pomenutih artefakata danas, u kontekstu političkih praksi (post)jugoslovenske umetnosti³, sakrivenih pod *pepelom* Istorije, u smislu *živog arhiva*⁴, onog koji u sebi nosi potencijal emancipacije društvene i kulturne politike pamćenja, kroz interseksionalno povezivanje marksizma, feminizma, studija kulture, kritičke teorije umetnosti, kritičke istorije umetnosti i konačno istorije, shvaćene kroz koncept istorijskog materijalizma.

Za takvu vrstu epistemološkog pristupa od značaja je ukazati na Benjaminovo shvatanje Istorije kao nelinearnog *razvoja* događaja u vremenu i prostoru. Nasuprot istoricističkom istorijskom pristupu, koji uzima u obzir isključivo teleološko, transcendentno i empiricističko poimanje istorijskog vremena koje u krajnjoj liniji vodi u idealizam, Benjamin

3 Videti, na primer: Zorana Dojčić, Dušan Grlja i Jelena Vesić (ured.), „Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti”, *Prelom kolektiv*, Beograd, 2010.

4 Ovde koristim koncept živog arhiva na način na koji je taj koncept u svojoj kustoskoj praksi elaborirao kustoski kolektiv Red min(e)d, pogledati više na <https://bringintakeout.wordpress.com/> (24. 9. 2018.)

ukazuje na Marksov koncept istorijskog materijalizma, koji u osnovi uvek podrazumeva klasne odnose i borbu. Takva je borba „za sirove i materijalne stvari, bez kojih nema onih tananih i spiritualnih”⁵. Takav pristup uzima u obzir materijalno čitanje istorije, koje „vanredno stanje” ne tretira kao izuzetak, već kao (istorijsko) pravilo. Pravilo, koje će nam, prema Benjaminu, dati šansu za poboljšanje našeg položaja u borbi protiv fašizma. Naravno, imajući u vidu da „protivnici” fašizam dočekuju „u ime napretka kao istorijske norme”.⁶

U takvoj teorijskoj postavci drugačije značenje dobija i Benjaminova teza o razbijanju istorijskog kontinuiteta postojanjem svesti svojstvene revolucionarnim klasama u trenutku njihovog delovanja. Kao određenu teorijsku potporu teorijskoj artikulaciji teze istraživanja, uvodi se i bitna feministička perspektiva u analizi kapitalističkih društvenih odnosa, preko feminističke analize prvobitne akumulacije kapitala, Silvije Federiči⁷. Uzimaju se u obzir i duboke transformacije na relaciji patrijarhat-kapitalizam: po pitanju reprodukcije radne snage i društvenog položaja žene. Takve nametnute društvene podele unutar *tela* proletarijata, doprinele su intenziviranju i prikrivanju eksploatacije radne snage.

Jugoslovenska revolucija nije bila tek nužni (i očekivani) sled društvenopolitičkih, ekonomskih i kulturno-umetničkih okolnosti međuratnog perioda, specifično četvrte decenije 20. veka koja je prethodila ratnim zbivanjima, već kontigentni, interseksionalni, transnacionalni, avangardno-komunističko-feministički i antifašistički *prelom*, koji je, politikom kontinuiteta, zajedništva i *organske* povezanosti vodio ka transformaciji *načina proizvodnje i društvenih odnosa*, kako onih umetničkih, tako i političkih. Umetnost koja se u konkretnom Događaju susrela s Politikom, otvorila je horizont budućnosti. Budućnosti (umetnosti) u kojoj umetnost gubi auru (umetničke) autonomije, proizvođači tako mo-

5 Walter Benjamin, „O shvatanju istorije”, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije>. (24.9.2018.)

6 Isto.

7 Videti: Silvija Federiči, „Kaliban i Veštica: žene, telo i prvobitna akumulacija”, Burevesnik, Beograd, 2013.

gućnost emancipacijskih društvenih odnosa u kojima je umetnost tek jedan deo, ali ravnopravni, *novog* (Društva). *Levi umetnički front*, proizašao iz umetničko-političkih aktivnosti ilegalne grupe *Život*, činio je tako organsku zajednicu s revolucionarnim pokretom (radničkim, omladinskim i ženskim), unutar kojeg su uticaji bili obostrani. Drugim rečima, naglašava se odnos teorijsko-umetničke prakse i političkog subjekta na način specifičnog *međudnosa*, kao i teza o neophodnosti političkog subjekta koji proizvodi politički horizont *moćnosti* umetničkoj praksi koja se povezuje s takvim horizontom, referiše na njega i proizvodi (sopstvenu) politiku umetnosti.

Mnogi faktori – lokalni, internacionalni, umetnički, politički – omogućili su ovakav sled istorije. Nekoliko njih je posebno izdvojeno kao ključni za mogućnost sagledavanja kako umetničkih tako i političkih protivrečnosti koje su odlučujuće uticale na teoriju i praksu kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi, povezanoj s jugoslovenskim *kritičkim realizmom* i revolucionarnim pokretom.

Teorija i praksa postoktobarske sovjetske avangarde izvršila je nesumnjiv uticaj na kritičku levicu unutar heterogene jugoslovenske kulture međuratnog perioda. Stoga je, u sagledavanju uticaja, neophodno bilo uzeti u obzir celokupan društvenopolitički kontekst u kome nastaju i jedna i druga umetnička praksa, ističući bitnu razliku; dok se dalji razvoj sovjetske avangardne umetnosti sagledava unutar društvenih procesa u kojima se Revolucija već desila, u slučaju jugoslovenskih umetničkih praksi o kojima je reč – radilo se o *predrevolucionarnoj* fazi, naime o kapitalističkim društvenim odnosima. Oktobarska revolucija se označava kao trenutak *preloma* koji avangardnim umetničkim praksama omogućava susret s političkim, što je otvorilo prostor za emancipacijsko eksperimentisanje s obe strane.

Pored novog čitanja polemika oko statusa i funkcije umetnosti u novom društvu, zatim novoj kulturnoj politici, a u kojima su ključnu ulogu imale institucije poput NARKOMPROSa (Narodnog komesarijata za obrazovanje), Proletkulta i mnogih drugih, kao i značajne teorijske figure poput Lenjina, Lunačarskog, Krupskaje, Bogdanova, zatim uloge

kulturno-umetničkih časopisa poput *Umetnosti komune* i *Lef-a*, mnogi avangardni umetnici i umetnice dali su svoj doprinos u stvaranju nove kulturne politike i uspostavljanju novih umetničkih institucija: Malevič, Lisicki, Rodčenko, Stepanova, Tatlin, Filonov, Punjin i mnogi drugi. Ključna pitanja kulturne politike su se ticala zapravo rada na terenu, potrebe savladavanja masovnog opismenjavanja, primarnog obrazovanja, dok se pozicija spram umetničkih praksi artikulirala kroz podršku umetničkoj pluralnosti, te borbi protiv proizvodnje monopolskih pozicija. Nakon faze početnog umetničko-političkog eksperimentisanja početkom treće decenije, u kojoj je ključnu ulogu imala heterogena i često antagonistička avangardna scena, polako se uvodi pojam *socijalističkog realizma*, koji se dovodi u vezu s počecima Staljinove dogmatizacije i instrumentalizacije kulturno-umetničkog polja, kao i konferencije u Harkovu i Minsku. Ovde se iznosi teza o neophodnosti ponovnog čitanja i razumevanja pojma, u odnosu na nova istraživanja i analize, a problematizovanjem teze o *socijalističkom realizmu* koju Boris Grojs iznosi u svojoj studiji *Gesamtwort Staljin* i postavljanjem ovog pojma u kontekst totalitarističkih teorija. Nasuprot tome, rad nudi kompleksnije čitanje pojma koristeći se marksističkim teorijama umetnosti koje formulišu Mihail Lifšic i Derđ Lukač tokom tridesetih godina 20. veka unutar Instituta Marksa i Engelsa u Moskvi. Radilo se o drugačijem pojmu (socijalističkog) realizma, stvaranog s materijalističkih, marksističko-lenjinističkih pozicija u teorijskom kružoku formiranom oko časopisa *Književna kritika* pokrenutog 1933. godine. Kao opozit službenom, oni razvijaju koncept *kritičkog realizma* unutar koga se razvija pojam „realizma” ne u smislu stila, već u smislu zaokružene koncepcije odnosa prema društvenom. S tim u vezi, rad naglašava da je u periodu Staljinovog političkog dogmatizma, revizionizma i nasilja, polje estetike bilo jedno od retkih slobodnih prostora za dalje razvijanje kritičke marksističke misli, iako se ta kritika često odnosila i na polje politike, baš kao što su kultura i umetnost činile u kontekstu Kraljevine Jugoslavije u kojoj mnogobrojni kulturno-umetnički programi, tekstovi, časopisi, političke akcije, postaju *sigurno* polje rada za zabranjeni revolucionarni pokret. Lifšicovim i Lukačevim upornim radom na sistematizaciji marksističke estetike, priređivanjem i prevođenjem do tada nepoznatih Marksovih i Engelsonih tekstova o

umetnosti, kao i njihovih filozofskih rukopisa, Engelsovih napisa o realizmu, Hegelove estetike, Marksove rane ontologije i antropologije i Lenjinovog koncepta „odraza”, otvorio se prostor za kritiku stereotipiziranog *naturalizma* koji se krio iza pojma *socijalističkog realizma*. Upravo kao i strukturno čitanje klase, klasne svesti i klasne borbe Majkla Hajnriha, tako i Mihail Lifšic u Lenjinovim pozicijama pronalazi kontingentnost društvenog razvoja i borbe. Klasna svest, stoga, po njegovom mišljenju, jedino može nastati analizom svih društvenih klasa u svim njihovim manifestacijama. Kontradikcije inherentne objektivnim klasnim konfuzijama, objašnjavaju i kontradikcije u umetnosti. Takva umetnička kolebanja, reflektovana u mnogim umetničkim istraživanjima, određuju specifičnu klasnu poziciju u odnosu prema centralnom problemu (načina) proizvodnje: pitanju *vlasništva i moći*. (Umetnička) klasna borba je borba protiv ideologije dominacije, ropstva i brutalnosti (slično kako to Benjamin definiše u svojim „Tezama o istoriji”). „Artificijelni marksistički sholasticizam” je po Lifšicu upravo taj prikriveni *naturalizam*, to jest Staljinov projekat *socijalističkog realizma*, koji na umetnički način reprezentuje dogmatski marksizam. Jedino marksizam koji je prožet duhom revolucionarne dijalektike može, prema Lifšicu, da čini osnovu *kritičkog realizma*. U tom smislu, vladajući društveno-politički narativ jeste određujući za aktuelnu formu umetnosti, ali u svoj svojoj dijalektičkoj manifestaciji. Umetnički rad uvek je izraz društveno progresivnih principa, te istovremeni izraz otpora regresivnim društvenopolitičkim tendencijama. Razvijajući dijalektičku *teoriju odraza*, kritikujući i odbacujući time opštu teoriju odraza, artikulišući pojmove *totaliteta*, te *opredmećenja*, Lukač uspostavlja tezu o umetnosti koja oponašajući *odražava* sveukupnost ljudskog sveta u konkretnom istorijskom trenutku. (Kritičkim) umetničkim sredstvima stvoreni svet samostalan je u pogledu sadržaja i forme, koga čovek, koji stoji nasuprot njega doživljava svojim, ne samo *po sebi i za sebe*, već i *za nas*⁸. Stoga je i zadatak umetnosti ne samo u tome da opiše ljudsko otuđenje u svetu, već i da promisli mogućnosti

8 György Lukács, „Poglavlje o arhitekturi”, DAI-SAI: Pula, Filozofski fakultet Rijeka, Zagreb, 2017, 16.

promene⁹. *Kritički realizam* podrazumeva onu umetnost koja istovremeno i sama zauzima stav o realnosti, kao odraz tog konkretnog momenta u razvoju čovečanstva. Ne radi se o vulgarnom oponašanju stvarnosti, već onom *strukturnom* koje putem umetničke subjektivnosti verno odražava *strukturu objektivne* stvarnosti na način kojim se izaziva „čuvstvena i misaona potresenost“¹⁰. Radi se o filozofski shvaćenom realizmu, a ne o istoričarsko-umetničkom stilu.

Pitanje odnosa jugoslovenskih avangardnih umetničkih praksi (pre svega zenitizma i nadrealizma) i njihovih teorijsko-umetničkih uticaja na *socijalnu umetnost*, to jest *kritički realizam* četvrte decenije, te konkretne saradnje i komunikacije među njihovim protagonistima i protagonistkinjama, izvedeno je kroz paradigmatičnu studiju slučaja umetnika Mirka Kujačića koji je bio u direktnom i indirektnom kontaktu s oba avangardna pokreta, a zatim jedan od osnivača ilegalne grupe *Život*. Bez analiziranja avangardnih pojava poput zenitizma i nadrealizma i njihovih *novum*-a po pitanju odnosa umetnost-politika, ni dalja umetnička zbivanja ne mogu biti jasna. Naročito posle 1931, kad se različitim napisima nadrealistički pokret jasno stavlja uz revoluciju, dok se na francuskoj sceni nadrealizma dešava sukob Breton-Aragon. Otuda proizlazi i specifično pitanje odnosa pripadnika zenitizma (konkretno Ljubomira Micića) i Mirka Kujačića, jednog od najvažnijih protagonista društveno angažovane umetnosti četvrte decenije 20. veka. Uticaji zenitizma i nadrealizma se pokazuju i analizom Kujačićeve paradigmatične i manifestacione izložbe organizovane 1932. godine u Umetničkom paviljonu *Cvijeta Zuzorić*, koju definišemo kao Događaj koji je uslovio formiranje ilegalne grupe *Život*, te centralna programska osnova i temelj kasnijeg *levog umetničkog fronta*. Njegov Manifest koji je bio strukturno postavljen u duhu zenitističke metrike i slogovnosti, predstavljao je jednu od najtemeljnijih artikulacija problema umetničkog rada u kapitalističkom (umetničkom) sistemu, iako postavljen u fragmentarnoj i manifestnoj formi. Stoga se u radu i tvrdi da je takvo materijalno izvođenje mesta umetnosti u kapitalističkoj proizvodnji izvedeno iz zenitističkih marksističko-lenjinis-

9 Isto, 16.

10 Isto, 18.

tičkih¹¹ manifestnih eklektičnih koncepata, ali i nadrealističkih (proto) altiserovskih frojdo-marksističkih analiza naročito jasno artikuliranih u kasnom nadrealističkom tekstu „Položaj nadrealizma u društvenom procesu”¹². Pomenuti pokreti istorijske avangarde u jugoslovenskoj kulturi (u ovom našem slučaju – zenitizam, naročito nadrealizam) negiraju određenja inherentna autonomnoj umetnosti: izolovanost od životne prakse, individualnu proizvodnju, kao i njoj odvojenu recepciju – upravo kao što to čine i revolucionarne prakse *kritičkog realizma* u jugoslovenskoj međuratnoj umetnosti. Pored pomenutih uticaja zenitizma i nadrealizma, uticaj na Kujačića je izvršila i umetnost Georga Grosa, nemačkog protagoniste Novog objektivizma, zatim Kete Kolvic, Ota Diksa, Franca Mazarela, a kada govorimo o jugoslovenskom horizontu, najveći uticaj je imala grupa *Zemlja*, iz Zagreba, s kojom je grupa *Život* imala posebno blisku saradnju.

Odnos Umetnosti i Politike je posmatran kroz odnos konkretnih umetničkih praksi jugoslovenskog *kritičkog realizma* i kolektivnog društvenog *tela* tadašnjeg revolucionarnog pokreta koji se, kako se pokazuje, gradi kroz interseksionalnu, intertekstualnu i transnacionalnu saradnju radničkog, ženskog i omladinsko-studentskog pokreta. U tako kompleksnom sagledavanju umetnosti-društva-politike, mogu se shvatiti i mnoge protivrečnosti koje okružuju umetničke prakse ilegalne grupe *Život* i propratnih umetničko-političkih događaja na sceni, koji kulminiraju formiranjem kolektivnog umetničkog tela: *levog umetničkog fronta*. U tako definisanim društvenim odnosima Revolucija, kao i sama Umetnost koja je prati, znači postavljanje novih koordinata mogućeg u konfrontaciji s nemogućim¹³.

- 11 Videti: Sezgin Bojnik, „Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film ‘Splav meduze’ Karpaa Godine”, u: Branislav Dimitrijević (ured.), *En Garde 20/21*, Heinrich Boll Stiftung i CZKD, Beograd, 2016, 68–76.
- 12 Videti: Oskar Davičo, Đorđe Kostić, Dušan Matic, „Položaj nadrealizma u društvenom procesu”, *Nadrealistička izdanja*, Beograd, 1932.
- 13 Videti: Miklavž Komelj, „Partizanska umetnost iskosa”, u: Marija Vasiljević (ured.), *Umetnost kao otpor fašizmu*, Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, 2015.

Pomenuti društveni pokreti bili su izrazito jaki tokom perioda o kome je reč, iako je Komunistička partija Jugoslavije radila u uslovima ilegalnosti i pod konstantnom pretnjom državnog represivnog aparata. Ove istorijske činjenice se moraju uzeti u obzir i kada se govori o savremenim pokušajima politizacije umetničkih praksi. U odsustvu snažnog političkog aktera (partije, pokreta, sindikata, itd), dakle, kada razmišljamo o umetničkom tretmanu političkih pitanja bez (horizonta) realnog političkog aktera, protagonista kritike postaje sâm umetnički rad. On postaje objekt koji preuzima odgovornost za političko, dok subjekt (umetnik/ca/umetnički kolektiv) tako ostaje na *sigurnoj* distanci¹⁴. Dodatno, treba uzeti u obzir i specifičnost umetničkog rada u odnosu na najamni rad, kao i poziciju umetnika u procesu (društvene) proizvodnje, zatim diskusiju o produktivnom i neproduktivnom radu, te čitavo polje buržoaskih mistifikacija o umetničkoj autonomiji, kako bi pokazali na primerima umetničke prakse grupe *Život i levog umetničkog fronta* da se o ovim pitanjima mora misliti ne samo istorijski, već i strukturalno. Upravo kako i Majkl Hajnrh ističe, pojmovi klase i klasne pripadnosti nikako nisu jednoznačni odnosi, već su to odnosi koji obiluju napetostima i protivrečnostima i u kojima se prepliću mehanizmi dominacije i otpora, i čiji se organizacijski i tehnički temelj neprestano menja, čime se u istorijskom trenutku stvaraju specifične institucije političke i društvene regulacije oko kojih se vodi neprestana borba. Stoga se i pripadanje određenoj klasi ne može odrediti formalnim svojstvima već isključivo prema subjektovom pozicioniranju unutar klasnih odnosa, na kojim osnovama se društvena i politička organizacija i solidarnost i jedino mogu graditi.

Ovoj perspektivi treba dodati i značajnu analizu feministkinje i političke aktivistkinje Silvije Federiči, koja je tokom sedamdesetih godina pisala o prvobitnoj akumulaciji kapitala, kritikujući i dopunjujući Marksovu analizu rodnim aspektom, adresirajući pitanje reprodukcije radne snage

14 Videti: Vesna Vuković, „Partisanship in Art A Conversation between Rena Rädle and Vesna Vuković inspired by an article by John Roberts“, <http://www.openspace-zkp.org/2013/en/journal.php?j=6&t=41> (2.10. 2018.)

i tadašnjeg društvenog položaja žene. Upostavljajući relacije između kapitalizma i patrijarhata, Federiči je insistirala na tome da analizi procesa „akumulacije” svetskog proleterijata treba dodati i proces prisiljavanja žena na reprodukciju radne snage.

Za teorijsko promišljanje *kritičkog realizma*, od nesumljive važnosti su i čuvene „Blumove teze” (Lukač, 1929.) koje u ranoj fazi postavljaju okvire za nastupajuću narodno-frontovku politiku, a koje je Lukač kasnije inkorporirao i u svoju marksističku teoriju estetike. Usled specifičnih političko-ekonomskih okolnosti u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji, KPJ je politiku *saveza* gradila kroz aktivnu saradnju s radništvom, seljaštvom, progresivnim omladinskim, studentskim i ženskim grupama, te tadašnjom inteligencijom i ostalim građanstvom. U tom smislu je i tadašnja levo orijentisana štampa na području Jugoslavije napravila radikalnan zaokret. Pored teorijske artikulacije, štampa je služila i u diseminaciji specifične strategije Narodnog fronta koji se formulisao po principu koncentričnih krugova.

Kako je *sukob na (književnoj) leviци* fenomen koji je presecao mnoga zbivanja na umetničkoj i političkoj „sceni” međuratnog perioda, a specifično tridesetih godina o kojima je ovde reč, u knjizi se sukob pominje u onoj meri u kojoj je bitan za rasvetljavanje kompleksnog međuodnosa protagonista i protagonistkinja čije uloge su se umetnički i politički preplitale, kao i mesta i događaji bitni za razumevanje šireg društvenopolitičkog i kulturno-umetničkog okvira.

Detaljno analizirajući „Moj manifest” Mirka Kujačića, tvrdi se da je takvo materijalističko izvođenje problema umetničkog rada u kapitalističkom (umetničkom) sistemu, kao i položaja umetnika kao „najamnog” radnika jedna od najtemeljnije postavljenih umetničkih analiza u periodu o kome je reč. Materijalna povezanost sa zenitističkim i nadrealističkim tekstovima, te marksističkom literaturom koja postaje sve dostupnija na sceni proliferacijom časopisa leve orijentacije, kao i paralelnim ilegalnim i legalnim radom komunističkog pokreta, koji putem narodno-frontovske politike ulazi u saradnju i politizuje mnoge legalne institucije, od sindikata i drugih radničkih organizacija do ženskih i omladinsko-studentskih, te različitih civilnih organizacija.

Uspostavljanje umetničkog tržišta i relativna komodifikacija umetničkog rada bili su realnost već mnogo ranije, te pratili razvoj koncepcije autonomije umetnosti, larpurlatizma i formalizma, kojoj je inherentna i mogućnost „dislocirane reakcije”¹⁵ pomenutih umetničkih tendencija koje kulminiraju u napadu istorijskih avangardi na instituciju umetnosti. Stoga je politički zadatak umetnosti da umetnički rad oslobodi iz supsumcije pod kapitalom, te da se emancipuje od diktata njegove reprodukcije.¹⁶ Preplitanje afektivnog i materijalnog u umetničkom radu posmatrano je kao osnov za konflikte i (klasne) borbe unutar same umetnosti, na terenu imenovanja, definisanja, pozicioniranja, upravo na način na koji je to sprovela *kritička umetnost* u svojoj istorijskoj kontingentnosti, kao kontinuitet „tačkaka prekida, rezova i preloma”¹⁷ s nekim od dominantnih tendencija u konkretnom istorijskom trenutku i konkretnim okolnostima. Tako se kritika ne posmatra isključivo kao negacija, već i kao druga strana afirmacije nečega što ranije nije bilo afirmirano.¹⁸ Umetnička praksa Kujačića, a zatim i grupa *Život, Bojkotaši i Pokret Nezavisnih*, ona je umetnička praksa koja je nastajala iz doktrine samorefleksije i samokritike umetničkog sistema i koja je kroz kritiku institucije umetnosti pokušavala da vrati umetnost u društvenu (i životnu) praksu, upravo ukazujući na pitanja načina proizvodnje, distribucije i potrošnje. Preispitivanjem odnosa sadržaja, forme i organizacije, kritička umetnost je uvek iznova vraćala, kao centralno pitanje, pitanje umetničkog rada¹⁹ u svojim različitim ispoljavanjima.

Ilegalna grupa *Život* nastaje u vremenu državne represije i cenzure, kao heterogena umetnička grupa pluralističkih stavova po pitanju umetničkih stilova i pravaca, koja se organizuje oko dve ključne ideje: 1)

- 15 Stipe Ćurković, „Heteronomija rada/autonomija estetskog”, *Frakcija, Časopis za izvedbene umjetnosti*, 60/61, zima 2011/2012, 22–33.
- 16 Isto.
- 17 Jelena Vesić, „Administracija estetike ili podzemni tokovi ugovaranja umetničkog posla između ljubavi i novca, novca i ljubavi”, *Frakcija, Časopis za izvedbene umjetnosti*, 68/69, zima 2013, 14–26.
- 18 Isto.
- 19 Isto.

umetnosti kao društvene prakse i 2) umetnosti koja kritičkim promišljanjem odnosa sadržaja, forme i organizacije menja i način proizvodnje umetnosti. Takva umetnička praksa koja je u sferi umetnosti zagovarala klasnu borbu umetničkim i političkim sredstvima, praksa je koju je Valter Benjamin definisao kroz jasno razgraničenje među pitanjima o poziciji jednog umetničkog rada *prema* proizvodnim odnosima svoje epohe, zatim o poziciji tog rada *u* istima, te pitanjem pozicioniranja i subjektiviziranja *intelektualaca* u političkim borbama. Drugim rečima, razmatrao je pitanje mesta intelektualaca kroz 1) njihovo pozicioniranje spram proleterijata i 2) način njihovog organizovanja. Ili, fukoovski rečeno, radilo se o nužnosti promene političkog, ekonomskog i institucionalnog poretka proizvodnje istine, kao i proizvodnih aparata umetnosti i medija. Ili prema Raunigu, koji razvija dalje Benjaminove i Fukoove teze, ukazujući da je reč o tome da se „temeljnije izmeni odnos prema poretku proizvodnje istine na način koji nadilazi figure umetnika i intelektualca, pa bili oni i specifični”²⁰. U slučaju *Života* i generalno *levog umetničkog fronta* radilo se upravo o takvim transverzalnim ulančavanjima umetničkih i političkih borbi.

Kroz analizu, pre svega, primarne arhivske građe o seriji događaja u vezi s pomenutom temom – događaj preuzimanja Udruženja likovnih umetnika, bojkot *Udruženja prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić* koje je upravljalo Umetničkim paviljonom *Cvijeta Zuzorić*, mnogobrojne aktivnosti i akcije *Bojkotaša*, *Rezolucija tridesetorice*, kao i serija svojevrstnih *kontraizložbi* pod nazivom *Salon nezavisnih* – pokazano je da je interseksionalno i transgresivno povezivanje umetnosti i politike naročito bilo ispoljeno u periodu koji je usledio. Tada se grupa *Život* sve više okreće problemu umetničkog organizovanja u povodu borbe za bolje životne i materijalne uslove umetnika i umetnica koji su u periodu o kome je reč *de facto* živeli na egzistencijalnom rubu, inicirajući nove emancipatorne strukture i forme organizovanja.

Ne treba zaboraviti da je ovo jedan od najtežih perioda u istoriji KPJ. Nakon uvođenja januarske diktature 1929. godine, te ishitrenog

20 Gerald Raunig, „Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka”, Kuda.org i Futura, Novi Sad, 2006, 98.

oružanog komunističkog otpora, usledilo je brutalno razbijanje ilegalnih organizacija KPJ i SKOJa, kao i mnogih legalnih uporišta revolucionarnih radničkih i sindikalnih centrala. Prema unapred pripremljenim policijskim spiskovima, masovno su hapšeni, mučeni i ubijani svi koji su dovođeni u vezu s komunistima na teritoriji čitave Jugoslavije. Bilans stanja bio je takav da je za samo nekoliko godina članstvo u KPJ bilo desetkovano, a uže rukovodstvo primorano da pobjegne u inostranstvo. Paralelno s krizom diktature, naročito izraženom tokom 1933. i 1934. godine, koja je pre svega pogodila radničku klasu i siromašno i srednje seljaštvo, teklo je i sporadično obnavljanje partijskih ćelija, neretko obustavljano novim policijskim provalama i čistkama. Teror je i dalje bio u porastu. Upravo su u ovom periodu odlučujuću ulogu odigrale levo orijentisane kulturno-umetničke grupe i kolektivi, te mnogobrojni izolovani pojedinci, naročito u preuzimaju i nastavljanju političkog rada, sredstvima koja su im bila na raspolaganju – agitacijom, pisanom rečju i slikom. Ovo je trajna specifičnost jugoslovenske umetnosti tog perioda u vremenu skoro potpunog desetkovanja KPJ – preuzimanje uloge očuvanja ideološkog bloka, te širenja klasne svesti među mnogobrojnim intelektualcima, sindikatima, radnicima, omladinom. U nametnutim okolnostima²¹, pitanje političkog organizovanja odnosi prevagu nad čisto umetničkim problemima. Kao odraz u ogledalu, realna politička situacija – potpuno oslabljena Partija, odlazak partijskog vrha u inostranstvo, frakcijska borba i sektaštvo, koreni praktičnog udaljavanja od Kominterne – transponovala se i na umetnički plan u nizu diskusija, polemika i sukoba (često *ad hominem* intoniranih) u posleratnim interpretacijama najčešće označenih kroz prizmu različitih faza „sukoba na leviци”, sa ključnom figurom Miroslava Krleže u epicentru zbivanja. Za

21 Ove specifične okolnosti u kojima se nalazi levo orijentisana jugoslovenska umetnost treba stalno imati pred očima, budući da su druge umetničke scene imale sasvim drugačije društvenopolitičke kontekste, od sovjetske avangarde, koja je delovala u okolnostima državnog socijalizma, potpomognuta u potpunosti državnim fondovima, do Nemačke, Francuske, Britanije i na primer Češke, u kojima je KP nesmetano i u legalnim uslovima radila, što je imalo očigledne reperkusije i na angažovanu umetnost.

razliku od aktera na književnoj levlci, koji su bili direktni protagonisti pomenutih sukoba, umetnička je scena, bivajući posredno i sporadično uključivana u pomenute polemike, uspevala da prevaziđe i/ili ostavi po strani sukobe na liniji autonomije umetnosti nasuprot one *tendenciozne*, stavljajući u prvi plan pitanje političkog organizovanja.

Na kraju, šta nam govore istražene epizode iz *života* grupe *Život*? Govore nam, bar u tragovima, o presudnoj važnosti pitanja političkog organizovanja (umetnika), bar isto toliko važnog koliko je i pitanje kolektiviteta, statusa i funkcije umetnika, kao i samog umetničkog rada u odnosu na polje politike, te problema umetničke forme i sadržaja – što su sve pitanja inherentna umetnosti levice od Pariske komune do danas. Reč je o istorijski jedinstvenim momentima preklapanja umetničke i političke revolucije. U njima kritičke umetničke prakse na autentičan način proizvode svest o nemogućnosti da se jedino i isključivo estetskim sredstvima odgovori na politička pitanja. Umetnost sama po sebi ne može da promeni postojeće društvene odnose, a naročito ne ostajući u *začaranom* (ekskluzivističkom i elitnom) krugu umetničkog sveta. Počevši od preispitivanja statusa (buržoaskog) umetnika, njegove konstruisane društvene pozicije, te samog umetničkog sistema izolovanog od društvenih zbivanja, koji je uporno negirao umetnikov realni materijalni položaj, umetnička praksa grupe *Život* povezala je svoju umetničku praksu s *političkom*, umetnički front sa (širim) *političkim frontom*. Solidarnim okupljanjem i konstantnim proširivanjem kruga svojih saradnika i saradnica, direktnim učešćem u građenju i osnaživanju društvenopolitičke svesti radničke klase i svih drugih potlačenih o sebi i sopstvenoj društvenoj poziciji, ona je učinila mnogo, uprkos različitim protivrečnostima, sukobima i mimoilaženjima. To naročito pokazuje slučaj *Bojkotaša*, koji je bio prvi u nizu primera umetničkog organizovanja koji je grupa *Život* predvodila, a nastavila stvaranjem pokreta *Nezavisnih* i njihovih *Salona*. Oni *de facto* govore o nužnosti političkog organizovanja koji će presudne učinke sagledati u nastupajućim ratnim okolnostima, u kojima mnogi od ovih protagonista nastavljaju svoje aktivnosti – kroz prosvetni, političko-informativni te kulturno-umetnički rad. Stoga je i iznimno važno govoriti o kontinuitetu političkih praksi u okviru različitih faza revolucionarne umetnosti,

ne samo one ratne – u kojoj se javljaju fenomeni narodne kulture i partizanske umetnosti, već i one predratne – kojoj tek sledi novo čitanje i definisanje. Do tada, držimo se preciznijeg pojma *kritičkog realizma* – ne samo u perspektivi otklona od kontaminiranog pojma *socijalističkog realizma*, već i u horizontu kontinueta kritičkih umetničkih praksi koje su i danas bitan pogon društvenopolitičkih borbi.



Radojica Živanović Noe, „Kompozicija”, linorez.

2

ISTORIJA, KLASA,
DOGAĐAJ:
SMERNICE ZA
ČITANJE



Oton Postružnik, „Mapa 16 linoreza”, linorez, 1934.

2.1.

O konceptu Istorije. Nelinearno poimanje vremena i prostora

*Hoće li i kako će ovaj način proizvodnje doći do svoga kraja, unaprijed se ne može odrediti. Tu nema sigurnosti, već samo borba s otvorenim ishodom.*²²

U svom posljednjem tekstu pod nazivom „O konceptu istorije / Teze o filozofiji istorije” iz rane 1940. godine Valter Benjamin uspostavlja novu percepciju vremena i prostora, radikalno drugačiju od „istoricističkog” pristupa. Putem ovih teza, Benjamin je verovao da je moguće anticipirati jednu teoriju istorije „kojom bi fašizam mogao biti sagledan”.²³ Kroz osamnaest teza on razvija koncept „istorijskog materijalizma”, koji, prema rečima Gala Kirna, u sebi sadrži svojevrsnu nelinearnost, poimanje vremena i prostora koje je „postalo bliže erupciji, prasku vremena, istovremeno nasilnom i demokratskom”.²⁴ Pod uticajem Marksove

- 22 Michael Heinrich, „Klase, klasna borba i povijesni determinizam”, 2013, <http://slobodnifilozofski.com/2013/12/michael-heinrich-klase-klasna-borba-i.html> (10. 10. 2017.)
- 23 Mome Brodersen, „Biografija Valtera Benjamina”, u: Treći program Radio Beograda, br. 133-134, I-II, 2007, 189.
- 24 Gal Kirn, „Ejzenštajn, Vertov i Medvedkin: revolucionarna 'kinofikacija' i nastanak komunističke subjektivnosti”, u: Miloš Miletić i Mirjana Radovanović (ured.), „Lekcije o odbrani: Da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?”, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, Beograd, 2017, 17.

postavke istorijskog materijalizma, Benjamin se konfrontira s dominantnim istoricističkim postavkama, odnosno s idejom istorijskog progressa prema kojoj svaka sledeća istorijska pojava predstavlja napredak i progress u odnosu na prethodnu, iz čega bi logično proizlazilo da je i fašizam korak napred. Benjamin tako navodi:

*Priroda te tuge biće jasnija ako postavimo pitanje u koga se to, u stvari, uživlja-va istoričar koji pripada školi istorizma. Odgovor bez uestezanja glasi: U pobe-dnika. Ali, oni koji danas vladaju naslednici su svih nekadašnjih pobednika. Zato uživanje u pobe-dnika uvek ide na ruku vlastodršcima. Time je istorijskom materijalisti dovoljno rečeno. Svako ko je ikada, sve do dana današnjeg, izlazio kao pobe-dnik, korača u trijumfalnoj povorci preko tela onih koji su danas po-raženi. Kao što je oduvek bilo uobičajeno, u trijumfalnoj povorci se nosi i plen. Taj plen se naziva kulturnim dobrima. Ona će u istorijskom materijalisti naići na distanciranog posmatrača. Naime, ono što on vidi u kulturnim dobrima, bez izuzetka je takvog porekla da se o tome ne može razmišljati bez užasavanja. Svoje postojanje ona ne duguju samo naporu genija koji su ih stvorili već i bezi-menom kuluku njihovih suvremenika.*²⁵

Pozivajući se na pomenute teze Valtera Benjamina o istoriji, u svojoj nedavno objavljenoj studiji o epistemološkim i političkim implikacijama Ruske revolucije²⁶ i njenim poukama, Darko Suvin korene Benjaminovog promišljanja nalazi u „iskustvu života pod buržoazijom kao

25 Walter Benjamin, „O shvatanju istorije“, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije>, (26.09.2018.)

26 U uvodnoj napomeni o nazivu revolucije, Suvin ističe da ni „Oktobarska“ ni „Ruska“ revolucija nisu potpuno adekvatni izrazi. Po njegovom mišljenju, prvi sugerise da od samog državnog udara u oktobru 1917. nadalje postoji kontinuitet svega ostalog, dok autor gradi mišljenje o dva perioda, Lenjinovom i Staljinovom, među kojima postoji radikalni diskontinuitet. Drugi naziv, pak, zaboravlja da se ta revolucija desila i u drugim delovima SSSRa, kao i da sami revolucionari nisu bili isključivo Rusi. Ipak, između dva nesavršena, bira za prigodniji termin „Ruska“, smatrajući da „bez Rusa te revolucije ne bi bilo, a bez drugih bila bi siromašnija, ali po mom sudu otprilike istovrsna“. Videti: Darko Suvin, „Pouke iz Ruske revolucije: epistemološki pristup“, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, 2017, 4.

pakla onemogućenog ispunjenja i neprekidnog, mučnog psihofizičkog pozljeđivanja”²⁷. Suvin ističe da Benjamin s potpunim pravom polazi, kao i Marks, od pojedinca (ljudi) i njihove potrebe za životom, slobodom i težnjom za srećom:

*Naime, polazi od velikih obećanja sreće, prvo, buržoaskih revolucija poput američke i francuske, i, drugo, komunističkih/socijalističkih pokreta koji su željeli ponovno podići njihovu palu zastavu u ime proletarijata kao novog povijesnog subjekta, ali bez buržoaskih kompromisa i izdaje. Za Benjamina, sreća također podrazumijeva odštetu za sveprisutni očaj ili opustošenost izazvanu ishodom povijesti i za neutješnost [Trostlosigkeit] ili osjećaj napuštenosti koji obilježava veliku većinu nas.*²⁸

Benjaminov akter oslobođenja, prema Suvinu, nije „Mesija”, nekakav pojedinac s nadljudskim sposobnostima, već, kao i kod Marksa, upravo „mi”, „potlačeno čovečanstvo” koje ima potencijal da postane sam svoj oslobodilac, pod uslovom da shvati zbog čega tako loše živi i da se udruži kako bi uradio nešto protiv tog stanja. U tom smislu, Benjaminov Mesija je označitelj „subjektivne snage” koja dovodi do kraja klasne istorije i uspostavljanja besklasnog društva. Baš poput Lukača, na kojega se Benjamin naslanjao, a Marks postavio kao definiciju – svako takvo delovanje naziva se „klasnom borbom”. Suvin dodaje još i „odozdo” diferencirajući ovaj pojam u odnosu na klasnu borbu odozgo, koja, po njegovom mišljenju, neprestano traje.²⁹

27 Isto, 6.

28 Isto, 7.

29 Isto, 8.



Mirko Kujacić

Mirko Kujacić, „Kod sudije”, linorez.

2.2.

Strukturno i istorijsko razumevanje pojma klase: nekoliko napomena

U tako postavljenom istorijskom horizontu, jedini mogući subjekt istorijske spoznaje jeste ona borbena, potlačena klasa koja kod Marksa nastupa kao „poslednja porobljena, ali i osvetnička klasa, koja delo oslobođenja privodi kraju u ime poraženih generacija”.³⁰ Dodatno će Altiiser³¹ intervenisati u Marksov istorijski materijalizam, naglašavajući važnost teorijskog raskida s idealizmom, kroz razrađivanje pojma „načina proizvodnje” koji ima funkciju epistemološkog rascepa s dotadašnjom tradicijom filozofije istorije. Tako, u društvenoj proizvodnji materijalnog života, prema Marksu, ljudi stupaju u određene, nužne odnose, koji su nezavisni od njihove volje, ali koji uslovljavaju proces društvenopolitičkog i „duhovnog” života uopšte.

U određenom stupnju razvitka materijalne proizvodne snage dolaze u protivrečnost s postojećim odnosima proizvodnje, što otvara mogućnost socijalne revolucije.³² Ipak, pojmove klase i klasne borbe, kako navodi savremeni nemački markistički teoretičar Mihael Hajnrih, moramo

30 Darko Suvin, „Pouke iz Ruske revolucije: epistemološki pristup”, nav. delo, 8.

31 Videti: Louis Althusser i Etienne Balibar, „Kako čitati kapital”, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, Zagreb, 1975.

32 Videti: Karl Marks, „Uvod u kritiku političke ekonomije”, *Prilog kritici političke ekonomije*, BIGZ, Beograd, 1976.

istovremeno misliti kako u *strukturnom* tako i u *istorijskom* smislu. Jer, za razliku od mnogih „vulgarnih” (marksističkih) shvatanja o nužnosti nastanka (socijalističke) revolucije u periodima kapitalističke krize, ovaj autor naglašava svu njenu kontingentnost.³³ U izvesnim momentima kod Marksa, Hajnrih naglašava „revolucionarni zanos prevladao je nad hladnim znanstvenikom”.³⁴ Time Hajnrih želi da naglasi potrebu za razlikovanjem strukturnog od istorijskog načina razumevanja društvenih klasa. Iako oba pristupa u analizi klasnih odnosa možemo naći kod Marksa – koja donekle uvode zabunu u poimanje koncepta klase i klasne borbe, za razumevanje kapitalističkog načina proizvodnje – Hajnrih naglašava – „Kapital” i dalje pruža najbolji doprinos.³⁵ Naime, o društvenim klasama se može govoriti na dva načina; onaj *strukturni* govori o tome da se klase određuju prema njihovom mestu unutar ukupnog društvenog procesa proizvodnje. *Istorijski* način, pak, naglašava diskurs o društvenim grupama koje se u konkretnim istorijskim trenucima same razumeju kao klase nasuprot drugim klasama. U markističkim definicijama pomenuta razlika se označavala konceptima „klase po sebi” i „klase za sebe”, prema Marksovim formulacijama iz „Bede filozofije”, u kojima se najčešće pretpostavljalo da se radi o jednoj te istoj klasi, jednoj bez svesti, drugoj sa svešću, s predodređenošću u smislu procesa od klase po sebi ka klasi za sebe³⁶. Drugim rečima, pripadnici klase se pokazuju kroz zajedničku „klasnu svest”.³⁷

33 Videti: Michael Heinrich, „Koje klase, koje borbe? Odgovor na tekst Karla Reittera ‘Kapitalizam bez klasne borbe?’”, u: 3k: kapital, klasa, kritika, Časopis Centra za radničke studije, god. 2, br. 2, 2015, 145–155; Stipe Ćurković, „Klase i klasna borba u Marxovoj kritici političke ekonomije: polemika Karl Ritter vs. Michael Heinrich. Uvod”, u: 3k: kapital, klasa, kritika, Časopis Centra za radničke studije, god. 2, br. 2, 2015, 125–130.

34 Michael Heinrich, „Klase, klasna borba i povijesni determinizam”, nav. delo.

35 Isto.

36 Stipe Ćurković, „Klase i klasna borba u Marxovoj kritici političke ekonomije: polemika Karl Ritter vs. Michael Heinrich. Uvod”, u: 3k: kapital, klasa, kritika, nav. delo, 148.

37 Michael Heinrich, „Klase, klasna borba i povijesni determinizam”, nav. delo.

Strukturni pristup u analizi pojma klase govori nam o tome da podela na vlasnike novca i proizvodnih sredstava, s jedne strane, i prodavaca radne snage – u dvostrukom smislu „slobodne” radnike i radnice, s druge, nije jednoznačan, već tenzičan i dinamičan odnos pun napetosti i u stalnom previranju. To je odnos koji je obeležen preplitanjem dominacije i otpora, čiji se organizacijski i tehnički temelj stalno menja i koji u istorijskom pogledu proizvodi specifične institucije društvene i političke regulacije oko kojih se vodi neprestana borba.³⁸ Međutim, Hajnrih ističe da se pripadanje određenoj klasi, u strukturnom smislu, ne može odrediti formalnim svojstvima, poput postojanja nadničkog odnosa, ili posedovanja ili neposedovanja sredstava za proizvodnju:

Iako predsjednik uprave nekog dioničarskog društva može biti u nadničnom odnosu, on ipak 'funkcionira kao kapitalist': on upravlja kapitalom (iako to nije njegovo vlasništvo), on organizira eksploataciju i njegova 'isplata' nije usmjerena prema vrijednosti njegove radne snage, nego prema stvorenom profitu. S druge strane možemo vidjeti mnoge formalno samostalne subjekte (koji čak posjeduju neka vlastita sredstva za proizvodnju) – kao i dalje proletere, koji žive od de facto prodaje svoje radne snage, koja se eventualno odvija pod lošijim uvjetima – kao da su u nadničnom odnosu.³⁹

Očigledno je da su, u strukturnom smislu, razlike u životnim uslovima između klase „buržoazije” i klase „proletera” znatne. Međutim, i to Hajnrih naglašava, i unutar strukturno određenog proletarijata postoje razlike u primanjima, obrazovanju, radnim i životnim navikama, načinu korišćenja slobodnog vremena, potrošačkom ponašanju. Tome treba dodati i problem asimetričnosti u rodnim odnosima, kao i konstantnu proizvodnju etnički konstruisanih linija razdvajanja.⁴⁰ Da li će se strukturno određena klasa transformisati u istorijsku, to jest istorijs-

38 Michael Heinrich, „Koje klase, koje borbe? Odgovor na tekst Karla Reittera Kapitalizam bez klasne borbe?”, nav. delo.

39 Michael Heinrich, „Klase, klasna borba i povijesni determinizam”, nav. delo.

40 Michael Heinrich, „Koje klase, koje borbe? Odgovor na tekst Karla Reittera Kapitalizam bez klasne borbe?”, nav. delo, 149.

ko-društvenu klasu, te da li će jedno klasno polje proizvesti zajedničku svest, daleko je od sigurnog ishoda. Čak i kada bi se strukturno određeni proletarijat razvio u istorijsku klasu s klasnom svešću, ne znači da će automatski poprimiti emancipatorsku dimenziju. Dakle, „istraživanje oblika koje historijska klasa poprima i samo je nužno historijsko”⁴¹. Klasno svestan proletarijat ne mora biti i revolucionaran:

*Veliki broj marksističkih klasnih analiza bio je, uslijed potrage za ‘revolucionarnim subjektom’, motiviran dvostrukom greškom izvođenja: prvo se pretpostavljalo da će strukturalni klasni položaj proletarijata, na duže ili kraće staze, nužno dovesti do nastanka klasne svijesti; a drugo, da klasna svijest nužno podrazumeva više ili manje revolucionarni karakter te klase. Ta politička pozadina objašnjava često ogorčene sukobe oko pitanja koga treba ubrojiti u proletarijat a koga samo u malograđanstvo, te tko unutar proletarijata pripada produktivnim radnicima (tj. onima koji stvaraju višak vrijednosti), jer oni su trebali biti najrevolucionarniji.*⁴²

Stoga je bitno naglasiti da određeni klasni položaj ne mora nužno da utiče na proizvođenje (klasne) svesti, niti na pojavu političkog angažmana. Svest pre svega nastaje svesnom refleksijom konkretne životne situacije, koja se treba shvatiti u svom antagonističkom i konfliktnom obliku unutar određene klase čije specifične grupe obiluju međusobnim različitostima i kontradikcijama. No, za razumevanje klasne politike je od trajne teorijske relevantnosti koncept *fetišizma* budući da „klasna svest” sama po sebi ne znači prevazilaženje fetišizma, njegovih „mistifikacija” i inverzija⁴³. Jer, kad pripadnici određenih klasa pokušaju da unutar kapitalističkog društva artikulišu svoje interese, oni to čine prvenstveno u krugu fetišiziranih oblika mišljenja i predstava, koji vladaju u spontanoj svakodnevnoj svesti.⁴⁴

41 Isto.

42 Isto.

43 Videti: Stipe Ćurković, „Klase i klasna borba u Marxovoj kritici političke ekonomije: polemika Karl Ritter vs. Michael Heinrich. Uvod”, nav. delo.

44 Michael Heinrich, „Klase, klasna borba i povijesni determinizam”, nav. delo.

Sve navedeno su faktori unutar kapitalističkog načina proizvodnje koji dodatno komplikuju potencijal političke subjektivacije, i koji problematizuju sve one tradicionalne markističke predstave o „automatizmu i linearnosti formule strukturni klasni položaj – klasna svijest – revolucionarna orijentacija“⁴⁵. Ipak, i fetišizam kao koncept ali i kao društveni odnos ima svoje granice. Naročito u istorijskim procesima uspostavljanja industrijskog kapitalizma, kada je na radničke otpore i borbe kapital reagovao brutalnom državnom represijom, od zabrane radničkih institucija, organizacija, sindikata, štrajkova, pa sve do progona i ubijanja političkih aktivista i aktivistkinja. I uprkos brojnim socijal-demokratskim, a kasnije i komunističkim tekstovima koji su, krajem 19. i u prvoj polovini 20. veka zagovarali deterministički pristup klasnoj analizi, potkrepljenim specifičnim Marksovima citatima⁴⁶ koji jesu o tome govorili, iz njegove celokupne analize kapitalističkog načina proizvodnje, Hajnrih naglašava, ne proizilazi da to vodi ka nužnom formiranju revolucionarne klase.⁴⁷

- 45 Stipe Ćurković, „Klase i klasna borba u Marxovoj kritici političke ekonomije: polemika Karl Ritter vs. Michael Heinrich. Uvod“, nav. delo, 129.
- 46 Navodim sledeći Marksov citat iz „Kapitala“, na koji i Hajnrih skreće pažnju: „Sa stalnim opadanjem broja magnata kapitala, koji uzurpiraju i monopolizuju sve prednosti tog procesa preobrazbe, raste masa siromaštva, pritiska, degeneriranja, sužanjstva, eksploatacije, no također raste gnjev stalno rastuće i kroz mehanizam kapitalističkog procesa proizvodnje ujedinjene, organizirane i samouke radničke klase. Monopol kapitala postat će okov načina proizvodnje, koji je s ovim i pod ovim procvjetao. Centralizacija sredstava za proizvodnju i podruštvljenje rada dolazi do točke u kojem će oni postati neizdrživi u svojoj kapitalističkoj ljusci. Ona će pasti, a posljednji časovi kapitalističkog privatnog vlasništva otkucavaju. Eksproprijatori će doživeti eksproprijaciju.“ (MEW 23, 790f), citirano prema: Michael Heinrich, „Klase, klasna borba i povijesni determinizam“, nav. delo.
- 47 „Upravo suprotno, Kapital zapravo pruža elemente za razumijevanje zašto su revolucionarni razvoji tako rijetki, zašto 'gnjev' o kojemu je u citatu riječ ne vodi odmah u borbu protiv kapitalizma. Analizom fetišizma, iracionalnosti nadničkog oblika i trinitarne formule Marx je pokazao kako kapitalistički način proizvodnje stvara sliku samoga sebe u kojoj su društveni odnosi postvareni, gdje se čini kako kapitalistički



Oton Postružnik, „Mapa 16 linoreza”, linorez, 1934.

proizvodni odnosi proizilaze iz uvijeta svake proizvodnje, tako da se o promjenama jedino može raditi unutar kapitalističkih odnosa. Jedan revolucionarni razvoj može nastati kao posljedica, on nije isključen, ali predstavlja sve osim jednog neizbježnog ishoda.” Michael Heinrich, „Klase, klasna borba i povijesni determinizam”, nav. delo.

2.3.

Stvari ne ostaju kakve jesu. Buđenje istorije i događaj

Nepravda danas kroči sigurnim korakom.

Ugnjetači prave planove za deset hiljada godina.

Sila potvrđuje: stvari će ostati kakve jesu.

Nigde ni glasa, sem glasa onih što vladaju,

A na svim trgovima izrabljivanje veli: tek sad ja počinjem.

Al' među ugnjetenima mnogi sad kažu:

Ono što želimo neće nikad doći.

Onaj što još živi nikad ne sme reći nikad!

Ono što je osigurano nije sigurno.

Stvari ne ostaju kakve jesu.

Kad oni što vladaju budu rekli šta imaju,

Progovoriće oni kojima se vlada.

Ko se, dakle, usuđuje da kaže „nikad“?

Koga treba kriviti ako ugnjetavanje ostane? Nas.

Ko može da ga ukine? Mi.

Onaj što je oboren na zemlju, mora da ustane!

Onaj što je izgubljen, mora da se bori!

Onog što je shvatio zašto mu je tako, kako zaustaviti?

Današnji pobeđeni su sutrašnji pobednici.

A nikad postaje: danas.48

Kada u tekstu pod nazivom „Buđenje istorije” Alen Badiju izlaže koncept Pobune, a u vezi s tim i koncept Događaja i Istine, referišući na savremene „pobune naroda”, on se uvek i svugde vraća na istorijsku perspektivu i iskustvo Pobuna u 20. veku. Po njemu, pobuna postaje istorijska kada njena „lokalizacija” prestane da se ograničava na zauzetom prostoru i uspostavi „obećanje nove vremenitosti s dugim dometom”, kad se iz jednoobraznog sastava transformiše u „mozaičku predstavu čitavog naroda” i kad, konačno, nastupi „afirmacija zajedničkog zahteva”. Tek tada se može govoriti o „buđenju istorije”. Upravo mišljenjem istorijskih pobeda, te referisanjem na Brehtovu „Pohvalu dijalektici” Badiju sagledava važnost pobune kao „čuvara istorije emancipacije”:

... istorijske pobune ukazuju na hitnu potrebu za uobličavanjem jedne reformulisane ideološke ponude, jedne snažne Ideje, jedne ključne hipoteze, da bi energija koju oslobađaju i pojedinci koje uključuje mogli da omoguće, pomoću i s onu stranu masovnog pokreta i buđenja istorije koje on nagoveštava, nastupanje jednog novog oblika organizacije, i, samim tim, politike. Da bi i politički dan nakon buđenja istorije i sam bio nov. Da bi se sutra zaista razlikovalo od danas.⁴⁹

Upravo ti potlačeni, Badijuevim rečnikom „nepostojeći” sveta, oni koji su prisutni u svetu ali izuzeti iz njegovog smisla i odluka, pokreću „promenu sveta” koja postaje stvarna u onom trenutku kada „nepostojeći” sveta počne, maksimalnim intenzitetom, da postoji u tom svetu. To konkretno obnavljanje postojanja „nepostojećeg” uslovljeno je *događajem*. Dakle, događaj kao ono što „omogućava obnavljanje nepostojećeg”.⁵⁰ Njega najavljuju tri znaka, imanentna masovnim narodnim demonstracijama: *intenzifikacija*, koja se po Badijuu postiže borbenim aktivizmom, *sažimanje*, u kome jedna manjina pobunjenih postane istinsko postojanje ukupne pobune, i *lokalizacija*, koja se čuva čvrstim pravilima o osvajanju mesta na kojima su pobunjenici prisutni. Tada počinje rad

48 Bertold Breht, „Pohvala dijalektici”, citirano prema: Alen Badiju, „Buđenje istorije”, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2013, 48–49.

49 Alen Badiju, „Buđenje istorije”, nav. delo, 48.

50 Isto, 60–61.

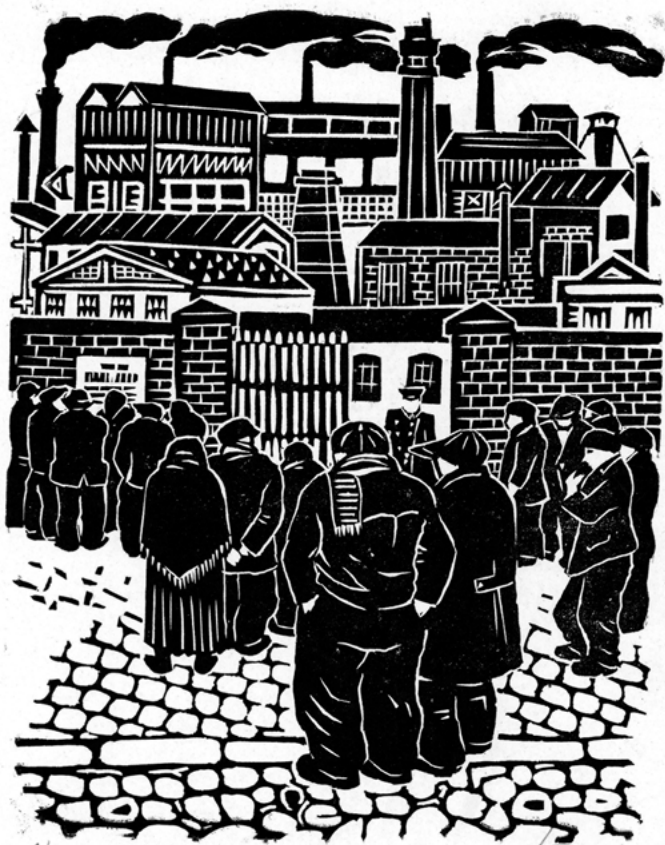
jedne nove istine, politike „organizacije”⁵¹. Organizacija leži na mestu ukrštanja jedne Ideje i jednog događaja, gde se ukrštanje može posmatrati jedino kao proces, čiji je neposredni subjekt politički aktivista (ili aktivistkinja); politički aktivisti i aktivistkinje kao *hibridna* bića, ona koja u sebi sadrže mnogostrukosti identiteta borbe, to su ona bića koje pobunjeni pokret može iz sebe da izrodi. U takvom procesu, Ideja pretpostavlja „stvarno narodne političke organizacije.” Na jednoj sasvim aspraktnoj, filozofskoj razini, revolucionarnu političku Ideju upravo odlikuje postojanje političke *istine*, ali istine shvaćene kao proces:

*Istina je „nešto što postoji u svom aktivnom procesu” i što se očituje, kao istina, u različitim okolnostima kroz koje prolazi taj proces. Istine ne prethode političkim procesima, nipošto nije reč o tome da se one potvrde ili primene. Istine su stvarnost sama, kao proces proizvodnje političkih novina, političke sekvence, političke revolucije itd.*⁵²

Politička istina se ovde sagledava u odnosu na kolektivno predstavljanje čovečanstva kao takvog, svega onoga što se prisustvom političkog ugnjetavanja negira kao mogućnost. Kolektivni događaj je onaj koji postoji u odnosu između mogućeg i nemogućeg, onaj koji otvara mogućnost utopijskog horizonta, onaj koji je „zajedničko komunizma”. Upravo onaj koji je pružio jugoslovenski revolucionarni pokret na čelu s Komunističkom partijom Jugoslavije, Narodnom oslobodilačkom borbom i socijalističkom revolucijom.

51 Isto, 66-67.

52 Isto, 87.



Marijan Detoni, Grafička mapa „Ljudi sa Sene”, linorez, 1934.

3

IZMEĐU DVE
REVOLUCIJE



Oton Postružnik, „Mapa 16 linoreza”, linorez, 1934.

*Tek kada zbiljski, pojedini ljudi vrate u sebe apstraktnog građanina države (Staatsbürger) i kada pojedina ljudska bića postanu u svom svakodnevnom životu, u svom posebnom radu, u svojim posebnim odnosima, integralno ljudska bića, tek kada ljudi spoznaju i organiziraju svoje 'vlastite snage' (Rousseau) kao društvene snage i stoga više ne budu od sebe odijeljivali društvenu moć u obliku državne moći, tek će tada ljudska emancipacija biti dovršena.***53**

*Nema više smisla da piskaram neke polurazumljive pesme, moram da se pokrenem.***54**

Period između dve revolucije, one Oktobarske 1917. i one jugoslovenske koja se odvijala u okviru borbe protiv fašizma tokom Drugog svetskog rata, obeležen je u Jugoslaviji različitim političkim i ekonomskim krizama. Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca (SHS), a kasnije Kraljevina Jugoslavija uprkos bogatim prirodnim resursima, u međuratnom periodu jedna je od nasiromašnijih zemalja u tadašnjoj Evropi s izrazito agrarnom privrednom strukturom i u izvesnom smislu, ekonomska polukolonija Zapada.**55** Iako se neposredno nakon stvaranja zajedničke južnosloven-

53 Darko Suvin, „Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije“, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, 2014, 167.

54 Izjava Koče Popovića, jednog od protagonista nadrealističkog pokreta u Jugoslaviji tokom tridesetih godina, pred uključivanje u komunističku partiju i revolucionarni pokret. Videti: Aleksandar Nenadović, „Razgovori s Kočom“, Globus, Zagreb, 1989, 13.

55 Videti: Darko Suvin, „Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije“, nav. delo, 183.



Oton Postružnik, „Mapa 16 linoreza”, linorez, 1934.

ske države mogu uočiti izvesni ekonomski pomaci poput stvaranja jedinstvenog privrednog područja, podizanja novih industrijskih postrojenja, porasta u izvoznoj i uvoznoj trgovini⁵⁶, privreda je većinski počivala na stranom kapitalu. U godinama koje su sledile, on je postepeno preuzimao dominantnu poziciju u rudarstvu, industriji i bankarstvu, pa je tako strani kapital pod svojom kontrolom imao 51% industrije i oko 65% rudarstva, dok je preko banaka kontrolisao kreditnu politiku Jugoslavije. Na taj način, strani kapital je imao odlučujući uticaj na privredni razvoj zemlje⁵⁷. Za razliku od prve polovine dvadesetih godina koju karakterišu relativna privredna stabilnost i rast, zahvaljujući privremenoj stabilizaciji kapitalizma, period od kraja dvadesetih godina do početka Drugog svetskog rata, jeste period velikih ekonomskih i političkih kriza, pauperizacije stanovništva, društvenih nemira, radničkih štrajkova, sve izraženijih procesa fašizacije društva i njegove normalizacije u svakodnevi.

Inače težak položaj širokih slojeva stanovništva, dodatno se pogoršavao. Prema popisu iz 1931. godine, 76% svih privredno aktivnih osoba imalo je glavno zanimanje u poljoprivredi, šumarstvu i ribarstvu, a svega 11% u industrijskoj i zanatskoj delatnosti.⁵⁸ Prema istom popisu, procenat nepismenih je 44,6%, od čega je nepismeno 56,4% ženskog stanovništva iznad 10 godina u odnosu na 32% muškog stanovništva.⁵⁹ Najveći broj žena živi na selu gde se težak fizički rad spaja s reproduktivnim radom i izloženošću različitim oblicima nasilja.⁶⁰ U tom periodu tradicionalne

56 Rodoljub Čolaković i drugi, „Pregled istorije Saveza komunista Jugoslavije“, Institut za izučavanje radničkog pokreta, Beograd, 1963, 140.

57 Isto, 140.

58 *O privrednoj aktivnosti žena Jugoslavije od 1918. do 1953.* navedeno prema Lydia Sklevicky, „Konji, žene, ratovi“, Zagreb: Druga – Ženska infoteka, 1996, 93.

59 Za detaljan pregled strukture stanovništva Kraljevine Jugoslavije, videti: Isto, 93-96 i 103-107.

60 Za položaj žena na selu u međuratnom periodu, videti više: Vera St. Erlich, „Jugoslavenska porodica u transformaciji, studija u tri stotine sela“, Liber, Zagreb, 1971.

forme patrijarhalne porodice (zadruga i višegeneracijsko domaćinstvo) sve više su se raspadale, dok je novčana privreda sve više prodirala u privredu. Kako navodi filozofkinja Tijana Okić: „Žene sa sela gubile su stvarnu zaštitu patrijarhalnih običaja i našle se između patrijarhalnog pravnog poretka s jedne i neograničene slobode eksploatacije tržišta s druge strane.”⁶¹ Naime, posledica naglog osiromašivanja sela i dalje fragmentacije zemljišnog poseda, za posledicu je imalo sve izraženiju transformaciju seljaštva u seljačko-radničku klasu, kojoj rad na selu nije dovoljan za preživljavanje, već su neophodni dodatni izvori prihoda. Uz sve veći broj ženske i dečje radne snage u gradskim centrima zahvaćenim procesima urbanizacije i industrijalizacije, kao rezervnoj armiji nezaposlenih, nije neočekivano da je to poslodavcima omogućilo dalje smanjenje cene rada i nadnica.⁶² Uopšteno govoreći, iako se položaj žena bitno razlikovao u zavisnosti od nacije i religije, kao i od zemlje u kojoj su živele pre stvaranja nove države, ono što je bilo zajedničko jeste izrazita neravnopravnost žena u pravnom i društvenom smislu. Prema pisanju Nede Božinović, svi zakoni koje je nova država nasledila zasniivali su se na podređenom položaju žene, u kojima se u većoj ili manjoj meri ograničavala njena radna sposobnost, pravo na obrazovanje, pravo nasleđivanja, na zapošljavanje, kao i ona koja su se ticala roditeljskih prava i prava na starateljstvo. U većini Kraljevine, institucija braka je bila pod crkvenom jurisdikcijom.⁶³ Zakoni koji su se ticali radnog prava radnica, a koji su potvrđeni i delimično unapređeni tokom 1922. godine, poput Zakona o zaštiti radnika, te Zakona o osiguranju radnika, koji su čak uvodili i mogućnost plaćenog porodiljskog odsustva, tek su se sporadično primenjivali, a najčešće su ignorisani.

61 Tijana Okić, „Od revolucionarnog do proizvodnog subjekta: alternativna historija AFŽ-a”, u: Andreja Dugandžić i Tijana Okić (ured.), „Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava”, Dobra knjiga, Sarajevo, 2016, 157.

62 Isto.

63 Osim u delovima zemlje koji su ranije pripadali Ugarskoj, u kojima je postojao građanski brak, poput Vojvodine i Međumurja. Videti: Neda Božinović, „Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku”, „Devedesetčetvrti”, „Žene u crnom”, Beograd, 1996, 100.

Sam društvenopolitički kontekst nametao je potrebu za tešnjim povezivanjem postojećih ženskih organizacija što se u tom periodu i dešava, prvenstveno na inicijativu socijalistkinja (Srpskog narodnog ženskog saveza). S približavanjem Drugog svetskog rata izražena podela na građanski i radnički ženski pokret sve više je gubila na značaju.⁶⁴ Važnu ulogu u prevazilaženju tog jaza odigrao je ulazak grupe levo orijentisanih mladih žena u relativno konzervativni *Ženski pokret* i formiranje *Omladinske sekcije Ženskog pokreta* 1935. godine koja je time ženski pokret povezala i približila KPJ, studentstkom revolucionarnom i radničkom pokretu o čemu će nešto kasnije biti više reči. Interes *Ženskog pokreta* bio je da privuče mlade članice, dok je interes skojevki i komunistkinja – među kojima su se isticale Mitra Mitrović, Jelisaveta Bembas (Beska), Dobrila Karapandžić, Milica Šuvaković, Olga Alkalaj, Olga Jojić, Bosa Cvetić, Boba Đorđević, Nataša Jeremić, Zora Šer, Fani Paliteo-Vučković, Mila Dimić, Paulina Sudarski, Dara Stefanović, Katarina-Keti Šer-Minderović i druge - bio da nađu načine za legalno organizovanje s obzirom na činjenicu da je Obznanom bilo zabranjeno svako komunističko delovanje. Ujedno, ovakva politika bila je u skladu sa politikom stvaranja širokog narodnog fronta usled nadiranja fašizma.

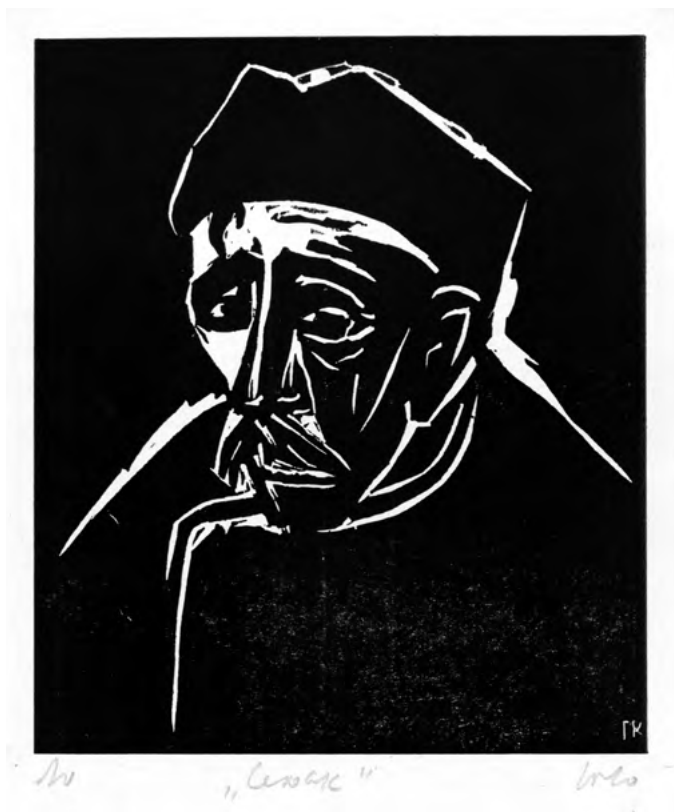


1938

„Meka“

PK

Prvoslav Pivo Karamatijević, Iz grafičke mape „Zemlja“: „Žena“, linorez, 1938.



Prvoslav Pivo Karamatijević, Iz grafičke mape „Zemlja“: „Seljak“, linorez, 1938.



Mirko Kujačić, „Crtež”, Naša stvarnost, 9-10, 1937.

3.1.

Izgradnja revolucionarnog subjekta: Komunistička partija Jugoslavije i jačanje radničkog pokreta

Kao posledica međunarodne revolucionarne atmosfere početkom dvadesetih godina, pre svega inspirisane trijumfom Oktobarske revolucije, ali i drugim radničkim revolucijama koje su na kraju ugušene u krvi (Austrija, Mađarska i Italija), ali i upornom borbom organizovanog radničkog pokreta, na prvim izborima za Ustavotvornu skupštinu organizovanim u Kraljevini SHS novembra 1920. godine, Komunistička partija Jugoslavije (KPJ) osvojivši pedeset devet mandata u Skupštini postaje treća po veličini stranka u državi, brojeći preko 65.000 partijskih članova i članica.⁶⁵ Ovaj period je obeležila i čuvena Husinska buna 1920. godine, koja predstavlja i momenat dugo pripremanog kontranapada režima. Buna se pretvorila u generalni štrajk u kome je učestvovalo oko 12.000 rudara Slovenije i 5.000 rudara iz Bosne zbog vladinog kršenja sporazuma o visini nadnica. Ovaj generalni štrajk koji je predvodila Komunistička partija Jugoslavije, prevladao je različite

65 Za detaljnije pogledati: Goran Korov, „Rad KPJ u Zagrebu od 1931. do 1941. godine“, Rosa Luxemburg Stiftung SEE, Beograd, 2016; Dušan Bilandžić, „Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi 1918.-1985“, Školska knjiga, Zagreb, 1985; Branko Petranović, „Istorija Jugoslavije 1918-1988, I knjiga: Kraljevina Jugoslavija 1914-1941“, Nolit, Beograd, 1988; Rodoljub Čolaković i drugi, nav. delo.

uslove rada, kao i kulturološke, nacionalne i jezičke razlike, budući da su rudari širom Kraljevine SHS zajedno stupili u štrajk vođeni radničkom solidarnošću.⁶⁶ Kako navodi filozof i teoretičar Damir Arsenijević, pišući uvodno poglavlje u publikaciji posvećenoj Husinskoj buni kao činu proizvodnje revolucionarnog subjekta, „teorijski i organizacijski zalag Husinske bune za borbu protiv zaostalosti i divljaštva kapitalizma nalazimo u materijalizaciji društvene emocije solidarnosti kroz afirmaciju pobune kao načina oslobođenja od fašističkog nasilja, kroz artikulaciju i izgradnju revolucionarnog subjekta, kao i kroz promišljanje i ostvarivanje proleterske pravde”.⁶⁷

Pobuna je surovo ugušena, a zatim je usledio opšti napad na radnički pokret i KPJ, koji je kulminirao Obznanom – naredbom kojom se zakonski zabranjuje svako komunističko delovanje, od zabrane rada komunističkih i sindikalnih organizacija i štampe do zatvaranja svih radničkih i partijskih prostorija i domova, te konfiskovanja njihove arhive i imovine.⁶⁸ U takvim okolnostima donesen je 28. juna 1921. godine i prvi jugoslovenski ustav, tzv. Vidovdanski ustav, kojim je definitivno ustanovljena monarhija sa centralističkim uređenjem i hegemonijom srpske buržoazije. Represija se još više intenzivirala nakon pokušaja atentata na regenta Aleksandra 29. juna 1921. godine, ubistva ministra unutrašnjih poslova Milorada Draškovića 21. jula 1921. godine, i naročito, posle donošenja Zakona o zaštiti javne sigurnosti i poretka u državi (Zakon o zaštiti države) 2. avgusta 1921. godine.⁶⁹ Ovim zakonom je definitivno zabranjena svaka delatnost povezana s komunističkim idejama. Time se jedna od najbrojnijih komunističkih partija u Evropi povukla u ilegalu u kojoj će ostati sve do 1941. godine, konstantno bivajući izložena državno organizovanom teroru i nasilju. U tom periodu KPJ će pokušavati kroz niz legalnih institucija da očuva svoje delovanje i kontinuitet; kroz

66 Više o Husinskoj buni videti: Damir Arsenijević i drugi, „Husinska buna: proizvodnja revolucionarnog subjekta“, Rosa-Luxemburg-Stiftung SEE, Tuzla, 2021.

67 Isto, 16-17.

68 Rodoljub Čolaković i drugi, isto, 75–76.

69 Isto, 83–84.

radničke partije, sindikalne i studentske organizacije, legalnu štampu i druge oblike legalno organizovanog rada preko kojeg je partija mogla da izvrši svoj uticaj. Naročito se ta aktivnost pojačavala krajem decenije kada se kapitalistička kriza već uveliko nagoveštavala. Ozbiljno oslabljenu usled kontinuirane političke i policijske represije, radikalno smanjenog članstva, KPJ su u periodu treće decenije potresali unutarpartijski sukobi i frakcijske borbe između revolucionara i „centrumaša”, kao i između leve i desne frakcije, te prvi talas boljševizacije partije koji je formalno proveden nakon Kominterninog „Otvorenog pisma” 1928. godine.⁷⁰

Političke napetosti u Kraljevini SHS izazvane krizom parlamentarizma, sukobom vladajućih stranaka i nacionalnim tenzijama, kulminirale su nasiljem u Narodnoj skupštini, kada je 20. juna 1928. godine poslanik Narodne radikalne stranke Puniša Račić ubio i ranio nekoliko poslanika Seljačko-demokratske koalicije.⁷¹ Ubistvo Stjepana Radića i drugih poslanika kralj Aleksandar je iskoristio za ukidanje parlamentarizma, suspendovanje Ustava i raspuštanje Narodne skupštine. Stranke i udruženja koja su imala plemensko i versko obeležje su zabranjeni, a za predsednika vlade postavljen je general Petar Živković. Donet je Zakon o kraljevskoj vlasti i vrhovnoj državnoj upravi, koji je Kraljevinu SHS definisao kao naslednu monarhiju, dok je kralj proglašen nosiocem celokupne vlasti u zemlji, zapovednikom vojnih snaga, te glavnim zakonodavcem čija je ličnost bila nepovrediva i nije podlegala odgovornosti.⁷² Oktobra 1929. godine kralj Aleksandar je izvršio i državno preimenovanje iz Kraljevine SHS u Kraljevinu Jugoslaviju naslanjajući se na ideološki koncept integralnog jugoslovenstva, a paralelno s tim je, pozivajući se na državni i nacionalni unitarizam, ukinuo podelu zemlje na oblasti i plemena. Zemlja je podeljena na deset teritorijalno-administrativnih oblasti – banovina – s obrazloženjem da će to dovesti do ekonomičnije

70 Videti poglavlje: „O jedinstvu partije: Frakcijske borbe u KPJ 1919-1936”, u: Stefan Gužvica, „Prije Tita: Frakcijske borbe u Komunističkoj partiji Jugoslavije 1936-1940.”, Srednja Europa, Zagreb, 2020, 17-27.

71 Videti: Branko Petranović, „Istorija Jugoslavije 1918-1988”, nav. delo, 132-176.

72 Rodoljub Čolaković i drugi, isto, 176-213.



Marijan Detoni, Grafička mapa „Ljudi sa Sene”, linorez, 1934.

administracije, boljih saobraćajnih veza i zaokruživanja većih područja po privrednom merilu. Uvođenje Šestojanuarske diktature, koja je trajala od 6. januara 1929. do 3. septembra 1931. godine, režim je iskoristio i za obračun s različitim političkim protivnicima, od građanske opozicije do nacionalističkih i separatističkih snaga. No, kako to naglašava istoričar Branko Petranović u svojoj „Istoriji Jugoslavije”, diktatura je u najvećoj meri iskorišćena za obračun s komunistima i nastavljnje njihovog brutalnog progona i torture.⁷³

Represalije su bile toliko teške da su dovele do potpunog razbijanja partijske organizacije, atomiziranja kadrova i prinudnog odlaska rukovodstva partije u inostranstvo.⁷⁴ Spolja oslabljena kontinuiranim vladinim pritiscima i terorom, KPJ je unutarpolitički bila izložena

73 Isto.

74 Kako piše Petranović: „Mnogobrojni članovi Partije i njihovi simpatizeri pohapšeni su i osuđeni, na 82 procesa organizovana pred Sudom za zaštitu države od 1929. do 1932, dok je preko 400 komunista i članova SKOJ palo kao žrtva belog terora. Pred Sudom za zaštitu države komunisti su odgovarali za političke zločine i antidržavnu zaveru. Na austrijsko-jugoslovenskoj granici ubijeni su Đuro Đaković, sekretar Partije od 1928, i Nikola Hećimović, sekretar Crvene pomoći — navodno u pokušaju bekstva. Najzloglasniji zatvor nalazio se u Beogradu — Glavnjača. Režim se obračunavao i sa članovima CK KPJ Bracanom Bracanovićem, Božom Vidasom Vukom, Markom Mašanovićem, Ristom Samardžićem. Komunisti su izdržavali kazne u Sremskoj Mitrovici, Požarevcu, Lepoglavi, Mariboru. SKOJ je pored mnogih članova izgubio pod diktaturom i sedam rukovodilaca: Janka Mišića, Paju Marganovića, Miju Oreškog, Josipa Kolumba, Pera Popovića Agu, Josipa Debeljaka i Zlatka Šnajdera, koji je umro u bolnici od posledica mučenja. Broj ubijenih, osuđenih i zlostavljanih komunista i drugih protivnika režima svakako je veći, ali se ne može tačno utvrditi jer je mnoge ‘poje-la pomrčina’ bez pisanih tragova i formalne upravno-policijske i sudske egzekucije. CK KPJ je prestao da deluje kao jedinstveno rukovodstvo već u 1929. godini. Aprila 1930. u inostranstvo je prešao i Politbiro CK KPJ čije se sedište jedno vreme nalazilo u Zagrebu, a posle u Ljubljani. Oktobra 1932. obrazovan je u Beču ‘Zagranični biro CK KPJ’. Organizacija je u zemlji bila razbijena i nije imala nikakve veze s rukovodstvom u inostranstvu koje je sasvim zavisilo od Kominterne.” Videti: Branko Petranović, nav. delo, 176–213

konstantnim sukobima i borbama određenih partijskih struja oko različitih koncepcija partijske politike. Takve *frakcijske* borbe⁷⁵ često su poprimale oblike direktnih i otvorenih konflikata koji su sprečavali i onemogućavali kontinuitet u sprovođenju određenih politika. Otpor takvim unutarpartijskim problemima artikulisan je naročito u periodu 1927. i 1928. godine, pre svega oko zagrebačke partijske grupe čija je antifrakcijska struja odnela prevagu na VIII konferenciji Mesnog komiteta KPJ za Zagreb.

75 Videti: Stefan Gužvica, nav. delo.

3.2.

Formulisanje politike Narodnog fronta i uloga legalne i ilegalne štampe

Već po samom završetku Prvog svetskog rata, komunistički pokret u Jugoslaviji detektovao je pojavu fašizma i reagovao na njega kao na pretnju kojoj treba posvetiti posebnu pažnju.⁷⁶ To je svakako bilo u skladu s iskustvima internacionalnog komunističkog pokreta koji je bio u konkretnoj borbi s izrazito konzervativnim i reakcionarnim oružanim grupama u Rusiji, Nemačkoj i Mađarskoj.⁷⁷ Tako se i u Rezoluciji o antifašističkoj propagandi koju je KPJ formulisala već tokom 1924. godine, između ostalog, direktno navodi potreba za postavljanjem jasne razlike između fašizma i belog terora, gde se fašizam detektuje kao sasvim nova opasnost te novi mehanizam borbe protiv radničke klase, a s tim u sk-

76 Ovaj deo teksta koji se odnosi na ulogu ilegalne i legalne štampe u međuratnom periodu, bazira se na zajedničkim istraživanjima s Markom Miletićem tokom 2014. godine. Videti: Vida Knežević i Marko Miletić, „Uloga radničke i revolucionarne štampe u antifašističkoj borbi“, 2014. <https://www.protivzaborava.com/wallpaper/uloga-radnicke-i-revolucionarne-stampe-u-antifasistickoj-borbi/>, (14.8.2018).

77 Nikola Vukobratović, „KPJ i Kominterna o Narodnoj fronti i Španjolskom građanskom ratu. Pričati o antifašizmu“, u: Milo Petrović (ured.), *Preispitivanje prošlosti i istorijski revizionizam: (zlo)upotrebe istorije Španskog građanskog rata i Drugog svetskog rata na prostoru Jugoslavije*, Udruženje „Španski borci 1936–1939“, Fakultet političkih nauka, Beograd, 2014, 224.

ladu predlažu se i novi oblici otpora⁷⁸. Tako i većina tadašnje štampe, koja se nalazila pod direktnim ili indirektnim uticajem KPJ, u većoj ili manjoj meri nastoji da kritički sagleda ovaj fenomen, ne samo na teorijsko-analitičkom nivou uzimajući za predmet analize internacionalni kontekst i zemlje u kojima se fašizam pojavljuje, već pokušava da sprovede konkretnu analizu i piše o pojedinačnim (pro)fašističkim pokretima i pojavama na samom jugoslovenskom tlu.

Neke od prvih antifašističkih akcija, tokom ranih dvadesetih godina u tadašnjoj Jugoslaviji sprovedene su na Beogradskom univerzitetu.⁷⁹ Tadašnji revolucionarni studentski pokret je naglašavao važnost antifašističke borbe organizujući različite akcije i proteste, koji su u ovom ranom međuratnom periodu uglavnom bili sporadičnog karaktera i specifično upereni protiv Organizacije jugoslovenskih nacionalista (ORJUNA) i Srpske nacionalističke omladine (SRNAO). Jedan od važnijih događaja u tom periodu desio se prilikom studentskog štrajka krajem 1924. godine, kada je došlo do ozbiljnih sukoba u kojima pripadnici pomenutih organizacija fizički nasrću na studentsku redarsku službu, organizuju agitaciju među neopredeljenim studentima kako bi ih primorali da pohađaju nastavu, denunciraju svoje levo orijentisane kolege političkoj policiji i slično.⁸⁰

Formulisanje teorije i politike Narodnog fronta sredinom tridesetih godina XX veka jedno je od ključnih zaokreta tadašnjeg komunističkog pokreta u smislu nastanka i artikulacije širokog i organizovanog otpora prema nadirućem fašizmu. Politika stvaranja širokog narodnog fronta za borbu protiv fašizma usvojena je na Sedmom, poslednjem kongresu Kominterne 1935. godine, na kome je fašizam definisan kao krajnje reak-

78 Isto, 225.

79 Vladimir Marković, „Političko nasleđe antifašizma“, u: Milivoj Bešlin i Petar Atanacković (ured.), „Antifašizam pred izazovima savremenosti“, AKO, Novi Sad, 2012, 149.

80 Milan Radanović, „Revolucionarni studentski pokret na Beogradskom univerzitetu 1929-1941“, 2016. <https://www.masina.rs/revolucionarni-studentski-pokret-na-beogradskom-univerzitetu-1929-1941/> (11. 2. 2018).

cionarna, šovinistička i imperijalistička diktatura finansijskog kapitala. Nova revolucionarna politika, umesto isključivog isticanja klasnog sukoba, radila je na formiranju široke koalicije demokratsko-antifašističkog saveza. U praktičnom smislu to se pokazalo izvodljivim na primeru štrajka asturijskih rudara u Španiji tokom 1934. godine. U kontekstu specifičnih političkoekonomskih okolnosti u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji, u kojima se građanske stranke nisu previše obazirale na opasnosti fašizma, ili su pak zazirale od saradnje s komunistima, KPJ se u izgradnji politike narodnog fronta okrenula aktivnoj saradnji s radništvom, seljaštvom, progresivnim omladinskim, studentskim i ženskim grupama, te tadašnjom inteligencijom i ostalim građanstvom. Naime, Kominternu je sredinom tridesetih imenovala novo rukovodstvo KPJ, koje je insistiralo da se vrati u zemlju. U kontekstu velike ekonomske depresije, „ideološkog bankrota” monarhističkog režima i postojećih političkih partija, kao i uz pomoć opisanog antifašističkog zaokreta u internacionalnom komunističkom pokretu, novo rukovodstvo je uspeo da oblikuje „strogo discipliniranu, ilegalnu komunističku jezgru”⁸¹. Ipak, kako navodi jugoslovenski teoretičar Darko Suvin:

Iako su komunističke partije pod Staljinom u cijelosti lišene „rane tradicije neslaganja i rasprave”, a njihov je model za unutrašnju i vanjsku upotrebu bila „društvena diktatura... koja je bila gospodar sveg javnog života” (Ali 149), sve to nije bilo previše važno u okolnostima ilegalnog i revolucionarnog delovanja. Partija je 1930-ih počela puštati korijenje (kao i posle Prvog svjetskog rata, prije nego što je zabranjena) i izrasti u „masovan revolucionaran pokret, ali pritom nije izgubila izrazito kadrovska svojstva svoje konsolidirane podzemne organizacije” (Kardelj, ‘Tito’ 188).⁸²

Uprkos tome što je međunarodni antifašistički pokret bio heterogen i nestalan u mobilizaciji širih slojeva stanovništva, on je uspeo da objedini mnoge međusobno različite i često suprotstavljene društvene snage u borbi protiv fašizma, što će rezultirati i širokom antihitlerovskom koalicijom

⁸¹ Videti: Darko Suvin, „Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije”, nav. delo, 183.

⁸² Isto.



Dajte nam
rada
Hoćemo leba



Josip Bepo Benković, crtež.

tokom Drugog svetskog rata.⁸³ Na krilima antifašizma, skoro svuda se dizao i revolucionarni talas (od prvih kapitalističkih zemalja do zemalja evropske periferije). Međutim, on je najviše došao do izražaja na Balkanu: u Jugoslaviji, Albaniji i Grčkoj.⁸⁴ Nesumnjivo da je marksistička teorija o fašizmu bila vrlo bitna u formulisanju antifašističke politike, naročito u definisanju politike i strategije Narodnog fronta.

U Jugoslaviji se izuzetno važnom u detektovanju rastuće opasnosti od fašizacije države i društva, i mobilizaciji širokih slojeva stanovništva za otpor, pokazala uloga legalne i ilegalne štampe. Tako se u časopisu KPJ *Klasna borba* iz juna 1937. godine u članku „Prodiranje Hitlerizma”, navodi da su fašistički elementi i snage na tlu Jugoslavije već duboko prisutni. Tekst iscrpno analizira rad brojnih, što otvorenih što prikrivenih organizacija, ističući da su svi jugoslovenski režimi od 1934. više ili manje otvoreno saradivali s nemačkim agentima ili su pak kao tadašnja vlada zatvarali oči pred njihovom direktnom propagandom.⁸⁵ „Hitlerizacija” se vršila paralelno na različitim društvenopolitičkim i ekonomskim nivoima: među nemačkom nacionalnom manjinom, osvajanjem privrede i jugoslovenskog tržišta, te među različitim (pro)fašističkim grupama i organizacijama. Tako se navodi da se u Vojvodini već tokom 1935. godine pojavljuju među nemačkom nacionalnom manjinom po različitim mestima grupe po uzoru na nemačke *Jurišne odrede* (*Sturmabteilung*, SA) i *Hitlerovu omladinu* (*Hitler Jugend*, HJ) organizovane uglavnom preko različitih lokalnih institucija, sportskih i kulturnih organizacija. Njihovi pripadnici prete, uznemiravaju i napadaju jevrejske porodice po Vojvodini, postavljaju različite napise i grafite s otvoreno fašističkim porukama, rasturaju letke s propagandnim materijalom, kao i s antisemitskim i antikomunističkim parolama. Detaljno se analizira i sprega političkog i ekonomskog uticaja nemačke i jugoslovenske države, gde je kanal političkog uticaja duboka ekonomska zavisnost Jugoslavije od Nemačke. Ta zavisnost je uspostavljena usled specifične ekonomsko-političke situ-

83 Vladimir Marković, „Političko nasleđe antifašizma”, nav. delo, 145.

84 Isto, 146.

85 „Prodiranje Hitlerizma”, „Klasna borba 1–2”, jun 1937, 22–23.

acije na evropskom planu, ali i putem trgovinske razmene u kojoj je tih godina većina uvoza i izvoza vršena upravo s ovom zemljom i kroz različite državne ugovore i mere koje su išle u prilog upravo Nemačkoj (monopoli, koncesije – rudnici i slično). U tekstu se dalje analiziraju domaće fašističke organizacije i partije (Zboraši, Bombaši, Četnici) koje su svim ovim procesima bile dodatno nacifikovane. Kao ključna spona između Hitlera i jugoslovenske vlade navodi se ministar policije Korošec. Navodi se da je upravo on najzaslužniji za osnivanje Antikominternskog Komiteta⁸⁶ u Jugoslaviji, kao i za izdavanje *Antikomunističke biblioteke*, koja se, kao i Ljotićeva *Otažbina*, besplatno delila i širila. Posebnu pažnju ovaj broj *Klasne borbe* je posvetio i Ljotićevom Zboru, pokretu jugoslovenskog fašizma i konzervativnog nacionalizma u Kraljevini Jugoslaviji, nastalom 1935. godine u Ljubljani, koji je na različite načine podsticao i širio anti-komunističku i antijevrejsku propagandu u društvu. U tekstu se detaljno analiziraju ekonomski odnosi između nemačke i jugoslovenske privrede, navode brojke, nabrajaju konkretna imena u političkim partijama, privrednim krugovima, vojsci i javnom životu, njihove veze, afere, a koje su sve imale za cilj „prodiranje hitlerizma” u Jugoslaviju.

S približavanjem Drugog svetskog rata raste učestalost i broj tekstova u listovima i časopisima koji sve direktnije istupaju protiv fašističkih pojava, organizacija i državnih odluka i zakonskih odredbi. Naročito su brojni tekstovi koji se osvrću na antisemitsku zakonsku regulativu o stupanju na snagu *Numerus claususa*, kojim se ograničava broj učenika jevrejskog porekla za upis u srednje, učiteljske i druge stručne škole, kao i na visoke škole i univerzitete. Tako već časopis *Student*, organ stručnih, ekonomskih i kulturnih studentskih udruženja na Beogradskom univerzitetu iz 1937. donosi članak pod nazivom „Poljska: Uvođenje univerzitetskog ‘ghetto-a’”, koji kritikuje dominaciju nacionalističke struje

86 U članku se navodi i da je ovaj Komitet bio direktno odgovoran za ponovno otvaranje izložbe „Pro Deo”, koja je imala isključivi antikomunistički karakter. Ista je bila ranije otvorena u Valjevu, ali je organizovana grupa omladinaca upala na izložbu i zamazala je sve slike katranom i mastilom. Tom prilikom Korošec je zatvorio oko 50 intelektualaca i radnika. Videti: „Prodiranje Hitlerizma”, isto, 22–23.

na poljskim univerzitetima i njihov pokušaj uvođenja geta za studente Jevreje, te donosi vesti o zajedničkom istupanju i organizovanim protestima studenata i profesora protiv ovakvih mera⁸⁷. Časopis *Student* je pružio i snažan otpor kada je *Numerus clausus* za jevrejske studente i đake uveden 1940. godine i u jugoslovenski obrazovni sistem, kao i ostalim diskriminatornim antisemitskim merama koje je državna vlast donosila pred početak rata. Velika pažnja u štampi posvećivana je i izveštavanjima o državnoj represiji nad komunistima, praćenju sudskih procesa i stanju u zatvorima u kojima su se nalazili politički zatvorenici, pozivima na proteste, dok su ujedno prenošena i direktna uputstva za ilegalni rad i organizaciju pokreta.

Uopšteno govoreći, celu međuratnu epohu obeležava stalni rast značaja (posebno ilegalne) štampe koja će postati i glavni kanal za širenje ideja radničkog pokreta. Radnička štampa u ovom periodu se u najvećoj meri zasnivala na Lenjinovim stanovištima o ulozi revolucionarne štampe i neophodnosti da se ona ne ograničava samo na širenje ideja, niti na političko vaspitavanje i pridobijanje saveznika, već da ujedno mora biti i agitator, propagator ali i kolektivni organizator⁸⁸ predstojeće borbe. Na ovaj način teorijski eksplicirano mesto i uloga štampe, koje je bilo opšteprihvaćeno pravilo i u komunističkom pokretu Jugoslavije u celom međuratnom periodu, bilo je u tesnoj vezi sa značajnim dešavanjima za radnički pokret. Radnička i druga levo orijentisana glasila su pratila unutrašnja i spoljašnja politička dešavanja, prenosila tekstove značajnih teoretičara socijalizma, odluke i upute Komunističke internacionale i KPJ. Ona su često bili jedina mesta artikulacije kritike i otpora pojavama i širenju fašizma i antisemitizma u Evropi. Samim tim nije neočekivano da su ta glasila imala važnu ulogu i u teorijskoj artikulaciji i eksplicaciji ideje o stvaranju širokog narodnog fronta za borbu protiv fašizma nakon odluke Kominterne 1935. godine.

87 „Poljska: Uvođenje univerzitetskog ‘ghetto-a’“. *Student* br. 9, decembar 1937, 6.

88 Milan Vesović, „Ilegalna štampa Komunističke partije Jugoslavije: 1929 – 1941.“, nav. delo, 9.

U Jugoslaviji se specifična strategija Narodnog fronta artikulisala po principu koncentričnih krugova. Dok je Ujedinjeni front radnika služio ublažavanju podela između komunista i socijaldemokrata, Antifašistički narodni front je radio na prihvatanju i nesocijalista, a u konačnici se razvio i koncept nacionalnih frontova koji je služio za mobilisanje čitave nacije protiv fašizma.⁸⁹ Tako u tekstu pod nazivom „Narodni front i ranije koalicione vlade”, književnik, novinar i revolucionar Veselin Masleša pojašnjava:

*Narodni front je savez radnika, seljaka, sitne buržoazije i intelektualaca, dakle, savez radničke klase sa svim onim društvenim klasama i međuklasama koje se ekonomski mogu oporiti klasi kapitalista, i koje su, stvarno, i došle u tu poziciju za vreme svetske privredne krize, a koje stoje politički na principima građanske demokratije, bilo da je smatraju kao ostvarenje svog političkog cilja, bilo da je smatraju, iskreno, kao najpogodnije sredstvo za ostvarenje svojih političkih ciljeva.*⁹⁰

Ovde treba pomenuti da je Veselin Masleša u tom periodu jedna od centralnih figura u posredovanju između KPJ u ilegali i levo organizovanih kulturno-umetničkih inicijativa i organizacija koji deluju legalno u Beogradu, te *prevođenju* partijskih politika i *direktiva*. On kao član mesnog komiteta za Beograd, u tesnoj saradnji s delegatom CK Blagojem Parovićem, obavlja paralelno dvostruki politički rad – onaj legalni, kao novinar većine progresivnih i levo orijentisanih novina i časopisa, kao javni radnik koji učestvuje na različitim kulturno-umetničkim zbivanjima, najčešće na Beogradskom univerzitetu, u stalnoj komunikaciji sa članovima SKOJ, aktivnih kroz niz studentskih i omladinskih organizacija i pokreta, kao i ilegalni – radi na obnavljanju i povezivanju partijske delatnosti u vremenu Šestojanuarske diktature. Mesni komitet za Beograd tako ponovo rukovodi partijskim ćelijama u Rakovici, fabrici šećera, na brodogradilištu, u fabrici *Zmaj*, u beogradskoj električnoj centrali, i organizuje niz političkih akcija, štrajkova, demonstracija. Radi na obnavljanju partijske štamparije, piše za ilegalne partijske listove (*Proleter*, *Komu-*

89 Isto, 149.

90 Veselin Masleša, „Narodni front i ranije koalicione vlade”, Pravna misao, 11/7-8, jul-avgust 1936, 14–15.

nist), direktno sudeluje u stvaranju antiratnog i antifašističkog fronta.⁹¹ Takođe, u direktnoj je saradnji s revolucionarnim studentskim pokretom, vrlo aktivnim na tadašnjem Beogradskom univerzitetu (časopis *Student*), ali i ženskim pokretom koji predvode i pokreću Cana Babović, Mitra Mitrović, Dragica Vitolović Srzentić i mnoge druge studentkinje i radnice koje pokreću časopis *Žena danas* 1936. godine paralelno sa svojim radom u okviru *Omladinske sekcije Ženskog pokreta*. S ovim časopisom sarađivaće i mnogobrojni članovi i članice grupe *Život* i levog umetničkog fronta.

91 Vidi: Mitra Mitrović, „Veselin Masleša“, Nolit, Beograd, 1964.

3.3.

Studentski revolucionarni pokret na Beogradskom univerzitetu: crtice o političkom životu

U godinama oko osnivanja *Žene danas* (1936), dolazi do velikih studentskih štrajkova i nemira predvođenih revolucionarnim studentskim pokretom. Jedno od stecišta revolucionarnog pokreta bio je i Beogradski univerzitet. Tih godina studentski revolucionarni pokret u Beogradu, pored madridskog, bio je jedan od najznačajnijih i najmasovnijih studentskih pokreta u Evropi protiv nadolazećeg fašizma.⁹²

Ovde treba imati na umu da je zabrana legalnog delovanja Komunističkoj partiji i umnogome otežan rad levo orijentisanih organizacija, od radničkih do omladinskih, o čemu je ranije bilo reči, imalo svoje dalekosežne posledice i po revolucionarni studentski pokret tokom čitave decenije njegovog delovanja. Zabrana bilo kakvog oblika političkog rada u državi uvedena sa Šetojanuarskom diktaturom, bila je praćena izuzetnom brutalnošću u njenom sprovođenju. Tako istoričar Milan Radanović u

92 Videti studije: Andrej Mitrović i dr., „Studenti Beogradskog univerziteta 1838 – 1941. Hronologija političkog života“, Univerzitetski odbor za proslavu 50 godina SKJ i SKOJ, Beograd, 1971; Đorđe Stanković, „Studenti i Univerzitet: 1914–1954. Ogledi iz društvene istorije“, Centar za savremenu istoriju jugoistočne Evrope, Beograd, 2000; Milan Koljanin, „Jevreji i antisemitizam u kraljevini Jugoslaviji 1918-1941“, Institut za savremenu istoriju, Beograd, 2008.



„Žandarmerija rasteruje manifestacije prilikom dolaska Ivona Delbosa u Beograd”, 1937.

svojoj studiji o revolucionarnom studentskom pokretu na Beogradskom univerzitetu u periodu između 1929. i 1941. godine, piše:

Tokom 1930-ih studenti su ubijani i ranjavani u uličnim demonstracijama od strane žandarmerije, mučeni u istražnim zatvorima, sudski procesuirani, izolovani u kaznionicama i specijalnom logoru za studente, bivali izloženi napadima naoružanih fašističkih grupa koje su uživale podršku režima i političke policije. I pored ovih vrlo teških okolnosti, revolucionarni pokret je postao dominantna snaga na Beogradskom univerzitetu koja je nakon 1935. uspevala da animira preko polovine pripadnika studentske populacije.⁹³

Kako isti autor navodi, razloge za sve masovniju politizaciju mladih treba tražiti u ekonomskoj krizi koja je krajem dvadesetih zahvatila i Kraljevinu Jugoslaviju, sve upadljivijem osiromašivanju građanske klase i sve većim razočarenjem u politiku režima i građanskih partija, kao i organizovanom delovanju studenata komunista i komunistkinja na fakultetima. U tom periodu i organizacije poput Saveza komunističke omladine (SKOJ) se reorganizuju, omasovljavaju i šire svoj uticaj ne samo na studentsku, već i na srednjoškolsku, naročito gimnazijsku populaciju.

Stoga i ne čudi činjenica da već od 1933. godine Beogradski univerzitet postaje jedno od najznačajnijih antifašističkih uporišta u zemlji. Putem mnogobrojnih aktivnosti – tribina, protesta, letaka, novina, pritisaka – adresiraju kako strukturne mehanizme sve brže fašizacije društva, tako i njene svakodnevne pojavne oblike. Naredne godine biće obeležene sve učestalijim sukobima sa sve većim brojem desnih organizacija, od onih nacionalnih i nacionalističkih, do otvoreno fašističkih.⁹⁴ I dok je na

93 Videti: Milan Radanović, „Revolucionarni studentski pokret na Beogradskom univerzitetu 1929-1941“, 2016. <https://www.masina.rs/revolucionarni-studentski-pokret-na-beogradskom-univerzitetu-1929-1941/> (11. 2. 2018). Ovaj tekst Milana Radanovića napisan je 2012. na osnovu njegovog izlaganja iste godine u okviru programa „Zašto je važno misliti o studentskim protestima 30ih godina XX veka“ koji je Kontekst kolektiv organizovao u sklopu projekta Kontekst u mesnoj zajednici u Sali mesne zajednice „Studentski grad“ na Novom Beogradu.

94 Jedna od takvih bila je i Organizacija nacionalnih studenata (ORNAS) čiji je počasni član bio tadašnji rektor Univerziteta, istoričar Vladimir

strani desnih organizacija bio celokupni državni aparat s političkom policijom, studenti, izloženi sve brutalnijoj represiji, dobijali su sve veću podršku među neopredeljenim studentima, postajali sve solidarniji i organizovaniji. Već od 1934. i tokom 1935. godine, represivne mere su išle tako daleko da je stalno rastao broj studenata i studentkinja koji su hapšeni, fizički mučeni u policiji, a zatim internirani u specijalni logor u Višegradu, gde su ostajali po više meseci, a neki i godina.⁹⁵ Jedna od prvih žrtava ovakvih represalija bio je student Mirko Srzentić koga je žandarmerija ubila vatrenim oružjem februara 1935. godine dok je stajao na balkonu zgrade Filozofskog fakulteta (Kapetan Mišino zdanje) tokom studentskog protesta protiv brutalnih mera sprovedenih nad studentima antifašistima.

I dok su, tokom prethodne dekade, studenti pre svega bili usmereni na pritiske koji su se artikulisali u pravcu što boljeg materijalnog i životnog položaja studenata i studentkinja na univerzitetima širom Kraljevine Jugoslavije, tokom 1935. godine zahtevi se produbljuju i usmeravaju ka izraženijim političkim zahtevima. Već naredne 1936. godine, tokom aprila, sukobi su se intenzivirali, štrajkovi i protesti nastavili, a represalije nad studentima produbile.⁹⁶ U povodu izražavanja solidarne podrške studentima Zagrebačkog sveučilišta, koji su se borili za očuvanje autonomije

Ćorović, a koja će se u predvečerje rata pridružiti fašističkoj organizaciji Zbor Dimitrija Ljotića.

- 95 Prema Milanu Radanoviću, tokom prva dva meseca uhapšen je i interniran u višegradski logor 51 student. Tokom aprila 1935. uhapšeno je još 19 studenata komunista. Milan Radanović, „Revolucionarni studentski pokret na Beogradskom univerzitetu 1929-1941.“, nav. delo.
- 96 Radanović navodi: „Vredi napomenuti da je policija (žandarmerija i politička policija) od 1929. do 1940. ubila devetoro studenata (od toga je šestoro ubijeno na ulici od strane žandarmerije, tokom demonstracija, a troje ih je nestalo nakon hapšenja: pretpostavlja se da su ubijeni tokom istražnog postupka). U istom periodu ranjeno je oko 95 studenata na demonstracijama. U periodu od 1929. do 1941. uhapšeno je preko 2.000 studenata (neki od njih i po nekoliko puta), dok ih je nekoliko stotina sudski procesuirano. U istom razdoblju na Univerzitetu je organizovano 75 demonstracija, 64 protestna zbora i 12 štrajkova.“ Isto.

univerziteta, organizovan je studentski protest koji je trajao punih dvadeset i pet dana. U direktnom sukobu između studenata fašista, pripadnika ORNASa i antifašista, ispred Medicinskog fakulteta, 4. aprila, ubijen je student Žarko Marinović, dok su dvojica drugih ranjena. Ono što je još i dodatno razgnevilo studente i studentkinje jeste odsustvo bilo kakve reakcije uprave Univerziteta na policijsku brutalnost i narušavanje autonomije Univerziteta. Tako je generalni štrajk nastavljen i narednih nedelja, sve do 28. aprila, kada je rektor Ćorović konačno smenjen, a univerzitetska „policija” tzv. „univerzitetska strata”⁹⁷ ukinuta, kao i kazne uhapšenim studentima, dok je organizacija ORNAS bila raspuštena.

U godinama koje su dolazile, sukobi s drugim fašističkim organizacijama, poput *Zbora*, postajali su sve brojniji. Studenti organizovani u okviru studentskih tela, svoje aktivnosti sve intenzivnije vezuju za SKOJ i KPJ, a umnožavaju se i organizovani antifašistički protesti poput onog protiv posete ministra spoljnih poslova fašističke Italije, grofa Ćana, 26. marta 1937. godine ili povodom posete ministra spoljnih poslova fašističke Nemačke, fon Nojbarta, 6 i 7. juna iste godine. Kao podršku dolasku ministra spoljnih poslova Francuske, u vladi Narodnog fronta, Ivona Delbosa, 12. decembra 1937, studenti su zajedno s drugim antifašističkim organizacijama organizovali masovan doček, pri čemu je policija brutalno intervenisala i razbila demonstracije uz veliki broj povređenih građana.

U duhu politike formiranja širokog narodnog fronta za borbu protiv fašizma i koncentracije antifašističkih snaga, tokom 1938. godine nakon ujedinjenja nekoliko progresivnih studentskih organizacija, stvorena je Ujedinjena studentska omladina (USO), koja će postati nosilac antifašističkih strujanja na beogradskom Univerzitetu. USO je povodom događaja koji su usledili – nemačko prisajedinjenje Austrije 1938. godine, brisanje Čehoslovačke s evropske političke karte, italijanska okupacija Albanije 1939. godine – organizovala niz događaja kako bi se skrenula pažnja studentske i omladinske populacije, ali i javnosti generalno, na ozbi-

97 Prema Milanu Radanoviću, radilo se o svojevrsnoj univerzitetskoj policiji koja je imala zadatak da „čuva red na fakultetima” i uz pomoć fašista kontroliše rad revolucionarnih studenata. Isto.

ljnost situacije u svetu. Tako je 22. aprila 1939. godine organizovala jednu od najmasovnijih studentskih manifestacija u Jugoslaviji, na Pravnom fakultetu (današnjem Filološkom fakultetu) povodom italijanske okupacije Albanije. Protestu je prisustvovalo više od 10.000 antifašistički orijentisanih studenata i studentkinja, kao i građana i građanki koji su došli da podrže skup.

Ujedinjena studentska omladina je učestvovala i u masovnim anti-sistemskim studentsko-radničkim demonstracijama koje je KPJ organizovala 14. decembra 1939. godine. Policija je iznova brutalno reagovala – ubila je pet demonstranata, od kojih su troje bili studenti, ranila na desetine i uhapsila veliki broj demonstranata. Kako navodi istoričarka Dragica Lazarević, neposredan povod za organizovanje demonstracija bila je zabrana radničkih zborova u nizu gradova u zemlji, ali i zabrana studentskih zborova na Beogradskom univerzitetu. Ipak, posredni povod jeste i celokupna društvenopolitička klima u zemlji i svetu, eskalacija sukoba i približavanje rata:

*Treba napomenuti da su osnovne parole pod kojima su održane demonstracije 14. decembra borba za mir, slobodu i hleb išle za zadovoljenjem ekonomskih interesa radnih masa, za demokratizacijom zemlje i jačanjem njene odbrambene sposobnosti. One su ujedno okupljale mase u borbu protiv pokušaja buržoazije da veže Jugoslaviju uz ma koji ratujućim imperijalistički blok, što je značilo borbu za očuvanje nezavisnosti. U vezi s tim bio je i zahtev za oslonac na SSSR, kao neutralnu i socijalističku zemlju.*⁹⁸

U ovim demonstracijama u kojima je učestvovalo preko 50.000 radnika i radnica fabrika Rogožarski, Zmaj, Teleoptik, Mikron i drugih, studenti i studentkinje celog Beogradskog univerziteta, službenici, javni radnici i radnice i drugi građani i građanke, nosili su transparente na kojima je pisalo „Dole rat, dole ratni liferanti, dole skupoća”, „Živela sloboda sindikalnog organizovanja”, „Živela autonomija Univerziteta”, „Živela sloboda nauke” i mnogi drugi.⁹⁹ Vlada Cvetković-Maček se na najbrutalniji

⁹⁸ Dragica Lazarević, „Demonstracije 14. decembra 1939. godine u Beogradu”, „Godišnjak grada Beograda V”, 1958, 338–362.

⁹⁹ Isto.

moćni način obračunala s demonstrantima – izvođeci puškomitraljeze na ulice. Tom prilikom ubijeno je i ranjeno oko 50 radnika i studenata, dok je, tokom samih demonstracija i odmah posle njih policija sprovela masovna hapšenja.¹⁰⁰



Oton Postružnik, „Mapa 16 linoreza”, linorez, 1934.



Piroška Ronaj, „Pralja”, Žena danas 16, 1938.

3.4.

Ženski revolucionarni pokret i časopis Žena danas

Kako je i kad počelo? Kako i kad za nas komuniste? Gde je za nas komuniste taj početak borbe, gde je za svakog od nas? Kad i gde u meni?

Je li to prvi letak koji je dospao u ruke nenadano i neviđeno? A ako je to počelo još onda kad su se pojavile prve sumnje? Ali koje? One devojačke, ili one iz socijalne literature: da je ovaj život nepravedno stvoren, zbog svega, zbog moje siromašne majke s petoro dece, zbog hleba koga nema ili grubosti koje je na pretek... Ili uz prve, privlačno spojene reči ljubavi i nade — iz kalemegdanskih šetnji i mračnih studentskih devojačkih domova — da se taj život, surov i sputan, može i promeniti? I biti svima, i nama, lepši?¹⁰¹

Sveobuhvatno sagledavanje teorije i prakse kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi u međuratnom periodu ne bi bilo moguće bez pominjanja uloge ženskih i feminističkih organizacija i akterki u okviru levog kulturno-umetničkog fronta, naročito onih okupljenih oko časopisa *Žena danas* koji počinje s radom tokom 1936. godine. Veza patrijarhata i kapitalizma, te njihova kritika sa feminističkih i materijalističko-marksističkih

¹⁰¹ Prvi redovi autobiografskog teksta o periodu rata Mitre Mitrović, članice ženskog revolucionarnog pokreta u predratnoj Jugoslaviji, jednoj od urednica *Žene danas*, aktivistkinji revolucionarnog studentskog pokreta, učesnice NOB i jedne od organizatorki AFŽ. Mitra Mitrović, „Ratno putovanje“, Prosveta, Beograd, 1953, 7.

pozicija, jeste jedno od ključnih okvira samog ženskog revolucionarnog pokreta i *Žene danas*, kao njihovog ključnog glasila.

Još od lista *Jednakost*, koji je pokrenut kao organ žena socijalista (komunista) Jugoslavije i čiji je prvi broj izašao 1. marta 1920. godine, pa sve do časopisa *Žena danas*, pokrenutog 1936. godine, može se uočiti kontinuitet transgresivnog povezivanja feminističkih, socijalističkih/komunističkih i antifašističkih politika u međuratnom periodu unutar teorije i prakse jugoslovenske kritičke levice i revolucionarnog društvenog pokreta. Pored nesumnjivog uticaja koji su ženski časopisi vršili na terenu, baveći se pitanjima poput aktuelnog položaja žena u Jugoslaviji, položaja žena kroz istoriju i/ili u buržoaskom društvu, uloge žena u klasnoj borbi, te unutar porodice, kao osnovnog oslonca njene reprodukcije, oni su prenosili glas iz međunarodnog konteksta. Naročito je bilo važno preneti iskustva i prakse *nove* žene u prvom socijalističkom društvu, iz Sovjetskog Saveza, koja je uvodila značajne novine. Kako Maja Solar navodi, poredeći periode pre i nakon Oktobarske revolucije, emancipacija i promena položaja žena zahtevala je transformaciju čitavog društva. Bilo je važno stvoriti nove društvene i proizvodne odnose koji bi nosili taj potencijal za ukidanjem i rodne podređenosti:

Ali pored menjanja proizvodnih odnosa, trebalo je menjati i same individue, odnosno trebalo je stvoriti „nove žene” i „nove muškarce”. Utoliko se radikalna promena društva nije ticala samo promene institucija i praksi, već su i revolucionarne slike, glasovi, diskursi, vizije i utopije bili važan deo promene. Konstrukcija novih identiteta i bitke u „idejnom” polju su podjednako činile deo borbe za novo društvo. Vizure novog društva su se razvijale u brojnim knjigama, časopisima, člancima, pamfletima, na sastancima, u debatama, predlozima i u umetnostima. Za kreiranje identiteta nove žene svakako je bitnu ulogu imala štampa, posebno ženski časopisi kao što su „Radnica (Rabotnica)“, „Seljanka (Kristianka)“, „Komunistkinja (Kommunistka)“ i brojni drugi, kao i stranice posvećene ženama u partijskim i sindikalnim časopisima.¹⁰²

102 Maja Solar, „Dok se svaka kuharica ne politizuje“, Časopis za teorijske prakse Stvar, Gerusija, 9/2017.

U Jugoslaviji je pozicija levo orijentisanih ženskih organizacija bila uslovljena i specifičnom društvenopolitičkom klimom, uslovljenom agresivnom antikomunističkom politikom, koja je, kako je već ranije objašnjeno, za posledicu imala i zabranu rada za mnoge političke, radničke, omladinske, kulturne, pa i mnoge druge organizacije ukoliko su se prepoznavale kao komunističke. Stoga su se i u radu ženskih organizacija naklonjenih ovom pokretu aktivnosti odvijale na dva fronta – onom legalnom, gde se podrazumevao rad u okviru zakonom propisanih mogućnosti, te onom ilegalnom, punom rizika, koji je morao biti prikrivan mnogim legalnim aktivnostima. Tako su mnoge ženske organizacije, poput *Društva za prosvetavanje žene i zaštitu njenih prava*, *Ženske nabavljачke zadruge*, a posebno preko Omladinskih sekcija u *Ženskom pokretu*, često bile okvir mobilizacije i politizacije žena, te približavanje revolucionarnom društvenom pokretu.¹⁰³ Zamah u delovanju ženskog pokreta vidljiv je sredinom tridesetih godina, u godinama kada Šestojanuarska diktatura počinje da slabi i kad se polako obnavlja rad političkih partija. KPJ takođe u tom periodu počinje da obnavlja svoj rad i da stvara antifašistički narodni front.

U partijskim komitetima se formiraju komisije za rad među ženama, „sa uputstvom da se komunistkinje i simpatizerke učlanjuju u postojeće ženske, sindikalne, omladinske i druge organizacije, i da osnivaju nove, radi privlačenja žena u borbu.”¹⁰⁴

Sve ovo je uticalo na specifično formiranje i konceptualizaciju časopisa *Žena danas*, jednog od ključnih platformi putem kojih se artikulisalo pre svega takozvano žensko pitanje, ali i mnoštvo transgresivnih praksi i mesta susreta antifašističkog revolucionarnog pokreta, sve snažnije podsticanog od KPJ, koja je i dalje bila primorana da deluje iz ilegale. Kako ćemo to videti i na primeru organizovanog umetničkog pokreta, predvođenog grupom *Život*, i ovde se radilo o snažnoj vezi KPJ i ženskog pokreta. Pitanje organizacije pokreta u okviru sve snažnije artikulisano antifašističkog fronta bilo je jedno od ključnih.

103 Maja Solar, „Ženski jugoslovenski eksperiment“, *Margina* br. 3, jul 2014, 79–83.

104 Neda Božinović, „Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku“, nav. delo, 116–117.

1



Скупиштина жена

„Ми смо се шудиле и да одговоримо“

Прошторје Женског покрета (Цера Пламара II) 1941. ове године биле су прве старијих феменистичких борба за женско право, претставница разних жена: друштвене и неколико енергичних нових поборница феминизма на унутрашњости. У духу свега, обједине на магом простору, машенике ишле и уздигнуле главе омладнице, које су са одушевљењем дошле, да носе големе дива рада, своје младе и толпе желе и савремене захтеве са сигурним и аргументу масовне свести.

Претседница женског покрета Г-ица Малена Атанасковић у кратким потезима у својем здравном говору изразила је своје одушевљење што су дине мале године, после неколико година застоја, показале обновљен активитет жена и чистину њихове свести.

У послератним годинама, нарочито младим, прилази се развојем, те осим захтеве феминизма, политичка права жена, у изменења приликама треба осмислити савини друштво.

„И у тим и таквим приликама наш Ж. покрет да би могао да животија ако већ не да живи пунони животом, морао је скоро да се пријати, да избегав да се о мени много чује и говори, да се одреже за новосно време бор-

бе за поинт...
...и моћ орга...
...промају на...
...са пошта...
...ноцима...
...иу имали...
...ју, затим...
...тељима и...
...тавној ра...
...радиј са...
...је радио п...
...ширено...
...шисме и...
...и у јр...
...ме снаге...
...истваре...
...лежу.

Поред у...
...кнума и...
...нимин по...
...привина...
...иштенци

ЖЕНСКИ ДАНАС

ОКТОБАР • 1936 • ЦЕНА 4 ДИНА

проблема, а мада напредује да нолемо да будемо објективни тумач стварности бар кажемо истину. Видимо да је за младог уметника поред чисто техничког проблема боје, композиције и сликарског изражавања најважнији проблем да кроз своју уметност каже радном човеку оно што може а да то ипак не буде банално.“

Осетале ли се као жена — уметник потцењивана од својих колега или јанности? Колеге са којима долази у додир већини су млади људи и према својим колегиницама сликаркама поимању се потпуно другачије. Сматрамо се као радница на истом послу. А иначе, жена се ослобађа намештене контекста inferiorности. На потцењивања она гледа са свим друштво него пре, јер радуре одука до долази и зашто је потцењивана.

Већ као жену интересује ме свако уметно жену у јавном животу, њене борба за ослобађење и напредак, и сама се труди да на том пољу сарађује.

У последње време је у уметничком свету веома западна појава младе сликарке Г-ице **Вере Чохајић**. Ово интересовање за њу је несумњиво оправдала њена колективна изложба и њени прилози на првој незваничној изложби београдских уметника. Али и пор одмах да се надали да њена уметност не претставља ништа завршено, она показује тек здраву потову за даљи развој. До ателе Чохајићеве позлази се преко ускога степенаца и мрачног тавана, тако да сам ателе претставља оскрвење, можда не толико својим светлошћу, колико атмосфером рада коју му даје штафелја са започетим сликом, палета, неколико четка и једна велика полица у углу претставља довршеним и тек започетим сликама, које претстављају нај-

потпуна. Јер је уживање, исто како и лепо, релативно. Једни уживају у прогресу, други у сликарству, за једно је лепо кретње направе да друге пасивно уживају.

Сматрам да уметника може да одушеви оно што интересује највише део људи око њега, дакле оно што је од општег интереса. А то не одрађује уметник.



Вера Чохајић: жена

већ асимна културе и напредна стремљења његове средине. Будући да смо и ми ипак само људи онда не морају тигирати опште интересе, оставимо ли следи да најважнија струјања нашег времена од тога трпи само вредност вангг рада.

На питање који проблеми има као уметницу највише интересују, она наставља: „Савина тим што сам јама изложила своје усебена о условима уметности, обухватила сам све проблеме који ме интересују. Сваки лични проблем ако није део општег интереса толико је једноставан и баналан за се и не намеће.“

Коју уметничку групујацију

којим изражавања које би било најбоља изама уметничкоке свести о својој улози. Одушевљена сам што сам ковано у овој перспективи осветла свој рад коришћима. За разлику од досадашњег дузна, и то знавице ми пружа новолно воље за обавиан студији којим се мора прилазити проблему.“

Како гадате на проблематике жене и њено учешће у јавном животу? „Питање еманципације жент свада у ред питања општег напретка, друштвени кретање у свом историјском развоју носи у себи неминовно веће особарбољене. Делатношћу на опште културној линији жеим да помогнем стремљења напредне жене. А радон у женским организацијама жеим да допринесем извојенају конкретних захтева.“

Уметнице су казале шта мисле. Интересато је икитурни подвухи, да су старије доселене пристаице адууралуметског назора, конзервативне настројене; и жине у свету „слободон стваралаштва“. По свему, та „слободна стварашта“ састоји се у догатичном отстранавању тематике и удаљавању од стог млазаве.

Најмлађа генерација, на против, стојећа на линији прогресивног утилитаризама живо се интересује за човека у јавном друштвеном односу.

Империјалистичка агланица за женско Браво Ланца

одражала је од 25/11 до 1 марта о. г. интернационално конференцију у Цириху. Седнице су завршене јавним митинзима, где су жене различитих земља (ијелу аустријанска Швајцарске, Холандије, Југославије (Г-ица Миленка Атанасковић), Бугарске, Француске) у-

ново реалистичким сликарству, да се уживавање, ате је само показује деловација из Омаландије: секције Женског покрета захтевало доста намора, да би се остварила ова срећна замисао.

На дан 6/вараса, Г-ица Малена Атанасковић и Боба Ђорђевић, у име Женског покрета, и Омаландије секције, протумичице су наив дати и митине све изложбене: „Ми жељамо да показале јанности активност жана и на пољу феминизма и на пољу сликарства, једно од многох области у којој жене атактају са свој екане. Феминистичке су жеље да прегледно, једном четно женским изложбом, осетате рад и фини капацитети жана-сликарки, река је отприваје претседница.“

У име Омаландије секције, Боба Ђорђевић, тумичица правнице, намере Женског покрета, евоинарчијелу адушевљување за ту прилику атмосфере сарађаје и солидарности.“

„Са пучном разузнавањем Женског пократ и Омаландица сесација, дали су могућности и најмањима да израде своје лекционе способности, дание, када је омаландио то готина-немогуће без великох матетеријалних могућности. Стокх неп-ижемо, мада заслуга Јоио скорна, треба да покаже да само стандардно, аналитичном радом, можемо много да постигнемо.“

Ни данста свога пуног допостројити Женског покрета било је испунилене равномора београдских сликарки, свих година старости, свих праваца и адионских сканавана.

Сулзабица засенила

ИЗЛОЖБА ЖЕНА О У ЖЕНСКОМ КЛУБУ

Изложбу су организовале грађанке, да у победу те жене Борбине твб срећому и отенујемо објавилим по својој млади, занада да подизају нову вољу, која је, као и у првој изложби, Милке Јовановић и Вере Чохајић изложба сликарки.

Изложбу су организовале грађанке, да у победу те жене Борбине твб срећому и отенујемо објавилим по својој млади, занада да подизају нову вољу, која је, као и у првој изложби, Милке Јовановић и Вере Чохајић изложба сликарки.

Чтате лине, жене, сликарке и жене, које су и ме као и на предматеријелу прездејно у Женском клубу, који су на ку-

Кои покрета

де да Волески рад савременим приликама повремено захтевају

жива права жена и да ори да тежио најоже да рад и зараду од оних, који су ем живе на свих до јавно живота, те једну од најтежих економске кризе — спослимае. Таке приде, су у први ред на тивних економска пибење рећи питања савице је рика је Г-а сном наметнуо у раде-

категорије жена, кавама економске са и остале су потребу аинковности. Оуда у одине бликае контакт ко-терелфрским чи-

које у свом урзује одбору женску савезе се веком групом учне је даје граде на осе економске содије. У са њама Женски покрет по питању постављања ученица учитељске гимназије женске омлазаред учитељске шковацкиња чиновницама и постоје је акцију за одбоданшта за њихову

чења жена феминистичним прирадаима, усомна, раду — обог ових недовољно аба овацина, основана по-

који секција, Женски покрет је организовано проладе године Феминистички семинар Сала Женског покрета, поред тога што су се саставили Омладинске секције одржавани често, једном недељно је зичка на слушавању, где нису биле ни нагуге гавне маде деле над кулама, ни живе дискусије омладинског по најдуги-ваквим жеском и омладинским питањима. Биле су то зреле главне и можда пуне другачије слике и породичних брига, слушаде су излагале феминистичке и деолоије, праша којим морају крети саме и делотворно устанар и на дру. Феминистички семинар обухватио је главна, оште питања феминизма и поава основна питања. Простава питања третираше се оне године.

Женски покрет, и поред посл овог организовања својих друштва, био је међу најактивни-јим у свој нашој земљи.

ноћа, на облог, ниш врло друго... Овако је изгледало на то, каже...

Ево је узорно кулама обриван оар.

— Ето, још неколико знам кил оар. На вадемо кад се зрели, бље у реку. Свои мила ба да мн стде стурени још лавис, а? Да, јам од лави.

Ребајућа она, мила су још напе на Туркух, дете, кућане неми реке, и гаворени Фриван. Остало је дубина боа. Није имава гад да скитом гавор. Даракса ето, а за му ниш моста у менту. У, оној кући је Јаско остала жена и мача.

Када је пакувала и стала крад претора, био је кавак, митане Јасине мача. Не згод се гробна амак. Она се седи гулаве, ама је вабава Јасне мачама, и мача су на мило амак, као на, мача, густе, мрамача, мачамак, омамак, Бана Амамак, а мамак, гомолама Брава, је остепелано ре-ким, што му сабова, од мача преторноја, мачамамак, Бером мачурама су још дучо стајам узрарам на тугу. Бана је преа-сепам. Јасна Јасине Петер-он је носе даво мачурама.

На изваком тугу мача рапомерено ства. Она изваком претор, обривоа мача мачамак, мача и мамак на савна раскулачаној врате. Када је извакла из капамамак старе гомо-



Приватница одржавају секције под часемамак



Бока Топорача: Играра

да делимично (сим-воличких плати) или основаним на друш-вањације повосу те-а својим рами-а сја стале рами-а са старинама, са борба жена за право ена, да се нама мла-а у амамак да је не-још више у овим о-меку назовањим и пик-вањим тековина-стојимо у одбрани к праша

и да хлеб, право на мачу и културни јесте и омладице... младица свесна је да м рату као и у проши-ошних стваркоа поред рата, она и друга она, мача својим, не-породица, мача буду-на мача. Ама, она ж свесна да једна бу-ше не захтева од не-јошмо судије у Цр-е маћ да она мора учествује у његовом Јато, мачитине за рбу, протом рата сти-мачине васпитана кацине за одбрану и мачине праша. А од једног од најактивни-јих је одбрана праша одлучни праша поздравља њихом мача

СЛИКАРА

у

у. Сличне тежине у извесном сигурношћу матиче, видимо и код њих. Код Дивине Ан-никог смисла за боје да је видимо и на оз-роблемима него што деени пејсакса. Треба учесно проладе Г-Бор-је, иначе, добар сли-овде није показала у уности. Замис Станко савне Павловић. Десе Гордање Јовановић, Митовић, Парошче Ро-Мачић, која је једина културу на овој на-

у употпуниле својим а примене уметно-вацки и Богдановић, а многог смисла за ову орст.

сладе, од 17—20 окто-клуб је окупаљо му-мене, нарочито жене, интересоване разгле-амамамак истори-одраним и културном средњом сусретима у мабу. Поред сликар-мамак мачурамамак

своје радове — Женски ће клуб, преко ове назовице, свакако доби-у томе, што ће, отава, жене, у веком броју, долазити у клуб и створити од њега средште ве-нег броја стажа активних и на-предних жена.

Већ први резултат био је од-лично посебно културно веће, и-ако приређено у усом кругу, и у омаку назовице.

Кроз то културно веће, кроз одличан говор Г-нице Алојије Штеба о култури и политици, Г-бе Зоре Симћ-Милосављевић о на-шом старим сликарима, кроз то-пулу причу Јелене Бибаље о сео-ској сиромашној жени и одлучно дрине Клановиће мртине од Ир-мава Шо-а, кој су, успешно, на-мале чланице Омладинске секције и студенти, ова назовица је добила и јасније културни рад, залажућа се за културу а против рата.

●
Секцијата жен. покрета у Б. Луци Женски покрет у Вања-Луца одржао је свој годишњи сакупљају. Сакупља-је је отворила гав Малина Павлови-вакставина грађанске школе, Г-ба Ре-мета Јашић одржала је предавање о сликарској жени у Босни и Херцеговини. Показале политичке амамак радница из Загребја и Београда одржале су го-вобе предавања. Женски покрет, како је основан пре две године, нише је позвао празнично госпа.

ЖЕНА ДАЈАС



БРОЈ 26
ЈАНУАР—ФЕБРУАР 1940
Цена 4 — ден.



Paulina Sudarski(?), crtež, Žena danas 10, 1938.

3.5.

*Intersekcionalno povezivanje:
feminizam, marksizam
i kritički realizam*

Od formiranja prvih omladinskih grupa na Beogradskom univerzitetu tokom 1930. i 1931. godine, u njihov rad se uključujuju i levo orijentisane studentkinje. One se sve više povezuju s radničkim pokretom, naročito onim delom koji je obuhvatao tekstilnu industriju koja je većinski činila žensku radnu snagu. Kasnije, polazeći od politike ulaska u legalne organizacije, počinju sa stvaranjem omladinskih sekcija u postojećim organizacijama koje bi masovnije uključivale omladinke svih zanimanja. Tako su pregovore sa Upravom društva *Ženski pokret* za pokretanje Omladinske sekcije vodile Mitra Mitrović i Dobrila Karapandžić, koje su u to vreme bile članice Komisije za rad među ženama pri Pokrajinskom komitetu KPJ za Srbiju. Iako građanska organizacija, *Ženski pokret* je bila dovoljno otvorena za predloženu saradnju koja se mahom ticala pitanja ženske ravnopravnosti i specifično mirovnih tema poput onih koje je podsticao Svetski kongres žena protiv rata i fašizma, a koje je Omladinska sekcija preuzela na sebe. Sekcija je konačno pokrenuta 1935. godine, a za predsednicu je izabrana Mitra Mitrović.¹⁰⁵ U godinama koje su dolazile, Omladinska sekcija je postala centar levo orijentisanih akcija i aktivnosti žena, okupljajući studentkinje, radnice, službenice, domaćice ne samo

105 Jovanka Kecman, „Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918–1941“, Narodna knjiga, Beograd, 1978, 325–326.

iz Beograda, već često i iz unutrašnjosti Srbije.¹⁰⁶ Mnogobrojne akcije i programi koje su inicirale između 1935. i 1940. organizovani su na različitim lokacijama, od Univerziteta, javnih prostora do fabričkih hala, od centra Beograda do njegove periferije po mestima u unutrašnjosti. Godine 1937. godine oformljena je i posebna partijska ćelija koju su činile članice partije angažovane u Omladinskoj sekciji, kao i one koje su radile u redakciji lista *Žena danas*, pokrenutog godinu dana ranije.¹⁰⁷ Kako navodi Stanislava Barać, teoretičarka književnosti, *Žena danas* „kao organ komunističkog ženskog pokreta, u kojoj je predstavljanje žene, pored borbe za njena politička prava, bilo obeleženo i zahtevom za klasnom promenom društva”, stajala je nasuprot svim onim građanskim časopisima, deklarativno feminističkim ali istovremeno i revijalnim, onima koji su u svojim hibridnim koncepcijama bili skloni podilaženju takozvanim tradicionalnim vrednostima.¹⁰⁸ Tako se i u prvom broju časopisa *Žena danas*,

106 Aktivnosti sekcije su se najčešće bazirale na obrazovnom, ideološko-političkom i terenskom radu. Svake srede su održavani sastanci sekcije na kojima je prisustvovalo i do dvesta, ponekad i trista žena, dok su na dnevnom nivou prostorije korišćene za pripreme različitog tekstualnog materijala, zidnih novina, javnih programa, priredbi, predavanja, diskusija, tečajeva itd. Na osnovu interesovanja članica, oformljene su četiri podsekcije, unutar kojih su se bavile specifičnim temama, od političke ekonomije, društvenog razvitka, istorije progresivnih ženskih pokreta, praktičnih pitanja, kao i savremene političke situacije. Sedište sekcije je prvobitno bilo u prostorijama Crvenog krsta, u Siminoj ulici br. 19, zatim u Knez Mihailovoj, a kasnije i u ulici Cara Lazara br. 11. Videti: Jovanka Kecman, isto, 327.

107 To su bile: Jelisaveta Bembas (Beska), Dobrila Karapandžić, Milica Šuvaković, Olga Alkalaj, Olga Jojić, Mitra Mitrović, Bosa Cvetić, Boba Đorđević, Dušica Stefanović, Nataša Jeremić, Zora Šer, Fani Paliteo Vučković, Mila Dimić, Paulina Sudarski, Dara Stefanović i Katarina-Keti Šer Minderović. Većina njih poginula je ili ubijena tokom narodnooslobodilačke borbe. Preko Vukice Mitrović i Spasenije Cane Babović Pokrajinski komitet KPJ za Srbiju imao je direktan uvid u rad Omladinske sekcije i pamagao joj je u svakodnevnim aktivnostima. Isto, 330.

108 Stanislava Barać, „Reprezentacija žene u beogradskoj periodici iz vremena međuratne Jugoslavije”, u: Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina (ured), „Desničini susreti 2005. – 2008.: zbornik radova”, Filozofski fakultet u Zagrebu, Plejada, Zagreb, 2010, 67–79.

koji izlazi oktobra 1936. godine, u okviru teksta „Novi feminizam” ističe:

U poslednje vreme primećuje se među ženama jedno snažno kretanje. Može se reći da žene masovno ulaze u svoje postojeće organizacije i stvaraju nove. Dok su desetinama godina ženske organizacije služile za podsmeħ i neukusne šale, dotle danas predstavljaju značajan činilac u društvenom životu. Mada se program nije promenio, sam feminizam u svojoj suštini prošao je kroz velike promene. Te promene su došle otuda, što je pod uticajem spoljnih prilika taj program dobio jedno naročito, dublje značenje. Predratni feminizam, koji je dotle stalno isticao svoju neutralnost i nije se opredeljavao, sada je, hteo - ne hteo, morao da zauzme određeni stav.¹⁰⁹

Mesta susreta su se umnožavala, a uloge preplitale. Kako legalne tako i ilegalne. Radnice, umetnice, intelektualke, studentkinje, učiteljice, nastavnice, daktilografkinje, bolničarke, kroz zajednički rad postajale su deo organizovanog kolektiviteta kao revolucionarnog subjekta. Među članicama redakcije *Žene danas* mogu se videti imena Olge Alkalaj - advokatske pripravnice, Ele Almuli - nastavnice francuskog jezika, Natalije Nataše Jeremić - diplomirane pravnice, Mitre Mitrović - diplomirane profesorke na Katedri za jugoslovensku književnost na Filozofskom fakultetu u Beogradu, Dušice Stefanović - doktorantkinje bioloških nauka, Zore Šer i Milice Šuvaković - studentkinja. Ove mlade komunistkinje, članice *Omladinske sekcije Ženskog pokreta*, činile su prvu redakciju ovog časopisa. Ubrzo im se pridružuju i Jelisaveta Beška Bembasa, studentkinja prava na Beogradskom univerzitetu, Olga Jojić Plava - službenica u Ministarstvu saobraćaja i Bosa Cvetić - studentkinja Filozofskog fakulteta u Beogradu. A zatim i Vojka Demajo, diplomirana pravnica, Milka Žicina Šakić - književnica i sindikalna aktivistkinja, Zojica Levi, Jelena (Ela) Nenadović, Dragana Pavlović i Fani Politeo Vučković - istoričarka umetnosti.¹¹⁰ Veliki doprinos postojanju i razvoju ovog časopisa dale su i Olga Timotijević - novinarka i prevoditeljica, i od februara 1938. do

109 „Novi feminizam”, u *Žena danas*, br. 1 (1936), 4.

110 Rada Vujičić i drugi, „Žene Srbije u NOB”, Nolit, Beograd, 1975, 69-70. Kako se navodi u knjizi, od članica redakcije *Žena danas* poginule su u NOR: Olga Alkalaj, Beška Bembasa, Nataša Jeremić, Olga Jojić, Fani



Paulina Sudarski, „U kafani”, tuš na hartiji.

kraja 1939. odgovorna urednica, Paulina Sudarski – akademska slikarka, i mnoge druge. *Žena danas*, u savremenom kontekstu zaboravljeni časopis, imala je nesumnjivo važnu ulogu u politizaciji kritičke levice u jugoslovenskoj međuratnoj kulturi, posebno u godinama pred Drugi svetski rat.

U časopisu se mogu naći tekstovi o svim važnim političkim dešavanjima u zemlji i svetu: od anšlusa Austrije, građanskog rata u Španiji, revoluciji u Kini, okupaciji Čehoslovačke, preko tekstova protiv fašizma i nacizma, često vrlo otvoreno antikapitalističkog, antirasističkog i antiimperijalnog stava, pitanja političkih prava žena, radnih prava, novog feminizma, pa do članaka o ženskoj svakodnevnici, brizi o deci, porodici, kućnom radu i mnogim drugim temama. Tu su se nalazili i kritički članci o pedagogiji, obrazovanju, muzici, filmu, modi, likovnim umetnostima i književnosti, koji su tako uspevali da zainteresuju veliki broj čitateljki. Poput mnogih progresivnih časopisa i dnevne štampe u tom periodu (*NIN*, *Naša borba*, *Stožer* itd.), *Žena danas* je imala veliki broj saradnika i saradnica koji su se međusobno poznavali, radili zajedno, družili se, putovali, učestvovali u štrajkovima i protestima protiv vladinih politika, ali i nadolazećeg ratnog sukoba. Veselin Masleša, Pavle Bihalji, Živojin Balugdžić, Milan Kostić, Jovan Popović, Jaša Prodanović, Ivan Ribar, Vladimir Simić, Siniša Stanković, samo su neki od pripadnika beogradske intelektualne i kulturne scene koji su svoj doprinos dali i ovom časopisu. Zbog komunističke aktivnosti, ali i zbog i dalje aktuelne politike državne cenzure, mnogi od tekstova i literarnih i/ili vizuelnih priloga ostali su nepotpisani ili pod pseudonimom. Takav, svesno politički i didaktički časopis, stizao je do najudaljenijih krajeva zemlje, te uspevao da zainteresuje različite slojeve žena. To se pokazalo naročito važnim uoči i tokom ratnih godina, kada je u okviru Antifašističkog fronta žena (AFŽ) ovaj časopis odigrao značajnu ulogu u masovnoj politizaciji žena za antifašističku borbu.¹¹¹

Politeo Vučković, Dušica Stefanović, Zora Šer i Milica Šuvaković. Poginule su i vrlo bliske i aktivne saradnice: Mila Dimić, Olga Mihajlović, Dara Stefanović i Paulina Sudarski.

111 Poslednji predratni broj *Žene danas* bio je pripremljen kao 30. broj i trebalo je da izađe krajem 1940. godine. Međutim, policijskom zaple-

Jedna od najznačajnijih akcija iz međuratnog perioda u kojoj su aktivno učestvovala članice *Omladinske sekcije Ženskog pokreta* i redakcije *Žena danas* jeste akcija za pravo glasa žena pokrenuta u vreme opšte izborne kampanje tokom 1939. godine. Budući da je bila masovna i angažovala žene svih društvenih slojeva i profesija, od intelektualnih do radničkih slojeva, uspela je da prevaziđe uzak krug beogradskog kulturnog miljea i prodre u udaljene, ruralne prostore tadašnje Jugoslavije. Ta akcija je u referatu pod nazivom „O organizacionim pitanjima” na V kongresu KPJ 1948. godine navedena kao jedna „od najuspelijih akcija koju su vodile napredne žene pre rata pod rukovodstvom KPJ (...) koja je imala značaj masovne antiratne i antifašističke demonstracije protiv osovinske politike vlade“.112 Članice *Omladinske sekcije Ženskog pokreta* i redakcije *Žena danas* skupljale su glasove, izveštavale o temi, formirale odbore u koje su ulazile predstavnice različitih društvenih organizacija, čak i onih koje su bile pod uticajem režima, kao i onih koje su imale karakter dobrotvornih udruženja i tako dalje. Odbori za pripremu konferencije sastajali su se u onom istom paviljonu *Cvijeta Zuzorić* u kome su se samo nekoliko godina ranije umetnici i umetnice organizovali za bolje životne i materijalne uslove. Priredbe su se organizovale u fizičkoj sali Beogradskog univerziteta, dok se sama konferencija pod nazivom „Žena danas” organizovala u Inženjerskom domu – istom onom gde se organizovao *Drugi Salon nezavisnih*, jedna u nizu kontraizložbi, važnih za pitanje umetničkog organizovanja, o čemu će malo kasnije biti reči.

nom usledila je definitivna zabrana časopisa, budući da je vladin režim počeo sistematski zabranjivati legalne listove preko kojih je Partija sprovodila svoj uticaj. Sledeći, 31. broj *Žene danas* pojavio se januara 1943. godine na oslobođenoj teritoriji, štampan u bosanskom selu Drinićima. Broj 32. štampan je novembra 1943. u štampariji Naprijed u Hrvatskoj, a broj 33. septembra 1944. u Bariju u Italiji. Za vreme ratnih godina, urednice časopisa su bile Mitra Mitrović i Olga Kovačić. Nakon oslobođenja, *Žena danas* je nastavila da izlazi kao organ Centralnog odbora Antifašističkog fronta žena Jugoslavije, zatim kao izdanje Saveza ženskih društava Jugoslavije. Tadašnje urednice su bile: Mitra Mitrović, Olga Kovačić, Blaženka Mimica, Mara Radić, Mara Galeković i Nata Hadžić. Rada Vujičić i dr., *Žene Srbije u NOB*, nav. delo, 71.

112 Citirano prema: Rada Vujičić i drugi, „*Žene Srbije u NOB*”, nav. delo, 80.

O povezanosti borbe za žensku emancipaciju s drugim emancipatorskim borbama ne govore samo mesta na kojima se različiti događaji organizuju i pitanja koja pokreću, već i personalna preklapanja. Jedna od najangažovanijih unutar ženskog pokreta, a koja je povezivala Omladinsku sekciju i *Ženu danas* s tadašnjom progresivnom kulturno-umetničkom scenom, pre svega s ilegalnom grupom *Život* i levim umetničkim frontom, jeste Boba Đorđević, slikarka i studentkinja prava. Đorđević je preuzela vođenje *Omladinske sekcije* tokom 1938/1939. godine. U povodu organizovane podrške i pomoći španskom narodu u građanskom ratu, izradila je grafike koje su masovno umnožavane i prodavane. Angažovala se i u kulturno-umetničkim aktivnostima, poput izložbe žena slikarki, priređene u Ženskom klubu u Beogradu 24. oktobra 1937. godine, koju je organizovala Omladinska sekcija. Na izložbi je učestvovalo osamnaest slikarki različitih generacija i stilskih pravaca, a tokom trajanja izložbe organizovani su različiti diskusioni programi na temu kulturne politike, pitanju demokratizacije umetničke produkcije, zatim društveno angažovanim temama, poput pitanja položaja siromašnih seoskih žena i tako dalje.¹¹³ Đorđević je aktivno učestvovala i u pripremi izložbe žena slikarki iz zemalja Male Antante, otvorene 20. januara 1938. godine na Kalemegdanu (verovatno u Paviljonu *Cvijeta Zuzorić*, prim. V.K.). Na izložbi su se našli slikarski, skulptorski i arhitektonski radovi umetnica iz Čehoslovačke, Rumunije i Jugoslavije.

Tako je u tekstu povodom pomenute izložbe slikarki 1937. godine, u broju 8 ovog časopisa, navedeno da je u ime Omladinske sekcije Boba Đorđević tom prilikom istakla prijateljsku atmosferu saradnje i solidarnosti sa Ženskim pokretom:

*S punim razumevanjem Ženski pokret i Omladinska sekcija dali su mogućnosti i najmlađima da izraze svoje likovne sposobnosti, danas, kada je omladini to gotovo nemoguće bez velikih materijalnih mogućnosti. Uspeh naše izložbe, mada zasad još skroman, treba da pokaže da samo solidarno, zajedničkim radom, možemo mnogo da postignemo.*¹¹⁴

¹¹³ Videti: Jovanka Kecman, „Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918 – 1841“, nav. delo, 331.

¹¹⁴ „Izložba žena slikara u Ženskom klubu“, *Žena danas* 8, 1937, 16.

Na samoj izložbi prikazani su radovi slikarski različitih generacija i slikarskih pravaca, od Bete Vukanović i Ane Marinković, Bosiljke Valić Jovanović, Jelisavete Petrović, Milice Čadžević, Milice Bešević, pa sve do pripadnica najmlađe generacije umetnica poput Oliverere Vere Čohadžić, aktivne protagonistkinje levog umetničkog fronta. U tekstu se posebno naglašava njena ozbiljnost u pristupu „problemima u okviru stvarnosti, tražeći mogućnost izraza u smelom modernom realizmu”. Sličan pristup realizmu, samo u grafici, pominje se i u izloženom radu same Bobe Đorđević, dok se pominju i imena sledećih umetnica: Stanke Lučev, Lepasave Pavlović, Dese Jovanović, Gordane Jovanović, Milke Živanović, Piroške Ronaj i Vere Matić, koje su ostale gotovo nepoznate jugoslovenskoj istoriji umetnosti 20. veka.

Zanimljivo je istaći da je tokom trajanja izložbe organizovan i propratni program koji je „okupljao muškarce i žene, naročito žene” u okviru koga se govorilo o kulturi i politici (Alojzija Štebi), o „našim starim slikarkama” (Zora Simić-Milovanović), o seoskoj siromašnoj ženi (Jelena Bilbija), dok su članice Omladinske sekcije i studenti izveli odlomak drame „Zakopajte mrtve” od Irvina Šoa. Time je i celokupna izložba jasnije istakla svoje političke pozicije „zalažući se sa kulturu a protiv rata”, kako je navedeno u tekstu. Od stalnih saradnica koje su svoje vizuelne priloge najčešće u vidu crteža i grafika prilagale *Ženi danas*, najčešće se pominju imena Pauline Sudarski, pomenute Bobe Đorđević, Vere Čohadžić, Piroške Ronaj, Mice Todorović, Ljubice Cuce Sokić, Nade Doroški, pored drugova umetnika: Đorđa Andrejevića Kuna, Đurđa Teodorovića, Voje Dimitrijevića, Danijela Ozma i drugih.

Feminističkim intervencijama u kanon istorije umetnosti kao i likovne kritike, istoričarke umetnosti i same umetnice okupljene oko *Žene danas* s jedne, a s druge strane uključene u levi umetnički front, doprinosile su razvoju „socijalne umetnosti”, to jest „kritičkog realizma” koji je činio pogon tadašnje socijalno angažovane umetnosti. Kritikujući stavove larpurlartizma koje su pronalazile kod pripadnica starijih generacija umetnica, isticale su one kriterijume u umetnosti koje su se odnosile na stavove o umetnosti kao „potrebi širokih narodnih slojeva”, njihov „tu-

mač današnje stvarnosti”, te „vodič ka boljoj budućnosti”¹¹⁵ u kojoj će i žena – umetnica imati svoje (ravnopravno) mesto. Da umetnost ne treba da bude isključiva privilegija bogatih društvenih slojeva, već dostupna aktivnost svih ljudi bez obzira na obrazovanje i klasnu pripadnost, rečito govore i tekstovi posvećeni samoukim umetnicama u kojima im je dat prostor da govore o svojim problemima i potrebama, ali i manuelnim radnicama za koje su organizovani kursevi crtanja i slikanja, te priređena izložba.¹¹⁶

Na kraju ovog dela, treba pomenuti još jednu umetnicu koja je spajala svoju umetnost i politički i društveni angažman, i koja se u svojoj kratkoj umetničkoj karijeri posvetila „običnom svetu”.¹¹⁷ U pitanju je Paulina Sudarski, koja je pripadala najmlađoj generaciji umetnica, učenica Umetničke škole u Beogradu, kasnije i studentkinja prve generacije Akademije likovnih umetnosti, osnovane u Beogradu 1937. godine. Na portretima Pauline Sudarski, kako navodi kustoskinja Narodnog muzeja u Zrenjaninu Olivera Skoko – jedna od retkih kustoskinja koja je posvetila istraživanje i priredila izložbu 2015. godine o ovoj zaboravljenoj umetnici, „nema raskoši, glamura i držanja jedne Olge Dobrović koja je bila prava 'harizmatična ikona stila'” toga vremena. Naprotiv, na radovima poput slika „Slovakinja”, „Albanac”, „Ciganka”, te mnogobrojnim crtežima i ilustracijama, iz kojih se izdvajaju prilozi za *Ženu danas*, poput portreta omladinki, prizora iz kafane, urbanih pejzaža, pogrebne povorke i mnogih drugih koji se danas mahom čuvaju u pomenutom zrenjaninskom Narodnom muzeju, uočava se okretanje ka „malom čoveku”, pripadnicama i pripadnicima onog siromašnog radničkog i seljačkog sloja, koji će za nekoliko godina na svojim plećima izneti revoluciju. Paulininim odlaskom u partizane završava se njen umetnički rad. Ipak, može se

115 Videti: „Slikarke govore”, *Žena danas* 5–6 (1937), 14–17.

116 Videti: Paulina Malušev, „Samouka umetnica o sebi”, *Žena danas* 17, 1938, 11; „Jedna nesvakidašnja izložba na Kolarčevom Univerzitetu: manuelni radnici i radnice crtaju ljudska tela”, *Žena danas* 2, 1936, 8–9.

117 Videti: Olivera Skoko, „Paulina Sudarski: od ekspresivne vedrine do tragičnog kraja”, Narodni muzej, Zrenjanin, 2015, 30.



Paulina Sudarski, crtež, *Žena danas* 10, 1938.

pretpostaviti da bi nekoliko radova iz njenog sačuvanog opusa moglo da datira iz ratnog perioda, poput nekoliko pejzaža u akvarelu koji podsećaju na obronke Tjentišta¹¹⁸, kao i dva akvarela pod nazivom „Seljače”, koji prikazuju dečaka u prepoznatljivoj „kapi partizanki”, obeležju gotovo svakog partizanskog borca u Drugom svetskom ratu¹¹⁹. Tokom bitke na Sutjesci, sredinom 1943. godine, zajedno s teškim ranjenicima i bolesnicima, ubijeno je i dvesta bolničarki, među kojima i Paulina Sudarski.

118 Isto, 42.

119 Isto, 43.



Piroška Ronaj, „Žena na poslu”, Žena danas 22, 1939.

4

JUGOSLOVENSKA
UMETNOST
IZMEĐU DVA
SVETSKA RATA

4.1.

Kritički realizam. Problem imenovanja

Pa ipak, umetnik ostaje povezan sa sudbinom čovečanstva, jer osnovno pitanje ne glasi: čemu teži umetnost, nego: kamo se okreće čovečanstvo.

*Buduća civilizacija biće socijalistička, ili je uopšte neće biti.*¹²⁰

*Socijalistički realizam i nije negativan kao jedno od mogućih umetničkih ubeđenja, već pre svega kao represivna državna politika.*¹²¹

U umetničkoj historiografiji tokom postojanja socijalističke Jugoslavije, socijalno (angažovana) umetnost četvrte decenije u Kraljevini Jugoslaviji, u deceniji neposredno pred Drugi svetski rat nije dovoljno obrađivana. Razlozi su mnogi i treba ih tražiti kako u specifičnim društvenopolitičkim i kulturno-umetničkim strujanjima nakon rata, kada historiografijom i istorijom umetnosti dominira modernizam a (spoljnom) geopolitikom Hladni rat, tako i unutar savremenih Institucija (istorije) umetnosti. Dok se problem (kulturne) politike socijalističke Jugoslavije mora posmatrati kroz pitanje uticaja spoljopolitičkog pozicioniranja države prema globalno dominantnoj politici Hladnog rata, u savremenoj „tranzicijskoj” historiografiji i istorijsko-umetničkoj struci, moraju se uzeti u obzir procesi

¹²⁰ Oto Bihalji Merin, „Graditelji moderne misli u literaturi i umetnosti”, Prosveta, Beograd, 1965, 19.

¹²¹ M. B. Protić, „Srpsko slikarstvo XX veka”, Nolit, Beograd, 1970, 332.

privatizacije i komodifikacije Institucija umetnosti, te problem istorijskog revizionizma.

Zauzimanjem modernističke pozicije, posleratna istorijsko-umetnička struka je predratnu *socijalnu umetnost* usko, neprecizno, jednolinijski i previše tendenciozno povezivala s dogmatski definisanom (Staljinovom) umetnošću socijalističkog realizma. U takvoj dihotomnoj vizuri, umetnici su svrstavani u „parisku” (modernističku, netendencioznu i nedogmatsku) ili pak „harkovsku” (socijalno „realističku”, partijsku, tendencioznu, dogmatsku) struju. Tako Miodrag B. Protić u svojoj kapitalnoj studiji iz 1970. godine „Srpsko slikarstvo XX veka”, *socijalnu umetnost* četvrte decenije definiše kao „estetički utilitarizam”¹²², kao umetnost koja je dovela do „prožimanja forme poetskog realizma i drugih sličnih domaćih i stranih pokreta i ideologije socijalističkog realizma.”¹²³ Budući da je karakteriše preterana „ideološka isključivost”¹²⁴ te „politički pragmatizam“, neutralisala je modernu estetičku svest. Protić podvlači da je „njena idiosinkrazija prema slobodnom, nedogmatskom izazivala reakciju čak i među politički levo usmerenim intelektualcima i otpor protiv njene borbene uskogrudosti”.¹²⁵ Sličnu perspektivu zauzima i Lazar Trifunović u knjizi „Srpsko slikarstvo 1900–1950”¹²⁶ iz 1973. godine koji ističe da umetnici povezani sa socijalnim sadržajem nakon 1930. godine prelaze na pozicije „dinamičnog društvenog angažovanja”, čiji ideološki pročišćen nastup počinje tek nakon 1930. godine i Harkovske konferencije: „I sve druge komunističke partije, pa i jugoslovenska, prihvatile su socijalistički realizam kao osnovu svoje politike u oblasti kulture i umetnosti, tako da je svako skretanje i odstupanje s ove linije predstavljalo povod za oštru polemičku reakciju.”¹²⁷ Tu je i tekst Božice

122 Miodrag B. Protić, „Srpsko slikarstvo XX veka”, nav. delo, 338.

123 Isto, 343.

124 Isto, 345.

125 Isto, 349.

126 Lazar Trifunović, „Srpsko slikarstvo 1900–1950”, Nolit, Beograd, 1973, 241.

127 Isto, 241–242.

Ćosić, pod nazivom „Socijalna umetnost u Srbiji”, koji je prvi put objavljen u katalogu povodom izložbe *Nadrealizam i socijalna umetnost*, iz 1969. godine. Ćosić takođe ističe ideološku komponentu socijalne umetnosti, pod najneposrednijim političkim uticajem Komunističke partije, koja se do kraja decenije približava „sociološkom dogmatizmu”¹²⁸:

*Inspirisan revolucionarnom ideologijom i uslovljen njenim interesima, pokret socijalnih tendencija u srpskom slikarstvu nije uspeo da postane umetnička škola, da donese svoju likovnu estetiku, svoj stil. Razvijajući se u okviru jedne grupe koju je činio mali broj slikara, s nešto sledbenika u najmlađem naraštaju, ovaj pokret nije uspeo da stvori širu osnovu i postane kolektivan pokret. Svojim dogmatizmom i doktrinarstvom on je odbijao najveće slikare, a držao u potčinjenosti i svoje pristalice.*¹²⁹

U savremenom proučavanju ove građe, doprinos su, između ostalih, dali sledeći autori i autorke: Jerko Denegri¹³⁰, Lidija Merenik¹³¹, Simona Čupić¹³², Mišela Blanuša¹³³, Miodrag Šuvaković¹³⁴ i Nikola

128 Prvi put tekst je objavljen u katalogu Muzeja savremene umetnosti: Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji”, u: *Nadrealizam – socijalna umetnost 1929-1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, 24-35; ponovo štampan u: Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji”, u: *Revolucionarno slikarstvo*, Spektar, Zagreb, 1977, 3–12.

129 Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji”, isto, 35.

130 Videti: Jerko Denegri, „Socijalna umetnost i socijalistički realizam iz Vujičić kolekcije”, Medija centar Odbrana, Beograd, 2015.

131 Lidija Merenik, „Politički prostori umetnosti 1929-1950: borbene realizam i socijalistički realizam”, Vujičić kolekcija, Galerija likovne umetnosti, poklon-zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad, 2013.

132 Simona Čupić, „No pasaran kao ‘slika u kontekstu’”, „Zbornik katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta”, II, Beograd, 2006, 55–66.

133 Videti: Mišela Blanuša, „Socijalna grafika: Između propagande i likovnog izraza”, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2011; Mišela Blanuša, „Umetnički izraz kao kritički iskaz: ideologija i socijalna umetnost međuratnog perioda”, Zbornik Narodnog muzeja, XX–2, Beograd, 2012, 407–435.

134 Simona Vidmar i Miško Šuvaković, „Naši heroji – socijalistički realizam revidiran – primer ex Jugoslavija”, Umetnosna galerija, Maribor, mart-avgust, 2015.

Dedić.¹³⁵ Ipak, najtemeljniju odrednicu *socijalne umetnosti*, to jest *socijalnog realizma* daje Nikola Dedić u tekstu „Socijalni realizmi: ka postavangardnoj kritici društva” iz 2012, u kojem je definiše kao kritičku, angažovanu umetničku praksu koja preispituje konkretnu društvenu stvarnost¹³⁶ i kao umetnički fenomen koji treba razlikovati od pojave (sovjetskog modela) socijalističkog realizma, s obzirom na to da je potonji „normativna, odnosno doktrinarna umetnička praksa koja u skladu s načelima Partije projektuje, odnosno konstruiše moguću, poželjnu viziju idealnog socijalističkog društva”¹³⁷. Budući da prva, *socijalna umetnost*, nastaje uglavnom u okrilju kapitalističkih sistema, ona se formuliše u odnosu na komunističke partije u opoziciji, ali i u odnosu na mnoge druge levoradikalne političke opcije, poput anarhizma i trockizma. Ova umetnost se, prema Dediću, dovodi u vezu i s „revolucionarnim vizijama avangarde”, praksama poznog kubizma, ekspresionizma i fantastičnog slikarstva, a na internacionalnoj sceni se razvija kroz nemački kritički realizam (Ota Diksa i Georga Grosa), fantastični realizam Dijega Rivere i Frida Kalo, američki socijalni realizam, kao i pojedine realističke faze modernističkih umetnika (Pikaso, Leže).¹³⁸

Međutim, kad govorimo o jugoslovenskom kontekstu *socijalne umetnosti*, mnoga pitanja do danas ostaju otvorena i neobrađena. Jedno od takvih jeste pitanje odnosa lokalnih avangardnih umetničkih praksi (pre svega zenitizma i nadrealizma) i njihovih direktnih i indirektnih uticaja na socijalnu umetnost četvrte decenije, te konkretne saradnje i komunikacije među njihovim protagonistima i protagonistkinjama. Odavde proizlazi i specifično pitanje odnosa pripadnika zenitizma (konkretno Ljubomira Micića) i Mirka Kujačića, jednog od najvažnijih protagonista društvenoangažovane umetnosti četvrte decenije XX veka. Jedan od retkih

135 Nikola Dedić, „Socijalni realizmi: ka postavangardnoj kritici društva”, u: Istorija umetnosti XX veka II, „Realizmi i modernizmi oko hladnog rata”, Orion Art, Beograd 2012.

136 Isto, 77.

137 Isto, 77.

138 Isto.

koji je konkretno pisao o tim vezama jeste Vjekoslav Četković, u knjizi „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, gde ukazuje na postojeći materijalni trag u vidu njihove pisane korespondencije, koja se čuva u Narodnom muzeju u Beogradu, i druge arhivske građe. Sledi pitanje uticaja Harkovskog kongresa, odnosno koliko je on zaista imao uticaja na lokalne umetnike i umetnice i njihovu umetničko-teorijsku praksu, kao i koliko je taj uticaj zaista stvorio jednu „dogmatsku” i hermetičnu umetničku struju koja se najčešće povezuje s pripadnicima grupe *Život* i njima bliske saradnike i saradnice. Postoje i druga pitanja koja treba postaviti. Koliko je zaista taj „umetnički blok” bio tvrda opozicija individualističko-modernističkoj struji u važnim polemikama koje su se tada vodile, pre svega na književnoj levisi, a koja je neminovno uticala na „sukob” na umetničkoj levisi. Zatim, ukoliko je *socijalna umetnost* već u korenu bila partijska i dogmatska, kako je dovela do fenomena partizanske umetnosti koju mnogi autori i autorke definišu kao *novum* ili *prelom* u tadašnjim umetničkim praksama? Zašto iz postojećih analiza najčešće izostaju nesporno važne teorijske polemike na tadašnjoj internacionalnoj sceni i njihov uticaj na lokalnu, jugoslovensku umetnost, u kojima je važnu ulogu imala teorija *kritičkog realizma* Đerđa Lukača, zatim Mihaila Lifšica, te njihove rasprave sa zapadnoevropskim marksističkim teoretičarima povezanim s krugom Frankfurtske škole, kao i njihov uticaj na lokalne umetničko-teorijske prakse? Na koji način pitanje politizacije umetnosti korespondira s izborom grafike kao primarne umetničke forme i tehnike? Konačno, kakav je odnos između revolucionarnog društvenog pokreta, Komunističke partije Jugoslavije i protagonista i protagonistkinja kulturno-umetničke levice? Jedino će novo istraživanje i tumačenje mesta i uloge revolucionarnog pokreta i KPJ omogućiti i bliže saznavanje o umetničkim i političkim uticajima i odnosima sa „socijalnim” umetnicima i umetnicama.

4.2.

Sovjetski i zapadnoevropski uticaji kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi

4.2.1.

Kultura i umetnost u postoktobarskoj Rusiji – projekcija novog

*Naša politika u umjetnosti prelaznog perioda može i mora biti usmjerena na to da raznim umjetničkim grupiranjima i smjerovima, koji su stali na tlo revolucije, olakša stvarno usvajanje njenog historijskog smisla i – postavljajući nad svima njima kategorički kriterij: za revoluciju ili p r o t i v revolucije – da im u oblasti umjetničkog samoopredjeljenja prepusti potpunu slobodu.***139**

*Prepoznajemo važnost avangardne misli 20. veka za ponovno promišljanje i obnavljanje levo orijentisane filozofske i političke tradicije. Kako bi se to obnavljanje desilo verujemo da moramo da imamo maksimalno otvoren i nedogmatski pristup koji pretpostavlja kritičku recepciju ideja, koncepata i praksi koje su se formirale izvan okvira doktrinarnog marksizma. Naš urgentni zadatak je da ponovo dovedemo u vezu političku akciju, angažovanu misao i umetničku inovaciju.***140**

139 Lav Trocki, „Književnost i revolucija“, Otokar Keršovani, Rijeka, 1971, 8.

140 Ovo je izvod iz osnivačke Deklaracije iz 2008. godine umetničko-teorijskog kolektiva Čto delat? iz Petrograda, jedne od (retkih) savremenih

U sagledavanju direktnih ili pak indirektnih uticaja sovjetske avangardne umetnosti na jugoslovensku, što je važna perspektiva istraživanja koje sledi, mora se uzeti u obzir celokupan društvenopolitički kontekst u kome nastaju i jedna i druga umetnička praksa. Dok se u SSSR revolucija već desila (dakle, avangardna umetnost se odvijala u prvoj fazi revolucionarnih aktivnosti, imajući iza sebe čitav partijski /i državni/ aparat), u Kraljevini Jugoslaviji se radilo o *predrevolucionarnoj* fazi – teroru kapitalističke države. Ono što ih je povezivalo, jeste postojanje Partije, koja im je na ovaj ili onaj način pružala politički horizont. Ova činjenica, to jest odnos teorijsko-umetničke prakse i političkog subjekta u savremenom kontekstu, najčešće se gubi iz vida u promišljanju odnosa umetnost–politika. Danas je savremena umetnost – koliko god pokušavala da se bavi politikom, ili da zauzme njeno mesto – uskraćena za projekciju političkog horizonta koji proizvodi određeni politički subjekt (partija, pokret,

umetničkih grupa koja svoj rad povezuje sa Sovjetskom avangardnom teorijom i praksom, u kojoj su posebno mesto posvetili umetničkim avagardama 20. veka. „We recognize the importance of twentieth-century avant-garde thought for the rethinking and renewal of the leftist philosophical and political tradition. We believe that in order for this renewal to happen we need a maximally open, non-dogmatic approach that presupposes a critical reception of ideas, concepts, and practices that have formed outside the framework of doctrinal Marxism. Our urgent task is to reconnect political action, engaged thought, and artistic innovation.“ <https://chtodelat.org/b5-announcements/a-6/a-declaration-on-politics-knowledge-and-art-4/>, moj prevod, (3. 2. 2017.). I doista, ono što kolektiv Čto delat? već dugi niz godina radi, jeste konstantno referisanje na mnogobrojne polemike oko i unutar postoktobarske sovjetske avangarde, zatim na teorijske diskusije između nemačkog i ruskog marksizma tokom dvadesetih i naročito tridesetih godina, debate o problemu formalizma i realizma koje su ih uokviravale, kao i na pitanje prevođenja tih umetničko-političkih pojmova i polemika u savremeni društvenopolitički i umetnički kontekst. Videti posebno broj 17 njihovog časopisa posvećenog debatama oko avangardi: <https://chtodelat.org/category/b8-newspapers/12-57>, a posebno tekst Davida Rifa, Notes on the Avante-garde, <https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-57/notes-on-the-avant-garde> (5.2.2017.).

front).¹⁴¹ Stoga se najčešće i izgubi u procesu preuzimanja uloge za koju je više nego neizvesno da može da je odigra.

Oktobarska revolucija je bila prelomni trenutak koji je avangardnim umetničkim praksama omogućio susret s političkim praksama revolucionarnog projekta i tako prekid s (isključivo) estetskim poljem.¹⁴² Ovo je otvorilo put ne samo za političko, već i kulturno-umetničko eksperimentisanje. Revolucionarni pokret predvođen Ruskom socijaldemokratskom radničkom partijom (boljševika) izvršio je radikalnu društvenu transformaciju nacionalizovanjem buržoaskog i aristokratskog vlasničkog poretka, promenom logike stanovanja, preuzimanjem muzeja i galerija, i drugih kulturno-istorijskih institucija, te kompletnom redefinicijom javnog i privatnog prostora.¹⁴³ Početni procesi podruštvljavanja i kolektivizacije otvorili su mogućnost za nove oblike političkog ali i umetničkog mišljenja. Svi ovi procesi su naročito bili izraženi u prvoj, a ujedno i ključnoj fazi revolucije, koja je trajala od Građanskog rata do Nove ekonomske politike (1918–21). U njoj je neophodno povezivanje boljševika i umetničke avangarde odigrao Anatolij Lunačarski¹⁴⁴, koji je postavljen na čelo čuvenog NARKOMPROSa, prvog Komesarijata prosvete.¹⁴⁵ Pored Lunačarskog koji je na toj poziciji bio sve do 1929. godine, njegove uti-

141 Ovim problemom odnosa savremenih umetničkih praksi i odsustva političkog činioca, dajući novo čitanje istorijskih avangardi videti: Claire Bishop, „Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship“, Verso, London and New York, 2012.

142 Rastko Močnik, „The Partisan Symbolic Politics“, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 18–40.

143 Džef Ili, „Kovanje demokratije: istorija leveice u Evropi, 1850-2000“, *Fabrika knjiga, Beograd*, 2007, 284.

144 Isto.

145 NARKOMPROS ili Narodni komeserijat za obrazovanje, bio je sovjetsko administrativno telo zaduženo za pitanja javnog obrazovanja, kulture i umetnosti, uspostavljeno 1917. godine odmah nakon Revolucije zamenjujući tako prethodno Ministarstvo kulture. Za više o NARKOMPROSU, videti: Sheila Fitzpatrick, „The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts Under Lunacharsky, October 1917-1921“, Cambridge University Press, 1970.

čajne figure bile su i visoko pozicionari članovi boljševičke partije i aktivni učesnici i učesnice revolucije Nadežda Krupskaja i Evgraf Litkens, istoričar Mihail Pokrovski, dok je Lenjin u velikoj meri spolja pratio rad Komesarijata. Osnovni zadatak ove institucije bio je da organizuje i administrira obrazovni sistem. Iako je ekonomija zemlje bila u potpunosti uništena Građanskim ratom (1917–1921), a stanovništvo siromašno i gladno¹⁴⁶, NARKOMPROS je uspeo da održi otvorenim mnoge obrazovne i naučne institucije, biblioteke, škole, muzeje, pozorišta i galerije. To je uspevalo pre svega državnom finansijskom podrškom, ali, kako autorka Šeila Ficpatrik iznosi, bez preteranog mešanja Komesarijata u izvršnu uređivačku politiku samih institucija. Formulirana je nova politika javnog obrazovanja, čiji je prioritet bio otvaranje velikog broja vrtića, kao i pokretanje čitave mreže eksperimentalnih škola i učeničkih kolonija. Na umetničkom planu Komesarijat je insistirao na politici demokratskog finansiranja različitih umetničkih grupa, inicijativa, pravaca i stilova, iako je u praksi favorizovao eksperimentalnu i avangardnu umetnost. Sumirajući ključna dostignuća NARKOMPROS-a, pomenuta autorka naglašava da je u sferi obrazovne teorije ova institucija bila na pozicijama tadašnjeg evropskog i američkog progresivnog obrazovnog pokreta. To je značilo podržavanje dečje individualnosti i kreativnosti, neformalni odnos između učenika i učitelja, korišćenje alternativnih metoda podučavanja, kao i razvijanje obrazovanja na planu fizičke kulture, te u osnovnim veštinama i radu.

Na polju kulture i nauke, Lunačarski i njegovi saradnici i saradnice smatrali su da novo (vladino) administrativno telo treba da podrži eksperimentalni i kreativni rad u ovim poljima s minimumom spoljašnjih pritisaka i mešanja u njihov rad. Sam Lunačarski je podržavao rad mnogih institucija i inicijativa na tim poljima. Specifično u vezi s poljem umetnosti, smatrao je najvećom mogućom greškom da vlada pokaže posebno zanimanje za neku umetničku grupu ili stil, potencijalno je tako stavljajući u poziciju umetničkog monopola. Naročito se opirao pritiscima pojedinih komunistički orijentisanih avangardnih umetnika, poput Ma-

¹⁴⁶ Naročito je 1921. godina bila katastrofalna kada je milione stanovnika odnela glad.

jakovskog i Mejerholda, za dobijanje specijalnih (umetničkih) privilegija, istovremeno braneći umetničke „tradicionaliste” od napada avangardnih umetnika. Drugim rečima, Lunačarski je podsticao komunističke umetnike i umetnice, naučnike i istraživačice, ali ne i u njihovoj borbi protiv suparnika, niti u zauzimanju monopolske pozicije na umetničkoj sceni.¹⁴⁷ Značaj NARKOMPROSa ogledao se i u artikulisanju zahteva za jednakošću obrazovnih mogućnosti i univerzalnom dostupnošću opšteg obrazovanja, odnosno osnovne i srednje škole. Ovako formulisana obrazovna politika obezbeđivala je svakom detetu mogućnost izbora – bilo da je dete fabričkog radnika ili rukovodioca, svakom se davala mogućnost da postane fabrički ili akademski radnik ili radnica, bez restrikcije njegove buduće profesionalne okupacije u ranom uzrastu.

Komesarijat je bio nadležan i za muzejsko i kulturno nasleđe, za umetničke aktivnosti u oblasti pozorišta, muzike, književnosti, likovnih umetnosti, filma i fotografije; imao je Telegrafsku agenciju, organizovao umetničke škole, studije i institute. Ovakva kulturna politika stvorila je klimu umetničkog entuzijazma, u kome je podržavana sloboda delovanja za veliki broj različitih kulturno-umetničkih praksi, od kojih su se naročito izdvajale dve: prva u vezi s delatnošću *Proletkulta*, a druga, u vezi s umetničkom praksom predrevolucionarnih avangardista. Tako različite, često i konfliktne umetničko-teorijske pozicije stvarane pre i neposredno nakon Revolucije 1917. godine, održavale su „ambigvitetsku pluralnost” tadašnjeg intelektualnog života. Takav revolucionarni polet umetnosti Lunačarski je na sledeći način obrazlagao:

147 Šeila Fitzpatric navodi da je logično podržavanje komunističke vlade komunističkih umetnika, imalo svoju protivtežu u činjenici da većina njih čak ni na nekom instiktivnom nivou nije imala „sluh/njuh” za komunističku umetnost. Jedino je Buharin u početku podržavao avangardistički ikonoklazam i zahtevanje monopolske pozicije, ali ne zadugo. Zapravo, najveće zamerke na rad NARKOMPROS-a dolazile su ne zbog ovog pitanja, već kao kritika velike finansijske podrške koju je davao umetnosti a nauštrb školstvu. Uporedi: Sheila Fitzpatrick, „The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts Under Lunacharsky, October 1917-1921”, isto, XVI.

*Revolucija oslobađa sve snage koje su do tada bile sputane i tjera ih iz dubina na površinu života... U društvu koje se temelji na privatnom vlasništvu umjetnik proizvodi robu za tržište, njemu su potrebni kupci. Naša je revolucija oslobodila umjetnike od pritiska tih vrlo prozaičnih uvjeta. Ona je pretvorila sovjetsku državu u njihova zaštitnika i naručioca. Svaki umjetnik, svatko tko sebe takvim smatra, ima pravo da stvara slobodno, u skladu sa svojim idealom, ne zavisno o bilo čemu.***148**

Deo takvih praksi iste je godine centralizovan unutar jedinstvene organizacije pod nazivom *Proletkult* (ruska skraćenica za „Proletersku kulturu” ili preciznije „Institut za proletersku kulturu”**149**). Ova mreža organizacija, autonomna u odnosu na partiju i državu**150**, pod intelektualnim vođstvom Aleksandra Bogdanova, već je 1920. godine brojila više od pola miliona**151** članova i članica (skoro koliko i sama komunistička partija tada!)**152**. Ono što je još u predrevolucionarnom periodu funkcionisalo kao *grassrout* inicijativa različitih radničkih kulturno-umetničkih organizacija mahom u vezi s fabrikama i manjim, lokalnim sredinama koje su se okupljale oko različitih pozorišnih radionica, književnih kružoka, umetničkih studija, i formiranih paralelno s radničkim savetima, sada je nastupalo pod kišobranom *Proletkulta*.**153** Njihove najvažnije aktivnosti ticale su se kulturno-prosvetnih delatnosti i rada na prosvjećivanju i

- 148** Citirano prema: Aleksandar Flaker, „Ruska avangarda”, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1984, 172. (videti posebno fusnotu 3)
- 149** Videti uvod prevodioca u: Anatolij Lunačarski, „Proletkult, kulturni zadaci radničke klase”, Biblioteka „Dva Jelena”, Beograd, 1924, 5.
- 150** Susan Buck-Morss, „Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West”, MIT Press, Massachusetts, 2002, 51.
- 151** Suzan Bak Mors iznosi istu brojku koja je u vezi s periodom Građanskog rata (Civil war), videti: Susan Buck-Morss, „Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West”, isto, 58.
- 152** Tokom 1923. godine taj broj je opao na 100.000 članova i članica. Videti uvod prevodioca u: Anatolij Lunačarski, „Proletkult, kulturni zadaci radničke klase”, nav. delo, 5.
- 153** Susan Buck-Morss, „Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West”, nav. delo, 51.

opismenjavanju radničkog i seoskog stanovništva. Iako je mnogobrojnost osnovnih proletkultovskih ćelija po sebi donosio i potpuno različite, često i protivrečne pozicije u odnosu na pitanje šta je to nova „komunistička” umetnost, Bogdanov i grupa Вперед (Napred)¹⁵⁴ kao ključni ideolozi proletkulta iznosili su zahteve za izgradnju nove, proleterske umetnosti, koja bi napravila otklon od evropske buržoaske umetničke tradicije, ali i lokalne, ruske umetnosti predrevolucionarnog perioda. Agitovali su u prilog kulture samih radnika i radnica bez posredničke uloge umetnika specijalista, po analogiji s radničkim savetima u oblasti proizvodnje i ekonomije. Time su doveli u pitanje boljševički stav o vodećoj ulozi Partije. Upravo zbog ovakvih stavova, vođe partije – Lenjin, Krupskaja i drugi, pokušavali su da *Proletkult* potčine Partiji, dok se *Proletkult* branio predstavljajući se kao glas autentične proleterske kulture.¹⁵⁵ Njihova shvatanja su dalje preuzimana i prevođena na različite načine, od lokalnih *Proletkult* organizatora pa sve do samih radnika i radnica, u nameri da se revolucionarno transformišu tri ključna fronta: polje rada, i to kroz povezivanje umetnika i radnika, načina života, kako kod kuće tako i na radnom mestu, i polje afekta (osećanja) i stvaranje „revolucionarne svesti”.¹⁵⁶ Naročito su insistirali na konceptima poput „kolektivizma”,

154 Proletkultovske teze su pripadale pozicijama „desne levice”, formulisanih oko tzv. Kapri grupe koja je uključivala Bogdanova, Lunačarskog i Maksima Gorkog, i reflektovale su problematične odnose s Lenjinovim pozicijama koji su datirali još iz perioda pre revolucije. Ti sukobi su se naročito proizvodili oko pitanja važnosti i uloge proleterske kulture u realizovanju budućeg socijalističkog društva. Bogdanov čak nije ni bio član Komunističke partije, dok joj je Lunačarski ponovo pristupio 1917. godine. Videti više u: Sheila Fitzpatrick, „The Commissariat...”, nav. delo, 20–22; kao i Susan Buck-Morss, „Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West”, nav. delo, poglavlje 2.

155 Za Lenjina i druge boljševike, *Proletkult* je samo bio utočište za intelektualce koji su se bunili protiv partijske discipline, „magnet” za potencijalnu opoziciju. Videti: Džef Ili, „Kovanje demokratije: istorija levice u Evropi, 1850-2000”, nav. delo, 285.

156 Zenovia A. Sochor, „Revolution and culture: The Bogdanov-Lenin Controversy”, Cornell University Press, Ithaca, 1988, 134. Kler Bišop

„kreativnosti” i „univerzalizma”. Prema Kler Bišop, problematične tačke Bogdanovljeve teorije *Proletkulta* bile su upravo teza da „osećanja određuju volju podjednako snažno kao i ideje”, te pretpostavljanje kolektivnog individualnom, kao i mišljenje da (proleterskom) umetnošću mogu da se organizuju ljudska osećanja na isti način kao što ideološka propaganda organizuje ljudsku misao.¹⁵⁷ Ovde pronalazimo temeljne teorijske postavke u vezi s ulogom umetnosti i kulture u tom ranom revolucionarnom periodu. Tako Lunačarski piše:

Kad se govori o proleterskoj kulturi, često se zamenjuju pojmovi, na veliku štetu jasnih pojmova. Zamenjuje se socijalistička kultura s kulturom proletarijata, koju stvara ova klasa borbom još u krilu kapitalističkog poretka...

Sam proletarijat, njegova organizacija, njegov program, njegova budućnost, sve je to plod jednog visokorazvijenog privrednog mehanizma, koga je izradio kapitalizam. Na veštački način održava se proletarijat podalje od znanosti i umetnosti. Ali proletarijat, koji predstavlja većinu u velikim varošima, on teži ka znanju i lepoti, da ga niko ne može zadržati. Kao što je socijalistička proizvodnja rezultat kapitalističke proizvodnje, koju prva modificira i podiže, tako je i cela socijalistička kultura jedna nova, još nikad neviđena grana na velikom stablu svečovečanske kulture, koja još u cvatu obećava težinu i slast plodova.

Kultura nove klase jeste nova vrsta organski preobražene jedinstvene svečovečanske kulture...

Kultura borbenog proletarijata je oštro obeležena kao klasna kultura, koja se podiže na borbi, po svom tipu romantičarska kultura, u kojoj intenzivno podcrтана sadržina prevazilazi formu, pošto nedostaje vremena da se dovoljno pobrine za određenu i savršenu formu ove burne i tragične sadržine.

Ali zbog toga, što se između socijalističke i proleterske kulture nalaze mnoge i duboke razlike, ne sme se zaključivati da među njima ne postoji i duboko srodstvo.

se takođe poziva na ovu autorku, međutim, ona unosi malu konfuziju – u originalu stoji da je cilj bio revolucionisanje rada, svakodnevice i osećaja, što bi pretpostavilo mnogo više od sfere kulture, kako to ona tumači. Videti: Claire Bishop, „Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship”, nav. delo, 50.

157 Isto, pogledati fusnotu 39.

*Borba se ipak vodi za ideal za kulturu bratstva i potpune slobode, za ideal: pobjedu nad individualizmom, koji čini da čovek postaje bogalj – za procvat kolektivnog života gomile, ne na osnovu sile i čopora, kao što se to često dešavalo u prošlosti. Naprotiv, na osnovi sasvim novog organskog ili bolje nadorganskog, slobodnog i prirodnog asimilovanja ličnoga u nadlično jedinstvo.***158**

Druga važna strujanja na umetničkoj sceni u postrevolucionarnoj Rusiji pripadala su „originalnoj” avangardi. Kako u svojoj studiji Suzan Bak Mors piše, njihove žive intelektualne debate nakon Revolucije, koje su bile formulisane kroz mnogobrojne manifeste i koje su vođene oko časopisa *Umetnost komune (Iskusstvo kommuny/Art of the Commune)***159** i *Lef (Levi umetnički front/ Left Front of the Arts)***160**, vodile su ka nefiksiranim pluralističkim pozicijama, kao i potpuno različitim pristupima.**161** Ključne konfliktne pozicije koje se mogu formulisati oko paradigmatičnih figura Maljeviča i Tatljina, kao i njihovih različitih tumačenja pitanja konstitucije „komunističke” umetničke prakse, vodile su ka stvaranju novih umetničkih škola u kojima su predavali mnogi avangardni umetnici i umetnice. Tako je nastala UNOVIS suprematistička škola (Afirmatori nove umetnosti / Affirmers of the New Art) pod vođstvom Maljeviča i Lisickog, u Vitebsku 1920. godine. U Moskvi je 1921. godine pokrenut INKHUK (Institut umetničke kulture / Institute of Artistic Culture), u kome su konstruktivisti**162** Aleksandar Rodčenko i Varvara Stepanova preuzeli vođstvo od Vasilija Kandinskog. Pored ove škole, u Moskvi je još

158 Anatolij Lunačarski, „Proletkult, kulturni zadaci radničke klase”, nav. delo, 22–24.

159 Izdavao se u Petrogradu od 1918. do aprila 1919. videti: Susan Buck-Morss, „Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West”, nav. delo, fusnota 41. Časopis je imao eklektičan pristup, bez jedne određene estetske ideje.

160 Suzan Bak Mors skreće pažnju na slučaj ovog časopisa na Zapadu, gde je u jednom trenutku postao vrlo popularan, međutim, s iskrivljenom percepcijom o njegovoj ulozi i važnosti u periodu nakon Revolucije. Prestao je s izlaženjem 1925. godine zbog manjka zainteresovanih. Videti: Susan Buck-Morss, isto, fusnota 41.

161 Isto, 54.

162 Isto, videti fusnotu 46.

tokom 1920. godine VKHUTEMAS (Više umetničko-tehničke radionice / Higher Artistic-Technical Workshops) zamenio Slobodni državni umetnički studio (State Free Art Studio) u kome je primat imala primenjena umetnost. U Petrogradu su na GINKHUK (Državni Institut umetničke kulture / State Institute of Artistic Culture) predavali Tatljin i Filonov, dok su direktori bili Nikolaj Punjin, a posle Maljevič. U tom nizu posebno je zanimljiva OBMOKHU (Društvo za mlade umetnike / Society for Young Artists) u Moskvi po svojoj horizontalnoj organizaciji i politici bez uloge „predavača” i pod parolom „borbe umetnika protiv autoriteta koji eksploatišu talente”¹⁶³ i u kojoj su se umetnici specijalizovali za dizajn.

U analizi konkretnih odnosa (nove) sovjetske umetnosti i politike zanimljiva je misao koju Suzan Bak Mors iznosi o Lenjinovoj poziciji spram proletkultovske autonomije s jedne, i utopijskog horizonta „futurista” s druge strane.¹⁶⁴ Njena teza je da Lenjinovo neprijateljsko držanje spram navedenih umetničkih praksi nije toliko bilo pitanje „ukusa” koliko „vremena”.¹⁶⁵ U jeku razaranja građanskim ratovima i sveopšte devastacije, njegova logika je bila jasna. Najbitniji zadaci u kulturi moraju biti: rad na masovnom opismenjavanju, tehničkom usavršavanju i političkoj edukaciji, posebno manjina i seoskog stanovništva. Stoga je i politika umetničkih kolektiva i pojedinaca koji bi učestvovali u tom projektu morala biti jasno za komunizam, dok je problemu umetničkog stila i jezika pristupio na jedan otvoreniji i elastičniji način, ostavljajući prostor za pluralizam umetničkih praksi. Dodatno, Lenjin je smatrao da se i jedni i drugi mnogo više koncentrišu na pitanje *potrošnje*, dok *proizvodnju* zanemaruju. Njegova logika je bila obrnuta. U najzaostalijoj evropskoj zemlji, mogućnost ostvarivanja socijalističke revolucije kao istorijski najavangardnijeg političkog događaja zahtevala je bezuslovno uvođenje politike ekonomske modernizacije. Kako bi se prevazišlo „kašnjenje” – (nepoklapanje) ekonomskog (značenja) vremena i političkog (značenja) vremena – boljševički režim morao je da „ubrza” modernizacijske

163 Isto, videti fusnotu 45.

164 Ovo je naziv kojim je Lenjin imenovao čitav spektar različitih avangardnih praksi.

165 Susan Buck-Morss, nav. delo, 58.

procesu. Stoga je nakon kratkog perioda konsolidacije posle građanskog rata, industrijska modernizacija bila Lenjinovo tumačenje „socijalističke izgradnje”. Sve druge definicije koje su davali mnogobrojni socijalistički teoretičari – o *demokratskoj kontroli* (radnička opozicija), *narodnoj participaciji* (pro-boljševički Kronštadski ustanici), *kulturnoj kreativnosti* (Bogdanov na čelu *Proletkulta*), *humanističkoj samorealizaciji* (Lunačarski kao komesar prosvete) – odbačene su kao sekundarne i kritikovane kao levi infantilizam, ili pak osuđene kao kontrarevolucionarne.¹⁶⁶ Kad se govori o odnosu prema zatečenoj buržoaskoj i tradicionalnoj kulturi, za razliku od *Proletkulta* i *futurista*, Lenjin je smatrao da ih ne treba u potpunosti odbaciti. Smatrao je da je Bogdanovljev pristup donekle shematizovan, naivan i utopijski u trenutku kad više od 150 miliona stanovnika Rusije čak nije bilo ni pismeno. U tom trenutku državi je bila preko potrebna osnovna modernizacija, što je po Lenjinu bio „realni prljavi posao” koji je partija morala da uradi.¹⁶⁷

Na dalje razvojne puteve sovjetske književnosti i umetnosti generalno, u velikoj meri je uticala Lenjinova kulturna politika koja je polazila od toga da je Rusiji potrebna kultura kao takva – naročito osnovno opismenjavanje, zatim rad u polju obrazovanja – te je pitanje stila spram rešavanja ovog ključnog pitanja bilo od drugorazrednog značaja.¹⁶⁸ Upravo je takva Lenjinova pozicija oko pitanja „stila” omogućila umetničku pluralnost; sve dok je primat opismenjavanja i dalje bio na snazi, infrastruktorna i finansijska podrška „odozgo” bila je moguća – i za proletkultov kolektivni rad, avangardne umetnike: „futuriste” koji su mahom vodili i/ili predavali na starim i novim umetničkim školama po čitavoj Rusiji, kao i za „realiste”. Isključivost „stila” i negacija sveukupne kulturne baštine zapravo je bila arikulisana u teorijskim pozicijama Bogdanova i „originalne” avangarde. I u tome je Lenjin video pretnju.¹⁶⁹ Lenjinova kritika Bogdanova kulminirala je pismom CK RKP „O proletkultima”

166 Isto, videti fusnotu 58.

167 Claire Bishop, „Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship”, nav. delo, 51.

168 Videti: Aleksandar Flaker, „Ruska avangarda”, nav. delo, 171.

169 Isto.

1920. godine, u kome je adresirao „revolucionarni nihilizam”, smatrajući da se „revolucija ne može održati pomoću bezobzirne diktature, nasilja i prisile, već samo tako što će preuzeti cjelokupno iskustvo kapitalističke kulture, tehnike i progresa”**170**:

*Proleterska kultura nije iskočila neznano odatle, ona nije izmišljotina ljudi koji nazivaju sebe stručnjacima za proletersku kulturu. Sve je to posvemašnja besmislica. Proleterska kultura mora biti zakonito razvijanje onih zaliha znanja koje je čovečanstvo stvorilo pod pritiskom kapitalističkog društva, vlasteoskog društva, činovničkog društva.***171**

U svojoj studiji „Ruska avangarda” jugoslovenski teoretičar avangarde Aleksandar Flaker, naveo je da je Lenjin upravo takvim i sličnim političkim odlukama (*policies*) obuzdavao proletkultovski „ikonoklastički” odnos prema kulturnom nasleđu, iako se istovremeno revolucionarnom poletu umetnosti mlade sovjetske republike divio i odobravao njegovu dinamičnost.**172** Istovremeno, Lenjin je mnoge važne protagoniste i protagonistkinje umetničke avangarde postavljao na organizaciona, upravljačka i predavačka mesta u okviru mnogih novouspostavljenih umetničkih institucija, škola i instituta, što je proizvodilo atmosferu u kojoj je podsticana raznolikost stavova i idejna borba, istovremeno obezbeđujući materijalne i produkcione uslove za pokretanje novih časopisa, institucija, škola, izložbi itd. Administrativna mera i cenzura su korišćene samo u slučaju otvorenih kontrarevolucionarnih ideja.**173**

Nakon ove Lenjinove pisane rezolucije protiv *Prolektulta*, organizacija je marginalizovana, te postala podsekcija NARKOMPROSa, s ozbiljnim smanjenim finansijskim i infrastrukturnim sredstvima, što je dovelo do rapidno umanjenog uticaja na celokupnu (umetničku) javnost. Bogdanov je 1921. godine i sklonjen iz Centralnog komiteta *Prolektulta*.**174** No, i

170 Isto, 171.

171 Ovakav stav Lenjin je definisao u svom poznatom govoru na III kongresu KOMSOMOLA. Isto (videti posebno fusnotu 2).

172 Isto.

173 Isto, 173.

pored ovako radikalnih mera prema *Proletkultu*, prakse „nove” proleterske umetnosti bazirane na kolektivizmu nastavile su da se neguju u okviru različitih inicijativa u polju vizuelnih umetnosti, performansa, teatra, muzičkih izvođenja i masovnih spektakala. Ovaj period je obilovao masovnim, narodnim svetkovinama, kao što su proslava Prvog maja 1918. u Petrogradu, zatim prve godišnjice Revolucije u Moskvi ili pak četiri festivala u Petrogradu 1920. godine, tokom kojih su se izvodile simboličke istorijske drame, i u kojima je narod zajedno s umetnicima istraživao potencijal ulice (u formi karnevala, cirkusa, lutkarskih pozorišta i drugih popularnih medija). Većina ovakvih početnih umetničkih eksperimenata u javnom prostoru oslanjala se na Marksovu tezu da u socijalističkom društvu nema slikara, nego, u najboljem slučaju, ljudi koji *i* slikaju.¹⁷⁵ Ulični i fabrički performansi u okviru urbanih sredina, kao i *agitvozovi* po čitavoj sovjetskoj unutrašnjosti, obilato su koristili umetnost i film kako bi politički delovali na radničku i narodnu javnost. „Preovlađivala je karnevalska forma nasuprot monumentalnoj; estetika pokreta nadvladala je estetiku poretka.”¹⁷⁶

Implementiranje Nove ekonomske politike (NEP) označilo je prekretnicu u sovjetskoj državnoj politici. Rusija koja je upravo izašla iz Građanskog rata (1918–1921), opustošena, gladna i s milionskim žrtvama, od politike centralizacije i kolektivizacije vratila se „jedan korak nazad”. Nakon ugušenog Kronštadskog ustanka 1921, koji je predstavljao jednu od najmasovnijih pobuna protiv boljševika i politike Sovjetske unije, u cilju očuvanja sovjetske vlade, doneta je odluka o povlačenju daljeg uvođenja socijalističkog upravljanja u korist nove ekonomske politike koja je vratila na snagu prethodno ukinut koncept privatnog vlasništva, kao i robnonovčanu razmenu. Država je zadržala kontrolu jedino nad teškom industrijom, bankarskim sistemom, transportom, spoljnom trgovinom.

174 Claire Bishop, „Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship”, nav. delo, 51.

175 Parafrazirano prema: Gerald Raunig, „Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka”, nav. delo, 116.

176 Džef Ili, „Kovanje demokratije: istorija levice u Evropi, 1850-2000”, nav. delo, 287.

Seoskom stanovništvu je dozvoljeno da poseduje sopstvenu zemlju i da se na njoj bavi poljoprivredom i stočarstvom, plaćajući za to državne poreze. Rezultati ovakve nove – „stare” politike omogućili su relativan ekonomski oporavak države i stanovništva. Ali i nastanak nove „NEP klase” (sitnih kapitalista, poslovnih ljudi, bogatih zemljoposjednika i njihovih porodica). Ipak, veliki ekonomski pa samim tim i kulturni jaz između gradskih i seoskih sredina, doveo je do toga da se prakse avangardnih i drugih umetničkih strujanja većinski dešavaju u centralnim gradskim sredinama. Tako su i već pomenute umetničke škole otvorene u mnogim gradovima nakon Revolucije, pokrenuti različiti književni i umetnički časopisi, koji su zatim proizvodili i reprodukovali pluralnost teorijsko-umetničkih pozicija, polemički i kritički duh, kao i bogatstvo kulturno-umetničkih događaja (izložbe, predstave, performansi, masovni spektakli, „agitaciona suđenja” („agitation-trials”), i mnogih drugih).¹⁷⁷

Iako ne pominje konkretan događaj iz 1921. godine, kada je Centralni komitet jednoglasno osudio *Proletkult* i pokušaj monopolizacije avangardne umetnosti, čime se učvrstila lenjinistička pozicija o primatu industrijske modernizacije nad svim ostalim sferama, pa tako i umetničkoj, Boris Grojs u svojoj knjizi „Umetnost utopije” iznosi tezu da je baza avangarde počela da se sužava već u tom periodu. Naročito s uvođenjem NEPa, kad je u zemlji nastalo novo tržište i nova čitalačka potražnja „nove nepovske buržoazije kojoj je avangarda bila tuđa i estetički, a još više politički”¹⁷⁸. Grojs je istakao: „Upravo u periodu NEPa, to jest od 1922. godine, a nipošto tridesetih godina, započinje suton avangardnog pokreta koji krajem dvadesetih godina gubi u zemlji svaki uticaj iako nastavlja da postoji u veoma skromnim razmerama.”¹⁷⁹ Uzimajući u obzir navedeno, sledeća pitanja se nameću: Kakve implikacije je imalo uvođenje Nove ekonomske politike, kontrolisanog tržišta, te delimičnog povratka na privatnu svojinu na polje umetnosti? Poput posledice nastanka „nove NEP klase” menadžera, sitnih privatnika i zemljoposjednika,

177 Gerald Raunig, „Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka”, nav. delo, 117–118.

178 Boris Grojs, „Umetnost utopije”, Plavi krug, Logos, Beograd, 2011, 41.

179 Isto, 41-42.

ova nova ekonomska politika sigurno je imala posledice na umetnost, ako nikako drugačije, ono vraćanjem na snagu razumevanja umetnosti u smislu njene robnonovčane vrednosti, dok je upotrebna, to jest društvena vrednost (opet) vraćena u drugi plan. Ponovo pokrenuto tržište umetnosti sigurno je imalo za posledicu povratak na štafelajno slikarstvo. I sam Grojs piše da je u tom periodu veliku ulogu igrala omladina „koju je teško bilo zaplašiti avangardističkim kletvama, i koja je, u potrazi za novim tržištem narudžbina za svoju umetničku produkciju, u okvirima uobičajene forme štafelajnog slikarstva nastojala da kombinuje tradicionalne postupke s avangardnim”.¹⁸⁰ Već nakon Lenjinove smrti 1924. godine, počinje da se naslućuje, iako tek u tragovima, *novi* režim u umetnosti.

4.2.2.

Fenomen socijalističkog realizma

Prema Susan Bak Mors, već od sredine dvadesetih godina sovjetska avangardna umetnost suprematizma i futurizma bila je prošlost. Izgubivši vremenom kredibilitet kao revolucionarna strategija po sebi, ona biva redukovana u ruskim istorijskim narativima na samo jedan od momenata u razvoju umetnosti 20. veka. Od tog trenutka, avangarda više nije inspirisala imaginaciju na način da preispituje realnost, već je radila na uspostavi afirmativne reprezentacije realnosti koja je ohrabrivala nekritičko prihvatanje partijskog monopolskog prava da kontroliše pravac društvene transformacije.¹⁸¹

*Umetnički radovi a ne umetnici su avangarda, iako ni ovde ta kategorija nije konstanta. Radi se o estetičkom iskustvu umetničkog dela (ili bilo kog drugog kulturnog objekta: književnog teksta, fotografije, filma, pozorišnog izvođenja, muzičkog dela itd, ali i teorijskog teksta, uključujući i ovaj) koji je važan u kognitivnom smislu. Snaga bilo kog kulturnog objekta da zaustavi tok istorije, i da otvori put za drugačije vizije, varira s promenama istorijskog kursa. Strategije variraju od kritičke negativnosti do utopijske reprezentacije. Nijedan stil, nijedan medij nije uvek uspešan. Možda avangarda nije sam objekat, već njegova kritička interpretacija. Ono što je važno jeste da nas estetsko iskustvo uči nečemu novom o našem svetu, da nas šokira u našem moralnom zadovoljstvu i političkoj povučeno-
sti, i da nas vodi zadatku prevazilaženja nedostatka društvene imaginacije koji karakteriše toliku kulturnu produkciju u svim njenim formama.*¹⁸²

Dolazak NEPa za posledicu je imao suzbijanje revolucionarne imaginacije i normalizovanje zvanične kulture. To je značilo veću toleranciju pre-

181 Susan Buck-Morss, „Dreamworld and Catastrophe“, nav. delo, 62.

182 Isto, 63.

ma prerevolucionarnim umetničkim tradicijama, kao i manju spremnost za dalje umetničke eksperimente i kulturne rizike. Istovremeno, nakon suzbijanja građanskog rata i boljševičke političke konsolidacije, u prvi plan je izbio problem i dalje velike prisutnosti konzervativnih snaga, dok je radnička klasa bila malobrojna i iscrpljena građanskim ratom i bedom svakodnevice.¹⁸³ Ovakvo stanje Trocki je opisao sledećim rečima:

*Politika je fleksibilna, ali život je trom i tvrdoglav. Mnogo je lakše osloboditi državu nego osloboditi život od vladavine starih rituala.*¹⁸⁴

Nakon Lenjinove smrti 1924. godine, nastupio je period teorijskog i političkog sukoba među njegovim najbližim političkim saradnicima poput Trockog, Zinovjeva, Kamenjeva i Staljina. Sukob je imao dublju političku pozadinu u borbi za preuzimanje Lenjinove pozicije i ticao se, pre svega, pitanja mogućnosti izgradnje socijalističkih društvenih odnosa u jednoj izolovanoj zemlji.¹⁸⁵ Dugogodišnja borba za vlast okončana je Staljinovom pobedom i odlaskom njegovih oponentata u političku opoziciju.¹⁸⁶ Uvođenje *Prvog petogodišnjeg plana* radikalne industrijalizacije i kolektivizacije za posledicu je imalo ponovno ukidanje privatnog sektora, omogućenog u određenim privrednim sferama prethodnom NEP politikom, te pojačavanje obračuna s onima koji su se videli kao klasni neprijatelji. Uveden je i čitav sistem represivnih mera koji je išao naruku Staljinovoj koncepciji socijalizma, jačanju državnog aparata i državno-partijskog rukovodstva, koji počinje da obuhvata sve sfere života i rada.¹⁸⁷

U tom periodu se pojavljuju i nove organizacije, naročito na polju književnosti – poput RAPPa (Ruske asocijacije proleterskih pisaca, osnovane 1925. godine), koja nastavlja proletkultovsku praksu posebno kad je reč

183 Džef Ili, „Kovanje demokratije: istorija levice u Evropi, 1850-2000“, nav. delo, 288.

184 Isto.

185 Predrag Vranicki, „Historija marksizma“, Naprijed, Zagreb, 1961, 404.

186 Staljin time dolazi u sukob s Buharinovim koncepcijama koje je do tada favorizovao, te ih proglašava desnim skretanjima u partiji, oštro ih osudivši na plenumu CK SKP(b) u aprilu 1929. godine. Isto, 427–428.

187 Isto, 428.

o pitanju organizacije književnog života i rada, dok su problemi sadržaja i forme bili od sekundarnog značaja. Zagovarana je klasna koncepcija književnosti, koja je trebalo da bude realistična po pitanju sadržaja i jednostavna u stilu. Polemika oko ovih tema još je bila pojačana iniciranjem *Kulturne revolucije* koja je trajala od 1928. do 1931. godine i koja je pratila politiku kolektivizacije poljoprivrede i *Prvi petogodišnji plan*, čime je ponovo pokrenuta politika „klasnog rata” obustavljena tokom NEPa. Ovakva kulturna politika sprovodila je kampanju protiv buržoaske inteligencije promovišući novi proleterski intelektualni kadar.¹⁸⁸

Ovo je i period u koji mnogi autori smeštaju nastanak socijalističkog realizma. Iako se koreni teorije socijalističkog realizma mogu detektovati već u ranim formulacijama Lunačarskog i drugih NARKOMPROS saradnika i saradnica, dominantni akademski narativi koji se bave istorijom i teorijom ovog pojma i začecima utemeljenja njegovog programa koncentrišu se na period prve polovine četvrtdecezenije, najčešće navodeći kao prelomni događaj „čuvenu” Drugu međunarodnu konferenciju proleterskih i revolucionarnih pisaca u Harkovu¹⁸⁹, održanu 1930. godine. Pored programa u Harkovu, sledeći ključni događaj koji se najčešće navodi u literaturi jeste Prvi kongres Saveza sovjetskih pisaca, organizovan 1934. godine, a zatim i Plenum Saveza sovjetskih književnika u Minsku 1936. godine. Što se tiče same sintagme „socijalistički realizam”, prema nekim autorima on je prvi put pomenut 1932. godine u jednom razgovoru Gorkog i Staljina.¹⁹⁰ Iako je konferencija u Harkovu donela njegove osnovne postavke, oni su od pisaca i drugih učesnika i učesnica konferencije u najvećoj meri shvaćeni na jedan široko postavljen i vizionarski

188 Andrew Hemingway (Ed.), „Marxism and The History of Art, From William Morris to the New Left”, Pluto Press, London, 2006, 5.

189 Prva međunarodna konferencija revolucionarnih pisaca organizovana je 1927. godine u Moskvi.

190 Vidi neobjavljeni magistarski rad: Sonja Marinković, „Praška generacija u previranjima ideja socijalne umetnosti”, FMU, Beograd, 1981, 34. Autorka navodi da Harkovska konferencija nije imala značajnijeg uticaja na razvoj umetnosti u samom SSSR gde su njene postavke brzo napuštene, dok je u međunarodnim okvirima imala velikog značaja.

način. „Dogmatizacija” se desila tek u Minsku, iako se moglo naslutiti i u Aragonovom nastupu na Međunarodnom kongresu pisaca za odbranu kulture u Parizu 1935. godine.¹⁹¹

Uprkos tome, jednoznačna i simplifikovana tumačenja „socijalnog realizma” tridesetih godina i dalje opstaju. Tako pomenuti teoretičar i umetnički kritičar Boris Grojs u svojoj studiji „Gesamtwork Staljin”, koju piše krajem osamdesetih godina, što nije nevažno istaći, budući da nastaje u vreme kraha socijalističkih i hegemonije (neo)liberalnih ideja, tvrdi da socijalistički realizam nisu stvarale mase, već su ga u njihovo ime stvorile prosvetene i „vešte” elite koje su prošle kroz iskustvo avangarde i koje su prešle na socijalistički realizam „imanentnom logikom razvoja samog avangardnog metoda koji sa stvarnim ukusima i potrebama masa nije imao nikakve veze.”¹⁹² Razvijajući tu tezu dalje, Grojs smatra da su osnovne formulacije metoda socijalističkog realizma bile razrađene u uskim intelektualnim krugovima, u živim teorijskim debatama, koji je istovremeno i odraz savremenog „jedinственog razvoja” evropske avangarde. Tako Grojs pronalazi paralele sovjetskog „povratka” na realizam u umetnosti nacističke Nemačke, fašističke Italije, ali i u francuskom klasicizmu, u slikarstvu američkog regionalizma, u tradicionalističkoj i politički angažovanoj engleskoj, američkoj i francuskoj prozi tog vremena, te političkom i reklamnom plakatu, stilistici holivudskog filma itd.¹⁹³ Međutim, u sledećim rečima Grojsov totalitaristički diskurs, te (crno-bela) perspektiva „pobednika” i „žrtve” izbio je na površinu prilično ogoljeno:

Socijalistički realizam se razlikovao, pre svega, po radikalnim metodama kojim je on usađivan i, prema tome, u onoj celovitosti stila koji je obuhvatao sve oblasti života društva, celovitosti koja je tim metodama obezbeđivana i koja nigde, možda jedino s izuzetkom Nemačke, nije bila sprovedena s takvom doslednošću. U Staljinovo vreme je uistinu došlo do ovaploćenja sna avangarde da se celokupni život društva organizuje u jedinstvenim umetničkim formama, iako, razume se, ne u onima koje su izgledale poželjne samoj avangardi.

¹⁹¹ Isto, 35.

¹⁹² Boris Grojs, „Umetnost utopije”, nav. delo, 22.

¹⁹³ Isto, 23.

Ipak, češki kritičar i teoretičar umetnosti marksističke orijentacije Karel Tajge, koji je bio savremenik zbivanja o kojima se ovde govori, navodi da je u vreme Prvog kongresa sovjetskih pisaca u Moskvi 1934. godine i prvih proklamacija socijalističkog realizma bilo izrečeno bezbroj teorijskih formulacija s kojima su se oni koji pripadaju dijalektičkom i materijalističkom pogledu na svet mogli saglasiti, i gde je često isticano kako nije reč o umetničkom pravcu ili čak državnoj smernici, već o novom, dijalektičkom i materijalističkom shvatanju i pogledu na oblast umetnosti, o dijalektičkoj metodi umetničkog mišljenja i stvaranja. Otuda se razvila i pretpostavka da program socijalističkog realizma, shvaćen široko i u slobodnom duhu, može postati osnova jedinstvenog fronta progresivne i revolucionarne umetnosti u borbi za odbranu kulture i ljudskih prava protiv fašizma, a za obezbeđivanje slobode misli i njenog izražavanja.¹⁹⁴

Bila je moguća nada da socijalistički realizam postulira slobodnu, suštinski revolucionarnu umetnost koja bi ostvarila živu sintezu dometa avangardnog stvaralaštva. Pomenuti kongres pisaca nije hteo da definiše socrealizam: naprotiv, različita tumačenja bila su pozdravljena, jer je tada bio shvatan kao okvirni program, kao aplikacija materijalističke dijalektike u teoriji umetnosti i u sferi umetničkog stvaralaštva. Ponavljana uveravanja da je revolucionarni romantizam integrativna komponenta socijalističkog realizma, dozvoljavala su pretpostavku da će, u boljem slučaju, biti reč o širokoj sintezi, ili, u gorem slučaju, bar o eklektički slobodoumnoj kulturno-političkoj praksi.¹⁹⁵

Tajge dalje piše da se iz Buharinovih istupa na kongresu moglo zaključiti da tako široko postavljena koncepcija socijalističkog realizma obuhvata i sve avangardne literarne napore, koji su nastajali i ustajali iz otpora protiv realizma, naročito onog građanskog.¹⁹⁶ I sam Tajge se osvrće na nesrečno skovani termin:

Ako je adjektiv socijalistički bio tako energično naglašavan, bilo je moguće pomiriti se s neumesnim substantivom realizam, utoliko pre što su u razdoblju koje je pret-

194 Karel Tajge, „Vašar umetnosti“, NIP Mladost, Beograd, 1977, 324.

195 Isto, 324–325.

196 Karel Tajge, „Vašar umetnosti“, isto, 325.

*hodilo 1. kongresu pisaca, na kome je sjajno rehabilitovana Pasternakova poezija, grubo denuncirana tupoglavom pseudomarksističkom kritikom, bili raspušteni savezi tzv. Proleterskih umetnika, koji su fabrikovali najbedniji, kičerski otpadak crveno premazanog realizma.***197**

Kao pripadnik češkog nadrealističkog pokreta koji je zauzeo tu stranu u sukobu na (češkoj) književnoj levisi, Karel Tajge je zastupao pozicije irealizma u odnosu na realizam, ma kakav bio. Smatrao je da je irealizam u osnovi razvitka moderne umetnosti okrenute budućnosti, koja je konstanta i uvek moćnija od „epizodnog” vraćanja ka realističnom tipu slike.**198**

Danas su potrebna nova sagledavanja pojave „socijalističkog realizma” u kojima bi se uzimale u obzir brojne protivrečnosti i heterogene pozicije, kako samih umetnika i umetnica tako i teoretičara umetnosti. Važno je nanovo ga iščitati, kako kroz dostupne primarne izvore, tako i kroz savremena čitanja, pre svega iz savremene marksističke i levo orijentisane teorije. Takva čitanja mogu da ponude jedan novi pogled na odnos umetnosti i politike, kao i na sâm fenomen „socijalističkog realizma”, naročito tokom ključnih tridesetih godina 20. veka, kako u SSSR, tako i u ostatku Evrope, a konačno i na jugoslovenskom prostoru. U kontekstu pregleda sovjetske teorije i istorije umetnosti naredne strane će biti posvećena dvojici, prema mišljenju autorke ove studije, ključnih autora, koji su usled promenjenih hegemonih narativa i odnosa snaga na širokom i razjedinjenom frontu (intelektualne) levice nakon Drugog svetskog rata, ostali ili skoro nepoznati savremenim istraživačima ili gurnuti na krajnju marginu. Njihov rad predstavlja veliki doprinos produblivanju kompleksa *socijalističkog realizma* odvajajući ga od jednoznačno dogmatskih tumačenja. U pitanju su Mihail Lifšic i Đerđ Lukač, ključni teoretičari umetnosti u Sovjetskom Savezu tridesetih godina 20. veka, koji su razvili marksističku estetiku pod uticajem Marksovih radova.

197 Isto.

198 Isto, 328–329.

Fokus će biti na njihovim teorijskim eksplikacijama oko pitanja formulisanja i sistematizovanja marksističke teorije estetike koja je u vezi s kontekstom Moskve ranih tridesetih godina, naročito s Institutom Marksa i Engelsa – polemike koje su se povezivale s teorijom *kritičkog realizma*. Razlog ovako postavljene perspektive teorijske analize jeste u potrebi za ponovnim iščitavanjem tadašnjih polemika koje su se vodile unutar pluralnih umetničkih strujanja sovjetske avangarde. Polemike su nastajale oko konstruktivističkog i produkcioničkog pokreta tokom dvadesetih godina i onih teorijsko-umetničkih koncepcija oko problema *kritičkog realizma* s marksističko-lenjinističkih pozicija koje su formulisali protagonisti okupljeni oko časopisa *Književna kritika* (The Literary Critic) pokrenutog 1933. godine i u kojem su Lifšic i Lukač imali vodeće uloge. Radilo se o potpuno drugačijem razumevanju koncepta realizma u odnosu na onaj koji je u vezi sa Staljinovom vizijom pisaca kao „inženjera ljudskih duša”.¹⁹⁹ Prema autoru Endrju Hemingveju, za Lifšica i Lukača područje estetike je bilo sigurno tlo s koga su mogli da kritikuju Staljina na način koji je bio neprihvatljiv u drugim oblastima intelektualnog života, koji su se smatrali bližim politici od umetnosti i kulture. Oblast kulture i umetnosti će sličnu funkciju – „sigurno” polje kritike – odigrati i u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji, iako u drugačijim okolnostima, i u vezi s donekle drugačijim porivima.

199 Andrew Hemingway (Ed.), „Marxism and The History of Art”, nav. delo, 5.

4.2.3.

Art is dead! LONG LIVE ART!
Mihail Lifšic:
uspostavljanje marksističke filozofije
i teorije umetnosti

Iako celokupni teorijski doprinos u pogledu razvoja marksističke teorije umetnosti i estetike Mihaila Lifšica nije upitan, njegovo ime je i dalje prilično nepoznato u zapadnoevropskom akademskom i naučnom kontekstu, pa tako i našem lokalnom. Razloga za to je mnogo i oni su uglavnom u vezi sa specifičnom pozicijom koju je on zauzimao u odnosu na različite periode i društvenopolitičke okolnosti Sovjetskog Saveza u dugom periodu njegove teorijske aktivnosti. Lifšicova aktivnost počinje već ranih dvadesetih godina 20. veka i traje sve do početka osamdesetih godina. Kroz tako različite i divergentne istorijske i političke okolnosti – od Revolucije 1917. godine, preko Građanskog rata, uspona i pada staljinizma, Drugog svetskog rata, te Hruščovljeve i Brežnjevljeve vlade, Lifšic je ostao posvećeni čitalac i tumač Marksovih, Engelsovih i Lenjinovih pisanja na jedan osobito kritičan i nedogmatičan način.²⁰⁰

Na samom početku svoje duge karijere Lifšic je sebi postavio ambiciozan zadatak da sistematizuje jednu specifično marksističku estetiku.²⁰¹ Već

200 Evgeni V. Pavlov, „Review Articles – Perepiska [Letters], Mikhail Lifschitz and Gyorgy Lukacs, Moscow: Grundrisse, 2011; Pisma V. Dostalu, V. Arslanovu, M. Mikhailovu [Letters to V. Dostal, V. Arslanov, M. Mikhailov], Mikhail Lifschitz, Moscow: Grundrisse, 2011”, *Historical Materialism* 20. 4 (2012), 187–198.

201 Mnogi marksisti, i tad a i kasnije, smatrali su da se u Marksovim radovima ne mogu pronaći tragovi koherentnog estetskog sistema, kakav je Lifšic zagovarao (čak je to mislio i direktor Marksovog i Engelsovog instituta u Moskvi 1930ih, koji je odbio Lifšicov rad na tu temu). Videti:

je 1933. godine sakupio i obradio sva dotadašnja Marksova i Engelsova razmišljanja o estetici.²⁰² To je bila prva takva antologija. Godine 1938. objavio je slično istraživanje o Lenjinovim pogledima na estetiku.²⁰³ Paralelno je objavio i monografiju o Marksovima pogledima na umetnost koja je 1938. godine prevedena na engleski²⁰⁴, čime je stekao i status svetski priznatog istraživača. Zapravo, u Sovjetskom Savezu oko i nakon revolucije, malo se znalo o Marksovima i Engelsovima pisanjima o umetnosti. Tek su tridesetih godina otkriveni njihovi filozofski rukopisi, koji su bili primarni temelj za razvoj marksističke ontologije i estetike. Nakon toga se pojavljuje i Engelsova seminalna prepiska o realizmu.²⁰⁵

Okosnica Lifšicevog teorijskog razmišljanja bilo je pitanje: Kakav odnos treba da se uspostavi između filozofije i kulture, s jedne, i novog komunističkog horizonta, uspostavljenog nakon revolucionarnih ekonomsko-političkih promena u Rusiji, to jest aboliciji kapitalističkog načina proizvodnje i propratne podele rada, s druge strane? Lifšicov odgovor bazirao se na tezi da se marksizam, kako bi bio funkcionalan u

Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, In: Andrew Hemingway (Ed.), „Marxism and The History of Art, From William Morris to the New Left”, Pluto Press, London, 2006, 28-45.

202 Mikhail Lifschitz, „Marks i Engels ob iskusstve [Marx and Engels on Art]”, Izobrazitel'noe iskusstvo, Moscow, 1933.

203 Isto, 1938.

204 Mikhail Lifschitz, „The Philosophy of Art of Karl Marx”, translated by Ralph B. Winn, Critics Group, New York, 1938.

205 Isto, 39. To je period kad su avangardni umetnici hteli da ratuju s buržoaskom umetnošću istom silinom kao što su boljševici ratovali s menjševicima. Radikalni časopis LEF, koji je Majakovski uređivao, optužio je simbolističkog pesnika Valerija Brjusova (koji se tek pridružio komunističkoj partiji) za kontrarevoluciju u formi. Izložbe u muzejima i galerijama su karakterisane u skladu s umetnikovim klasnim poreklom. Konstruktivisti odbacuju štafelaj kao parazitski dodatak buržoaske kulture. Futuristi su pozivali na proterivanje Puškina, Tolstoja, Čehova i Gorkog iz „parobroda” modernosti. Trocki je opisao ovu avangardnu pomamu kao mamurluk nakon malograđanskog revolta u prerevolucionarnom periodu.

pogledu razvoja „istinskog komunističkog društva budućnosti”²⁰⁶, mora baviti (čak možda i primarno) društvenim i kulturnim transformacijama, a ne samo onim političkim i ekonomskim. Takve promene nisu bile negacija čovečanskih kulturnih dostignuća, već njihova obnova, negacija negacije.²⁰⁷

Prema savremenom marksističkom teoretičaru umetnosti Stenliju Mičelu, upravo je Lifšic označio prekretnicu u ranom sovjetskom promišljanju umetnosti i kulture. „Bez njega i njegovih kolega ne bi bilo marksizma koji bi mogao da se suprotstavi stereotipiziranom naturalizmu koji se podveo pod pojam socijalističkog realizma.”²⁰⁸ Celokupna aktivnost grupe teoretičara i istraživača oko Lifšica (a zatim i Lukača, u određenim periodima) primarno se koncentrisala oko stvaranja (nove) sovjetske književne i umetničke kulture u periodu nakon razornog Građanskog rata, a u senci sve prisutnijih procesa birokratizacije sovjetskog života pod Staljinom. Radilo se o periodu nakon ukidanja Proletkulta kao nezavisne organizacije, ranih dvadesetih godina, te različitih kontroverzi u vezi s aktivnostima nove RAPP organizacije, pokrenute 1925. godine, a ukinute već 1932. godine. Pomenuti događaji su uticali na otvaranje čitavog niza pitanja koja su se odnosila na dalji razvoj specifično sovjetske kulture. Pripadnici RAPP-a su, tako, insistirali na proizvodnji i promociji nove vizije (sovjetskog) društva, u kojima su ključnu ulogu igrale figure maskulino-osećajnog tipa heroja Prvog petogodišnjeg plana.²⁰⁹ Kritikujući s jedne strane proletkultovsku i avangardističku

206 Evgeni V. Pavlov, „Review Articles – Perepiska [Letters], Mikhail Lifschitz and Gyorgy Lukacs, Moscow: Grundrisse, 2011; Pisma V. Dostalu, V. Arslanovu, M. Mikhailovu [Letters to V. Dostal, V. Arslanov, M. Mikhailov], Mikhail Lifschitz, Moscow: Grundrisse, 2011”, nav. delo, 187–198.

207 Mikhail Lifshitz, „Excerpts from An Autobiography of Ideas”, Translated from the Russian by David Riff, http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/excerpts.htm#_edn1, (26. 1. 2017.).

208 Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, nav. delo, 28-45.

209 Evgeni V. Pavlov, „Review Articles – Perepiska [Letters], Mikhail Lifschitz and Gyorgy Lukacs, Moscow: Grundrisse, 2011; Pisma V. Dostalu, V. Arslanovu, M. Mikhailovu [Letters to V. Dostal, V. Arslanov, M. Mikhailov], Mikhail Lifschitz, Moscow: Grundrisse, 2011”, nav. delo.

poziciju prema buržoaskom i celokupnom kulturnom nasleđu, Lifšic je nastavljao da kritički razvija Lenjinovu poziciju spram tih pitanja. Lenjin je smatrao da bi svaka socijalistička kultura morala u svoju osnovu da uključi čitavu čovečansku istoriju, kritički je asimilujući.²¹⁰ Međutim, s dolaskom Staljina i njegovog Prvog petogodišnjeg plana od 1928. godine, situacija se radikalno promenila. Nova klasno utemeljena estetika, bazirana na realizmu, zamenila je sociološki formalizam avangarde. Do kraja Prvog petogodišnjeg plana uspostavljena je dominacija (teorije) *socijalističkog realizma*, projekta koji je Staljin lično nadgledao.²¹¹

Lifšic marksizam Staljinove struje definiše kao dogmatski (ili vulgarni), jer i on pod klasnom analizom podrazumeva uspostavljanje primarno društveno-psiholoških tipova i stilova mišljenja, *istinitih* iz perspektive jedne klase, ali *lažnih* iz perspektive one suprotstavljene (klase). Takvi vulgarni sociološki stavovi čak ne ulaze u dublje analize takvih tipologija. Nasuprot tome, Lifšicov *Lenjinizam* podrazumeva nešto sasvim drugo:

Klasna priroda duhovnih fenomena određena je dubinom poimanja realnosti, a ne subjektivnim aspektom. Iz ovog objektivnog sveta proizlazi subjektivno tumačenje klasne ideologije. To je zaključak, a ne premissa! Čovek koji je sposoban da se uzdigne do mržnje ka ugnjetavanju i laži u svim svojim manifestacijama i formama u društvenom životu njegove epohe, postaje ideolog revolucionarne klase. Čovek koji je u potpunosti uronjen u svoju individualnu egzistenciju, u svoju bazičnu izolaciju, ostaje zauvek pod uticajem reakcionarne ideologije. Za razliku od dogmatskog Marksizma Menjševika i Ekonomista, Lenjin je pokazao da se klasna svest ne razvija automatski. Niko se ne rađa kao ideolog određene klase; on takvim postaje. Proleterska ideologija, to jest Marksizam, nije pojednostavljena psihologizacija radnika, niti spontana posledica fabričkih

210 Upkos ovakvim otporima, avangrada je nastavila da zauzima ključne administrativne pozicije u umetnosti sve do kasnih dvadesetih godina. Pored Lenjinove intervencije, Partija je zauzela vrlo popustljiv stav prema različitim umetničkim tendencijama. Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative“, nav. delo.

211 Isto.

*uslova. Prava klasna svest nastaje samo iz posmatranja života svih društvenih klasa u svim svojim manifestacijama – mentalnim, moralnim, političkim.*²¹²

Svesna revolucionarna misao, kao i svesna ili nesvesna odbrana teorijskog opskurantizma i lažne svesti, prema Lifšicevom shvatanju, može se naći u svim epohama. Međutim, pored ove jednostavne i jasne klasne opozicije, uvek stoji činjenica o milionima ljudi koji su već uspeali da se uzdignu do nivoa ogorčenosti protiv svojih tlačitelja, ali koji još uvek nisu dostigli nivo klasne svesti i sistematske borbe. Ovakva objektivna klasna konfuzija, ova neadekvatna distinkcija klasa, kao i posledična kolebanja dela masa, najbolje objašnjava kontradikcije velikih pisaca, umetnika i humanista u prošlosti. Konfuzija među revolucionarnim i reakcionarnim tendencijama u svesti reprezenata stare kulture već je uspostavljena istorijska činjenica. Revolucionarni ideali su retko reflektovani u literaturi na direktan i neposredan način.²¹³ U savremenom kapitalističkom svetu, dalje ističe Lifšic, postoji mnogo ljudi koji su već prozreli buržoasku demokratiju, ali koji još nisu dostigli onu proletersku. Njihova su kolebanja reflektovana u umetničkim istraživanjima najrazličitijih zapadnih autora i autorki. U krajnjoj liniji, njihova klasna pozicija je određena njihovim stavom prema centralnom problemu epohe – pitanju *vlasništva i moći*. Stoga je klasna borba u umetnosti borba narodnih tendencija protiv ideologije dominacije i ropstva, protiv religijske sterilnosti, protiv brutalnosti, protiv „ljubazne drskosti i prefinjenosti”. Primeniti ovakvu klasnu analizu na celokupnu svetsku istoriju umetnosti, Lifšic podvlači, ni u kom smislu ne može da se poistoveti s klasifikovanjem umetnosti unutar različitih podela i društvenih grupa. Ne, to znači da se zaista razume umetničko nasleđe i da se reflektuje sve što je dobro u njoj, da se razumeju njene devijacije, kolapsi, kontradikcije, i da se oni prosuđuju u svetlu naredne, mnogo jasnije klasne demarkacije, u svetlu savremene borbe proleterijata:

212 Mikhail Lifshitz, „Leninist criticism”, In: „Literature and Marxism”, Critics Group, New York, 1938, 7–15. (prevod aut.).

213 Mikhail Lifshitz, „Leninist criticism”, nav. delo.

Postoji velika razlika između kreativnog Marksizma, koji je vođen svakim korakom naše Revolucije, i onog najdosadnijeg i artificijelnog marksističkog sholasticizma koji i dalje guši našu literaturu. Neko ovo može nazivati zaostatkom naše književne kritike, ili što slično, ali činjenice ostaju. Postoji dogmatski Marksizam, i postoji Marksizam koji je kreativan, životan, mnogostran, oslobođen svih akademskih i sektaških ograničenja. Marksizam koji je u potpunosti prožet duhom revolucionarne dijalektike. Mi podržavamo ovaj drugi, koji predstavlja Lenjinizam.²¹⁴

Ove početne Lifšicove teze razvijane u tesnoj saradnji s Lukačem i dalje diskutovane unutar neformalnog kruga marksističkih intelektualnih istomišljenika i istomišljenica, objavljujane su u pomenutom časopisu *Književna kritika* (Literaturnyi Kritik [The Literary Critic]) koji je 1933. godine osnovao Organizacioni komitet Unije pisaca.²¹⁵ Oblikovanje i sadržaj časopisa bio je usko povezan s Lifšicom i Lukačem, koji su ga godinama uređivali, sve do 1940. godine kada je ugašen usled bučne polemike oko Lukačeve zbirke eseja „Ka istoriji realizma” (К истории реализма [Toward a History of Realism]), objavljene godinu dana ranije. Ovakva razmimoilaženja u pristupu pitanjima estetike započeta su već ranije, tokom 1936. godine, što je predstavljalo jednu od najozbiljnijih književnih diskusija u toj deceniji. Polemike su vođene oko dva ključna pitanja: Koji je intelektualni, to jest *duhovni* sadržaj koji definiše aktuelnu formu umetnosti? Da li je to realna (*objektivna*) istina u najširem smislu sveta, na način koji je umetnik (*subjektivno*) reflektovao ili je pak svaki umetnički fenomen svojevrsni „kolektivni san”, koji je jedan društveni

214 Isto.

215 Maja 1933. grupa sličnomišljenika sačinjena od pisaca i kritičara osnovala je časopis *Književna kritika* (The Literary Critic), koji je imao status tendencije ili škole, u kojima su Lifšic i Lukač imali vodeće uloge. Ovaj časopis je rođen iz potresa nastalih Partijskom rezolucijom 23. aprila 1932, koja je ukinula sve postojeće organizacije i udruženja koja se tiču književnosti i drugih umetnosti i koja je utrla put za jedinstveno telo – Uniju sovjetskih pisaca. Slična tela su postavljena i za druge umetnosti. RAPP (Asocijacija Proleterskih pisaca) je dominirala „klasa protiv klase” periodom. Stanley Mitchell, nav. delo, 28–45.

subjekat iskusio (klasa, ili sloj) kroz borbu s drugim društvenim subjektom? Kako promišljati problem narodnosti umetnosti (people-ness) u suočavanju s klasnom borbom?²¹⁶ Da li je klasna borba u umetnosti uvek izraz borbi naroda protiv ideologije dominacije i ropstva?

Lifšic ističe da su za njih diskusije išle u pravcu tvrdnje da su umetnički radovi uvek izraz društveno progresivnih principa, i da „egoistični” interesi eksploatorskih klasa nikad nisu doprinosili umetnosti osim što su je ograničavali. Ukoliko je i postojala velika književnost u prošlosti, ona je postojala isključivo *uprkos* ovim ograničenjima.²¹⁷ Rezultat diskusija iz 1936. mogao bi se sumirati u generalni aksiom: celokupna umetnost je prevod „istine” njenog sadržaja u jezik umetnosti, i ne samo u smislu prezentovanja sume dokaza ili znanja u pragmatičnom smislu. Istinu umetničkog sadržaja treba shvatiti kao odanost *realnosti*, kao pravednost u društvenom smislu, i kao dobro u smislu moralnosti. Nemoguće je za umetničke radove da niknu iz polja reakcionarnih društvenih pokreta. Prema reprezentima stare vulgarnosociološke i pseudomarksističke škole, nasuprot iznesenom stavu, bilo koja ideja može da leži u korenu umetničkog dela. Sve što je važno jeste da ta ideja, iako je reakcionarna ili lažna, ima osnovu u društvu, i da će kasnije postojati ljudi koji će biti sposobni da izraze ove ideje u umetnosti s potrebnom snagom i umećem.²¹⁸ Stoga, po Lifšicevom tumačenju, samo *komunističko* društvo

216 Mikhail Lifshitz, „Excerpts from ‘An Autobiography of Ideas’”, nav. delo.

217 Mikhail Lifshitz, „Excerpts from ‘An Autobiography of Ideas’”, nav. delo. Ovakve svoje stavove Lifšic je bazirao na Lenjinovim pisanjima i govorima, naročito iz perioda nakon Revolucije. On je to zvao fuzijom imanentne sinteze koja vodi do nove Renesanse, u kojoj se visokorazvijena umetnička kultura povezuje sa širokim narodnim pokretima odozdo. U svakom slučaju, ova fuzija zahteva mnogo komplikovanih i kontradiktornih medijacija i povezivanja.

218 Mikhail Lifshitz, „Excerpts from ‘An Autobiography of Ideas’”, nav. delo. Sprovedena je čak i posebna kampanja protiv Plehanova, koji je držao da lažne ideje ne mogu ležati u osnovi pravog umetničkog rada. Njegovi oponenti smatrali su da bilo koji sadržaj može formirati osnovu umetničkog rada.

može da razreši protivrečnosti između liberalnog i konzervativnog društva, jer tada progres više neće biti povezan s klasom eksploatatora (buržoazijom), konzervativizam će izgubiti istorijska opravdanja, a estetika će se ponovo pridružiti politici.²¹⁹

U kasnijem periodu njegovog rada, u eseju pod nazivom „The Popular in Art and the Class Struggle”, Lifšic će ponoviti ranije iznesene teze i zaključiti da će samo u komunističkom društvu ljudi „uspjeti da povrate” umetnost koja je oduvek i bila njihova – čime će dokazati njenu pravu popularnost.²²⁰ U tekstu „The Crisis of Ugliness” (1968) izjavljuje²²¹ da modernizam nikada nije prevazišao poziciju malograđanskog odmetnika. Prema njegovom mišljenju, to je bilo anarhističko odbijanje koje nikada nije ozbiljno preispitalo autoritet velike buržoazije i koje se nikada nije baziralo na radničkom pokretu.

Psihološki, on je oscilirao između subjektivnog haosa i očajničke potrebe za redom (kubizam, geometrijska apstrakcija). Realnost se svela na umetnički materijal i percepciju. Kao deo opšteg iracionalizma imperijalističkog perioda, modernizam objektivno mora da vodi u fašizam, bez obzira na časne, idealističke, pa čak i antifašističke poglede svojih praktičara, među kojima je bilo i članova Komunističke partije, poput Pikasa i Ležea.²²²

Lifšic je uporno ponavljao da Istorija sledi svoju mračnu logiku bez obzira na lične namere. Uprkos izložbi „degenerativne umetnosti”, tvrdi da fašizam nikada nije bio suštinski antimodernistički. U početku se hranio antikapitalističkim impulsima futurizma i ekspresionizma, sve dok nije bio spreman da uspostavi svoju sopstvenu estetiku – „pseudorealizam” koji zadovoljava ukus malograđanštine, istovremeno zadržavajući elemente modernizma. Njegova oportunistička denuncijacija moderne umetnosti

219 Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, nav. delo.

220 Isto.

221 Ovde se stavovi Lifšica o modernizmu susreću s onima Trockog, iako je prema njemu često bio neprijateljski raspoložen.

222 Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, nav. delo.

(pomenutom izložbom) ne može se uporediti s principijelnom kritikom na kojoj su marksistički teoretičari insistirali, počevši još od vremena pre Revolucije s Plehanovim i Meringom.²²³ Lifšicovi teorijski sledbenici, naročito Viktor Arslanov, upravo će u njegovom radu pronaći osnovu za obnavljanje skoro uništenog marksizma tokom Staljinovih godina. Međutim, ne na način suprotstavljanja avangardnih eksperimenata dvadesetih godina, onim „dogmatizovanim” umetničkim formama karakterističnim za tridesete godine – što je bilo dominantno tumačenje – već skretanjem pažnje, posebno na period početka tridesetih, kada je nova forma (kritičkog!) *realizma* (za razliku od socijalističkog realizma) izgledala moguća.

223 Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, isto. Prema pisanju ovog autora, Lifšic je šokirao javnost svojim tekstom iz 1965. godine pod naslovom „Why I am not a Modernist”, transformišući se od heterodoksa (u vreme staljinizma) u ortodoksa (u vreme destaljinizacije, kad su mladi pohitali za modernom umetnošću koja je dolazila sa Zapada, dok su raniji dogmatici prešli u tabor liberala). U posleratnom modernizmu koji je u SSSR bio „pomodnog” karaktera (a ne popularnog!), Lifšicev stav je bio usamljen. Prema njegovom mišljenju, ovakav trend je bio produkt dezintegracije staljinizma. Problem je bio u nihilizmu prema Staljinovom periodu sve do nivoa karikature i parodije.

4.2.4.

Pojam kritičkog realizma Đerđa Lukača

Đerđ Lukač je jedan od najznačajnijih marksista međuratnog perioda kome je u trenutku pisanja ovog rada aktuelna antikomunistička mađarska vlada zatvorila legat, porušila spomenik i obrisala sve tragove postojanja.²²⁴ Lukač se Lifšicu pridružio u Moskvi prvo 1930, a zatim 1933. godine, ubrzo nakon što je Hitler došao na vlast. Tokom 1928. Lukač je podneo svoje čuvene „Blumove teze”²²⁵ povodom II kongresa mađarske komunističke partije 1929. godine, koja je tada bila u egzilu, predlažući zajednički front protiv fašizma između progresivnih sekcija buržoazije i revolucionarnog proleterijata. Međutim, njegov program je koincidirao s tzv. Trećim ili *klasa-protiv-klase* periodom Kominterne (čiji je izdanak i klasno bazirana estetika Prvog petogodišnjeg plana). Kominternu je odbila savez sa socijaldemokratama, nazivajući ih socijalfašistima, eliminišući tako potencijalnog saveznika u borbi protiv fašizma, što je imalo katastrofalne posledice u godinama koje su dolazile. Lukačevi predlozi većinom su bili suština politike Narodnog fronta iz 1935. Međutim, već tokom 1928. prisiljen da opovrgne svoje teze²²⁶, odlučio je da se povuče iz političkog života i vrati teoriji, što

224 Videti urednički komentar s regionalnog portala Bilten: Druga smrt Györgya Lukácsa i mitovi „nove desnice”, <http://www.bilten.org/?p=17153>, (1. 3. 2017.)

225 *Blum* je bio njegov preudonim u Kominterni.

226 Iako je ovaj dokument izazvao skandal i sukob s Belom Kunom, te ubrzo i Lukačevo distanciranje i samokritiku, po rečima samog Lukača, razlog je tome bila činjenica da bi isključenje iz partije značilo nemogućnost aktivnog učestvovanja u borbi protiv fašizma koji se približavao. Videti: Georg Lukacs, „Povijest i klasna svijest”, Naprijed, Zagreb, 1977, 32.

će i praktikovati sve do Mađarske revolucije 1956. godine kad ponovo uzima direktno učešće u politici. Ipak, „Blumove teze” imale su i estetske implikacije. Njegova kasnija književna teorija bila je bazirana na široko postavljenom *kritičkom realizmu* koji je uključivao buržoaske pisce kao i socijalne, od Tomasa Mana do Mihaila Šolohova. Tokom 1931. i 1932. godine, u okviru komisije Internacionalne asocijacije proleterskih pisaca borio se za ovu poziciju. U momentu kad je politika Kominterne počela da se pomera u pravcu Narodnog fronta, njegova kritika levog krila modernizma reflektovala je ovu promenu.²²⁷ Ono zbog čega je ovaj teorijski dokument važan za teoriju umetnosti, jeste pre svega njegov određujući karakter prema čitavom Lukačevom daljem teorijskom i praktičnom delovanju. Prema samom Lukačevom svedočenju, 1929. godina dovela je do tog velikog zaokreta s „Blumovim tezama”. S tako izmenjenim shvatanjima, on 1930. godine postaje naučni saradnik Marks-Engelsovog instituta u Moskvi, gde se susreće s tek otkrivenim Marksovim tekstom „Ekonomsko-filozofski rukopisi”, te se upoznaje s teoretičarem Mihailom Lifšicom.²²⁸ Po povratku u Rusiju 1933. godine, distancirajući se od mađarske Komunističke partije u egzilu, nastavio je rad s Lifšicom na konstrukciji marksističke estetike. Marksovi ekonomski i filozofski rukopisi, kao i Lenjinove „Filozofske sveske” s njihovim komentarima o Hegelovoj „Logici”, postali su dostupni njihovom zaslugom. Objavljena su i Engelsova pisma o realizmu. Bila je priređena Hegelova „Estetika”, koja je, prema Engelsovim rečima, bila nezamenljiv uvod za Marksovu filozofiju umetnosti. S ovim alatka: Hegelovom teorijom estetike, Marksovom ranom ontologijom i antropologijom, Engelsovom definicijom realizma i Lenjinovim konceptom „odraza” (*reflection*), dva teoretičara razvila su model estetike realizma koji je mogao biti primenjen na celokupnu istoriju, počinjući s pećinskim slikarstvom. Estetika, kako je to Lifšic formulisao, nije više bila samo specijalnost ili disciplina, već filozofija istorije umetnosti.

227 Videti uvodne napomene u: Georg Lukacs, „Povijest i klasna svijest”, nav. delo, 31.

228 Isto, 39.

U predgovoru „Povijesti i klasne svijesti”, Lukač ovako objašnjava prelom koji nastaje s pomenutim susretima:

Paralelno s tim javila se želja da svoja znanja na područjima književnosti, umjetnosti i njihove teorije iskoristim za izgradnju marksističke estetike. Tu je nastao prvi zajednički rad s M. Lifšicom. Iz mnogih razgovora postalo nam je obojici jasno da čak ni najbolji i najsposobniji marksisti, poput Plehanova i Mehringa, nisu dovoljno duboko shvatili univerzalni karakter marksizma s obzirom na njegov nazor o svijetu i stoga nisu razumjeli da nam je Marx postavio i zadatak da izgradimo sistematsku estetiku na dijalektičko-materijalističkoj osnovi... U središtu mojeg interesa bio je ne samo problem mimesisa (oponašanja) nego, budući da sam kritizirao prije svega naturalističke tendencije, i primjena dijalektike na teoriju odraza. Jer u svakom se naturalizmu teorijski zapravo u osnovi nalazi „fotografsko” odražavanje zbilje. Oštro naglašavanje suprotnosti između naturalizma i realizma, koje nedostaje kako u vulgarnome marksizmu tako i u građanskim teorijama, nenadoknativa je pretpostavka dijalektičke teorije odražavanja, pa prema tome i jedne estetike u duhu Marxa.229

Kako je već ranije naznačeno, Lifšicova i Lukačeva teorija kritičkog realizma posebno se razvijala u okviru književno-teorijskog opozicionog časopisa *Literaturni kritik (Književna kritika)*, u kome su oba autora u periodu od 1934. do 1939. godine tesno saradivala. No, šta predstavlja pojam kritičkog realizma prema Lukaču? Kako stoji njegova teorija (umetničkog) odraza prema opštoj teoriji odraza (koju je kritikovao i odbacio)?

Razvijajući teoriju o umetničkom odrazu stvarnosti Lukač je polazio od teze da umetnički odraz stvarnosti polazi od istih suprotnosti kao i svako drugo reflektovanje stvarnosti:

Svaka velika umetnost nosi u sebi ovaj cilj: da pruži sliku stvarnosti u kojoj se opreka između pojave i bića, pojedinačnog slučaja i zakona, neposrednosti i pojma, itd, raščlanjava tako da se u neposrednoj impresiji što je daje umetničko delo i jedno i drugo stapa u spontano jedinstvo, da za onog koji ga prima obrazuje nerazrešivo jedinstvo. Opšte se pojavljuje kao karakteristika

*pojedinačnog i posebnog, u pojavi se može uočiti i doživeti biće, zakon se manifestuje kao specifično pokretan uzrok posebnog prikazivanog pojedinačnog slučaja. Ovu suštinu umetničkog uobličavanja Engels izražava veoma jasno kada o karakteristici figura u romanu kaže: „Svako predstavlja jedan tip, ali u isti čas i jednog određenog pojedinca, jednog 'ovog', kao što kaže stari Hegel, i tako mora da bude.”*²³⁰

Esencijalno su postojale četiri komponente u ovakvoj teoriji estetike: odnos upotrebne i razmenske (prometne) vrednosti, nejednak razvoj između umetnosti i ekonomije, cilj ka besklasnom društvu, i mesto realizma u istoriji. Društvo bazirano na upotrebnoj vrednosti (socijalizam/komunizam), tvrdili su, verovatnije je da će proizvoditi višu formu umetnosti u odnosu na onu koja je ekonomski napredovala i u kojoj razmenska vrednost ili tržište dominiraju. Polarizacija između upotrebne i razmenske vrednosti je na ekstremnom nivou u kapitalističkom društvu, gde je bezuslovna sloboda podrazumevala mogućnost prodaje bez presedana, što je kontradikcija koju je jedino komunistički poredak mogao da reši, ukidajući tržište i stavljajući proizvodnju pod javnu kontrolu. Kapitalizam, kako je Marks izjavio, predstavlja najveću pretnju umetnosti. Iz ove perspektive značajna umetnost iz prošlosti može se posmatrati kao anticipacija komunizma gde je „korisni rad” (*useful work*) norma. Značajna umetnost, prema Lifšicu, uvek je realistična, i cvetala je u društvima gde su upotrebna i razmenska vrednost bile u relativnom balansu (kao u atinskoj demokratiji i renesansnim gradovima državama). Pod realizmom Lifšić podrazumeva umetnost koja preispituje dubine svog vremena, koja prevazilazi privremene klasne dominacije i naslućuje i dalje skrivene pokrete društvenog razvoja. Pravi razliku u odnosu na naturalizam, koji je ukotvljen u svom vremenu i zanima se samo prosečnim, radije nego tipičnim, realizam nije ni stil, ograničen na određene novele XIX veka. Naprotiv, realizam je zaokružena koncepcija koja ide unazad do početaka civilizacije, i predstavlja svet verno, sukobljavajući se sa svojim oponentima, kao i sopstvenim iluzijama.²³¹

²³⁰ Đerđ Lukač, *Problemi realizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1957, 152.

²³¹ Videti: Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, nav. delo.

Sa završetkom prvog Petogodišnjeg plana, Staljin je smatrao da je socijalistička baza uspostavljena i da je vreme da se završi progon buržoaskih specijalista, kao i ekscesa kolektivizacije. Umesto RAPP-ovog slogana „saveznik ili protivnik”, Partija je pozvala na novu inkluzivnost. Na unutrašnjem planu, takozvana Kulturna revolucija (1928–1932) je bila završena, dok je na spoljašnjem okončan „Treći period”. Teorijski, osudila je „dijalektički materijalistički metod” koji je RAPP nametao svim piscima, proleterima i simpatizerima. Ivan Gronski, predsedavajući Organizacionog komiteta nove Unije sovjetskih radnika, što je bilo telo uspostavljeno kako bi implementiralo Centralnu rezoluciju komiteta u kome je maja 1932. stajalo da jedini zahtev koji bi oni imali prema piscima jeste da pišu istinu, da „portretišu našu realnost koja je u sebi 'dijalektična' i da je ovo metod socijalističkog realizma.”²³² U Centralnoj rezoluciji komiteta iz maja 1932. godine stajalo je da jedini zahtev koji bi oni imali prema piscima jeste da pišu istinu, da „portretišu našu realnost koja je u sebi 'dijalektična' i da je ovo metod socijalističkog realizma”. Za njeno sprovođenje formiran je Organizacioni komitet nove Unije sovjetskih radnika na čijem čelu je bio Ivan Gronski. Partija je iskoristila prevod Engelsovih tekstova o realizmu iz 1932. i na njemu bazirala stav protiv RAPP-a. Iako je ova pozicija postala kanonska u marksističkom kriticizmu i bila podvrgnuta sasvim različitim interpretacijama, ona je odgovarala Drugom Petogodišnjem planu. Istovremeno, Engelsovi tekstovi su bili osnova i za jednu paralelnu teoriju realizma koju su zastupali Lifšic i Lukač. RAPP-ov pritisak time je bio ukinut i pisci su mogli ponovo da dišu, sve dok se nova doktrina „nije pretvorila u gumeni pečat za partijske odluke”.²³³

Koliko je kompleksno čitanje i dešifrovanje različitih faza Lukačevog teorijskog rada, govori i on sâm u navedenom novom predgovoru za knjigu, ali i Fredrik Džejmson u studiji o pripovedanju pod nazivom „Političko nesvesno”, u kome Lukača navodi kao najvećeg marksističkog filozofa modernih vremena u toj oblasti i pored manjkavih ali ipak

²³² Isto, 33.

²³³ Isto.

monumentalnih postignuća.²³⁴ Ovdje Džejmson stavlja napomenu o samom pojmovnom okviru i njegovim (ne)mogućnostima, u vreme specifične političke represije kojoj su teoretičari o kojima je reč bili izloženi. Kao što je u Altiserovo vreme „Hegel” bio odrednica, to jest šifrom maskirana borba protiv staljinizma unutar Komunističke partije Francuske, tako je u Lukačevom delu „naturalizam” bio šifra za „socijalistički realizam”.²³⁵

4.2.5.

Frederik Džejmson: savremeno čitanje Lukača

Jedan od ključnih pojmova koje Džejmson preuzima od Lukača jeste njegov pojam „totaliteta” razrađen u „Povijesti i klasnoj svijesti”, ali za koji naglašava da se ne sme tumačiti kao neka vrsta pozitivne vizije kraja istorije (u smislu Šelingovog Apsolutnog) već kao metodološko merilo. Ovakva ideološka kritika, po Džejmsonovom shvatanju tako postaje suštinski kritička i negativna, demistifikatorska operacija.²³⁶ Ovdje Džejmson ide dalje u analizi ideološkog i ideologiju tumači kao *strategiju ograničavanja*, a Lukaču pripisuje zaslugu budući da je razumeo da se takva strategija ograničavanja „može raskrinkati samo suočavanjem s idealom totaliteta, koji ona istovremeno i podrazumeva i potiskuje”.²³⁷ Međutim, lukačevski pojam „totaliteta” može i treba da se posmatra i u odnosu na njegovo rano zagovaranje frontovske politike, artikulisane još 1929. godine kroz „Blumove teze”, koje su tako radikalno bile po-

234 Fredrik Džejmson, „Političko nesvesno” (prev. Dušan Puhalo), Rad, Beograd, 1984, 11.

235 Isto, 40.

236 Isto, 59.

237 Isto.

tisnute i zaboravljene usled dominacije i zagovaranja „klasnog rata”. Taj pojam postaje ključan i u njegovoj estetičkoj teoriji „kritičkog realizma” u kojoj razvija kritički otklon od naturalizma Staljinovog „socijalističkog realizma”. Džejmson posebno naglašava značaj Lukačevog kritičkog pojma „totaliteta” kao oruđe pripovedne analize, koje, suprotno od tada čestih stavova o Lukačevoj estetici kao oglednoj vežbi u „teoriji odraza”, mogu da dobiju novo značenje ukoliko se čitaju kao studije o „velikim realnostima” u kojima još nisu bili potrebni složeni okviri i „strategije ograničavanja” kasnijeg modernizma.²³⁸ Dok Džejmson piše svoju studiju o pripovedanju kao društveno-simboličnom činu, ovaj Lukačev pojam „totaliteta” dobija na značaju u njegovim raspravama s tadašnjim poststrukturalističkim i postmodernim autorima i autorkama, te u političkoj analizi tadašnjeg položaja levice u različitim kontekstima. Dok je u Francuskoj kritika totaliteta dolazila zbog generisanog otpora prema politikama partijskog pritiska ka centralizaciji, u SAD je autorovo zalaganje za nužnost proizvodnje *politika saveza*, bila najzahvalnija forma za razvoj američke (identitetski rasparčane) levice, čemu pojam totaliteta na teorijskom planu u potpunosti odgovara. Lukač kaže:

*Totalitet umetničkog dela, naprotiv, intenzivan je: on je zaokružena i u sebe zatvorena veza između onih određenja koja su objektivno presudno važna za uobličeni isječak života, koja determinišu njegovu egzistenciju i kretanje, njegov specifični kvalitet i položaj u celini životnog procesa. U ovom smislu i najmanja je pesma isto tako intenzivan totalitet kao i najsnažniji ep. Kvantitetom, kvalitetom, proporcijom itd. Određenja koja se manifestuju odlučuje objektivni karakter uobličenog isečka života u uzajamnom delovanju sa specifičnim zakonima vrste koja je saobrazna s njegovim uobličavanjem.*²³⁹

Sledeći ključni Lukačev pojam koji Džejmson izvlači iz *paučine* marksističke teorije i upotrebljava u savremenom marksističkom tumačenju umetničkog dela kao „kulturalnog teksta” jeste pojam „opredmećenja”. Tumači ga kao složeni proces u kome se tradicionalna ili „prirodna”

²³⁸ Isto, 61.

²³⁹ Đerđ Lukač, „Problemi realizma”, nav. delo, 155.

jedinstva, društvene forme, ljudski odnosi, kulturi događaji, religiozni sistemi sistematski razbijaju kako bi bili efikasnije rekonstruisani u obliku novih „postprirodnih procesa” ili mehanizama. Tako izolovani odlomci nekadašnjih jedinstava stiču i novu samostalnost, „poluautonomnu koherenciju koja nije samo odraz kapitalističke opredmećenosti i racionalizacije, već unekoliko služi i kao nadoknada za dehumanizaciju doživljavanja koju donosi opredmećenje i popravlja inače nepodnošljive učinke novog procesa”:

Istorija formi očigledno odražava taj proces, kojim se vizuelne crte obreda, ili slikoviti postupci koji su još funkcionalni u verskim ceremonijama, posvetovnjaju i reorganizuju u nešto što je samo sebi cilj, u štafelajsko slikarstvo i nove žanrove kao što je pejzaž, zatim još otvorenije u percepcijskoj revoluciji impresionista, da bi se konačno u apstraktnom ekspresionizmu trijumfalno objavila autonomija vizuelnog. Zato Lukač ne greši kada povezuje postanak tog modernizma s opredmećenjem koje mu je preduslov; ali on preterano uprošćava i deproblematizuje složenu i zanimljivu situaciju kad zanemaruje utopijsku misiju tog novog opredmećenog čula, misiju tog pojačanog i autonomnog jezika boje da bar simbolički obnovi doživljaj libidalnog zadovoljstva svetu koji je toga lišen, svetu prostiranja, sivom i samo kvantitativnom.²⁴⁰

Dalje u analizi autor Lukačev jezik opredmećenja i kasnije koristi, i primenjuje na sve veću standardizaciju kapitalističkog svakodnevnog života, ali i za prikazivanje stila, bilo književnog bilo slikarskog. Dok je Lukač bio u pravu kad je povezivao modernizam s opredmećenjem svakodnevnog života, njegova je greška, prema Džejmsonu, što je to činio na aistorijski način, i što je iz svoje analize izvlačio etički sud umesto istorijskog opažanja.²⁴¹ Umesto problematičnog modernog estetskog jezika kojim se pojačava doživljaj koji se njime izražava (opredmećenje), Lukač predlaže drugačiji estetski jezik („napredni” ili *kritički realizam*) koji bi imao tu prednost da ne odražava, to jest, ne izražava, fenomenologiju svakodnevnog života pod kapitalizmom. Međutim, Džejmson priželjkuje

240 Fredrik Džejmson, „Političko nesvesno“, nav. delo, 73.

241 Isto, 278.

dublje razumevanje složenosti i dvosmislenosti ovog procesa – njegovo dijalektičko promišljanje. Stoga u kontekstu kulturalne analize Džejmson predlaže da se dve crte iste pojave, negativna i pozitivna („napredna” i „nazadna/reakcionarna”) – obeleže nazivima „ideološka” i „utopijska”, gde se prva reč upotrebljava u svom najužem, pejorativnom smislu (iako se može upotrebiti i drugačije), dok se druga reč shvata na način Ernesta Bloha, kao „odjek marksističke perspektive budućnosti, a ne kao ono što su Marks i Engels napadali kao takozvani utopijski socijalizam”.²⁴²

Dakle, Džejmson insistira na tome da se modernizam mora tumačiti dvosmisleno. Po razvijenoj Lukačevoj tezi, modernizam je ideološki izraz kapitalizma i, posebno, opredmećenosti svakodnevnog života koju takav sistem sa sobom donosi. U tom smislu, on se može posmatrati i kao kasni stadijum u buržoaskoj kulturnoj revoluciji, finalnoj i krajnje specijalizovanoj fazi tog ogromnog procesa transformacije nadgradnje kojim se prethodna društva pripremaju za život u sistemu tržišta. Međutim, u drugoj tezi, modernizam se istovremeno tumači i kao utopijska kompenzacija za sve što opredmećenost donosi sa sobom. Pojava novih poluautonomija²⁴³ kao i uzgrednih proizvoda kapitalističke racionalizacije proizvode mogućnost da se bar na imaginativnom planu doživi suprotnost i negacija te racionalizacije. Tako, sve veća apstraktnost vizuelne umetnosti nije samo izražavanje apstraktnosti svakodnevnog života kao posledica rasparčavanja i opredmećivanja, već i utopijska kompenzacija za sve što je izgubljeno u procesu razvitka kapitalizma.

Češki avangardni umetnik i pisac, Karel Tajge, u raspravi o *realizmu*, na primeru jedne Kurbeove slike pod nazivom *San* problematizovao je ovaj pojam, koji je u svom slikarstvu sadržao i različite elemente romantizma, irealizma, magičnih prizora:

Ako ova magična slika išta dokazuje o realizmu, onda je to činjenica da je realizam pesma, tamo gde prekoračuje i prevazilazi samog sebe, gde prestaje da bude

²⁴² Isto, 289–290.

²⁴³ Ovde Džejmson aludira na poluautonomiju rasparčanih čula, kao i novu autonomnost i unutrašnju logiku njihovih sada apstraktnih objekata, poput boje ili čistog zvuka.

*ono što jeste. Slično svedočanstvo o realizmu daje u svom delu i Balzak koji je, uostalom, realist još samo u književno-istorijskim priručnicima.*²⁴⁴

Naime, ovaj autor analizira pojam *realizma* kao neodređen pojam u svojoj oblasti, čiji koren seže sve do Platona i Aristotela. Realizam nije i ne može da bude doslovna imitacija; jer se takav umetnički pravac naziva *naturalizam*, *iluzionizam*, ili pak *verizam*. Podražavanje stvarnosti jeste i može biti umetnost tamo gde umetnik doživi i oblikuje napetost koja traje između njegovog subjekta i prirodnog objekta, između duha i radnog materijala, tamo gde čovek i priroda stoje suprotstavljeni, i gde ova napetost dijalektičke suprotnosti, između stvaralačkog duha umetnika i spoljašnje realnosti, živi i deluje u svesti stvaralačke individue; bez ove napetosti i svesti o suprotnosti, slika nije stvaralački čin.²⁴⁵ Sam Karel ističe da je poučno pratiti diskusiju u kojoj su knjige Đerđa Lukača, a posebno njegova studija „O velikim ruskim realistima”, bile osuđene od članova Politbiroa Radničke partije Mađarske, L. Rudasa i M. Horvata zbog Lukačevog mišljenja, potkrepljenog „nezgodnim” citatima iz Marksovih i Engelsovih dela, da ekonomski viši društveni poredak ne mora nužno rađati apsolutno zreliju i vredniju umetnost, književnost i filozofiju.²⁴⁶

Prema Mičelu, već u ovom periodu u Sovjetskom Savezu se nije mogla voditi javna polemika među marksistima oko političkih pitanja. Takav prostor su pronašli u zanemarenom prostoru estetike. Iako Lifšic nikada nije bio političar, za razliku od Lukača, njihova saradnja predstavljala je neophodno povlačenje iz političke arene, kroz estetičku, „nazad u srce Marksizma”. „Estetika nije bila eskapistička putanja, već strategija. Za sovjetskog marksistu nije postojala pozicija *izvan*.”²⁴⁷ Upravo kao što su i jugoslovenski marksisti i marksistkinje taj prostor pronalazili i

244 Karel Tajge, „Vašar umetnosti” (izbor i prevod Aleksandar Ilić), Mladost, Beograd, 1977, 265.

245 Isto, 273–274.

246 Isto, 315–316.

247 Videti: Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, nav. delo, 34.

proizvodili u legalnom prostoru kulture i umetnosti, legalnoj štampanoj periodici i živoj reči, tokom dvadesetih i tridesetih godina 20. veka. Njihov jezik često je bio šifrovan i skriven, preveden u onaj „dozvoljeni” kako bi se zaštitili od sigurne policijske torture i brutalnosti koja je čekala sve političke protivnike, a naročito one koji su dovođeni u vezu sa zabranjenom Komunističkom partijom Jugoslavije, poput članova i članica ilegalne umetničke grupe *Život* i njenih saradnika i saradnica.



Oskar Davičo, „Crtež”, razblaženo ulje na papiru, 1929.

4.3.

Jugoslovenska avangardna umetnost i njeni uticaji na dalji tok kritičkog realizma

Godine 1932. godine, umetnik Mirko Kujačić organizovao je samostalnu izložbu u Paviljonu *Cvijeta Zuzorić*, u okviru koje je izložio dva specifična rada; na jednom platnu, premazanom belom bojom, postavio je iznošene radničke cokule. Na drugom, takođe premazanom belom bojom „okačio“ je vezu luka. Prvi rad je nazvao *Zimski motiv*, drugi *Koren beogradske umetnosti*. Izložbu je pratio i katalog s Kujačićevim manifestom u kome se javno izjašnjava protiv vladajućeg stanja u tadašnjoj likovnoj umetnosti, kritikujući između ostalog i svoj dotadašnji rad. Umetnik se na otvaranju pojavio u plavoj radničkoj košulji i pred publikom pročitao svoj manifest, proglašavajući borbu protiv dominantnih buržoaskih koncepcija umetnosti, protiv čiste umetnosti, protiv mistifikacije umetnika kao onog ko poseduje „božanski talenat“, „protiv tradicije“, „večne lepote“, „individualističke misli“, a za „čovečansku misao“, „poeziju napretka“, za kolektivnu umetnost pravde.²⁴⁸ Kako tumačiti pomenute Kujačićeve umetničke gestove? Gde tražiti uticaje? Da li je to dadaistički gest u stilu Dišana (Bicikl) ili Man Reja (Poklon)? Dišanov *ready-made*? Dadaistički montažni asemblaž? Preteča enformela (V. Četković) ili hepeninga? Avangardistička negacija? Ili negacija negacije? Da li i na koji način

²⁴⁸ Mirko Kujačić, „Moj manifest“, Štamparsko izdavačko preduzeće „Vreme“, Beograd, 1932.

oni utiču na potonje formiranje *socijalne umetnosti* kao društvenog (i kulturnog) fenomena i umetničkog pravca?

Većina pomenutih autora koja je pisala o jugoslovenskoj *socijalnoj umetnosti* slaže se u stavu da su ova Kujačićeva izložba i Manifest imali efekat događaja (u badijuovskom smislu) na beogradskoj progresivnoj i levo orijentisanoj umetničkoj sceni. Međutim, studija Vjekoslava Četkovića o socijalnoj umetnosti baca novo svetlo na kompleksne uticaje koji su ostavili traga ne samo na Kujačića, već čitav niz umetnika i umetnica koji su se kasnije činili toliko kompleksnim za tumačenje „socijalnog” pokreta u umetnosti. Pored opšteg mesta „Pariza” kao jednog od ključnih uticaja na tadašnje jugoslovenske (modernističke) slikare, Četković izdvaja dva elementa kao određujuća za Kujačićovo dalje formiranje kao „naprednog“ umetnika: zenitizam i nadrealizam. Dok je u dodir sa zenitizmom došao u Parizu preko direktnog kontakta i druženja s Ljubomirom Micićem²⁴⁹ i njegovim bratom Brankom Ve Poljanskim u periodu između 1926. i 1928. godine²⁵⁰, nadrealističke uticaje je prihvatao nešto kasnije i to zbližavanjem s Radojicom Živanovićem Noem, po svom povratku u Beograd iz Pariza (verovatno tokom 1929). Iz pisane korespondencije s Micićem i Poljanskim čitamo da je Kujačić bio s njima u stalnom kontaktu, da je bio upoznat s manifestom zenitizma, te pod njegovim snažnim uticajem u borbi za novo, a protiv tradicije i građanske umetnosti.²⁵¹ Iako su Micić i zenitizam kao pokret bili optuživani za (kasniji) „srbizam”, „desničarenje” i „nacionalizam”²⁵², u periodu izlaženja časopisa (1921–1926) ovo je bio eklektični i eksperimentalni avangardni pokret koji je kritikovao buržoasko društvo i njegove vredno-

249 Vjekoslav Četković u knjizi pogrešno navodi Micićevo ime: umesto Ljubomir on piše Stevan. Stoga sam gde god sam mogla, proveravala teze, izvore i citate korišćene u ovoj studiji. Videti: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Novi Sad, 1991.

250 Isto.

251 Isto, 325.

252 Videti: Zoran Markuš, „Zenitizam”, IP Signature, Beograd, 2003.

sti, otvoreno artikulisao komunističke ideje, promovisao sovjetsku avangardnu umetnost i evropsku levo orijentisanu avangardu.

Kako smatra Sezgin Bojnik u tekstu iz 2016. godine u kome se bavi detektovanjem marksističko-lenjinističkih korena zenitizma preko filma *Splav Meduze* Karpa Godine, komunizam zenitizma ima smisla ukoliko se prvenstveno razume kao nešto što je kulturne, i specifično, sinematske prirode.

*Ovaj kulturni – ili umetnički – komunizam, istovremeno ograničava politizaciju avangardne umetnosti. Glavni razlog tog ograničavanja jeste razumevanje komunizma kao mržnje prema buržoaziji, koja zamenjuje poricanje marksističko-lenjinističke teorije anarhonihiističkom negacijom buržoazije i populiističkog normativa.*²⁵³

U detektovanju „Zenitovog” marksizma-lenjinizma, Sezgin naročito skreće pažnju na tekst koji je objavljen u poslednjem broju časopisa pod naslovom „Zenitizam kroz prizmu marksizma” u kome autor (verovatno sâm Micić) konstatuje da je zenitizam sin marksizma, i dalje ističe:

Šta je zenitizam? – zenitizam je sin marksizma. U žilama zenitizma teče krv marksizma. Jer ona saznanja i težnje koje propoveda marksizam kao nauka – kao sociologija – te iste, doslovno iste propoveda, oživljava i zenitizam u svojoj sferi umetnosti.

Ali, nažalost, kod izvesnih marksista, parole „Dole Evropa” i „Živeli Varvari” bivaju bukvalno shvaćene, što im daje sasvim drugi, nemarksistički smisao.

Koja je to Evropa? – Koji su to Varvari? –

Evropa, to je sinonim zapadnjačkog nezajazljivog kapitalizma i imperijalizma (tu spada i Amerika) koji izazivaju trulež i smrdljivo raspadanje čovečanstva, čiji zadah hoće sve živo da poguši – koji su ostvarili paradoks, da ubiju čoveka u čoveku, koji su...

²⁵³ Sezgin Bojnik, „Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film ‘Splav meduze’” Karpa Godine, nav. delo, 68.

*Varvari – to je ceo svetski proletarijat, to su ideje proleterske ukupne snage, koja ima moć vulkanske lave u naponu, to su oni sirovi, snažni prirodni elementi, još neiskvareni buržoaskom emancipacijom – to je „Moskva protiv Pariza” – „Istok protiv Zapada” – kako su pravilno to već zapazili pojedini proleterski i neproleterski listovi drugih zemalja. To je taj Micićev Varvarogenije – „suma većitih sirovih snaga, iz kojih se čovečanstvo podmlađuje” – kako veli Branko Ve Poljanski u svojoj knjizi „Tumbe”. To je borac-proleter koji će jedino omogućiti i dolazak novog čoveka.***254**

U ovoj izjavi ideologem „Moskvu” treba shvatiti kao radikalnu transformaciju svakodnevnog života i njegov politički značaj koji dobija nakon Oktobarske revolucije, koja je ostavila trag na čitav zenitistički pokret, što se može videti i na primeru njegove eklektične avangardističke estetike pod uticajem ruske avangarde. Stoga i Sezgin Bojnik u svom tekstu zaključuje podržavajući teorijsku poziciju koja se suočava s istorijskom činjenicom „da je efekat Oktobarske revolucije daleko dublji i snažniji nego što se obično priznaje”. Zadatak novih čitanja istorijskih avangardi treba da bude, ističe Bojnik, „insistiranje na ispravnom identifikovanju ovih trenutaka prožimanja politike i umetnosti bez prihvatanja normi i koncepata koje uspostavljaju reakcionarni diskursi istorije umetnosti”.**255**

Upravo su reakcionarni diskursi koje Bojnik pominje doprineli da zenit i *socijalna umetnost* skoro uopšte nisu dovođeni u vezu, tokom čitave faze („socijalističke”) modernističke istorije umetnosti i kritike, u kojoj je zenitizam najčešće smatran „nacionalističkim” *izrodom* jugoslovenske avangarde. Ipak, čak i letimičnim vraćanjem na samo poslednji broj ovog časopisa, te čitajući ponovo u celosti već pomenuti tekst „Zenitizam kroz prizmu marksizma”, može se steći utisak koliko je zenitizam bio pod uticajem marksizma, ruske levo orijentisane avangarde i tadašnjih proleterskih borbi. To pokazuje i nastavak teksta:

254 M. Rasinov, „Zenitizam kroz prizmu marksizma”, u: Zenit br. 43, Beograd, 1926, 12–13.

255 Sezgin Bojnik, „Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film ‘Splav meduze’” Karpa Godine, nav. delo, 76.

Mnoge strane časopisa „Zenit” slave rusku revoluciju. Lenjinova smrt biva dostojno istaknuta. Borbe u Maroku i drugim kolonijama. Protest celoj Evropi, krik velikog bola iz dubokih grudi pesnika Ljubomira Micića zatalasava Evropu povodom ubistva revolucionarnog pesnika Gea Mileva, od dželatske ruke bugarske buržoazije. Generalni štrajk u Engleskoj. (...)

Najzad, zenitizam predstavlja jednu izvršenu revoluciju u umetnosti. Popicali su okviri dosadašnjeg akademskog shvatanja umetnosti, koji nisu mogli da budu dovoljno široki za slobodan duh u socialnim prilikama XX poratnog veka. Te prilike zahtevale su novo pisanje, novo izražavanje misli. I tako je zenitizam okrenuo tumbe akademske propise i sasvim na drugoj, suprotnoj osnovi podigao novu umetnost. (...)

A duhovne revolucije spojene su snažnom vezom sa socijalnom revolucijom. Preko njihove spona vrši se reperkusija jedna na drugu. Naučni i umetnički prevrati indirektno utiču i jako psihološki na ljude, koji tada gledaju kuražnije i s više smelosti i na socialan prevrat i preobražaj. Pa čak – jedan mali detalj – i internacionalna forma časopisa „Zenita“, nesvesno utiče na sve veće osećanje ljudi, da su zaista nacionalističke težnje danas glupave i da smo svi mi ljudi na globusu jedan narod.²⁵⁶

Kako u svom značajnom istraživanju o zenitizmu ističe Irina Subotić, Ljubomir Micić ne samo da je bio filozof, pesnik i esejista, već i organizator mnogih događaja, ali i promotor internacionalne avangarde. Pored promovisanja i objavljivanja radova mnogih internacionalnih umetnika, Micić je organizovao jednu od najznačajnijih internacionalnih izložbi u toj deceniji, koja je zasigurno izvršila uticaj na politizovanu umetničku scenu. Tokom aprila 1924. godine u Muzičkoj školi Stanković, priredio je i otvorio veliku *Međunarodnu Zenitovu izložbu nove umetnosti* koja je obuhvatala preko sto radova umetnika iz Belgije, Danske, Bugarske, Nemačke, Holandije, Francuske, Rusije, Italije, Rumunije, Mađarske, SAD i Jugoslavije, smeštajući tako celokupan zenitistički pokret na internacionalnu mapu progresivnih umetničkih pokreta nastalih nakon Prvog svetskog rata i njegovih jezivih razaranja. Prema mišljenju istoričarke umetnosti,

Irine Subotić, ta izložba je bila prvo suočavanje beogradske publike i kritike s ostvarenjima kubizma, konstruktivizma, ekspresionizma, futurizma i zenitizma.²⁵⁷

O protagonistima tadašnjih avangardnih strujanja koji su se zanimali za nove medije, film i radio *mišljenih drugim sredstvima*, teoretičar filma Pavle Levi piše da su uglavnom svi redom bili zgađeni svetskim ratom i moralnom hipokrizijom koja je omogućila ljudsku tragediju tolikih razmera, rešeni da raskinu sve veze s prošlošću i stvore umetnost koja će otvoriti put za jedno novo društvo utemeljeno na internacionalizmu.²⁵⁸ Još od desetog broja, Micić u Zenitu redovno objavljuje radove Vladimira Majakovskog, Aleksandra Rodčenka, Sergeja Ejzenštajna, Ilje Erenburga, Ela Lisickog i drugih. Lisicki je čak uradio i naslovnicu dvobroja 17–18 iz 1922. godine koji je u potpunosti bio posvećen ruskoj avangardi²⁵⁹. Takav jedinstven zbornički poduhvat nije ponovio nijedan evropski časopis.²⁶⁰ U njemu se nalazi i tekst pod naslovom „Ruska nova umetnost”, koji su potpisali Erenburg i Lisicki, i koji predstavlja redak, ako ne i jedini istorijski prikaz ruske avangarde iz tog vremena iz pera samih njegovih teoretičara.²⁶¹ U zaključku teksta Erenburg i Lisicki navode:

Radovi novih ruskih i zapadnoevropskih umetnika umnogome su slični. Ali ono što je ostalo na Zapadu u ćeliji i laboratoriji, privedeno je u Rusiji voljom istorije u ogromnim dimenzijama – u delo. Ovo je bila neka haotična demonstracija u nerazmeru s mogućnostima uloge umetnosti u budućem društvu. I u tome planu

257 Videti: Irina Subotić, „Od avangarde do arkadije”, Clio, Beograd, 2000. Autorka navodi da se izložba u glavnim crtama može rekonstruisati preko 25. broja časopisa Zenit, koji je istovremeno i njen katalog. Među najznačajnijim učesnicima navode se Kandinski, Serž Šaršun, Arhipenko, Rober Delone, Osip Zadkin, Luis Lozovik, Moholj-Nadž, El Lisicki, Alber Glez. Od jugoslovenskih umetnika izlagali su Mihailo S. Petrov, Vinko Foretić Vis, Vjera Biler, Vilko Gecan i Jo Klek.

258 Pavle Levi, „Kino drugim sredstvima”, Muzej savremene umetnosti i Filmski centar Srbije, Beograd, 2013, 73–74.

259 Isto, 75–76.

260 Zoran Markuš, „Zenizam”, nav. delo, 66.

261 Isto, 67–68.

ne samo mnogi prekrasni rezultati nego i neuspesi imaju plodonosnog značaja za svesne majstore sviju zemalja.²⁶²

Od ruskih avangardnih umetnika Micić je izdvajao Vladimira Tatljina, čiji je „Spomenik Trećoj internacionali”²⁶³ objavio u više navrata u Zenitu i koji je bio i predmet njegovog sedamnaestodelnog radio-filma „Šimi na groblju Latinske četvrti”.

Dakle, odnos zenitizma prema novom sovjetskom društvu, njegovoj kulturnoj politici i umetnosti, nije bio samo estetske prirode. U predgovoru *Proletkulta*, Micić piše: „Bez obzira na političke odnose i političko stanje dužnost je svih naših takozvanih kulturnih radnika, intelektualaca, a naročito omladine, da pristupe što intenzivnije kulturnoj saradnji s ruskom braćom, kojima je novija historija namenila da budu preteče novog poretka u svetu, novog duha na zemlji, nove ljubavi među ljudima.”²⁶⁴ Pored toga što je ruska avangarda u *Zenitu* bila najzastupljenija, tu su se mogli pročitati tekstovi u odbranu nove državne zajednice, protesti protiv antirusizma u Kraljevini SHS, zahtevi za uspostavljanjem političke saradnje i diplomatskih odnosa dveju država. Zenit je, takođe, prvi uputio apel za pomoć gladnima u Rusiji.²⁶⁵

Međutim, i dalje ostaje pitanje i dilema zbog čega je ovako snažna veza zenitizma i (lenjinizma)-marksizma koja prati skoro čitav period izlaženja samog časopisa *Zenit*, i kulminira pomenutim tekstom u poslednjem

262 Ilja Erenburg i El Lisicki, „Ruska nova umetnost”, *Zenit* 17–18, 1922, 52.

263 Zoran Markuš navodi da Zenitu pripada zasluga da je prvi izvan SSSR reprodukovao nacrt Tatlinovog spomenika Trećoj Internacionali. Nav. delo, 66.

264 Citirano prema: Zoran Markuš, „Zenitizam”, nav. delo, 65. Markuš citira publikaciju „Proletkult”, izdanje Atosa, Beograd, 1923, i navodi da se Micić u predgovoru potpisao inicijalima dr A. LJ.

265 Isto, 65–66. Markuš u fusnotama navodi sledeće tekstove u vezi s pomenutim temama: „Protiv jugoslovenskog antirusizma”, *Zenit* br. 15, 1922; „Protiv sentimentalne politike – za balkansku civilizaciju”, *Zenit* – vanredno izdanje, septembar, 1922; „Za buduću Rusiju. Poslanica Zenita narodu jugoslovenskom”, *Zenit* br. 7, 1921.

broju objavljenim 1926. godine, ostala neistražena, čak i tendenciozno površno i pogrešno tumačena? Ovim poslednjim brojem *Zenita* svakako je bilo završeno jedno poglavlje ovog pokreta – ono jugoslovensko. Zapravo, budući da odlaskom u Pariz, Micić nastavlja uglavnom samostalno objavljivanje autorskih publikacija i galerijskim radom, može se reći da se ovim ne završava samo jedna epizoda, već čitav pokret.

O već pomenutim kontaktima između zenitista i Mirka Kujačića, svedoči i Zoran Markuš, koji daje iscrpne uvide u Micićev život i rad, potkrepljen dokumentovanom prepiskom s mnogim lokalnim i internacionalnim saradnicima i saradnicama, među kojima je i Kujačićevo pismo koje je i objavljeno u *Zenitu* br. 38, 1926. godine. Kujačić piše iz Pariza i čestita petogodišnjicu izlaženja časopisa u ime „zenitističke trojke“:

... Evo januara 1926. godine posle Hrista kažu. Ne verujem. Znam samo sigurno da je danas petogodišnjica borbe zenitističke, da je pet godina izlaženja Zenita, pet godina iskonske borbe za: novo čovečanstvo, novu varvarsku balkansku kulturu, i smrt stare siflističke „kulture“ Evrope. Dole s njenim balkanskim podvodačicama – „pezama“. Uaaa! Ali nas neće drolja zavesti. Živeli Vi gospodine Mi..., ne gospodine, nego zenitista Miciću, Vi koji ste stvorili vojsku čuvara balkanske čistote i nevinosti. Čete se množe. Urra! Kriknimo! Neka smrdljivi puzavci od naše pomisli umru! Urra! Smrt neprijateljima! Živele zenitističke armije.

Urra! Živeleeee! ...266

Dodatno, Kujačićevo ime se spominje i povodom sastanka futurista i zenitista u Parizu oktobra 1925. godine, o čemu je objavljen i skraćeni intervju u *Zenitu* br. 37 u kome se može pročitati da se Branko Ve Poljanski u ulozi predstavnika Zenitizma, ograđuje od njihovih iskazanih simpatija za italijanski fašizam, svojatanja zenitizma i paljenja slovenskog doma u Trstu. Sastanak se desio u Parizu nakon Marinetijevog predavanja pod nazivom *Futurizam ili pasatizam, fašizam ili antifašizam*, na kome je sa zenitističke strane bio prisutan pored Branka Ve Poljanskog i Mirko

Kujačić.²⁶⁷ Svi ovi tragovi govore o nesumnjivom uticaju koji je zenitizam izvršio na Mirka Kujačića, naročito u drugoj polovini dvadesetih godina.



Radojica Živanović Noe, „11x11x ili Očajanje jedne noći”, olovka na kartonu.

²⁶⁷ Ovaj podatak iznosi Zoran Markuš, „Zenitizam”, nav. delo, 32.

4.3.1.

Uticaji nadrealizma na jugoslovenski kritički realizam

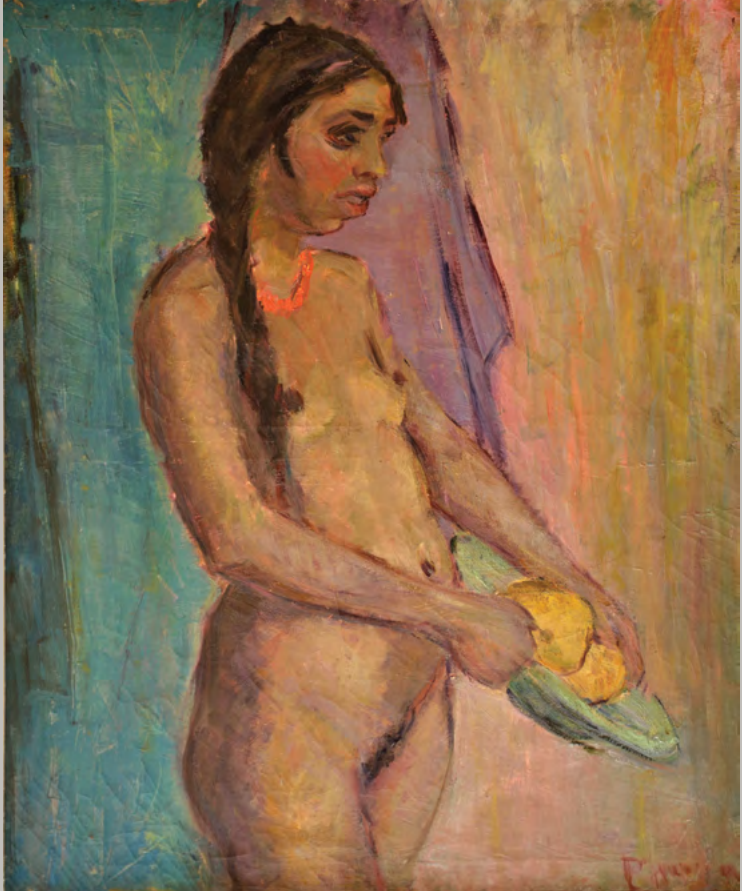
Iz prepiske s Micićem, koja se očigledno intenzivirala tokom 1930. i 1931. godine, može se saznati da se pored zenitizma, Kujačić zanimao i za nadrealizam. Između ostalog, bio je upoznat i pod uticajem „fenomenologije” Marka Ristića.²⁶⁸ Posebno će susret i kasnija dugogodišnja saradnja s Radojicom Živanovićem Noem dalje politizovati njegov rad i doprineti bližoj vezi s nadrealističkim pokretom i čitavom levoorijentisanom avangardističkom strujom, pod čijim uticajem je Kujačić eksperimentisao s različitim umetničkim formama i izrazima; eksperimentisao je u slikarstvu, performansu, glumi, likovnoj kritici, grafici, dizajnu. Prema svedočenju samog Kujačića, saradnja sa Noem Živanovićem počinje još 1929. godine.²⁶⁹

Kujačić će direktno i indirektno biti svedok i posmatrač (možda i marginalni protagonista) formiranja nadrealističkog pokreta, burnih zbivanja oko i unutar pokreta. Bio je i čitalac njihovih publikacija, svedok polemika i rasprava koje su se odvijale na sceni (pre svega na onoj levoorijentisanoj), zatim, unutrašnjih sukoba i kontradikcija i konačnog gašenja pokreta.²⁷⁰ Sve se to zbivalo u relativno kratkom vremenskom periodu između 1929. i 1932. godine, kada je i Kujačić većinu svog vremena provodio u Beogradu, razmišljajući i pripremajući svoj lični javni obračun

268 Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, nav. delo, 77.

269 Isto, 79.

270 O novom, iscrpnom čitanju nadrealizma videti: Dejan Sretenović, „Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma”, Službeni glasnik, Beograd, 2016.



Paulina Sudarski, „Ciganka”, ulje na platnu.



Paulina Sudarski, „Seljače”, akvarel na hartiji, 1941-1942.



Dorđe Andrejević Kun, „Majka”, ulje na platnu, 1937.



Đurđe Teodorović, „Odmor”, ulje na platnu, 1939.



Đorđe Andrejević Kun, „U ćeliji”, ulje na platnu, 1939/40.



Mirko Kujačić, „Ribari”, ulje na šperploči, 1930.



Bora Baruh, „Skitnica”, ulje na platnu, 1937.



Marijan Detoni, „Saonice”, ulje na platnu, 1932.



Marijan Detoni, „Pijana kočija”, ulje na platnu, 1935.



Vinko Grdan, „Pred vratima”, ulje na platnu, 1937.



Antun Huter, „Utovar”, ulje na platnu, pre 1941.



Radojica Živanović Noe, „Zavesa na prozoru”, akvarelisani crtež i mastilo na kaširanom papiru.



Radojica Živanović Noe, „Privedenje u dimu”, ulje na kaširanom platnu (daska), 1932.



Dušan Matić i Aleksandar Vučo, „Urnebesni kliker”, asembladž, 1930.



Časopis Žena danas.

Востанова плућена у готузу

Жена данас



ОКТОБАР 1939

БРОЈ 25

4 ДИНАРА

Časopis Žena danas.

s postojećim društvenim okvirom, buržoaskim konceptom umetnosti, i pokušajem da odgovori na pitanje: *Šta da se radi?* konačno artikulisanim kroz ranije pomenuti „Moj Manifest”.

U tom smislu, pitanje odnosa nadrealizma i *socijalne umetnosti* jeste od nesumnjive važnosti. Razlog više da se ponovo osvetli ovaj odnos leži i u (često nedovoljno isticanj) činjenici da su mnogi protagonisti ne samo jugoslovenskog nadrealizma, već i onih u internacionalnom kontekstu, nastavili svoje angažovanje u okviru (heterogenog) pokreta *socijalne umetnosti* koji deluje tokom čitave četvrte decenije 20. veka. Ta organska povezanost pokreta često će biti stavljana u drugi plan, naročito u kasnijim interpretacijama „sukoba na leviци” gde će akcenat biti stavljen na sukob, odnosno, „nepremostive razlike”²⁷¹, u mnogo većoj meri od onog momenta „zajedničkog”. Kako Milan B. Protić navodi:

I pošto je poreknuta mogućnost nadrealizma u službi revolucije, polagala se nada u aktuelni poetski realizam – pod uslovom da se okrene probranim, politički obojenim temama i postane borben. Zato, bez obzira na razliku između revolta nadrealista i revolta pripadnika organizovane leveice, oni, po nekim bitnim obeležjima, ipak predstavljaju dva pola jedne dijalektičke celine – umetnost sa stanovišta pobunjenog čoveka kao podsvesnog i antropološkog, u jednom, i kao svesnog socijalnog bića, u drugom slučaju. Utisak organske celine ne proističe, dakle, samo iz personalne veze, iz toga što je većina bivših nadrealista kasnije postala pobornik nadrealizma [sic!]²⁷² (afera Aragon), već i iz presudnih dilema prema kojima su se akteri ovih pokreta zajedno određivali i bez kojih bi dijalektička antiteza nadrealizam – socijalistički realizam bila nerazumljiva.²⁷³

271 To se naročito vidi kod Stanka Lasića i njegove temeljne studije sukoba. No, njegova interpretacija neminovno je pod uticajem njegovog antikomunističkog stava, koji naročito postaje izražen krajem osamdesetih godina.

272 Mada u originalu stoji „nadrealizam”, pretpostavljam da je reč o štamparskoj grešci i da treba da piše „realizam” (prim. aut.)

273 M. B. Protić, „Srpsko slikarstvo XX veka”, knjiga druga, Nolit, Beograd, 1970, 327.

Takav *organski* odnos nadrealizma i *socijalne umetnosti* se na paradigmatičan način reflektuje u umetničko-teorijskom radu Radojice Živanovića Noe, koji, proizvedeći *zajedničko* ova dva umetnička fenomena, međusobno prepliće, nadovezuje, sudara. U relativno nepoznatoj arhivskoj građi ovog autora pronalaze se i ovakve autobiografske sekvence:

*U periodu od 1926. do 1929. godine, moj pravac koji sam zastupao u slikarstvu bio je opšti oblik modernog slikarstva koji se u ono vreme zvao modernizam. Kako s tom slikarskom formom nisu mogle biti zadovoljene moje slikarske ambicije i aspiracije, već sam tražio nešto novo što bi bilo produbljenije i novije. Prilazim 1929. godine tada u Beogradu organizovanoj književnoj grupi nadrealista koju su pored mene sačinjavala još dvanaestorica umetnika, odnosno književnika, pošto sam u celoj grupi jedini bio slikar. Radeći u ovoj grupi, dajući svoje radove za publikacije koje je ona izdavala, ostao sam u njoj sve do 1932. godine, kad se grupa konačno rastura.***274**

Dakle, Noe Živanović je bio jedini slikar među nadrealistima književnicima**275**, koji pokazuje tendenciju ka *socijalnoj umetnosti* i to već u almanahu *Nemoguće*, a naročito u svojim odgovorima u okviru ankete pod nazivom „Čeljust dijalektike“, kojoj je posvećen najveći deo časopisa i u kome potpisnici nadrealističkog manifesta odgovaraju na trideset i jedno postavljeno pitanje.

Kao takav, on je najčešće bio tek usputna pojava prilikom književno-teorijskih analiza ovog pokreta i/ili pratećeg fenomena „sukoba na levici“. Istican je njegov skromni slikarski opus,**276** dok je njegov kritičarsko-teorijski rad uglavnom bio na margini, davanjem mnogo većeg prostora

274 Citirano prema: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata“, nav. delo, 271.

275 Ostali članovi i potpisnici Nadrealističkog manifesta su – inače svi muškarci?! – Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Milan Dedinac, Mladen Dimitrijević, Vane Živadinović Bor, Đorđe Kostić, Dušan Matić, Marko Ristić, Koča Popović, Petar Popović i Branko Milovanović.

276 Zna se za samo jednu njegovu nadrealističku sliku pod nazivom „Priviđenje u dimu“ iz 1932. godine.

autorima ovog pokreta koji su pre svega delovali u polju književnosti²⁷⁷ i stoga najčešće označavani kao ključni (na primer, Marko Ristić, Koča Popović, Vane Bor i dr.).²⁷⁸ S druge strane, nije dovoljno istican ni kao važna (teorijska) figura socijalnog pokreta na beogradskoj sceni, samim tim što je čitav socijalni pokret u umetnosti previše olako dovođen u vezu s „harkovskom politikom”, te karakterisan kao „dogmatski” i „tendenciozan”, čime su i likovni kritičari i teoretičari unutar ovog pokreta najčešće i sami bili diskvalifikovani. Ovde se mora napraviti i dodatni komentar. Za razliku od nadrealističkog pokreta koji je prevashodno bio književno-teorijski pokret, a samo svojim jednim delom likovno-vizuelni (oličen u radu Noe Živanovića), pokret *socijalne umetnosti* je dominantno bio likovno-vizuelni, iako je i pokret socijalne književnosti bio značajan. Jedan od razloga za takvu promenu možemo detektovati i u samom

277 Jednu od prvih ozbiljnih istorizacija pokreta dala je Hanifa Kapidžić Osmanagić komparativnom studijom „Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom” iz 1966. godine. Međutim, u ovoj studiji ona nadrealistički pokret analizira isključivo kao književni pokret, dok vizuelnu praksu koju smatra marginalnom u odnosu na književnu, odvoja na slikarstvo i eksperimentalne prakse objekta i kolaža. Za razliku od nje Miodrag B. Protić neće praviti oštru razliku između slikarstva i vizuelnih eksperimenata koje smatra proširenim poljem ili „drugim” slikarstva. Videti više: Dejan Sretenović, „Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma”, nav. delo, 30–31.

278 Dejan Sretenović u knjizi „Urnebesni kliker” tumačenja nadrealizma pre svega kao književne avangarde, pripisuje kasnom otkrivanju vizuelne produkcije nadrealizma. Tek je 1969. godine prvi put ova strana nadrealističke aktivnosti javno izložena u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu zahvaljujući tadašnjem kustosu/direktoru Muzeja, Miodragu B. Protiću. Radi se o izložbi „Nadrealizam – Socijalna umetnost”, u okviru ciklusa Jugoslovenska umetnost XX veka, na kojoj je izložen 121 eksponat individualnih i kolektivnih radova svih članova grupe koji su izvodili vizuelna dela: Oskara Daviča, Milana Dedinca, Đorđa Kostića, Dušana Matića, Marka Ristića, Lule i Aleksandra Vuča, Nikole Vuča, Vaneta Živadinovića Bora i Radojice Živanovića Noa. Skoro svi radovi na pomenutoj izložbi pozajmljeni su iz kolekcije Marka Ristića; slike, crteži, akvareli, grafike, kolaži, asamblaži, fotografije, fotogrami, dekalkomanije i cadavre exquis nakon gašenja grupe 1932. godine ostali su nepoznati stručnoj javnosti skoro 40 godina. Isto, 29.

mediju u kome su delovali. S obzirom na politiku socijalne umetnosti koja je vođena premisom „Umetnost u život”, najadekvatnija njena artikulacija pronađena je u mediju grafike, crteža, ugljena, ilustracije, kao masovnih medija, neelitističke prirode.

O istoriji, teoriji i praksi nadrealističkog pokreta postoji mnoštvo arhivske građe i stručne literature, uključujući i detaljnu studiju iz 2016. Dejana Sretenovića „Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma”. Ipak, pitanje direktnih i indirektnih odnosa i veza ključnih za dalji razvoj *socijalne umetnosti* i bližeg rasvetljavanja njihovih međusobnih uticaja i dalje ostaje otvoreno.

Ono što su nesporni uticaji nadrealizma kao pokreta na *kritički realizam* jesu manifestni karakter svojstven većini avangardnih pokreta, tekstovi praćeni vizuelnim eksperimentima, časopisi, zatim kolektivni duh koji proizlazi iz politike pokreta koja je svesno okrenuta marksizmu i komunizmu, spajajući ga s tada novom i avangardnom psihoanalizom. To je povlačilo i eksperimentisanje s različitim tehnikama u polju vizuelne umetnosti i otklon od slikarstva kao inherentno buržoaske tehnike, u pravcu drugih medija i formata. Međutim, dok su nadrealisti eksperimentisali sa širokim dijapazonom različitih tehnika i žanrova²⁷⁹ (od fotografije, kolaža, crteža, akvarela, grafike, asamblaža, pa sve do fotograma, dekalkomanije i *cadavre exquis*), protagonisti *socijalne umetnosti* svesno i politički biraju grafiku kao najpodesniji reproduktivni masovni medij koji je svima dostupan.

279 Dejan Sretenović navodi da je beogradski nadrealizam, za razliku od francuskog ili češkog, specifičan po tome što vizuelne eksperimente izvode isključivo autori koji (osim Živanovića) nisu bili školovani ni opredeljeni kao umetnici, već pesnici, filozofi i pravnici. Iako su montažne postupke i apropijaciju neumetničkih materijala pre nadrealista u jugoslovenski umetnički prostor uveli zenitisti, slovenački konstruktivisti i po neki pojedinac izvan avangardnih krugova, „nadrealisti su individualnom i kolektivnom produkcijom ponudili širok ansambl eksperimentalnih tehnika i žanrova kao nijedna druga jugoslovenska avangarda pre njih”. Isto, 37.

U kojoj meri je celokupna nadrealistička praksa bila eksperimentalna i na koji način je u jugoslovenski umetnički prostor uvela nadrealistički tip „avangardne kategorije dela” sažima Sretenović kad istražuje specifičnosti jugoslovenskog (beogradskog) nadrealizma u odnosu na francuski i/ili češki nadrealistički pokret:

Svoje tvorevine nazivali su „eksperimentacijom” stavljenom u službu „specifično nadrealističkog saznanja i ostvarenja“ (Bor i Ristić), što znači da su bili svesni da prekoračuju zamislive granice umetničke kreacije i zalaze u oblast „s one strane slikarstva” (M. Ernst) ili „povrh slikarstva” (L. Aragon). Odbijanje da njihova vizuelna produkcija bude shvaćena kao slikarstvo, odnosno kao deo estetskog režima Umetnosti, analogno je odbijanju da njihovo pisanje bude podvedeno pod estetski režim Literature. Drugim rečima, radi se o stavu da slike i tekstovi koje proizvode predstavljaju specifične i diferencijalne prakse u proširenom polju literature i umetnosti, koje shvataju kao neodvojive činioce svakodnevnih životnih praksi.²⁸⁰

Ovde ostaje pitanje da li u ovoj studiji i sam Sretenović upada u (revizionističku) modernističku zamku, perpetuirajući tezu o nadrealizmu „kao poslednjoj jugoslovenskoj književnoumetničkoj istorijskoj avangardi”²⁸¹, tako posredno i neposredno diskvalifikujući mogućnost kontinuiteta avangardnih praksi u okviru široko praktikovane „umetničke levice”.

Ipak, ukoliko se u analizi pomenutih odnosa perspektiva promeni u pravcu posmatranja *odnosa* kao *dijalektičke celine* i *organske veze*, dolazimo do teze da jugoslovenski nadrealizam jeste bio avangardna praksa koja je imala svoj paralelni tok, nastavak i kontinuitet u umetnosti levice, to jest *socijalnoj umetnosti* koja sledi. Vjekoslav Četković u svojoj studiji o socijalnoj umetnosti tvrdi da je „osećanje socijalne strane života, isticanje stava akcije, borbenosti, bilo kod beogradskih nadrealista daleko izrazitije” u odnosu na druge evropske pokrete, zbog specifičnosti društvenopoliti-

280 Isto, 43.

281 Isto, 107.

čkog konteksta i nametnute diktature.²⁸² Na drugoj strani, Dejan Sretenović i dalje ostaje pri tezi koju i prethodni hroničari pokreta iznose u pogledu redosleda događaja, sličnosti sa situacijom u Parizu, te podele na „aragonsku” i „bretonovsku” frakciju. Nakon objavljivanja apolitičkog almanaha *Nemoguće* (1930), zatim otvorenije politizacije pokreta s „Pozicijom nadrealizma” (1931), a naročito pokretanjem časopisa *Nadrealizam danas i ovde*, polarizacija pokreta, neminovni sukob oko pitanja odnosa nadrealizma i revolucije dobija jasnije obrise. To će se naročito intenzivirati nakon što je grupa mlađih nadrealista (Kostić, Davičo, Matić, Popović, Jovanović, Živanović) došla u bliži kontakt s komunističkom partijom, što za posledicu ima kulminaciju ideološkog sukoba unutar grupe, obustavljanja aktivnosti i dominaciju „aragonske” nad „bretonovskom” (Ristić, Vučo, Bor, Dedinac) strujom.²⁸³

Kada je u pitanju politizacija nadrealističke grupe, pojava almanaha *Nemoguće* 1930. godine kao glasila pokreta koji se priprema od 1929. godine, prema Miodragu B. Protiću predstavlja „odlučujući trenutak evolucije od modernizma ka nadrealizmu, od jednog bunta ka drugom, koji je međutim, različit od ovog prvog.”²⁸⁴ Kako ovaj autor navodi: „(...) buntovništvo modernizma zadržavalo se u granicama umetnosti. I ovog puta se dokazalo da je takvo ograničavanje revolta, koji podra-

282 Videti: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, nav. delo, 39.

283 Dejan Sretenović, nav. delo, 201. U fusnoti 30. na istoj strani Sretenović pominje anegdodu koju je preneo Oskar Davičo o tenziji između ove dve frakcije koje su vladale od samog početka pokreta. Davičo priča da su on i Đorđe Kostić imali nameru da za vreme prvog kolektivnog sastanka povodom osnivanja nadrealističke grupe „ubiju” Marka Ristića, kako bi ga „spasli od njega samog kako ne bi mogao nastaviti svoju djelatnost književnog hroničara”, ali se pištolj „kockom izvučen, nije pokorio Kostićevoj drhtavoj ruci”. Navod prema: Hanifa Kapidžić-Osmanagić, „Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom”, *Svetlost*, Sarajevo, 1966, 202–203.

284 Protić B. Miodrag, „1929 –1950. Nadrealizam, socijalna umetnost”. Edicija: Jugoslovenska umetnost XX veka, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, 11.

zumeva jednu oportunističku neutralnost u sudbonosnijim područjima života, da je takav jedan plitki bezopasan revolt jalov i osuđen na brzu kapitulaciju.”**285**. Čim je počela da se stvara jasnija svest o realnoj mogućnosti Revolucije i o njenom pravom značenju, kako pišu Bor i Ristić u svom uvodu u „Anti-Zid”, nadrealisti su svojoj negaciji počeli da daju sve konkretniji karakter.**286** Već se tokom 1925. godine (francuski) nadrealisti organizuju protiv rata u Maroku, što ih dovodi u kontakt s levo orijentisanom grupom *Clarte* s kojom zajedno objavljuju kolektivni antiimperijalistički manifest „Revolucija pre svega i uvek”.**287** Andre Breton već sledeće, 1926. godine, objavljuje brošuru „Nužna odbrana”, u kojoj pokušava da obori „simplicističku levičarsku kritiku nadrealizma, i s pravom tvrdi da nadrealizam, baš zato što je svojom doslednošću došao do jasnih zaključaka na planu ekonomskih činjenica, da baš zato ima pravo i dužnost da nastavi svoje eksperimente na planu socijalno-psihičkih činjenica.”**288** Zatim, 1929. Breton objavljuje „Drugi Manifest Nadrealizma”, što dovodi do *sintetičkog karaktera nadrealizma*, koji se bazira na *organskom dijalektičkom* jedinstvu svih njegovih aspekata.

U jugoslovenskom nadrealističkom pokretu je do 1929. godine bilo samo izvesnih nadrealističkih tendencija, a tek nakon toga se one organizuju u jednu koherentnu nadrealističku grupu. Kako dalje pišu Bor i Ristić, posle prečišćavanja s unutrašnjim i spoljnim malograđanskim pokušajima mistifikacija, grupa objavljuje almanah *Nemoguće*, koji definitivno afirmira, iako samo na ideološkom, poetskom i moralnom planu, nadrealističke „revolucionarne tendencije”.**289** Svoju društvenu angažovanost, jasno pozicioniranje spram konkretnih društvenih zbivanja, nadrealistička grupa će formulisati u „Poziciji nadrealizma”, objavljenoj 1931. godine, „koja je samo *spoljni znak* jednog već davno utvrđenog ubeđenja,

285 Isto.

286 Vane Bor i Marko Ristić, „Anti-Zid”, Nadrealistička izdanja u Beogradu, Beograd, 1931, 35.

287 Isto, 36.

288 Isto, 37.

289 Isto, 42.

jednog postavljanja na realnu platformu.”²⁹⁰ Različite publikacije, manifestacije, inicijative i druge performativne akcije, koje su ovi umetnici pokretali i uspostavljali pre svega u saradnji s francuskim nadrealistima, ali svakako imajući pred sobom lokalnu društvenopolitičku situaciju, oni su poimali kao inherentan deo nadrealističke prakse. Tako i jasno ističu: „Manifestacije ove vrste nemaju nikakav specifičan nadrealistički karakter, mada su posledice evolucije nadrealističkog iskustva i prema tome nerazdvojni sastavni deo celine nadrealističkog delovanja.”²⁹¹

U „Anti-Zidu”, Bor i Ristić, kako nadrealističku teoriju tako i poeziju, smatraju marksističkom, budući da se svesno zasniva na temeljima moderne nauke i da je tumačena u revolucionarnom pravcu.²⁹² Da bi dodatno ilustrovali ovakva tumačenja, kao primer takvog stvaranja oni navode nadrealistički film *Zlatno doba* (1930) za koji su scenario pisali Salvador Dali i Luis Bunjuel, a režirao Bunjuel, „u kome su sadržani materijalistički zaključci i revolucionarne posledice, stvaranja gde se prožimaju izvorna poezija i subverzivna teorija”²⁹³. Dalje u tekstu oni dopunjuju navedeno sledećim rečima:

Iz nadrealističkog iskustva logično rezultira, pored izvlačenja teorijskih zaključaka, i jedan kritički aktivitet... Ta kritička delatnost uperena je na prvom mestu protiv celokupne buržoaske ideologije i misli, u čemu nadrealizam predstavlja, blagodareći svom praktičnom poznavanju izvesnih suptilnih mehanizama i skriveno reakcionarnih, kamufliranih trikova te misli, jedan dragoceni marksistički instrument. U analizi i konkretnoj kritici građanskog normativnog morala ili religije, na primer, nadrealizam se korisno služi psihoanalitičkom metodom koju je prođubio dialektičkom metodom i tako osposobio da bude jedno skroz revolucionarno oružje...²⁹⁴

290 Isto.

291 Isto, 43.

292 Isto, 44-45.

293 Isto, 45.

294 Isto, 47.

Za nadrealizam kao u celini revolucionarni pristup, prema ovim autorima, ključna su tri momenta: Aragonov članak „Le surrealisme et le Devenir revolutionnaire”, Bretonova brošura „Misere de la Poesie” i „Nerazumevanje dijalektike” (M. Dedinac, K. Popović, M. Ristić). S druge strane, na kritike nadrealizmu upućivane „sleva”, kojim im je prebacivano da nisu (dovoljno) angažovani u samim (pred)revolucionarnim borbama, oni su odgovarali argumentima da je upravo njihova društvena pozicija proizašla iz ukupnosti nadrealističkog rada:

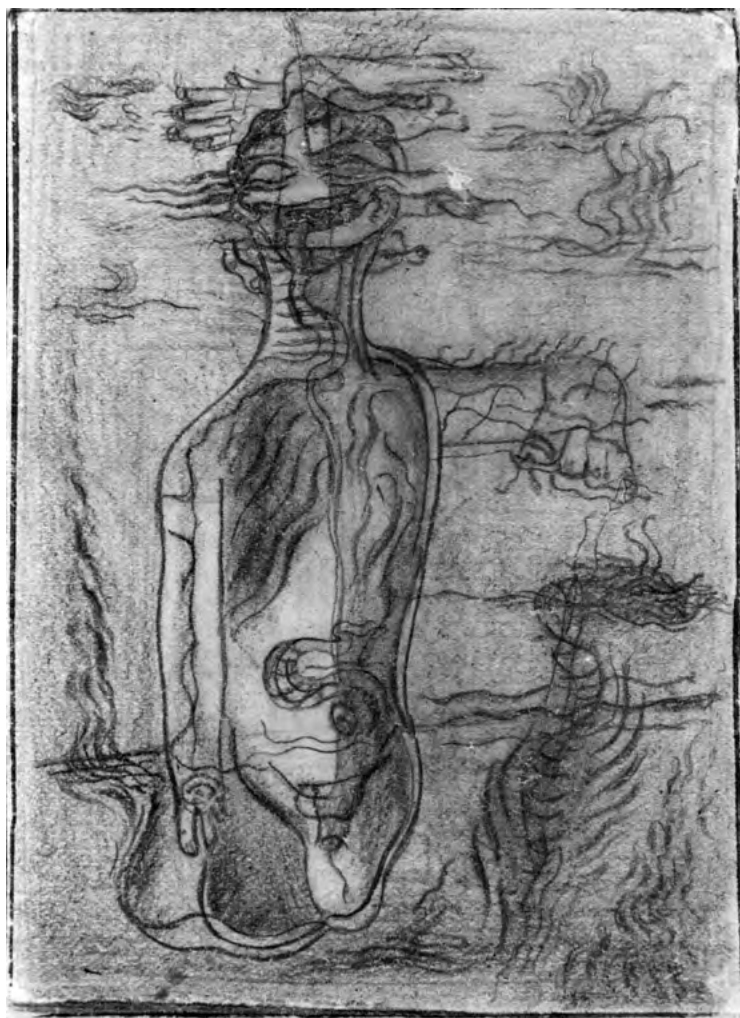
*I tu i tamo, u pitanju je bilo da se što ubedljivije pokaže kako socijalno opredeljenje nadrealista, njihovo puno prihvatanje istorijskog materijalizma ni u koliko ne zahtevaju napuštanje nadrealizma. Taj problem bio je pogrešno postavljen od strane izvesnih ljudi koji su pretendovali da kritikuju nadrealizam u ime marksizma, koji nisu videli da se nadrealisti nisu izvan ili pored nadrealizma, i kao posle nekog otkrovenja opredelili za marksizam, već da je sam nadrealizam svojom sadržinom i svojim razvojem bio taj koji ih je doveo do marksizma. Za nekog ko stvarno prosuđuje s gledišta dijalektičkog materijalizma, ni nadrealističko istraživanje ni samo nadrealističko stvaranje ne mogu biti nešto što treba likvidirati, jer iz samog tog stvaranja i istraživanja prirodno rezultiraju marksistički zaključci koje su nadrealisti umeli da uvide.*²⁹⁵

Tako i Koča Popović u saradnji s Markom Ristićem u „Nacrtu za jednu fenomenologiju iracionalnog” objavljenu 1931. godine, objašnjava da se nadrealizam suprotstavlja reakcionarnoj misli njenim negiranjem. Negiranje je uslov dijalektičkog razvoja, napominje, ali ona nije apsolutna negacija budući da u sebi sadrži elemente onoga čemu se suprotstavlja. Svesna toga, istovremeno biva svesna i početka svoje sopstvene negacije, zaključuje.²⁹⁶

Sukob unutar nadrealističke grupe naročito će eskalirati u povodu Davidčevog, Matičevog i Kostićevog objavljivanja „Položaja nadrealizma u društvenom procesu”, čije štampanje je završeno 25. aprila 1932. godine.

²⁹⁵ Isto, 47–48.

²⁹⁶ Koča Popović i Marko Ristić, „Nacr za jednu fenomenologiju iracionalnog”, Prosveta, Beograd, 1985, 14–15.



Radojica Živanović Noe, „Samoubica ili sanjar”, olovka na kaširanom papiru.

U toj brošuri autori se otvoreno zalažu za društveno angažovanje nadrealističkog pokreta. Polazeći od konstatacije da i same intelektualne produktivne sile stoje u „nesaglasnosti” s postojećim društvenim uslovima života, oni pokušavaju da zakluče koje posledice takvi procesi imaju po samu poeziju i sam nadrealizam. Ovakvim istupom, postalo je jasno da je njihovo „opredeljenje u društvenom procesu” za onu stranu koja je ispostavila zahtev za nužnim promenama uslova rada i života, za samu Revoluciju.²⁹⁷

O tome koliko daleko su išli u razmišljanju o društvenoj ulozi (tadašnjih) intelektualaca efektno govori i njihova teza o ambivalentnoj poziciji intelektualaca u društvenim odnosima – dok je, s jedne strane, prisutan „progresivni karakter” njihovih istraživanja, s druge, prisutan je i „regresivni karakter” njihovog društvenog opredeljenja. Eksplicitno koristeći marksističku terminologiju, široko polje umetnosti i kulture, autori se postavljaju u dvostruko zavisan odnos od načina proizvodnje jednog društva – od samog „intelektualnog života” i, posredno, i od njegove „materijalne baze”.²⁹⁸ Tako i specifičnu poziciju intelektualaca u društvenim odnosima objašnjavaju na sledeći način:

*Mi dodirujemo ovde strašan problem intelektualaca i njihov tragičan položaj u društvenom procesu. Ovi individualni ili skupni slučajevi među intelektualcima, samo su simptomi, samo su vidljivi primeri o neporočnoj nesaglasnosti i samih intelektualnih produktivnih sila s postojećim društvenim uslovima življenja, i o nužnosti promena istih, radi mogućnosti razvoja i obavljanja i samih tih intelektualnih produktivnih sila.*²⁹⁹

Stoga i problematizuju mesto intelektualaca i njihove društvene uslove življenja koji su bazirani na teškim ekonomskim uslovima. Jer, kako kažu, kao i sve ostale proizvodne sile, posedujuća klasa iskorištava i intelektualne proizvodne sile „u svoje ciljeve” prelazeći preko njihove

297 Davičo, Kostić, Matić, „Položaj nadrealizma u društvenom procesu”, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932, 9.

298 Isto, 44.

299 Isto, 152–153.

imanentne ljudske vrednosti. Dalje se u komentaru skreće pažnja da ne treba nikako zaboraviti da intelektualni radnici postaju klasno osvešćeni i činjenicom da se i njima kao i manuelnim radnicima „plaća samo jedan deo njihovog rada” i da svi oni zajedno, „proizvođači i organizujući proizvodnju, čine to za *trećeg*”.³⁰⁰ Ovde se radi o ambivalentnoj poziciji intelektualca, koja istovremeno i potpomaže održanje i prividno jačanje više klase, dok s druge strane doprinosi njenom stvarnom negiranju. „Oni mogu da budu kočnica ili inicijatori, prema stepenu svoje svesti.”³⁰¹ I sasvim u zaključku sumiraju nužnost trenutka:

*Povlačiti posledice iz ovoga, ne znači više ponavljati postupke jednog aktiviteta, koji se već ukazuje kao jedan zadoceo vid, već znači primati izvesne dužnosti i primajući ih, kroz sebe ponovo ih otkriti svojom i njihovom nužnošću, znači, otkrivati sve prisnije čovečiju stvarnost, koja već u sebi sadrži nužnost promene, koja se dakle mora da menja, i menjajući, punije ostvaruje. To zahteva od nas određene i nezamenljive postupke.*³⁰²

Uviđanjem „ograničenosti” i nedovoljnosti nadrealističkih sredstava i uviđanjem o nužnosti promene metoda i sredstava „oslobođavanja”, prema Daviču, Matiću i Kostiću, završena je „anarhistička” istraživačka faza nadrealizma kao pokreta, jer su njegove dalje mogućnosti podrazumevale „kvalitativnu” promenu onoga što se do tada zvalo nadrealizam. Promena o kojoj govore se, prema njihovom mišljenju, ne može izvršiti u ime nadrealizma „čije je postojanje kao pokreta bila jedna prelazna nužnost, i pomoćno sredstvo za održanje onih činjenica kojima se on bavio”, već u ime „istorijskog materijalizma”, to jest revolucije. Ovim se završava aktuelna uloga nadrealizma kao pokreta. Pomenuti autori, koji su se svrstali jasno uz revolucionarni pokret predvođen komunističkom partijom, nastavili su s kritikom onih protagonista unutar pokreta koji i dalje „održavaju nadrealizam kao zaseban pokret sa svojim specifičnim ’programom’”, smatrajući to oportunistom i nužnim suprotstavljanjem „pokretu kolektivizma”.³⁰³

300 Isto, 165–166.

301 Isto, 169.

302 Isto, 174–175.

Simptomatična je i činjenica da upravo Davičo, Matić i Kostić odlučuju da ne učestvuju u javnim polemikama na levo, kao ni u poslednjem broju *Nadrealizam danas i ovde*, jer su iz grupe već istupili (dakle, tokom 1932. godine) i uključili se u ilegalni partijski rad. Pored njih, još nekoliko beogradskih nadrealista se ubrzo otvoreno priključuje revolucionarnom pokretu, preplićući umetničke i političke aktivnosti, koje za veliki broj njih postaju nerazdvojne u godinama koje dolaze. To je razlog zbog čega mnogi pripadnici ovog pokreta bivaju prepoznati i označeni od režima kao komunisti ili komunistički simpatizeri, mučeni, osuđivani i zatvarani u ozloglašanim zatvorima za političke osuđenike. Ubrzo je uhapšen Oskar Davičo, koji je osuđen na robiju zbog prokomunističke aktivnosti, a zatim privode i zatvaraju Đorđa Jovanovića.³⁰⁴ Kako navodi Sretenović, prema Kostićevom svedočenju, njih trojica su se zajedno bavila prevođenjem i rasturanjem marksističke literature, a Davičo je uhapšen zbog organizovanja marksističkog kružoka u Bihaću i osuđen na pet godina zatvora, još pre izlaska pomenute brošure „Položaj nadrealizma”. Jovanović je zatvoren na tri godine, a u tom periodu su još uhapšeni Popović, Kostić, Matić, Dedinac i Vučo.³⁰⁵ Reči Đorđa Jovanovića upućene s robije Marku Ristiću na paradigmatičan način odslkavaju unutrašnju dinamiku grupe i okončanje sukoba:

Ja sam ovde naučio da jasnije i odsečnije gledam na sve te stvari. Prvih nekoliko meseci u Mitrovici (kaznioni) ja sam još bio nadrealista i trebalo mi je još dosta

303 Ovde treba imati na umu da su pisci ovih redova, zbog agresivne cenzure tadašnjih vlasti, bili prinuđeni da koriste različite formulacije kojima bi prikriili teze, sintagme i same pojmove koji bi mogli da ih dovedu u opasnost. Stoga, i kad pišu svojevrstu samokritiku nadrealističkog pokreta kao takvog, to čine na način za koji misle da neće davati povoda za zabranu i cenzuru. Zato su često u upotrebi pojmovi poput „dijalektičkog materijalizma” i „istorijskog materijalizma” koji najčešće koriste kao sinonime za marksizam, socijalizam ili komunizam. Isto, 114–115.

304 Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, nav. delo, 39.

305 Dejan Sretenović, „Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma”, nav. delo, 215, videti fusnotu 34.

postojanosti mojih drugova dok su uspeali da preseku tu moju pupčanu vrpcu sa sitnom buržoazijom. Hoću da kažem da danas nadrealizam gledam samo kao jedan od oblika dezorijentisanosti estetizirajućih intelektualaca sitne buržoazije. Da sam bio nadrealista, ne stidim se ni malo. Lako je moguće da bih (ali ja lično) bez njega bio danas neko opskurno fašističko klevetalo.³⁰⁶

4.3.2.

Sukob na književno-političkoj levisi: teze i prilog raspravi

U kojoj meri umetničke polemike prevazilazile pitanja umetničke forme i sadržaja, i kroz pitanja mesta i odgovornosti umetnosti i odnosa prema društvenoj realnosti odražavaju tesan odnos Umetnosti i Politike, posebno u kontekstu približavanja II svetskog rata, svedoči i jugoslovenski fenomen *sukoba na (književnoj) levisi*. Ovaj sukob odvijao se paralelno i presecao mnoga dešavanja na „angažovanoj” kulturno-umetničkoj sceni, a ovde je prevashodno sagledan u odnosu na vizuelnu umetnost u proširenom smislu, kao i kroz prizmu društvenopolitičkog konteksta.

U tako posmatranom *političkom* sukobu unutar jugoslovenske kritičke levice u polju kulture, radilo se o pitanju odbacivanja i/ili prihvatanja partijske politike i revolucionarnog pokreta, u godinama neposredno pred rat. S obzirom na državnu cenzuru u odnosu na bilo kakvo komunističko delovanje, politički sukob je morao da se *prevodi* u književno-estetski, od kojih su polemike u vezi sa časopisima *Izraz* i *Pečat* bile prostori artikulacija pojedinačnih tendencija unutar levo orijentisane inteligencije, u meri u kojoj je to bilo javno moguće. Time se problem mesta umetnosti u društvenoj borbi postavio u odnosu na pitanje načina na koji se umetnici postavljaju prema društvenim zbivanjima i perspektivi jugoslovenske revolucije. Takođe, sukob se na različite načine

³⁰⁶ Navedeno prema: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, nav. delo, 40.

manifestovao u određenim kulturno-umetničkim centrima, kao i među različitim umetničkim sferama. Dok je u Zagrebu tih godina bio epicentar književno-političkih polemika, u Beogradu, a naročito u drugim, manjim centrima, imao je efekat odloženog političkog učinka. Analizom umetničkih praksi unutar vizuelne umetnosti (u proširenom smislu) ovakva perspektiva daje drugačiju mogućnost iščitavanja, kroz prizmu sopstvene dvostrukosti, kao dve strane istog novčića. Sukob je paralelno doneo i kritički razvoj, širinu polemičkih okvira, oštrinu artikulacija, što je neminovno uticalo i na sam razvoj scene i otklon od partijskog pritiska, ukoliko ga je ikad i bilo. Naime, mnogi protagonisti avangarnih pokreta, kako u internacionalnom tako i u lokalnom kontekstu, nastavili su svoje angažovanje u okviru heterogenog pokreta *kritičkog realizma* naročito tokom druge polovine tridesetih godina (slučaj Radojice Živanovića Noa, Đorđa Jovanovića itd) čime se razvijala i organska povezanost pokreta, koja je akcenat stavljala na mogućnost *zajedničkog*. Dodatno, ovakva vizura pokazuje da je u periodu kada je partija mogla da izvrši određeni uticaj na *umetnički levi front* u nastajanju, partijski vrh *de facto* bio u rasulu i van zemlje, bez mogućnosti praćenja kulturno-umetničke scene izbliza, dok u periodu nakon 1937. godine, kad se partijski vrh vraća u zemlju i konsoliduje, kritičke umetničke prakse i same odbacuju pokušaj nametanja *dogmatizacije* odozgo.

Najveći deo naknadnih interpretacija polemika i sukoba „na levcima”, uglavnom je bio pod uticajem iscrpne studije Stanka Lasića.³⁰⁷ Istoričarka Zorica Stipetić u svojoj kompleksnoj studiji o predratnoj intelektualnoj levcima „Argumenti za revoluciju – August Cesarec” (1982) godine, na slučaju Augusta Cesareca problematizuje mnoge Lasićeve argumente i zaključke iznesene u pomenutoj studiji, te daje nove, potkrepljene mnogobrojnom arhivskom građom, originalnim zapisima i dokumentima. Njeni uvidi ulaze mnogo kompleksije u političku pozadinu sukoba od onih koje daje Lasić – koji najčešće ostaje na književnom nivou sukoba. Autorka daje iscrpnu analizu društvenopolitičkog konteksta u pregnantnim godinama pred Drugi svetski rat, u kojima je svaka godina, svaki mesec, potencijalni okidač radikalnih društvenih promena. U tako kom-

307 Videti: Stanko Lasić, „Sukob na književnoj ljevici”, Liber, Zagreb, 1970.

pleksno postavljenoj (pred)revolucionarnoj situaciji, pojedinačne pozicije protagonista bivaju mnogo jasnije. Njena ključna teza u vezi s konkretnim „sukobom” jeste problem Krležinog odbacivanja partijske politike koji postaje sve očigledniji s približavanjem nemačke okupacije Jugoslavije i antifašističkog ustanka. U sukobu u kome je na jednoj strani ključna bila Krležina figura (ali i figura Marka Ristića kao ne manje važna), a na drugoj – grupa levo orijentisanih intelektualaca okupljenih oko *Nolita*, *Naše stvarnosti*, *Stožera* i drugih, radilo se o *de facto* političkom, a ne kulturno-umetničkom sukobu. Prva struja je bila *stožer* oko koga se formulisala a zatim i popularisala politika odbacivanja partijske linije, kojoj je suprotstavljala „demokratsku ali nedorađenu koncepciju koja je, u krajnjoj konzekvenci, uklanjala svaku revolucionarnu djelatnost.”³⁰⁸

Sukob između dve pomenute struje eskalirao je tokom 1938. godine u povodu priprema za skupštinske izbore, tokom decembra. Naime, tom prilikom CK KPJ je izašao sa zahtevom pred komunistički pokret da njihovi kandidati u okviru novoformirane Radničke stranke izađu samostalno na izbore, umesto da daju podršku (demokratskoj) opoziciji, kako se pre toga očekivalo. Za razliku od ostatka komunističkih ćelija, u kojima je predlog uglavnom dobro prihvaćen, u Zagrebu Krleža prvo odbija predloženu kandidaturu, a zatim pokreće i čitav aparat kojim utiče na krug zagrebačke leve inteligencije, te vrši pritisak na samo rukovodstvo KPH kako bi se odustalo od te odluke za koju je smatrao da je promašena. Takvu svoju poziciju Krleža je, prema Zorici Stipetić, gradio na građanskim, a ne komunističkim politikama, budući da je pridavao isuviše nereflektovane važnosti HSS-u i Mačekovoj nacionalnoj politici, pri čemu je izbegavao kritiku njenih reakcionarnih tendencija koje su jačale kako je vreme odmicalo. Pozicije partijskog vrha su, pak, bile u duhu politike Narodnog fronta: raditi na izgradnji zajedničkog fronta, ali ne po svaku cenu, i svakako ne utapanjem u ideologiju građanske opozicije koja je revolucionarnost pokreta tumačila kao avanturizam partijskog vrha.³⁰⁹ Međutim, i ovde su bitne napomene. Usled specifičnih

308 Zorica Stipetić, „Argumenti za revoluciju – August Cesarec”, Biblioteka „Pitanja”, Centar društvenih djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske, Zagreb, 1982, 367.

političko-ekonomskih okolnosti u tadašnjoj Kraljevini Jugoslaviji, KPJ je politiku Narodnog fronta gradila opredelivši se za aktivnu saradnju s radništvom, seljaštvom, progresivnim omladinskim, studentskim i ženskim grupama, te tadašnjom inteligencijom i ostalim građanstvom. U tom smislu je i tadašnja levo orijentisana štampa na području Jugoslavije napravila radikalnan zaokret. Pored teorijske artikulacije, štampa je služila i u diseminaciji specifične strategije Narodnog fronta koja se formulisala po principu koncentričnih krugova. Konačno, deo tadašnje levo orijentisane umetničke scene učestvovao je u španskom građanskom ratu koji je trajao od 1936. do 1939. godine. Prema podacima beogradskog Udruženja španskih boraca, u Internacionalnim brigadama i drugim jedinicama Španske republikanske armije bilo je oko 1.700 dobrovoljaca iz Jugoslavije. U Španiji ih je poginulo preko sedam stotina, a kasnije, u Narodnooslobodilačkoj borbi više od polovine od oko dvesta pedeset boraca i borkinja, a svaki četvrti je nakon rata proglašen za Narodnog heroja.³¹⁰ Među španskim dobrovoljcima je bilo veterana radničkog pokreta, najveći broj iz komunističkog pokreta, uključujući i članove najužeg rukovodstva KPJ.

Nakon povratka iz Moskve, gde je radio na jačanju pozicije KPJ u okviru Kominterne, Josip Broz Tito formuliše „Otvoreno pismo članovima KPJ” u kome kritikuje (građanske) pozicije među levim intelektualcima, kao antipartijsku borbu protiv toga da se Partija afirmiše kao samostalni politički faktor, te njegove protagoniste karakteriše kao „trockiste”.³¹¹

309 Prema pisanju Zorice Stipetić, Krležina kontrakampanja protiv samostalnog izlaska na izbore posredstvom Radničke stranke ostavila je snažan utisak na lokalnu inteligenciju, studente i sindikate i imala porazni efekat u prekidanju svih predizbornih aktivnosti i konačnog odustajanja od samostalnog istupanja. Čitava situacija je u tolikoj meri unela konfuziju među jugoslovenske komuniste, da je navela i sam vrh partije da oceni situaciju kao jednu od najsudbonosnijih grešaka u tim godinama. Isto, 370–371.

310 Videti: <https://yuinterbrigade.wordpress.com/about/> (15. 8. 2023). Podaci o jugoslovenskim učesnicima i učesnicama u Španskom građanskom ratu se i dalje ažuriraju.

311 No, i ovom pojmu autorka daje objašnjenje, komentarišući da se termin „trockisti” upotrebljavao kao sinonim za opšti antipartijski

Tako i sama autorka donosi nagoveštaj jasnijeg tumačenja na liniji politika–estetika u, *takozvanom*, sukobu na levlci:

*U toj dramatičnoj situaciji, prepunoj antagonizma te prigušenih i otvorenih konflikata, pripremala su se i u veljači izišla dva časopisa, najznačajnija u svojem vremenu: Izraz i Pečat, a oba su na svojstven im način izražavala sve naznačene tendencije među lijevom inteligencijom, onoliko koliko je javno bilo moguće. A to je bilo premalo za tako bitne i brojne opreke, iako se o eksplicitnim političkim razlikama nije ni pokušalo raspravljati. Stoga se idejna i politička pitanja posređuju pa i simuliraju estetskim i književnim polemikama.*³¹²

U ovoj „drugoj etapi” sukoba na levlci, a prema periodizaciji koju izvodi Stanko Lasić, koju definiše kao etapu „novog realizma”, i koja traje od 1935. do 1941. godine, ključnu ulogu, naročito u svojoj poslednjoj fazi – fazi kulminacije sukoba, odigraće časopisi poput *Pečata*, *Izraza*, *Umetnosti i kritike*, *Naše stvarnosti*, *Mlade kulture*, *Književnih svesaka* i drugih.

Iako će se direktni sukobi preneti u Zagreb kao epicentar zbivanja na levoj intelektualnoj ali i političkoj sceni (naročito nakon povratka vrha KPJ u zemlju i odabira Zagreba kao svog sedišta), oni će na indirektan ili direktan način uticati na čitavu jugoslovensku levu intelektualnu scenu, dovesti do sukoba i podela – pre svega na književnom planu, ali i odlučujućih konsolidacija u redovima – na vizuelnoj umetničkoj sceni (na primer *Salona nezavisnih*).

Nakon dramatičnih dešavanja u redovima KPH tokom 1938, kad dolazi do rascepa povodom pitanja samostalnog izlaska na izbore, sukob se prenosi na stranice časopisa i kulminiraće tokom 1939. godine. Antagonističke pozicije, okupljene oko časopisa *Izraz* i *Pečat*, artikulisale su se i razvijale dalje, i formulisale u ključne političke ideje tadašnje leve inteligencije o aktuelnim društvenim i političkim zbivanjima. Iako je *Izraz* pokrenut kao „časopis za sva kulturna pitanja”, u njemu se, pre sve-

stav, a ne u smislu Trockijevih sledbenika, kojih u tadašnjoj Jugoslaviji zapravo i nije bilo, osim nekoliko „efemernih pojava”. Videti: Zorica Stipetić, „Argumenti za revoluciju – August Cesarec”, nav. delo, 372.

ga, otvorio prostor za pluralitet levih pozicija spram društvenopolitičkih zbivanja, pa i onih koja su dolazila iz polja umetnosti i kulture. Za razliku od *Izraza*, *Pečat* – „književni mjesečnik za umjetnost, nauku i sve kulturne probleme”, otvarao je prostor za mnoge književne priloge, naročito mlađe generacije književnika, dok značajni vizuelni doprinos daju različiti umetnici i umetnice s levo organizovane umetničke scene. Već u prvom broju časopisa *Pečat*, Krleža ponovo otvara sukob i zaoštrava ga, napadajući zastupnike socijalne literature i „novog realizma” novom oštrinom i snagom. Prenoseći sukob na teren politike, mogli bismo reći da je ključno pitanje sporenja bilo – kako se umetnost i umetnici generalno, postavljaju prema društvenim zbivanjima i (nadolazećoj) revoluciji, odnosno, koja je njihova funkcija u konkretnoj političkoj praksi. Ovaj problem mesta umetnosti u društvenoj borbi na primeru *Pečata*, najpreciznije je formulisala Zorica Stipetić, baveći se istraživanjem pre svega političkog sadržaja časopisa o kojima je reč:

*Kroz tekst – a vremenom će se samo produbiti i postati lajtmotiv gotovo svih suradnika – provlači se misao da u mračnim vremenima koja su došla i koja postaju sve neljudskija, ne postoji nijedna snaga na svijetu koja ima ili može stvoriti perspektivu izlaza i rješenja. To odbijanje jugoslavenske revolucionarne perspektive i neprihvatanja Sovjetskog Saveza za uporište antifašističke politike – u vrijeme dok je SSSR to uistinu bio – temeljna je politička orijentacija u Pečatu.***313**

Autorka ističe da, i pored tako zaoštrenog tona, ovaj sukob nije imao istovetni politički efekat u različitim delovima Jugoslavije. Dok je u Hrvatskoj *Pečatova* pozicija značila podršku HSS i konkretnu konfrontaciju politici KPJ, u Srbiji je, kroz figuru Marka Ristića, on imao smanjeni politički učinak, budući da on nije bio u epicentru društvenopolitičkih rasprava, niti je nudio specifičnu političku alternativu. Takođe, u mnogim drugim centrima ilegalnog komunističkog rada, u kojima i dalje jednu od najvažnijih uloga igra levo orijentisana inteligencija kroz ilegalne partijske ćelije, prokrležijanski stavovi po pitanju estetike, nisu nužno imali negativan niti razjedinjujući politički efekat unutar KPJ.



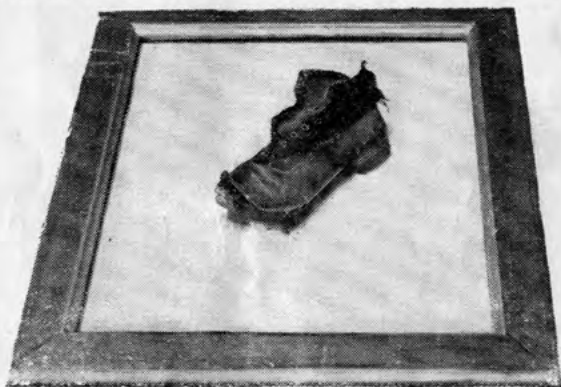
Mirko Kujačić, „Moj manifest”, Štamparsko izdavačko preduzeće „Vreme”, Beograd, 1932.

5

ILEGALNA GRUPA
ŽIVOT
I LEVI UMETNIČKI
FRONT

Зато:

одбијам сваку даљу сарадњу на уметности l'art pour l'art-a, да преко ње уздижем своју личност ;



Зимски мотив
(путоказ за нова стремљења)

стабљам чело, око и руку пред човечанску мисао;

за поезију напретка;

за здравог знојавог човека;

за недогледну колективну дисциплину;

за борбу против обештаних идеала;

против традиције;

против „Вечне лепоте“;

5.1.

Događaj 1. *Manifest umetnika* *Mirka Kujačića*

*Cokula sa svojim šupljinama i senkama stajala je u svakom slučaju i tonski izvrsno na sivom platnu.***314**

U Politici, 25. aprila 1932. godine, izašao je prikaz izložbe Mirka Kujačića u kojoj stoji da je izložbu otvorio sam umetnik objavljujući svoj „interesantni” umetnički manifest već ranije najavljen u štampi zbog čega se na izložbi okupila „jedna čitava grupa mladih umetnika koji teže u savremenom slikarstvu za nečim sasvim novim”. Nakon kratkog nepotpisanog prikaza izložbe s osvrtom na dva „kolažna platna”, autor teksta naglašava: „Čitanje ovog borbenog manifesta bilo je prilična senzacija za sve prisutne, čak i za one koji su sasvim bliski umetniku, ali je mnogo veća senzacija bila kad je umetnik pozvao prisutne da razgledaju izložbu i pokazao im, između ostalih svojih slika, i dva kolaža: jedan u kome se persiflira, kako sam umetnik kaže, beogradska publika, i drugi, u kome se ismevaju humana društva.”**315** Kujačić u svom Manifestu piše:

S materijalističkog stanovišta, umetnost je deo društvenih proizvoda i materijalno i duhovno. U ekonomskom sklopu današnjeg društva ona kao takva uslovljava materijalni položaj, sledstveno i duhovno opredeljenje umetnika.

314 N.I., Politika, 25. april 1932. [Rastko Petrović]

315 Isto.

*I ako u manjini, povlašćena klasa jedino, imajući materijalna blaga čvrsto u rukama, pribavlja sebi dostupan luksuzni proizvod – umetnost, stavljajući silom sredstava i voljom zahteva i umetnika u red svojih službenika, nagrađujući ga odgovarajućim parčedom hleba za koje je on dužan svome poslodavcu izradu solidnu i po volji. U protivnom neće biti plaćen, gubi mesto, rang i konsekvantno uslove za goli život. Svako izolovanje bez kompromisa – onemogućeno je. Umetnik je takođe smrtnan, te dužan svom organizmu sokove života, a oni se nalaze u rukama posednika novca, dakle mora ih zaslužiti.***316**

Ova eksplicitno marksistička teorija umetnosti formulisana u fragmentima i u manifestnoj formi, jedna je od najtemeljnijih artikulacija problema umetničkog rada u kapitalističkom (umetničkom) sistemu, i s tim u vezi, položaja umetnika kao „elitnog” najamnog radnika. Takvo materijalističko izvođenje mesta umetnosti u kapitalističkoj proizvodnji upravo je na tragu zenitističkih marksističko-lenjinističkih manifestnih eklektičnih tvorevina, ali i nadrealističkih (proto)altiserovskih frojdo-marksističkih analiza koje su možda najeksplicitnije izrečene u nedovoljno pažljivo pročitanoj i interpretiranoj studiji „Položaj nadrealizma u društvenom procesu” Oskara Daviča, Dušana Matića i Đorđa Kostića, pogotovo u njenom poslednjem delu gde se otvoreno govori o ambivalentnom položaju intelektualaca, te dijalektične zavisnosti poezije i socijalnog. S ovim drugim, uticaj postaje očigledniji kad se ima na umu bliski vremenski okvir njihovog štampanja, kao i međusobna povezanost protagonista.

Kritiku ideje o autonomnoj umetnosti Kujačić je formulisao upravo u odnosu na koncept najamnog rada, kroz njenu istorijsku realizaciju – Instituciju umetnosti sa svim njenim aparatima. Ti aparati su, kako kaže marksistički teoretičar Stipe Ćurković, već od prvog trenutka osuđeni da žive pod senkom preteće apsorpcije u tržište ili u nelagodnoj i nape-toj simbiozi s državnim aparatima. Uspostavljanje umetničkog tržišta i relativna komodifikacija umetničkog rada bili su realnost već u Kantovo vreme. Posmatrajući iz te perspektive, istorija umetnosti se, od trenutka normativne afirmacije koncepta autonomije umetnosti, kaže Ćurković,

može čitati i kao „besomučna smena strategija” ideja larpurlartizma i različitih fenomena formalizma u vezi s ovim prvim. Istovremeno, ona se može čitati i kao paralelna istorija „refleksivne problematizacije” takvih tendencija, koje kulminiraju u napadu istorijskih avangardi na samu instituciju umetnosti.**317**

Stoga, posmatranje uspostavljanja autonomije umetnosti isključivo kao „dislocirane reakcije” u odnosu na problem supsumiranog rada, unapred bi je limitiralo na ekskluzivnu i hermetično odvojenu sferu, što bi po Ćurkoviću bilo samo drugo naličje fundamentalnog poraza. Ono što treba zahtevati, tvrdi, jeste insistiranje na tome da se umetnost ne limitira na izdvojenu društvenu sferu, već da se poopšti na društveni rad u celini. To bi istovremeno značilo oslobađanje od supsumcije pod kapitalom i emancipaciju od diktata njegove reprodukcije. „Neovisno o ulozi koju će umjetnost pritom u budućnosti igrati, to je prije svega ’politički’ zadatak”, zaključuje ovaj autor.**318**

Reagujući na ovakav, delimično redukovan pogled na umetnost kao neku vrstu aistorijskog fenomena, kao „bloku” u kome nema mogućnosti za klasno suprotstavljanje i političku borbu, to jest „klasnu borbu u kulturnoj proizvodnji”, istoričarka i teoretičarka umetnosti Jelena Vesić u svom tekstu o preplitanju afektivnog i materijalnog u umetničkom radu, skreće pažnju da taj odnos radije treba posmatrati kao osnov za konflikte i borbe koje se dešavaju unutar same umetnosti. Tako ona naglašava: „Pozicioniranje se dešava već u samom imenovanju. Da li ćemo određeni umetnički gest ili praksu kontekstualno i materijalno prepoznati kao stvaralaštvo, preduzimaštvo ili umetnički rad/nerad, već govori nešto o toj praksi – uvodi razdelne linije na telu umetnosti-kao-ideologije koje su često i same linije ’klasne borbe unutar umetnosti’”, naglasila je.**319**

317 Stipe Ćurković, „Heteronomija rada/autonomija estetskog”, *Fracija, Časopis za izvedbene umjetnosti*, 60/61, zima 2011/2012, 32–33.

318 Isto, 33.

319 Jelena Vesić, „Administracija estetike ili podzemni tokovi ugovaranja umetničkog posla između ljubavi i novca, novca i ljubavi”, *Fracija, Časopis za izvedbene umjetnosti*, 68/69, zima 2013, 24.



Mirko Kujačić i Nikola Martinoski, 1932, fotografija snimljena u Umetničkom Paviljonu *Cvijeta Zuzorić*.

Takvu klasnu borbu u polju umetnosti, prema mišljenju Jelene Vesić, kontinuirano je sprovodila kritička umetnost, čiji koncept, koliko god danas malo toga značio usled pojmovne proliferacije, ponovo priziva u smislu „istorijskog kontinuiteta kritičkih umetničkih praksi kao kontinuiteta tačaka prekida, rezova i preloma s nekim od dominantnih tendencija u konkretnom istorijskom trenutku i konkretnim okolnostima. Tu kritika ne mora da znači samo negaciju kao takvu, već i negaciju kao drugu stranu afirmacije nečega što nikada ranije nije afirmisano”.³²⁰ Takva umetnička praksa koja se razvijala iz doktrine samorefleksije i samokritike umetničkog sistema, za cilj je imala da kroz kritiku institucije umetnosti nastale u liberalnom građanskom društvu, umetnost vrati u životnu i društvenu praksu, vraćajući se time i na pitanja načina proizvodnje i potrošnje, kroz perspektivu političke ekonomije i marksističke teorije umetnosti. Kroz mnogostruko preispitivanje odnosa forme, sadržaja i organizacije, podseća ova autorka, kritička umetnost se često vraćala na pitanje umetničkog rada, u različitim pojavnostima i manifestacijama. „U istorijskom razvoju umetnosti XX i XXI veka susretali smo se s različitim manifestacijama ideološke intervencije u polje stvaranja (creatio) kroz koncepte umetnika-radnika, radnika-kao-umetnika/stvaraoca, kroz parolu 'svako je umetnik!', kroz koncept umetnosti kao svakodnevnog života ili svakodnevni život kao umetnost”, istakla je Vesić.³²¹

Na sličan način, iako nešto više od osamdeset godina ranije, Mirko Kujačić definiše umetnika kao službenika u okviru kapitalističkog načina proizvodnje, koji za obavljeni rad biva nagrađen parčetom hleba, a u protivnom gubi uslove za goli život, dok povlašćena klasa sebi pribavlja umetnikov luksuzni proizvod. U Kujačićevom manifestu autonomija je shvaćena dvojako/dijalektički, kao ideološka kategorija koja povezuje jedan momenat istine (čin devetnaestovekovnog izdvajanja umetnosti iz životne prakse) i jedan momenat neistine (hipostaziranje istorijski nastalog stanja u „suštinu” umetnosti). Promišljajući pitanje autonomije umetnosti u okviru kapitalističkog sistema proizvodnje, jedan od teoretičara avangarde Peter Birger dosta kasnije piše:

³²⁰ Isto, 25, videti komentar u fusnoti 26.

³²¹ Isto, 24–25.

*Autonomija umetnosti je kategorija buržoaskog društva. Ona omogućava da se opiše istorijski nastalo izdvajanje umetnosti iz mreže životne prakse, dakle okolnost da se jedna vrsta čulnosti, koja nije svrhovito-racionalna, mogla izgraditi među pripadnicima jedne klase koja je barem ponekad oslobođena pritiska neposredne borbe za opstanak. U tome je momenat istine govora o autonomnom umetničkom delu. Ono što se tom kategorijom ne može obuhvatiti jeste okolnost da se pri tom izdvajanju umetnosti iz mreže životne prakse radi o jednom istorijskom procesu, tj. da je on društveno uslovljen. I baš u tome je neistinitost ove kategorije, momenat destrukcije svojstven svakoj ideologiji, pri čemu se taj pojam koristi u smislu kritike ideologije ranog Marksa.*³²²

Birger ovde pokušava da protumači intenciju avangardne umetnosti kroz teoriju Herberta Markuzea o dvostrukom karakteru umetnosti u građanskom društvu. S obzirom na to da je umetnost izdvojena iz društvene prakse, u nju se mogu uneti sve one potrebe koje u svakodnevnom (kapitalističkom) životu onemogućavaju princip konkurencije koji vlada u svim oblastima života. Stoga umetnost u građanskom društvu ima protivrečnu ulogu. S jedne strane, ocrtava sliku jednog boljeg poretka utoliko što protestuje protiv postojećeg stanja stvari. Međutim, budući da sliku boljeg poretka ostvaruje kroz privid fikcije, ona čuva postojeće društvo od pritiska snaga koje se kreću ka promeni.³²³ Nasuprot tome, pokreti istorijske avangarde (u ovom našem slučaju – zenitizam, naročito nadrealizam, a preko njih i „kritička umetnost levice“) negiraju određenja inherentna autonomnoj umetnosti: izolovanost od životne prakse, individualnu proizvodnju, kao i njoj odvojenu recepciju. Birger konstatuje da se avangardna intencija ka prevazilaženju autonomne umetnosti u smislu njenog prevođenja u životnu praksu nije dogodila. Ona se i ne može dogoditi u građanskom društvu, osim u obliku privida prevazilaženja autonomne umetnosti (nikada nije instrument emancipacije, već samo podređivanja). Ovde se Birger konačno i pita da li je prevazilaženje statusa autonomije uopšte poželjno, „i ne garantuje li distanca umetnosti prema

322 Peter Birger, „Teorija avangarde“, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 1998, 72.

323 Isto, 77.

životnoj praksi pre svega slobodni prostor u kojem se mogu promišljati alternative postojećem”³²⁴. No, uzme li se u obzir činjenica da Birger navedenu dilemu oko statusa autonomije umetnosti razmatra isključivo u okviru kapitalističkog građanskog društva, promišljanje njenog prevazi- laženja dobija sasvim drugačiju konotaciju i materijalnu praksu kad se u perspektivu uvede mogućnost sagledavanja položaja Institucije umetnosti u socijalističkim društvima.³²⁵

Kada s kritike buržoaskog koncepta „umetnosti radi umetnosti” 19. veka (individualne misli, boemštine) Mirko Kujačić pređe na teren specifič- no lokalne umetnosti, izneće, čak i iz današnje perspektive, zapanjujuće „savremenu” analizu:

Došli smo do stanja kompromisa, koji za jedan posto znači osnovu pri- hoda, dok drugima uopšte nije jasan, a oba se stavljaju u otvorenu službu čaršije, ne shvatajući težinu prestupa koja proizlazi iz stanja stvari.

(...)

Na toj liniji se nalazi cela naša umetnost.

Njen stav je poltronski, bez suštine;

njena ideja ropska, parazitska;

njena dela neizvorna, malokrvna, bez sadržine;

njen ideal novac radi novca;

njena ljubav doktrina;

njene želje sitno građanske;

njena borba karijeristička;

njen cilj sujeta;

njen kraj bibliotekarski.

Manifest završava pozivajući drugove „da kroz svoju mladu krv, bujnu težnju, čistu želju i buntovnu paletu pronesu život u rad za rad budućno- sti”.

³²⁴ Isto.

³²⁵ I sam Birger tek u fusnoti daje sličan komentar, smatrajući da tek is- traživanjem do koje je mere posle Oktobarske revolucije i izmenjenih društvenih okolnosti, namera ruskih avangardista da se umetnost vrati u životnu praksu mogla biti ostvarena. Isto, 85–86.

Kao što je već prethodno naznačeno, Kujačić je *de facto* bio u direktnom kontaktu s lokalnim avangardnim pokretima – pre svega sa zenitizmom i nadrealizmom. On jeste bio i u kontaktu s „pariskom školom”, naročito u okviru akademije Andrea Lota, u kojoj je od 1926. godine, s povremenim prekidima, studirao slikarstvo. Već od 1929. godine izlaže u Beogradu³²⁶, a o njemu počinje da se piše kao o prepoznatom i „zanimljivom” umetniku³²⁷. Vjekoslav Četković ističe da se Kujačićeva ideja za ovaj manifest rodila još tokom 1930. godine. Kako je sam Kujačić ukazao, Manifest je nastao iz danonoćnih diskusija s Radojicom Živanovićem Noem. Ideja je bila da se napravi program nove umetnosti uzimanjem u obzir već postojećih ideja i njihovim uobličavanjem, kao i onih ideja koje su nastajale tokom diskusija. Manifest je strukturno postavljen u duhu zenitističke metrike i slogovnosti.³²⁸ Dok odbacuje tada dominantne uticaje pariskog slikarstva, naročito kubizma, uzore za „novu” umetnost traži u radu Georga Grosa, nemačkog uticajnog protagoniste *novog objektivizma*, a kao jedine lokalne uzore navodi zagrebačku grupu *Zemlja*:

Postoji u Zagrebu umetnička grupa „Zemlja” koja je svojim idejnim opredeljenjem prema socijalnom slikarstvu, i otkidanjem od svakog kulturnog ideala, tradicije, postavila pošten osnov za kretanje umetničkih intencija kod nas.

Ovaj Kujačićev gest, koliko god bio umetnički radikalniji za tadašnju kulturno-umetničku scenu Beograda, ne bi ostvario toliko značajan uticaj da nije adresirao uslove u kojima su umetnici i umetnice tada radili i povezao ga s kapitalističkim načinom proizvodnje. Likovni umetnici sredinom tridesetih godina žive u izuzetno teškim uslovima, država nema sistem podrške koji bi donekle ublažio teško materijalno stanje u kome se nalaze. Isto tako ne postoji državna infrastruktura koja bi podržala umetničku produkciju, dok atelje ima vrlo mali broj njih. Kujačić nije

326 Tokom 1929. godine izlaže u Umetničkom paviljonu *Cvijeta Zuzorić*.

327 Videti: Todor Manojlović, „Jesenja izložba u umetničkom paviljonu”, SKG br. 3, knj. XXVIII, 1929, 320; Stevan Hakman, „Izložba Mirka Kujačića i Mihaila Tomića”, Misao, sv. 7–8, knj. XXXII, BGD, 1930, 491.

328 Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, nav. delo, 79.

ostao usamljen u ovom protestu; zajedno s drugim kolegama i kolegicama formira umetničku grupu koja razvija kritiku buržoaskih koncepata umetnosti i koja se organizuje u solidarnu borbu za bolji materijalni položaj. U prilog tome stoji i činjenica da se mnogi autori i autorke slažu u tvrdnji da je Kujačićev Manifest centralna, programska osnova i temelj budućeg „socijalnog pokreta u umetnosti u Srbiji” i „bitna okosnica prilikom osnivanja grupe *Život*”.³²⁹

5.2.

Levi kulturno-umetnički front i Komunistička partija

*... umetniku ne sme biti svejedno da li slika voće ili streljanje.*³³⁰

Tokom 1928. i 1929. godine, više spontano, u godinama od 1930. do 1932. godine na jedan organizovaniji način javlja se *levi front* u književnosti, a posredno i u vizuelnoj umetnosti. On okuplja čitav niz levo orijentisanih intelektualaca, književnika i književnica, umetnika i umetnica, kulturnih radnika i radnica, koji, usled režimske diktature i represije, pronalaze alternativne prostore za *političko delovanje*. Deluju kroz dnevnu, nedeljnu i mesečnu štampu, te različitu publicističku građu na čitavom jugoslovenskom prostoru, kao i kroz niz časopisa koji su, dok su prethodni zabranjivani ili gašeni usled policijske cenzure ili materijalnih nepriklina, novi pokretani, distribuirani i čitani. Budući da je period između 1928. i 1932. ključan za stvaranje široko postavljenog *levog kulturno-umetničkog fronta*, treba izdvojiti nekoliko događaja važnih za razvoj socijalne

³²⁹ Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata“, nav. delo, 82.

³³⁰ Citat Radojice Živanovića Noa. Isto, 285.

književnosti, koji će, neminovno, uticati i na zbivanja na polju vizuelne umetnosti.

Jedna od takvih pojava je i „Almanah najmlađih jugoslovenskih socijalnih liričara – Knjiga drugova”, koju su tokom 1928. godine uredili i redigovali Jovan Popović i Novak Simić u Kikindi, a koji je po izlasku iz štampe januara 1929. godine odmah i zaplenjen i zabranjen od policije. Uvođenje Šestojanuarske diktature je, pored raspuštanja skupštine, zabrane rada političkim partijama i sindikatima, značilo i uvođenje cenzure i zabrane političkih okupljanja, a naročito primenu brutalnih represalija nad pripadnicima i pripadnicama komunističkog pokreta i njegovim simpatizerima.³³¹ Iako je otvorena diktatura nominalno ukinuta primenom Oktroisanog ustava septembra 1931. godine, ona je u realnosti trajala sve do Marsejskog atentata na kralja Aleksandra 1934. godine, nakon čega su raspisani novi izbori 1935. godine. Pod okriljem diktature, i autori i saradnici *Knjige drugova* bivaju izvedeni pred Sud za zaštitu države i optuženi zbog komunističke propagande.

Paradigmatičan je i slučaj časopisa *Nova literatura* i Izdavačkog preduzeća *Nolit*, koji predstavlja začetak organizovanog, angažovanog i političkog rada na kulturno-umetničkom polju, koji će biti značajan za čitavu četvrtu deceniju XX veka. Njihov početak rada krajem 1928. godine „će simbolizovati početak i istrajnost otpora protiv diktature i borbu za uticaj na čitalačke mase.”³³² Oko *Nove literature*³³³ i *Nolita* okupili su se Oto i Pavle Bihalji, Otokar Keršovani, Hugo Klajn, Veselin Masleša, Mila

331 KPJ je nakon uvođenja diktature pozvala narod na oružani otpor koji je policija brutalno ugušila. Mnogi komunisti su tada ubijeni. U oružanim sukobima s policijom ubijeni su Đura Đaković, politički sekretar KPJ, Nikola Hećimović, sekretar Crvene pomoći, kao i članovi CK KPJ Marko Mašanović, Rista Samardžić, Božo Vidas Vuk, Bracan Bracanović i sedam uzastopnih sekretara SKOJa. Videti: Kolektiv autora, „Pregled istorije Saveza komunista Jugoslavije”, Institut za proučavanje radničkog pokreta, Beograd, 1963.

332 Vasilije Kalezić, „Pokret socijalne literature”, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 1999, 99.

333 *Nova literatura* će biti zabranjena nakon nepunih godinu dana izlaženja, dok će *Nolit* postojati skoro čitavu deceniju.

Dimić, Josip Kulundžić, Jovan Popović, Velibor Gligorić, Milan Bogdanović, Gustav Krklec, Bogomir Herman, Milka Žicina i drugi. Kako piše Slobodan Ž. Marković, navedeni autori su bili jezgro književne grupe koja je sistematski izgrađivala i propagirala stav o primarnom značaju društvene vrednosti književnog dela. Neki od naistaknutijih književnica, intelektualaca i kulturnih delatnica istovremeno su bili i članovi i članice Komunističke partije Jugoslavije koji su svojim radom u velikoj meri uticali na odnos Partije u celini prema novim literarnim strujanjima.³³⁴ August Cesarec, Otokar Keršovani, Oto Bihalji, Veselin Masleša, Moša Pijade, Kosta Kočo Racin i drugi, neretko su zauzimali ključna mesta u Partiji, tako preplićući teoriju i praksu umetnosti i politike. Kako piše Marković, partijske ćelije u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani i Sarajevu okupljale su brojne kulturne radnike i radnice, umetnice i umetnike, naročito književnice i književnike, u okviru kojih su se najčešće i pokretale različite kulturno-umetničke akcije i programi u vreme partijske ilegalnosti i državne represije, ili su inicirale osnivanje novih levo orijentisanih časopisa:

*Tako je pokret socijalne književnosti nastao inicijativom naprednih pisaca, bilo komunista ili ne, kao što su Pavle Bihalji, Stevan Galogaža, Mile Klopčić, Jovan Popović, Kočo Racin, Velibor Gligorić i drugi. Oni su oko sebe okupljali mlađe progresivne pisce, a tek su kasnije dobili punu i organizovanu podršku Partije.*³³⁵

Ono što je značajno podvući kad se govori o fenomenu levog (kulturno-umetničkog) fronta jeste važnost organizovanja kojim se nastojalo da se „kod pisaca podstakne kritički stav prema društvenim pojavama, prvenstveno izražen u pravilnom shvatanju postojećih društvenih odnosa u kojima treba gledati čoveka”.³³⁶ Kad govori o osnovnim uslovima

³³⁴ Slobodan Ž. Marković piše da u to vreme partijski forumi nisu još imali izgrađene akcione stavove prema književnim i kulturnim pitanjima. Videti: Slobodan Ž. Marković, „Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata”, Književni klub „Obelisk”, Beograd, 1970, 109.

³³⁵ Isto, 113.

³³⁶ Isto, 111.

nastanka i prvih ispoljavanja pokreta socijalne (revolucionarne) književnosti, Marković piše:

*Ljudi koji su u ovom smislu delovali u književnosti imali su zajedničke ciljeve s najnaprednijim radnicima na umetničkom, idejnom, političkom i društvenom polju, pa je zato začetak socijalnog pokreta u književnosti i kulturi bio adekvatan pokretima u društvu, možda još i više – bio je to deo radničkog pokreta koji se ispoljio u jednoj specifičnoj oblasti.*³³⁷

Nakon *Nove literature*, u Beogradu se javlja i čitav niz drugih književnih periodičnih publikacija koje svojim književnim i političkim angažovanjem jačaju i šire pomenuti levi književni front. Između ostalih, značajan je časopis *Stožer*, koji uspostavlja svojevrsni kontinuitet s prethodno ugašenom *Novom literaturom*, orijentišući se više na nove saradnike i saradnice i lokalnu književnu scenu. Zatim je pokrenut *NIN*, nešto kasnije *Naša stvarnost*, *Mlada kultura* i *Umetnost i kritika*.³³⁸

Ovde je bitno istaći i nesumljiv doprinos žena, autorki koje su ostale na margini književnog istraživanja, a čiji rad predstavlja fenomen dvostruko angažovane ženske književnosti u međuratnom periodu. Kako ističe

³³⁷ Isto.

³³⁸ Ovde je važno pomenuti i druge časopise i listove koji su izlazili na tlu Jugoslavije i koji su učestvovali u izgradnji ovog fronta, u kojima je aktivno učestvovala ista ili slična grupa protagonista i protagonistkinja koja je bila prostorno izrazito pokretljiva, partijski podržana i/ili direktno materijalno pomagana. U Zagrebu: *Socijalna misao*, *Kritika*, *Literatura*, *Umetnost*, *Izraz* i dr; u Novom Sadu: *Naš život*; u Slavonskom Brodu: *Novi pogledi*; u Sarajevu: *Pregled*, *Snaga* i *Linija*; u Ljubljani: *Mladina*, *Književnost*, *Ljubljanski zvon*, *Sodobnost* i drugi. „Bio je to nastavak trase započete Cesarčevim i Krležinim Plamenom, koja se produžavala preko Književne republike i Novog lista do ljubljanske Mladine, Galogažine Kritike i Bihaljijske Nove literature. Iz ovog kontinuiteta se rađala, razvijala i uspinjala jedna misao koja se nije prekinula čak ni onda kad se njeni protagonisti, kao Krleža, nisu slagali sa stavovima koje zastupaju članovi pokreta socijalne književnosti. Međusobne diskusije pisaca koji su bili okupljeni u pokretu socijalne književnosti i pisaca socijalne literature van pokreta, takozvanih pečatovaca, imale su negativne političke posledice, ali su u suštini doprinele raščišćavanju estetskih pogleda.” Isto, 112.

Stanislava Barać, tematski kontinuitet njihove proze jedan je od simptoma kontinuiteta feminističkog i levo orijentisanog, komunističkog i antifašističkog delovanja koji pokazuje da Drugi svetski rat i sve što je on doneo na svetskoj i jugoslovenskog sceni nije bio (samo) prelom, raskid, diskontinuitet u društvenom životu i društvenim procesima, već upravo suprotno: središte kontinuiteta određenih društvenih praksi i intelektualnih tradicija.³³⁹ Jedne od najznačajnijih autorki o kojima je reč jesu Frida Filipović, Nadežda Tutunović i Milka Žicina, koje su se tokom tridesetih godina bavile proznim pisanjem s izrazito feminističkom i socijalnom tematikom, bile angažovane oko ženskog i feminističkog kriptokomunističkog i antifašističkog časopisa *Žena danas*, imale svoje kolumne u dnevnim novinama poput *Politike*, u kojima su popularizovale navedene političke i avangardne teme.

U sagledavanju međudnosa Partije i levog književnog fronta bitno je osvrnuti se i na *Rezoluciju o štampi i literaturi* iz 1934. godine, jedan od prvih partijskih dokumenata koji se neposredno odnose na književnost. Ova rezolucija se uglavnom odnosila na pitanje organizacije i usmeravanje partijske ilegalne štampe, međutim, u nekoliko tačaka je sadržavala i stavove koji se odnose na literaturu, i koji su, bar delimično, imali uticaja na dalje usmerenje leve književne i šire umetničke scene. Tako se, na primer, u tačkama dva i tri iskazuje potreba za što razumljivijim i jednostavnijim jezikom, i da se što više polazi od svakodnevice koja će sadržati klasnu perspektivu:

2. *Kako C.O. (Centralni organ – SM) tako i mesna štampa i literatura još uvek pišu nedovoljno popularnim jezikom, širokim masama, pa i neizgrađenom dijelom partijskog članstva nedovoljno razumljivim jezikom;*

3. *I pored znatnog poboljšanja, još je uvijek u partijskoj štampi premalo svežih konkretnih činjenica iz života i borbe radničkih masa ili su to stvari mahom zakasnele i nedovoljno aktuelne.*³⁴⁰

³³⁹ Videti više u: Stanislava Barać, „Feministička kontrajavnost. Žanr ženskog pokreta u srpskoj periodici 1920–1941“, Insitut za književnost i umetnost, Beograd, 2015.

³⁴⁰ Citirano prema: Slobodan Ž. Marković, „Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata“, nav. delo, 114.

Tek nakon Sedmog kongresa Kominterne (Moskva, 1935) partijski forumi će početi neposrednije da diskutuju o književnosti i njenoj ulozi. U dokumentu *Zadaće partije na teoretskoj fronti* Politbiro CK KPJ nalaže popularizaciju „primene materijalističke dijalektike i partijnost filozofije, naučnost marksističkog pogleda na svijet, suzbijanje raznih 'teorija' koje se u posljednje vrijeme šire u Jugoslaviji kao što su individualna psihologija, mehanističko shvatanje dijalektike, nadrealizam”, dok se preporučuje materijalističko-lenjinistički stav u književnosti, umetnosti, kulturi i kritici.³⁴¹ Do pojave ovih programskih direktiva, koje su mahom preuzete od Kominterne te delimično prilagođene lokalnom kontekstu, *levi kulturni front* (kritička umetnička leвица) već je umnogome ojačao i po pitanju infrastrukture, organizacije i kritičkog angažmana. Tada dobija i punu podršku Partije.³⁴² Ipak, iz dostupne proučene građe, stiče se utisak da su, s obzirom na okolnosti, te direktive često bile nominalnog karaktera (postojao je i pritisak Kominterne da se one sprovede) dok se u praksi zastupala pluralnost stavova koji su najčešće u hodu tumačeni, izoštravani kroz bezbroj vođenih diskusija na književnoj levisi. Tako su i jedni od najznačajnijih kritičara ovog pokreta, Jovan Popović i Đorđe Jovanović, zastupali mišljenje da su prava umetnička dela duboko subjektivna kad se u njima govori i o najobjektivnijim društvenim pitanjima, i obratno, opšti značaj mogu da imaju i pesnikovi naintimniji lirski izlivi. Tako Jovan Popović, pesnik i književnik, saradnik *Nolita*, urednik *Stožera*, *Nedeljnih informativnih novina (NIN)*, saradnik časopisa *Naša stvarnost*, *Život i rad*, *Umetnost i kritika*, piše:

*Pesnik je, i ranije i sad, često izražavao svoje doba baš onda kada je najintenzivnije izrazio svoja sopstvena osećanja. Naime, subjektivna osećanja značajnih pesnika uvek su povezana sa zbivanjima i težnjama svog doba, i njihove težnje nisu u raskoraku s tendencijama društvenog razvitka.*³⁴³

341 Isto.

342 Kako Marković navodi, prilikom pokretanja lista *NIN* i časopisâ *Naša stvarnost* i *Umetnost i kritika*, od Partije je dobijena ne samo moralna već i materijalna pomoć. Slobodan Ž. Marković, „Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata”, isto.

243 Jovan Popović, „Sumrak lirike? ”, *Naša stvarnost*, 1938, br. 13–14, 139.

Kad se govori o pitanju stila, to jest stilsko-jezičkih odlika *socijalne* književnosti, i njene politike, onda se ona ogleda u korišćenju i isticanju govornog jezika, jezika svakodnevice. Bez ukrasa i neobičnosti, bez mistifikacije jezika i reči, preplićući, uvodeći i ponavljajući reči, pojmove i leksiku na rubnim granicama između filozofije, ekonomije, politike, umetnosti i novinarstva. Rečima Đorđa Jovanovića:

*Govorni jezik postaje potpuno veran izraz stvarnosti, ne samo oruđe kojim je ona naslikana, već i jedan značajan podatak o njoj... Glavno je to, da se stil više ne posmatra kao nedokučivo tajanstvo alhemije reči i metafora, tajanstvo koje je dosada toliko često prikazivalo i samu stvarnost kao nedokučivo tajanstvo.*³⁴⁴

Stoga i fenomen *sukoba na književnoj levisi* vapi za novim čitanjem i tumačenjem, uz neophodno vraćanje na primarne izvore. Kao što je već istaknuto u uvodu, za razliku od autora³⁴⁵ čije su studije iznimno dragocene i važne, ali koje istovremeno akcenat stavljaju na sam *sukob*, bilo bi važno uspostaviti perspektivu *fronta*, u kome je sukob samo njegov (manji) deo. Čitanje razvijanja i diseminacije kritičke levice kroz *sukob* imao je svoje razloge u vreme kada su studije pisane, a danas postoji potreba za drugačijim čitanjem. Takođe, ovde se čini nezaobilaznim istaći da taj sukob nikako nije bio samo književne prirode, već *de facto* političke – radilo se o pozicioniranju KPJ spram politike Kominterne i SSSRa, naročito u vreme kad su do protagonista ovih zbivanja sve češće dolazile informacije o Staljinovim čistkama i drugim represijama.

344 Đorđe Jovanović, „Protiv obmana“, Beograd, 1951, 225.

345 Stanko Lasić, „Sukob na književnoj ljevici“, nav. delo; Predrag Matvejević, „Književnost i njezina društvena funkcija“, Filip Višnjić, Beograd, 1979.

протиb индивидуалистичке мисли;
протиb чисте уметности.

Позибам другове, који нису оматорили за тра-
жења, да кроз своју младу крв, буну тежњу, чисту
жељу и бунтовну палету пронесу жибот у рад за
рад будућности.

Мирко Кујачић



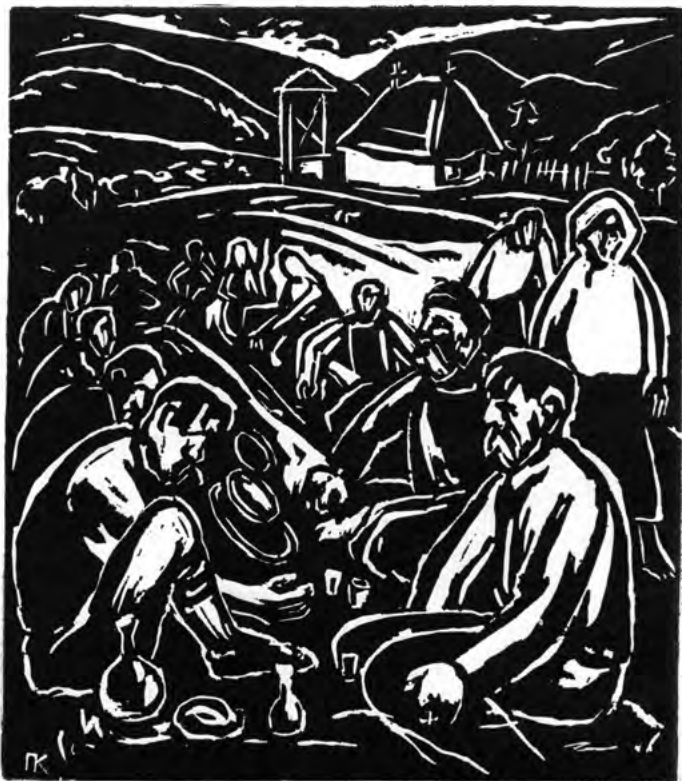
Mirko Kujacić, „Moj manifest”, Štamparsko izdavačko preduzeće „Vreme”, Beograd, 1932.

5.3.

Umetnička scena u Beogradu: pojava ilegalne grupe Život

Grupa *Život* je osnovana tokom 1934. godine, u vremenu režimske represije i terora, pa je bila prinuđena da funkcioniše ilegalno budući da su njeni pripadnici bili i članovi Komunističke partije, njeni simpatizeri i/ili konspiranti. Grupa je oformljena u ateljeu Mirka Kujačića, a ostali članovi grupe bili su: Đorđe Andrejević Kun, Đurđe Teodorović, Dragan Baja Beraković, Josip Bepo Benković, Radojica Živanović Noe, Vladeta Piperski i Vinko Grdan kao saradnik. Ostali bliski saradnici koji su na različite načine i u različita vremena u periodu do početka rata doprinosili radu grupe bili su: Stevan Bodnarov, Branko Šotra, Bora Baruh, Boba Đorđević, Vera Čohadžić, Danijel Ozmo, Voja Dimitrijević, Pivo Karamatijević, Moša Pijade i drugi. Za sopstveni cilj grupa je postavila okupljanje što šireg fronta naprednih umetnika i umetnica i intelektualnih radnika i radnica, bez obzira na specifičnost pojedinačnih stilova i pristupa umetničkom oblikovanju. Kao ključni pojam artikulisala se socijalna umetnost (borbena umetnost) koja je iz sfere umetničkog sistema, kroz kolektiv, trebalo da izađe u celokupnu društvenost putem šireg umetničkog organizovanja.

Direktna veza između komunističke partije i grupe *Život* bio je slikar Josip Bepo Benković, od Partije delegiran koordinator za većinu organizacionih aktivnosti grupe *Život*. Vinko Grdan, budući predsednik Udruženja likovnih umetnika, takođe je bio član Komunističke partije.



As „Sovra” Pivo

Prvoslav Pivo Karamatijević, iz grafičke mape „Zemlja”: „Sovra”,
linorez, 1938.

S obzirom na to da je bio već označen kao komunista, zbog čega je ranije morao da napusti Zagreb i nastani se u Užicu kao profesor gimnazije, kako ne bi kompromitovao ostatak članstva, Grdan nije bio član grupe, već samo njen saradnik. Oko grupe su se okupljali i na ilegalne sastanke su dolazili i profesori univerziteta, novinari, književnici, kompozitori i drugi društvenopolitički radnici i radnice: Stevan Mitrović, Đorđe Jovanović, Jovan Popović, Dragica Vitolović Srzentić, Mitra Mitrović, Olga Alkalaj, Milica Šuvaković, Milka Žicina, Mira Vučković, Fani Politeo Vučković, Vukica Mitrović, Radovan Zogović, Koča Popović, Dušan Matić, Vojislav Vučković, Veselin Masleša i mnogi drugi. Obično su se sastanci održavali u nekom od umetničkih ateljea, bilo Kujačića i Kuna, ili u ateljeima u Gospodar Jevremovoj ulici br. 19, gde su radili Bodnarov, Piperski, Mihailo Vukotić, Ivo Šeremet i drugi, a ponekad i u predvorju Paviljona *Cvijeta Zuzorić* kod domara Ljubinkovića, ili u kafani *Moskva*, te u *Gusarskom brodu*.³⁴⁶

Za razliku od, na primer, zagrebačke grupe *Zemlja*, iza koje je ostalo mnoštvo arhivskog materijala, dnevnika i zapisa, o grupi *Život* nema sačuvanih podataka. Tako, u jednoj od prvih posleratnih studija o socijalnoj umetnosti u Srbiji, istoričarka umetnosti Božica Čosić navodi da nema traga niti pisanih dokumenata o osnivanju, programu i radu ove grupe. Njena tadašnja istraživanja su bila uglavnom bazirana na svedočenjima njenih pripadnika.³⁴⁷ S druge strane, Zora Simić Milova-

³⁴⁶ Ideju za otvaranje kafane *Gusarski brod* dali su Mirko Kujačić i Petar Palavičini, kao pokušaj da se obezbede dodatna sredstva kako bi se poboljšali uslovi života i rada pojedinih umetnika i umetnica koji su se borili s osnovnom egzistencijom, poput slikara Stevana Bodnarova. Iako je kafana radila samo tokom zime 1933/34, bila je značajno mesto umetničkih susreta i saradnje, a po Vjekoslavu Četkoviću i na osnovu kasnijih umetničkih svedočenja, upravo se u ovoj kafani prvi put formulisala ideja o osnivanju grupe *Život*. Sigurno da je ideja o iniciranju ovakvog prostora došla iz poznavanja sličnih avangardnih praksi iz inostranstva, što je još jedan argument u prilog kontinuiteta avangardnih umetničkih praksi u izmenjenim društvenopolitičkim okolnostima. Videti: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, nav. delo, 94–95.

³⁴⁷ Božica Čosić, „Socijalna umetnost u Srbiji”, nav. delo, 3–12.



Prvoslav Pivo Karamatijević, Iz grafičke mape „Zemlja”: „Na putu”
linorez, 1938.

nović piše da je grupa *Život* imala napisan ideološki program, ali koji nije bio štampan i koji je zajedno s drugim dokumentima o ovoj grupi propao tokom Drugog svetskog rata u stanu Đorđa Andrejevića Kuna.³⁴⁸ Ona tvrdi da je karakteristika ove grupe bila upravo u tome što je u svoj krug primala umetnike „s najrazličitijim shvatanjima i stavovima u odnosu prema društvu”:

*Grupa Život je imala u planu široko, masovno obuhvatanje i prikupljanje naprednih umetnika i svih naprednih intelektualnih radnika.*³⁴⁹

Kako je to period osnaživanja Komunističke partije Jugoslavije i period formulisanja i artikulacije politike narodnog fronta, logično je bilo da se levi (kulturni) front proširi i na vizuelnu umetnost. Otuda proizlazi i tesna veza KPJ s grupom *Život* i njenim kasnijim aktivnostima na organizaciji umetnika i umetnica za bolje životne i materijalne uslove i njen doprinos u formiranju šireg revolucionarnog fronta.³⁵⁰ U zabeleženom razgovoru sa Đurđem Teodorovićem, jednim od članova grupe, koji je nakon rata bio dugogodišnji profesor na Akademiji likovnih umetnosti u Beogradu, stoji kratak opis situacije i trenutka formiranja grupe:

Bila je 1934. godina. Vratio sam se iz vojske i našao se na Terazijama bez para i obezbeđene egzistencije. Pita sam se odakle i kako da počnem. Otišao sam tada u atelje mog prijatelja vajara Piperskog, koji se tada nalazio u Jevremovoj 19. Razgovarali smo o mnogo čemu a najviše o položaju umetnika u tadašnjem društvu. Situacija nam se činila beznadežnom. Odlazio sam češće u njegov atelje i jednom prilikom pozvao me je da dođem na sastanak u atelje Mirka Kujačića, koji se tada nalazio kod Kalenića pijace. Tom sastanku prisustvovali su: Đorđe Andrejević Kun, Mirko Kujačić, Dragan Baja Beraković, Noe Živanović, Pip-

348 Zora Simić Milovanović, „Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, *Godišnjak Beograda*, 1959, knj. VI, 645.

349 Isto, 646.

350 Jedan od članova grupe *Život* koji im se naknadno pridružio, bio je i Moša Pijade, koji je većinu treće i četvrte decenije proveo u zatvoru u Sremskoj Mitrovici, u političkom odeljenju, koji je zbog svog političkog i obrazovnog rada prozvan „Crveni univerzitet”. Videti: Moša Pijade, „O umetnosti”, Srpska književna zadruga, Beograd, 1963.

erski i ja. Govorili smo o potrebi stvaranja jedne nove borbene umetnosti, koja bi bila sposobna da se bori protiv postojećeg stanja, kako u likovnoj umetnosti tako i u društvu. Nismo imali nikakav pisani program: svako od nas izlagao je svoje gledište, a kao osnov svima nama služile su ideje Mirka Kujačića izrečene u manifestu njegove izložbe 1932. Na tom sastanku osnovana je grupa Život, u koju su ušli već pomenuti umetnici. Na istom sastanku dobili smo zadatak da razgovaramo s nekim našim uglednim slikarima kako bi prišli grupi, zatim da sami stvaramo dela sa socijalnom tematikom, da koristimo sve postojeće legalne forme za svoj rad i ostvarivanje programa napredne umetnosti. U obavezu je ulazilo i aktivno izlaganje slika socijalne sadržine na izložbama koje je priređivalo Udruženje Cvijeta Zuzorić.³⁵¹

Iako izrečeno na indirektan način, jasno se iz navedenih redova može čitati uticaj partijske direktive formulisane u skladu s frontovskom politikom. Međutim, za razliku od mnogih autora i autorki koji su se bavili ovom temom i koji su blizak odnos partije i umetnika negativno ocenjivali i sagledavali kao odnos koji vodi u *partijnost*, *harkovski dogmatizam*, ili pak *ždanovizam*, iz detaljnijeg uvida u dostupnu primarnu građu kao i kroz novo čitanje istorije pomenutih odnosa, može se zaključiti da je pomenuti odnos bio mnogo kompleksniji od tako jednostranog posmatranja. I sam Kujačić svedoči:

*Naša Partija nije apriori uticala na problem umetničkog, niti se eksplicitno zalagala za tendencioznu i dogmatsku lepotu koju je proklamovao Harkovski kongres.*³⁵²

Osim već navedenog, argumente u prilog heterogenosti umetničkog pokreta, mogućnosti pluralnih stavova po pitanju daljeg umetničkog pravca, kao i kompleksnog međusobnog uticaja i prožimanja pomenuta dva fronta (partijskog i umetničkog), možemo pronaći i u samom istorijskom trenutku. U vreme formiranja umetničkog fronta, Partija je još bila slaba i u (ponovnom) formiranju, nakon perioda agresivne diktat-

³⁵¹ Citirano prema: Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji“, nav. delo, 3–12.

³⁵² Citirano prema: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji“, nav. delo, 275.

ure, tako da nije imala čvrstu organizaciju i dovoljno kadra kako bi nametala disciplinovanu kulturnu politiku. S druge strane, u vreme njenog jačanja, nakon 1934/35. umetnički front je već dovoljno osnažen, te je i sam iznutra odbacivao politiku Harkovske konferencije. Dodatno, nakon 1937. mnogi se tadašnji umetnici i umetnice sele u Pariz kako bi dali podršku Španskom građanskom ratu i tamo bivaju u epicentru diskusija oko i protiv dogmatskog nametanja Harkovske linije. Tako i oni koji su u početku bili njeni zagovornici, poput Jovana Popovića, Radovana Zogovića, Đorđa Jovanovića, Stevana Galogaže, Pavla Bihaljija, Noa Živanovića i drugih, već krajem četvrte decenije delimično ili u potpunosti revidiraju svoje stavove.

Uopšteno govoreći, može se reći da dve ključne karakteristike obeležavaju delovanje grupe *Život*. Prva se odnosi na promišljanje samog jezika umetnosti, svesno birajući tehniku grafike kao najpogodniji vid izražavanja navedenih frontovskih borbi, dok druga stavlja naglasak na organizovanje umetnika i umetnica koji su se borili na dva fronta: na prvom, unutar umetničkog sveta, u borbi za bolje materijalne i životne uslove, a na drugom – kao deo šireg antifašističkog revolucionarnog fronta protiv narastajuće fašizacije društva.



Ribari

DVADESETJEDAN DRVO-LINOREZ MIRKA KUJAČIĆA



Mirko Kujacić, Grafička mapa „Ribari”, drvorez, 1934.

5.4.

Uloga grafike: umetnost i politička praksa

Članovi grupe *Život* u grafičkoj umetnost su pronašli najpogodniji vid izražavanja. Sam Kujačić (u predgovoru za svoju grafičku mapu pod nazivom „Ribari” (1934.) pisao je o tome koji su razlozi zbog kojih su baš ovu umetničku tehniku smatrali ključnom za svoj rad:

Prostota izražavanja, sintetičnost, jasnoća, jednostavnost, skraćeno postupka, brzina i snaga postupaka, širina razmnožavanja, suvremenost, aktuelnost – čine da je grafika u ovom momentu specifično proleterska umetnost.

O važnosti grafike u prikazivanju svakodnevice govori i seminalni tekst Valtera Benjamina pod nazivom „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, koji na specifičan način dovodi u vezu pojavu tehničke reprodukcije umetničkog dela i promenu njegove funkcije. Znatno praktičniji postupak kojim se prenošenje crteža na kamenu razlikuje od njegovog urezivanja u komad drveta ili njegovog utiskivanja u bakarnu ploču pomoću kiseline, ističe Benjamin³⁵³, omogućio je grafici da svoje proizvode iznosi na tržište ne samo masovno (kao ranije) već svakodnevno u novim vidovima. Time je grafika preko litografije bila osposobljena da ilustrativno prati svakidašnjicu i da „drži korak” sa štampom.

353 Walter Benjamin, „Eseji”, *Nolit*, Beograd, 1974, 116.



Mirko Kujacić, Grafička mapa „Ribari”, drvorez, 1934.

*Oko 1900. tehnička reprodukcija je postigla standard kada je počela da čini svojim objektom ne samo celinu nasleđenih umetničkih dela i njihovo dejstvo da izlaže najdubljim promenama, već je zauzela posebno mesto među umetničkim postupcima. Za proučavanje ovog standarda ništa nije poučnije od toga kako njegove dve različite manifestacije – reprodukcija umetničkog dela i filmska umetnost – deluju povratno na umetnost u njenom zatečenom obliku.***354**

Tehnička reprodukcija umetničkog dela u vidu litografije, a naročito fotografije, donela je krizu umetnosti koja je na ove pojave odgovorila „čistom umetnošću” kao negativnom teologijom koja odbacuje društvenu funkciju umetnosti, tvrdi Benjamin. Stoga je neophodno osvestiti te veze kako bi se promislila uloga umetničkog dela u veku njegove tehničke reprodukcije koja se pre svega odnosi na tezu o tehničkoj reprodukciji umetničkog dela:

*Tehnička reprodukcija umetničkog dela prvi put ga u istoriji emancipuje od njegovog parazitskog postojanja u ritualu. Reprodukivano umetničko delo postaje u sve većoj meri reprodukcija umetničkog dela koje je i namenjeno reprodukovanju. Od fotografske ploče, na primer, moguće je dobiti mnoštvo kopija; pitanje o pravoj kopiji besmisleno je. Ali u onom trenutku kada izneveri merilo autentičnosti u umetničkoj produkciji, promenila se i celokupna funkcija umetnosti. Umesto da se zasniva na ritualu, zasniva se na drugoj praksi: naime na politici.***355**

Svesni odabir grafičkog medija kao umetničkog i političkog sredstva u organizovanju levog umetničkog fronta, te u mobilizaciji šireg narodnog fronta, za posledicu je imao politizaciju umetničkog dela koja se nije odvijala isključivo putem medija, već i kroz odabir tema i sadržaja koji će se radikalno suprotstavljati tada dominantnom *građanskom intimizmu*. Ovaj slikarski pravac i dalje duboko uronjen u klasične građanske teme 19. veka, poput portreta, enterijera i mrtve prirode, paradoksalno neće pokazivati nikakvo interesovanje za modernističke teme, ideološki mu bliske i uveliko razrađivane u evropskoj *građanskoj* umetnosti (modernizacija i

354 Isto, 117.

355 Isto, 123–124.

urbanizacija grada, počeci industrijalizacije, potrošnja unutar kapitalističkog društva, reprodukcija kapitalističkog života i tako dalje³⁵⁶).

Za razliku od tako *otuđenog* slikarstva građanskog intimizma, umetnici i umetnice okupljeni oko grupe *Život*, okrenuli su se društvenopolitičkoj realnosti. To nije neočekivano ako se ima u vidu da je svetska ekonomska kriza koja je počela 1929. godine imala posledice i na tadašnju jugoslovensku ekonomiju i sve teži materijalni položaj stanovništva. I sami umetnici i umetnice su u najvećem broju bili zapravo proleterizovani, te im stoga nije bilo teško da se identifikuju s pauperizovanim seljaštvom i radničkom klasom u nastajanju. Međutim, nasleđe radničkih i sindikalnih borbi, zatim dugogodišnji rad Komunističke partije Jugoslavije, kao i levo orijentisanih studentskih i omladinskih pokreta, ženskih pokreta, kao i progresivne i levo orijentisane kulturne i intelektualne kontrajavnosti, doprinosili su sveukupnom otporu i buntu koji se vertikalno i horizontralno širio i politizovao nove generacije, formirane krajem treće i početkom četvrte decenije XX veka. Iako zakonom zabranjena, marksistička literatura je pronalazila svoj put i do proleterizovanih umetnika, koji su aktivno čitali i razmenjivali, diskutovali po ateljeima i gradskim kafanama (*Moskva, Gusarski brod*).

Borbena umetnost umetnika i umetnica okupljenih oko grupe *Život* oblikovana je interakcijom društvenog konteksta u kome je nastajala i prethodno razvijanim različitim umetničkim pravcima. Pored uticaja već pomenutih lokalnih avangardnih pokreta (zenitizma i nadrealizma), zatim, posredno, ruske avangardne umetnosti koja je do njih dolazila uglavnom iz druge ruke, najčešće putem različite periodike, protagonisti ovih zbivanja su bili pod izrazitim uticajem umetnosti nemačkog ekspresionizma (Georga Grosa, Kete Kolvite, Ota Diksa, te belgijskog umetnika Fransa Mazarela). A kroz medij grafike svoje teme su pronalazili u životnoj svakodnevnici, na obodima grada, među radnicima i radnicama, seoskim i gradskim stanovništvom, mnogobrojnom sirotinjom.

356 Rade Pantić, „Ideologija intimističkog estetizma u srpskom modernističkom slikarstvu između dva svetska rata“, u zborniku: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, tom tri: *Moderna i Modernizmi*, Orion art, Beograd, 2014.

Tako Mirko Kujačić u nekoliko navrata putuje na ostrvo Vis gde na Komiži živi i radi s ribarima, o čijem teškom životu i svakodnevici sve-doći kroz svoje grafike (mapa „Ribari”, 1934). Đorđe Andrejević Kun odlazi u Borski rudnik, gde na ilegalan način uspeva da uđe u kopove i boravi među borskim rudarima, prikazujući krajnje nehumane uslove u kojima su rudari živeli i radili, ali i njihovo organizovanje i borbu protiv eksploatacije. Prvoslav Pivo Karamatijević će izraditi mapu linoreza pod nazivom *Zemlja*, o životu seljaka u Sandžaku³⁵⁷ i tako dalje.

Većina ovih umetnika i umetnica je saradivala i s već pomenutom angažovanom izdavačkom delatnošću koja je u to vreme bila bogata, naročito u vidu periodike. Koliko god pojedini časopisi bili kratkog veka zbog cenzure, oni su iznova pronalazili način za nove brojeve i nova izdanja. Tako je i grafika bila neizostavni element časopisa u *Novoj literaturi*, *Stožeru*, *NINu*, *Novoj stvarnosti*, *Ženi danas* i drugim. Međutim, s obzirom na činjenicu da je većina pripadnika i pripadnica grupe *Život* bila vrlo bliska KPJ, oni su svoje grafičko znanje koristili i za različite potrebe partije u ilegali od pravljenja plakata, letaka, pa sve do izrade lažnih dokumenata tada potrebnih u svakodnevnom partijskom radu.³⁵⁸ Grupa je od Partije dobijala određenu logistiku, preuzimala principe rada i metode organizovanja, čiji su najvidljiviji učinci materijalizovani u legalnom preuzimanju umetničkih institucija tog vremena, te stvaranju zajedničkog levog umetničkog fronta.

357 Značajne grafičke radove su dali Radojica Živanović Noa, Pavle Vasić, Mihailo S. Petrov, Arpad Balaž, Pivo Karamatijević, Mirko Kujačić i drugi, koji su činili jednu jedinstvenu celinu s mapama umetnika socijalnih tendencija iz drugih jugoslovenskih gradova poput mapa *Metro* (1928) i *Beton* (1930) Sergeja Glumca, *Podravski motivi* (1933) Krste Hegedušića, *Predgrađe* (1933) Maksima Sedeja, *Ljudi sa Sene* (1934) Marijana Detonija, *Linorezi* (1934) Otona Postružnika i drugih. Navedeno prema: Mišela Blanuša, „Socijalna grafika: između propagande i likovnog izraza”, nav. delo, 11.

358 Prema pisanju Zore Simić Milovanović, Đorđe Andrejević Kun je 1935. godine napravio ručnu presu za umnožavanje crteža, letaka i drugog legalnog i ilegalnog propagandnog materijala. Videti: Zora Simić Milovanović, „Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, nav. delo, 619–656.

Značaj grafike u javnim aktivnostima grupe *Život* ogledao se u organizovanju *Prve grafičke izložbe* otvorene 5. februara 1934. godine, koja se smatra jednom od najznačajnijih izložbi ove grupe. Iako to nije bila i prva grafička izložba socijalne tematike u tom periodu, jedna je od ključnih iz nekoliko razloga. Izložba je na paradigmatički način materijalizovala sve one tačke koje su se susretale u odnosu umetnosti i politike, na način koji je već bio upisan u idejni program grupe, najpreciznije artikulisan u Kujačićevom *Manifestu*, na koji su referisali i drugi autori kao i sami protagonisti, kako u trenutku samih događaja o kojima je reč, tako i u svojim naknadnim svedočenjima. Radilo se o povezivanju umetničko-političkih praksi od kojih su najznačajnije: kolektivni rad, horizontalnost i ravnopravnost u organizovanju i odlučivanju, široko i masovno prikupljanje svih progresivnih i revolucionarnih umetnika i drugih intelektualnih radnika i radnica, pluralnost u umetničkim pristupima (stilovima), jedinstvo ideje (sadržaja), to jest zauzimanju jedinstvene političke pozicije.

Sama izložba je sadržala veliki broj grafičkih radova, od kojih je najveći broj dao Mirko Kujačić, koji se i na teorijskom nivou bavio grafikom kao najpogodnijim izražajnim sredstvom za novu, socijalnu umetnost. Njegove grafike iz mape „Ribari” sadržale su 21 drvolinorez, kao svojevrsni roman u slikama, u stilu belgijskog umetnika Mazarela. Uvodni tekst mape dalje razvija teze postavljene u *Manifestu*, dok pored svake grafike stoji i kratki propratni tekst kojim se ukratko opisuje težak ribarski život. Već sledeće godine u časopisu *NIN*, s kojim je održavao tesnu saradnju, Kujačić objavljuje tekst pod nazivom „Savremena grafika”, u kome ističe značaj ovog medija:

*Grafika se po svojim jasnim i određenim sredstvima izražavanja pokazala kao efikasni umetnički jezik i bila prihvaćena od socijalnih umetnika, te je uzimajući na sebe ulogu borca stala u prvi plan savremene umetnosti. Prostota, simultanost, jasnoća, jednostavnost, skraćena postupka, brzina i snaga utiska, širina razmnožavanja, neposrednost, savremenost, autentičnost i u neku ruku žurnalistika umetnosti pristupačna najširim slojevima čini da je grafika u ovom momentu umetnost progresivne društvene klase.*³⁵⁹

359 Mirko Kujačić, „Savremena grafika”, *NIN* br. 6, Beograd, 13. IV 1935.

Drugi umetnik čije su grafike u većem broju bile zastupljene na ovoj izložbi bio je Đorđe Andrejević Kun, pored Kujačića jedan od najvažnijih protagonista levog umetničkog fronta organizovanog oko grupe *Život*. Grafike poput *Kosmajске ulice*, *Harmonikaš*, *Prosjak*, prisutne na izložbi, najaviće njegovu čuvenu mapu *Krvavo zlato*, na kojoj je radio u periodu od 1934. do 1937. godine. Mapa se sastojala od 28 drvoreza, takođe u stilu grafičkog romana, za koju je predgovor napisao Jovan Popović. Ona zapravo predstavlja svojevrstu grafičku reportažu koja je, po rečima Jerka Denegrija, postala paradigma socijalne umetnosti, ne samo u tematskom i idejnom već i jezičkom i plastičkom smislu. Neposredno nakon izlaska iz štampe, mapa je zabranjena i zaplenjena, dok je jedan deo prethodno rasturila organizovana beogradska omladina.

I sama tadašnja kritika (i štampa) prepoznala je i podržala značaj uvođenja grafike kao novog umetničkog sredstva umetnika levog fronta, suprotstavljajući se time slikarskoj tehnici koju su smatrali građanskom i larpurlartističkom. Tako Noe Živanović ističe da je ova izložba omogućila umetnicima da u okviru novih tehničkih mogućnosti „suprotstave larpurlatistima svoje sredine dela inspirisana naprednim shvatanjima kako uloge umetnosti, tako i aktuelnih problema društva.”³⁶⁰ A Mihailo S. Petrov piše u povodu izložbe:

*Većina izloženih dela najočiglednijom uverljivošću pokazuje daleko težu i neposredniju vezu između umetničkih težnji i životne stvarnosti, nego li je to do ove izložbe postignuto i ispoljeno na ostalim poljima likovne oblasti u nas.*³⁶¹

U čitavom periodu njenog postojanja tadašnji režim je budno motrio na sve aktivnosti grupe *Život*, i kad god su mogli zabranjivali su i pleni- li radove, čak i ulja na platnu koliko god ona stilski i dalje pripadala *građanskoj*, „pariskoj”, školi. Tako je policija jedno Teodorovićevo ulje na platnu skinula s izložbe i pre njenog otvaranja, u okviru redovne VII pro-

³⁶⁰ Radojica Živanović Noe, „Napredna umetnost”, *Naša stvarnost* 1–2, Beograd, 1936.

³⁶¹ Mihailo S. Petrov, „Prva grafička izložba beogradskih slikara”, *Pravda*, 16. februar 1934.



Dorđe Andrejević Kun, iz grafičke mape „Krvavo zlato”, drvorez, 1934-1936.



Dorđe Andrejević Kun, iz grafičke mape „Krvavo zlato”, drvorez, 1934-1936.



Dorđe Andrejević Kun, iz grafičke mape „Krvavo zlato”, drvorez, 1934-1936.

**PLODNE NAŠE NJIVE OTROVNIM PLINOM
UNIŠTENE, / U PAKLENO ŽDRELO
NUŽDA NAS GOLE GONI ; / IZ MRAKA
U MRAK DIZALICA NAS VRAĆA IZ-
LOMLJENE, / IZ KRVI I ZNOJA NAŠEG
NIČU – ZA DRUGE – MILIONI.**

**KOMADIĆ NAŠEG ŽIVOTA U SVAKOM ŽU-
TOM GRUMENU, / SVAKIM UDARCEM MALJA
DO SVOME TEMENU KUJEMO. / KRVAVO
ZLATO JE TO! MI DAJEMO KRV NAŠU
RUMENU, / VISOKO NAD NAMA ZVEK
ZLATA I SMEH OBESNI ČUJEMO.**

**NAŠE TLO, NAŠA SNAGA, RUKE NAŠE – I
BEDNA PLATA; / USJANA REKA VALJA
GRANATE, KOTLOVE, DOBITI. / HOĆEMO
L'DOVEK DA GINEMO ZARAD KRVAVOG
TUDJEG ZLATA? / MI KUJEMO SEBE!
JEDNOM ĆEMO UZROKE ZLA NAŠEG
ZDROBITI!**



Dorđe Andrejević Kun, iz grafičke mape „Krvavo zlato”, drvorez, 1934-1936.



Dorđe Andrejević Kun, iz grafičke mape „Krvavo zlato”, drvorez, 1934-1936.

lećne izložbe jugoslovenskih umetnika 1935. u pomenutom Umetničkom paviljonu. O nastanku slike Teodorović priča:

Lutajući gladan bulevarom prema Topčideru, tražio sam bilo kakav posao. Naišao sam na grupu radnika koji su tucali kamen i prišao sam im. U tom trenutku čuo sam topot konja i ugledao jahače koji su išli u šetnju prema Topčideru. Jedna žena u žutom rekla je tada: „Ah, kako je lepo večer.“ Napravio sam tada skicu a kasnije i pomenutu sliku.³⁶²

Jedna od zanimljivijih saradnji desila se i prilikom dolaska zagrebačke grupe *Zemlja* u Beograd, u povodu izložbe upravo u pomenutom Paviljonu, u proleće 1935. godine.³⁶³ I tom prilikom su članovi i članice grupe *Život* iskoristili mrežu svojih saradničkih grupa, sindikata, ženskog i studentskog pokreta kako bi proširili vest o ovoj značajnoj izložbi. Svi ovi aspekti njihove umetničke i političke aktivnosti biće od važnosti i u narednom periodu kad grupa *Život* intenzivno počinje da radi na problemu umetničkog organizovanja, bojkotujući Umetnički paviljon *Cvijeta Zuzorić* i inicirajući nove emancipatorne strukture i forme organizovanja.

³⁶² Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji“, u: *Revolucionarno slikarstvo*, Spektar, Zagreb, 1977, 3–12.

³⁶³ Mara Harisijades, „Izložba Udruženja umetnika Zemlja“, *Život i rad*, 15. mart 1935, knj. XXI, sv. 134, 382-383.

5.5.

Događaj 2. Bojkotaši

Pitanje neproduktivnog i produktivnog rada, te privilegovane (autonomne) pozicije kulturno-umetničke proizvodnje unutar kapitalističkih proizvodnih odnosa bilo je i te kako prisutno u međuratnim levo orijentisanim avangardnim praksama, a naročito u kasnije formiranom *levom (kulturnom) frontu*, te specifično unutar grupe *Život*, koja je bila inicijator organizovane borbe likovnih umetnika i umetnica za promenu proizvodnih odnosa i načina umetničke proizvodnje. Ta borba, koju je inicirala pre svega grupa *Život*, a podržao KPJ, materijalizovala se u nekoliko važnih događaja, od kojih su ključni: preuzimanje *Udruženja likovnih umetnika*, bojkot *Udruženja prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić* koje je upravljalo Umetničkim paviljonom *Cvijeta Zuzorić*, mnogobrojne aktivnosti i akcije *Bojkotaša*, *Rezoluciji tridesetorice*, kao i seriji svojevrstnih kontraizložbi pod nazivom *Salon nezavisnih*.

Za razliku od malog broja umetnika koji nisu bili egzistencijalno ugroženi – bilo da im je materijalnu sigurnost obezbeđivalo njihovo klasno poreklo, ili pak njihova profesionalna afirmacija ulaskom u povlašćeni krug Institucije umetnosti sačinjen od malog broja umetničkih kolekcionara, dilera i profesionalaca – većina umetnika i umetnica, kao i studenata i studentkinja umetnosti u tadašnjem glavnom gradu živela je na ivici egzistencije. Nakon Prvog svetskog rata, priliv umetnika u Beograd kao glavni grad Kraljevine Jugoslavije je porastao, a samim tim

i konkurencija, koju su pojačavale naročito generacije školovanih umetnika, kako u Beogradu, tako i u inostranstvu, uglavnom Parizu. Kako je autorka Zora Simić Milovanović u svom tekstu o borbenoj umetnosti međuratnog perioda pisala, njihov relativno veliki broj u odnosu na broj gradskog stanovništva donekle je doprineo pluralizmu i daljem razvoju celokupne umetničke scene, ali je za posledicu imao i pojačavanje klasnih razlika, čemu je u velikoj meri doprinosila i ekonomska kriza 1929. godine, kao i kompleksna društvenopolitička situacija. Dok se nova, ali ipak malobrojna beogradska buržoazija „iznikla na sitnom kapitalu”, koja je bila glavni kupac umetničkih dela, ubrzo zasitila, ostali, niži srednji slojevi, uglavnom nisu pokazivali interes za kupovinu slika i drugih umetničkih predmeta. Šire interesovanje građana svelo se na posećivanje izložbi i drugih manifestacija, koje su okupljale manje-više istu publiku. Većina stanovnika, radnika, nižih službenika, srednjoškolske omladine i studentske populacije ostala je isključena iz umetničkih zbivanja.³⁶⁴

U infrastrukturnom smislu, značajan doprinos razvoju i popularizaciji umetničke scene predstavljalo je iniciranje tada jedine „zvanične” umetničke institucije koja je imala svoj izložbeni prostor – Umetnički paviljon *Cvijeta Zuzorić*. Paviljon je podignut na Malom Kalemegdanu 1928. godine kao jedna tipično filantropska inicijativa *Udruženja prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić*.³⁶⁵ Osnovan je 1922. godine s idejom stvaranja prostora koji bi služio isključivo za izlaganje i približavanje umetničkih radova javno-

364 Videti: Zora Simić Milovanović, „Beograd i borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, nav. delo, 619–656.

365 Zora Simić Milovanović navodi da su u okviru ovog udruženja tokom 1922. i 1923. godine otvorene tri sekcije: muzička, književna i sekcija za likovnu umetnost. Predstavnici prvog odbora bili su: Krista Đorđević, Đurica Đorđević, Branislav Nušić i Toma Rosandić. S obzirom na to da tada još nisu imali izgrađen paviljon, programe realizuju u različitim prostorima i institucijama, od Narodnog pozorišta, preko različitih škola i univerziteta, pa do privatnih domova. Od prikupljenih priloga pomagali su materijalno najugroženije umetnike. Od 1926. godine Udruženje počinje i s reprezentativnim izložbenim aktivnostima, inicirajući godišnje izložbe: Jesenju – koja je predstavljala radove umetnika i umetnica iz Beograda i Srbije, i Prolećnu – koja je obuhvatala radove umetnika iz čitave Jugoslavije. Iste godine pokreću Salon udružen-

sti.³⁶⁶ Ipak, budući da je podizanje paviljona počivalo na bankovnom zajmu, te zbog činjenice da je građen u vreme velike ekonomske krize i inflacije, samo njegovo održavanje je povlačilo velike režijske troškove za osnovno funkcionisanje, zatim velike troškove postavki izložbi i potrebnog materijala, što je većini umetnika bilo skupo i nepristupačno.³⁶⁷

Nosilac i predvodnik borbe za bolje životne i materijalne uslove lokalnih umetnika bila je upravo ilegalna grupa *Život*. Imajući u vidu njen tesan odnos s KPJ, te njenim lokalnim organima, posebno na tlu Beograda, kao i promenom njene politike usled nadolazećeg fašizma, formulisanje ideja Narodnog fronta imaće svoje materijalne učinke i u okviru *levog umetničkog fronta* koji se ogledaju u praksi saradnje šireg progresivnog umetničkog fronta, naročito važne tokom 1935. i 1936. godine. Pored organizovanja različitih izložbi (kao što je već pomenuta *Prva grafička izložba*), kao i saradnje s različitim levo orijentisanim i progresivnim novinama i časopisima, umetnici okupljeni oko grupe *Život* počinju da se aktivno angažuju u pitanjima poboljšanja svog materijalnog položaja. Na formiranju pokreta (budućih *Bojkotaša*) radilo se vrlo pažljivo i disciplinovano, dok je svaki korak brižljivo organizovan i planiran. Cilj je bio formiranje jedinstvenog i masovnog umetničkog pokreta čiji će uticaj pokriti celu Jugoslaviju. Dve ključne organizacije koje su u narednim mesecima preuzete, bile su Udruženje likovnih umetnika i Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić* koje je upravljalo Umetničkim paviljonom *Cvijeta Zuzorić*.

ja prijatelja umetnosti (nalazio se na mestu današnje Kolarčeve zadužbine). Od novembra 1927. do maja 1928. godine u Salonu je priređeno ukupno dvanaest izložbi od kojih su dve bile internacionalne. Videti: isto, 619–656.

366 Tokom 1926. godine *Udruženje prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić* dobilo je od Beogradske opštine zemljište na Malom Kalemegdanu u zakup kako bi na tom mestu podiglo paviljon. Pored prikupljenog novca putem različitih privatnih donacija, priredbi, državne subvencije, individualnim priložima građana, glavna novčana osnovica bila je zaduženje u banci. Paviljon je otvoren 23. decembra 1928. godine. Videti: isto, 619–656.

367 Isto, 619–656.

Prema mišljenju Vjekoslava Četkovića, koji sumira različite faze ovog pokreta, već tokom 1934. godine dolazi do javno izraženog nezadovoljstva načinom na koji Paviljon funkcioniše u pogledu uslova rada, da bi 1936. godine pokret bio „uveliko organizovan, omasovljen, afirmiran i prihvaćen”. Čitava 1937. godina je period unutrašnjih nesuglasica, problema i kolebljivosti unutar levog umetničkog pokreta, dok tokom 1939. dolazi do konačne prevage (bojkotaškog) programa, pratećih teza i rezolucija.³⁶⁸ U pomenutom pokretu je ključnu ulogu odigrala upravo grupa *Život*, koja je zbog ilegalnosti svog delovanja, proizašla iz bliske veze s komunističkim pokretom, ostala anonimni akter zbivanja o kojima je reč; ime grupe nije se pojavljivalo u javnosti, niti u medijskim napisima. Pojavljuju se isključivo imena pojedinaca i/ili „legalni” grupni nazivi: *Bojkotaši*, *Nezavisni* ili ponegde *realisti*.

Sukob je započeo organizovanim bojkotom *Devete jesenje izložbe*, otvorene u Paviljonu *Cvijeta Zuzorić* 1936. godine, nakon što je odluka o bojkotu doneta na vanrednoj skupštini Udruženja likovnih umetnosti, kojom prilikom je i tadašnji predsednik Udruženja Sreten Stojanović podneo ostavku, a na njegovo mesto je izabran Vinko Grdan, dok je za sekretara Udruženja izglasan Mirko Kujačić, obojica iz grupe *Život*. Tim bojkotom je započeo i pokret umetnika kasnije nazvan *Bojkotaši*. Dvadeset sedam umetnika proglasilo je bojkot koji se pre svega odnosio na monopolsku poziciju *Cvijete Zuzorić*, institucionalni elitizam, privilegovanje određenih umetnika, netransparentnost u radu, visoke cene zakupa izlagačkih prostora i propratnih troškova i slično, na vanrednoj sednici ULUa. Nakon toga je usledila i pisana *Rezolucija tridesetorice*, u kojoj su *Bojkotaši* postavili jednu artikulisanu klasnu analizu lokalnog umetničkog sistema, kroz kritiku ekonomskog poslovanja Paviljona i samog *Udruženja prijatelja umetnosti*, te istakli zahteve koji su prema njihovom mišljenju neophodni kako bi se stanje stvari unutar pomenutih institucija promenilo u korist većine najugroženijih umetnika i umetnica. Ovu *Rezoluciju* su ispred tridesetoro umetnika i umetnica potpisali: Ivo Šeremet, Stevan Bodnarov, Dragan Beraković, Anton Huter, Mirko Kujačić, Vera Čohadžić, Đorđe Andre-

368 Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, nav. delo, 130.

jević Kun i Mihailo Tomić – koji su svi bili članovi grupe *Život*, njeni saradnici i/ili pripadnici šireg pokreta pod nazivom *Bojkotaši*.

Detaljnomo analizom ekonomskog poslovanja Paviljona i samog *Udruženja prijatelja umetnosti*, umetnici su detektovali prekarizovan ekonomski položaj umetnika i zatim istakli zahteve koje je po njima neophodno ispuniti kako bi se stanje stvari unutar pomenutih institucija promenilo u korist većine najugroženijih umetnika i umetnica.³⁶⁹ Zanimljivo je da ovde prepoznaju tri sloja/kategorije umetnika: materijalno obezbeđene, delimično obezbeđene i potpuno neobezbeđene umetnike, od kojih je ovima poslednjima umetnički razvoj „upravo sprečen”. Takav težak ekonomski položaj dovode u direktnu vezu s nemogućnošću da ostvare kvalitet umetničkih radova:

*Takvo stanje se već manifestuje na izložbama gde je priliv mladih snaga sve slabiji, što je odraz te ekonomske uslovljenosti a nikako nedostatka talenta – dakle, kvalitet umetnosti odražava životni standard umetnika.*³⁷⁰

Kad govore o „delimično obezbeđenima”³⁷¹, pre svega ističu neophodnost njihove osnovne reprodukcije, koja im zapravo oduzima najviše vremena i energije, „te se sva njihova delatnost svede na održanje same te 'obezbeđenosti’”.³⁷² Stoga je njihova je obezbeđenost samo „fizička”, dok im je „umetnički razvitak”, kao i onoj nasiromašnjoj kategoriji, ugrožen i u „ozbiljnoj opasnosti”. Iako je onoj prvoj, privilegovanoj grupi umetnika, ekonomski obezbeđenoj, materijalni uslov omogućen za umetnički

369 Ovu Rezoluciju su potpisali sledeći umetnici: Ivo Šeremet, Stevan Bodnarov, Dragan Beraković, Anton Huter, Mirko Kujačić, Vera Čohadžić, Đorđe Andrejević Kun i Mihailo Tomić – koji su svi bili članovi grupe *Život*, njeni saradnici i/ili pripadnici šireg pokreta pod nazivom *Bojkotaši*. Videti: „Motivi bojkota 'Cvijete Zuzorić’ – Zahtevi umetnika”, Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić” (1099).

370 Isto.

371 U ovu kategoriju ubrajaju umetnike nastavnike i one s takozvanim „slobodnim profesijama”. Isto.

372 Isto.

razvoj, ističu potrebu da i oni budu solidarni s onima manje privilegovanim. I pored razlike u ekonomskoj poziciji, interes je svih umetnika, pišu *Bojkotaši*, „najviše moguće ostvarenje opšteg ekonomskog obezbeđenja umetničkog staleža”:

*Međutim, oni ne mogu biti ravnodušni prema tim zahtevima, jer i mimo razlike koje postoje na planu ekonomske obezbeđenosti odnosno neobezbeđenosti, oni su povezani kako umetničkim stvaranjem, tako isto, u većini slučajeva, i svojom prošlošću – ekonomskom bedom koju su i sami nekad proživljavali, i najzad neizvesnošću, nesigurnošću i tog njihovog povoljnog ekonomskog položaja – oni su dakle, svim tim povezani sa sudbinom onih umetnika čiji je ekonomski, pa samim tim i stvaralački položaj danas nepovoljan ili nepodnošljiv.*³⁷³

U *Rezoluciji* se dalje može pročitati ekonomska analiza koja Umetnički paviljon *Cvijeta Zuzorić* prikazuje kao centralno tržište za umetnost koje za one materijalno neobezbeđene predstavlja ključni problem opstanka, budući da je nepristupačno zbog rigoroznih uslova izlaganja iako je njima najpotrebnije. Takođe, detektuju se da su uslovi za zaradu umetnica i umetnika u okviru pojedinačnih (samostalnih) izložbi ukoliko ih uopšte i ima, minimalni. Uslovi su takvi da je uprava Paviljona izlagačima ustupala besplatno izložbene prostorije, ali je zato sav prihod od ulaznica odlazio u njenu kasu. I „tako je umetnik lišen i te eventualne zarade.”³⁷⁴ U slučaju kad umetnik organizuje izložbu u sopstvenoj režiji, onda plaća za deset dana izložbe 5.500 dinara u zimskim mesecima a 4.500 u letnjim, za obe sale, s tim što polovinu sume mora da položi prilikom potpisivanja ugovora, dok ostatak pri unosu radova u Paviljon. Kad umetnik izlaže na grupnim izložbama, podaci iz godišnjaka *Cvijeta Zuzorić* govore o još težim uslovima izlaganja u okviru ove institucije. Prema podacima za VII Jesenju izložbu, od 280 poslatih radova (slika, grafika, akvarela i skulptura) primljeno je 156 radova 56 umetnika i umetnica. Na izložbi koja je trajala mesec dana prodato je ukupno sedam radova za 11.000 dinara, od čega *Cvijeta* uzima 10%. Tako su umetnici ukupno zaradili 9.900 dinara bruto, dok je 49 umetnika-izlagača vrati-

373 Isto.

374 Isto.

lo 149 radova nazad u svoje ateljee. Zaključuju da, ukoliko se uzme da svaki izloženi rad u proseku umetnika košta 500 dinara, po toj računici su umetnici uložili u „proizvodnju svoje robe” 70.000 dinara, odnosno svaki pojedini 1.240 dinara, što znači da je na kraju svaki umetnik bio na gubitku, prema prosečnoj zaradi, za 1.070 dinara. S druge strane, na toj istoj izložbi *Cvijeta* je od prodaje ulaznica i procenata zaradila oko 19.500 dinara. Iako se ova izložba smatra po prodaji vrlo slabom, slična situacija je i u drugim slučajevima. Bilansno stanje na VII Prolećnoj izložbi je: 30 prodatih radova od 25 umetnika za 166.000 dinara, dok je 73 umetnika vratilo 230 radova nazad u atelje „bez prebijene pare!”. Prosečna prodaja po svakom umetniku bila je 1.600 bruto dinara. Kad se ukupno saberu pojedinačne prosečne zarade umetnika koji su izlagali na Jesenjoj i Prolećnoj izložbi, dobija se godišnja bruto zarada od 1.777 dinara, to jest 148 dinara mesečno u 1934/35. godini.³⁷⁵ Stoga umetnici u Rezoluciji ističu:

*Prilike pod kojima živimo i radimo uslovile su našu akciju bojkota; jedino tako bojkot treba da bude shvaćen. Znamo da je naš rad na umetnosti organski deo narodne kulture i da braneci naše životne interese branimo i umetnost i njen pravilan razvoj koji je ovakvim prilikama doveden u pitanje.*³⁷⁶

Budući da su ekonomska uslovljenost, nepristupačnost i nepovoljni izlagački uslovi ključni razlozi i neposredan povod sukoba *Bojkotaša* sa *Cvijetom Zuzorić*, oni su u pomenutoj *Rezoluciji* zahtevali snižavanje cene iznajmljivanja izlagačkog prostora članovima ULUa, tesnu saradnju sa ULUom i njegovim Potpornim fondom, promenu načina organizacije u smislu veće transparentnosti, demokratskičnosti i autonomije u odlučivanju:

1/ sniženje kirija za izložbe članovima ULU na granicu koju će utvrditi zajednička komisija CZ i ULU;

³⁷⁵ „Iz te sume slikar treba da kupi platno, boje /12–36 din. tuba/, ramove; vajar materijal /gips, kamen, drvo, bronzu/; da imaju stan, hranu i odelo! Pod takvim uslovima, umetnici izlažu ili tačnije nose radove od ateljea do paviljona i natrag.” Videti: „Motivi bojkota „Cvijete Zuzorić” – Zahtevi umetnika”, Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić” (1099)

³⁷⁶ Isto.

a/ u slučaju kada CZ priređuje u svojoj režiji izložbu, jednog ili više umetnika, ona će zadržati od ulaznica sumu u visini utvrđene kirije za taj određeni broj dana, ostatak sume pripada izlagaču odnosno izlagačima;

b/ za Proletnju i Jesenju izložbu obračun će se vršiti na isti način, s tim što će višak pripasti Potpornom fondu ULU kao deo članova ULU;

2/ potpuno besplatno paviljon jedanput godišnje za izložbu P. fonda ULU, u terminu između Jesenje i Proletnje izložbe; u slučaju povoljne prodaje na ovoj izložbi, P. fond ULU nadoknadiće režiske troškove „Cv. Zuzorić“;

3/ smatrajući da je žiri jedino ispravan princip koji jamči visok kvalitet umetnosti, u interesu pravilnog razvoja umetnosti, umetničke savesti i pravde – tražimo punu primenu tog principa prema svima umetnicima bez izuzetka;

a/ da umetnički žiri, kao stručni ocenjivački sud, bude delegiran od strane ULU – stručne umetničke organizacije, koja je jedino pozvana da pred javnošću snosi moralnu odgovornost za umetnički kvalitet izloženih dela;

b/ da Zagreb i Ljubljana, kao umetnički centri, imaju autonomne žirije – njihove umetničke forume koji će snositi moralnu odgovornost za svoj deo izložbe.³⁷⁷

O monopolskoj poziciji koju je Cvijeta zauzimala, problematičnom i selektivnom odnosu prema umetnicima, nepristupačnosti izlagačkog prostora, visokim cenama izlaganja, te zadržavanja dobiti od jesenjih i prolećnih izložbi svedoči i Ivo Šeremet, jedan od potpisnika rezolucije:

*Bojkot je izbio zato jer nam se nije svideo način delovanja i poslovanja u Paviljonu. „Cvijeta Zuzorić“ je uzela u svoje ruke monopol na izložbe i na odnos slika-
ra s društvom, zapravo imala je veliki upliv kome će se umetniku otkupiti delo, a kome neće. Paviljon je sagrađen na našu inicijativu. Dali smo 500.000 dinara za početak radova, a što nije mala suma, a pošto je Paviljon i naša inicijativa i delo, smatrali smo da treba i mi da učestvujemo u životu i radu Paviljona.³⁷⁸*

³⁷⁷ Isto.

³⁷⁸ Citirano prema svedočenju Anta Abramovića. Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata“, nav. delo, 135.

Povodom čitave situacije organizovana je vanredna godišnja skupština Udruženja likovnih umetnika 26. oktobra 1936. godine u prostorijama Paviljona. Već se tu mogla videti različitost u klasnim pozicijama aktera unutar polja vizuelne umetničke scene. Dok je bivši predsednik Udruženja Sreten Stojanović³⁷⁹ stajao na strani uprave Paviljona *Cvijete Zuzorić*, te se protivio umetničkim protestima i bojkotima Paviljona³⁸⁰, kao i izrečenim zahtevima koji su se odnosili na promenu načina upravljanja Paviljonom, većina drugih stajala je na pozicijama *levog umetničkog fronta*. Dugogodišnja predsednica *Udruženja prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić Olga Stanojević* takođe je branila interese Paviljona, dok je Krista Đorđević, sekretarka Udruženja, bila posrednica između *Udruženja prijatelja umetnosti* i pokreta, radeći u interesu ovih drugih. U tom su sukobu i mnogi drugi afirmisani umetnici i kritičari zauzeli pozicije i stali na jednu ili drugu stranu u sukobu. Petar Dobrović, koji se solidarisao s pokretom i blisko s njima sarađivao, tako je ušao u polemiku s kritičarom Brankom Popovićem koji je stao u odbranu Sretena Stojanovića.

Preuzimanje i transformacija Udruženja likovnih umetnika dovela je do toga da ono bude organizovano uporište materijalno najugroženijih umetnica i umetnika, koji su prepoznali važnost ove borbe i koji su se većinski javno konfrontirali s *Udruženjem prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić*.

379 Prema saznanju Četkovića, Stojanović je tri nedelje ranije podneo ostavku na položaj predsednika. Videti: isto, 132.

380 Većina afirmisanih umetnika koja je pripadala grupi *Oblik* stala je na stranu Udruženja *Cvijeta Zuzorić*: Sreten Stojanović, Toma Rosandić, Borivoje Stevanović, Ljubomir Ivanović, Simeon Roksandić, Ivan Radović, Vasa Pomorišac, Zora Petrović, Miloš Golubović, Petar Lubarda i dr. Oni pripadnici grupe *Oblik* koji su bili levo orijentisani, odvojili su se i istupili iz grupe podržavajući pokret *Bojkotaša*: Ivo Šeremet, Đorđe Andrejević Kun, Anton Huter i Lazar Ličenoski. Isto, 135.

108

МОТИВИ ВОЈНОГА "ЦВЕЉЕТА ВУЗОРИЈЕ" - ЗАХТЕВИ УМЕТНИКА

Економски положај уметника бива из године у годину све горе. Све теже ставе, све оптрија материјална беда уметника, и све очигледније препуштање уметника себи самима, онемогућују искрене напоре уметника на пољу културног рада.

Погрешним тумачењем уметничког рада код нас, створило се нетачно уверење да је уметник бићу ван друштвеног процеса рада и друштвених економских односа. Међутим неоспорно је да је рад уметника условен економским односима друштва. Чак и они који су тврдили и уверавали да се из беде "рађа геније", ако се мало наднесу над стварност, и ако нису професионални илuzionисти, морали би видети јасно да уметник има све људске битности - да једе, да ради, да живи.

Но било би исто тако погрешно ако не бисмо уочили економске разлике и међу самим уметницима. Постоје, дакле, економски обезбеђени, донекле обезбеђени и потпуно необезбеђени уметници. Тако, док је првим двома категоријама осигурана или донекле осигурана могућност уметничког развоја, трећој категорији је тај развој управо спречен. А како су то, стичањем прилике, увек млади уметници који, и по закону развоја друштва и по својим талентима, морају бити наследници културног живота и напретка, то њихови слаби животни услови нису само опасност по здравље и животе појединца, већ озбиљна препрека развоја уметности и кочица културног напретка. Кад се још има у виду да сваке година придође овим редовима нова, најмлађа, генерација из уметничких школа, односно академија, без икаквог изгледа на уметничку егзистенцију, имајући између себе и "обезбеђених" читаве слојеве оне треће категорије - онда је ситуација јасна. Такво стање се већ манифестује на изложбама где је прилив младих снага све слабији, што је одраз те економске условљености а никако недостатка талената - дакле, квалитет уметности одражава животно стање уметника.

Положај друге, делимично обезбеђене категорије уметника само је унеколико бољи од оног најгорег. У ову категорију убрајамо уметнике наставнике и оне се такозваним "слободним професијама". Њихова обезбеђеност је само физичка, док је и њихов уметнички развој у озбиљној опасности. Њихова сигурност за најосновније животне потребе обвезна је о служби која им у ствари однесе и испуњаје најбољи део енергије, те се сва њихова делатност сведе на одржање саме те "обезбеђености".

Онај мали број уметника који спада у прву категорију, који је дакле, економски обезбеђен, и може, захваљујући томе, да развије свој уметнички активитет, тај мали број обезбеђених није принуђен да иступа за економске захтеве, који се данас неодложно намећу ~~оцима~~ економски необезбеђеним уметницима. Међутим они не могу бити равнодушни према тим захтевима, јер и мимо разлике које постоје на плану економске обезбеђености односно необезбеђености, они су повезани како уметничким стваралем, тако исто, у велици случајева, и својом прошлешћу - економском бедом коју су и сами некад проживљавали, и најзад неизвесношћу, несигурношћу и тог вихорног повољног економског положаја - они су дакле, свим тим повезани са судбином оних уметника чији је економски, па самим тим и стваралачки положај данас неповољан или неподносљив. Дакле је интерес свих уметника: највише могуће остварене општег економског обезбеђења уметничког stalexa.

Уметнички павиљон "Цв. Сузорић" је централно тржиште за уметност. Економски обезбеђеним уметницима је то тржиште од споредне важности, другој је категорији врло значајна полука одржава, док за економски необезбеђене Уметнички павиљон представља централни проблем опстанка. Међутим је баш за ове, необезбеђене уметнике којима је та тржиште најпотребније, остало оно и најнеприступачније својим тешким условима.

Ових неколико података илустроваће наше наводе:

У условима за излагаче стоји: "Управа павиљона уступа излагачима бесплатно просторије", али се одмах додаје "приходи од улазница припадају Управи". Тако је уметник лишен и те евентуалне зараде. Међутим, кад уметник приређује изложбу у својој сопственој режији плаћа: "за 10 дана у зимским месецима 5500, у летним 4500 динара за обе сале", стим да "полови половину суме при потпису услова, а другу половину при уносу радова у павиљон". ~~ЗНАКНИХУНИКИ~~

Таки су, ето, услови за приходе уметника на појединачним изложбама, где има највише нагледа за продају. А какве се перспективе указују уметнику кад излаже на скупним изложбама ЦЗ, нема приказу податци из годишњака "Цв. Сузорић".

На VII Јесеву изложбу било је послато 280 слика, графика, акварела и скултура, од којих је примљено 156 радова од 56 уметника. На кој изложби која траје месец дана продато је 7 радова за 11 хиљада динара, од којих "Цв. Јета" узима 10%, те су уметници зарадили за месец дана 9900 динара - бруто, док је 49 уметника ^{излагача} вратио 149 радова у атаче. Ако узмемо да сваки изложени рад кошта уметника

просечно 500 динара, izlazi da su umetnici ulozili u proizvodnju svoje robe 70000 dinara, odnosno svaki pojedini 1240 dinara; prema prosечноj zaradi bio je, dakle, svaki umetnik u gubitku za 1070 dinara. Na toj istoj izlozbi "Цв. Сузорић" je dobila na ulaznicama u процентима око 19 и по хиљада динара. VII Јесева се смаура по продаји као врло слаба. Њо биланса VII Пролетње, на којој је продато 30 радова од 25 уметника за 166.000 динара /73 уметника вратили су у атаеа 230 радова без приблијене паре!/. Просечна продаја била је, дакле, 1600 динара бруто на свакога. Додамо ли од VII Јесеве 177 динара, излази да је просечна зарада сваког уметника била 1777 динара бруто, односно 148 динара месечно у 1934/35 години. Из те суме ~~уметник~~ сликар треба да купи платно, боје /12 - 36 дин. туба/, радове; вајар материјал /гипс, камен, дрво, бронзу./; да имају стан, храну и одело! Под таквим условима уметници излазу или тачније носе радове од атаеа до павилона и натраг.

Прилике под којима живимо и радимо условиле су нашу акцију бојкота; једино тако бојкот треба да буде схваћен. Знамо да је наш рад на уметности органиси део народне културе и да бранећи наше животне интересе бранимо и уметност и њен правилан развој који је оваквиим приликама доведен у питање.

Како је однос уметника и "Цвијете Сузорић" - у пословау са павилоном- најнепосреднији повод наше акције, то, у првом реду од Удружења пријатеља уметности "Цв. Сузорић", тражимо:

- 1/ снижење кирија за изложбе члановима УЛУ на границу коју ће утврдити заједничка комисија ЦЗ и УЛУ;
 - а/ у случају када ЦЗ приређује у својој резизи изложбу, једног или више уметника, она ће задржати од улазница суму у висини утврђене кирије за тај одређени број дана, остатак суме припада излагачу односно излагачима;
 - б/ за Пролетку и Јесеву изложбу обрачун ће се вршити на исти начин, с тим што ће вивак припасти Потпорном фонду УЛУ као део чланова УЛУ;
- 2/ потпуно бесплатно павилон једанпут годишње за изложбу П. фонда УЛУ, у термину између Јесеве и Пролетње изложбе; у случају повољне продаје на овој изложби, П. фонд УЛУ надокнадиће резизне трошкове "Цв. Сузорић";

- 3/ Сматрајући да је жири једина исправан принцип који јамчи висок квалитет уметности, у интересу правилног развоја уметности, уметничке савести и правде - тражимо пуну примену тог принципа према свима уметницима без изузетка;
- а/ да уметнички жири, као стручни оцењивачки суд, буде делегиран од стране УЛУ - стручне уметничке организације, која је једино позвана да пред јавношћу сноси моралну одговорност за уметнички квалитет изложених дела;
- б/ да Загреб и Љубана, као уметнички центри, имају аутономне жирије - њихове уметничке форуме који ће сносити моралну одговорност за свој део изложбе.

У име тридесет београдских уметника:

Иво Шермет, сликар с. р.

Стојановић, сликар с. р.

Драган Вераковић, сликар с. р.

А. Хутер, сликар с. р.

Мирко Кујачић, сликар с. р.

Вера Чохадић, сликар с. р.

Ђ. Андрејевић-Кун, сликар с. р.

Мих. Томић, вајар с. р.

5.6.

Pokret Nezavisnih (Salon Nezavisnih)

Rezoluciju tridesetorice formulisali su predstavnici grupe *Život* i umetnici i umetnice *Kruga Jevremove ulice*. Budući da su do kraja bojkotovali Devetu jesenju izložbu organizovanu u *Cvijeti Zuzorić* 1936. godine, odlučili su da naprave svojevrsnu *kontraizložbu*: *Prvu izložbu Nezavisnih umetnika*, otvorenu 27. novembra 1936. godine na Tehničkom fakultetu. Međutim, nesuglasice povodom načina organizacije pomenute izložbe, kao i pitanja učestvovanja, doveli su do (privremenog) sukoba ove dve levo orijentisane grupe umetnika, te odbijanja učestvovanja grupe *Život* u daljim aktivnostima oko izložbe. Sukob se vodio oko pitanja organizacije levog fronta umetnosti i konkretno mogućnosti učestvovanja na izložbi *Nezavisnih*. Dok su umetnici *Kruga Jevremove ulice* predvođeni Ivom Šeremetom smatrali da izložba ne treba da obuhvati sve umetnike i umetnice koji su bili voljni da podrže borbu za njihov bolji ekonomski položaj, umetnici okupljeni oko grupe *Život* od samog početka su insistirali da se u njeno organizovanje i izlaganje uključi što više zainteresovanih umetnika, i da se adresira što širi spektar problema koji se odnose na umetničke proizvodne odnose i mogućnost njihove promene – dakle, da se formira što širi *umetnički front*.³⁸¹

³⁸¹ Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*“ (1099)

Zapravo, umetnici koji su činili grupu slikara *Kruga Jevremove ulice* – Ivo Šeremet, Mihailo Tomić, Živojin Vlajnić, Stevan Bodnarov, Svetolik Lukić, Desa Jovanović, Ante Abramović, Vera Čohadžić, Mihailo Vukotić, Šana Lukić – prvi su prišli grupi *Život*, tražili od njih solidarnu podršku i saradnju u bojkotovanju *Cvijete Zuzorić*.³⁸² Međutim, kad je došlo do pitanja organizacije kontraizložbe, njihov stav je bio da na izložbi izlažu samo oni umetnici koji su učestvovali u pomenutom bojkotu.³⁸³ S druge strane, članovi grupe *Život*, koji su bili tesno povezani s KPJ, uključeni u politiku narodnog fronta, zastupali su širu perspektivu o potrebi organizovanja svih levo orijentisanih i progresivnih snaga u narodni front i daljem radu na omasovljenja pokreta, njegovoj disciplini i što boljoj organizovanosti. Oni su, stoga, bili za to da se što više umetnika i umetnica uključi u organizovanje pomenute kontraizložbe, kako bi se napravio jedinstveni umetnički front.

Žive diskusije između dve leve struje unutar *Bojkotaša* u vezi s pripremanja prve kontraizložbe bile su prenete i na nivo dnevne štampe. Tako i u Politici nailazimo na njihovu polemiku gde se mogu pročitati izjave grupe *Život* direktno upućene umetnicima *Kruga Jevremove ulice*:

U momentu kad ste došli k nama, tražeći našu saradnju, mi smo, radeći čak protivu svojih trenutnih interesa, oberučke prihvatili vašu akciju i još u tom trenutku s naše strane istakli da ona može biti plodna samo ako bude nošena voljom i solidarnošću svih zainteresovanih umetnika i svešću o stvarnim potrebama umetničkog staleža.

(...)

*Mi ne shvatamo, ili ako hoćete, vrlo dobro shvatamo, zašto se vi ograđujete od jedne tako široke efikasne akcije. Smatramo da je vaš stav pogrešan i lišen potrebne širine za vođenje jedne zdrave umetničke politike.*³⁸⁴

382 Isto.

383 Isto.

384 Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata“, nav. delo, 143; Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić“ (1099)

Stoga grupa *Život* zaključuje „da bi bilo najbolje uzdržati se u ovom momentu od izlaganja i sačekati da se situacija raščisti, da se organizuju potrebne snage za jednu takvu, zaista dalekosežno značajnu izložbu”. O razlozima ovog internog sukoba piše i Radojica Živanović Noe u *Politici*:

*Grupa „Realisti” zastupala je gledište proširenja akcije i kruga bojkotaša snagama priznatih umetnika i kvalitativnog nivoa izložbe; „Nezavisni”, kako stoji u njihovoj izjavi, zastupali su isto gledište, jedino što nisu pristajali na žiri koji bi po svome sastavu morao biti, i nesumljivo i bio, strog u svojim ocenama podnetih radova za izložbu, vodeći računa o nivou izložbe i njenom prestižu.***385**

U odgovoru, takođe objavljenom u *Politici*, stavovi umetnika i umetnica Kruga Jevremove ulice delimično se menjaju i prilagođavaju mišljenju grupe *Život*.

Uvidom u sačuvanu arhivsku građu može se zaključiti da je ceo pokret bio dinamičan i da je obilovao različitim polemikama, međusobnim kritikama i samokritikama, no uprkos svemu, ili upravo zahvaljujući takvim živim diskusijama, on se razvijao, menjao formate, prilagođavao datoj situaciji, širio i obuhvatao sve veći broj pristalica. Da je iz ovog sukoba dve leve struje pokret izašao mnogo jači i konsolidovaniji, govori u prilog i činjenica o transformaciji samog naziva Prve kontraizložbe**386**; od prvobitnog naziva *Prva nezavisna izložba*, manifestacija se zatvorila pod donekle modifikovanim nazivom kao *Prva izložba Nezavisnih umetnika*.**387**

Prema pisanju Zore Simić Milovanović, upravo je grupa *Život* bila ključni inicijator ovog Nezavisnog salona koji se ubrzo transformisao u Salon nezavisnih, i koji je težio da okupi oko sebe sve progresivne umetnike

385 Radojica Živanović Noe, „Prva nezavisna izložba beogradskih umetnika – i njeno obraćanje u Prvu izložbu nezavisnih umetnika”, *Politika*, 11. januar 1937; Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić” (1099), K8.

386 Transformaciju naziva izložbe i vezu s konsolidacijom pokreta prvi put primećuje Vjekoslav Četković, nav. delo, 144.

387 Radojica Živanović Noe, „Prva nezavisna izložba beogradskih...”, nav. delo.

i intelektualce u okviru narodnofrontovske linije i s idejom da se vodi „oštra prikrivena politička borba naših umetnika protiv svake agresije i fašizma, borba za pristojniji život i prava čoveka, borba koja je vodila emancipaciji od svakog tutorstva”.**388**

Inicijalna grupa koja je počela s organizovanjem *Prvog salona nezavisnih* činili su, dakle, umetnici iz *Kruga Jevremove ulice*, a bez grupe *Život* (bar u početku): Vinko Grdan (novi predsednik Udruženja likovnih umetnika), Steva Bodnarov, Ivo Šeremet, Vera Čohadžić i drugi. Dok je ovaj prvi *Salon* protekao u „stihijskom” organizovanju i u trenutku internog sukoba unutar šireg pokreta *Bojkotaša*, već je sledeći bio temeljnije pripreman i s punom podrškom *preuzetog* Udruženja likovnih umetnika**389**, koje je doprinelo privlačenju mnogih umetnika koji su i ranije bili njegovi članovi, ali i u priključivanju novih. Tako je, prema rečima Zore Simić Milovanović, borba postala staleška.**390**

388 Zora Simić Milovanović, „Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, nav. delo, 619–656.

389 O ulozi novog ULUa, sada pod direktnim uticajem KPJ, umetnik Vladeta Piperski je zabeležio: „U godini 1937. zapazio sam kao aktivni član da kroz ovo Udruženje pod uticajem nekolicine aktivnih članova komunista začlanjenih u ovom Udruženju čine se pripreme radne i organizacione da zaista ovo Udruženje postane velika politička snaga, kroz koje bi komunisti mogli delovati. Pored Kujačića, Andrejevića, pridružili su se Petar Dobrović, Ivo Šeremet, rodod iz Bosne, koji su bili dosta buntovni i pomagali su akciju Kujačića i Kuna i drugih sa celom grupom mladih umetnika i članova ovog Udruženja. Petar Dobrović, iako stariji čovek, bio je za vreme revolucije Bele Kuna u Mađarskoj crveni komesar, a i Šeremet je bio dosta aktivan. Akcije komunista u Udruženju se nastavljaju, one su vrlo dinamične i efikasne. Tako na primer komunisti u ovom Udruženju prilikom polemike preko štampe 1937/38. godine, radi izvođenja i postavljanja konjičkih figura na Zemunskom mostu osujetili su postavljanje objekta, tako da tendencija nije urodila plodom. Isti je slučaj i s padom Uprave Udruženja na čelu sa Sretenom Stojanovićem.” Citirano prema: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, nav. delo, 145.

390 Zora Simić Milovanović, „Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, nav. delo, 646.

*Sada je jasno da pitanje Umetničkog paviljona, pitanje ateljea, pitanje podizanja umetničke kolonije, pitanje umetničkog tržišta, pitanje delimičnog materijalnog obezbeđenja umetnika od strane države – stalni otkup za muzeje u zemlji – pitanje podizanja umetnika na viši kulturni nivo itd – da se sva ta pitanja mogu postavljati i rešavati samo u tom slučaju ako se budu postavljala od strane svih umetnika i kroz organizacije koje neće biti opterećene kičerima i diletantima, elementima čije prisustvo u redovima umetnika i u njihovim organizacijama lišava ove potrebnog dinamizma – požrtvovanog rada pojedinca za celinu, i obratno. I stvarno, zašto bi se ovaj ili onaj umetnik zalagao za nekakvu zajednicu u kojoj plodove njegovog rada mogu da uživaju njegovi najljući neprijatelji – kičeri i diletanti. Jasno je kao dan, da to nije ni pravo ni pametno, i da takva zajednica mora biti u permanentnoj krizi.***391**

Nakon konsolidovanja svojih snaga, slučaj Bojkotaša integrišući u sebe i grupu *Život i umetnike* Kruga Jevremove ulice, predvođene transformisanim ULUom, vrlo brzo prerasta u Pokret nezavisnih. Organizovanje Salona Nezavisnih, koji se od 1936. godine održavao svake sledeće godine, sve do 1940. godine kada zbog početka rata nije bilo više moguće organizovati ovakve i slične aktivnosti, bila je samo jedna od aktivnosti ovog Pokreta. Pokret se bavio i mnogim drugim pitanjima, od onih organizacionih do onih koji su se ticali kvaliteta umetničkih radova (pitanja sadržaja i forme). Svest o teškoći ovakve organizacije postaje značajnija kad se uzme u obzir da je veliki broj ovih protagonista, usled zabrane rada KPJ i snažne vladine antikomunističke politike, konstantno bivao privođen i hapšen, što je bila situacija koja se samo pogoršavala u godinama koje su dolazile.**392** Kako piše Četković:

391 Radojica Živanović Noe, nav. delo.

392 O tzv. krvavom teroru tada je pisala čitava levo orijentisana svetska štampa, koja je mobilisala i organizovala proteste protiv ovako brutalnog režima vlade kralja Aleksandra. Tako je u Berlinu početkom 1930. Crvena pomoć Jugoslavije i Nemačke organizovala izložbu o nasilju u Jugoslaviji, te objavila knjigu s dokumentacijom o režimu „belog terora“. Videti: Kolektiv autora (Rodoljub Čolaković, Pero Damjanović, Mito Hadži Vasilev i drugi), „Pregled Istorije Saveza komunista Jugoslavije“, Institut za izučavanje radničkog pokreta, Beograd, 1963, str. 171.





Paulina Sudarski s kolegama i koleginicama u Kraljevskoj umetničkoj školi, prva polovina 1930ih.

Paulina Sudarski (stoji treća sleva) s kolegama, pored nje je Ljubica Cuca Sokić, prva polovina 1930ih.

Paulina Sudarski (druga sleva) na studijskoj ekskurziji, pored nje Ljubica Cuca Sokić, prva polovina 1930ih.

*Pokret Nezavisnih umetnika bio je žilav, snažan i taktičan, uveren da ideje za koje se zalaže moraju, pre ili kasnije, da pobeđu. U tom sukobu izborni osnovni prostorni uslovi za izlaganje, dobila se odgovarajuća pomoć, unekoliko su poboljšani i uslovi života, pridobilo se javno mnjenje i njegove simpatije, bojkotaši su postali popularni i prihvaćeni kod širokih narodnih masa, a naročito radničke klase.***393**

Ovako široko postavljen Pokret nezavisnih imao je sve više pristalica, i iz kruga onih najmlađih: od studenata na (jedinoj) Umetničkoj školi u Beogradu, novih generacija umetnika i umetnica, pa sve do onih afirmisanih, poput Petra Dobrovića, Mihaila Petrova i drugih. Kako piše Zora Simić Milovanović, studenti Umetničke škole uglavnom su bili lošeg materijalnog položaja, tako da su se vrlo brzo politizovali i priklanjali borbenoj struji umetnika. U Beogradu, učenici Umetničke škole posebno su bili aktivni na priredbama i predavanjima koja su se održavala u velikoj fizičkoj sali Prirodno-matematičkog fakulteta. U toj sali je 1937. godine organizovan Miting za mir, povodom koga su pomenuti učenici i učenice izradili veliku karikaturu kao referencu na aktuelna politička zbivanja: na velikom platnu koje je visilo od jedne do druge galerije bio je predstavljen dinamiteros kako baca bombu na dva tenka čije su kupole predstavljale glave Musolinija i Hitlera.**394** Zora Simić Milovanović navodi:

Studenti naše Umetničke škole su se organizovano borili protiv ljotičevaca: onemogućavali im rasturanje letaka i brošura, ometali zborove, proturali kontral-etke i tako dalje. Učestvovali su u organizovanju raznih akcija i manifestacija, rasturali ilegalnu štampu, kao što je bilo Kunovo „Krvavo zlato” i druge. Oni su se sastajali u Zadarskoj ulici broj 8, u stanu Bobe Đorđević, studentkinje prava, agilne članice Ženskog pokreta. Njihov rad je bio nerazdvojan od rada studentske omladine na univerzitetu. Jedna od vrlo živih akcija vršena je i za odlazak u Pariz na internacionalnu izložbu 1937. godine. Akcija je uspela. Poslato je deset studenata i svi su po dolasku u Francusku došli u vezu sa Špancima.

393 Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata” nav. delo, 148.

394 Zora Simić Milovanović, „Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, isto, 647-648.

*Kada je 1937. godine osnovana Akademija likovnih umetnika, ovaj rad se preneo tamo.***395**

S obzirom na to da je o izložbama *Nezavisnih* malo toga istraženo i pisano, u dosadašnjoj umetničkoj historiografiji dolazi do različitih datovanja i imenovanja ovih izložbi. Ovo je naročito specifično za prvu izložbu *Nezavisnih* umetnika. Dok Četković kao prvu izložbu uzima pomenutu, Zora Simić Milovanović nju pominje kao „bojkot samo nekolicine umetnika”, te kao prvu uzima narednu, koja je organizovana tokom proleća 1937. godine, koju je u potpunosti organizovao novi ULU i koja je imala jugoslovenski karakter.**396**

Prateći Četkovićevu analizu**397**, Prvi *Salon Nezavisnih* otvoren je krajem 1936. godine na Tehničkom fakultetu. Kao što je već pominjano, u njegovoj organizaciji nisu učestvovali pripadnici grupe *Život*, već uglavnom umetnici *Kruga Jevremove ulice*, tako da ova izložba predstavlja radove samo dela prvobitnog bojkotaškog pokreta. Ukupno trideset četiri umetnika i umetnica izlažu svoje radove: Danica Antić, Saša Beložanski, Stevan Bodnarov, Pavle Vasić, Živojin Vlajnić, Vinko Grdan, Miomir Denić, Nada Doroški, Mate Zlamalik, Milka Živanović, Gordana Jova-

395 Zora Simić Milovanović, „Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, nav. delo, 619-656. Ova autorka daje podatak da je pored Đorđa Andrejevića Kuna, u Španskom ratu učestvovala i tamo poginula učenica Umetničke škole Mira Čuković.

396 Uporediti: Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, nav. delo, 148. i Zora Simić Milovanović, „Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, isto, 648. Dodatno, i u samoj arhivskoj građi se nalazi takvo (pre)imenovanje. Videti, na primer: Radojica Živanović Noe, „Prva nezavisna izložba beogradskih umetnika – i njeno obraćanje u Prvu izložbu nezavisnih umetnika”, *Politika*, 11. januar 1937; Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić” (1099), K8.

397 U ovom istraživanju, koje se u velikoj meri oslanja na arhivsku građu, te zbog preciznosti, praćena je Četkovićeva analiza koja je do sada najdetajnije obradila istorijat i dešavanja oko Salona nezavisnih. Iz istih razloga u tekstu je korišćen ovaj jedinstven naziv za sve buduće izložbe proizišle iz pomenutog bojkota i umetničkog pokreta.

nović, Desa Jovanović, Dušan Jovanović, Josip Levi, Lazar Ličenoski, Svetolik Lukić, Šana Lukić, Nikola Martinoski, Aleksandar Milosavljević, Božidar Obradović, Đorđe Popović, Zora Popović, Svetomir Poček, Franjo Radočaj, Stana Lučev Radonjić, Dragan Ristić, Živko Stojisavljević, Svetislav Strala, Mihailo Tomić, Anton Huter, Milan Četić, Vera Čohadžić, Milenko Šerban i Ivo Šeremet.³⁹⁸

Iniciranje ove izložbe otvorilo je prostor za još ozbiljnije diskusije na temu šta jeste a šta nije socijalna umetnost i zbog čega. S obzirom na to da je izložba bila vrlo zapažena, što zbog dobro organizovanog i povezanog pokreta koji je širokoj javnosti distribuirao poziv, što zbog zainteresovanosti medija za sam slučaj, kao i važnosti događaja na tadašnjoj lokalnoj kulturno-umetničkoj sceni, likovna kritika se više usmerila na razvoj teorijskog aparata kojim bi se dalje artikulisala takva angažovana umetnost. Pitanja su se nizala: Ko (treba) da učestvuje na izložbi koja pretenduje da prvi put predstavi socijalnu umetnost? Da li se to pitanje tiče samo nivoa umetničkog jezika ili i proizvodnih odnosa? Koji su to drugačiji proizvodni odnosi za koje se bori levi umetnički front? Da li se on pokazuje i na nivou demokratičnosti, to jest, horizontalnosti odlučivanja o tome čiji radovi će biti izloženi? Da li se time menja i politika izlaganja?

Ono što se iz čitanja dostupnog materijala može zaključiti jeste da se na ovoj izložbi programski prvi put organizovano uvode angažovane, društvenopolitičke teme, koje su do tada uglavnom sporadično okupirale sadržaj umetničkih radova. Ova tendencija biće još vidljivija na sledećem, Drugom *Salonu Nezavisnih*, u proleće 1937, na kome učestvuju umetnici i umetnice sa čitavog jugoslovenskog prostora. Na predstavljenim radovima, koliko god bili heterogeni u svojim formalnim karakteristikama, mogli su se videti motivi kapitalističke (uglavnom gradske) proizvodnje, ali i njegove potrošnje: svakodnevice prikazane iz ugla različitih slojeva klasno obespravljenih, od radnika, onih bez posla na ivici siromaštva do beskućnika. Ovo je bio i svojevrnsni kritički prikaz kapitalističke svakod-

398 Navedeno prema: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata“, nav. delo, 150.

nevice novog modernog (vele)grada u nastajanju (Vinko Grdan: *Sa pijace, Čuburska ulica, Braničevska ulica*), kao i kapitalistički grad potrošnje (Šana Lukić: *Sa ulice, Modistkinja, Žur*; Vinko Grdan: *Odmor poljskih radnika*) i tako dalje.

Dok su se „socijalne tendencije” u prvoj izložbi tek nazirale, u drugoj su došle do programskog i manifestnog karaktera. Već je pominjano da je ovu izložbu u potpunosti organizavao novoustanovljeni ULU, na čelu s Vinkom Grdanom i Mirkom Kujačićem, kao sekretarom udruženja, i nakon prevazilaženja ključnih nesporazuma unutar različitih *bojkotaških* struja. O tome i umetnik Piperski govori:

*Naše Udruženje priredilo je izložbu 1937. godine s proleća u Inženjerskom domu u kome su izložili svoje radove Dobrovič, Šeremet, Kujačić, Živanović, Beraković, Šana Lukić, Zlamalik, Grdan, Petar Tiješić, Lujo Bezeredi, svi iz Beograda. Iz Zagreba su bili Augustinčić, Antunac, Radauš, Mujačić, Tiljak, Svećnjak i drugi. Ova izložba imala je manifestacioni karakter levičarskog shvatanja, jer je zaista na njoj u većini prikazan položaj radnika u odnosu eksploatacije kapitalizma i videla se prava slika društvenog poretka. Na ovoj izložbi pored izloženih radova umetnika izlagali su i radnici.*³⁹⁹

Izložba je trajala od 23. maja do 6. juna u Inženjerskom domu i imala je jugoslovenski karakter. Na njoj su, pored umetnika s beogradske scene, izlagali umetnici sa zagrebačke scene, naročito oni koji su bili povezani s radom grupe *Zemlja*, kao i umetnici iz Slovenije, slikari, vajari i grafičari. U katalogu izložbe se naglašava da je prvi put od svog osnivanja Udruženje likovnih umetnika nastupilo kao organizator umetničke izložbe, te da su umetnici *bojkotaši*, prenoseći na ovo Udruženje svoje zahteve i dalje vođenje borbe sa *Cvijetom Zuzorić* „pokazali kojim putem se mora ići u rešavanju aktuelnih staleških pitanja, koja su istovremeno i opšte kulturna pitanja sredine”⁴⁰⁰. Istakli su još da ova izložba predstavlja manifestaciju „staleške svesti umetnika”, njihovu volju i napor

³⁹⁹ Navedeno prema: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, nav. delo, 153–154.

⁴⁰⁰ Zora Simić Milovanović, „Beograd, borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, nav. delo, 648.

za stvaranje boljih uslova za život i rad, kao i da se ovom izložbom predstavlja tendencija za ukidanjem posrednika između umetnika i publike.⁴⁰¹ Društveno angažovane teme su na ovoj izložbi bile dominantne. Među važnijima izdvajamo radove: Dragan Beraković – *Hleb*; Mirko Kujačić – *Drugovi/Radnici čitaju novine*; Ljubiša Naumović – *Amalin, Bozadžija*; Mihajlo Petrov – *Švalje*; Vera Čohadžić – *Zidanje*; Voja Dimitrijević – *Žene za mir, Mitnig za mir* (grafike); Dimitrije Todorović – *U berzi rada u Skopje nema krevet za spavane za mene za Ragip Mustafa*; Đorđe Teodorović – *Jutarnja Šetnja*.⁴⁰²

Ovo je izložba u čiju se realizaciju celokupni levi umetnički front solidarno uključio. Naročito se angažovala grupa *Život*, koja se posle internog sukoba ponovo uključila, tesno saradujući s KPJ unutar njenog antifašističkog fronta, prihvatajući politiku osvajanja legalnih institucija. Tako je čitav tadašnji levi kulturni front bio uključen, posredno ili neposredno, od intelektualaca, književnika, kompozitora, pa sve do radničkih i sindikalnih organizacija, kao i mnogobrojnih pojedinačnih radnika i radnica. Pokreću se svi tadašnji kanali u pozivu za izložbu gde su se nudile i grafike s antiratnom tematikom i tematikom građanskog rata u Španiji. Time izložba dobija izrazito politički karakter, pa dolazi i do policijske intervencije. Prema pisanju Četkovića, najaktivniji su bili Radovan Zogović i Jovan Popović, zatim Aleksandar Vučo, Oskar Davičo, Koča Popović, braća Bihalji Merin, koji su učestvovali u povezivanju radničke i studentske omladine, ženskog pokreta, sindikata i drugih progresivnih organizacija i pojedinaca.⁴⁰³

401 Isto.

402 Ovu sliku je policija skinula sa izložbe neposredno pred otvaranje. Vidi: isto, 648.

403 Zogović i Kujačić su u okviru izložbe držali predavanja, „smatrali su da treba radničkoj klasi što više približiti umetnost, pa je Zogović znao dovesti na izložbu i po trideset radnika koji su bili zainteresovani za likovnu umetnost.“ Kao i Oskar Davičo koji se nekoliko godina ranije u Bihacu bavio organizovanjem predavanja i drugih organizacionih stvari među radničkom klasom, tako je i Zogović išao i u fabričke komplekse, pričao radnicima i radnicama o „socijalnoj“ umetnosti. Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata“, nav. delo, 155.

Kao i za prethodnu izložbu, i za ovu je plakat uradio Đorđe Andrejević Kun. Pored predstave Miloske Venere s mrtvom prirodom, stajao je tekst:

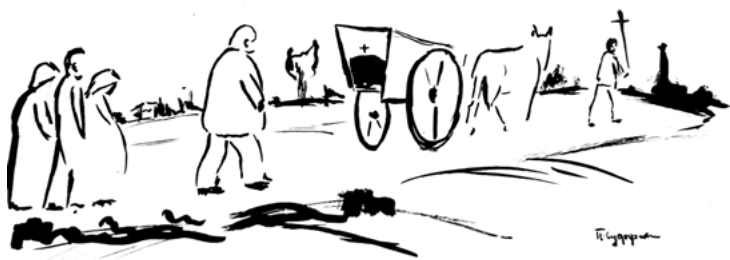
*Prvi put umetnici istupaju pred javnost
s jednom velikom izložbom bez posrednika.*

Zatim naglašavaju da su radovi upućeni narodnim masama, da žele da ih upute u njihova nastojanja i da im je stalo da čuju mišljenje radničke klase o svojoj umetnosti.⁴⁰⁴ Naslovna strana kataloga je slično urađena, a tekst kataloga je napisao Radojica Živanović Noe. Tako *Nezavisni* počinju samostalno da organizuju svoja predstavljanja na kojima ulaznice naplaćuju duplo jeftinije, a prikupljeni novac ulažu u zajednički solidarni fond. Ujedno, već tokom prve izložbe organizuju jednu anketu kojom pozivaju i publiku na razmišljanje o materijalnom položaju umetnika ali i njihovom mestu u društvenoj proizvodnji. Direktna posledica ovog protesta jeste i činjenica da je ovaj pokret umetnika i umetnica preuzeo kontrolu nad esnafskim Udruženjem likovnih umetnika koje su zatim približili radničkim i studentskim pokretima s kojima će zajednički učestvovati u nastupajućoj Revoluciji. Udruženje likovnih umetnika postoji još uvek i još uvek predstavlja jedinu organizaciju koja umetnicima obezbeđuje osnovnu socijalnu i materijalnu zaštitu.

Salon Nezavisnih imao je svojih šest izdanja. Poslednji, *Šesti salon Nezavisnih* organizovan je 1940. godine u osvit Drugog svetskog rata, u izmenjenom sastavu i u vreme pojačane ilegalnosti. Mnogi umetnici u ovom periodu privremeno napuštaju svoju umetničku praksu kako bi se uključili u politički rad i direktnu antifašističku borbu. Neki već nekoliko godina ranije odlaze u Španski građanski rat, dok se drugi premeštaju u Pariz kako bi rukovodili određenim partijskim zadacima. Ostali s prvim danima rata odlaze u partizane, ili pak ostaju u Beogradu na ilegalnom partijskom radu, da bi se i oni kasnije priključili narodnooslobodilačkoj borbi. Nema podataka da je grupa *Život* pod tim imenom nastavila sa svojim

radom i tokom rata.⁴⁰⁵ Očigledno je njen istorijski zadatak bio završen. Na umetničkom planu, ova grupa je predvodila organizovanu borbu koja je dovela do demokratizacije i socijalizacije umetnosti, dok je na političkom planu dala nesumnjiv doprinos antifašističkoj i antikapitalističkoj borbi, zajedno s radničkim, omladinskim i ženskim revolucionarnim pokretom predvođenim Komunističkom partijom Jugoslavije.

405 Mišela Blanuša piše da je poslednji sastanak grupe Život održan 1940. godine, usled pojačanog policijskog terora, te hapšenja pojedinih članova grupe. Videti: Mišela Blanuša, „Socijalna grafika: između propagande i likovnog izraza“, nav. delo, 15.



Paulina Sudarski, „Pogreb”, tuš na hartiji, objavljen u Ženi danas 17, 1938, 16-18.

6

KOLEKTIVNE PRAKSE
SARADNJE
ZAGREB-BEOGRAD:
*Udruženje umetnika Zemlja
i ilegalna grupa Život*



Krsto Hegedušić, „Seljaci na poslu - Krunjenje kukuruza”, („Podravski motivi”), tuš na kartonu, 1933.

Zagrebačko Udruženje umetnika *Zemlja* sigurno je bilo jedan od uzora i inspiracija za nastanak ilegalne grupe *Život*.⁴⁰⁶ Njihove kolektivne prakse bile su deo pokreta *socijalne umetnosti* međuratnog perioda na prostoru Kraljevine Jugoslavije, koje su zajedničko utemeljenje pronalazile u umetnosti koja se opirala buržoaskoj koncepciji i koja je iznalazila načine kako da se približi običnim ljudima, seljacima, radnicama, ugroženima, obespravljenima. Radi se o umetnosti koja je pokušavala da misli o represivnom aparatu monarhije na vlasti, društveno-političkom kontekstu koji je lokalno karakterisao uzlet kapitalističkog načina proizvodnje u pauperizovanoj zemlji na evropskoj periferiji, dok se u međunarodnim okvirima suočavao s Velikom depresijom otpočetom slomom berze na Vol Stritu oktobra 1929. godine, krizom sa čijim će se posledicama svet suočavati čitave naredne decenije. Umetnosti koja je bila deo revolucionarnog pokreta predvođenog Komunističkom partijom Jugoslavije, pokretom koji je i u dubokoj ilegali uspevao da kolektivno društveno *telo* politički organizuje i pokrene i vodi borbu protiv fašizma, za socijalizam.

406 Ovaj tekst je prvi put objavljen u: Ivana, Hanaček, Ana Kutleša i Vesna Vuković (ured.), „Problem umjetnosti kolektiva – Slučaj Zemlja“, Blok, Zagreb, 2019. Ovde ga objavljujemo u neznatno redigovanom obliku.

6.1.

Prvi dodiri sa Zemljašima. Beogradska scena

Da je umetnička grupa *Zemlja* bila jedna od uzora za nastanak ilegalne grupe *Život* može se videti i u ranije pominjanom manifestu Mirka Kujačića iz 1932. godine. U tom tekstu, koji je bio određujući za ne(na)pisani program grupe *Život*, formirane samo dve godine kasnije (1934), stoji:

*Postoji u Zagrebu umetnička grupa „Zemlja” koja je svojim idejnim opredeljenjem prema socijalnom slikarstvu, i otkidanjem od svakog kulturnog ideala, tradicije, postavila pošten osnov za kretanje umetničkih intencija kod nas.***407**

Beogradski „napredni” časopisi od samog osnivanja Udruženja umetnika *Zemlja* izveštavali su o njegovom radu. Naročito *Nova literatura***408** braće Bihalji, časopis za kulturna pitanja koji je prenosio zbivanja u kultu-

407 Mirko Kujačić, „Moj manifest”, nav. delo.

408 Časopis *Nova literatura* i s njim u vezi Izdavačko preduzeće *Nolit* predstavljali su začetak organizovanog, angažovanog i političkog rada na kulturno-umetničkom polju, koji će biti značajan za čitavu četvrtu deceniju XX veka. *Nova literatura* počinje s radom krajem 1928, ali će biti zabranjena nakon nepunih godinu dana izlaženja, dok će *Nolit* postojati skoro čitavu narednu deceniju. Jezgro književne grupe koja je, po rečima Slobodana Ž. Markovića, sistematski izgrađivala i propagirala stav o primarnom značaju društvene vrednosti književnog dela, činili su Oto i Pavle Bihalji, Otokar Keršovani, Hugo Klajn, Veselin Masleša, Mila Dimić, Josip Kulundžić, Jovan Popović, Velibor Gligorić, Milan

ri i umetnosti kako u svetu tako i kod nas, s naglaskom na onu produkciju koja je bila u vezi sa socijalnim *tendencijama* u umetnosti. Pavle Bihali i Oto Bihalji Merin su u međuratnom periodu živeli na relaciji Beograd–Berlin, bili su deo levo orijentisanih kulturno-umetničkih zbivanja i revolucionarnog pokreta. Oto Bihalji Merin, tada član Komunističke partije Nemačke, kao delegat nemačkih pisaca, učestvovao je i na Harkovskoj konferenciji. S obzirom na činjenicu da Jugoslavija nije učestvovala u Harkovu, nemačka delegacija je izabrana da bude posrednik između Jugoslavije i Sovjetskog Saveza. Bilo je jasno da će Oto Bihalji preuzeti tu ulogu.⁴⁰⁹

Upravo su braća Bihalji, preko *Nove literature*, ukazali na značaj *Zemlje* beogradskoj javnosti, kao primer pokreta koji je u svom programskom manifestu isticao da se umetnik ne može odupreti „htenjima novog društva” i ne može stajati „izvan kolektiva” budući da je umetnost „naziranje sveta”, te da su umetnost i život jedno. Pored mnogobrojnih tekstova i komentara o Zemlji, *Nova literatura* je donosila i ilustracije njihovih radova, najčešće Hegedušićevih (*Prošćenje u mom selu, Radirung, Jesen*), zatim radova Otona Postružnika i drugih. U tom periodu, tzv. sukob na (književnoj) levisi već je tinjao, dok su se potom njegove posledice na polju socijalne umetnosti materijalizovale u Krležinom predgovoru za Hegedušićeve *Podravske motive* objavljene 1933. godine.

Bogdanović, Gustav Krklec, Bogomir Herman i drugi. Neki od naistaknutijih književnika, intelektualaca i kulturnih radnika istovremeno su bili i članovi Komunističke partije Jugoslavije koji su svojim radom u velikoj meri uticali na odnos Partije u celini prema novim literarnim strujanjima. August Cesarec, Otokar Keršovani, Oto Bihalji, Veselin Masleša, Moša Pijade, Kosta Kočo Racin i drugi, neretko su zauzimali ključna mesta u partiji, tako preplićući teoriju i praksu umetnosti i politike. Kako piše Marković, partijske ćelije u Beogradu, Zagrebu, Ljubljani i Sarajevu okupljale su brojne kulturne radnike i umetnike, naročito pisce; one su najčešće pokretale različite kulturno-umetničke akcije i programe u vreme partijske ilegalnosti i državne represije ili su podržavale osnivanje novih levo orijentisanih časopisa. Videti: Slobodan Ž. Marković, „Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata”, nav. delo.

409 Videti: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji”, nav. delo, 59-60.

U ovom ranom periodu sukoba, kad se i vest o osnivanju *Zemlje* bojažljivo prenosila u tek određenim krugovima beogradskih levih intelektualaca, polemika se, bar kad je reč o vizuelnoj umetnosti, nije pojavljivala u obliku *sukoba*, već na način specifičnih teorijskih interpretacija koje su početno formulisali braća Bihalji i *Nova literatura*, a ubrzo i usvojio te dalje artikulisao umetničko-intelektualni levi *kružok* koji se oko njih stvarao i okupljao. Uveo se pojam društvene angažovanosti umetničkog rada, dok se paralelno kritikovao buržoaski svet umetnosti:

*Muza građanske umetnosti inspiriše samo beznadežno estetiziranje ili gracioznu virtuoznost. Za socijalni doživljaj ta umetnost ne zna. Tako put kroz ovu umetnost ostaje put kroz karneval apstraktnih stilskih vežbanja i duhovnog šarlatanstva, u najboljem slučaju bezidejni zanat. Nema mnogo smisla nabrajati masu imena. Neki su dopadljivi artiste, većina beskrvni. Ali svi su slepi. Iza zatvorenih vrata, njih pokreće esnafsko eksperimentiranje. Pokušaji u zabitnim laboratorijama. Daleki od sveta i vremena. Ništa što bi moglo da dirne mozak ili dušu mase.***410**

Tako je Oto Bihalji Merin u svom tekstu pozivao umetničku scenu na novu umetnost, na borbenost, na okretanje stvarnom životu i svim nedaćama koje sa sobom nosi, a umetnika da bude svedok, posmatrač, komentator, ali i aktivni učesnik, saborac:

*Zar nema ni jedne iskre koju treba rasplamtati? Nikoga ko bi prešao taj zrakoprazan prostor bezobzirnim koracima kritike? Ko bi na ovu tribinu usiljenih marioneta i veštačkih nebesa doneo živi, surovi, gadni, bojovni, divni život. Ko bi raskrinkao našminkano lice bolećivog vremena. Otipao njegov puls.***411**

Pozivao je na beskompromisnost u kritici, na jedno drugačije posmatranje umetnosti i umetničke proizvodnje i pitao kome služi umetnost, onima

410 O. Biha (Oto Bihalji Merin), „Povodom jedne umetničke izložbe u Beogradu“, *Nova literatura*, časopis za kulturna pitanja god. I, br. 2, Beograd: Nolit, januar 1929, 56–57.

411 Isto, 57.

koji uspešno obavljaju berzanske transakcije ili onima „drugima” koji u „svom bednom životu, koračaju stazom stradanja?”:

*L'art pour l'artisme jeste stvar sitih, kao i Rivijera i raj. Istoris-ko-materijalistički kritičar mora apodiktički da odbija ovakvo stvaranje. Ne zato jer rado negira, nego zato jer želi da skuplja snage koji će se, ipak, odlučiti ka budućnosti.*⁴¹²

U okviru ovako interpretirane *nove* umetnosti, kao jedina umetnička grupa koja je na jugoslovenskom prostoru proizvodila takvu vrstu aktivnosti, navodila se *Zemlja*, osnovana 1929. godine, o čijim razlozima i kontekstu nastanka je Krsto Hegedušić, jedan od ključnih protagonista kolektiva, pisao upravo Otu Bihalju Merinu u iscrpnom pismu.⁴¹³ Tu je političku *tendenciju* u umetnosti, koju su braća Bihalji toliko podržavala kod *Zemljaša*, samo nekoliko godina kasnije Miroslav Krleža, jedan od njihovih bliskih saradnika, doveo u pitanje u pomenutim *Podravskim motivima*.

⁴¹² Isto, 57.

⁴¹³ Ivana Hanaček, Ana Kutleša i Vesna Vuković, „Problem umjetnosti kolektiva: slučaj Zemlja”, u: Lekcije o odbrani: da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?, ur. Miloš Miletić i Mirjana Radovanović, Kurs, Beograd, 2017, 70.

6.2.

*Susret:
Zemlja i Život*

Zbog teškog ekonomskog i političkog položaja, većina umetnika je bila primorana na česta seljenja i promene boravišta, što je, s druge strane, za posledicu imalo i česte saradnje, uspostavljanje kontakata, solidarne pomoći najugroženijim umetnicima, prenošenje uticaja. Mnogi umetnici iz Hrvatske su tako dolazili u Srbiju, pre svega Beograd, i uspostavljali kontakte s grupom *Život, Borbenima, Nezavisnima*,⁴¹⁴ i obrnuto. U to vreme, od 1933. do 1939. godine, Željko Hegedušić je kao profesor gimnazije živeo i radio u Sremskoj Mitrovici koja je postala jedan od značajnih punktova *Zemljaša* u Srbiji.⁴¹⁵ Ta saradnja krunisana je otvaranjem zapažene izložbe u Beogradu, u Paviljonu *Cvijeta Zuzorić* na Malom Kalemegdanu 24. februara 1935. godine. U sedmoj po redu

414 Radi se o seriji kontraizložbi u organizaciji Pokreta nezavisnih, koje su deo šireg političkog organizovanja levog umetničkog fronta na beogradskoj umetničkoj sceni (ali uvek s jugoslovenskim karakterom) čiji je deo bila i grupa *Život*. Salon Nezavisnih, koji se organizovao svake godine u periodu između 1936. i 1940. godine, bavio se i mnogim drugim pitanjima, od onih organizacionih do onih koja su se ticali kvaliteta umetničkih radova (pitanja sadržaja i forme). Videti: Knežević, „Illegalna grupa *Život* i levi umetnički front. Pitanje umetničkog organizovanja“, 85-111.

415 Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji“, nav. delo, 100.

izložbi *Zemlje*⁴¹⁶ učestvovali su Marijan Detoni, Ivan Generalić, Krsto Hegedušić, Edo Kovačević, Željko Hegedušić, Branka Kristijanović, Stjepan Planić, Danilo Raušević, Vilim Svečnjak, Ernest Tomašević, Kamilo Tompa, Fedor Vaić, Stjepana Gomboša, Lavoslav Horvat, Drago Ibler i Mladen Kaulzarić.⁴¹⁷

Iz autobiografskih beležaka Krste Hegedušića saznajemo o napetoj društvenopolitičkoj atmosferi uslovljenoj konstantnom policijskom cenzurom, ali i o kulturno-umetničkim prilikama u kojima je izložba otvorena. Na sam dan otvaranja stigao je telegram od ostalih članova *Zemlje* iz Zagreba da se izložba ne otvori „s obzirom na aktuelne događaje”⁴¹⁸, misleći na pritiske koji su dolazili od različitih desnih organizacija i pojedinaca iz političkog i kulturno-umetničkog života. Nakon savetovanja s bliskim saradnicima i saradnicama, koji su svojim prisustvom, kontaktima i dobrodošlicom pomagali *Zemljašima* u organizaciji izložbe, odlučili su da izložbu ipak otvore.⁴¹⁹ Hegedušić istom prilikom odbija posetu princa Pavla, uz obrazloženje da predsednik Udruženja nije prisutan, dok on sâm nije „vičan takovim poslovima”. Zbog ogromne posete⁴²⁰, Pavi-

416 Dok Depolo izložbu *Zemlje* u Beogradu označava sedmom po redu (u samom podnaslovu teksta) već je na sledećoj strani pominje kao šestu (dok u zagradi komentariše „u stvari sedma”), Četković je pominje samo kao šestu po redu. Videti: Josip Depolo, „Zemlja 1929–1935.”, u: *Revolucionarno slikarstvo*, ur. Drago Zdunić, Spektar, Zagreb, 1977, 21-22; Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji”, nav. delo, 100.

417 Imena učesnika i učesnica na izložbi navedena su prema Četković, 100. Međutim, verovatnije je da je kod Četkovića napravljena greška za ime arhitekta, saradnika grupe – Stjepana Gomboša. Kod Četkovića stoji ime Stjepan Domac. Depolo u navedenom tekstu pominje Gomboša, Domaca ne.

418 Josip Depolo, „Zemlja 1929–1935.”, nav. delo, 21.

419 Citirano prema: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji”, nav. delo, 100.

420 Hegedušić u svom dnevniku zapisuje: „Posjet ogroman, uspeh sto posto, pogotovo kod omladine i radnika.” No, kako Četković piše, veliki broj posetilaca bio je prisutan i zahvaljujući angažovanju grupe *Život*, koja je obavestavala i pozivala na izložbu sindikate, radnike i radnice, studente i omladinu, s kojima je bila u vezi. Vjekoslav Četković, isto.

jon je imao veliku zaradu, a uz posredovanje Rastka Petrovića⁴²¹, od Udruženja prijatelja *Cvijeta Zuzorić*, koje je upravljalo Paviljonom, umetnici su dobili ostatak zarade koji je premašio zakup prostora, što je bar u tom momentu imalo pozitivne efekte na inače vrlo težak ekonomski položaj umetnika. Dodatno je i sâm Hegedušić na predavanju organizovanom tokom izložbe istakao nekoliko tačaka značajnih za preciznije sagledavanje prilika u kojima su *Zemljaši* ali i ostali umetnici i umetnice tzv. socijalnog pokreta u umetnosti, živeli i radili. O ogromnom interesovanju za izložbu i prateći program svedoči i jedan članak u *Politici*:

*Prostorije umetničkog paviljona Cvijete Zuzorić na Malom Kalemegdanu odavno nisu primile, prilikom jednog predavanja, tako veliki broj posetilaca, naročito omladine, kao što je to bio juče slučaj, na predavanju zagrebačkog slikara g. Krste Hegedušića, koji je govorio o pravcima i nastojanjima umetničke grupe „Zemlja”. Gotovo svi mlađi beogradski slikari, svi učenici Umetničke škole, mnogobrojni amateri, studenti, radnici i druga publika, došli su u Umetnički paviljon još oko 10 časova pre podne, razgledali izložbu „Zemlje” i posle prisustvovali predavanju.*⁴²²

Zanimljiva je epizoda u vezi s Hegedušićevom slikom *Justitia* koju su, dan ranije, saradnici i prijatelji iz časopisa *Danas* predložili da se prepravi na način da se bajonet sreskog načelnika preslika u sablju, kako bi se radilo o mađarskom, a ne jugoslovenskom sreskom načelniku. Predlog da to sâm, tokom noći, pred otvaranje izložbe uradi, izložio je slikar Petar Dobrović. Hegedušić nastavlja:

421 Rastko Petrović, književnik, likovni kritičar, slikar, diplomata, u periodu između 1931. i 1935. godine bio je redovni likovni kritičar dnevnog lista *Politika*, u kome je pisao pod inicijalima N. J. – N(isam) J(a). Povodom izložbe *Zemlje* u Beogradu napisao je kritiku izložbe, za koju je Hegedušić u svojim beleškama istakao da je to najbolja kritika koju je *Zemlja* dobila tokom boravka u Beogradu. Videti: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji”, nav. delo, 104; N. J. (Rastko Petrović). „Izložba 'Zemlje': Krsto Hegedušić s drugovima izlaže u Beogradu”, 13.

422 (N.a.). „Slikar g. Hegedušić o postanku i nastojanjima umetničke grupe 'Zemlja'”, 5.

Marko Ristić se kategorički usprotivio, a i Zemljaši. Tako je slika ostala u izvornom vidu. Ali upravo od nje sam doživeo grdnu muku. Otvaranje u toku. Masa svijeta. Ja se nalazim u odeljenju za arhitekturu, meni dolazi Fedor Vaić. Nešto mu se lice, ionako dugo, oduljilo. Blijed. „Krstó”, veli mi značajno i trepće okom, „ipak smo nadrljali. Odi tamo.” – Kamo i zašto? – Traže te generali. – Kakvi generali? – Generali, oficiri, tamo su kod tvoje slike Justicija. Šta sam mogao, prišao sam i prilično bio u strahu. Doista, pred slikom puno gledalaca i hrpa oficira. – Dobar dan – kažem, Vi želite govoriti sa mnom. Istupio je jedan osrednjih godina oficir, visokog čela, s obzirom na zvezdice, i pruži mi ruku. – Drago mi je što sam Vas upoznao, gospodine Hegedušiću, nego, kažite Vi nama šta predstavlja ova slika? – Svršili smo. Pomislili. Imali su Ibler i društvo pravo. Ali šta se tu može. Ne mogu sad pljunuti sam sebi u lice. – Vidite, gospodine generale, ta Vam slika predstavlja sve što sam ja doživeo u mom selu tokom godina.

- Znači, to je Jugoslavija?
- Jeste, to je Jugoslavija, kažem.
- Čestitam Vam, to je doista tako.

I pozove mene i Branku na ručak. Bio je to Konjički pukovnik S. Rođak Ise Kršnjavija, komandant Pančeva.⁴²³

Jovan Popović, književnik i likovni kritičar socijalnog pokreta, u *Nedeljnim informativnim novinama* piše o značaju ove izložbe kao umetničke manifestacije koja je probudila interesovanje širih slojeva i „pomisao da umetnost može imati neke veze s njima”.⁴²⁴ Kako navodi, izloženim radovima koji „prikazuju i tumače stvarni život, ostavljaju kod svakoga gledaoca ili slušaoca takav dubok utisak, kakav nijedna zvanično-umetnička priredba dosad kod nas nije mogla ostaviti.”⁴²⁵ Popović se ujedno osvrnuo na sukobe i mimoilaženja u pozadini kolektivnog rada: „S izložbe nažalost nedostaju radovi Đure Tiljka, čiji su baš najjači i najprečišćeniji radovi

423 Citirano prema: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji”, nav. delo, 101.

424 Jop, „Dve značajne umetničke manifestacije”, 6.

425 Isto.

zasad ostali nepoznati publici, a koji je nažalost doživeo nezaslužene napade baš od strane svojih nekadašnjih drugova i saosnivača grupe.”⁴²⁶

Burna zbivanja oko i unutar *Zemlje* 1933. godine završavaju se policijskom zabranom Udruženja 1935. godine⁴²⁷.

⁴²⁶ Isto.

⁴²⁷ Ivana Hanaček, Ana Kutleša i Vesna Vuković, „Problem umjetnosti kolektiva: slučaj *Zemlja*”, nav. delo, 82.

6.3.

Od problema kolektiva do pitanja političkog organizovanja

Tokom svog boravka u Beogradu, *Zemljaši* su bili smešteni kod porodica Ribnikar i Ribar, što govori o vezama *Zemlje* s KPJ u ilegali, te pojedinim (tajnim) partijskim ćelijama, smeštenim u glavnom gradu. Dodatno, imajući na umu ilegalnost koja je bila ključna karakteristika grupe *Život* – zbog bliske veze grupe s KPJ – susret ova dva umetnička kolektiva treba sagledati u tom okviru.

Sama modernistička istorija umetnosti je, o njihovom odnosu, svoje zaključke gradila, uglavnom, svodeći ih na dihotomne premise. Većina ih je išla u ovom pravcu: *Zemljaši* su stali uz Krležu u „sukobu na (književnoj) levlci”, osudili Harkovsku konferenciju, te ideološki „pročistili” svoje članstvo, dok su pripadnici i pripadnice grupe *Život* čvrsto stajali uz partijsku „dogmu”, političku tendenciju, tako podredivši svoju formu angažovanom sadržaju. Prvi su branili Krležine teze, drugi su ih osporavali. No, čitav niz nedoslednosti, protivrečnosti i, zapravo, mnogo kompleksnijih međudnosa, pratio je pomenute polemike. Stoga, kako bi se jedna takva sveobuhvatna analiza izvela, potrebno je najpre dati novo čitanje Komunističke partije Jugoslavije, istorije Kominterne, jugoslovenskog revolucionarnog pokreta u međuratnom periodu u celini, kako bi se u novom svetlu sagledala umetnička i politička praksa kolektivâ *Zemlja* i *Život*, te njihov međudnos. Usled suženog prostora, ovde ćemo u formi crtica nagovestiti tri pravca u kojima bi mogla da se usmere dalja

istraživanja kolektivnih praksi saradnje grupa *Zemlja* i *Život*, kroz problem jedne kontradikcije, fragmentarnog komentara koji se na nju nastavlja i, na kraju, jedne preliminarne hipoteze (s otvorenim krajem), koja upravo govori o nužnosti vraćanja na primarne izvore, njihovo ponovno čitanje i tumačenje uz nova naučna istraživanja.

Kad govorimo o „sukobu” na levisi koji se preneo i na polje likovne (vizuelne) umetnosti, jedna od ključnih kontradikcija u vezi je sa samom odlukom da se Krležin tekst objavi u *Podravske motivima*, te za efekat, to jest posledice koje je objavljivanje Predgovora imalo na dalji tok „angažovanog”, „tendencioznog” i „kolektivnog” usmerenja Udruženja umetnika *Zemlja*. Naime, kao što znamo, njihovo je usmerenje od samih početaka bilo tendenciozno, s jasnim programom protiv buržoaske koncepcije umetnosti, za približavanje umetnosti radnicima i seljacima, demokratizaciju umetničke proizvodnje, s radnim procedurama i usmerenjem ka kolektivnim umetničkim i političkim praksama. U njihovom manifestu je to jasno eksplicirano.⁴²⁸ Takvo usmerenje, način i procedure rada, u ključnim perspektivama, jesu zadržane i nakon rasepa grupe 1933. godine, uprkos Krležinom „traktatu” u *Podravske motivima*. To je evidentno u njihovom radu, sve do 1935. godine, kada je grupa policijski zabranjena. Hegedušić o tome govori prilikom boravka u Beogradu, na predavanju održanom povodom otvaranja njihove VII izložbe:

Ovo slikarstvo ovde, ove slike koje vidite izložene, mnogi smatraju neumetnošću, infantilno nedoučenom, izmišljenom, po planu i programu inskonstruisanom, neslikarskom. Nas često napadaju kao protunarodne tipove, plaćenike, izdajice i lopuže. Nas napadaju u ime čiste umetnosti i estetike, u ime Boga i seljačkog gunja. Potcenjuju se naši naponi i ismejavaju naša nastojanja sa seljacima i radnicima slikarima, često se naši protivnici služe protiv nas sredstvima nedostojnim za čoveka. Zašto? Odgovor bi mogao biti vrlo prost i jednostavan, prosto zato što se mi zalažemo za socijalnu umetnost, a suzbijamo sadašnju dekadentsku građansku umetnost, što se zalažemo za jednu čovečniju, humaniju,

428 Videti: Ivana Hanaček, Ana Kutleša i Vesna Vuković, „Problem umjetnosti kolektiva: slučaj Zemlja”, nav. delo, 65-82.

blisku čoveku i radnom narodu umetnost. Za umetnost koja bi mogla biti od njega shvaćena, njemu pristupačna, bliska. Koja bi prikazala njegove nade i patnje, bila odraz našeg mentaliteta, ponikla na našim oranicama, izgrađena na asfaltu naših gradova. U kojoj izgradnji bi učestvovao čitav radni narod, i čija bi bila ona svojina.⁴²⁹

I sam Krleža pripada socijalnoj tendenciji u književnosti, iako u različitim fazama na različite načine. To je sasvim jasno do perioda o kome je reč. Pa ipak, ne samo da Krleža piše jedan takav tekst kakav su *Podravski motivi*, već odlučuje da ga objavi, i to ne u jednom od mnogobrojnih časopisa koje je pokretao, bio saradnik i/ili urednik, već kao predgovor za mapu crteža Krste Hegedušića. U jednom eksplicitno socijalno angažovanom radu, i po „formi” i po „sadržaju”. Obarajući tezu o „tendencioznoj ljepoti” – iako je i sam njen eksponent u tadašnjoj javnosti – Krleža je proširio polemiku o socijalnoj tendenciji i na polje vizuelnih umetnosti. I Hegedušić na to pristaje. Zašto? Budući da je i sam Krležin tekst posleratno interpretiran uglavnom apologetski⁴³⁰, odgovor na ovo pitanje izostaje do danas. Ukoliko bismo „sukob na književnoj levisi” posmatrali kao politički, a ne književno-estetski sukob, došli bismo i do kompleksnih odnosa pojedinaca na književnoj levisi i pitanja njihovog odbacivanja i/ili prihvatanja partijske politike i revolucionarnog pokreta u godinama pred rat.⁴³¹ Ovaj argument se čini još utemeljenijim

429 (N.a.). „Slikar g. Hegedušić o postanku i nastojanjima umetničke grupe 'Zemlja'”, 5.

430 Zorica Stipetić, „Argumenti za revoluciju – August Cesarec”, nav. delo, 311.

431 Ovde ukazujem na važnu perspektivu koju uvodi Zorica Stipetić u vezi s konkretnim „sukobom” na levisi. U sukobu u kome je na jednoj strani ključna bila Krležina figura (ali i figura Marka Ristića, ne manje važna), a na drugoj – grupa levo orijentisanih intelektualaca okupljenih oko *Nolita*, *Naše stvarnosti*, *Stožera* i drugih, radilo se o de facto političkom, a ne kulturno-umetničkom sukobu. Prva struja je bila stožer oko koga se formulisala, zatim i popularisala politika odbacivanja partijske linije, suprotstavljajući joj „demokratsku ali nedorađenu koncepciju koja je, u krajnjoj konzekvenci, uklanjala svaku revolucionarnu djelatnost”. Isto, 367.

ukoliko uzmemo u obzir postojanje državne cenzure, u odnosu na koju su političke polemike morale da se *prevode* u književno-estetske, i to u meri u kojoj je to javno bilo moguće.

Izložena kontradikcija se ne može posmatrati bez komentara koji sledi o nužnosti kompleksnijeg sagledavanja same srži umetničkih pojava na levisi koji su povezivani s pojmom umetničkog „dogmatizma” u dosadašnjim istorijsko-umetničkim interpretacijama i najčešće (ne kritički) za Harkovsku konferenciju iz 1930. godine.⁴³² Međutim, nužno je ponovo postaviti pitanja: Šta stoji iza Harkovskog kongresa? Koliko je, zapravo, uticao na jugoslovensku (*socijalnu*) umetničko-teorijsku praksu i na koji način? Da li je, zaista, stvorio jednu „dogmatsku” i hermetičnu umetničku struju koja se najčešće povezuje s grupom *Život* i njima bliskim saradnicima i saradnicama? U kojoj meri je takav „umetnički blok” bio deo tvrde opozicije Krležinoj „srednjoj” poziciji – „ni estetizam ni direktno politička umetnost”?⁴³³ I konačno, ukoliko je *socijalna umetnost* već u korenu bila partijska i dogmatska, kako je dovela do fenomena partizanske umetnosti, koju određeni autori definišu kao *novum* ili *prelom* u tadašnjim umetničkim praksama?⁴³⁴

432 Kao što je već pominjano, radi se o II međunarodnoj konferenciji proletherskih i revolucionarnih pisaca, održanoj u Harkovu u periodu od 6. do 15. novembra 1930. godine, kada je doneta Rezolucija o političkim i stvaralačkim pitanjima međunarodne proletherske i revolucionarne književosti, kao i Rezolucija o zadacima revolucionarnih pisaca u Balkanskim zemljama. Tekstovi obe Rezolucije se mogu pročitati u: Sreten Petrović (ur.), „Marksizam i književnost I”, Prosveta, Beograd, 1983.

433 O jednom drugačijem tumačenju sukoba na levisi i Krležine pozicije u njemu, videti: Rade Pantić, „Od kulture u ‘socijalizmu’ ka socijalističkoj kulturi”, u: Gradove smo vam podigli: o protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma, Vida Knežević i Marko Miletić (ured.), CZKD, Beograd, 2018.

434 Videti na primer: Gal Kirn, „The Yugoslav Partisan Art: Introductory Note”, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 9-17; Rastko Močnik, „The Partisan Symbolic Politics”, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 18-48.

Složene veze koje su postojale između umetnika, intelektualaca, radničkog pokreta i KPJ u periodu o kome je reč, mogu nam svedočiti o heterogenosti *socijalnog pokreta* po pitanju umetničke „forme” i „sadržaja”. Na strani radnika, seljaka, „proletera”, „udarnika”, pralja i tekstilnih radnica, svih obespravljenih i eksploatisanih, pokret jeste doprinosa umetničkom i političkom radu na osveščivanju (sopstvenih) klasnih pozicija u okviru odvijajuće klasne borbe. Paradigmatski primeri u tom smislu bili su kolektivi *Zemlja* i *Život*. Horizont revolucionarnih mogućnosti, u istorijskom smislu, bio je dovoljno otvoren za kompleksno prožimanje umetnosti i politike. O tom će odnosu Mirko Kujačić, član grupe *Život*, godinama kasnije zaključiti:

*Naša Partija nije apriori uticala na problem umetničkog, niti se eksplicitno zalagala za tendencioznu i dogmatsku lepotu koju je proklamovao Harkovski kongres.***435**

Svakako je nužno ponovno sagledavanje tadašnjih političkih prilika na levisi koje su se menjale iz godine u godinu, iz dana u dan. Komunistička partija Jugoslavije, koja je već prethodno bila razjedinjena frakcijskim borbama, nakon 1929. godine potpuno je desetkovana, a kadrovi atomizirani.**436** U takvoj atmosferi uticaj Kominterne pod Staljinom bio je manje važan „u okolnostima ilegalnog i revolucionarnog delovanja”.**437** No, i stavovi Kominterne se menjaju u ključnim pitanjima politike i estetike; od tzv. Trećeg perioda Kominterne do dolaska Hitlera na vlast i formulisanja narodno-frontovske politike prošlo je samo nekoliko godina, no implikacije su dalekosežne. Ideje i uputi konferencije u Harkovu jesu bili u određenim (partijskim i književnim) krugovima poznati, ali oni su i dalje tumačeni na jedan otvoren i nedogmatičan način.**438**

435 Citirano prema: Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji”, nav. delo, 275.

436 Videti: Goran Korov, „Rad KPJ u Zagrebu od 1931. do 1941. godine”, Rosa Luxemburg Stiftung SEE, Beograd, 2016.

437 Darko Suvin, „Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije”, nav. delo, 183.

438 Videti, na primer: Karel Tajge, „Vašar umetnosti”, nav. delo.

Za kraj ovog dela nudimo jednu hipotezu koja bi mogla doprineti potpunijem sagledavanju kolektivnih praksi saradnje na liniji Beograd-Zagreb, pretpostavljajući da se na terenu zapravo mnogo više radilo o njihovoj organskoj vezi, nego o odnosima koji su se bazirali na sukobu. Društvenopolitička realnost u Hrvatskoj koja je u određenoj meri bila drugačija od one u Srbiji, nužno se ogledala i u načinima na koje su je socijalno angažovani umetnici promišljali kroz sopstvenu umetničku praksu. Grupa *Zemlja* bila je snažno okrenuta seljačkom pitanju usled agrarne krize započete u Hrvatskoj već 1926. godine, koja je prerasla u opštu ekonomsku krizu početkom tridesetih godina, te reagovala na kraljevo političko „rešenje” nacionalnog pitanja proklamovanjem integralnog jugoslovenstva, na zabranu pominjanja hrvatskog imena čak „ni u historijskom kontekstu”⁴³⁹, kao i na novi talas policijskog terora nad komunistima. Na drugoj strani, grupa *Život* je ilegalno formirana nekoliko godina kasnije – što nije nevažna istorijska činjenica – budući da se za to vreme KPJ bar unekoliko konsolidovala, a stare partijske ćelije obnovile ili se nove formirale. To je značilo i da je umetničko delovanje grupe *Život* bilo nužno određeno povezivanjem revolucionarnih pokreta tih godina, čije su se materijalne prakse ogledale u svakodnevici grada – pre svega Beograda, imajući uvek u vidu i širi jugoslovenski karakter. Samim tim je i razumljivija dominantna okrenutost grupe *Život* problemu (industrijskih) radnica i radnika, iako se i problem sela reflektovao u pojedinačnim umetničkim praksama. Dok su *Zemljaši* uglavnom (iako ne samo) bili zaokupljeni Hlebinama, kada je reč o vizuelnim umetnostima, dotle je grupa *Život* okrenuta motivima kapitalističke (gradske) proizvodnje i potrošnje, svakodnevici klasno obespravljenih, kritičkom prikazu modernog (vele)grada u nastajanju. Specifične lokalne konstelacije i vremenski odmak, ma kako kratak, de facto je uticao na politizaciju obe umetničke prakse, specifično ih oblikujući, u okviru široko shvaćenog pokreta socijalne umetnosti na jugoslovenskom području.

439 Zorica Stipetić, „Argumenti za revoluciju – August Cesarec”, nav. delo, 262 – 263.

Dodatno, diskusije su se na različite načine manifestovale i u pojedinim kulturno-umetničkim centrima, kao i unutar različitih umetničkih polja. Dok se u Zagrebu tih godina nalazio epicentar estetsko-političkih polemika, u Beogradu, a naročito u drugim manjim centrima, sukob je imao efekat odloženog političkog učinka. Međutim, takve diskusije su donele i kritički razvoj, određenu samorefleksiju, širinu polemičkih okvira, oštrinu artikulacija, što je neminovno uticalo i na progresivni razvoj scene. U takvoj atmosferi se ogledala i mogućnost *organske veze* dva kolektiva. Sagledane formalno-sadržajne razlike unutar umetničkog polja, te političke procedure pojedinačnih kolektiva mnogo više govore o organskoj povezanosti *Zemlje i Života*, nego o njihovim sukobima i razlikama. Baš zbog toga treba se iznova okrenuti arhivama i dekontaminiranju narativa o njihovim *estetskim* sukobima, i čitati ih kroz njihovu *kolektivističku* odrednicu i kroz prizmu *političkog organizovanja*.

7

(LEVO)FEMINISTIČKE
INTERVENCIJE U
LIKOVNOJ KRITICI I
ISTORIJI UMETNOSTI:

Slučaj Fani Politeo

Vučković

УМЕТНОСТ

Једна Француска сликарка:

Сузан Валадон



Вест о недавној смрти црне француске сликарке пошла је да ову науку рубрику посетило некој угодном.

Она гранична етапа у еволуцији сликарске уметности под крај XIX-ог века која има изузетан значај зато што представља мост између старог и модерног сликарства, резултат је напора једне сликарске генерације која се не може замислити без удела Сизане Валадон.

„Сизана Валадон је вођ француских сликарки, а истовремено једна од највећих појава европске уметности уопште“. Овако је с правом окарактерисан њен значај приликом прве изложбе француских сликари у Прагу. Међутим, као жена-уметник она је дуго запостављана и прећућивана, тако да се у историјама француског сликарства може наћи веома мало података о њој, а уколико их има, они нам дају бледу, или чак нетачну оцену њеног дела. При томе се обично као мерило за оцењивање талента, али уједно и као мерило за потцењивање, узима њен т. зв. „мушки стил“. Мање конзервативни критичари сматрају Сизану великом уколико је достигла „мушку“ уметност, док је они конзервативнији управо због такве уметности сматрају неоригиналном.

Рођена је 1867 у Лиможу. Детињство и девојаштво провела је у циркуској акробатици на трапезу. Још као дете почела је да црта с не-

обичном лакоћом. Француски сликар Тулуз-Лотрек први је запао њене скице и био је франширан енергијом и нараитошћу цртежа. После једне несреће млада атактиња напушта циркус и прелази као модела у атеље-е Реноара, затим Тулуз-Лотрека и Дега-а. Код овог последњег и Бартомеа, почела је да учи сликарство, цртеж и гравиру. Ту је имала прилике да упозна дела и личности француског импресионизма до Ван Гога. Колико је бивша акробаткиња као већ готова уметница одушевљавала своје нове сликарске другове, најбоље сведоче речи самог Дега-а: „... С временом на време у мојој трипезарији гледам ваш цртеж у црвеној оловци који ту стално висе; и непрестано понављам: „ова ћаволица била је генијалан цртач.“ Али заурата и конзервативна критика годинама је прећућивала њено стварање тако да Сизана дуго није излагала у Салонима, већ је своје слике продавала разним колекционарима. Била је потпуно под материјалну зависност крчмара, малих трговаца, капетана, пензионисаних војникаца, — једном речи, њених модела који су јој уместо награде слави пописе на ручак, или су јој подносили рачуне за оно што би њен син Морис Утрило пирио. Тако је Сизан Валадон, поред осталог засењена гедијаномшћу свога сина, живела веома тешким животом, непризнавана од публике, све до 1909, кад је почела да излаже у „Јесењем салону“. Од 1912 излагала је у „Салону независних“, и у „Салону Тијери“ од његовог оснивања.

Као самостална сликар Сизана Валадон изграђује се у доба када је натуралистичка естетика доминирала на сцени да је задатак сликара да прикаже „природу виђену кроз темперамент“ уметника. Међутим, поред ове модерне критике, за чијим су примењивањем ишли тадашњи импресионисти, Сизана Валадон носила је у себи јаке реалистичке подстицаје који нису били без везе са њеним социјалним пореклом и искуствима из раног детињства. У атељеу Дега-а она је употребљавала тајне импресионистичке технике, али се уједно упознава и са делима ранијих натуралиста. Из тих извора формира се њен специфичан сликарски језик који има заједничких тачака са импресионалном, експресионалном на помоду, натурализмом, — али у основи остаје реалним и претстав-

ља продужење светских традиција Домје-а и Курбе-а. Тај изражајни језик најбоље се испољио у њеним омиљеним темама: портретима, актовима и мртвим природима. Ма да дело наше сликарке није нека оштра домјевска критика друштва, ипак у њеним портретима и актовима ми данас видимо речити документ о свету и менталитету друштва које је она сликала и из којег је сама потекла. Својим портретима кројачица, породица крчмара, ситних трговаца и чиновника, недобачених литерата, уметала је да да израз кроз који се огледа психологија тог радног света. Претерано година, деформисана или мршава тела њених купчака, домаћина, пражња и проститутки, говоре о њиховом пореклу, исто као што нам аутопортре Сизане Валадон без удељивања говори о једној жени којој је сав тај мали свет са њених платна био сродан и присан.

Та сродност, та саживљеност са моделом, њихов избор и истинитост којом их је преносила на платна, — то је оно што чини великим дело Сизане Валадон, то је оно због чега је њена уметност названа „мушком“ уметношћу, оно због чега критичари њено стварање хоће да отку дашњим генерацијама жена сликара као нешто што им по свом домету, значају и таленту не припада.

Ф. П.



Fani Politeo Vučković, „Једна француска сликарка: Suzan Valadon“, *Žena* danas 14, 1938.

*Politička poenta feminističke istorije umetnosti
mora biti menjanje sadašnjosti pomoću novog
prikazivanja prošlosti.*

(Grizelda Polok 2002: 121)

Kada je Grizelda Polok u svom seminalnom tekstu pod nazivom „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti” iznela predlog da umesto „nove istorije umetnosti”, odnosno formulisanja feminističke istorije umetnosti, mislimo o *feminističkoj intervenciji* u istoriji umetnosti⁴⁴⁰, podvukla je da takva istorija umetnosti ne treba da donese poboljšanja i osavremeni disciplinu – „da postojeću ’teorijsku čorbu’ začini tekućim intelektualnim modama”⁴⁴¹. „Mi ne dolazimo iz neke druge discipline ili interdisciplinarne formacije u povelju”, piše Polok, već „iz ženskog pokreta koji je stvaran i konkretan u svojoj raznolikosti praksi u kojima se žene aktivno angažuju na promeni sveta.”⁴⁴² Poprište te borbe su i vizuelne reprezentacije i njihove prakse, međutim, ta je borba u krajnjoj liniji određena unutar one „kolektivne kritike društvene, ekonomske i ideološke moći koja se zove ’ženski pokret’”.⁴⁴³

440 Ovaj tekst je prvi put objavljen u: Stanislava Barać (ured.), „Časopis Žena danas (1936–1940): prosvetavanje za revoluciju”, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2022. Ovde ga objavljujemo u neznatno redigovanom obliku.

441 Grizelda Polok, „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti”, u: Branislava Anđelković (ured.), Uvod u feminističke teorije slike, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, 109–129.

442 Isto, 124.

443 Isto.

Grizelda Polok i mnoge druge feminističke historičarke i teoretičarke (vizuelnih) umetnosti tokom sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka bile su među prvima koje su ukazale na međuzavisnost dominantnih umetničkih kanona i politike seksualnih razlika koje su odlikovale kako interpretiranje tako i teoretizovanje umetnosti.⁴⁴⁴ Njihove feminističke intervencije bile su inspirisane i oblikovane i pod uticajem feminističkog pokreta u umetnosti koji se, mahom, u okviru zapadnoevropskog umetničkog sistema javio krajem šezdesetih godina, podstaknut širim feminističkim pokretom i političkim aktivizmom sredine šezdesetih godina – koje Grizelda Polok naziva „ženskim pokretom”.⁴⁴⁵ Povezujući feminizam s marksizmom i psihoanalizom, često se koristeći dekonstruktivističkom teorijom, Grizelda Polok je sama isticala svoju poziciju kao „poprečno smeštenu” u odnosu na marksističku kulturnu teoriju i istorijsku praksu.⁴⁴⁶

U jugoslovenskoj posleratnoj istoriji umetnosti i likovnoj kritici, *feminističke intervencije* su takođe rubno nastajale tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, a naročito povodom prvog autonomnog feminističkog događaja tzv. drugog talasa feminizma u istočnoj Evropi⁴⁴⁷ – međunarodne konferencije „Drug-ca Žena. Žensko pitanje: novi pristup?” koja je prekretnički uticala i na polje feminističke (vizuelne) umetnosti, istorije umetnosti i likovne kritike. Prvi značajni radovi jugoslovenskih istoričarki umetnosti i likovnih kritičarki: Dunje Blažević, Bojane Pejić, Goranke Matić, Dragice Vukadinović i drugih, bavili su se artikulaci-

444 Videti uvodni tekst u zborniku: Branislava Anđelković, „Istorija umetnosti i feminističke teorije slike”, u: Branislava Anđelković (ured.), Uvod u feminističke teorije slike, nav. delo, 9–38.

445 Talija Guma Peterson i Patriša Metjus, „Feministička kritika istorije umetnosti”, u: Branislava Anđelković (ured.), Uvod u feminističke teorije slike, nav. delo, 39–108.

446 Isto, 85.

447 Chiara Bonfiglioli, „Biografije aktivistkinja AFŽ-a: intersekcionalna analiza ženskog djelovanja”, u: Andreja Dugandžić i Tijana Okić (ured.), Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava, Dobra knjiga, Sarajevo, 2016, 5.

jom različitih feminističkih pozicija koje su bile određene specifičnim lokalnim političkim, ekonomskim i kulturnim kontekstom socijalističke Jugoslavije.

Ipak, zanimljivo je i ovde podsetiti da je, iako deo istog ideološkog i političkog nasleđa – socijalističkog i antifašističkog – zauzimanjem modernističke pozicije, posleratna istorijsko-umetnička struka međuratne profeminističke i socijalne tendencije unutar istoričarsko umetničke discipline olako zaboravila, previše tendenciozno ih povezujući s dogmatski definisanom (staljinističkom) umetnošću socijalističkog realizma.⁴⁴⁸ Tako je slučaj Fani Politeo Vučković i njenih (levih) feminističkih intervencija u istoriji umetnosti i likovnoj kritici – kojima je kontinuirano doprinosila rađanju novog pristupa u razumevanju istorije vizuelne umetnosti i njenih savremenih pojavnosti – ostao zaboravljen. Politeo Vučković je pripadala struji predratne socijalne umetnosti, a u jugoslovenskom časopisu *Žena danas* je u periodu 1936–1940. svoj doprinos dala prevashodno u tekstovima koje je pisala u okviru rubrike Umetnost. U njima se bavila fenomenima moderne umetnosti, interdisciplinarno suočavajući feminističke i klasne pristupe u analizi izabranih studija slučaja.

U proučavanju pomenutih odnosa u kojima je Fani Politeo Vučković svakodnevno učestvovala, bitno je istaći i epistemološku važnost biografskog kao i intersekcionalnog pristupa izučavanju praksi preklapanja ličnog i političkog, ilegalnog i legalnog, na način kako tome pristupa Kjara Bonfiglioli u tekstu „Biografije aktivistkinja AFŽ-a: intersekcionalna analiza ženskog djelovanja”.⁴⁴⁹ Takav pristup omogućava uočavanje kontinuiteta u učešću žena u feminističkim i kulturno-umetničkim organizacijama,

448 Vida Knežević, „Ilegalna grupa Život i levi umetnički front. Pitanje umetničkog organizovanja”, u: Miloš Miletić i Mirjana Radovanović (ured.), *Lekcije o odbrani: da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?*, nav. delo, 86.

449 Chiara Bonfiglioli, „Biografije aktivistkinja AFŽ-a: intersekcionalna analiza ženskog djelovanja”, u: Andreja Dugandžić i Tijana Okić (ured.), *Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava*, nav. delo, 23.

te njihove stalne povezanosti s „proleterskim” ženskim i revolucionarnim pokretom, od međuratnog perioda, zatim u okviru ratnog AFŽa, kao i tokom posleratnog perioda. Međutim, još više, takav pristup razmatra faktore društvene diferencijacije na način međusobnog povezivanja, faktore koji su istovremeno fluidni i u suprotnosti sa shvatanjem o inherentnoj odvojenosti „žene” i „države”, pogotovo kad je takva država prilično fragmentarne i decentralizovane vlasti. Stoga je i neophodno iznova se vraćati na fragmentiran biografski pristup kako bismo potcrtali svu kompleksnost političkih pitanja žena angažovanih u pomenutim organizacijama i pokretima, kao i interseksionalno povezivanje protagonistica i protagonistkinja koji su se preplitali, povezivali, dopunjavali, razvijali kroz razlike, politizovali, te konačno organizovali. Rečima Kjare Bonfiljoli:

*Aktivistkinje su se, dakle, našle na raskršću ovih kontradikcija: s jedne strane različiti uvjeti političkog angažmana, a s druge različiti zahtjevi naprednog i nazadnog načina života. Individualne težnje žena na polju obrazovanja, rada i bračnog života preplitale su se s novim oblicima kolektivnog organiziranja i novim utopijskim rodnim predodžbama.*⁴⁵⁰

U Kraljevini Jugoslaviji pozicija levo orijentisanih ženskih organizacija bila je uslovljena i specifičnom društvenopolitičkom klimom, agresivnom antikomunističkom politikom, koja je za posledicu imala i zabranu rada za mnoge političke, radničke, omladinske, kulturne pa i mnoge druge organizacije ukoliko su se prepoznavale kao komunističke. Zbog toga su se njihove aktivnosti konstantno odvijale na dva fronta – onom legalnom, gde se podrazumevao rad u okviru zakonom propisanih mogućnosti, i onom ilegalnom, punom rizika, koji je morao biti prikrivan mnogim legalnim aktivnostima. Tako su mnoge ženske organizacije, poput *Omladinske sekcije Ženskog pokreta* kojoj je samo jedna od aktivnosti bio rad na časopisu *Žena danas*, često bile okvir mobilizacije i politizacije žena, te približavanja revolucionarnom društvenom pokretu, kao što je to bio slučaj i s Fani Politeo Vučković.

7.1.

(Levo)feminističke intervencije Fani Politeo Vučković u likovnoj kritici

7.1.1.

Rubrika Umetnost i članak „Izložba žena umetnica Male Antante” kao reprezentativni primer

Sveobuhvatno sagledavanje teorije i prakse kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi u međuratnom periodu ne bi bilo moguće bez pominjanja uloge ženskih i (proto)feminističkih organizacija i akterki u okviru levog kulturnog fronta, koje su se naročito artikulisale oko časopisa *Žena danas*, koji počinje s radom tokom 1936. godine. Prema pisanju Nede Božinović, u međuratnom periodu se javlja potreba da se žene ujedine, prave saveze, uključuju u pokrete, budući da je društvena pozicija žena po svim osnovama i dalje bila obespravljena, a žene u novoj državi i dalje ugnjetavane i bez osnovnih političkih prava⁴⁵¹. Ta veza patrijarhata i kapitalizma, te njihova kritika s feminističkih i materijalističko-marksističkih pozicija, jeste jedno od ključnih okvira samog revolucionarnog ženskog pokreta i *Žene danas*, kao njihovog ključnog glasila.

⁴⁵¹ Neda Božinović, „Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku”, nav. delo, 100–101.

ИЗЛОЖБА ЖЕНА УМЕТНИЦА МАЛЕ АНТАНТЕ

На иницијативу чехословачке сенаторке и председнице Мале Антанте Жена г-ѓа Пламинкове, отворена је у Београду изложба радова жена уметница — земља Мале Антанте.

Мала Антанта жена, поред политичке борбе, поставила је себи за задатак културну колаборацију жена. Та колаборација треба да буде најefиkасније средство за објашњење и упознавање плодова културе заинтересованих народа.

На изложби је сакупљено око 200 радова, слика, скаултура, архитектонских нацрта и пројеката. Поред тога приређена је ретроспективна изложба српских сликарки. По броју изложених радова на прво место долазе уметнице из Југославије, затим уметнице из Чехословачке и Румуније. Мали број изложених скаултурских и архитектонских радова није био довољан да пружи јасну слику стварања жена на том пољу.

У уводној речи намењеној овој изложби, г-ѓа Вера Урбанова (председница Женског комитета за леће уметности у Прагу), излажују положај жена уметнице данас, и схватање својих изложби уопште, изгледа је један избор за се уметници међу подвизима на три групе, на оне чија су дела карактеристична савременим динамичним конфликтима; на оне који вале епско описивање природе и живота, и на лиричаре којима је спољни живот само средство за изражавање унутрашњег доживљавања.

Према овој подели учеснице изложбе могу се сврстати у последње две групе, јер она прва није ни са једним радом заступљена. Изузев неколико њемачких реализација, дела осталих уметница занста су њемачке или америчке описивања доживљавања природе.

Међу чешким сликаркама треба истаћи Јулију Маџерову, једну од најтачнотозаних, чији су радови познати у Паризу, М. Шпалову, В. Врбову и Матјејску. Технички и формално платна чехословачких сликарки заузимају прво место на изложби. Али ваљало се одсуство графике, која би вероватно чешку ликовну уметност боље репрезентовала.

Од румунских сликарки споменућемо М. Елутериад, Х. Попеан две младе уметнице чија су платна колористички богата — Ф. Преториан и Л. Лукасевић.

Стварање жена у Југославији репрезентовале су, на овој изложби наше најбоље уметнице.

Садржајно освежене највише на овој изложби опет међу најмањим. Тако на



В. Врбова: Дева

пр. Веру Чохаић ни интересе жеће (ниначе тако издано заступљено на изложби) она се не налажала у мртвим природима, већ тражи слике који ће истаћи оно што је у живој природи израз савремене динамике. (Волели бисмо да се у избору дела ове сликарке видело рачуна о платина која није више репрезентују, у којима је социјална тематика јаче изражена).

Платни најмањих сликарки на овој изложби претстављају најпознатији допринос напредном културним циљевима Мале Антанте жена. Отуда је штета што претставнице те генерације нису у већем броју (нид са више радова) заступљене. Сматрамо да би за претстојеће изложбе у чехословачкој и Румунији требало неизоставно извршити допуне које би напредној Чехословачкој јавности показале уметничка стремљења напредних уметница код нас. Ретроспективну изложбу радова српских сликарки поменућемо (због ограниченог простора) само са неколико речи. Она нас је упознала са делатношћу наше жене на пољу ликовне уметности у прошлим вековима, почев од уметничких везова монахиње Јефимие (XIV век), па преко платна Катарице Исајовић (1910—52), Миње Вукомановић, Берке Вука Караџића (1828—54), Полексије Годоровић (1848), Анђелије Лазаревић (1888—1926), до платна Наталије Цветковић (1888—1928) и Надежде Петровић (1875—1915). Многе између њих биле су познате не само као талентоване сликарке, већ и као жене које су своју делатност стављале у службу ослободилачких борби Србије и њених настојања на подручју културе.

Ф. П.

ПАУЛА МОДЕРЗОН-БЕКЕР

Немачка сликарка Паула Модерзон-Бекер, (рођена 1876 у Дрезди) претставља једну сасвим особину талената, који је самостално ишао својим путем.

Ма да је извесно време живела у Паризу, импресионисти ипак нису имали већег утицаја на њу. Главни део њене делатности пада у време које је провела у Ворпсведе, уметничкој колонији у северној немачкој кизни.

Њене слике су женски осећајне и емољски повезане са тмим пејсажом и људима у њему. Она је мужевном кичом стварала жене, цвеће.

Укратко пред своју смрт (била је удата за сликара Модерсона) датила се још једном кичење и васикала себе трудују. Умрла је при порођају свог првог детета (20 новембра 1907).

Данас се њене слике укључају на немачких музеја и преносе на изложбу «Изолације уметности». Она је била једина жена међу немачким експресионистима.

Прошло је тридесет година од њене смрти. Ми се са ироничким поштовањем сећамо те жене која је заувек своје одређено место у ликовној уметности, а њене слике остаће и даље сведочанство једне дубоко прожвижене уметности.

Н. С.



Паула Модерзон-Бекер: Аутопортрет

U svojoj rubrici pod nazivom Umetnost, Fani Politeo Vučković, interseksionalno je uvezivala (levu) feminističku umetničku praksu koju su stvarale žene umetnice, o kojima je najčešće pisala, i savremenu društveno-ekonomsku realnost o čemu govori i jedan od njenih prvih tekstova koje je pisala za *Ženu danas*, u broju 10, iz februara 1938. godine, pod nazivom „Izložba žena umetnica Male Antante”. Izložba je bila organizovana na inicijativu tadašnje čehoslovačke senatorke i predsednice Male Antante. Pored političke saradnje, u tekstu se navodi da je Mala Antanta žena postavila sebi kao zadatak i „kulturnu kolaboraciju žena”: „Ta kolaboracija treba da bude najefikasnije sredstvo za zblizavanje i upoznavanje plodova kulture zainteresovanih naroda.”⁴⁵²

Radilo se o velikoj izložbi na kojoj je izloženo oko dvesta umetničkih radova umetnica iz Čehoslovačke, Rumunije i Jugoslavije. Paralelno je organizovana i retrospektivna izložba srpskih slikarki. Od jugoslovenskih umetnica, Fani Politeo Vučković je izdvojila umetničke radove pripadnica mlađe generacije, posebno slikarke Vere Čohadžić:

*Veru Čohadžić ne interesuje cveće (inače tako izdašno zastupljeno na izložbi), ona se ne uživljava u mrtvim prirodamama, već traži sižee koji će istaći ono što je u živoj prirodi izraz savremene dinamike. (Voleli bismo da se u izboru dela ove slikarke vodilo računa o platnima koja nju više reprezentuju, u kojima je socijalna tematika jače naglašena).*⁴⁵³

Savez Male Antante je već tada bio na izdisaju, budući da se spoljna politika Kraljevine Jugoslavije u međuvremenu okrenula ka silama Osovine. Međutim, upravo je u odabiru baš ove umetnice i njenih radova Fani Politeo skrenula pažnju na mlađu generaciju progresivnih umetnica i umetnika, kojima je pripadala Vera Čohadžić: „Platna najmlađih slikarki na ovoj izložbi predstavljaju najpoznatiji doprinos naprednim kulturnim ciljevima Male Antante žena.”⁴⁵⁴

452 Fani Politeo Vučković, „Izložba žena umetnica Male Antante”, *Žena danas* 10, 1938, 20.

453 Isto.

454 Isto.

Kao što je ranije već pominjano, socijalna tematika bila je onaj ideološki i politički okvir u kome su se kretali umetnici i umetnice koji su se tokom četvrte decenije 20. veka okupljali oko ilegalne grupe *Život*, zatim umetnici i umetnice Kruga Jevremove ulice, Udruženja likovnih umetnika, Umetničkog paviljona *Cvijeta Zuzorić* i Salona Nezavisnih, čineći levi umetnički front. Kompleksna ali istovremeno i suptilna mnogostrukost odnosa koja se tih godina gradila u okviru šireg komunističkog i antifašističkog pokreta predvođenog tada ilegalnom Komunističkom partijom Jugoslavije, pretpostavljala je kontinuitet feminističkih, umetničkih i revolucionarnih praksi predratnog (i ratnog) perioda.

Ključne teme koje je Fani Politeo Vučković adresirala u tekstu „Izložba žena umetnica Male Antante” – položaj žena umetnica, „shvatanje modernih umetnica uopšte”, važnost savremene grafike u komunikaciji „naprednih” ideja, traženje sižea ne u cveću i mrtvim prirodama, već sižea „koji će istaći ono što je u živoj prirodi izraz savremene dinamike”, naglašene socijalne tematike – kao „doprinos naprednim kulturnim ciljevima Male Antante žena”, upravo i govori o pravcima u kojima se kretala levo feministička umetnička praksa progresivnih umetnica. Fani Politeo ih čak dovodi u vezu i pravi kontinuitet s prethodnim generacijama socijalno angažovanih umetnica:

*Mnoge između njih bile su poznate ne samo kao talentovane slikarke, već i kao žene koje su svoju delatnost stavljale u službu oslobodilačkih borbi Srbije i njenih nastojanja na području kulture.*⁴⁵⁵

Kraljevina Jugoslavija nije donela ništa novo u smislu poboljšanja ekonomskog, pravnog i političkog položaja žena, a ni specifično žena umetnica. Svi zakoni koje je nova država nasledila zasnivali su se na podređenom položaju žena, u kojima se u većoj ili manjoj meri ograničavala njihova radna sposobnost, pravo na obrazovanje, pravo nasleđivanja, na zapošljavanje, kao i ona koja su se ticala roditeljskih prava i prava na starateljstvo. U većem delu Kraljevine institucija braka

bila je pod crkvenom jurisdikcijom. Zakoni koji su se ticali radnog prava radnica, a koji su potvrđeni i delimično unapređeni tokom 1922. godine, poput Zakona o zaštiti radnika, te Zakona o osiguranju radnika, koji su čak uvodili i mogućnost plaćenog porodiljskog odsustva, tek su se sporadično primenjivali, a najčešće su ignorisani. Kako navodi Tijana Okić u tekstu pod nazivom „Od revolucionarnog do proizvodnog subjekta: alternativna historija AFŽ-a”, u međuratnom periodu tradicionalne forme patrijarhalne porodice (zadruga i višegeneracijsko domaćinstvo) sve više su se raspadale, dok je novčana privreda sve više prodirala u privredu. Odnosi između muškaraca i žena rapidno su se menjali, naročito među onim mlađim, u smislu sve slobodnijih odnosa: „Žene sa sela gubile su stvarnu zaštitu patrijarhalnih običaja i našle se između patrijarhalnog pravnog poretka s jedne i neograničene slobode eksploatacije tržišta s druge strane.”⁴⁵⁶ Naime, sela naglo osiromašuju, nastavlja se fragmentacija zemljišnog poseda, što za posledicu ima sve veću transformaciju seljaštva u seljačko-radničku klasu, kojoj rad na selu nije dovoljan izvor prihoda, već ima potrebu za dodatnim izvorima. Kada se uz pojavu ove klase doda i sve veći broj ženske i dečje radne snage u gradskim centrima zahvaćenim procesima urbanizacije i industrijalizacije, kao rezervnoj armiji nezaposlenih, jasno je da su takve posledice omogućile samim poslodavcima smanjenje cene rada i nadnica. Takva društvenopolitička situacija dovela je do potrebe za ženskim ujedinjenjem kako bi se njihov radni i socijalni položaj poboljšao. Stoga nije ni čudo što Fani Politeo Vučković, kada u pomenutom tekstu prenosi govor Vere Urbanove, predsednice Ženskog komiteta za lepe umetnosti u Pragu, u prvi plan ističe tadašnji položaj žena umetnica.

⁴⁵⁶ Tijana Okić, „Od revolucionarnog do proizvodnog subjekta: alternativna historija AFŽ-a”, u: Andreja Dugandžić i Tijana Okić (ured.), Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava, nav. delo, 157.

7.1.2.

(Levo)feminističke prakse u promišljanju
neplaćenog ženskog i umetničkog rada
– savremena teorijska perspektiva

Specifičnom pozicijom žena u kapitalističkim društvenim odnosima bavila se i feministička teoretičarka i aktivistkinja Silvija Federiči u svojoj važnoj studiji o prvobitnoj akumulaciji kapitala *Kaliban i Veštica: žene, telo i prvobitna akumulacija* (2013)⁴⁵⁷, kojom dopunjuje ali i kritikuje Marksovu analizu prvobitne akumulacije kapitala, koja je po ovoj autorki temeljno doprinela stvaranju polne odnosno rodne nejednakosti. Marks je, po Federiči, proces prvobitne akumulacije analizirao isključivo iz ugla nadničarskog industrijskog proletarijata, dok se u njegovom radu nigde ne pominju duboke transformacije po pitanju reprodukcije radne snage i društvenog položaja žene. Marks u pomenutoj analizi ne pominje ni „Veliki lov na veštice” iz XVI i XVII veka, iako je to bila državno sprovedena kampanja širokih razmera i s dubokim posledicama, koja je ključno odredila poraz evropskog seljaštva i ubrzavanje njegovog proterivanja sa zemlje kojom se do tada raspolagalo zajednički.⁴⁵⁸ Ova značajna feministička perspektiva za sagledavanje procesa prvobitnog uspostavljanja kapitalističkog sistema, umnogome proširuje problem i na relaciji patrijarhat-kapitalizam.

Silvija Federiči tvrdi da, naime, oduzimanje sredstava za izdržavanje evropskim radnicima kao i kolonijalno istrebljivanje i porobljavanje američkih i afričkih urođenika za robovski rad nisu bili jedini postupci

457 Videti: Silvija Federiči, „Kaliban i Veštica: žene, telo i prvobitna akumulacija”, nav. delo.

458 Isto, 85.

koji su za posledicu imali stvaranje i „akumuliranje” svetskog proleterijata. Taj proces je zahtevao i „transformaciju tela u radnu mašinu i prisiljavanje žena na reprodukciju radne snage”⁴⁵⁹. Dati proces je zahtevao slamanje snage žena, i događao se u pomenutom periodu na tlu Evrope i Amerike kroz istrebljivanje „veštica”. Dakle, prvobitna akumulacija kapitala nije samo akumulacija i koncentracija upotrebljive radne snage i kapitala već je i „akumulacija razlika i podela unutar radničke klase, čime hijerarhije zasnovane na rodu, kao i na ‘rasi’ i starosnoj dobi, postaju konstitutivni elementi klasne vladavine i formiranje modernog proleterijata”⁴⁶⁰. Te nametnute podele, naročito između muškaraca i žena, doprinele su još podmuclijim oblicima porobljavanja, unevši u telo proleterijata duboke podele, koje su poslužile za intenziviranje i prikrivanje eksploatacije. Dalje, po Silviji Federiči, Marks nikada nije odgovorio na pitanje zašto bi rađanje bilo „prirodna činjenica”, umesto, kako to Federiči formuliše, društvena, istorijski određena aktivnost, u koju su investirani razni interesi i odnosi moći, kao što nije uzimao u obzir i da bi muškarci i žene mogli imati različite interese u pogledu „pravljenja dece” – kategorije koja se smatrala rodno neutralnom i neodređenom.

Svi pomenuti procesi unutar prvobitne akumulacije kapitala uticali su i na promene unutar (koncepta) porodice, koja postaje središte reprodukcije radne snage. I ovde se vlast dodeljuje muškarcima – radnicima, nad ženama i decom, ali ne na osnovu vlasništva kako je proces tekao u feudalnim društvima, već na osnovu isključivanja žena iz nadničarskih poslova. Takve politike su sprečavale žene da raspolažu sopstvenim novcem, što je proizvelo materijalne uslove za potčinjavanje žena muškarcima, te prisvajanje njihovog rada. Izgradnja takvog patrijarhalnog poretka uslovlila je i novu polnu podelu rada, koja nije samo diferencirala muške i ženske poslove, već je drugačije oblikovala i njihova iskustva i celokupne živote, te njihov odnos prema kapitalu i ostalim sektorima radničke klase. Proizvodnja razlika u društvenoj moći žena i muškaraca, kao i, u vezi s tim, prikrivanje ženskog neplaćenog rada (unutar kuće i porodice),

459 Isto, 85-86.

460 Isto.

omogućili su kapitalizmu da unedogled proširi „neplaćeni deo radnog dana” i iskoristi (mušku) nadnicu kako bi se akumulirao ženski rad. Po Silviji Federiči, upravo je taj momenat često služio za skretanje klasnog antagonizma u antagonizam između muškaraca i žena: „Zato je prvobitna akumulacija iznad svega bila akumulacija razlika, nejednakosti, hijerarhija i podela, koji su otuđili radnike kako jedne od drugih, tako i od samih sebe.”⁴⁶¹ U sferi neplaćenog kućnog rada i brige o porodici, te društvenoj reprodukciji, jedno od ključnih mehanizama potčinjavanja svakako je i materinstvo kao praksa koja se odnosi na negu i brigu o deci, koja je uvek određena specifičnim istorijskim, ekonomskim, političkim i kulturalnim kontekstom. Dominantni diskursi o materinstvu se kroz različite institucionalne prakse uspostavljaju kao specifični režimi koji podrazumevaju oblik „društvene kontrole u kome prostor (potencijalno kolektivne) brige postaje mesto ostvarivanja interesa kapitala i nacionalne države”.⁴⁶²

Takav mehanizam društvenih odnosa koji kapitalistički sistem proizvodi može se primeniti i na polje umetnosti. Kako je u savremenoj studiji o paradoksu neplaćenog umetničkog rada pokazala sociološkinja i teoretičarka kulture Katja Praznik:

Uobičajeno razmišljanje i konvencionalna akademska istraživanja, kao i mjere kulturnih politika koje se odnose na umjetnički rad, u pravilu ga odvajaju od ostalih oblika rada, te ga smatraju posebnim, distinktivnim ili iznimnim. Prema mojem razumijevanju, upravo u tome leži ključna kontradikcija neplaćenog umjetničkog rada: iako institucija umjetnosti osigurava relativnu autonomiju umjetnika u odabiru parametara njihova rada kao specijalizirane profesije, omogućavajući kritiku društvenog poretka, ona također njeguje sistem eksploatacije kojega karakterizira neredovitost i nesigurnost zaposlenja, te nejednakost u visini naknade. Prestiž i percepcija iznimnosti umjetničkog rada obično zasjenjuju nepravdu prekarnog i

461 Isto, 148.

462 Ana Vilenica, „Postajanje majkom: Od neoliberalnog režima materinstva ka radikalnoj političkoj subjektivizaciji”, u: Ana Vilenica (ured.), Postajanje majkom u vreme neoliberalnog kapitalizma, (uzbu)na))), Beograd, 2013, 9.

često neplaćenog rada koji održava umjetnost kao instituciju. Umjetnička iznimnost i autonomija stoga promiču doktrinu: radi ono što voliš.⁴⁶³

Da bi pokazala duboko eksploatatorsku prirodu neplaćenog umjetničkog rada u savremenom sistemu umjetnosti, uporedila ga je s neplaćenim kućnim radom koji se percipira kao „inherentna aspiracija ženskog subjekta koja dopušta da taj rad ne bude plaćen”.⁴⁶⁴ Koristeći feminističko-marksističku analizu neplaćenog kućnog rada razvijanu tokom sedamdesetih godina 20. veka, kako bi pokazala vezu između strukturnog prikrivanja umjetničkog i kućnog rada, Praznik dodatno osvetljava mehanizme negiranja ekonomske podloge umjetničkog rada i poricanja socio-ekonomskog konteksta u polju umjetničke produkcije. Vodeći se značajnim istraživanjem pomenute feminističke teoretičarke i aktivistkinje Silvije Federiči o neplaćenom kućnom i reproduktivnom radu kao najmoćnijem oružju protiv ženskog osnaživanja, te pripisivanju takvog rada isključivo ženskoj prirodi i „čin(u) ljubavi za kojega nadnica nije potrebna”, Katja Praznik dekonstruisala je buržoasko poimanje umjetničkog rada kao rezultata „umjetničke nadarenosti i urođene potrebe umjetnika za samoizražavanjem”: „Dok je plaćanje nadnice ono što bi umjetnika ili umjetnicu uvažilo kao radnika ili radnicu, izostanak naknade u tom pogledu čini umjetnički rad nevidljivim u kapitalizmu.”⁴⁶⁵ Ovo teorijsko jukstapozicioniranje otkriva načine na koje ta „posebnost” umjetničkog rada, po pitanju njegovog prikrivanja, proizvodi slične efekte kao i „posebnost” kućnog rada o kojima se ekstenzivno govori na strani cama *Žene danas*.

463 Katja Praznik, „Paradoks neplaćenog umjetničkog rada: ljubav u ritmu eksploatacije”, 2019, <http://slobodnifilozofski.com/2019/09/paradoks-neplacenog-umjetnickog-rada-ljubav-u-ritmu-eksploatacije.html> (02. 05. 2022.)

464 Videti intervju s Katjom Praznik: Jasna Jasna Žmak, Katja Praznik: Umjetnički rad je stvaran rad, a ne božanska intervencija, Portal Voxfeminae, 12. 06. 2017. <https://voxfeminae.net/pravednost/katja-praznik-umjetnicki-rad-je-stvaran-rad-a-ne-bozanska-intervencija/> 02. 05. 2022.

465 Katja Praznik, „Paradoks neplaćenog umjetničkog rada: ljubav u ritmu eksploatacije”, nav. delo.

7.2.

Klasni karakter feminističke intervencije Fani Politeo Vučković u istoriji umetnosti

Fani Politeo Vučković nije pisala samo o umetničkoj (i društvenoj) praksi savremenih umetnica, već se često u svojim tekstovima osvrtna i na primere žena umetnica iz 19. i ranog 20. veka, poput Berte Morizo i Sizan Valadon. Izvođenje feminističkih intervencija u istoriju umetnosti tako se odigrava kroz dekonstruisanje mehanizama (muške) moći koji su vladali u umetnosti kraja 19. veka, „između starog i modernog slikarstva”.⁴⁶⁶

U tekstu „Jedna francuska slikarka: Suzan Valadon”, Fani Politeo Vučković analizira mehanizme muške moći, „društvenu konstrukciju polne razlike i ulogu kulturnih reprezentacija u toj konstrukciji”⁴⁶⁷, kako bi na primeru slikarke Sizan Valadon dekonstruisala značaj „žena-kao-proizvođača”⁴⁶⁸ u umetnosti. Kao „žena-umetnik ona je dugo zapostavljena i prećutkivana”, objašnjava na stranicama *Žene danas* svojim čitateljicama Fani Politeo, tako da se u istorijama francuskog slikarstva

⁴⁶⁶ Fani Politeo Vučković, „Jedna francuska slikarka: Suzan Valadon”, *Žena danas* 14, 1938, 21.

⁴⁶⁷ Grizelda Polok, „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti”, u: Branislava Anđelković (ured.), *Uvod u feminističke teorije slike*, nav. delo, 116.

⁴⁶⁸ Isto, 117.

može naći vrlo malo podataka o njoj, „a ukoliko ih ima, oni daju bledu, ili čak netačnu ocenu njenog dela”⁴⁶⁹:

*Pri tome se obično kao merilo za ocenjivanje talenta, ali ujedno i kao merilo za podcenjivanje, uzima njen tzv. „muški stil”. Manje konzervativni kritičari smatraju Sizanu velikom ukoliko je dostigla „mušku” umetnost, dok je oni konzervativniji upravo zbog takve umetnosti smatraju neoriginalnom.*⁴⁷⁰

Živeći u teškoj materijalnoj situaciji, radeći slabo plaćene poslove od svoje rane mladosti, Sizan Valadon je paralelno gradila svoju slikarsku praksu, uz impresioniste i postimpresioniste, Renoara, Tuluz-Lотрека, Degaa, kojima je često bila i model. Kako nam i Fani Politeo u pomenutom tekstu objašnjava, „zlurada i konzervativna kritika godinama je prećutkivala njeno stvaranje tako da Sizana dugo nije izlagala u Salonima, već je svoje slike prodavala raznim kolekcionarima”. Tek početkom 20. veka, „živeći vrlo teškim životom” i „zasenjena genijalnošću svog sina” slikara Morisa Utrila, počela je da izlaže u Jesenjem salonu, zatim Salonu nezavisnih i Salonu Tijeri.

Velika pobornica socijalne umetnosti, Fani Politeo je svojim feminističkim intervencijama otkrivala u umetnosti Sizan Valadon „jake realističke podsticaje” koji su bili u vezi „s njenim socijalnim poreklom i iskustvima iz ranog detinjstva”. Kako u tekstu ističe, snažni realizam u tradiciji Domijea i Kurbea prožimao je njene tipične teme: portrete, aktove i mrtve prirode:

Mada delo naše slikarke nije neka oštra domjeovska kritika društva, ipak u njenim portretima i aktovima mi danas vidimo rečiti dokument o svetu i mentalitetu društva koje je ona slikala i iz kojega je sama potekla. Svojim portretima krojačica, porodica krčmara, sitnih trgovaca i činovnika, nedobačenih literata, umela je da da izraz kroz koji se ogleda psihologija tog radnog sveta. Preterano gojazna, deformisana ili mršava tela njenih kupačica, domaćica, pralja i prostitutki, govore o njihovom poreklu, isto kao što nam autoportre Sizane Valadon bez ulepšavanja

⁴⁶⁹ Fani Politeo Vučković, „Jedna francuska slikarka: Suzan Valadon”, nav. delo, 21.

⁴⁷⁰ Isto.

govori o jednoj ženi kojoj je sav taj mali svet sa njenih platna bio srodan i prislan (14/1938: 21).

Grizelda Polok će, nekoliko decenija kasnije, ovakve feminističke intervencije u istoriji umetnosti shvatiti kao jednu od primarnih odgovornosti discipline, u čiji epicentar proučavanja mora biti postavljena „žena-kao-proizvođač“:

Biti proizvođač umetnosti u buržoaskom društvu u Parizu krajem devetnaestog veka značilo je, barem na izvestan način, nadilaženje definicije ženskog, pri čemu je i samo 'žensko' klasno opterećen termin. Žene je trebalo da budu majke i 'anđeli domaćinstva' koji se ne zapošljavaju, pa tako i ne zarađuju novac. Pa ipak, onaj isti društveni sistem koji je proizveo ovu ideologiju domaćinstva, koju su milioni žena prigrlili i oživelili, takođe je stvorio i feminističku pobunu s različitim skupom definicija ženskih mogućnosti i ambicija.⁴⁷¹

Svest o postojanju klasnih odnosa u devetnaestovekovnom umetničkom sistemu ogleda se i u tekstu pod nazivom „Bert Morizo“⁴⁷², u kome piše o pionirskom značaju slikarke Berte Morizo u okviru impresionističkog pokreta u kojem su, takođe, dominirali muškarci slikari. Uporedivši uslove života i rada dve savremenice slikarke: Sizan Valadon, koja je imala teško detinjstvo i život u kome je bila prinuđena da radi nisko plaćene poslove da bi preživela, da bi tek u kasnoj životnoj dobi bila prepoznata kao slikarka, i Berte Morizo, iz imućne buržoaske porodice koja joj je obezbedila lagodan život, umetničko obrazovanje i mogućnost da se bavi slikarstvom kao profesijom, Fani Politeo Vučković demistifikuje kapitalističke klasne odnose. U materijalnim okolnostima u kojima je žena-umetnica dvostruko opterećena, bivajući prinuđena da se izdržava od svog rada, bilo slikarskog ili nadničarskog, menja se i sam karakter umetnosti:

471 Grizelda Polok, „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti“, u: Branislava Anđelković (ured.), Uvod u feminističke teorije slike, nav. delo, 117.

472 Fani Politeo Vučković, „Bert Morizo“, Žena danas 16, 1938, 22.

*Berta u svom životu nije poznala bede po cirkuskim šatrama, ona je živela udobnim i obezbeđenim životom, podsticana u radu manje svojim materijalnim nego stvaralačkim potrebama. Njeno društveno poreklo i njen život nemaju zajedničkog sa životom Sizane Valadon. Otuda primetna oprečnost u karakteru njihovog dela kao motivima koji su ih pri stvaranju inspirisali: na Bertinim slikama nećete naći portrete krčmara, trgovaca, boema i prostitutki. Ona je volela da slika nežne, mlade devojke na obali mora ili u sunčanim parkovima, lirske pejzaže i fine, prozračne akvarele – onakve kakve ih je mogla videti u najužem krugu svoje okoline kroz izrazito lirski temperament.***473**

Iako prepoznata i poštovana od muških kolega impresionista, „(j)edino što je smetalo Bertinu sreću bilo je nepriznavanje njenog talenta od strane kritike i javnosti”,**474** zaključila je Fani Politeo. Tek pred kraj života situacija se menja, „čime je ujedno bilo svršeno sa kritikama koje su je dotle nazivale diletantom ne samo zato što je bila pristalica impresionizma već i zato što je bila žena”.**475**

Različito uslovljeni društveno proizvedeni poreci polne razlike koji su uticali na strukturisanje života ovih dveju umetnica, uostalom, kao i mnogih drugih, strukturno su određivali i njihovu umetničku produkciju, kako je to pokazala i Fani Politeo Vučković. Ovakve feminističke intervencije u istoriji umetnosti imaju tendenciju da prevaziđu isključivo bavljenje „ženskim pitanjem” i teže da strukturno destabilizuju dominantni pristup proizvodnji i diseminaciji znanja i (istorije) umetnosti. O tome govore i Talija i Patriša u svom tekstu „Feministička kritika istorije umetnosti” naslanjajući se na rad Grizelde Polok:

Neophodno je da se nastavi s objavljivanjem monografija o umetnicama iz prošlosti i sadašnjosti, jer nam je potrebno potpunije znanje o životu i radu umetnica, i tome kako su one izlazile na kraj sa svojim uslovima života i svojom situacijom. No, ako te monografije budu sledile model monografija o 'velikim umetnicima', makar i sa feminističkom perspektivom, time će se samo osnažiti ograničeni, ro-

473 Isto.

474 Isto.

475 Isto.

*mantični koncept veličine i genija. Umetnost ženskih autorki, ma koliko se trudili da je nasilno uguramo u mušku tradiciju, ne može se nikad u nju sasvim uklopiti.***476**

Da je proučavanje forme uz sadržaj jednako važno političko pitanje u umetnosti, Fani Politeo Vučković je isticala i artikulirajući pojam realizma u umetnosti, ali i svih onih drugih umetničkih pokreta i pravaca koji su, bilo svojim formalnim ili pak sadržajnskim sredstvima, doprinosili njegovom razvoju, poput impresionizma:

*Koliko (je) impresionizam uopšte – kao i impresionizam Berte Morizo – bio ravnodušan prema društvenim problemima, ma koliko po svojim socijalnim osnovama bio građanska tekovina, vraćajući umetnost prirodi on je doprineo formalnom usavršavanju umetnosti i obogatio izražajna sredstva njenih savremenih realističnih pravaca. U tome treba tražiti naprednost impresionizma, slikarstva Berte Morizo.***477**

Kada se u savremenim teorijskim okvirima govori o specifičnosti umetničkog rada u odnosu na najamni rad, kao i o poziciji umetnika u procesu (društvene) proizvodnje, te uzimajući u obzir čitavo polje buržoaskih mistifikacija o umetničkoj autonomiji, naglašava se potreba da se o ovim pitanjima mora misliti ne samo istorijski, već i strukturalno kako je to već pokazao pominjani marksistički teoretičar Majkl Hajnrh. Kako je pojasnio, pojmovi klase i klasne pripadnosti nikako nisu unisoni, već predstavljaju promenljive odnose dominacije i otpora, putem kojih se oblikuju društvene institucije oko kojih se proizvodi društvena borba. Zbog toga se, kako Hajnrh poručuje, pripadnost konkretnoj klasi i ne može odrediti formalnim aspektima već isključivo prema subjektivom pozicioniranju unutar klasnih odnosa, na kojim osnovama se društvena i politička organizacija i solidarnost i jedino mogu graditi.**478**

476 Talija Guma Peterson i Patriša Metjus, „Feministička kritika istorije umetnosti“, u: Branislava Anđelković (ured.), Uvod u feminističke teorije slike, nav. delo, 87.

477 Fani Politeo Vučković, „Bert Morizo“, Žena danas 16, 1938, 22.

478 Michael Heinrich, „Koje klase, koje borbe? Odgovor na tekst Karla Reittera Kapitalizam bez klasne borbe?“, nav. delo, 145–155.

Svesna društvenih kontradikcija koje se reflektuju i na one umetničke, Fani Politeo Vučković se bavila i analizom različitih faza kroz koje je prolazilo devetnaestovekovno francusko građansko društvo. U tekstu „Sto godina od francuskog slikarstva od Davida do Sezana” kroz genealogiju različitih umetničkih faza, detektovala je protivrečnosti građanske klase koje su povratno uticale na razvoj francuske građanske umetnosti 19. veka, od klasičnog građanskog realizma, preko romantizma, zatim „kritičkog malograđanskog realizma” to jest naturalizma, i konačno impresionizma:

*Ako sa gledišta istorijskog razvitka slikarstva posmatramo francuski XIX vek i njegov doprinos tome razvitku, videćemo da je nit koja se provlači kroz sve umetničke ideologije ovoga razdoblja u Francuskoj, kao i onih koja su mu prethodila – zajednička težnja svih umetnika da na svoj način izraze istinu o svetu koji ih je okruživao, o društvu za koje su radili, i o sebi. I mada pojedinačna dela svih tih umetnika raznih orijentacija u francuskom XIX veku ne predstavljaju neposredni izvor savremenog umetničkog stvaranja, njihova sinteza znači doprinos bez koga moderne umetnosti ne bi bilo.*⁴⁷⁹

U savremenoj vizuelnoj (likovnoj) historiografiji (post)jugoslovenskog okvira, ne postoji bilo kakav trag o važnosti (levo)feminističkih intervencija u međuratnoj likovnoj kritici i istoriji umetnosti Fani Politeo Vučković. Razlozi su mnogi i prevashodno ih treba tražiti u specifičnim društvenopolitičkim i kulturno-umetničkim strujanjima nakon Drugog svetskog rata, kada historiografijom i istorijom umetnosti dominiraju maskulina modernistička strujanja formirana u odnosu na zvaničnu (kulturnu) politiku socijalističke Jugoslavije. Kada je reč o savremenoj „tranzicijskoj” historiografiji i istorijsko-umetničkoj struci, tek tu ova važna protagonistkinja *levog umetničkog fronta* nije našla svoje mesto, budući da se date oblasti nalaze pod uticajem procesa privatizacije i komodifikacije institucija umetnosti, i/ili pak pod direktnim uticajem procesa istorijskog revizionizma.

⁴⁷⁹ Fani Politeo Vučković, „Sto godina od francuskog slikarstva od Davida do Sezana”, *Žena danas* 21, 1939, 19.

Primer Fani Politeo Vučković govori o važnosti feminističkih intervencija u sagledavanju odnosa umetnosti i društva, te umetnosti i politike, u kojima se detektuju kontinuiteti između feminističke umetničke prakse i feminističke istorije umetnosti, osvešćujući značaj širih (političkih) zajednica kojima kao feministkinje pripadamo – ženskom pokretu – o kome je nekoliko decenija kasnije pisala Grizelda Polok⁴⁸⁰. Čini se da je ona bila svesna činjenice da umetnost sama po sebi ne može da promeni postojeće društvene odnose, a naročito to nije mogla ostajući u začaranom (ekskluzivističkom i elitnom) krugu umetničkog sveta. Stoga se, u svom radu, tako kategorički posvetila preispitivanju statusa (buržoaskog) umetnika, njegove konstruisane društvene pozicije, te samog umetničkog sistema izolovanog od društvenih zbivanja, koji je uporno negirao poziciju žena-umetnica u umetničkom sistemu, kao i njihov, dvostruko opterećen, realni materijalni položaj. No njena društvena aktivnost je bila povezana i s političkim organizovanjem, koji će presudne učinke sagledati u nastupajućim ratnim okolnostima, u kojima će Fani Politeo, poput mnogih drugih, ostaviti svoj život, radeći na prosvetnim, političko-informativnim i kulturno-umetničkim aktivnostima. Stoga je i iznimno važno govoriti o kontinuitetu umetničkih i političkih praksi u okviru različitih faza revolucionarne umetnosti, ne samo one ratne – u kojoj se javljaju fenomeni narodne kulture i partizanske umetnosti, već i one predratne – umetnosti (kritičkog) realizma, u koju je Fani Politeo Vučković feministički intervenisala, a kojoj tek sledi novo čitanje i definisanje.

480 Grizelda Polok, „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti“, u: Branislava Anđelković (ured.), Uvod u feminističke teorije slike, nav. delo, 121.

Уметност

БЕРТ МОРИЗО

„Улицу Пелетје прати несрећа. После песара у Опери, нова непогода сручила се на ту четврт. Код Дитан Риел-а отсрени је излоба која би требало да буде сликарска. Незасти-љени посетилаци улази, а пред његовим очима пружа се окрутан призор. Пет или шест срца — међу којима и Једна жена угосиран су ту саставља да би изазвали своја дела... Ови магови уметници зову себе Импресионистима“.*

Овако је поводом друге изложбе импресиониста 1876 године писао критичар „Фигуро“ — Алберт Волф. Ко су ти млади уметници чија је појава толико узбудила званичну критику, шта је то у њиховој уметности изазвало презир и смех код публике?

Следећих и уметника Едуарда Мане-а: Писаро, Клод Моне, Сислеј, Ре-ноар, Сезан, Берт Моризо, — још 1874 одлучили су да пререде заједничку изложбу (која је уједно била прва) како би јавност упознали са својим новим методама рада и својим новим схватањем уметности. У циљу обезбеђења успеха покренули су акцију да што шире сараду уметника из раз-них уметничких области. Тако је до-шло до стварања „Анонимног друштва сликара, скулптора и гравера“ под ге-сло — независности духа и естетске слободе опредељења. — Дошле су и-ницијатори овог удружења, међу којима је била и Берт Моризо, остали го-тово усамљени, али су ипак наставили своју културну борбу која је заиста значајна преокрет у уметности.

Као пољазу такву узели су импресионисти од Мане-а технику светла боја ослабљених од уобичајеног сен-чења и почели да сликају ван стјења, у природи, у пленери. Највећа импресионистичка новина било је подлачење изузетног (изузетне атмосфере, осветљења, сенке). Јавност је била дез-оријентисана пред обилешћу тонова нових платна која су заменила дота-дашњу „уметност аранжираних (заме-штених) мотива и традиционалних, заустављених потеза кичице“.**

Од самог заснивања групе импреси-ониста, Једна жена, стаја је rame уз rame с њима, — то је била Берт Моризо. Тек њеним присуством импреси-онистичка група добија свој потпуни облик.

За разлику од Сизане Валадон која је својим ненадмашним талентом до-принела афирмацији импресионизма, значај Берте Моризо је поноиски.

Рођена је 1841 у Буржу, а одрасла у богатој породици, уз оца који је и сам некада учио сликарство. Прве о-снове добила је Берт код Гиншара у Паризу. Дошле јој је воћ постао Ко-ро поред кога је развила свој таленат. Познанством и сарадњом са Едуардом Манеом 1865, тај је таленат дошао до свог првог израза.

Пријатељство између ње и породи-це Мане постало је отада тако прис-но да се Берт и удала за млађег брата сликаревог. Обоје књићни, омо-гућила су себи миран и удобан жи-

* Цитирано у трактату „Сликарни импресионисти“ од Теодора Дире-а.
** Оп. дјат.



Берт Моризо Аутопортр

вот. Једино што је сметало Бертину срећу било је непризнавање њеног талента од стране критике и јавности. Међутим, пре краја живота она је дочекала да њена слика „Млада девојка на балу“ буде примљена у Луксенбург-ски музеј, чиме је уједно било свршено са критиком које су је дотле на-зивале дилетантом не само зато што је била присталица импресионизма већ и зато што је била жена. Умрла је 1885 године.

Берт у свом животу није познала беле по циркусним шатрама, она је живела удобним и обезбеђеним живо-гом, потстипава у раду мање својим материјалним него стваралачким по-требима. Њено друштвено порекло и њен живот немају заједничког са жи-вотом Сизане Валадон. Отуда примет-на опречност у карактеру њиховог де-ла као мотива који су их при ства-рању инспирисали: На Бертиним сли-кама нећете наћи портрете крчмара, трговаца, боема и проститутки. Она је волела да слика нежне, младе девој-ке на обали мора или у сунчаним пар-ловима, лирске пејзаже и фене, про-зрачне акваресе, — онакве мање их је могао видети у најужем кругу своје околине кроз свој изразито лирски темперамент. Та стваралачка атмо-сфера у којој је Берт Моризо развила предуставила је нарочити карактер њене уметности као и нарајнију тех-нику којом се служила (пастел, аква-рел). Оно лирско у њеном сликарству типично је не само за њу као жену већ је природно и код свих оних сли-кара који су своју уметност извојали из друштвене стварности.

Колико импресионизам уопште — као и импресионизам Берте Моризо — био равнодушан према друштвеним проблемима, ма колико по својим социјалним основама био грађански те-ксниан, враћајући уметност природи он је дотрине формалног усавршава-њу уметности и обогатио изражајна средства њених савремених реалистич-ких праваца.

У томе треба тражити напредност импресионизма, сликарства Берте Мо-ризо-фами Поантео



Oton Postružnik, „Mapa 16 linoreza”, linorez, 1934.

Literatura:

Publikacije:

Aleksandar Flaker, „Ruska avangarda”, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1984.

Aleksandar Nenadović, „Razgovori s Kočom”, Globus, Zagreb, 1989.

Alen Badiju, „Buđenje istorije”, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2013.

Anatolij Lunačarski, „Proletkult, kulturni zadaci radničke klase”, Biblioteka „Dva Jelena”, Beograd, 1924.

Andrej Mitrović i dr., „Studenti Beogradskog univerziteta 1838–1941. Hronologija političkog života”, Univerzitetski odbor za proslavu 50 godina SKJ i SKOJ, Beograd, 1971.

Andreja Dugandžić i Tijana Okić, „Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava”, Dobra knjiga, Sarajevo, 2016.

Andrew Hemingway (Ed.), „Marxism and The History of Art, From William Morris to the New Left”, Pluto Press, London, 2006.

Antonio Gramši, „Izabrana dela”, Kultura, Beograd, 1959.

Boris Buden, „Vavilonska jama. O (ne)prevodivosti kulture”, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.

Boris Grojs, „Umetnost utopije”, Plavi krug, Logos, Beograd, 2011.

Branko Petranović, „Istorija Jugoslavije 1918–1988”, I knjiga: Kraljevina Jugoslavija 1914–1941, Nolit, Beograd, 1988.

Branko Vučićević, „Srpske lepe umetnosti”, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.

Claire Bishop, „Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship”, Verso, London, Njujork, 2012.

Damir Arsenijević i drugi, „Husinska buna: proizvodnja revolucionarnog subjekta”, Rosa-Luxemburg-Stiftung SEE, Tuzla, 2021.

Darko Suvin, „Pouke iz Ruske revolucije: epistemološki pristup”, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, 2017.

Darko Suvin, „Samo jednom se ljubi: radiografija SFR Jugoslavije”, Rosa Luxemburg Stiftung, Beograd, 2014.

Dejan Sretenović, „Urnebesni kliker: umetnost i politika beogradskog nadrealizma”, Službeni glasnik, Beograd, 2016.

Dušan Bilandžić, „Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije: glavni procesi 1918–1985”, Školska knjiga, Zagreb, 1985.

Džef Ili, „Kovanje demokratije: istorija levice u Evropi, 1850–2000”, Fabrika knjiga, Beograd, 2007.

Derđ Lukač, „Problemi realizma”, Svjetlost, Sarajevo, 1957.

Dorđe Jovanović, „Protiv obmana”, Beograd, 1951, 225.

Dorđe Stanković, „Studenti i Univerzitet: 1914–1954. Oglеди iz društvene istorije”, Centar za savremenu istoriju jugoistočne Evrope, Beograd, 2000.

Fredrik Džejmson, „Političko nesvesno”, Rad, Beograd, 1984.

Georg Lukacs, „Povijest i klasna svijest”, Naprijed, Zagreb, 1977.

Gerald Raunig, „Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka”, Kuda.org i Futura, Novi Sad, 2006.

Goran Korov, „Rad KPJ u Zagrebu od 1931. do 1941. godine”, Rosa Luxemburg Stiftung SEE, Beograd 2016.

Grupa autora, „Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini”, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2008.

Grupa autora, „Nemoguće/L'impossible”, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1930.

György Lukács, „Poglavlje o arhitekturi”, DAI-SAI: Pula, Filozofski fakultet Rijeka, Zagreb, 2017.

- Hanifa Kapidžić Osmanagić, „Srpski nadrealizam i njegovi odnosi sa francuskim nadrealizmom”, Svjetlost, Sarajevo, 1966.
- Irina Subotić, „Od Avangarde do Arkadije”, Clio, Beograd, 2000.
- Ivana Hanaček, Ana Kutleša i Vesna Vuković (ured.), „Problem umjetnosti kolektiva – Slučaj Zemlja”, Blok, Zagreb, 2019.
- Jerko Denegri, „Socijalna umetnost i socijalistički realizam iz Vujičić kolekcije”, Medija centar Odbrana, Beograd, 2015.
- John Robert, „Revolutionary Time and the Avant-Garde”, Verso, London, 2015.
- Jovanka Kecman, „Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918–1941”, Narodna knjiga, Beograd, 1978.
- Karel Tajge, „Nadrealizam protiv struje”, Narodna knjiga Alfa, Beograd, 2003.
- Karel Tajge, „Vašar umetnosti”, NIP Mladost, Beograd, 1977.
- Karl Marks, „Uvod u kritiku političke ekonomije”, *Prilog kritici političke ekonomije*, BIGZ, Beograd, 1976.
- Koča Popović i Marko Ristić, „Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog”, Prosveta, Beograd, 1985.
- Lav Trocki, „Književnost i revolucija”, Otokar Keršovani, Rijeka, 1971.
- Lazar Trifunović, „Srpsko slikarstvo 1900–1950”, Nolit, Beograd, 1973.
- Lidija Merenik, „Politički prostori umetnosti 1929–1950: borbeni realizam i socijalistički realizam”, Vujičić kolekcija, Galerija likovne umetnosti – poklon-zbirka Rajka Mamuzića, Novi Sad, 2013.
- Lidija Merenik, „Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945–1968”, Vujačić kolekcija, Filozofski fakultet, Beograd, 2010.
- Louis Althusser i Etienne Balibar, „Kako čitati kapital”, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, Zagreb, 1975.
- Lydia Sklevicky, „Konji, žene, ratovi”, Zagreb: Druga – Ženska infoteka, 1996.

Ljubomir Micić, „Zenitizam”, Dom, Beograd, 1991.

Mikhail Lifschitz, „The Philosophy of Art of Karl Marx”, translated by Ralph B. Winn, Critics Group, New York, 1938.

Milan Koljanin, „Jevreji i antisemitizam u kraljevini Jugoslaviji 1918–1941”, Institut za savremenu istoriju, Beograd, 2008.

Milan Vesović, „Ilegalna štampa Komunističke partije Jugoslavije: 1929–1941”, Institut za savremenu istoriju, Beograd, 1989.

Milenko Karan, „Srpski nadrealizam između psihoanalize i marksizma”, Kultura 32, Beograd, 1976.

Miodrag B. Protić, „1929–1950. Nadrealizam, socijalna umetnost. Edicija: Jugoslovenska umetnost XX veka”, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.

Miodrag Šuvaković (ured.), „Istorija umetnosti u Srbiji XX vek”, Orion Art, Beograd, 2012.

Miodrag B. Protić, „Srpsko slikarstvo XX veka”, Nolit, Beograd, 1970.

Mitra Mitrović, „Ratno putovanje”, Prosveta, Beograd, 1953.

Mitra Mitrović, „Veselin Masleša”, Nolit, Beograd, 1964.

Moša Pijade, „O umetnosti”, Srpska književna zadruga, Beograd, 1963.

Neda Božinović, „Žensko pitanje u Srbiji u XIX i XX veku”, Devedesetčetvrta, Žene u crnom, Beograd, 1996.

Oskar Davičo, Đorđe Kostić, Dušan Matić, „Položaj nadrealizma u društvenom procesu”, Nadrealistička izdanja, Beograd, 1932.

Oto Bihalji Merin, „Graditelji moderne misli u literaturi i umetnosti”, Prosveta, Beograd, 1965.

Pavle Levi, „Kino drugim sredstvima”, Muzej savremene umetnosti i Filmski centar Srbije, Beograd, 2013.

Peter Birger, „Teorija avangarde”, Narodna knjiga Alfa, Beograd, 1998.

Predrag Matvejević, „Književnost i njezina društvena funkcija”, Filip Višnjić, Beograd, 1979.

Predrag Vranicki, „Historija marksizma”, Naprijed, Zagreb, 1961.

Rada Vujičić i dr., „Žene Srbije u NOB”, Nolit, Beograd, 1975.

Rodoljub Čolaković, Pero Damjanović, Mito Hadži Vasilev i drugi, „Pregled istorije Saveza komunista Jugoslavije”, Institut za izučavanje radničkog pokreta, Beograd, 1963.

Sheila Fitzpatrick, „The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts Under Lunacharsky, October 1917–1921”, Cambridge University Press, 1970.

Silvija Federiči, „Kaliban i Veštica: žene, telo i prvobitna akumulacija”, Burevesnik, Beograd, 2013.

Slobodan Ž. Marković, „Književni pokreti i tokovi između dva svetska rata”, Književni klub „Obelisk”, Beograd, 1970.

Sonja Marinković, „Praška generacija u previranjima ideja socijalne umetnosti”, FMU, Beograd, 1981. (neobjavljeni magistarski rad)

Stanislava Barać, „Feministička kontrajavnost. Žanr ženskog pokreta u srpskoj periodici 1920–1941”, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2015.

Stanko Lasić, „Sukob na književnoj ljevici”, Liber, Zagreb, 1970.

Stefan Gužvica, „Prije Tita: Frakcijske borbe u Komunističkoj partiji Jugoslavije 1936–1940.”, Srednja Europa, Zagreb, 2020.

Susan Buck-Morss, „Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West”, MIT Press, Massachusetts, 2002.

Tešin, Gojko, „Otkrovenje srpske avangarde”, Institut za književnost i umetnost, Čigoja štampa, Beograd, 2005.

Todor Kuljić, „Kultura sećanja – teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti”, Beograd, Čigoja štampa, 2006.

Vane Bor i Marko Ristić, „Anti-Zid”, Nadrealistička izdanja u Beogradu, Beograd, 1931.

Vasilije Kalezić, „Pokret socijalne literature”, Narodna knjiga Alfa, Beograd, 1999.

Vera St. Erlich, „Jugoslavenska porodica u transformaciji, studija u tri stotine sela”, Liber, Zagreb, 1971.

Vida Knežević i Marko Miletić (ured.), „Gradove smo vam podigli: o protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma”, Centar za kulturnu dekontaminaciju, Beograd, 2018.

Vjekoslav Četković, „Socijalna umetnost u Srbiji između dva rata”, Akademija umetnosti u Novom Sadu, Novi Sad, 1991.

Vjekoslav Mikecin (ured.), „Marksizam i umjetnost II”, Izdavački centar „Komunist”, Beograd, 1976.

Walter Benjamin, „Eseji”, Nolit, Beograd, 1974.

Zenovia A. Sochor, „Revolution and culture: The Bogdanov-Lenin Controversy”, Cornell University Press, Ithaca, 1988.

Zlata Vuksanović Macura, „Život na ivici: stanovanje sirotinje u Beogradu 1919–1941”, Orion Art, Beograd, 2012.

Zoran Markuš, „Zenitizam”, IP Signature, Beograd, 2003.

Zorica Stipetić, „Argumenti za revoluciju – August Cesarec”, Biblioteka „Pitanja”, Centar društvenih djelatnosti saveza socijalističke omladine Hrvatske, Zagreb, 1982.

Časopisi/Periodika/Zbornici radova:

„Jedna luda noć na Starom Đermu, u kojoj je Beograd postao Montparnas”, *Vreme*, 14. april 1930, 5.

„Kada prijatelji umetnosti postanu i prijatelji umetnika, neće biti ni jednog umetnika koji neće braniti ‘Cvijetu Zuzorić’”, *Politika*, 20. decembar 1936. (izjava Vinka Grdana).

„Poljska: Uvođenje univerzitetskog ‘ghetto-a’”. *Student* br. 9, decembar 1937, 6.

„Izložba žena slikara u Ženskom klubu”, *Žena danas* 8, 1937.

„Sokolski slet – slet fašizma, reakcije i priprema rata protiv Sovjetskog saveza”, *Mladi boljševik*, jun 1930, 3.

„Slikarke govore”, *Žena danas* 5–6, 1937.

(Jovan Popović), „Izložba savremene nemačke umetnosti”, *Paviljon „Cvijeta Zuzorić”*, 1–30. April, Stožer, maj 1931, 153–155.

(Jovan Popović), „Izložba savremene nemačke umetnosti”, Paviljon „Cvijeta Zuzorić”, 1–30. April, Stožer, maj 1931, 153–155.

„Jedna nesvakidašnja izložba na Kolarčevom Univerzitetu: manualni radnici i radnice crtaju ljudska tela”, *Žena danas* 2, 1936.

Ana Vilenica, „Postajanje majkom: Od neoliberalnog režima materinstva ka radikalnoj političkoj subjektivizaciji”, u: Ana Vilenica (ured.), *Postajanje majkom u vreme neoliberalnog kapitalizma*, (uz)bu(na)), Beograd, 2013.

Antonio Gramši, „Hegemonija, intelektualci i država”, u: Jelena Đorđević (ured.), *Studije kulture*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji”, u: *Nadrealizam - socijalna umetnost 1929–1950*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, 24–35.

Božica Ćosić, „Socijalna umetnost u Srbiji”, u: *Revolucionarno slikarstvo*, Spektar, Zagreb, 1977, 3–12.

Chiara Bonfiglioli, „Biografije aktivistkinja AFŽ-a: intersekcionalna analiza ženskog djelovanja”, u: Andreja Dugandžić i Tijana Okić (ured.), *Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava*, Dobra knjiga, Sarajevo, 2016, 16–39.

Dimitrije Denkov, „Povodom izložbe najmlađih slikara”, Stožer, decembar 1933, god. IV, br. 3, 136.

Dr. M. Brdalić, „Nekoliko grešaka protivnika dijalektičkog materijalizma”, Stožer, april–maj 1934, br. 7–8, 45–49.

Dragica Lazarević, „Demonstracije 14. decembra 1939. godine u Beogradu”, *Godišnjak grada Beograda* V, 1958, 338–362.

Evgeni V. Pavlov, Review Articles: „Perepiska [Letters], Mikhail Lifschitz and Gyorgy Lukacs, Moscow: Grundrisse, 2011; Pisma V. Dostalu, V. Arslanovu, M. Mikhailovu [Letters to V. Dostal, V. Arslanov, M. Mikhailov], Mikhail Lifschitz, Moscow: Grundrisse, 2011”, *Historical Materialism* 20.4. (2012), 187–198.

Gal Kirn, „The Yugoslav Partisan Art: Introductory Note”, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal*, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art), 2016, 9–17.

Gal Kirn, „Ejzenštajn, Vertov i Medvedkin: revolucionarna 'kinofikacija' i nastanak komunističke subjektivnosti”, u: Miloš Miletić i Mirjana Radovanović (ured.), *Lekcije o odbrani: da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?*, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, Beograd, 2017, 15–43.

Ilja Erenburg i El Lisicki, „Ruska nova umetnost“, *Zenit* 17–18, 1922.

Irina Subotić, „Sećanje na susrete sa Ljubomirom Micićem”, *Književnost* br. 7–8, Beograd 1981, 1483–1487.

Jelena Vesić, „Administracija estetike ili podzemni tokovi ugovaranja umetničkog posla između ljubavi i novca, novca i ljubavi”, *Frakcija, Časopis za izvedbene umjetnosti*, 68/69, zima 2013, 14–26.

Jerko Denegri, „Preobražaji kritičkih pozicija Ota Bihalji Merina: od socijalističkog realizma preko naivne umetnosti do internacionalnog modernizma”, u: *Srpska umetnost 1950–2000. Pedesete*, Orion/Topy, Beograd, 2013, 57–65.

Jovan Popović, „Idejnost daje krila talentima”, *Umetnost*, 1, beograd, 1949, 3–9.

Jovan Popović, „Sumrak lirike?”, *Naša stvarnost*, 1938, br. 13–14, 139.

Ljubomir Micić, *Srbijanstvo* br. 1, Beograd, 1940.

Louis Althusser, „Ideologija i državni ideološki aparati (Beleške za jedno istraživanje)”, *Marksizam u svetu*, br. 7–8, 1979, 77–119.

Louis Althusser, „Je li jednostavno biti marksist u filozofiji”, u: Josip Brkić (ured.), **Čemu još filozofija**, Centar za kulturnu delatnost Saveza socijalističke omladine Zagreba, Zagreb, 1978.

M. R., „Težak položaj naših likovnih umetnika”, *Politika*, 7. avgust 1927.

Maja Solar, „Dok se svaka kuharica ne politizuje”, *Časopis za teorijske prakse Stvar*, Gerasija, 9/2017.

Maja Solar, „Ženski jugoslovenski eksperiment”, *Margina* br. 3, jul 2014.

Mala enciklopedija, „Novi umetnički realizam”, *Mlada kultura*, 6. februar 1940, br. 6.

Mara Harisijades, „Izložba Udruženja umetnika Zemlja”, *Život i rad*, 15. mart 1935, knj. XXI, sv. 134, 382–383.

Michael Heinrich, „Koje klase, koje borbe? Odgovor na tekst Karla Reittera 'Kapitalizam bez klasne borbe?'”, u: 3k: kapital, klasa, kritika, *Časopis Centra za radničke studije*, god. 2, br. 2, 2015, 145–155.

Mih. S. Petrov, „Prva izložba beogradskih slikara-grafičara”, *Pravda*, 16. februar 1934.

Mikhail Lifshitz, „Leninist criticism”, u: *Literature and Marxism*, Critics Group, New York, 1938, 7–15.

Miklavž Komelj, „Partizanska umetnost iskosa”, u: Marija Vasiljević (ured.), *Umetnost kao otpor fašizmu*, Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, 2015.

Miklavž Komelj, „Smrt protiv smrti”, *Sarajevske sveske 25/26*, Mediacentar Sarajevo, Sarajevo, 2009, 363–394.

Milan K(ašanin), „Izložba g. Kujačića”, *SKG*, 1 maj 1932, knj. 36, br. 9.

Milivoj Bešlin, „Kraljevina Jugoslavija u borbi protiv antifaašizma 1936–1939. Istorijski izazov španskog građanskog rata kao kristalizaciona tačka političke aktivnosti u Jugoslaviji”, u: Milo Petrović (ured.), *Preispitivanje prošlosti i istorijski revizionizam: (zlo)upotrebe istorije Španskog građanskog rata i Drugog svetskog rata na prostoru Jugoslavije*, Udruženje „Španski borci 1936–1939”, Fakultet političkih nauka, Beograd, 2014.

Mirko Kujačić, „Savremena grafika”, *NIN* br. 6, Beograd, 13. april 1935.

Mišela Blanuša, „Umetnički izraz kao kritički iskaz: ideologija i socijalna umetnost međuratnog perioda”, *Zbornik Narodnog muzeja*, XX-2, Beograd 2012, 407–435.

Mome Brodersen, „Biografija Valtera Benjamina”, u: Treći program Radio Beograda, br. 133–134, I-II, 2007, 157–206.

N. Kostin (pseudonim Vase Bogdanova), „Prilog tumačenju pojmova o socijalnoj književnosti”, *Literatura*, II/1932, br. 1, 196.

Nadrealizam – L'ipossible, Nadrealistička izdanja, Beograd, maj 1930.

Nadrealizam danas i ovde, broj 1, Nadrealistička izdanja, Beograd, jun 1931.

Nadrealizam danas i ovde, broj 2, Nadrealistička izdanja, Beograd, januar 1932.

Nepoznati autor, „Novi umetnički realizam”, Mlada kultura, 1940, br. 6 (I izdanje), 75–76; br.6 (II izdanje) 420–421.

Nikola Dedić, „Boris Grojs”, u: Miško Šuvaković i A. Erjavec (ured.), *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Vujičić kolekcija, Beograd, 2009.

Nikola Vukobratović, „KPJ i Kominternu o Narodnoj fronti i Španjolskom građanskom ratu. Pričati o antifazišizmu”, u: Milo Petrović (ured.), *Preispitivanje prošlosti i istorijski revizionizam: (zlo)upotrebe istorije Španskog građanskog rata i Drugog svetskog rata na prostoru Jugoslavije*, Udruženje „Španski borci 1936–1939”, Fakultet političkih nauka, Beograd, 2014.

Olivera Milosavljević, „Beogradska štampa 30-ih o nastupajućem ratu”, u: Sulejman Bosto i dr. (ured.), *Kultura sjećanja: 1941. Povijesni lomovi i svladavanje prošlosti*, Disput, Zagreb, 2008.

Paulina Malušev, „Samouka umetnica o sebi”, *Žena danas* 17, 1938.

Predrag Karelić, „Izložba g. Mirka Kujačića”, *Život i rad*, 15. maj 1932, knj. XI, sv. 66.

Rade Pantić, „Ideologija intimističkog estetizma u srpskom modernističkom slikarstvu između dva svetska rata”, u: *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, tom tri: *Moderna i Modernizmi*, Orion art, Beograd, 2014.

Radojica Živanović Noe, „Napredna umetnost, pojava i razvoj naprednih tendencija u umetnosti kod beogradskih umetnika”, *Naša stvarnost* 1–2, Beograd, 1936.

Radojica Živanović Noe, „Prva nezavisna izložba beogradskih umetnika – i njeno obraćanje u Prvu izložbu nezavisnih umetnika”, *Politika*, 11. januar 1937.

S.S., „Izložba g.g. M. Kujačića, slikara, i M. Tomića, vajara”, Politika, 21. april 1930. (Sreten Stojanović).

Sezgin Bojnik, „Marksističko-lenjinistički koreni zenitizma: o istorijskim korekcijama avangarde koje je uveo film 'Splav meduze' Karpa Godine”, u: Branislav Dimitrijević (ured.), *En Garde 20/21*, Heinrich Boll Stiftung i CZKD, Beograd, 2016, 68–76.

Simona Čupić, „No pasaran kao 'slika u kontekstu’”, Zbornik katedre za istoriju moderne umetnosti Filozofskog fakulteta, II, Beograd, 2006, 55–66.

Slobodan Ž. Marković, „Časopis 'Nova literatura' i Izdavačko preduzeće 'Nolit’”, Književnost i jezik, br. 2, 1965, 7.

Stanislava Barać, „Reprezentacija žene u beogradskoj periodici iz vremena međuratne Jugoslavije”, u: Drago Roksandić i Ivana Cvijović Javorina (ured.), *Desničini susreti 2005. – 2008.: zbornik radova*, Filozofski fakultet u Zagrebu, Plejada, Zagreb, 2010, 67–79.

Stanley Mitchell, „Mikhail Lifshits: A Marxist Conservative”, u: Andrew Hemingway (ured.), *Marxism and The History of Art, From William Morris to the New Left*, Pluto Press, London, 2006.

Stefanović, S., „Pismo jednog proleterskog pesnika”, Nova literatura, Beograd, godina I, br. 2, 1928, 44–45.

Stevan Galogaža, „Smisao književnosti i budućnost pisaca”, Stožer, II/1931, br. 3–4, 104.

Stevan Hakman, „Izložba Mirka Kujačića i Mihaila Tomića”, Misao, sv. 7–8, knj. XXXII, BGD, 1930, 491.

Stipe Ćurković, „Heteronomija rada/autonomija estetskog”, Frakcija, Časopis za izvedbene umjetnosti, 60/61, zima 2011/2012, 22–33.

Stipe Ćurković, „Klase i klasna borba u Marxovoj kritici političke ekonomije: polemika Karl Ritter vs. Michael Heinrich. Uvod”, u: 3k: kapital, klasa, kritika, Časopis Centra za radničke studije, god. 2, br. 2, 2015, 125–130.

Tijana Okić, „Od revolucionarnog do proizvodnog subjekta: alternativna historija AFŽ-a”, u: Andreja Dugandžić i Tijana Okić (ured.), *Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava*, Dobra knjiga, Sarajevo, 2016, 148–189.

Todor Manojlović, „Jesenja izložba u umetničkom paviljonu”, SKG br. 3, knj. XXVIII, 1929.

Vladimir Marković, „Političko nasleđe antifašizma”, u: Milivoj Bešlin i Petar Atanacković (ured.), *Antifašizam pred izazovima savremenosti*, AKO, Novi Sad, 2012.

Zora Simić Milovanović, „Beograd i borbeni razvoj srpske umetnosti novijeg doba”, *Godišnjak grada Beograda*, 1959, knj. VI, 619–656.

Miklavž Komelj, „The Partisan Art Revisited”, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art)*, 2016, 87–97.

Miklavž Komelj, „The Partisans in Print”, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art)*, 2016, 40–70.

Rastko Močnik, „The Partisan Symbolic Politics”, *Slavica Tergestina, European Slavic Studies Journal, Volume 17 (The Yugoslav Partisan Art)*, 2016, 18–48.

Branislava Anđelković, „Istorija umetnosti i feminističke teorije slike”, u: Branislava Anđelković (ured.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, 9–38.

Chiara Bonfiglioli, „Belgrade, 1978. Remembering the conference 'Drugarica Žena. Žensko pitanje – Novi Pristup?'/Comrade Woman. The Women's Question: A New Approach?' thirty years after”, *Research Master „Gender and Ethnicity”, Faculty of Art – Women's Studies, Utrecht University*, neobjavljen rad, 2008.

Talija Guma Peterson i Patriša Metjus, „Feministička kritika istorije umetnosti”, u: Branislava Anđelković (ured.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, 39–108.

Vida Knežević, „Illegalna grupa Život i levi umetnički front. Pitanje umetničkog organizovanja”, u: Miloš Miletić i Mirjana Radovanović (ured.), *Lekcije o odbrani: da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?*, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, Beograd, 2017, 85–111.

Grizelda Polok, „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti”, u: Branislava Anđelković (ured.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, 109–129.

Katja Praznik, „Paradoks neplaćenog umjetničkog rada: ljubav u ritmu eksploatacije”, <http://slobodnifilozofski.com/2019/09/paradoks-neplacenog-umjetnickog-rada-ljubav-u-ritmu-eksploatacije.html>, 2019.

(N.a.), „Slikar g. Hegedušić o postanku i nastojanjima umetničk egrupe 'Zemlja'”, *Politika*, 4. mart 1935, 5.

O. Biha (Oto Bihalji Merin), „Povodom jedne umetničke izložbe u Beogradu”, *Nova literatura*, časopis za kulturna pitanja god. I, br. 2, Beograd: Nolit, januar 1929, 56–57.

P. Bihaly (Pavle Bihaly), „Povodom slikarske izložbe A. G. Balaža”, *Nova literatura*, časopis za kulturna pitanja, god. II, br. 1, Beograd: Nolit, januar 1930, 27–29.

Josip Depolo, „Zemlja 1929–1935”, u: Drago Zdunić (ured.), *Revolucionarno slikarstvo*, Spektar, Zagreb, 1977, 13–25.

Ivana Hanaček, Ana Kutleša i Vesna Vuković, „Problem umjetnosti kolektiva: slučaj Udruženja umjetnika Zemlja”, u: Miloš Miletić i Mirjana Radovanović (ured.), *Lekcije o odbrani: da li je moguće stvarati umetnost revolucionarno?*, Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, Beograd, 2017, 65–82

Jop (Popović, Jovan), „Dve značajne umetničke manifestacije”, *NIN*, god. I, br. 14, 1935, 6.

R. P. (Rastko Petrović?), „Povodom izložbe Udruženja 'Zemlja' Zagreb. Za novu umetnost”, *Nova literatura*, časopis za kulturna pitanja, god I, br. 11, Beograd: Nolit, oktobar 1929, 315–316.

Rade Pantić, „Od kulture u 'socijalizmu' ka socijalističkoj kulturi”, u: Vida Knežević i Marko Miletić (ured.), *Gradove smo vam podigli: o protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma*, CZKD, Beograd, 2018, 185–200.

Vida Knežević, „Istorijska i savremena promišljanja o ulozi ULU(S)-a u umetničkom organizovanju – jedna moguća perspektiva”, u: Vahida Ramujkić i Milan Đorđević (ured.), *Rad u umetnosti*, Udruženje likovnih umetnika Srbije, Beograd, 2021, 107–117.

Vida Knežević, „Povratak solidarnosti: eksploatacija (neplaćenog) rada i mogućnosti borbe”, *MANEK 9*, Asocijacija Nezavisna kulturna scena Srbije (NKSS), Beograd, 2020, 34–41.

Vida Knežević, „Umetnost kao društveni odnos”, Mirjana Dragosavljević (ured.), *Umetnost je važna. Ali nije dovoljna*, BRINA, Beograd, 2019, 58–73.

Vida Knežević, „Avangarda i kritički realizam: fragmenti o kontinuitetima u jugoslovenskoj kulturi i umetnosti u međuratnom periodu”, *Kultura* br. 161, Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd, 2018, 28–38.

Vida Knežević and Marko Miletić, „A Few Remarks on 'Minor Matters'”, *Unexpected Encounters*, Camera Austria, Graz, 2013.

Vida Knežević i Marko Miletić, „Koga je majka izgubila u Bor da ga traži. O industriji kulture, slobodnom vremenu i pitanju umetničke autonomije”, Vida Knežević i Marko Miletić (ured.), *Trajni čas umetnosti. Re-izvođenje nepoznatog*, Centar za nove medije_kuda.org, Novi Sad, 2012.

„Vojno-fašistička diktatura”, *Klasna borba*, mart-april, 1929.

„Dalja fašizacija omladine“, *Mladi boljševik*, maj 1930, 2.

N.I., *Politika*, 25. april 1932. (Rastko Petrović)

„Prodiranje Hitlerizma“, *Klasna borba* 1-2, jun 1937, 22-23.

Zoran Markuš, „Zenit i nadrealizam”, *Delo* br. 2, Beograd, 1972, 234-236.

Katalozi izložbi:

Mirko Kujačić, „Moj manifest”, Štamparsko izdavačko preduzeće „Vreme”, Beograd, 1932.

Mirko Kujačić, „Predgovor za Mapu Ribari”, 1934.

Mišela Blanuša, „Socijalna grafika: između propagande i likovnog izraza”, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2011.

„Nadrealizam – socijalna umetnost 1929–1950”, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.

Simona Vidmar i Miško Šuvaković, „Naši heroji – socijalistički realizam revidiran – primer ex Jugoslavija”, Umetnosna galerija, Maribor, mart-avgust, 2015.

„Socijalizam i modernost. Umetnost, kultura, politika 1950–1974”, Institut za povijest umjetnosti, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2011–2012.

„Treća decenija – konstruktivno slikarstvo”, kustos Miodrag B. Protić, Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Beograd, 1967.

Zorana Dojić, Dušan Grlja i Jelena Vesić (ured.), „Političke prakse (post-) jugoslovenske umetnosti”, Prelom kolektiv, Beograd, 2010.

Arhivska građa:

Istorijski arhiv Beograda, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti Cvijeta Zuzorić” (1099)

Vebografija:

Arhiv Antifašističke borbe žena Bosne i Hercegovine i Jugoslavije
<http://afzarhiv.org>

Boris Buden, „Translation is impossible. Let’s do it!”
<http://eipcp.net/transversal/1206/buden/en>

Corina L. Apostol, „Art Workers Between Precarity and Resistance: A Genealogy”
https://artsleaks.files.wordpress.com/2012/09/corina_apostol_artsleaks_gazette_3.pdf

David Rif, „Notes on the Avante-garde”
<https://chtodelat.org/b8-newspapers/12-57/notes-on-the-avant-garde>

Michael Heinrich, „Klase, klasna borba i povijesni determinizam” 2013
<http://slobodnifilozofski.com/2013/12/michael-heinrich-klase-klasna-borba-i.html>

Mikhail Lifshitz, „Excerpts from An Autobiography of Ideas, Translated from the Russian by David Riff”
http://www.gutov.ru/lifshitz/texts/excerpts.htm#_edn1

Milan Radanović, „Revolucionarni studentski pokret na Beogradskom univerzitetu 1929–1941”, 2016.
<https://www.masina.rs/revolucionarni-studentski-pokret-na-beogradskom-univerzitetu-1929-1941>

Red min(e)d, „Living archive”

<https://bringintakeout.wordpress.com>

Vesna Vuković, „Partisanship in Art A Conversation between Rena Rädle and Vesna Vuković inspired by an article by John Roberts”

<http://www.openspace-zkp.org/2013/en/journal.php?j=6&t=41>

Vida Knežević i Marko Miletić, „Uloga radničke i revolucionarne štampe u antifašističkoj borbi”, 2014.

<https://www.protivzaborava.com/wallpaper/uloga-radnicke-i-revolucionarne-stampe-u-antifasistickoj-borbi>

Walter Benjamin, „O shvatanju istorije”

<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-o-shvatanju-istorije>

Spisak ilustracija:

Crno-bele ilustracije:

1. Radojica Živanović Noe, „Kompozicija”, linorez, G 510, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
2. Oton Postružnik, „Mapa 16 linoreza”, linorez, G 1070/11, 1934, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
3. Mirko Kujačić, „Kod sudije”, linorez, G 1907, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
4. Oton Postružnik, „Mapa 16 linoreza”, linorez, G 1070/16, 1934, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
5. Marijan Detoni, Grafička mapa „Ljudi sa Sene”, linorez, G 509/1, 1934, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
6. Oton Postružnik, „Mapa 16 linoreza”, linorez, G 1070/14, 1934, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
7. Oton Postružnik, „Mapa 16 linoreza”, linorez, G 1070/15, 1934, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
8. Prvoslav Pivo Karamatijević, iz grafičke mape „Zemlja”: „Žena”, linorez, G 532, 1938, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
9. Prvoslav Pivo Karamatijević, iz grafičke mape „Zemlja”: „Seljak”, linorez, G 527, 1938, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
10. Mirko Kujačić, „Crtež”, Naša stvarnost, 9-10, 1937.
11. Marijan Detoni, Grafička mapa „Ljudi sa Sene”, linorez, G 509/14, 1934, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
12. Iseći iz Nedeljnih informativnih novina (NIN) koje su izlazile tokom 1935. godine, Narodna biblioteka Srbije.

13. Josip Bepo Benković, crtež, inv. br. 328.3a, Galerija „Josip Bepo Benković”, Herceg Novi.
14. „Žandarmerija rasteruje manifestacije prilikom dolaska Ivona Delbosa u Beograd”, 1937. Državni arhiv Srbije, Fond CK_no7_1937.
15. Oton Postružnik, „Mapa 16 linoreza”, linorez, G 1070/13, 1934, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
16. Piroška Ronaj, „Pralja”, Žena danas 16, 1938, 27, Narodna biblioteka Srbije.
17. Iseći iz Žene danas, 1936-1940, Narodna biblioteka Srbije.
18. Paulina Sudarski(?), crtež, Žena danas 10, 1938, 7, Narodna biblioteka Srbije.
19. Paulina Sudarski, „U kafani”, tuš na hartiji, Narodni muzej Zrenjanin, inv. br. 455.
20. Paulina Sudarski, crtež, Žena danas 10, 1938, 9, Narodna biblioteka Srbije.
21. Piroška Ronaj, „Žena na poslu”, Žena danas 22, 1939, 21, Narodna biblioteka Srbije.
22. Oskar Davičo, „Crtež”, razblaženo ulje na papiru, 1929, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
23. Radojica Živanović Noe, „11x11x ili Očajanje jedne noći”, olovka na kartonu, C 348, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
24. Radojica Živanović Noe, „Samoubica ili sanjar”, olovka na kaširanom papiru, C 349, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
25. Mirko Kujačić, „Moj manifest”, Štamparsko izdavačko preduzeće „Vreme”, Beograd, 1932, Signatura: II 288.540, Narodna biblioteka Srbije.
26. Mirko Kujačić, „Moj manifest”, Štamparsko izdavačko preduzeće „Vreme”, Beograd, 1932, Signatura: II 288.540, Narodna biblioteka Srbije.
27. Mirko Kujačić i Nikola Martinovski, 1932, fotografija snimljena u Umetničkom paviljonu *Cvijeta Zuzorić*, Muzej Hercegovine, Trebinje.

28. Mirko Kujačić, „Moj manifest”, Štamparsko izdavačko preduzeće „Vreme”, Beograd, 1932, Signatura: II 288.540, Narodna biblioteka Srbije.
29. Prvoslav Pivo Karamatijević, iz grafičke mape „Zemlja”: „Sovra”, linorez, G 1908, 1938, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
30. Prvoslav Pivo Karamatijević, iz grafičke mape „Zemlja”: „Na putu” linorez, G 1909, 1938, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
31. Mirko Kujačić, Grafička mapa „Ribari”, drvorez, G 549a, 1934, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
32. Mirko Kujačić, Grafička mapa „Ribari”, drvorez, G 549, 1934, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
33. Mirko Kujačić, Grafička mapa „Ribari”, drvorez, G 223, 1934, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
34. Mirko Kujačić, Grafička mapa „Ribari”, drvorez, G 224, 1934, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
35. Đorđe Andrejević Kun, iz grafičke mape „Krvavo zlato”, drvorez, G 498, 1934/36, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
36. Đorđe Andrejević Kun, iz grafičke mape „Krvavo zlato”, drvorez, G 500, 1934/36, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
37. Đorđe Andrejević Kun, iz grafičke mape „Krvavo zlato”, drvorez, G 503, 1934/36, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
38. Đorđe Andrejević Kun, iz grafičke mape „Krvavo zlato”, drvorez, G 505, 1934/36, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
39. Đorđe Andrejević Kun, iz grafičke mape „Krvavo zlato”, drvorez, G 1903, 1934/36, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
40. Đorđe Andrejević Kun, iz grafičke mape „Krvavo zlato”, drvorez, G 1904, 1934/36, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
41. „Motivi bojkota 'Cvijete Zuzorić' – Zahtevi umetnika”, 1936, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*” (1099), Istorijski arhiv Beograda.
42. Iseći iz štampe o samostalnoj izložbi umetnice Vere Čohadžić u maloj sali Umetničkog paviljona *Cvijeta Zuzorić*, 1936, Fond „Udruženje prijatelja umetnosti *Cvijeta Zuzorić*” (1099), Istorijski arhiv Beograda.

43. Paulina Sudarski s kolegama i koleginicama u Kraljevskoj umetničkoj školi, prva polovina 1930ih, Narodni muzej Zrenjanin.
44. Paulina Sudarski (stoji treća sleva) s kolegama, pored nje je Ljubica Cuca Sokić, prva polovina 1930ih, Narodni muzej Zrenjanin.
45. Paulina Sudarski (druga sleva) na studijskoj ekskurziji, pored nje Ljubica Cuca Sokić, prva polovina 1930ih, Narodni muzej Zrenjanin.
46. Paulina Sudarski, „Pogreb”, tuš na hartiji, inv. br. 463, Narodni muzej Zrenjanin.
47. Krsto Hegedušić, „Seljaci na poslu - Krunjenje kukuruza”, („Podravski motivi”), tuš na kartonu, 1933, C 445, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
48. Fani Politeo Vučković, „Jedna francuska slikarka: Suzan Valadon”, Žena danas 14, 1938, 21.
49. Fani Politeo Vučković, „Izložba žena umetnica Male Antante”, Žena danas 10, 1938, 20.
50. Fani Politeo Vučković, „Bert Morizo”, Žena danas 16, 1938, 22.
51. Oton Postružnik, „Mapa 16 inoreza”, linorez, G 1070/1, 1934, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.

Ilustracije u boji:

52. Paulina Sudarski, „Ciganka”, ulje na platnu, Narodni muzej Zrenjanin, inv. br. 115.
53. Paulina Sudarski, „Seljače”, akvarel na hartiji, Narodni muzej Zrenjanin, inv. br. 482.
54. Đorđe Andrejević Kun, „Majka”, ulje na platnu, 1937, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
55. Đurđe Teodorović, „Odmor”, ulje na platnu, 1939, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
56. Đorđe Andrejević Kun, „U ćeliji”, ulje na platnu, 1939/40, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
57. Mirko Kujacić, „Ribari”, ulje na šperploči, 1930, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.

58. Bora Baruh, „Skitnica”, ulje na platnu, 1937, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
59. Marijan Detoni, „Saonice”, ulje na platnu, 1932, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
60. Marijan Detoni, „Pijana kočija”, ulje na platnu, 1935, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
61. Vinko Grdan, „Pred vratima”, ulje na platnu, 1937, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
62. Antun Huter, „Utovar”, ulje na platnu, pre 1941, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
63. Radojica Živanović Noe, „Zavesa na prozoru”, akvarelisani crtež i mastilo na kaširanom papiru, C 350, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
64. Radojica Živanović Noe, „Priviđenje u dimu”, ulje na kaširanom platnu (daska), C 1495, 1932, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
65. Dušan Matić i Aleksandar Vučo, „Urnebesni kliker”, asemblaž, 1930, Muzej savremene umetnosti u Beogradu.
66. Nedeljne informativne novine (NIN), 1935, Narodna biblioteka Srbije. Ilustracija na naslovnoj strani: Đorđe Andrejević Kun.
67. Časopis Žena danas 8, 1937, Narodna biblioteka Srbije.
68. Časopis Žena danas 25, 1939, Narodna biblioteka Srbije, Ilustracija na naslovnoj strani: Đorđe Andrejević Kun.

Biografija autorke

Vida Knežević je istoričarka umetnosti, kustoskinja, radnica u sektoru kulture, ko-osnivačica Kontekst kolektiva čiji rad predstavlja proces povezivanja kritičke teorije i prakse, umetničke proizvodnje sa širim društvenim delovanjem. Od 2006. do 2010. godine je radila na projektu Kontekst galerija. U periodu od 2008. do 2010. predavala je na Visokoj školi likovnih i primenjenih umetnosti strukovnih studija u Beogradu. Tokom 2008. godine je završila postdiplomske master studije na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, odsek Teorija umetnosti i medija, a 2019. godine je odbranila doktorsku tezu pod nazivom „Teorija i praksa kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi (jugoslovenska umetnost između dva svetska rata i revolucionarni društveni pokret)“. Od 2014. jedna je od urednica edukativnog projekta i levo orijentisanog medijskog portala Mašina.rs gde se bavi odnosom između kulturno-umetničke i medijske proizvodnje, ekonomije, politike i aktivizma. Autorka je i saradnica mnogobrojnih projekata i izložbi u oblasti kustoskih, umetničkih i aktivističkih praksi: *Kritička mašina* (2014 – u toku); *Spoznaj! Odupri se! Reaguji! Performans i politika devedesetih u postjugoslovenskom kontekstu* (2019-2021); *Gradove smo vam podigli: o protivrečnostima jugoslovenskog socijalizma* (2017-2018); *Unexpected Encounters* (2013); *O solidarnosti* (2013); *Trajni čas umetnosti. Reizvođenje nepoznatog* (2012); *Od kreativnog rada do kreativnog grada* (2011); *Urbane mašine i prostori borbe* (2010); *Bez granica? Nekoliko kritičkih refleksija o evropskom i globalnom stanju granica* (2009); *Young Visual Artists Awards* (2008); *Odstupanje: savremena umetnička scena Prištine* (2007/2008); *Seks, rad i društvo* (2006/2007); i dr. Bila je kustoskinja - asistentkinja na 49. Oktobarskom salonu, *Umetnik građanin, umetnica građanka, Kontekstualne umetničke prakse*, 2008. godine.

=====
CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

73/77(497.1)"1918/1941"
316.4(497.11)"1918/1941"

КНЕЖЕВИЋ, Вида, 1980-

Ne čekajući inspiraciju : jugoslovenska umetnost između dva svetska rata i revolucionarni društveni pokret / Vida Knežević. - Beograd : ULUS : Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, Kancelarija za jugoistočnu Evropu Rosa Luxemburg Stiftung, 2023 (Beograd : Standard 2). - 310 str. : ilustr. ; 20 cm

Prema predgovoru, publikacija je proizašla iz doktorske teze pod nazivom "Teorija i praksa kritičke levice u jugoslovenskoj kulturi : (jugoslovenska umetnost između dva svetska rata i revolucionarni društveni pokret)", Interdisciplinarne studije Univ. umetnosti, Beograd, 2019. - Tiraž 400. - Biografija autorke: str. [317]. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija: str. 295-309.

ISBN 978-86-6307-150-6 (ULUS)

a) Ликовна уметност -- Југославија -- 1918-1941 б) Друштвени покрети -- Југославија -- 1918-1941

COBISS.SR-ID 131119113

U svojoj monografiji Vida Knežević postavlja široki metodološki okvir koji čine promišljen istorijski prikaz globalnog i jugoslovenskog komunističkog pokreta, s jedne strane, i, s druge strane, podjednako promišljeno odabrana pojmovna aparatura međuratnih i savremenih marksističkih teorija umetnosti. U takvom okviru, autorka analizira formiranje i delovanje levog umetničkog fronta 30ih godina 20. veka u Kraljevini Jugoslaviji, posmatrajući rad grupe *Život* kao središte datih, badjuovski shvaćenih, događaja. Dok na taj način iznova prikazuje stavove i polemike ondašnjih umetnika o odnosu umetničkog rada i kapitalističkog načina proizvodnje – bitno ih nadopunjujući levo-feminističkom perspektivom pisanja istoričarke umetnosti Fani Politeo Vučković u narodnofrontovskom časopisu *Žena danas* – Vida Knežević ujedno ispisuje naučnu studiju čiji jezik odgovara predmetu istraživanja. Naime, njen napor da današnjoj naučnoj javnosti verodostojno predstavi revolucionarnu i antifašističku mobilizaciju, kroz delovanje umetničkog levog fronta u Kraljevini Jugoslaviji, proizveo je i specifičan stil koji je nužno sistematičan i objektivian a istovremeno revolucionariše čitateljke i čitaoce.

Iz recenzije Stanislave Barać

U knjizi su na nov način interpretirani delatnost Marka Kujačića, Fani Politeo Vučković, umetničke grupe *Život* i grupe *Zemlja*, i to u sklopu izučavanja specifičnosti jugoslovenskih društvenopolitičkih prilika epohe. Autorka zaključuje da je u to vreme pitanje političkog organizovanja (umetnika) bilo podjednako važno koliko i pitanje statusa i funkcije umetnosti i umetnika. Knežević time razmatra problematiku umetničkog rada u odnosu na polja politike i ideologije, te teoretizuje odnos umetničke forme i sadržaja – a što su sve pitanja inherentna umetnosti leveice od Pariske komune do danas.

Iz recenzije Nikole Dedića



**ROSA
LUXEMBURG
STIFTUNG
SOUTHEAST
EUROPE**