

Dragan Čihorić

Akademija likovnih umjetnosti u Trebinju
Univerzitet u Istočnom Sarajevu
Stepe Stepanovića bb
BiH - 89101 Trebinje

Izvorni znanstveni rad / Original scientific paper

Primljen / Received: 25. 6. 2021.

Prihvaćen / Accepted: 5. 11. 2021.

UDK / UDC: 7Zidić, I.

7.038

DOI: 10.15291/aa.3558

Igor Zidić u sarajevskom *Izrazu* (1962.)

Reviews by Igor Zidić in
Sarajevo's *Izraz* (1962)

SAŽETAK

Igor Zidić, u nakani da kritički replicira institucionaliziranoj konzervativnosti hrvatskih ranih šezdesetih, u sarajevskom *Izrazu* publicirao je dva osvrt: o američkom akcijskom slikarstvu (ožujak 1962.), te o aktualnom djelu Frana Šimunovića (listopad 1962.). Bazirani na ideji zaborava, inzistirali su na drukčijim umjetničkim i socijalnim posljedicama. Zidić je slijedio tragove Harolda Rosenberga i njegovo razumijevanje modernističke geneze i pratećih konkvencija. Tragajući za točkom oslonca koja bi u sebi objedinila modernistički ekskluzivitet i lokalno producirane okolnosti, zaustavio se pred aktualnim Šimunovićevim djelom. Pred izdvojenim kamenom kao dokazom do koje je razine apstrahiranje na hrvatskoj likovnoj sceni moglo dohvatiti. Ipak, u Zidićevu slučaju sve analogije i svako pozivanje na okolnosti šire postavljene modernosti nisu pomogle u impliciranoj nakani da u bosanskohercegovačkom ambijentu nađe odgovarajućeg sugovornika. Konzervativne inhibicije bile su izraženije, te je, osim svjedočanstva o kratkotrajnom sukobu s Babićevim tezama, nastup Igora Zidića ostao sakriven na margini općeg povijesnog interesa.

Keywords: Igor Zidić, Ljubo Babić, *Izraz*, Arshile Gorky, modernizam, kamen

ABSTRACT

Aiming to critically react to the institutionalized conservatism of Croatian early 1960s, Igor Zidić published two reviews in Sarajevo's *Izraz*: on American action painting (March 1962) and on the current work of Frano Šimunović (October 1962). Based on the idea of oblivion, the two articles insisted on different artistic and social implications. Zidić followed in the footsteps of Harold Rosenberg and his understanding of the genesis of modernism and its consequences. Searching for a point of support that would combine modernist exclusivity and the local circumstances, he halted at the current work of Šimunović, before isolated stone evidencing the level that abstraction could reach on the Croatian art scene. However, in Zidić's case, all the analogies and references to the modernist context broadly understood did not help in the implied intention to find a suitable interlocutor in the Bosnian-Herzegovinian environment. Conservative inhibitions were more pronounced and, apart from a brief conflict with Babić's theses, Igor Zidić's attempt remained hidden on the margins of general historical interest.

Ključne riječi: Igor Zidić, Ljubo Babić, *Izraz*, Arshile Gorky, modernism, stone

Igor Zidić definirao je – u ožujku 1962. – bit akcijskog slikarstva. „Slikarstvo akcije... američka je krv u tijelu umjetnosti ovog vijeka. Možda – i jedno nadahnu-to zaboravljanje. Zaboravljanje? Umjesto uobličavanje, kažemo: čin.”¹ Dotjeramo li navedeno logičnom koncu – sintetizirajući dva elementa u djelatni spoj – bit ćemo izrijekom suočeni sa začuđujućim završetkom. Slikarstvo akcije čin je zaboravljanja! Zidić problemu nije pristupio plošno ili iz hira, a da bi bio samo još jedan u nizu aktualnih tumača američke slikarske tipizacije. Taj nesukladni spoj, integriran u razložno podcrtani čin zaboravljanja, idejno je stolovao opsežnim prikazom netom okončane Izložbe suvremene američke umjetnosti.² Označen enigmatski produciranim naslovom – „Mogućnost života” – dao je inicirati neka od ključnih ontologijskih pitanja, koja bi, ako bi izmaknula razrješenju, budućnost općeg umjetničkoga govora mogla učiniti necjelovitom koliko i neizvjesnom. Tiskan u sarajevskom *Izrazu*, usprkos ambicioznoj piščevoj nakani, nije zabilježen u kasnijim pregledima ili sintezama, na primjer, u onoj reprezentiranoj korpusom Zidićevih probranih radova u nakladi Matice hrvatske.³ Razlozi za nešto takvo mogli su biti različiti, ali je opća učinkovitost postupka ostala upitnom.

Promotrimo početak Zidićeva prikaza. Temperiran geslom koje je pred čitatelja donosilo isječak pjesme Walta Whitmana, početni je fragment stajao označen osobito vrijednom tvrdnjom.⁴ Život je u svojoj jezgri čuvao pitanje vlastite obnovljivosti. Korozivno i po pretpostavci koja je odstupala od nekakve usiljeno producirane metamatrice. Whitman je u konstrukciju drukčije nakane upleo detalj o travkama tamnije puti no što im je ona očekivana ili moguće predodređena bila. Detalj o neponovljivosti i nečemu što je Zidića dotaknulo, a da bi se zapitao nad vrijednosnim dosezima samog reproduciranja. „Priroda se obnavlja, da, ali kad se upravimo stvaraoću, samome, ništa nas više ne može uvjeriti da je obnavljati jednu tuđu prošlost – sama zakonitost svijeta. Nismo mi, u njemu, isto što i on, samo ostvareni u nekoj skromnijoj proporciji: nema velikog kruga u kome bi postojali potpuni i dovršeni manji krugovi; teško je vjerovati da kozmos ostavlja mogućnost takvom lapsusu, tako esencijalnoj *tautologiji*.”⁵ Zaključak je nepobitan: božanski komoditet nije priličan ljudskim potrebama. Izvan već ocrtanog kruga matrica nije bila djelatna, nije ostajala netaknutom i sposobnom da dirigira cijelim mehanizmom pomlađivanja. Svaka bi iduća travka mogla biti neizvjesna po starosti, bljeđa i uopće drukčije kolorirana od osnovne, naizgled nasljedne puti, što bi postupke odrastanja neizbježno i posvema logično sravnjivalo činom prostog zaboravljanja. Jesu li majčine boje ili praočinski oblici uopće i bili vrijedni pamćenja?

Zidićevo alegoriziranje, o njemu je doista i bila riječ, stupnjevito je odgovaralo na izazov postavljenog pitanja, prvim korakom stajući na pacifičku obalu i u godine koje su prethodile ratu i američkoj umjetničkoj snazi. Učitelj, Mark Tobey; učenik, Morris Graves. Realizirani Seattleom, očiju uprtih u drukčiju prošlost, bili su svoji i od sebe neodvojivi – japanskim majkama preuređeni. „Profinjeni crtež, pismo u stvari, koje propušta svjetlost i čini suštinu njihove umjetnosti, upućuje nas na to da ovu sjevernu zemlju dotiče *Japan Current*. Nepomućena im je priroda dala ono što je New York uskratio Pollocku i de Kooningu. U tišini, naučili su se oni ophodnji sa nečujnim i nevidljivim, onom razgovoru što ga u sebi vodimo sa sobom.”⁶ Njih dvojica, inicirani u svijet drukčije tradicije, inicirali su u smjeru osobnog afiniteta – religijskog po izboru i činovima koji su mu slijedili. Bez zahtijevane žrtve ili patosa iskupljenja. Tobey i Graves stajali su kao uvjerljivi dokazi o zaboravu, dekodiranju i onom elementarnom faktu drukčijeg podrijetla.

Raširimo li obzor vidjet ćemo da je Zidić početkom šezdesetih razmatrao probleme koji su i dalje opsjedali američke kritičare, tjerajući ih, makar i u zakašnjenju, da raščiste sve ono što je nalik na nerazriješenu popudbinu naselilo stvarnost američkog akcijskog slikarstva.⁷ Daniel Bell, u skladu s modernističkim principima,

pozabavio se problemima vremena i prostora. „Modern painting has a completely different conception. It seeks to thrust itself on the viewer, to establish itself immediately by impact; one must feel it as sensation and be caught by that emotion. And its very techniques emphasize that intention (...) The consequence of all this is to produce an *eclipse of distance* – of psychic distance, social distance, and aesthetic distance – between the speaker and an experience. The person is *caught up* in the object and is enveloped.”⁸ Bell je, decidirano se usmjerivši k frojdijanskim zaključcima, novostvorenu korpuskularnost čina izravnao s gubitkom vremena, sile kojom je jedino bilo moguće ukrotiti uspostavljene prostorne razmake. Tamo gdje je vrijeme bivalo oskudno subjekt namjeravanog čina nije bio u prilici utrošiti ga, te na taj način sazrijeti i u tome procesu angažirati cijeli set već propisanih kodova. Otud gubitak distancije u činu koji nije samo ukidao vremensku bazu, nego je i limitirao okolnosti iskustvenog reagiranja. Nikakav nepobitno utvrđeni sustav nije bio u stanju rukovoditi ponašanjem. Nijedna pedagogija nije izrastala ondje gdje je čin eliminirao vrijeme, a posljedično tomu i svako sjećanje i rutiniziranost akcije.

Čin zaboravljanja svoju je mjeru i akcijsko udomljenje našao na platnima Arshilea Gorkyja. Zidić je bio precizan, a možda i manje zagrižen od Harolda Rosenberga. Već je sam izbor umjetnika različitim akcentima akumulirao cijelu epizodu odustajanja i uopće transformiranja znanja i tradicije. Umjesto izvjesnosti konstruirane nad onim što je bilo naučeno, Zidić u njegovu djelu registrira čin katarze. Čovjeka „kome se već dogodilo sve što se imalo dogoditi”. Rosenberg je, s druge strane, prije konačnih konzekvencija do u detalj posložio elemente gusto izatkane pedagogije. Tridesete u punoj snazi i Picassa koji im predsjedava. „This master taught by example that the artist today ought to be a living embodiment of the entire history of art. Each of his works must constitute a decision as to what is living and what is dead in the painting of the past. His rumination upon the history of art is also a rumination upon himself.”⁹ Preobratimo li jastvo, damo li ga kolektivizirati, spustit ćemo idejnu granicu tridesetih znatno dublje. Do trenutka u kojem se začinjao cijeli mehanizam Eliotova prepakiranja.¹⁰ Svaka iskustvena čestica stajala je na beskrajnim tračnicama vremena i stila, u prožetku i produljenju svega postojećega i onoga što će tek pustiti svoje korijene. Drugim riječima, inducirani *povratak u red* i stilsko uozbiljenje kao dokazi racionalnosti priskrbljene za ono što će uslijediti nakon 1918.¹¹ Ne i nakon 1940.

Nadrealistička emigracija na ništicu je stavila pedagogijsko programiranje, što je, iz Rosenbergova kuta opaženo, vodilo potpunoj promjeni umjetničke osobnosti. Gorky je izmicao činu zaboravljanja samo onom do bezumnosti pripravljenom rukom.¹² Osobno je bilo tu, odmah ispod prvog sloja, i to je bilo ono što je privuklo Zidićevu pozornost. „Ne treba odustati od toga da se kaže, kako njegovo djelo nije nadrealistička, nego *nadrealna* tvorevina, baš kao i on sam. Na kraju, moglo se misliti da je to jedan dubok san, a ruka igla koja piše njegove valove.”¹³ Drukčiji prostori autorstva, na kontakt sna, začudnih efekata i automatizirane ruke svedeni, nisu se pouzdavali u vrijeme kao obvezujuću konstantu. Implicirano i nestalno, ono ni samo nije bilo ništa više od sna i zaborava. S njim takvim trebalo je usuglasiti umjetničku ambiciju. Biti ga svjestan u najdubljim točkama njegove nesvjesnosti... i crtati. Kao Gorky u onome za Zidića nezaobilaznom pastelu iz 1947. *The Agony*.¹⁴ Ispresijecan olovkom, sirovo materijalan, pastel je postao zona makinalnog osvajanja – rukom kao iglom. Ali što je tu točno bilo za osvojiti? „Osvaja se nastojanje: od predmeta plutaju skice, ne, sjećanja, iz vremena prije dubokog sna. Više se ne zna tačno. Otprilike. Zato on nije slikar predmetnog. Ali to što više nije u stanju dohvatiti dalo bi se, u ponovnom buđenju, prepoznati. I zato nije slikar apstraktnog.”¹⁵

Nakon Gorkyja, de Kooning i Pollock bili su samo sljedeće točke i dorada koncepta na kojem će se osoviti cijela zgrada američkog dominiranja pedesetih. Ona završna konstatacija – „I zato nije slikar apstraktnog.” – to opiranje apstraktnom

kao potpunom, ne i prihvatljivom gubitku uporišta, nije ga abolirala pred drukčijim konceptima. Ljubo Babić stajao je na mjestu zaštitnika neprijepornih vrijednosti hrvatske likovne umjetnosti. „Mali majstori ludila” – svibanj 1962. – dio su polemike pokrenute još 1956. godine, neizbježno i odgovor Zidićevoj projekciji američkog slikarstva, a sve iz Babićeve nakane da što je moguće rigoroznije definira djelatno polje autorskog subjektiviteta i mjesta koje mu je pripadalo u općem sustavu društvenog označavanja.¹⁶ Ne više tako dogmatizirana i na uljudnoj distanciji od Ždanovljevih zaključaka, marksistička teza o bazi i nadgradnji i nakon 1948. vrijedila je među hrvatskim kulturnim dužnosnicima, spremnim da prilježno registriraju svaku, makar i najnezatniju devijaciju u praktičnom razumijevanju njezinih produkcijskih odnosa. Oslonjen na povijesne repere u razmatranju ne toliko rijetkih doticaja nervne bolesti s umjetnošću, Babić je, rotirajući oko Lombroza i dosljednih postavki genijalnosti, dosegnuo do onoga što ga je u danom trenutku interesiralo – do ideologijske pravovjernosti i Andre Bretona u poziciji njezina osnovnog negatora. Kako je to stajalo?

„U stvari, sve to likovno zbivanje u svom komešanju, u vrtloženju i nadbijanju i takmičenju sve novijih i novijih poremećaja oblika i ritma postojalo je u svakoj svojoj fazi sve bliže i bliže izricanju poremećenih i bolesnih svijesti. Iskustvo surrealistička može najbolje unaprijed rečeno ilustrirati.”¹⁷ Bretonova posezanja za kliničkim stanjima i uopće iskustvenim svijetom hysterije i njezinih manifestiranja sugerirala su novi pravac umjetničkom kredibilitetu. Bitno drukčiji od dvojno koncipirane marksističke teze. Babić je bio oštar. „A ta su stanja ne samo potrebni excitans već stvaraju i otvaraju nove vidike (prema Bretonu) u automatskom crtežu ili običnom črčkanju u nesvjesnom stanju da bi se potpuno duh oslobodio bilo kakve tiranije i cenzure razuma.”¹⁸ Način na koji je intervenirao samo je umetnuo jedan sloj više u njegovu angažmanu na stranicama sarajevskog *Izraza*. Uvijek i izričito u defenzivi, štiteći dosljedni prostor likovne pedagogije, Babić nije bio jedino i isključivo dotaknut Zidićevim prilazom modernističkoj Americi. Za cjelovitije razumijevanje poslužiti će nam Zidićev tekst iz 1979.¹⁹

Analizirajući djelo Ljube Ivančića, Zidić se usmjerio na Grgu Gamulina i njegovo uzmičanje. U lipnju 1960. Gamulin u *Izrazu* nije bio u mogućnosti svladati svu tamu Ivančićeve slike, ostajući zatečen i ni za korak dalje od pitanja: „Šta smo učinili ovom čovjeku?” U nečemu što bi bio *post festum* epizode iz *Izraza*, Zidić je, idejno se krećući oko izvanredne Ivančićeve *Pepeljare*, propitao sav paradoks Gamulinova razdvajanja forme od sadržaja. Ostavljajući po strani njegov zaključak o „fenomenalnoj tehnici”, Zidić je, te 1979., selektirao nešto drugo iz cjeline preostale nakon kritike i odbijanja. „Prvi put, crno se njegove umjetnosti dovodi u vezu s besmislenim; njegova su sablasna i oderana, ostavljena i nemoćna bića – kao ilustrativni znaci besmislene egzistencije – prezentirana kao fragmenti s predumišljajem: kao traženi (i nađeni) besmisao. Čini se neprijepornim da se besmisleno može izvesti iz fragmentarnog; u odlomcima se smanjuje ili se posve gubi prozirnost cjeline: crno je, dakle, u nekoj vezi s nejasnim, što će reći da je proces reduciranja (apstrahiranja) predmetno-figuralnih obilježja bio analogan traženju besmisla.”²⁰ U toj primjedbi, u korodiranju fragmenta koje se, po logici nezadrživoga gibanja, pretvaralo u čin besmisla, u apstrahiranju i odlučnosti da o njoj govori, stajala je sumirana cjelokupnost Zidićeva napora s početka šezdesetih. U *Izrazu*, osobito. Tu je bio i on, Grgo Gamulin, nezaobilazni akter, koji će, izmičući se iz za njega tada nepovoljnih zagrebačkih uvjeta, radno dospjeti na periferiju, u Sarajevo i tamošnji časopis, noseći u popudbini nešto od onoga što ga je u središtu diskreditiralo.

Oprezan i osobno na odmaku od modernističkog apsoluta, od njegova ništenja forme i prostora, Gamulin je prikazom izložbe Frane Šimunovića otišao onoliko koliko je u danom trenutku bilo moguće, a da se ne dovrši u apologetici onoga što je Frank Kermode registrirao kao ključnu modernističku atribuciju.²¹ Pogubni be-

smisao prijetio je, stojeći na konačnoj koliko i fatalnoj granici mimezisa. Vizualno usidren u Zagori i njezinu u kamen usječenom trajanju, Šimunović se opredijelio za jezik strukturne analize. „Gmižu i bliskaju po izgorjeloj zemlji kamene ograde kao otvorene tetive i živci. Umjetnik je zgulio kožu sa svojih krajolika i oni su sada pred nama goli, kao i stoljeća njihove historije.”²² Njegova moć pred zemljinom kožom i kamenim naslagama koje su je teretile, nije, a to i jest poanta Gamulinova osvrt, dotjerana do nepovratnih konzekvencija. „Sada, 1957., boje se jedva naziru ispod onih slojeva, ali tinjaju nekim još usijanim žarom. Sve je gusto i puno tragičnih značenja, te mi stisnuta srca čitamo na ovim platnima našu vlastitu balkansku i dinarsku prošlost. I sadašnjost, nažalost, još uvijek prisutna.”²³ Patos trpljenja reprezentirao je kopču smisla i stoljeća, očuvavši Gamulinovu predstavu na sigurnoj daljini od konačnog svođenja na ravan simbola. Uklopljeni u aktualni dispozitiv, Šimunovićevi pejzaži bili su legitimni nastavak posvemašnje ksenofobije i odricanja od punih potencijala modernističkog jezika. Tama pozadinskih slojeva koja je za Gamulina sve odredila i uredila, tjerajući oko da u Šimunovićevu kamenu razloži elemente trajanja, uvjetovala je Babića da reagira i da iz kuta vlastitog svjetonazora porekne Gamulinove tvrdnje.

Konzervativan po inerciji funkcije koju je obnašao, a rigorozan u obrani pedagoških normativa, Babić nije u *Izrazu* potražio direktni sraz s Gamulinovim tvrdnjama. „Problem izraza u crtežu” – ožujak 1959. – okupio je u sebi sve ono što je Babić desetljećima kreirao u smislu vlastitog kreda i stava predviđenog općoj i precizno razmjerenoj upotrebi.²⁴ „Likovna je naime umjetnost društvena pojava, a nije neka solipsistička tajnovita igrarija, koju samo oni tek posvećeni mogu shvatiti.”²⁵ Sve ono što je upućivalo na neozbiljnost, nezrelost ili tragove bolesnih stanja imalo je biti protjerano iz dopustivog jezika. Nije se u Babićevu razumijevanju dogodila znatnija promjena od 1921.²⁶ Mladi muškarci i dalje su dominirali u funkciji nositelja čistog izraza – točno ona od Račića i Kraljevića trasirana magistrala k Münchenu, dovršena Parizom, nikad onim nadzemnim, bučnim i mondenim. Kolekcije, patina i moć jezika uhvaćenog na razmeđu 16. i 17. stoljeća. Uz izostanak određenih klerikalno motiviranih natuknica, bio je to, krajem pedesetih, onaj u konstantu sliveni Babić. Neobično, svakako rigorozno, iz razloga jugoslavenskih i hrvatskih okolnosti ne i neočekivano transplantiranje intelektualne klime s početaka dvadesetih. U cjelini, uopćena konzervativnost, naglašena odbojnost pred fenomenološkim činjenicama modernoga grada – Pariz kao distrakcija i pogubni Babilon – i uvjerenje da je nad životnim okolnostima produktivno vrhunio metajezik, posebna matrica iz koje je valjalo iscrpsti bazične elemente stvaralaštva.²⁷ T. S. Eliot ili Giorgio de Chirico, ali prije svih ambiciozni njemački intelektualci duboko zainteresirani da definiraju ključne silnice umetnute u samom središtu odnosa neba i zemlje.²⁸

Pozvan da sudjeluje, čovjek, traumatiziran teretom autentičnosti, nije bio u stanju sebe uzvisiti do razine cjelovitog autorstva. Ono što mu je preostajalo bilo je svedeno na čin prevođenja. Biti nadohvat čistom jeziku, stajati u dijalogu, a da bi stvarnost bitka bila što je moguće približnija matrici i nametnutom modelu. Na mjestu tog modela mogao je – sakraliziran i otud nepobitan – stajati bilo koji u danom trenutku nužan fenomen: država, nacija, marksistička doktrina, besprijekorno iskustvo revolucije, defenzivne potrebe domestificiranog prostora i sve ono što je smatrano materinim i nativnim, a začinjeno zrnima neizbježna ksenofobnog okusa. Nije li i sam Babić u to vrijeme reprezentirao osobiti tip poveznice, nekoga tko se osobno *glajhšaltovao*, ali i razložno omogućio kontinuitet novoj političkoj doktrini. Njezinoj potrebi da sve učini opipljivim i logično posloženim na realizmu naklonjenom pozadu marksističke ekonomske strukture.²⁹

Kulturna zbilja socijalističke Jugoslavije, možda ne toliko usiljeno kao što je bila ona do apsoluta fikcionalizirana, ždanovljevska, i dalje je reflektirala sustavne

projekcije produkcijske baze, obvezujući ih mimezisom osobite vrste. I tu relaksiranje poslije 1948. ili forsirano moderniziranje likovnih standarda nakon 1951. nisu pretjerano izmijenili institucijska gledišta. Likovna sloboda značila je sigurno i do određene granice dopušteno apstrahiranje. Odgovornost, ne i bezglavo srtnje u područja amorfnih i ne do kraja izrečenih značenja. Gamulin je pred Šimunovićevom Zagorom odbio makar i neznatnu pomisao odvajanja u znakovitost simbola. Babićevo gledište nije nudilo ni najmanju mogućnost kompromisu. Umjetnik je iznimno društveno biće, o tome se nije dalo pregovarati, ključni prevoditelj metajezika i netko tko je takvim djelovanjem konturirao osnovne crte pojavnosti. Ono što je Babić deklarirano podveo pod oznaku društvenog interesa, bilo je u konzervativnoj svijesti registrirano kao ozbiljno ideologizirano sredstvo koje je elitizmom vlastitih pretpostavki stajalo paralelno projektiranoj elitnosti ideološke aparature. Otud je onaj iznimnosti umjetnikova lika vrlo namjerno pribrojena i karakterizacija koja ga je crtala kao emancipiranog čovjeka, moralno isključenog i tjelesno minimaliziranog. Bio je točka koja je, u skladu s tezom Louisa Menanda o autorstvu dvadesetih, od sebe odbijala ekspresivnost pojedinačnog čina, mijenjajući ga nečim većim i nerazmjerno razboritijim – tradicijom.³⁰

Komplicirano i slojevito pitanje tradicije obilježiti će diskurzivne kretnje i tijekom ranih šezdesetih, negdje se određujući politički, a negdje ideološki ili ekonomski, bez detaljnijeg i dugoročnijeg pripadanja točno utvrđenoj svjetonazornoj plohi. Babićeva teza preživjela je 1921., dobro pristajući širokim vremenskim rasponima i različitim idejnim kutovima, ako su bili odnegovani unutar kakve kolektivizirane svijesti ili ukрупnjenog poimanja općih društvenih gibanja. Uredništvo sarajevskog *Izraza* založilo je vlastiti autoritet, a sve u nadi da će uspjeti doći do lokalno prihvatljive definicije modernizma.³¹ Čini se da je taj atribut lokalnosti prevladao, a s njime i dominantno mjesto kartezijanskog modela i na njemu utvrđene umjetničke epistemologije. Premda je u osnovnoj projekciji uređivačka politika slovila za liberalnu, ona je, uslovljena citiranim očekivanjima, u Babićevoj konzervativnoj nakani doista vidjela dragocjeni osigurač i sidro protiv plutanja u neželjenom pravcu.

Zidićevo definiranje američke likovne stvarnosti – Whistlerove travke i Gorkyjeve automatizirane ruke – eliminiralo je pedagogiju, a njome i tradiciju u produkciju likovne pojavnosti. Babićeva kočnica, i to stalno upiranje k bolesnim stanjima, neproduktivnim i društveno bezvrijednim, osiguravali su model, čineći ga jedino zamislivim u intelektualnoj ponudi trenutka. „Crta je jedno od sredstava likovnog izraza, i to glavno. A to sredstvo, taj potez ili linija ili rez ne postoji nigdje u prirodi, ono je u svojoj biti umišljena granica između zapaženih i viđenih likova i oblina. Prema tome je ta crta čista apstrakcija svijesti, a nije drugo nego znak, kojim naša svijest označuje sebe prema vanjskom svijetu stvarnosti... Ta se svijest tokom rasta mijenja, postaje punija, jača i veća. Prolazi postepene faze. I znakovi se kod likovno nadarenih svijesti pretvaraju u sve jasniji likovni izraz, da bi postali likovnim govorom.”³² Osovljen na samoj granici osobnoga i kolektivnoga, Babićev je model dovršavan u sociomorfnim zonama, što se i moglo očekivati od nekoga tko je likovnu umjetnost obvezao društvom i društvenim nakanama. Oprezan pred Gamulinovim Šimunovićem ili Zidićevim Gorkyjem, Babić je bio izričit – činjenice bolesnih ili prelaznih stanja nisu nalazile mjesta u pedagogijom dovršenoj konstrukciji likovnog jezika. „Taj se proces vrši u svakoj normalnoj svijesti, da se svijest od najranije dobi kreće od mutnih i neodređenih stanja u sve jasnija i određenija stanja, a nipošto se taj razvitak ne ostvaruje obratnim usmjerenjem.”³³

Suglasan s Rosenbergovim tezama, Zidić je inzistirao na unutrašnjoj devoluciji Gorkyjeva iskaza. Egzistencijalističke norme svjesno su podcrtane, postajući bazičnim mehanizmom estetičkog označavanja i mjerom koja je osiguravala individuali-



1.
Frano Šimunović, *Dalmatinski pejzaž*, 1958., ulje / platno, dim. 62,5 x 133,5 cm (© Galerija umjetnina Split)

Frano Šimunović, *Dalmatian Landscape*, 1958, oil on canvas, 62.5 x 133.5 cm

ziranje jezične norme. Arshile Gorky nije bio voljni produkt društvenog sistematiziranja, što u isto vrijeme nije značilo da je njegov konačni smještaj odlučan izvan posljedičnih manifestiranja tog istog procesa. Njegova atomiziranost činila je gotovo induciranu gestu, životno upornu i do religijske odlučnosti svedenu. Onu koja nije uzmicala pred mrakom, duboko svjesna da je i to na što je bila primorana, poput svega drugog što je iz ljudske nakane kretalo, samo još jedan ideološki konstrukt koji je disao i supostojao s činjenicama opće diskurzivne hegemonije. Je li taj sustav bilo moguće umoriti? Iscrpiti ga i ostaviti bez daha? Da, ako mu, na način kako je to Zidić sugerirao, pristupimo raznovrstošću pojedinačnih postignuća. Onih izraških u zaboravu i na temelju iskustvenog minimuma. „Tako je u mraku pripremano prevladavanje mraka. Kao u daleko doba gotičkog vjerskog zanosa... sada umjetnik ulaže onu plemenitu anonimnost u svoje djelo. On prinosi građevini samo jedan kamen, kola pijeska ili svoj radni dan.”³⁴ Uvijek svoje, osobno i bez izostanka, a da bi se na koncu oplodilo činom nekakve drukčije formulirane cjeline. „Nije ona nastala iz podražavanja, nije htjela da bude slična ma čemu što postoji prije nje. Ona, štaviše, nije htjela... Paradoksi stoje nadomak svake istine. Proroci žestine identificirali su se sa nekom minutom samog sebe, s nekim odlomkom (jedan kamen, jedna kola...) i anonimnost je mogla da ih ujedini u otporu.”³⁵

Nije ta razdrobljenost bila ona koja je neumitno slijedila velikim urbanim pothvatima. Zidić je nije nalazio u Wollheimovoj projekciji babilonske razdraženosti, jer, na zatamnjenom dnu, u zaboravu i osobnosti, nije obitavala manična projekcija trenutka.³⁶ Nije bilo ničega od pretpostavke da svoditi na osnovnu fenomenologijsku ovojnicu znači biti impresionistom ili nekim tko raspoláže modernošću pripravljenim okom. Na taj je način polazna točka pariških atelijera kasnog 19. stoljeća isprazno koincidirala s vježbom – vrlo tjelesnom i dovršenom konzervativnim standardima *flaneurova* postojanja. Lišena užasavajućih konzekvencija suvremenog života, rana je modernost – i cijeli Pariz uz nju – stajala određena eskapizmom i napadno isticanim zaboravom. Ne na način kako je zaborav funkcionirao u pastelnim nanosima Arshila Gorkyja. Sve je u početku bilo smješteno nadohvat ignoranciji i njezinu besramno manifestiranom sljepilu. Zidić je to detektirao, a da je time bio nezadovoljan ili nespreman ići do logičnog kraja.

Ostati ucijepljen između američke likovne tvarnosti i Rosenberga, njezina pri-sebnog komentatora, nije bilo dovoljno. Zaborav razumjeti lokalnim jezikom, smje-stiti ga u danosti native zemlje, to je ono što je vrhunilo Zidićevom zadaćom. Vjerojatno još od ožujka 1962., a da bi listopad 1962., Šimunovićevom izložbom postavio granice zahtijevanom protezanju. Sučeljenje je bilo rosenbergovsko karak-terom – Šimunovićev je djelo položeno u svojoj cijelosti, od Pariza i predratne Španjolske sve do aktualne Zagore.³⁷ Bio je to trenutak u kojem je zaborav brisao izvedbene i tematske razloge. Ono naučeno, španjolsko, do groteske natjerano, ali i svu snagu ranog izlaska na zemlju. Posnu i kamenim međama ispresijecanu, hr-vatsku, lokalnim narječjem drukčiju i pod naziv Zagore podvedenu. I prvi mu je likovni korak na njoj, a Zidić to hvata u trenu, bio osvajački. „Osvajanje zemlje djelo je jakih.”³⁸ Tako joj je i pristupio. Hegemonijski i u uvjerenju da su tehnič-ke kompetencije donosile kontrolnu moć i posjed. Pedesete su na taj način raz-mjeravale prostor: „Otada naovamo, Šimunović je opisivao svoj motiv: penjao se i spuštao, mijenjao kutove gledanja, varirao osvjetljenje, ubrzavao i usporavao ritam smanjivanjem i uvećavanjem oivičenih česti zemlje. Tražio je svijet, izlučio ga iz kaosa. Kao da je iskušavao stabilnost i istinitost tla pod nogama.”³⁹ Stabilnost i isti-nitost osobnog pariškog nasljeđa. Mjeru do koje je struktura mogla sudjelovati i biti mekanom alternativom, dopunjujući i dalje važeće standarde mimezisa. Onda je – je li i posvema neočekivano? – u predstvu pokuljala tama. Crno kao traka sna, obrubljujući odlomke realnoga i vidljivoga. „Možda ga je ono isticalo, pa ipak – opipljivo je bilo opkoljeno; opkoljeno nepoznatim: u mraku su plutali njegovi ostaci stvarnosti, mrak je prodirao pukotinama, zavlacio se, kuljao gibovima međa: crnilo je pisalo okvire ove pojedinačne historije.”⁴⁰

Kakva je ta povjesnica bila? Osobna, na tome je Zidić inzistirao. Likovno ne-moguća za upisati se u nju kao osvajač ili apsolutizirana moć. Pariz je smijenila Bellova teza, onaj totalizirani *en face* kojim su ukidani prostor i njemu pripadajuće vrijeme. Bez deklarirane arhitekture nije bilo ni realizirane moći. Osvajač nije imao što osvojiti u prostoru smještenom izvan vremena i djelotvorne tradicije. „Masa se razdala plohi, graditelj slikaru, grafika je nadjačala plastiku. A u spletu horizontalnih linija nađe se uvijek presudni organ; onaj koji nema svog simetričnog para.”⁴¹ Točno tu, Zidićem dovedeni, pomišljamo o ishodištima uparivanja. Tamo gdje je prostor izdašno natopljen crnilom nije bilo mjesta za povlačenje simetrale. Za udvojenje. Šimunovićev iskustvo – kao što je i Gorkyjevo bilo – istančalo se do osobite jezič-ne razine. „Mali kamenjar II” (1961.) rezimirao je nakanu. „(I)spupčenja su dobila predznak minus, zid je kanal, ono što je izlazilo, već se uvraća u se... donji je sloj razjeo gornji, planovi su interferirali među sobom: slika se sve više razvija plošno, a ne perspektivno.”⁴² Je li to bilo slučajno? Ne! Osvajač u zatamnjenjnoj plošnosti nije nalazio oslon za usađivanje simetrale. Za detaljno odmjeravanje prostora i u tako stečenoj topografiji realiziranje osobne moći. Izohipsama poroditi stil koji bi ga de-klarirao neumitnim gospodarem.

To je točka ka kojoj je prst upirao Greg Barnhisel. Modernizam – začet kasnih četrdesetih, u New Yorku, nošen emigracijskim nervom i u potpunosti lokalnom traumom – bio je stil, a odmah i njegovo poricanje, apstraktnim rastakanjem afirmi-rano.⁴³ Tu, doista u toj točki, kada je za Šimunovića sve stajalo na rubu, Zidić uda-razdjelnicu. „Nije to vid aktualiziranja jedne sasvim suvremene umjetnosti, nego znak preobražaja u samoj strukturi doživljaja: slobodi mašte nije bio neophodan egzaktan prostor i ona ga se odricala.”⁴⁴ Mašta (Šimunovićeva) i snovi (Gorkyjevi) istim su znakom jednakosti uvezivani. U posuvraćenosti slike, bez silnica i mime-tičnog dirigitiranja ostavljenoj, koračati je bila osobita blagodat. Nikako ne osvaja-čeva. Ne onoga tko je stilskom obvezom tipizirao i u ravan kalupa utjerivao. Zidić je računao na čitateljevo pamćenje, do mjere da je onaj tko je u ožujku vjerovao

tezama uvijenim oko Gorkyjeve umjetničke osobnosti, u listopadu kroz taj ovitak imao nazrijeti Šimunovića. Neumitno i čestice one Rosenbergove obrane, koje su, obrambeno položene, Gorkyjeve život kao čin vrhunskog estetiziranja nadvisile nad podrijetlom i različitim inercijama. Zidićevo inzistiranje na strukturnoj preobrazbi upijenoj u samo središte umjetnikova jezika ipak je bilo odlučujuće. Odbojna pred totalitarnošću apstrakcije, ta je preobrazba, u istinski drukčijem kodu propisana, navješćivala Faulknera, ali različitog od onog u *Izrazu* smještenoga i u svijet Glembajevih zatvorenoga.⁴⁵

Benji – taj nezamislivi junak – zapremio je cjelovito koncipiranu preobrazbu, koja je, u uvjetima koji su dominirali modernošću, mogla jedino biti parcijalna i fatalno periferijska, na rubovima sna i bolesti zacrtana. Njegovo je ekonomiranje prostorno-vremenskim odrednicama izmicalo logičnom verificiranju, konzekventno tvoreći od njegove osobnosti bezuvjetni model, alegorijsku košuljicu za navlačenje suvremenom, modernošću presićenom čitatelju.⁴⁶ Što je time postizano? Sugerirati Faulknerovu vrijednosnu otopinu značilo je preorijentirati percepcijske rakurse – ili, slijedimo li Benjijev slučaj, dezorijentirati ih – a da bismo svijet vidjeli u njegovoj nesimetričnosti i bez oslonca u mimetično shvaćenoj zbilji. Tu se dao smjestiti Zidićev razlog za distanciranje od totalnog apstrahiranja, jer društveno je cirkuliranje umjetničkog čina bilo vrijedan diskurzivni filtrat u na konsenzus sve manje pripravnim šezdesetima.

Desetljeće je nemilosrdno navijestio Radoslav Putar. Umjetnost je bila društvena koliko i prvorazredna reprezentacijska vrijednost. Ulog za razmjenu u unutrašnjim gibanjima, i sredstvo u kojem je neizbježno i vrlo svrhovito akumulirana ozbiljna tvorbena moć. Zazivajući sav užas nečega izrijekom nazvanog „prokleta avlija”, Putar je vješto polemizirao, kao što je to u stanju bio činiti doista kvalificirani kritičar. Za jedan korak dalje u politiziranoj zoni, tamo gdje je osobnost jednom odlukom, jednim zlonamjernim aktom mogla biti neobranjivo smrvljena. „Desilo se to upravo onda, kad se u jednoj skromnoj prilici taj dio naše likovne kritike pokušao angažirati i na onom terenu kulturno-političkog rada koji se nalazi izvan uobičajenih okvira manifestiranja stručnog stava i izražavanja individualnog pisanog kritičkog izraza.”⁴⁷ Zidićevim riječima, kad su vlastito područje učinili nesimetričnim – namjerno? – a da bi na koncu dospjeli tamo gdje ih se nije očekivalo. „Opasnost su smjesta uočili upravo oni, čije pozicije počivaju na nekim kulturnim fikcijama i mrtvoj inerciji tradicije, tj. čije se kvalitete u svojoj društvenoj sredini promeću kao moneta bez zlatne podloge.”⁴⁸ Bjelodanom se ukazao od Zidića proklamirani čin zaborava, sada kao moguće novi tip u mehanici likovnog komuniciranja. U zaboravu je bilo moguće stajati nesimetrično. Moći izbjeći pozvanim autoritetima. Tko su bili ti moćni i nedodirljivi?

Putar je široka svjetonazornog stava, te sve što stoluje hrvatskom kritikom smjesta u zajednički prostor. „Za svakoga je dovoljno mjesta.”⁴⁹ Jer, na koncu, jedno je personificiranje, usprkos iskazanom razumijevanju, osobito. „I za onog, koji na pozicijama devetnaestog stoljeća i sa školničkim recepturama o besmrtnom tonskom slikarstvu kroji svoju likovnu pravdu na – nervima modernista.”⁵⁰ Osovimo li se u traganju na Putareve školničke recepture – i na besmrtnost tonskog slikarstva – pred nama se kao nađena neumitno pomalja figura Ljube Babića. Nema u tome osobitog iznenađenja. Institucije i ljudi koji u njima obnašaju funkcije dogmatiziraju se po autarkičnoj recepturi, pedagoškoj i kompliciranoj – Babić nije bio iznimka. Putaru ime nije ni bilo prioritetno. Na njegovu je mjestu stajalo pitanje moći i njezina realiziranja. Sama struktura diskurzivne hegemonije. „Primitivna, no lukava primjena demagoškog tumačenja o društvenoj ulozi kritike – kao posrednika između kreatora i publike, još će neko vrijeme prikrivati potrebu za propagandom privatnih interesa... U stvari, što je po srijedi? Ostaci socijalnih odnosa na području kulture, koje

smo ostatke baštinili, još nisu likvidirani. Vrijeme ih je, doduše, pregazilo, ali elementi kritičnog prelaza još traju, neki ih stvarni zakoni kolektivne psihologije, a i drugi razlozi, još podržavaju.”⁵¹

Zidić je sumnjao, ništa manje no što je i Putar sam, da je kukuljica novog vremena dovoljno zrela, ali nikako ne i realizirana. Talozni proteklih iskustava bili su gusti i nemilosrdno su pritiskali. Putareva opaska bila je voditeljica: rastvoriti iluziju o društvenoj svrhovitosti kritike. Od konzervativne ljuske trebalo se oslobađati osobno i nesimetrično, u prostoru koji je možda nekad, prije sna i dogmatizirane narkoze, bio prepoznatljiv, a sad je čekao drukčiji pristup i nove kodove vlastitog realiziranja. Bilo je potrebno razotkriti taj presudni organ, tu odlučujuću asimetričnost koja je, usprkos duboko zarivenim simetralama, porađala novi svijet... i kamen u njemu. Za Zidića bila je to stajna točka – onaj Gorkyjev kamen ili jedna kola pijeska – kalcificirani trag koji je, zbrojen u zidovima i međama, remetio težinu i nametnuti ekvilibrij. Teret za utonuće u tamno more, Šimunović je to znao. U patetičnom zaključku i naspram utonuću, hrvatski Ararat za na njega istupiti.

Recimo da je Zidić u Šimunovićevu radu uočio samo jedan kamen u dugačkom nastojanju. Religijski napet čin, do osobne skromnosti dotjeran. Tu, na tlu, u Zagori, u recentnoj posuvraćenosti i svemu što joj je prethodilo. I to je točno, kao što je točno da je o njemu svjedočio u Sarajevu, u *Izrazu*, u nečemu što je te 1962., slijedom vlastitih unutarnjih kretnji, bilo podržavljeno i na drugoj strani ograde postavljeno.⁵² Zidić ju je prekoračio, a mi danas vjerujemo da je upravo to – taj potez više u odnosu na Putara u ipak zagrebačkom *Telegramu* – ključ dešifriranju brave kojom je diskurzivna dominacija bila osigurana. Nju se nije dalo otključati isključivo u Zagrebu ili Hrvatskoj. Način na koji je konzervativnošću zapriječen put drukčijim zaključcima tražio je opće, još uvijek jugoslavenski koncipirano rješenje. Jer, onako kako su stvari stajale, sve je bilo s namjerom smrznuto, i to na znatno širem planu, možda već u postavci i enciklopedijskom nacrtu Miroslava Krležę.⁵³ Eshatologijskom i u punoj snazi političkog afirmiranja mjesta i uloge Josipa Broza Tita i Komunističke partije Jugoslavije (Saveza komunista Jugoslavije). Da bi do tog nacrtu uopće i došlo, konstruiran je cjeloviti sustav mitologijskog referiranja, protegnut unutar sukcesijskog niza bitaka i krvavih okupacija. Točno onakav kakav je ne jedanput prakticiran u različitim trenutcima južnoslavenskog integriranja i pod različitim ideološkim konceptima, ali u trajnom uvjerenju da je dinaridski pojas trajao kao integralna platforma zajedništva i njegove revolucionarne snage. Poput nečega reprezentiranoga čvrstim kodovima povijesne spoznaje.

Prva bi zadaća Zidićeve kritike bila reflektirana odbijanjem Babićevih akademiziranih propozicija, koje su, držeći se rigoroznih pedagoških regula, uporno inzistirale na mimetičkim predlošcima. Nema nikakve sumnje da je na taj način realizirana teza eksploitala sličnost vladajuće ideološke matrice s osnovnom tezom simplificirano viđenog modernizma. Egzaktnost likovne predstave producirana je činjeničnom podudarnošću s elementima perceptivno postojećeg svijeta. Baza je i u ovom slučaju afirmirala nadgradnju, tvoreći od Babićeve paradigme zahtjevu i duboko konzervativnu oblogu. Zaštitni sloj vladajuće ideologije, kojem je, u Zidićevoj interpretaciji Šimunovićeva viđenja Zagore, bilo moguće doskočiti mračkom. Tamnim, gustim namazima koji su upijali i prostor i vrijeme, minimizirajući gravitacijsku moć odozgo protežirane stvarnosti. Razlaganje ideološke konstrukcije eliminiralo je balastne viškove, svodeći nametani totalitet na čin potpuno individualizirane reakcije. U Šimunovićevu slučaju, na kamen i njegovu likovnu predstavu. Ali, i tu je stajala skrivenom konačna namjera Zidićeve opcije, taj je kamen – jedan, iskorijenjen, iz jedinstvene zidine izvađen – sugerirao produljenje posebne vrste. Alegorizirajući vlastitu nazočnost u tematiziranim prostorima Šimunovićeve Zagore, Zidić je i sam postao ulogom vrijednim razmatranja. Kamen koji je, prateći vre-

menom i prostorom nerazgraničenu nervaturu vapnenih ograda, stajao u tamnom talogu nasukan u Bosni, na stranicama sarajevskog *Izraza*, čekajući sugovornika i kamen razumijevanja s te gotovo do u detalj identične i jednakom konzervativnosti posjednute strane. On nikad nije došao – ne u *Izrazu* – dajući priliku Zidićevoj implikaciji. Niko se nije osmjelio, te je, gotovo paradoksalno, njegovu stajalištu najbliže prišao onaj koji s njime nije dijelio alegorizirane pretpostavke promjene. Ivan Focht, predano posvećen čistim zonama umjetničke apstrakcije, već je u prvom broju 1957. navijestio buduću Zidićevu preokupiranost. Njegov je prikaz *Mišolovke*, romana Radomira Konstantinovića, okončan jasno profiliranom svijesti da iza namještene poze javnog komuniciranja, u komešanju i bezizlazu inicirani postoje jedino tamni svjetovi vizualnog i lingvističkog raspada.⁵⁴

Babić je, istovremeno, u *Izrazu*, konzervativan i opterećujući, težak teret svemu što je namjeravalo biti različito.⁵⁵ Zidićevo suprotstavljanje bilo je logično, makar kratkotrajno i bez vidljivih posljedica. U smislu općih odnosa, njegovo apeliranje na Rosenbergovu poziciju zakasnilo je i nije bilo pripravno na drukčije generiranu estetiku.⁵⁶ Još je i manje bilo u stanju hermetiziranim jezikom umjetničke namjere ukloniti političku moć i njome producirani sklop populističkih nakana, brutalnog kažnjavanja i uopćenog snižavanja već postojećih kriterija.⁵⁷ U sve napetijem ozračju šezdesetih malo je toga preostajalo, a da bi u njemu svoju punu vrijednost dosegla nezamislivo liberalna teza Walta Withmana.

„All goes onward and outward, nothing collapses.

And to die is different from any one supposed, and luckier.”⁵⁸

BILJEŠKE

- ¹ IGOR ZIDIĆ, Mogućnost života, *Izraz*, 3 (1962.), 281.
- ² Agilno reagirajući, Zidić je u *Izrazu* publicirao osvrt na Izložbu suvremene američke umjetnosti, koja je, u drugoj polovici 1961., obišla Beograd, Ljubljanu, Rijeku i Zagreb.
- ³ Korpus probраних radova započinje 1967. godinom, te, shodno tomu, eliminira sve što je za sarajevski *Izraz* Zidić napisao početkom šezdesetih. IGOR ZIDIĆ, *Rukopis oka, Likovne teme i ogledi 1967-2013.*, Zagreb, 2014.
- ⁴ „This grass is very dark to be from the white / heads of old mothers...” WALT WHITMAN, Song of Myself 6, A child said, What is the grass, <https://poets.org/poem/song-of-myself-6-child-said-what-grass> (posljednji put pristupljeno 6. 6. 2021.).
- ⁵ IGOR ZIDIĆ (bilj. 1), 281.
- ⁶ IGOR ZIDIĆ (bilj. 1), 281.
- ⁷ Opći pregled podrijetla i standarda zrelosti američkog slikarstva akcije vidjeti u: CHARLES HARRISON, Abstract Expressionism, u: *CONCEPTS OF MODERN ART, From Fauvism to Postmodernism* (ur. Nikos Stangos), London, 1997, 169–211.
- ⁸ DANIEL BELL, The Eclipse of Distance, *Encounter*, 116 (1963.), 55.
- ⁹ HAROLD ROSENBERG, Arshile Gorky, The Last Move, *The Hudson Review*, 1 (1960.), 103.
- ¹⁰ „The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are re-adjusted; and this is conformity between the old and the new.” T. S. ELIOT, Tradition and the Individual Talent, *The Egoist*, 4 (1919.), 55.
- ¹¹ Osnovne teze o likovnim dvadesetima, njihovoj konzervativnosti i općoj regresiji zbrojene su u: KENETH E. SILVER, A More Durable Self, u: *CHAOS AND CLASSICISM, Art in France, Italy, and Germany 1918-1936* (ur. Kenneth E. Silver), New York, 2010, 14–51.
- ¹² „Gorky now starts a drawing and looks to it for surprises. He experiments with close renderings of grass and flowers carried into fantasy by the spontaneous intervention of his hyper-trained hand. The loosening of the classical stranglehold has its strongest effect upon his composition.” HAROLD ROSENBERG (bilj. 9), 106.
- ¹³ IGOR ZIDIĆ (bilj. 1), 284.
- ¹⁴ „The Agony”, 1946-1947, olovka i pastel na papiru, 33 X 48 cm, u privatnom vlasništvu.
- ¹⁵ IGOR ZIDIĆ (bilj. 1), 284.
- ¹⁶ LJUBO BABIĆ, Petit maitres de la folie, *Izraz*, 5 (1962.), 448–452. Konciznu povijest sukoba iz 1956. izlaže Jasna Galjer, crtajući glavne osobnosti (Grgu Gamulina, između ostalih) i ključna događanja, a sve na temu likovne slobode i širine subjektskoga gledišta. Pravo konačnog suda pripalo je Ljubi Babiću, upraviteľju Razreda za likovne umjetnosti JAZU, a trag toga sukoba vodit će sve do Sarajeva i tamošnjeg *Izraza*. O sukobu detaljnije vidjeti u: LJILJANA KOLEŠNIK, *Između istoka i zapada, Hrvatska umjetnost i likovna kritika 50-ih godina*, Zagreb, 2006., 238–246.
- ¹⁷ LJUBO BABIĆ (bilj. 16), 451–452.
- ¹⁸ LJUBO BABIĆ (bilj. 16), 452.
- ¹⁹ IGOR ZIDIĆ, Nevrijeme svijeta, vrijeme djela, Ogled o Ljubi Ivančiću, u: *RUKOPIS OKA, Likovne teme i ogledi 1967 – 2013.*, Zagreb, 2014., 172–185.
- ²⁰ IGOR ZIDIĆ (bilj. 19), 178. „Svoje Figure iz 1957. on je započeo kao figure na žalu, a što je nastalo od njih? U toku slikanja nastala su od njih sablasna oderana bića u nekom neodređenom smeđem prostoru. Što one rade u njemu? One očito nose u sebi neku neizmjernu tugu i očaj besmislene egzistencije.” GRGO GAMULIN, Umjetnost Ljube Ivančića 1960. godine, *Izraz*, 6 (1960.), 561.
- ²¹ Frank Kermode bio je izričit. Modernost je bila čin drukčije realiziranog senzibiliteta. „Or you might say, exquisite sensibility and realism. The new sensibility required formal experiment, which was therefore associated with decadence; squatness and ugliness of presentation, a prudent lack of enterprise in content, could now confer upon publishers who declined the financial and social risks of modernity a certain adventitious virtue.” FRANK KERMODE, Modernisms, Cyril Connolly and Others, *Encounter*, 150 (1966.), 53.
- ²² GRGO GAMULIN, Tamni pejzaži Frana Šimunovića, *Izraz*, 6 (1958.), 699.
- ²³ GRGO GAMULIN (bilj. 22), 699–700.
- ²⁴ LJUBO BABIĆ, Problem izraza u crtežu, *Izraz*, 3 (1959.), 267–270.
- ²⁵ LJUBO BABIĆ (bilj. 24), 268.
- ²⁶ Babić je 1921. precizno formulirao, a zatim i trasirao osnovnu hodnicu mladim balkanskim (hrvatskim) umjetnicima. U tako spremljenoj mješavini doticali su se Louvre, barbarska svježina i Račić i Kraljević, a sve pomno harmonizirano s ključnim činiteljima konzervativne obnove dvadesetih. LJUBO BABIĆ, Umjetnička nastava, Kratak predgovor jednom referatu, *Nova Evropa*, 14 (1921.), 554–561.
- ²⁷ O Babićevu nastupu krajem pedesetih, a osobito u svezi sa sarajevskim *Izrazom* vidjeti u: DRAGAN ČIHORIĆ, Ljubo Babić u sarajevskom *Izrazu* 1959, *Zbornik Seminara za studije moderne umjetnosti Filozofskog fakulteta Univerziteta u Beogradu*, 16 (2020.), 85–97.
- ²⁸ Epizoda o kojoj s naglašenim obzirom piše Wolfram Eilenberger, selektirajući Heideggerovo i iskustvo Waltera Benjamina s početka dvadesetih za primjere iz kojih je u ondašnji europski ambijent niknula svijest o mimetičkim aspektima mišljenja. Između neba i zemlje, ideje i njezina postvarenja, umetan je čovjek, kvalificirani prevoditelj. Samom zadaćom i zahtijevanim povjerenjem osoba od izrazita autoriteta. WOLFRAM EILENBERGER, *Time of the Magicians, The Invention of Modern Thought 1919 – 1929*, London, 2020, 96–102.
- ²⁹ O okolnostima hrvatskog ulaska u poratni socijalizam, društvenim ustupcima i paradigmi koju se imalo slijediti, vidjeti u: DEJAN JOVIĆ, Hrvatska u socijalističkoj Jugoslaviji, *Reč*, 75 (2007.), 61–98.
- ³⁰ Secirajući Hamletov lik, T. S. Eliot odbacio je njegov karakterni profil. Menand ga citira: „The intense feeling, ecstatic or terrible,

without an object or exceeding its object (...) is something which every person of sensibility has known; it is doubtless a subject of study for pathologists." Bolesna stanja nisu se smjela, u okolnostima stabilizacije, dvadesete to jesu bile, miješati s umjetnošću i njezinim razumski utvrđenim jezikom. LOUIS MENAND, *Discovering Modernism, T. S. Eliot and His Context*, Oxford, 2007., 138.

³¹ Pokrenut u siječnju 1957., *Izraz* je (dominantno pod uredništvom Midhata Begića) inzistirao na platformi znatno široj od one regionalizirane, iscrpljujući se u pokušaju da definira dopustive granice modernosti. Granice koje bi iza sebe očuvale dovoljno suvremenih tendencija, ali i djelotvorno zaštitile ono naše i lokalno od pretjeranih, pomodno konstruiranih upliava. U ožujku 1957. *Izraz* pokreće anketu pod pitanjem: „Šta je moderno i gdje ga vidite?” Prilog Vlatka Pavletića, makar obaviješten i na široke kulturne predispozicije osvojen, bazično je potvrđivao ustrajnost konzervativnog svjetonazora i od Babića zacrtanu društvenu opipljivost umjetničkog akta. „Imitirajući ljudske pokrete i geste majmun ne postaje čovjek. Majmunišući i prenemajući se, brojni šarlatani i opsjenari zamučuju čiste vode autentične umjetnosti; prikazuju se modernistima, ali plodovi njihove rabote nisu umjetnost, već pomodna talmi-ropa. Oni i jesu najveći krivci u lancu nesporazuma oko pojma i sadržaja modernog.” VLATKO PAVLETIĆ, Šta je moderno i gdje ga vidite?, *Izraz*, 3 (1957.), 260.

³² LJUBO BABIĆ (bilj. 24), 268.

³³ LJUBO BABIĆ (bilj. 24), 268.

³⁴ IGOR ZIDIĆ (bilj. 1), 282.

³⁵ IGOR ZIDIĆ (bilj. 1), 282.

³⁶ Wollheimova teza radikalno je eliminirala svrhovitost kritičarskog prijanjanja uz formu i vanjske manifestacije stila. Umrtvljene vrijednosti onoga što je impresionizam s namjerom pountrio tražile su da ih se prepozna. „For the most part, the creators of the industrial nightmare emerge from the canvases of Impressionism credited with having been so many theatrical designers or landscape gardeners or genius. The Impressionists personally were, as we know, men of radical opinions: but their style of seeing and painting prevented at any rate the warmth of radicalism from permeating their art.” RICHARD WOLLHEIM, *Babylon, Babylone, Encounter*, 104 (1962.), 28.

³⁷ IGOR ZIDIĆ, Pronicanje kamena, *Izraz*, 10 (1962.), 285–289.

³⁸ IGOR ZIDIĆ (bilj. 37), 287.

³⁹ IGOR ZIDIĆ (bilj. 37), 286–287.

⁴⁰ IGOR ZIDIĆ (bilj. 37), 287.

⁴¹ IGOR ZIDIĆ (bilj. 37), 287.

⁴² IGOR ZIDIĆ (bilj. 37), 287.

⁴³ „Bell and Hillyer and Larkin, like the other antimodernists, identified in modernism a fundamentally antinomian attitude – in Irwing Howe’s words, ‘an unyielding rage against the existing order’, an unrelenting drive to reject, break down, and toss out, all in search of the new – that was deeply threatening to the survival of our cultural patrimony, to the comforts and freedoms and securities of Western civilization. And yet if modernism wanted to undermine bourgeois culture, it was an utter failure.” GREG BARNHISEL, *Cold War Modernists, Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*, New York, 2015, 1.

⁴⁴ IGOR ZIDIĆ (bilj. 37), 287–288.

⁴⁵ *Izraz* je pratio Faulknerovu popularnost pedesetih, razvijajući središnju tezu između dvaju idejnih motrišta. S jedne strane, stajala je Ladanova teza, socijalizirana i sravnjena s dijalektičkom pretpostavkom bazičnoga gibanja u središtu kapitalističkog svijeta, gdje je, po impliciranoj logici, ono što je hrvatske Glembajeve protreslo prije rata, sada trebalo uzdrmati i moralno diskreditirano zapadno građanstvo. Toj se eshatologiji, na drugoj strani, suprotstavila lingvistička analiza Bugarskog, inzistirajući na strukturnom lomu, u jezik usječenom, ne i na ekonomsko-političkim traumama i njihovim moralnim reperkusijama. TOMISLAV LADAN, Faulknerovi Glembajevi, *Izraz*, 2 (1959.), 204–211; RANKO BUGARSKI, O nekim pokušajima prevazi- laženja granica konvencionalnog jezika u modernom romanu, Kafka, Fokner, Džojls, *Izraz*, 11 (1962.), 355–377.

⁴⁶ Benjijevo stanje, njegova perceptivna nemoć i nesposobnost da svjesnim učini realitet svijeta koji je naseljavao, gradili su temelj Faulknerovu i uopće modernističkom transformiranju pojavnosti. „The modernity of these works, then, partially resides in the negotiation of an essential contradiction between a rejection of the past and the inevitable repetition of the past in the very rejection. This contradiction exists because modernism can be viewed as an attempt to replace outworn orders... with new, linguistic orders and imagined geographies that, necessarily, reproduce the structures which have preceded them.” Na taj ga je način trebalo vidjeti u pozadu Zidićeva rekonstruiranja. PATRICK O’DONNELL, Faulkner and Postmodernism, u: *The Cambridge Companion to William Faulkner* (ur. Philip M. Weinstein), Cambridge, 1995, 33–34.

⁴⁷ Izvorno tiskan u zagrebačkom *Telegramu* – 18. 8. 1960. – Putarev je tekst detaljno analizirao kretanja u ondašnjoj hrvatskoj likovnoj kritici, duboko zasijecajući do ozbiljnih anomalija i pratećih nesuglasnosti. RADOSLAV PUTAR, Prokleta avlija kritike, u: *Radoslav Putar, Likovne kritike, studije i zapisi 1950 – 1960*, Zagreb, 1998., 348.

⁴⁸ RADOSLAV PUTAR (bilj. 47), 348.

⁴⁹ RADOSLAV PUTAR (bilj. 47), 348.

⁵⁰ RADOSLAV PUTAR (bilj. 47), 348.

⁵¹ RADOSLAV PUTAR (bilj. 47), 350.

⁵² Detalje o ranim šezdesetima, o njihovim konfliktima i već ozbiljnoj idejno-političkoj sumnjičavosti koja je prožimala različite strukture jugoslavenske federacije, vidjeti u: ZDENKO RADELIĆ, *Hrvatska u Jugoslaviji 1945. – 1991., Od zajedništva do razlaza*, Zagreb, 2006., 329–369.

⁵³ O južnoslavenskom narodnom stasavanju, okupacijama i otporu, te o završnom činu integrirano u pobjedničkoj sintezi socijalističke Jugoslavije, i eksplicitno naglašenoj ulozi političke dogme i Josipa Broza Tita, vidjeti u: MIROSLAV KRLEŽA, O nekim problemima enciklopedije, *Republika*, 2/3 (1953.), 109–132.

⁵⁴ IVAN FOCHT, Bosch, Munch ili Hartung, O Mišolovci Radomira Konstantinovića, *Izraz*, 1 (1957.), 61–63.

⁵⁵ Ozbiljno angažiran, idejno je nazočio i krajnje konzervativnim tekstovima, poput onoga Hrvoja Lisinskog, u kojem je inzistirano na jezičkoj metamatrici, onoj koja bi, bez izostanka i u rasponu od Kristovih portreta do Rembrandtovih monumentalnih

kompozicija, uređivala cjelovito koncipirani svijet likovne imaginacije. HRVOJE LISINSKI, Slikarstvo kao obrt i kao umjetnost, *Izraz*, 10 (1959.), 279–286.

⁵⁶ Ono što je omogućilo Gorkyjevju transformaciju, s njom i cijeli svijet američke akcije, u godinama nakon 1962. postat će dobro uhodani sustav galerijskih reprezentacija, s korijenima duboko usađenim u novac i imaginaciju svakodnevne potrošnje i uopće populističkog trijumfa. CATHERINE DOSSIN, *The Rise and Fall of American Art 1940s-1980s, A Geopolitics of Western Art Worlds*, London, 2017., 151–188.

⁵⁷ Kako je cijela epizoda u *Izrazu* okončana? Zidić je, nakon prikaza Šimunovićeve izložbe, jednostavno odustao. Bez onog proji-

ciranog i s druge strane upućenog kamena nije ni imalo smisla nastavljati. Uostalom, stvarnost unutarnjih relacija uputit će ga u drukčijem pravcu, obvezanom ozbiljno definiranim granicama i nacionalno kodiranim pretpostavkama likovnoga govora. Čini se da je onaj trenutak iz 1962. zauvijek ispušten i da je budućnost bila apsolutizirana u očekivanju potpune autarkičnosti. IGOR ZIDIĆ, Naš prostor u umjetnosti, *Život umjetnosti*, 1 (1966.), 26–37. Babić je strpljivo čekao, potvrđujući prilogom iz prosinca 1963. neprijeporno značenje pedagogije i racionalno konstruirane likovne građevine. LJUBO BABIĆ, O likovnom odgoju, *Izraz*, 12 (1963.), 497–507.

⁵⁸ WALT WHITMAN (bilj. 4).