

3.

IDEJA SOCREALIZMA U KRITIČKOJ PRAKSI GRGE GAMULINA

NEKOLIKO PRIMJERA IZ VRUĆIH, MILITANTNIH GODINA
(1945.-1952.)

Tonko Maroević

Sažetak: Nakon što su komunisti 1945. u Jugoslaviji preuzeli vlast, na idejnom planu striktno su prihvatili imperativ realističkog izraza s naglašenom socijalnom notom. Od socrealizma se nije odustalo čak ni nakon 1948. i legitimitet mu je oduzet tek nakon glasovitoga Krležina Ljubljanskog referata. Iako je socrealizam odavno pokopan, sva djela nastala u njegovom znaku niti mogu niti trebaju biti odbačena i zaboravljena. Svojom stručnom spremom, idejnom orijentacijom i životnim iskustvom, Grgo Gamulin je 1945. bio zasigurno najpozvaniji da provede socrealističku recepturu. Gamulin je načelno prihvaćao socrealizam, ali nije bio sretan s oficijelnom i kanoniziranom varijantom. 1951. godine jedva je dočekao da se metodički obračuna s njezinim teorijskim postavkama.

Ključne riječi: Grgo Gamulin, socijalistički realizam, likovna kritika, književna kritika

I.

Više od pola stoljeća dijeli nas od posljednjih izdanaka ideološkog voluntarizma i tendencioznog estetičkog programa, što je pod imenom socijalističkog realizma vladao kulturnom scenom južnoslavenskih zemalja u ranom poratnom razdoblju. Nema dvojbe da je ideja socrealizma – a u nešto manjoj mjeri njezina realizacija – u stanovitom razdoblju obilježila društvenu klimu i, također neosporno, kondicionirala stvaralačka nastojanja niza pisaca i umjetnika (kako slikara i – pogotovo – kipara, tako i glazbenika, glumaca, kazališnih i filmskih redatelja) svih naroda i narodnosti u Federativnoj Narodnoj Republici Jugoslaviji, mladoj državi koja je izašla iz rata upravo s intencijom i provedbom socijalne revolucije, u kojoj je i umjetnost trebala naći svoje mjesto: svoju ulogu pedagoško-andragoškog usmjeravanja, svoju funkciju slavljenja pobjednika, svoj zadatak poticanja pozitivnih, graditeljskih i društveno afirmativnih raspoloženja.

Kao i na ostalim područjima javnog života i djelovanja, temeljni model estetičkog, umjetničkog promišljanja i planiranja preuzet je, „posuđen” iz iskustva Sovjetskog Saveza, prve zemlje proklamiranog socijalizma, koje je snaga i autoritet znatno uvećan pobjedničkim sudjelovanjem u antifašističkoj koaliciji. Jugoslavenski komunisti, preuzevši vlast, htjeli su u svemu slijediti sovjetske uzore, dakle u stvaralaštvu ići putem „harkovske linije”, dogmatskog diktata formuliranog na kongresu pisaca 1930. godine, na kojemu je pobijedila teza RAPP-a (Ruske asocijacije proleterskih pisaca) o nuždi da se književnost podvrgne aktualnim političkim zadacima. Istina, još je u tridesetim godinama – posebno zaslugom Miroslava Krleže – bilo u Hrvatskoj došlo do osporavanja takve instrumentalizacije pisanja, ali je u tzv sukobu na ljevici prevladalo partijsko pravovjerje – komunističko opredjeljenje za socrealizam.

Kako bilo, kad su 1945. godine komunisti u Jugoslaviji preuzeli vlast, na idejnom planu su striktno prihvatili imperativ realističkog izraza s naglašenom socijalnom notom, dakle program i estetiku socrealizma pretežno sovjetske provenijencije. Neupitnost takvoga stava bila je zapečaćena i zalaganjem samoga Staljina za dirigiranu tendencioznu umjetnost kao oblik poželjnoga društvenog djelovanja, a teorijsku su podlogu nudili također nediskutabilni korifeji poput Ždanova ili Todora Pavlova, autora normativne i preskriptivne „teorije odraza”. Povijesni paradoks primjene socrealizma u Jugoslaviji pa time i u Hrvatskoj, dakako, sastoji se u tomu što je naša zemlja gravitirala „istočnom”, sovjetskom bloku jedino u razdoblju od 1945. do 1948. godine – kada dolazi do glasovite Rezolucije Informbiroa i susljednoga raskida Jugoslavije i Sovjetskog Saveza pa time i do stubokom promijenjenoga političkog kursa. Međutim, dok je jugoslavenska vanjska politika od 1949. godine nadalje tražila priključak i pomoć od zapadnih sila (ili „zapadnoga” kapitalističkog bloka), na unutarnjem planu nastavljena je još radikalnije socijalističko-komunistička doktrina i demagogija (pokušaj izvođenja „diktature proletarijata”), tako da se još neko vrijeme službeno nije odustajalo ni od socrealizma kao – ne samo poželjne, nego i obvezujuće – stvaralačke prakse. Utoliko, razdoblje socrealističke inkubacije i indoktrinacije – ma koliko relativno kratko – u našoj sredini ima zapravo dvije faze: prvu, borbeniju i žešću u slamanju otpora građanskih („larpurlartističkih” ili idejno „reakcionarnih”) tendencija, koja ide od 1945. do 1948. godine, te drugu, samopouzdaniju i etabliraniju, koja se suprotstavlja „dekadentnim” utjecajima sa Zapada, a koja uglavnom traje od 1949. do – uključivo – 1952., praktički do glasovitoga Krležina *Ljubljanskog referata*, koji je – na mig vlasti, ali s punim pokrićem svojih davnih uvjerenja i znanja – oduzeo socrealizmu legitimitet i svaku aktualnost, svrstavajući ga u niz akademsko-eklektičnih, oficijelno „pompijerskih” stilskih usmjerenja iz 19. stoljeća.

Nadmašivanje i odbacivanje socrealističkog diktata, dakle, nije bilo sasvim teško, jer već 1952./53. vlast nije odlučno stajala iza njegove provedbe. Štoviše, tražila je i nalazila načina da potakne makar prividni i djelomični pluralizam, samo pod uvjetom da se ne skrene u drugu krajnost, da se izbjegnu radikalni anarhističko-nihilistički stvaralački izazovi. Ipak, niz slobodarski intoniranih knjiga i izložaba, predstava i filmova zauzeo je posebno povijesno mjesto „odleživanja”, otvaranja prema Europi, nadoknađivanja povijesnih zaostataka, građenja individualno obilježena izraza, uvećavanja imaginativne slobode i tomu slično.

Ironična je teza Steve Lukića kako je socrealizam zamijenjen „socijalističkim esteticizmom”, umjetničkim tendencijama usklađenim s aktualnim zapadnoeuropskim trendovima, koje su mogle poslužiti kao jugoslavenska legitimacija programatske pripadnosti „slobodnom” svijetu, odnosno odmaka od uniformiranosti i dogmatičnosti istočnoeuropskog,

boljševičkog predznaka. Osim toga, prihvaćanje apstraktnoga slikarstva i kiparstva, dodekafonske ili aleatoričke glazbe, nadrealističke ili hermetičke poezije jest značilo uvažavanje autonomije umjetnosti, no ujedno je i oduzimalo određenu širu socijalnu funkciju ili moguću kritičku oštricu stvaralačkih nastojanja, pa utoliko je čak pogodovalo neproblemski komotnoj, makar elitno ograničenoj, recepciji.

Socrealizam je davno i na sveopću radost pokopan, bačen u „ropotarnicu povijesti”, ali sva djela nastala u njegovu znaku i u razdoblju njegove dominacije niti mogu niti trebaju biti odbačena, zaboravljena. Uostalom, i neki od njegovih motiva i ideja također zaslužuju povremeno preispitivanje, pogotovo na velikom vremenskom odmaku, koji mu uklanja svaku mogućnost „vampirskog” oživljavanja. Druga je stvar, što i sasvim suvremene teorije i praksa već dugo ne prihvaćaju „uzvišenu” autonomiju umjetničkog jezika, već odlučno insistiraju na socijalnom kontekstualiziranju i interakciji sa zbiljom, čak s potrebom angažmana.

II.

Svojom stručnom spremom, idejnom orijentacijom i životnim iskustvima, Grga Gamulin je 1945. godine bio jamačno najpozvaniji da u život provede socrealističku recepturu. Barem u hrvatskom prostoru nije mu bilo premca ni po znanju, ni po uvjerenosti u potrebu stvaranja novog sustava, ni po spremnosti na žrtve za opće dobro (kako ga se tada shvaćalo). On je u neposrednom poraću stupio na mjesto načelnika u Ministarstvu kulture, sa zadatkom organiziranja izložbene i muzejske djelatnosti, a prije te funkcije čitavo je razdoblje rata proveo u ustaškim zatvorima i logorima – kao prononsirani predratni komunist – što ga je učinilo posebno motiviranim da se određenom „pravovjernošću” u novim uvjetima dokaže pred većim društveno-političkim autoritetima, makar u sebi sačuvao i određene rezerve.

Iza sebe je Gamulin imao, ne odveć opsežnu ali dovoljno dugačku, više nego desetljetnu, kritičarsku aktivnost, uz jednu godinu specijalizacije u Parizu, koja ga je formirala u dobrog znalca novije likovne umjetnosti. Pregledamo li njegove kritičarske prikaze, što ih je objavljivao već od 1932. godine, ustanovit ćemo kako u njima prevladavaju afiniteti upravo za socijalne tendencije (uostalom, velikom većinom su bili objavljivani u ljevičarskim časopisima, publikacijama vezanim uz partijsku organizaciju i disciplinu). Tako Gamulin odlučno afirmira opus Georga Grosza, a vrlo povoljno sudi o djelatnosti Detonija, Hegeđušića i Andrejevića Kuna te Antuna Zupe – sve slikara orijentiranih na kritički odnos prema društvenim anomalijama, bijedi ili malograđanstvu. U Krležinu *Pečatu* pak objavit će zanimljivu – ni odveć oduševljenu ni resko distanciranu – recenziju Picassove pariške izložbe iz 1938. Saldo Gamulinovih kritičarskih „inkunabula” ukazuje na živu potrebu društvenog interveniranja, zapravo u nemalom suglasju sa „zemljaškim proklamacijama” i ukorijenjenošću u realna prostor.

Svoju prijeratnu kritičarsku djelatnost zaključit će Gamulin tekstom naslovljenim „Povodom izložbe francuskog slikarstva u Domu likovnih umjetnosti”,¹ a poslijeratnu agilnost na likovnom polju otvorit će kritikom nazvanom „Povodom izložbe slikara partizana”.²

¹ Grga GAMULIN, „Povodom izložbe francuskog slikarstva u Domu likovnih umjetnost”, *Izraz*, 3/1941., br. 3.

² Grga GAMULIN, „Povodom izložbe slikara partizana”, *Republika*, 1/1945., br. 1-2, 106.-113.

Sličnost naslova prisilit će nas na uspoređivanje inače sasvim disparatnih realnosti, međusobno nesvodivih povoda na isti zajednički nazivnik. S jedne je strane riječ o slavnoj – u Zagrebu pokazanoj – Šlomovićevoj zbirici, o kolekciji naslijeđenoj od glasovitoga Vollarda, u kojoj je okupljen cvijet pariške škole s radovima naglašeno hedonističkog ukusa i najviše metjerske razine. S druge je pak govor o stvaralaštvu nastalom u krajnje dramatičnim uvjetima, između opasnosti i prijete, ograničenja i nestašica, a pretežno s potrebom svjedočenja i dokazivanja života.

Ipak bi se smjelo ustvrditi kako Gamulinovo pisanje uspijeva povezati tako raznorodne motive, odnosno pokazati koherenciju svojih uvjerenja, s time što je nakon četiri godine – ratne, pritom provedene u nemogućim uvjetima zatvora i logora – njegov izraz postao zreliji, njegova argumentacija razvedenija. Naime, i u poratnom prikazu, premda je usmjeren na konkretne i aktualne domaće prilike, on ne oklijeva donijeti oveći uvodni ekskurz o problematici umjetnosti građanskoga društva (s dominantnim uvidom u francusku situaciju), gdje egzemplificira svoje teze o postupnoj dekadenciji i etičkom srozavanju, s posebnom kritičkom oštrinom usmjerenom na „današnju stilsku anarhiju”.³ Pritom se ne propušta – već u prvoj rečenici – legitimirati kao zagovornik „teorije odraza”,⁴ dakle zastupnik primjene materijalističkog determinizma (odnosno, vulgarnog marksizma) na estetsku građu. Koliko god da znademo da se to tada tražilo, ili čak zahtijevalo, u Gamulinovu slučaju ne možemo poreći ni intimnu motivaciju, odnosno snagu iskrenog uvjerenja u stavove za koje se zalagao.

Naravno, ne želimo braniti simplifikacije o naprednim društvenim snagama i njihovu naličju niti se pak sablažnjavati nad kritikom formalizma (kao „odvajanja stila od umjetničke metode”). U skladu sa svojim stavom o plodnosti „zemljaške” socijalne kritičnosti i veza-nosti uz konkretne uvjete (a ne pukoga slijeđenja kozmopolitskih uzora), Gamulin na liniji razvoja sličnih premisa nalazi i šansu originalnosti, pa – u duhu zahtijevane profilakse i odgovarajuće joj recepture – čak i „ozdravljenja” umjetničkog stvaralaštva. Stoga svoj prikaz partizanskih likovnih dometa započinje s radovima trojice nekadašnjih pripadnika grupe „Zemlja”: Tiljka, Postružnika i Detonija. Iako je svakome od njih našao i poneku manu ili nužnu nedovršenost, zanimljivo je da u valorizaciji pretežu zapravo modernistički kriteriji. Dok bi se možda očekivalo da se apologet socrealizma zalaže za minucioznost deskripcije, sustavnost naracije, podrobno detaljiziranje kako bi se dobio dojam cjelovitosti, metodičnosti i uvjerljiva mimezisa, Gamulin posebno hvali zgusnutost, reduciranost i konciznost, dakle lapidaran, sažet i sintetičan izraz.⁵ Stanovita rezerva u govoru o Radauševim crtežima i linorezima vješto je ublažena žaljenjem što se u ratnim uvjetima nije mogao posvetiti svojem mediju i metjeu – skulpturi.⁶ Gamulin također koristi priliku da progovori odmah i o Oskaru Hermanu, s koji će se tijekom života višekratno baviti i zbog kojega će polemizirati i snositi razne negativne posljedice, makar u njegovim skromnim tada izloženim radovima ne nalazi odveć jakih razloga za zagovor.⁷ Zanimljivo je kako se pokazuje svjesnim da su „Edo Murtić i Zlatko Prica bez sumnje dva najjača talenta među mladim umjetnicima”,⁸

³ *Isto*, 106.

⁴ *Isto*.

⁵ *Isto*, 110.-111.

⁶ *Isto*, 111.

⁷ *Isto*.

⁸ *Isto*, 112.

no to ga ne priječi da im nabraja i nedostatke („rastrganost kompozicije”, „subjektivističku ilustraciju”, „forsiranu virtuoznost”), posebno im zamjerajući „usiljeni ekspresionizam”.⁹

Neposredno nakon prezentacije slikara partizana Gamulin se mogao i morao zaokupiti stvaralaštvom što je nastajalo u „pozadini”, u ratnim godinama, ali u građanskim uvjetima, što je u poratnom kontekstu logično bilo shvaćeno kao djelovanje u „neprijateljskom okružju”. Uostalom, tako su se predstavili i na taj način legitimirali na svojoj zajedničkoj izložbi u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu 1945. godine slikar Frano Šimunović i kipar Grga Antunac, pokazujući mnoge radove u kojima su nastojali interpretirati idejno poželjne motive (barikade, bitke, strijeljanja, ranjenike, radnike, portret Maksima Gorkog), Gamulinov prikaz njihove izložbe izašao je već u sljedećem broju istog časopisa u kojemu je tiskana i kritika partizanske likovne aktive.¹⁰

Koliko god prikazivač načelno žalio što navedeni umjetnici nisu izravnije doživjeli prizore kojima se bave, odnosno što nisu sudjelovali u stradanjima i borbama, ne možemo kazati da je sasvim nesklon njihovim likovnim dostignućima. Posebno je pozitivno, što je i logično, dočekao Šimunovićeve radove, pogotovo one na papiru i u manjim formatima. Prema Gamulinovim tadašnjim riječima, Šimunović je „ispunio [...] obećanje koje je, poslije svog povratka iz Španjolske, svojedobno dao svojoj prvom izložbom u Zagrebu. On je to svoje obećanje ispunio osobito u grafici, koja je za vrijeme okupacije dobila i svoj odgovarajući ‘goyeski’ sadržaj. Poput kakvih suvremenih ‘Los desastros de la guera’ nižu se prizori pokolja i strijeljanja [...]”¹¹

Zanimljivo je da afinitet prema Goyi, odnosno Šimunovićeva sposobnost autentičnog reagiranja na motive kojima se veliki Španjolac bavio, opravdava kod Gamulina i bavljenje motivom cirkusa, arena, klaunova i pierrota, što je inače dosljedno osuđivao kao zlorabljeni povod, „previše iskorištavan od cijelog građanskog artizma, kao predmet sasvim formalističkih eksperimenata”.¹² Nemali je kompliment, stoga, i znak nedogmatske otvorenosti, s druge strane, formulacija: „Zato je samo snažna Šimunovićeva umjetnost mogla privući našu pažnju na uljene slike iz cirkuskog života.”¹³

Nećemo se, dakako, pozabaviti svim kritičkim tekstovima iz prvih poratnih godina, a bilo bi ih za čitav svezak. Pogotovo se nećemo baviti opsežnim, panoramskim prikazima kolektivnih izložaba, tada učestalih manifestacija sindikalnog usmjerenja i slavljeničke prigodnosti. U nizu kumulativnih pregleda Gamulin pokazuje solidno poznavanje povijesti, zapravo svaki tekst započinje evokacijom prošlosti i potrebom da se ona nadmaši. Indikativnom nam se ipak čini kritika izložbe Otona Postružnika,¹⁴ slikara koji je pripadao grupi „Zemlja” i pritom još sudjelovao u narodnooslobodilačkom pokretu te otprve zaslužio atribut „naprednog umjetnika”. Pišući s poštovanjem o Postružnikovoj spremi i potencijalima, Gamulin ne može odoljeti a da slikaru ne zamjeri što u njegovim radovima nastalima 1941. godine i u onima iz 1945. ne vidi nikakve razlike ni ikakva poticaja da se odmjeri s novonastalim okolnostima – bilo s tragičnom zbiljom rata, bilo s optimističkom vizijom obnove. Ocjena izložbe je stoga polovična, jer ona je „iznenadila kvalitetom svog sublimiranog kolorizma, ali i očitom ekskluzivnošću i ograničenošću izrazito solipsističkog doživ-

⁹ Isto.

¹⁰ Grga GAMULIN, „Izložba Antunovac Šimunović”, *Republika*, 1/1945., br. 3, 223.-225.

¹¹ Isto, 223.

¹² Isto.

¹³ Isto.

¹⁴ Grga GAMULIN, „Izložba Otona Postružnika”, *Republika*, 2/1946., br. 4-5, 409.-411.

ljavanja.”¹⁵ Još strože i normativnije zvuči apodiktički sud: „[...] ovo samoživo uranjanje u lirski raspoloženja ne može se prihvatiti kao savremena umjetnost, koja bi našem narodu govorila razumljivim jezikom.”¹⁶

Ne mogu odoljeti a da ne navedem još jedan ulomak kritike, koji ne govori toliko o kronološko-ideološkom kontekstu pisanja koliko o topološko-afektivnom obzorju pisca, kritičara. Naime, Gamulin koncedira i prihvaća mogućnost „čiste” interpretacije krajolika: „Može i pejsaž biti snažan umjetnički doživljaj i nositi u sebi svu dramatiku zbivanja, može simbolizirati odnos čovjeka prema kraju i vremenu.”¹⁷ Međutim, evidentno ga Postružnikov pristup njegovoj zavičajnoj postojbini ne zadovoljava: „Dalmacija čvrstih oblika i oštih kontura pretvorila se na Postružnikovim slikama u neku nepoznatu i začaranu zemlju mekih boja i nerazgovjetnih linija [...] Postružnik je dao Dalmaciju koja je sve prije nego li onaj naš zdravi, veseli i otporni južni kraj, pun sunca i života.”¹⁸ Prepoznat ćemo u ovim retcima neke gotovo opsesivne preokupacije njihova autora, koji još 1936. godine piše elegično o „Dalmaciji bez umjetnosti”, da bi u svojim zrelim godinama posvetio možda najpristranije stranice Plančiću, Jobu, Tartagliji i Ivančiću te brojnim umjetnicima koje je projektivno vratio na „Itaku”.

U prve dvije-tri poratne godine Gamulin je ispisao i nekoliko rezolutnih književnih kritika, vođenih istim direktivnim tonom socrealističke provenijencije, a – zanimljivo – zakupljenih piscima i temama dalmatinskog ishodišta; dapače, zatvorenoga otočkog kruga. Premda je čitavoga života održao živim zanimanje za književnost (kao pjesnički prevoditelj, kao prozni pisac), literarnim recenzijama predstavio se isključivo 1946. i 1947. godine, osvrćući se na objavljena djela svojih bliskih pozananika, životnih suputnika, idejnih drugova i po mnogo čemu prijatelja, koje međutim – u duhu epohe – uglavnom nije štedio. Možda je najbolje – ili najneutralnije – prošao Hvaranin, najbliži susjed, Marin Franičević, u kratkom, pretežno informativnom, prikazu zbirke „Zvijezda nad planinom”;¹⁹ moglo bi se kazati da je Gamulin tu tek „ugađao” svoj književno kritički instrumentarij. Opusu Zdenka Štambuka pak posvetio je čitavu studiju, „Tragom poezije Zdenka Štambuka”,²⁰ u kojoj je analizirao sve njegove predratne pjesničke zbirke, podrobno pratio amplitude i oscilacije uvjetovane nomadskim životom i političkim angažmanom (Pariz, Španjolski rat, talijanski zatvori), da bi se posebno zadržao na poratnim pjesmama, posebno nadahnutima ratovanjem i ranjavanjem u Istri. Uz očigledne afinitete za opcije i postaje toga Bračanina – inače političkoga radnika koji se u poratnim, revolucionarnim godinama istakao iznimnom ortodoksnosti i represivnom nemilošću prema idejnim neistomišljenicima – Gamulin ipak vidi ograničenja njegovih ranih (dijelom nadrealističkih, dijelom dokumentarističkih) pjesama, a puno zadovoljstvo ne može naći ni u aktualnoj, poratnoj fazi: „Subjektivizam ove poezije, uslovljen književnim odgojem, upotrebljavan često od samoga autora kao krinka za izvjesne misli i zapažanja, nije mogao odjednom iščeznuti niti u novim životnim uslovima. Ista individualistička nota provijava i zbirkom ‘Tragom crvene zvijezde’ (1945.), osobito u njenim ranijim dijelovima.”²¹

¹⁵ *Isto*, 411.

¹⁶ *Isto*.

¹⁷ *Isto*.

¹⁸ *Isto*, 410.

¹⁹ Grga GAMULIN, „Marin Franičević: ‚Zvijezda nad planinom’”, *Republika*, 2/1946., br. 1, 120.-122.

²⁰ Grga GAMULIN, „Tragom poezije Zdenka Štambuka”, *Republika*, 2/1946., br. 3, 271.-277.

²¹ *Isto*, 275.

Teško je ne vidjeti posebnu motiviranost, pravu strast s kojom je Gamulin pristupio analizi knjige „Djeca Božja”, ispisujući golem analitički tekst (od preko trideset kartica) naslovljen „Uz prvi roman Petra Šegedina”. Ispisao je pamflet, „njegov obračun s njime”, ali je evidentna rascijepjenost recenzenta između dubine prepoznavanja („Tako je zaista bilo!”), afirmiranja opravdane ambicije („do ove knjige Dalmacija još nije imala svog romana”) i neispunjene potrebe (diktata ili obaveze) da se ostvari sinteza, objektivistička i puna vizura povijesne zbilje.²²

Kao gotovo nikad dotad Gamulin koristi široku erudiciju i gotovo zastrašujuću aparaturu usporedbi i koordinatnih repera. Poziva se autoritarno na Gorkoga i Vergu, na Zolu i Krležu, na Lukača i Dantea, kao što s indignacijom ili s rezervama odbija primjere Huysmansa i Célinea, Prousta i Rilkea, Rollanda i Gidea, Duhamela i Hamsuna pa i Novaka i Vojnovića, Kumičića i Car Emina. Jednostavno, kritičar ostaje zapanjen mrakom, crninom, besperspektivnošću, infernalnošću, naturalizmom slike koju pisac nudi, no iz bogato razgrađene egzemplifikacije likova i situacija osjeća se kako i sam biva uvučen u snagu prizvane ambijentalne realnosti.

Paradoksalno i gotovo groteskno, Gamulin je prisiljen odati počast Šegedinovoj snazi i imaginaciji te čini to na sasvim osoban način, pritom impregniran likovnom kulturom i animiran vlastitim neosporivim literarnim impetusom: „A to je vrzino kolo slikano sočnim i tamnim bojama katoličkog seicenta, bojama Caravaggia, Ribere i Magnasca, prepuno unakaženih ljudi i žena, grubih i sirovih prizora, pakosnih i zlih odnosa, kojih je nakaznost razotkrita prodornošću i oblikovana književnim talentom pisca, koji je i sam vidio (autopsijom), doživio i nosio od najranijeg djetinjstva, a kasnije dugo posmatrao u godinama svoga samotnog učiteljevanja po tim zabačenim selima. Neposrednost doživljavanja, autentičnost primarnog umjetničkog dodira s materijalom jesu najosnovnije kvalitete ovoga književnog djela. Ima u ovoj knjizi stranica koje se ne zaboravljaju, vanrednih umjetničkih slika i opisa, koji sugestivno reproduciraju izvjesna stanja naše prošlosti i, nažalost, naše sadašnjosti.”²³

Uz tako entuzijastičku reakciju javlja se zatim korektiv dušobrižnika, strah „inženjera duša” da pastva ne zabrazdi, obziri ideologa o mogućim reakcijama javnosti i padu u malodušnost, bezizlazje i povijesno-ambijentalni determinizam. Stoga Gamulin ustaje dijeliti packe, ponajprije psihološkoj karakterizaciji protagonista i naglašenoj individualnosti, pa i solipsizmu Učitelja-naratora. Socrealistički receptorij najbolje se vidi u kategoričkom imperativu upućivanja i sagledavanja društvenih uvjetovanosti: „[...] zaglibivši u svom naturalizmu, pisac nije mogao da žrnovljansku svakidašnjicu uzdigne do tih općenitosti u kojima bi se *privatni* odnosi očitovali kao *društveni*, a opisani tipovi (koji su samo rijetko kada ujedno i karakteri) dobili značenja dublje društvene funkcionalnosti.”²⁴ Zapravo, krivnja pisca je u uskraćivanju optimističke perspektive: „[...] ta bezoblična amorfnja gomila užasa nije prevladana nikakvom pozitivnom antitezom.”²⁵

Malo duže smo se zadržali na Gamulinovu prikazu Šegedinova prvog romana, jer je u tome tekstu možda najjasnije došla do izražaja jaka emotivna participacija, duboka empatijska žica, volja za neravnodušnim čitateljskim sudjelovanjem u pronicanju imanentnih tokova teksta, no istodobno je najodređenije eksplicirana socrealistička – nećemo reći: poetika

²² Grga GAMULIN, „Uz prvi roman Petra Šegedina”, *Republika*, 3/1947., br. 12, 930.-944.

²³ *Isto*, 933.

²⁴ *Isto*, 937.

²⁵ *Isto*, 938.

ili estetika, nego dogmatika i prakтика. Nije začuđujuće što je to ujedno i zadnja književna kritika iz Gamulinova pera. Valjda je i sam osjetio kako je bolno biti raspet između afiniteta i diktata, premda je i do kraja svojega radnog vijeka počesto znao žrtvovati ili podvrgavati osobne interese osjećanju duga prema širim potrebama zajednice. Ali to je već druga tema.

Ironija sudbine učinila je da se u istom broju časopisa, nakon opširne recenzije „Djece Božje” nalazi kratka bilješka naslovljena „Izložba četvorice sovjetskih slikara”, potpisana samo slovom g.²⁶ Unatoč opravdano škrtom i suzdržanom signiranju, u tom tekstu također prepoznajemo Gamulinov rukopis, njegovo poznavanje građe i njegovo zalaganje za socrealizam, makar ovaj put ispisano gotovo neutralno, svakako bez zanosa, tek kao konstatacije. Očigledno pisan po zadatku, taj je zapis opteretio Gamulinov povijesni saldo, jer se – bez pravoga pokrića – govorilo o njemu kao apologetu kruto normirane sovjetske prakse. A eto, nakon bliske mu problematike Korčulanina Šegedina palo mu je u dužnost okrenuti se dalekom sjeveru, pa je on to učinio s primjerenom hladnoćom, odgovarajućom distancom, tek toliko da ne uvrijedi goste i zabilježi gostovanje.

Već po običaju, Gamulin je najveći dio teksta posvetio povijesnoj panorami ruske umjetnosti, također sa standardnim napadom na dekadansu „građanske” umjetnosti. Kao kuriozitet možemo zabilježiti kako je prisiljen osuditi i „ljevičare”, avangardiste – poput „linista” (Gončarove i Larionova), „suprematista” (Maljeviča) i „analitičara” (Filonova) – koji su izbili upravo nakon Oktobarske revolucije te, po Gamulinovu tadašnjem mišljenju, samo pridonijeli kaosu, dezintegraciji tradicije i predilekciji formalnih istraživanja. Zalažući se za povratak svladavanja oblika i modelacije te mimetičke orijentacije, naš kritičar hvali post-revolucionarno uspostavljanje realističke norme.

No to ne znači da je ostao slijep u odnosu na domete četvorice slikara, poslanih u sate-litske zemlje da predstave standard sovjetskog modela socrealizma. Premda je riječ o glasovitim izvođačima monumentalnih figuralnih kompozicija, svojevrsnim zakonodavcima ili najlegitimnijim zastupnicima socrealizma, Gamulin ih dočekuje tek kurtoazno, posvećujući svakome od njih – pa i najčuvenijima poput Aleksandra i Sergeja Gerasimova samo po nekoliko informativnih redaka, u kojima uglavnom taksativno nabraja naslove najreprezentativnijih slika (primjerice: „Lenjin na govornici”, „Himna Oktobru”, „Kolhozni praznik”, „Žetva” itd.) te daje elemente njihovih kurikuluma. Gotovo cinično pak izgledaju pohvale, koje ne samo da su vrlo konvencionalne nego se uglavnom odnose na „male” tehnike, izbjegavajući sudove o velikim ideologiziranim „mašinerijama”. Eto, kod prvoga Gerasimova „vještinom akvareliranja i temperamentom ističu se njegove skice za inscenaciju opere ‘Taras Buljba’”, drugoga pak hvali da je „dobar akvarelist i ilustrator”.²⁷ Dvojica preostalih lišeni su bilo kakvoga vrijednosnog atributa, a čitava je izložba zaokružena tvrdnjom kako daje „živ dojam vrlo širokog i neposrednog doživljavanja stvarnosti.”²⁸

Iz navedenog se vidi kako Gamulin načelno prihvaća socrealizam, ali nije baš sretan s oficijelnom, kanoniziranom i hiberniranom varijantom kakvu nudi sovjetska receptura. Ali 1947. nije imao šanse da joj se otvorenije suprotstavi, no 1951. pak jedva je dočekao da se metodički obračuna i s njezinim teorijskim postavkama. Raskid Jugoslavije sa Sovjetskim savezom išao mu je na ruku da slobodnije razvije neke misli i opservacije, da pokuša obraniti svoje viđenje i uvjerenje o mogućnostima komunikativnog, afirmativnog i mobilizirajućega likovnog izraza. Tada piše „Opću teoriju umjetnosti kao teoriju soci-

²⁶ „Izložba četvorice sovjetskih slikara”, *Republika*, 3/1947., br. 12, 944.-946.

²⁷ *Isto*, 946.

jalističkog realizma” i veći odlomak te rasprave (tridesetak tiskanih stranica) objavljuje u prvom Zborniku radova Filozofskoga fakulteta, 1951. godine.²⁹ Riječ je o neosporno ambicioznom pothvatu, o žestokom polemičkom zagrljaju s prvacima sovjetske marksističke misli i umjetničke ideologije, a u argumentaciji o relativnosti njihovih dometa poziva se i na stvaralačka ograničenja evidentna svakomu tko je vidio zagrebačku izložbu četvorice sovjetskih slikara iz 1947. godine.

Rasprava bi zaslužila meritornu analizu specijaliziranih estetičara. Nemajući tih kompetencija, mi ćemo se zadržati samo na nekoliko glavnih postavki i ekstrahirati nekoliko ključnih tvrdnji. Možda najznačajnija distinkcija koju Gamulin uvodi u odnosu na sovjetske dogmatike jest potreba dijalektičkog i povijesnog sagledavanja problematike pa prema tomu „metod socijalističkog realizma [...] postaje doduše najviši i najsavršeniji stvaralački metod u historiji umjetnosti, ali *nije i jedini* u njenom razvojnem toku.”³⁰ S time je u vezi Gamulinovo zalaganje za što ispravnije shvaćanje nekih aspekata prošlosti i nekih kreativnih tokova: „Znači li to da ti nerealistički metodi romaničkih portala i minijatura, kasnije El Greca, na primjer, ne ulaze u pozitivan inventar historije umjetnosti samo zato, što nisu realistički?”³¹ Još odlučnije je zalaganje za primjerenost i prikladnost određenih nerealističkih izraza kao adekvata specifičnih duhovnih kretanja: „‘Apstraktno’ manirističko slikarstvo El Grecovo bilo je, na primjer, i nakon renesanse najadekvatnije izražajno sredstvo za oblikovanje izvjesnih specifičnih kvaliteta društvene psihologije onog doba u Španjolskoj [...] i upravo po toj svojoj visokoj spoznajnoj kvaliteti, koja je identična sa umjetničkom kvalitetom, to je slikarstvo pozitivan doprinos umjetničkoj spoznaji objektivne historijske stvarnosti.”³²

Druga važna distinkcija bila bi odbacivanje determinizma, neprihvatanje stava, iskazanog kod ruskih teoretičara, da se „sadržaj umjetnosti, a isto tako njene forme, potpuno određuju objektivnim uslovima društvenog razvitka.” Nasuprot tome, Gamulin ustaje u obranu „malih razlika” individualnog uloga: „Ali unutar tih metoda, stilova i kolektivnih kvaliteta umjetničkih forma i sadržaja *postoje subjektivne i individualne razlike, koje su uslovljene razlikama posebnih psiholoških struktura i duševne dubine subjekata, koji na objektivnu stvarnost reagiraju* [...]”³³ Apologiju subjektivnost zatim lukavo i naizgled poslušno umata u ortodoksne formulacije, no samo zato kako bi poentirao pravim paralelizmom kontrasta: „Da su ti subjektivni uslovi sa svoje strane opet samo rezultanta mnogih objektivnih društvenih, fizioloških i drugih komponenata, to je osnovna istina materijalističkog pogleda na svijet, koja, međutim, ne isključuje mogućnost i nužnost, da subjektivne uslove posebne umjetničke individualnosti ne tretiramo kao sudjelujući faktor, koji se *ne može bez ostatka svesti na objektivne uslove*.”³⁴

S obzirom da Gamulin citira i replicira, komentira i pobija čitavu seriju članaka, studija i knjiga recentnije sovjetske estetičarske produkcije te se suprotstavlja mišljenjima Rozentala, Mejlaha, Bjelika, Parsadanova i inih, moglo bi se kazati da se poduhvatio Heraklova

²⁸ *Isto*.

²⁹ Grga GAMULIN, „Opća teorija umjetnosti kao teorija socijalističkog realizma”, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Zagrebu*, Zagreb 1951., 155.-185.

³⁰ *Isto*, 161. Podcrtao T. M.

³¹ *Isto*, 169.

³² *Isto*, 170.

³³ *Isto*, 162.-163.

³⁴ *Isto*, 163. Podcrtao T. M.

posla čišćenja Augijevih staja. Zapravo je smjela i dalekosežna njegova primjedba kako se, u ruskom slučaju, radi o „napuštanju principa slobodnog i naučnog istraživanja problema umjetničkog stvaranja”,³⁵ premda, naravno, ostaje pitanje koliko je i u našim, tadašnjim domaćim uvjetima takvo slobodno istraživanje bilo moguće, odnosno koliko je uopće bilo korisno ustrajati u okvirima „ograničenoga suvereniteta” socrealizma. Ali čini se da su aporije bile čak neizbježne.

Posebnu pažnju vrijedi posvetiti jednoj Gamulinovoj studiji koja je izazvala nemali odjek i svojevrsnu paniku, kad je bila izložena kao javno predavanje, naročito namijenjena umjetnicima i studentima Akademije likovnih umjetnosti. Prema usmenom svjedočenju Otona Glihe i Marina Tartaglije, oni su to doživjeli kao kao izravnu direktivu i napad na konstitutivne premise autonomnog umjetničkog djelovanja, kao početak idejne ofenzive i definitivno ustoličenje socrealizma. Riječ je o tekstu „Uz idolatriju cézannizma” tiskanom u prvom broju *Republike* 1946. godine,³⁶ dakle valjda čitanom još u prvoj poratnoj godini, kada je mogao izgledati poput svojevrsnoga novog orijentira, lakmusa ili simptoma.

Prva rečenica kanda relativizira primjenjivost na naše prilike, svakako umanjuje mogući dojam pamfletskog obračuna. Kad se čuje: „Utjecaj Paula Cézannea na naše slikarstvo nije nikada bio presudan niti očigledan”,³⁷ trebalo bi zaključiti da se oštrica teksta ne odnosi na sunarodnjake i suvremenike, a upravo su se Gliha i Tartaglia prepoznali kao moguće mete novokritičkog ostracizma (da ne kažemo progona) jer su njihova polazišta bila jamačno sezaniistička. Kad pak danas čitamo taj tekst, što je moguće objektivnije, shvaćamo kako nipošto nije riječ o napadu na Cézannea (kako su to mnogi shvatili), pa čak ni na sezanište, premda jest neosporna kritika pretjeranoga ili isključivoga slijeđenja velikog modela (doslovno kako i piše: idolatrije – pretvaranja u oblik obožavanja).

Čak nas može zadiviti ozbiljna autorova upućenost u problematiku, a rado ćemo primiti upravo poimanje Cézannea kao značajnog „problematičara”. Evidentno, Gamulin studiju nije napisao improvizirajući ni u logoru ni neposredno po oslobođenju (kad je vjerojatno dodao samo ideološke začine), već je ona plod sustavnog proučavanja literature i sustavnog analiziranja predmeta (svakako, važno iskustvo iz pariških dana specijalizacije). Neodgovarajućem trenutku usprkos, Gamulin objavljuje tekst o slikaru kojega je dobro upoznao i na svoj način zavolio, donosi u našu sredinu dotad najrelevantnije informacije i sudove o epohalnom modernom umjetniku. Jedino auktakt i koda upozoravanja na opasnost njegova slijeđenja pripadaju socrealističkoj retorici.

Zar ne naslućujemo duboku afektivnu vezanost uz razmatrano slikarstvo, kad Gamulin ispisuje: „Za ime Paul Cézannea, jednog od najvećih slikara prošlog stoljeća, prijeti opasnost da će postati amblemom, pod kojim će se okupljati umjetnička reakcija. ‘Otac Cézanne’, stari i neshvaćeni slikar iz Aixa, koji se cio svoj život borio protiv slikarske reakcije svog vremena, protiv Akademije, kao i protiv svakog diletantizma, nije zavrijedio tu sudbinu.”³⁸ Koliko god se naš pisac, u to doba, plašio i čak grozio svakog formalizma, koliko god se zalagao za referencijalnost i prepoznatljivost motivike, u slučaju autentične opsesije i maksimalne predanosti istraživanjima, nije mogao odoljeti a da ne ponudi odstupnicu: „Da li su Cézanneove boje doista *viđene* postaje kraj toga sporednim problemom: one su zapravo

³⁵ *Isto*, 157.

³⁶ Grga GAMULIN, „Uz idolatriju cézannizma”, *Republika*, 2/1946., br. 1, 84.-95.

³⁷ *Isto*, 84.

³⁸ *Isto*, 85.

iskalkulirane, proračunate dugim i savjesnim studijem i Cézanne je utrošio cio svoj život, svu snagu svog intelekta i svu osjetljivost svoga oka, da bi postigao relativnu sigurnost u toj čudesnoj slikarskoj matematici, koja se zove slikarstvo Paul Cézannea.”³⁹ Konačno, i priželjkivanoj humanističkoj komponenti, ideji umjetnosti koja bi trebala služiti ljudskim potrebama, odgovarati na čovjekova pitanja, Gamulin se u slučaju Cézannea uspijeva približiti makar nekim prečacem, čak sa sasvim suprotne strane: „Pa ako nije u njegovoj umjetnosti opisana veličina čovjeka, a ono svakako ima ljudske veličine u Cézanneovu životu u njegovoj vjeri da vrši pionirsku ulogu, da sam i prezren ostvaruje upravo ono, što je u to doba bilo slikarstvu potrebno i čime su se, unatoč tolikim zastranjivanjima, već dosada, u likovnom ‘metierskom’ smislu, koristila pokoljenja umjetnika.”⁴⁰

Mnogo manje sreće nego li Cézanne imao je Gamulin u susretu sa sasvim suvremenom likovnom umjetnošću. Njegov tekst „Retrospektive sa XXIV. Biennala”, objavljen u 1. broju beogradskoga časopisa *Umetnost* iz 1949. godine, ukazat će na sva ograničenja i predrasude politički kapacitiranog pristupa umjetnosti.⁴¹

„Sudariti se [...] s umjetnošću razdoblja imperijalizma”⁴² značilo je doista za socrealističkog kritičara izazov i kušnju, u kojoj nije mogao odoljeti i bombastičnim frazama i niskim udarcima i nemotiviranim uvredama. Prvi poratni izlazak na svježiji zrak kao da je Gamulinu naškodilo, kao da se razbolio od propuha formalističkih, dekadentnih i autotelicinskih tendencija što ga zapuhavahu sa svih strana. Njegov kritički prikaz reprezentativne europske – pa i svjetske – manifestacije pretvorio se u paskvilu i invektivu, s gotovo nekontroliranim atributima pripisivanima velikanima ili značajnim pojavama. Tako je povijest moderne umjetnosti „komična u besadržajnosti kubista i najnovijih ‘astratičkih’ pravaca, odvrtna u nečovječnosti skulpture Henri Moora, Henri Laurensa [...]”⁴³ Zbirka Peggy Guggenheim je „monstruozna”, „Chagal u svojim loše slikanim halucinacijama” upada „u ludilo neke bolesne mistike”.⁴⁴ „U temeljima ove umjetnosti, negdje iza nakaznosti Picassa i apstraktnih izmišljotina talijanskih ‘metafizičara’, u ekspresionizmu Kokoschke, Chagala i Rouaulta, fermentiraju sve kriminalne dispozicije nešeg vremena [...]”⁴⁵

Nakon tako žestokog prologa, izazvanoga neposrednom reakcijom na ponuđene ekspanate, slijedi golemi teorijsko-povijesni ekskurz o polarizaciji između formalizma i naturalizma, o slijepoj ulici građanske epohe, o logičnosti propadanja ljudskih vrijednosti u tržišno-kapitalističkoj utakmici itd. Zaključak je dijagnoza stanja, osuda nametnutog fatalizma: „Majstori tjeskobe opet su na djelu. Treba slomiti vjeru u čovjeka i zatvoriti svaku perspektivu, koja bi iz ovog životinjskog stanja mogla izvesti ljudstvo na viši stupanj života.”⁴⁶ Socrealistički duh, međutim, ne predaje se ni pred evidencijom: „Nama, naprotiv, u našoj domovini, u zemlji pobjedonosne izgradnje socijalizma, treba umjetnost koja će tu perspektivu, tako čvrsto ukotvljenu u našoj stvarnosti, rastvoriti još šire i sagledati je u svojoj njezinoj ljepoti.”⁴⁷

³⁹ *Isto*, 90.

⁴⁰ *Isto*, 94.

⁴¹ Grga GAMULIN, „Retrospektive sa XXIV. Bienala”, *Umetnost*, 1/1949., br. 1, 10.-25.

⁴² *Isto*, 10.

⁴³ *Isto*.

⁴⁴ *Isto*, 10.-11.

⁴⁵ *Isto*, 11.

⁴⁶ *Isto*, 23.

⁴⁷ *Isto*.

Ne bi trebalo preskočiti ni karakterističnu epizodu odnosa prema Picassu, odnosno prema europskoj „lijevoj kritici”, koja je upravo kroz Picassovu morfologiju nastojala nadmašiti ograničenja puke realističke formulacije. Gamulin je, dakako, svjestan određene važnosti tog primjera, no ne pristaje na ustupke, ne miri se s popuštanjem modernizmu: „Slučaj Picassa u Francuskoj i ‘pikasovštine’ u ostalim zemljama, te način na koji tamošnji ‘napredni’ kritičari pokušavaju da specifičnost Picassova umjetničkog metoda protumače kao *obraćanje čovjeku*, kao unošenje pozitivne i savremene sadržajnosti u formalistički metod, koji je bio razrastao nakon Cézanna – govore o opasnosti nedovoljne analize formalizma. U Italiji je kritika, koja pretendira da stoji na pozicijama marksizma-lenjinizma, upravo ‘pikasovštinu’ i astratizam mobilizirala kao ‘napredni front’ protiv akademizma iz dvaju crnih decenija, a slikarstvo Renata Gutusa trebalo bi poslužiti kao dokaz i primjer, kako se neokubistička morfologija može upotrebiti za izgradnju realističkog slikarstva.”⁴⁸

Dvije godine potom, na sljedećem venecijanskom biennalu Gamulin je i nadalje kritičan prema ‘astratistima’ i ‘formalistima’, ali njegov izraz postaje mnogo manje polemičan, uravnoteženiji u traženju specifičnih razloga. Autoironično, već na prvoj stranici, nakon prizivanja nelagode naspram mnogih aspekata suvremene umjetnosti, kao da mu neki glas u sebi govori: „Priviknuti ćeš se već, priviknuti.” Vrlo dugačak tekst, „Zapisi sa Biennala”, objavljen u dva nastavka u časopisu *Pogledi*⁴⁹ ima elemente intimnog putopisa i problematskih razmatranja, „samogovora”, a stanovitom kritičkom „pripitomljavanju” pridonijela je i činjenica da je na izložbi bilo i nekoliko povijesnih retrospektiva (od Goye i Corota do mnogih ranih ekspresionista), koji su svakako prebacili mostove i prema Gamulinu inače manje prihvatljivim pojavama poput Sutherlanda i Campiglija ili Lipschitza i Palencie. Ali ovaj put pisac otkriva već izrazite afinitete prema Germaine Richier, Permekeu, Maxu Gubleru, Carràu, Fabbriju, Mariniju, dakako Orozcu, Riveri, Posadi i mnogim drugima. Ali pravu pouku primio je i želio je prenijeti od Rouaulta: „Kao primjer, ti Rouaultovi monotypi (i mnoga djela ekspresionističkih retrospektiva) mogu poslužiti i našim umjetnicima: kako velika stvar može biti umjetnost, kako ne mora uvijek samo lirika pejzaža ili atmosfera mrtvih stvari, i kako deformacija, koja zgušnjava ekspresiju doživljaja, ne mora služiti ispraznom efektu iznenađenja ili unakaženju ljudskog u nama: *kako slobodna ekspresija ne znači proizvoljno izobličavanje niti je isključivo svojstvo formalističkog postupka, nego slobodna ekspresija predstavlja veliku mogućnost realističke umjetnosti.*”⁵⁰

Ne možemo propustiti ni pogledati kako tom zgodom Gamulin vidi problem umjetnika iza kojih stoji zapadnoeuropska „lijeva kritika”, te je li u međuvremenu promijenio mišljenje o mogućnostima adaptacije realizma: „Trebalo bi, možda, više pisati o njima [...] i, možda, najviše o primitivnosti ‘realizma’ *Renata Gutusa*. Ne znam je li to stvar talenta ili čega drugog, je li možda ovaj zakašnjeli prijelaz na naturalizam trebao uslijediti mnogo ranije (makar samo kao tehnička osnova evolucije prema većoj izražajnoj slobodi, ali shvatiti ga kao rezultat razvoja od preko trideset godina, i to u smislu ovako prozaične deskripcije (Krumpir, Ponte dell’ Ammiraglio), čini mi se da znači kretati se u zatvorenom krugu. K naturalizmu došao je Gutuso preko neke varijante postkubizma, a imam dojam da mu sada prenošenje materije i realnih kvaliteta apsorbira sve snage.”⁵¹

⁴⁸ *Isto*, 13.

⁴⁹ Grga GAMULIN, „Zapisi sa Biennala. I. dio”, *Pogledi*, 1/1952., br. 1, 34.-41. i ISTI, „Zapisi sa Biennala. II. dio”, *Pogledi*, 1/1952., br. 2, 102.-114.

⁵⁰ *Isto*, 40.

⁵¹ *Isto*, 110.

Doista, nepriznavajući odustajanje, s neophodnim elasticitetom, Gamulin je u nekoliko godina intenzivnog bavljenja problematikom realizma prošao iznimno zanimljivu amplitudu od krute manifestativnosti preko dinamično-dramatične interpretacije sve do uvažavanja ekspresivnih sloboda sustavne deformacije.

III.

Iz velikog teorijskog i likovnokritičkog korpusa Grge Gamulina što se odnosi na socrealističko razdoblje nastojali smo izvući samo dominantne ideje i karakteristične primjere, postaviti njegovo djelovanje u domaći i europski kontekst. Druga stvar bi bila ocjenjivati sve njegove kritičke sudove iz tih vremena, analizirati primjerenost ili ishitrenost nekih konkretnih ocjena. Kao iznimku ipak moramo spomenuti njegovo, usputno iskazano, mišljenje o Hegedušićevoj slici „Bitka kod Stubice” koje je izazvalo značajnu polemičku reakciju, čak svojevrstne tektonske procese i pomake u sferi utjecaja.

Mogućnost polemiziranja otvarala je, samo po sebi, veće slobode i svjedočila kako ne idejnom polju ne postoji potpuna jednodušnost i monolitna diktatura vlasti jer su 1949. godine nomenklaturi podjednako pripadali i Gamulin i Hegedušić. Čini nam se kako je Gamulin načelno bio u pravu kada je za navedenu sliku ustvrdio: „To je bez sumnje dosad najveći pokušaj da se, bez izravne negacije, umjetnički metoda ‘Zemlje’ uzdigne, u realističkom smislu, na viši stupanj. Bez obzira na više ili manje uspjelu asimilaciju i sintezu raznorodnih stilskih elemenata i na kulturno-historijski zanimljiv pokušaj da se umjetnička spoznaja jedne historijske teme pokuša postići kroz prizmu nekih historijskih stilova, očito je da razvitak umjetnosti socijalističkog realizma ne će ići pravcem nekog historicizma.”⁵²

Razumije se, lakše je riječima odbacivati eklekticizam nego li stvaralački realizirati novi ishod s uvažavanjem pozitivnih tekovina prethodnika. Ali Hegedušićev militantni odgovor, zatim Šinkovo stajanje na njegovu stranu te konačno podrška još većih autoriteta Hegedušićevoj poziciji stavili su Gamulina u teži položaj te isprovocirali dalekosežne podjele na likovnom području u Hrvatskoj. Njihovo razmatranje značilo bi pak otvaranje sasvim novoga kulturno-povijesnog poglavlja. Međutim, sve to također nije ostalo bez posljedica i po procjeni Gamulinove uloge u implantiranju socrealizma u našoj sredini.

Nema dvojbe da je Grgo Gamulin bio uvjereni zagovornik i relativno vješt tumač potrebe da se umjetnost približi narodu te da u tu svrhu slikari i kipari „obrađuju” teme prikladne recepciji, a na način komunikativan i zanatski suveren. Isto tako je nedvojbeno da je raspolagao sredstvima da se za svoje ideje zalaže, da su mu bile otvorene sve dostupne tribine, da je mogao utjecati na otkup radova i selekcioniranje izložaba. Vidljivo je, dakle, kako mu nije bilo ispod časti služiti prevladavajućoj idejnoj tendenciji, no pod uvjetom da u toj službi ima odgovarajuće mjesto, odgovorni položaj.

Ipak, njegov položaj u hijerarhiji vlasti i dogmatska zadrtnost u socrealističkom pravovjerju nipošto nije usporediva, recimo, s ulogom Radovana Zogovića (koji je, istina, za to potom platio punu cijenu). Gamulinovo socrealističko insistiranje nije pak usporedivo ni sa socrealističkim angažmanom Marina Franičevića ili Ervina Šinka – ne samo stoga što se nije toliko zbivalo na književnoj njivi i što svoje stavove on nije, poput njih, ukoričio u

⁵² Grga GAMULIN, „Za slobodu kritike”, *Republika*, 6/1950., br. 5, 302.

sustavan svezak, koji bi ponudio gotov prontuarij – nego i stoga što su žrtve njegova kritičkog osvrtanja znatno bolje, bezbolnije prošle te što se Gamulin uspješnije teorijski snalazio i gipkije postupno mijenjao.

To ne znači da se ne čudimo žestini nekih njegovih sudova, lakoći prijekih riječi o više no zanimljivim fenomenima, pravoj zaslijepljenosti pred neospornim vrijednostima drugačijega predznaka. To ne znači da se slažemo s apodiktičnošću i autoritarnošću nekih stavova (makar izazvanih sličnim psihičkim ustrojem s druge strane). To ne znači da zaboravljamo negativne posljedice njegova idejnog fanatizma, plodove „dobrih namjera” kojima se stizalo u kotao umjetničke uravnilovke ili u ponor kreativne sterilnosti ili u tjesnac građanske poslušnosti.

Ali ne bismo smjeli zaboraviti ni Gamulinovo sve snažnije insistiranje na subjektivnom, individualnom prinosu kao korektivu i nužnom obogaćenju kolektivne disciplinarnosti i objektivne zakonitosti. Ne bismo smjeli zaboraviti ni njegovo grčevito hrvanje sa sovjetskom teorijom i praksom (istina, u trenutku kad je već to bilo moguće pa i poželjno), njegovo nepristajanje na lakirovku i gerasimovštinu. Već je 1950. u članku „Za slobodu kritike”⁵³ Gamulin mogao sa zadovoljstvom istaknuti: „Naša likovna kritika može biti ponosna, što je prema sovjetskoj likovnoj kritici uvijek imala i zadržala kritičan i rezerviran stav. To se očitovalo i prilikom izložbe četvorice sovjetskih slikara u Beogradu i Zagrebu, godine 1947., koju je izložbu ona dočekala s bojkotom i sa do smiješnosti siromašnim recenzijama.”⁵⁴

Stoga je više nego nepravredno osvrtanje Miroslava Krleže na Gamulinov slučaj, njegovo debelo *post festum* rezimiranje socrealističkog angažmana nekadašnjega idejnog suputnika i potom konfrontiranog intelektualca: „Grga Gamulin slavi Oktobar kao neodijalektički obraćenik. Od pikasista postao je gerasimovac, od gerasimovca neopikasist, a sad je stigao u Moskvu kao aktjabrist. Ima tamo zgodnu priliku da se pohvali svojom gerasimovsko-ždanovljevsom paletom, sa koje se cijedi prilično mnogo impresionističke krvi.”⁵⁵

Upravo nemilosrdna reskost i odlučnost Krležina pravorijeka sili nas na cjelovitije i potpunije razmatranje problematike, obvezuje na sagledavanje složenog procesa Gamulinova ulaska i izlaska iz socrealističkog svjetonazora i pogona. Pokušali smo naznačiti neke etape, uvidjeti zanose i skepse, uspone i padove dogmatskog i liberalnijeg pristupa, iz čega se, nadamo se, reflektira ozbiljan misaoni napor i pokušaj snalaženja u nimalo lakim i povoljnim okolnostima. Mislim da ne treba tražiti milost za socrealističku fazu Grge Gamulina, nego je – kako je i on sam to učinio – nadmašiti razumijevanjem.

⁵³ *Isto*, 300.-308.

⁵⁴ *Isto*, 307., bilješka 2.

⁵⁵ Miroslav KRLEŽA, „Fragmenti dnevnika iz godine 1967. ”, *Forum*, 11/1972., knj. 23, br. 6.



SOZREALISTISCHE IDEE IN KRITISCHER PRAXIS VON GRGO GAMULIN. EINIGE BEISPIELE AUS HEIKLEN, KÄMPFERISCHEN JAHREN (1945–1952)

Zusammenfassung: Nachdem die Kommunisten 1945 in Jugoslawien die Macht ergriffen hatten, akzeptierten sie auf der Kulturebene die realistische Ausdrucksweise mit einer starken sozialen Prägung. Auf Sozialismus wurde selbst nach 1948 nicht verzichtet und er verlor an Legitimität erst nach dem berühmten Vortrag von Miroslav Krleža in Ljubljana (Laibach). Obwohl der sozialistische Realismus schon lange tot ist, können beziehungsweise sollen alle im Zeichen des Sozialismus entstandenen Werke nicht vergessen werden. Dank seiner Ausbildung, seiner ideologischen Orientierung und seiner Lebenserfahrung war Grgo Gamulin 1945 sicherlich eine der kompetentesten Personen zur Durchführung der Prinzipien des sozialistischen Realismus, mit denen er im Großen und Ganzen einverstanden war. Er war aber unzufrieden mit der offiziellen und kanonisierten Version des Sozialismus. 1951 konnte er sich endlich mit ihren theoretischen Grundlagen methodisch auseinandersetzen.

Schlüsselwörter: Grgo Gamulin, sozialistischer Realismus, Kunstkritik, Literaturkritik



Literatura

- Grga⁵⁶ GAMULIN, „Izložba Antunovac Šimunović“, *Republika*, 1/1945., br. 3, 223.-225.
- G[rga GAMULIN], „Izložba četvorice sovjetskih slikara“, *Republika*, 3/1947., br. 12, 944.-946.
- Grga GAMULIN, „Izložba Otona Postružnika“, *Republika*, 2/1946., br. 4-5, 409.-411.
- Grga GAMULIN, „Marin Franičević: ‚Zvijezda nad planinom‘“, *Republika*, 2/1946., br. 1, 120.-122.
- Grga GAMULIN, „Opća teorija umjetnosti kao teorija socijalističkog realizma“, *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Zagrebu*, Zagreb 1951., 155.-185.
- Grga GAMULIN, „Povodom izložbe francuskog slikarstva u Domu likovnih umjetnost“, *Izraz*, 3/1941., br. 3.
- Grga GAMULIN, „Povodom izložbe slikara partizana“, *Republika*, 1/1945., br. 1-2, 106.-113.
- Grga GAMULIN, „Retrospektive sa XXIV. Bienala“, *Umetnost*, 1/1949., br. 1, 10.-25.
- Grga GAMULIN, „Tragom poezije Zdenka Štambuka“, *Republika*, 2/1946., br. 3, 271.-277.
- Grga GAMULIN, „Uz idolatriju cézannizma“, *Republika*, 2/1946., br. 1, 84.-95.
- Grga GAMULIN, „Uz prvi roman Petra Šegedina“, *Republika*, 3/1947., br. 12, 930.-944.
- Grga GAMULIN, „Zapisi sa Biennala. I. dio“, *Pogledi*, 1/1952., br. 1, 34.-41.
- Grga GAMULIN, „Zapisi sa Biennala. II. dio“, *Pogledi*, 1/1952., br. 2, 102.-114.
- Grga GAMULIN, „Za slobodu kritike“, *Republika*, 6/1950., br. 5, 302.

⁵⁶ U svim citiranim člancima autor je potpisan kao *Grga*, a ne *Grgo Gamulin* [nap. ur.]

DESNIČINI SUSRETI
2009.
Zbornik radova

Uredili

Drago Roksandić
Magdalena Najbar-Agičić
Ivana Cvijović Javorina

 **press**

Filozofski fakultet u Zagrebu
Zagreb, 2011.

Biblioteka DESNIČINI SUSRETI

sv. 4



Nakladnik

Sveučilište u Zagrebu,
Filozofski fakultet,
Centar za komparativnohistorijske i interkulturalne studije
FF-press

Za nakladnika

Damir Boras

Uredili

Drago Roksandić
Magdalena Najbar-Agičić
Ivana Cvijović Javorina

Recenzent

Velimir Visković

*Tiskanje ove knjige potpomoglo je
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske*

Fotografija na naslovnici

Vladan Desnica (iz fotodokumentacije dr. sc. Uroša Desnice)

Copyright © 2011., Filozofski fakultet, FF-press, Zagreb

ISBN 978-953-175-400-2

DESNIČINI SUSRETI 2009.

Zbornik radova

Drago Roksandić, Magdalena Najbar-Agičić, Ivana Cvijović Javorina (ur.)



Nakladnik

Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet

Zagreb, Ivana Lučića 3

tel. 01/6120-111; faks. 01/6156-879

e-mail: info@ffzg.hr

www.ffzg.unizg.hr

Izvršni urednik

Boris Bui

Grafička oprema

Ivanka Čokol

Marko Maraković

Boris Bui

Lektura i izrada kazala

Jadranka Brnčić

Idejno rješenje naslovnice

Marko Maraković

Grafičko oblikovanje naslovnice

Ana Pojatina

Tisak i uvez

Tiskara Zelina d.d., Sveti Ivan Zelina

rujan 2011.

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu Nacionalne i sveučilišne
knjižnice u Zagrebu pod brojem 777553.

CENTAR ZA KOMPARATIVNOHISTORIJSKE
I INTERKULTURNE STUDIJE

DESNIČINI SUSRETI
2009.

Zbornik radova



Uredili
DRAGO ROKSANDIĆ
MAGDALENA NAJBAR-AGIČIĆ
IVANA CVIJOVIĆ JAVORINA