

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOZOFSKI FAKULTET U BEOGRADU
Odeljenje za istoriju umetnosti

Dragan D. Čihorić

**IZMEĐU ZAGREBA I BEOGRADA.
MICA TODOROVIĆ I SARAJEVSKA
UMETNIČKA SCENA TRIDESETIH
GODINA XX VEKA**

Doktorska disertacija

Beograd, 2015

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY
Department of History of Art

Dragan D. Čihorić

**BETWEEN ZAGREB AND BELGRADE.
MICA TODOROVIĆ AND SARAJEVO
ART SCENE OF THE THIRTIES OF THE
TWENTIETH CENTURY**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

KOMISIJA:

1. prof. dr. JASMINA ČUBRILO
2. prof. dr. SIMONA ČUPIĆ
3. prof. dr. LIDIJA MERENIK

Apstrakt:

Mica Todorović, radnom i životnom biografijom reprezentovala je u međuratnom periodu jednu od najmarkantnijih figura tadašnje najšire shvaćene jugoslovenske modernosti. Umetnički školovana u Zagrebu, gde je 1926. diplomirala slikarstvo u klasi profesora Babića, Mica je u narednih pet godina aktivno delovala unutar kolegijalnog kruga (bila je posebno bliska sa Ivanom Tabakovićem i Otonom Postružnikom), izgrađivši krajnje specifičnu likovnu poetiku. Moderna i u potpunosti predana idealima savremenosti, životnim stilom stajala je u bliskoj vezi sa prepoznatljivim elementima tadašnjeg fenomena „nove žene“. Nadmašujući rodno motivisana ograničenja javnog prostora, biće nezamenljivim subjektom složenog umetničkog dijaloga s kraja dvadesetih, što je podrazumevalo i formiranje umetničke grupe *Zemlja* (1929.). Individualna po osnovnoj karakternoj crti, i podozriva naspram složenih socijalnih okvira, nije podelila iskustvo potpunog pripadanja *Zemlji*, i njenoj projektivnoj ideologiji, ali je specifično oblikovanim iskustvom *flanera* likovno postojala kao urbana dopuna prevashodno ruralnom pogledu na svet navedene grupe. (izložila je tri crteža kao gost *Zemlje* u Ljubljani 1930.). Među ikonografski istaknutije radove njenog zagrebačkog perioda ubrajamo „Ljuljašku“ i „Suzanu i starca“. Njihova provokativnost u tumačenju socijalnih ili rodnih predrasuda reprezentovala je vrhunski primer intelektualno predisponirane kritičnosti na tadašnjoj likovnoj sceni.

Sve kompleksniji društveni odnosi nakon 1928. godine, naglašeno manifestovani porastom konzervativnih tendencija u javnom životu, primorali su je da tokom 1932. napusti Zagreb i da se konačno naseli u Sarajevu. Rane tridesete obeležene su specifičnim trenutkom u njenoj karijeri: napustila je slikanje, na čije je mesto nastupio linearni, kritičkim sadržajem obeležen crtež (izdvajaju se „Berta mondenka“, „Predsjednik društva za zaštitu životinja“, „Sijamski blizanci“, „Društveni događaj 1933.“), i ta je tendencija opstajala sve do 1938. godine, kada umetnica odlučuje da se vrati izvornoj disciplini slikanja. Usaglasivši je sa Sezanovom idejom hromatije i kolorističkih bojenih polja, umetnica je obnovljenoj slici dodala i poseban empatijski sloj, onaj čijim je posredstvom bila u stanju da se prožima sa uskim mikro-ambijentom sarajevske periferije, upravo one u kojoj je i sama živela. Na taj način vlastita kuća postala je poetičko uporište, u istoj onoj meri koliko je to uporište nalaženo i u pojedinačnim fizionomijama ljudi sa margine. Uglavnom mlade, samosvesne žene, one

su u tematskoj celini Micinih radova s kraja tridesetih godina reprezentovale onaj neophodni element kojim je njeno autorstvo moglo neproblematično da izađe sa onu stranu platna, i da pri tome ne izgubi nijedan detalj vlastite likovne vrednosti (izdvajaju se „Cigančica“, „Bosanska djevojčica“, „Konobar“). Ipak, njeno učešće na kolektivnoj Izložbi slikara iz Bosne (Beograd, 1939.) nije naišlo na odobravanje lokalne kritike. Negativni stavovi Pavla Vasića i Đorđa Popovića svedočili su o sve većoj isparcelisanosti jugoslovenskog doktrinarnog pejzaža, i upravo će ta parcelizacija i biti suštinskim razlogom slikarkinog povlačenja u idejnu sigurnost od svakoga zapostavljene periferije.

Kraj decenije obeležen je čvrsto slikanim delima, poput „Stolice sa voćem“ i „Bosanske devojke“, koje su nagovestile ikonografsku iscrpljenost modela, istovremeno sugestivno ukazujući na mogući novi pravac u Micinom likovnom životu. Nemački napad na Kraljevinu Jugoslaviju (6. april 1941.) presekao je nameravanu tendenciju, nasilno dovršivši međuratnu fazu njenog umetničkog stvaralaštva.

Ključne reči:

Mica Todorović, *Zemlja*, modernizam, crtež, sezanim, metafora, „nova žena“, heterotopija, pisma Tabakoviću, akt

Abstract:

With both her life and professional biography, Mica Todorovic represented one of the most spectacular figures in the period of after-war Yugoslav widely understood modernity. She gained her art education in Zagreb, where she graduated painting in 1926 in the class of Professor Babic. In the next five years Mica took an active part within the circle of colleagues (being especially close to Ivan Tabakovic and Oton Postruznik), and she created an exceptionally specific artistic poetics. She was modern and completely dedicated to the ideals of modernity, and she had a lifestyle compatible to already recognized elements of current phenomenon of a „new woman“. She overcame the basic limits of the public space and became an unique subject of a complex artistic dialogue in the late 1920s, and it also included establishing of the artistic group *The Land* (in 1929). Being individual by her basic characteristics and distrustful towards complicated social frames, she did not share the experience of total commitment to *The Land* and its projected ideology, however, with her specifically shaped experience of *flaneur* she expressed herself artistically as an urban supplement of the rural view to the world of the mentioned group (she exhibited three pieces of sketches as a guest of *The Land* in Ljubljana in 1930). Her works of art „The Swing“ and „Susanne and an Old Man“ are considered to be her iconographically recognized parts of the Zagreb period. Their provocative style in interpretation of social and generic prejudgement represented an ultimate example of intellectually predisposed criticism of the current artistic setting.

Due to more complex social relations after 1928, that were especially manifested by the rise of conservative tendencies in the public life, she was forced to leave Zagreb during 1932 and to settle down in Sarajevo. The early 1930s were specific in her career because she quitted painting and embraced a linear drawing/illustration, which was determined by the critical content (recognized works of art are: „Fashionable Bertha“, „The President of the Society for Animal Protection“, „Siamese Twins“, „Social Event“ in 1933) and the tendency continued till 1938, when she decided to return to the painting as a discipline. She made it compatible to the Sezanne's idea of chromaty and colouristically painted fields, adding to her renewed painting a special empathical layer, that helped to permeate with the narrow micro-

ambience of the Sarajevo suburbia, the very similar to the one she lived in. In that way, her own house became a poetical stronghold – to the same extent as it was founded in the specific facial expressions of the people from the edge. That is Mica's 'paintings section' of young, self-conscious women, and they represented the necessary element that expressed her uniqueness that could come out of the other side of the canvas without any problems and still maintain the authentic artistic value (works of art „The Gipsy Girl“, „The Bosnian Girl“ and „The Waiter“). However, her presence at the collective exhibition of painters from Bosnia (Belgrade 1939) wasn't recognized by the local critics. The negative attitudes of Pavle Vasic and Djordje Popovic testified for the rising particularisation of the Yugoslav dogmatic landscape and that was the basic reason why the painter Mica Todorovic withdrew with her paintings in the ideological safety of the totally ignored suburbia.

The end of the decade was marked by strongly painted works, like „The Chair with Fruit“, „Bosnian Maids“, suggesting the iconographical exhaustion of the models, but, at the same time, a possibility of a new artistic course of the author. The Nazi air-raid to the Kingdom of Yugoslavia on 6th April 1941 violently stopped the intended tendency and the overall 'between-wars phase' of her artistic creativity.

Key words:

Mica Todorović, Zemlja, modernism, drawing, Cezannism, metaphor, „New Woman“, heterotopia, letters to Tabaković, nude

Sadržaj:

1. Uvodna razmatranja	9
2. Zagreb, dvadesete	35
2.1. Studirati u Zagrebu...	35
2.2. ...u neposrednoj blizini „varvarina“	45
2.3. Ružičkina pisma	55
2.4. „Na dalekom sjeveru“	63
2.5. Fotografija, crtež i Sezanov zavrtnaj	69
2.6. Od renesanse do Starog zaveta	85
3. Crtački intermeco	104
3.1. Orijent, Bosna, London	104
3.2. Korodirani <i>flaner</i>	121
3.3. Nova antropologija	133
3.4. „Negacije“	148
4. Angažman i novi ambijent	161
4.1. Sarajevo, <i>Pregled</i> , Jovan Kršić	161
4.2. Nakon 1933.	182
4.3. „Narodni front“	195
4.4. Mica ponovo slika	212
4.5. Beogradska epizoda	230
4.6. Goričke devojke	242
4.7. <i>Collegium</i> i <i>Petorica</i>	257
5. Zaključak	264

6. Litearatura	268
-----------------------------	------------

1. Uvodna razmatranja

Oprezno pristupajući krajnje složenom problemu umetničkog realizma, koji se od sredine 19. veka izdvojio u vidu gotovo nezaobilazne stilske formacije za različite aspekte vizuelne modernosti, Piter Bruks će na primerima literarnih i likovnih okosnica spomenute prakse artikulirati njegove osnovne oblikotvorne postulate.¹ Među onima kojih se analitički dotaknuo izdvojio je Floberovu neobičnu optiku, čijim posredstvom nije bilo moguće sagledavanje kontinualne celine narativnih likova, a još manje celine događaja u kojima su oni sudelovali.² Sve je ostajalo u fragmentima na osnovu kojih je bilo neophodno rekonstruisati šira značenja. Bruks ističe da ni Ema Bovari, ključna piščeva junakinja, nije bila izuzetak od opšteg pravila. Naprotiv! Upravo ona nikada u celini Floberovog romana nije ni predstavljena drugačije nego poput funkcionalnog niza prevashodno vizuelnih fragmenata, odbijajući bilo kakve naturalističke konotacije od sebe. Ema je reprezentovala savršeno artificijelnu činjenicu u nemilosrdno artificijelnom svetu realističke imaginacije. Sitni gestovi na osnovu kojih je egzistirala i ostavljala utisak na sredinu bili su osnovnim izrazom njenog bića, senzitivnog po svojoj prirodi, i suštinski nasprampostavljenog opštem mehanicističkom impulsu celine. Ničeg čvrstog i neporecivog u njenoj fizionomiji nije bilo moguće prepoznati na osnovu tih senzitivnih detalja. Bruks nepogrešivo detektuje Floberovu idejnu trasu. „In retrospect, you can say that these glimpses of Emma all suggest her sensuous nature – to extent to which she will live, and die, by her senses. But as we read them they are details that we have yet to recover for meaning – to recuperate, as the French would say. They are simply there, as precise notations of what has been seen.“³ Intenzivna vizuelnost narativa, u kojem su senzacije i emotivni naboji dati u plastično formulisanim oblicima, posedovala je snažno naglašenu likovnu vrednost. Vođen nemilosrdnom inercijom logike, svet imaginacije oslonjene na stilske postulate realizma nikako nije mogao biti jednosmeran - ili samo literaran, ili isključivo vizuelan - i niukoliko uvučen u nekakav simplifikovani kontinuitet. Ne smemo da zaboravimo čitaoca-posmatrača, koji će da obavi funkciju vezivanja i naknadnog tumačenja razbijenih fragmenata, prezirajući istovremeno svako vremensko ograničenje. Godine i decenije ne nanose štetu fragmentima celine. Bruks to zna, i decidan je: realizam nije ništa drugo do složeni

¹ P. Brooks, *Realist Vision*, Yale University Press, New Haven, 2005.

² Isto, 54-70.

³ Isto, 55.

mehanizam, baziran na često neuhvatljivim principima i činjenicama, o čijoj samozatajnoj ekonomiji može biti suđeno tek aposteriori.

Osmotrimo li delo Mice Todorović nastalo između svetskih ratova, bez preteranog napora uočićemo nekoliko sličnosti sa elementima koji su činili celinu Bruksovog shvatanja floberovski koncipiranog realizma. Umetnica je, poput navedene devetnaestovekovne paradigme, bez izostanka delovala u uslovima obeleženim dominacijom realističkih poetika. Bila je delom šire likovne scene razvijene upravo na principima navedenih stilskih postulata, participirajući u nekoliko njihovih sukcesivnih varijeteta, počevši od novih realizama dvadesetih, preko socijalno angažovane umetnosti na prelazu decenija, pa sve do poetičkog realizma kasnih tridesetih godina.⁴ Ipak, realizam je bio samo činjenica stilskog porekla koju je podelila sa lokalnom percepcijom dominantnih trendova međuratne evropske umetnosti. Ona značajnija počivala je u fragmentarnosti, ali ne samo formalnoj, isključivo vezanoj za spoljašnje obrise njenog dela. Ta je fragmentarnost u sebi nosila nešto od autorske snage koju će na samom početku epohe, patetično definisane terminom „povratka u red“, pokazati

⁴ Termin 'novih realizama' u istoričarski diskurs uvela je Ivanka Reberski, pozivajući se na primer kompleksne pariske izložbe 1981. godine, koja je u svojim okvirima donela pregled međuratne umetnosti na prostorima Evrope i Severne Amerike. Retrospektivno izloženi pariski realizmi imali su i neophodan podnaslov – revolucija i reakcija. Istoričarka je bez ikakve sumnje bila svesna problema direktnog prenošenja termina iskovanih izvan lokalne scene, te je za potrebe svoje teze izvršila vremensku redukciju, smeštajući manifestacije novih realizama u hrvatskoj umetnosti u dvadesete godine. Ograničenje je imalo svoje spoljašnje razloge, prevashodno socio-političkog karaktera, utemeljene na nemogućnosti realizacije državno-pravnih ambicija Hrvatske u novoj južnoslovenskoj zajednici. U smislu stilskih preferencija period je obeležen antiavangardnim impulsima. Sve je bilo podređeno ambiciji nalaženja čistih, izvesnih rešenja, oslonjenih na citatne primere najboljih tradicija zapadne umetnosti. Bila je to zaista konstruktivna umetnost, rukovođena osnovnom namerom dospevanja do identitetskog jezgra, do one zajedničke suštine koju su delili umetnost i život. Za uslove zagrebačke likovne scene vrednosno je prednjačila aktuelna francuska umetnost. Svu složenost unutrašnjih manifestacija te umetnosti, i njenu širu uslovljenost socijalnim kontekstom dobrim je delom rastvorila studija Keneta Silvera, zasnovana na ideji o korporativnom duhu kao neophodnom preduslovu poratne neoklasicističke obnove. Celi niz analitičkih razmatranja o navedenoj problematici pratiće Silverovu metodologiju, insistirajući na istančanim vezama umetnosti i društvenih tokova. Jedan od poslednjih priloga raspravi bio je upravo Silverov, namenjen izložbi francuske, nemačke i italijanske umetnosti u njujorškom Muzeju Gugenhajm, 2010. godine. Naslov pratećeg teksta – „A More Durable Self“ – izvrsno je objasnio kakarkternu suštinu vremena o kojem je bila reč, i koje je bilo potpuno preokupirano nalaženjem nepromenljivih identitetskih parametara, bez obzira da li su u pitanju bili politika, ideologija ili umetnost. Literatura: I. Reberski, *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično, klasično, objektivno: magični realizam, neoklasicizam, nova realnost, objektivna realnost, kritički realizam*, Institut za povijest umjetnosti, ArTresor studio, Zagreb, 1997; *Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967; K. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, Princeton, 1989; *On Classic Ground: Picasso, Leger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, ur. E. Cowling, J. Mundy, Tate Gallery, London, 1990; R. Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France between the Wars*, Yale University Press, New Haven, 1995; *Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, ur. K. Silver, Guggenheim Museum, New York, 2010; A. Šeparović, F. Dulibić, „Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti“, *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 37, Zagreb, 2013, 199-210.

nekadašnji nosioci avangardnog projekta. Suvereno zasecajući kroz različite slojeve mitizovanih sadržaja, gradili su od citatnih čestica krajnje individualizovani svet uspostavljen na preseku reči i slike.⁵ Parodijsku okosnicu njihovog dela Mica će analitički preuzeti i uklopiti u tematsko-formalni okvir vlastitog rada. Iako je izveden u relativno kratkom vremenskom periodu, međuratni opus Mice Todorović nije moguće sagledati unutar celovitog okvira, unutar jedinstvenog i hronološki precizno uređenog niza. Traganje za njegovim poreklom u jednom tačno definisanom stilskom obliku nije od preterane metodološke pomoći. Zagubljeno ili uništeno tokom ratnih godina, njeno delo samom svojom fizionomijom pred pogled današnjeg posmatrača izlazi u fragmentarnom stanju. Ovde je značajno imati na umu da je umetnica posedovala izuzetno izraženu autorsku konfiguraciju, pažljivo vodeći računa o gotovo svim aspektima svog dela. U taj složeni korpus odluka i postupaka ulazio je i specifičan odnos koji je izgradila sa okruženjem, potencijalnom publikom, a posebno sa reprezentima istoričarskoumetničke struke. Dobrim delom postupajući mistifikatorski, što je podrazumevalo uskraćivanje informacija o radnoj biografiji, ali i o vremenskim ili tehničkim detaljima pojedinačnih dela, Mica je onemogućila postojanje čvrstog veziva uspostavljenog između pojedinačnih delatnih fragmenata.⁶ Neobična i donekle nerazumljiva, ali u potpunosti autentična, ta je mistifikacija postala nerazdvojnim delom slikarkinog odnosa sa okruženjem, specifičnom činjeničnom vrednošću koja će postojati poput neizbežne atributivne karakteristike njenog dela.

⁵ Ističemo primer Pikasovog dela početkom dvadesetih. Posvećen raznorodno motivisanom citiranju, daće osnovni ton retrospektivnoj likovnosti trenutka, ali uvek na svoj način, daleko od bilo kakvog stereotipa prošlosti. „The head of his river goddess in *The Source* is shrunken, allowing the far from elegant massiveness of her hands, feet, and limbs to set the tone, again introducing a note of parodic critique. It was this rarely absent note of parody coupled with Picasso's continuing commitment to his Cubist discoveries that would protect his neoclassicism from easy appropriation by the political right, with its dedication in France to the idea of a Latin, Mediterranean, heritage.“ Citirano iz: C. Green, „Pablo Picasso. More than Pastiche, 1906-1936“, u: *Modern Antiquity. Picasso, De Chirico, Leger, Picabia*, ur. C. Green, J.M. Daehner, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011, 125-151, 128.

⁶ Dragoceno svedočanstvo o navedenom problemu ostavila je Azra Begić u posebnoj napomeni koja je pratila tekst kataloga monografske izložbe Mice Todorović. Istoričarskim porivom vođena, autorka kataloga verovatno je učinila sve što je bilo u njenoj moći da kao jedna od poslednjih ličnosti od naučnog integriteta koja je imala priliku da razgovara sa umetnicom dospe do značajnih istraživačkih otkrića, prevashodno o specifičnim detaljima njene radne biografije. Na kraju bila je prinuđena da razočarano konstatuje neuspeh, a mi imamo neobičnu priliku da tako sročeno priznanje uvrstimo u red itekako značajnih primarnih izvora koji svedoče o umetničkoj strategiji Mice Todorović. „Mica Todorović pripada onoj vrsti umjetnika koji na svoj način vode tvrdoglavi mali rat s povješću: među stotinama njenih slika, pastela i crteža samo par njih nose godinu nastanka, a i ova je, obično, naknadno upisana. Historičaru koji na svoja pitanja dobiva u odgovor lakonsko 'ne znam', čini se čak da se, kadikad, posebno zabavljala time da zavara trag...“. A. Begić, *Mica Todorović. Retrospektiva*, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1980, n.p.

Međuratni period umetničkog stvaranja Mice Todorović, možda i najviše okrnjen delovanjem represivnog konteksta, po svojim je supstancijalnim svojstvima nezaobilazan za bilo koje tumačenje njenog celovito zahvaćenog opusa. Specifične okolnosti koje su je navele da se odluči za studije likovnih umetnosti, da izabere Zagreb za mesto u kojem će profilisati vlastiti umetnički identitet, kao i naknadna odluka da se povratkom u Sarajevo stilski i egzistencijalno transformiše, stoje u temelju njenog tadašnjeg, ali i celokupnog rada. S pravom možemo reći da je u tih dvadeset godina kondenzovano sve ono što je bilo od prioritarnog značaja za njeno delo, da su se u tom relativno kratkom razdoblju u Micinom životu i radu odigrale sve ključne sekvence, i da je postavljena osnovna trasa kojom će se uputiti njen umetnički angažman u poratnim godinama. Iz te perspektive povratak u Sarajevo (1932. godine), i aktivnosti u njemu do početka ratnih sukoba (1941. godine), nezaobilazni su po svojoj vrednosti. U tom mestu, tokom navedenog perioda, Mica je svojim crtežima i slikama dotaknula sve one pretpostavke koje su prethodno oblikovale njen rad, obavivši istovremeno neka neophodna preuređenja u krajnje intimnim strukturama vlastite poetike. U njih pre svega možemo da uvrstimo drugačije shvatanje likovne teme, prisnije i motivski znatno autonomnije od svega što je radila u zagrebačkim dvadesetim.

Ovde je neophodan oprez. Analiza iseckanog i u delovima reprezentovanog opusa Mice Todorović ne sme da zavara i da svu analitičku pažnju privuče na njegov formalni status, na pitanja o celovitosti i nedostataku. Dugačke sinkope koje postoje u Micinoj radnoj biografiji upozoravaju da je za njenu poetiku od izuzetne važnosti bilo i sve ono što je spolja pratilo likovno delo, ono što ga je oblagalo i činilo posebno estetski privlačnim. Upadljive praznine sugestivno upućuju na činjenicu da je u nekim okolnostima ta obloga stvarnosti postajala suštinom dela, osnovnom ambicijom umetničke namere, svedočeci o krajnje složenoj simbiozi socijalnih i likovnih momenata u Micinom radu. Tako će jedna od najznačajnijih činjenica njene biografije počivati u prihvatanju posebne egzistencijalne forme, karakteristične za socijalne kodove dinamične gradske kulture dvadesetih. Ukoliko bismo pokušali da nađemo najprecizniji opis namenjen njenom tadašnjem identitetu, bio bi to zasigurno onaj vezan uz ideju i delatne koordinate „nove žene“. Termin je diskutabilan, i uglavnom je teorijski razvijan u okvirima obimnih studijskih analiza o izmenjenim uslovima ženske egzistencije u Nemačkoj (delimično i Francuskoj) između 1919. i 1933. godine.⁷

⁷ U obimnoj literaturi koja prati navedeni fenomen u međuratnoj Nemačkoj izdvojićemo tri dela koja svojom osnovnom tematikom dotiču ključna manifestaciona područja „nove žene“: literaturu, modu i

Prepoznatljiva prevashodno unutar vizuelnih parametara moderne stvarnosti, „nova žena“ zavredeće status ikoničke manifestacije te iste modernosti.⁸ Nema sumnje da je navedeni fenomen kojim su sublimirani svi mogući potencijali ženine savremenosti većim delom ostajao u području fikcije, prevashodno oslonjen na dramatično preterani optimizam u suočenju sa još uvek tvrdim aspektima stvarnosti.⁹ Ukoliko „nova žena“ nije bila funkcionalno nesputana u uslovima nemačke i francuske modernosti dvadesetih, sa njihovim slojevito disponiranim urbanim kulturama, više je nego razumljivo da zagrebački ambijent u Kraljevini SHS nije mogao da ponudi previše preduslova njenom opstanku. Svedemo li sve izrečeno u ravan analize afiniteta kojeg je Mica Todorović pokazivala u odnosu na spomenuti identitet, primetićemo da analizirano područje nije tako čisto isečeno simplifikovanim granicama socijalnih

likovne umetnosti. A. Smith, *Exhausting Work: The Struggle for Women's Emancipation and Autonomy in the Literature of the Weimar Republic*, VDM Verlag Dr. Muller, Saarbrücken, 2008; M. Ganeva, *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933*, Camden House, Rochester, 2008; M. Meskimmon, *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*, University of California Press, Berkeley, 1999. Za francuski primer videti: M.L. Roberts, *Civilization without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

⁸ „Nevertheless, the icon of the New Woman emerged in magazines, film, and literature as a street-smart young woman, living in the city of her own accord, working to support only herself, and leading a fantastically glamorous life... The New Woman was largely a media creation, however, and did not represent an attainable reality for most women. Not even young, economically independent women who did live and work in cities could afford such a fabulous lifestyle as that of the New Woman... She was not just a German creation, but rather a world-wide fantasy figure. French author and sex reformist Victor Marguerite's *La Garçonne* (The Bachelor Girl) (1922), for example, tells the story of Monique, a young woman who rejects marriage and instead sets out on a 'bachelor life, complete with career, lots of wild partying, and affairs with glamorous partners of both genders'." A. Smith, nav. delo, 12-13.

⁹ Posebno mesto u oblikovanju međuratnog identiteta na jugoslovenskoj kulturnoj sceni u celini imaće francuski primer. Suočeni sa neizbežnim uticajem navedenog modela možemo opravdano da postavimo pitanje o kvalitativnoj recepciji koju je taj model imao u aktuelnim jugoslovenskim, pa tako i zagrebačkim uslovima. Koliko su likovni umetnici, posebno oni koji su predstavljali posrednike između dve kulturne zone, preneli u integralnom stanju ono što su mogli da vide i oseću u poratnoj francuskoj, teško je reći. Čini se da je prevladavala pedagogija oslonjena na formalne vrednosti stila, onakva kakva je upravo postojala u uslovima Lotovog ateljea, bez dubljeg poniranja u složene epistemološke razloge. To istovremeno ne znači da kompleksna trauma francuskog poratnog identiteta nije uopšte bila prepoznatljiva mladim studentima zagrebačke akademije. Hrvatski prevod diskutabilnog romana Viktora Margerita („Bečaruša“) bio je štivom koje je posredstvom literarne fikcije moglo dobro da posluži u svrhu translacije sveukupnog osećanja koje se razlivalo društvenom konstrukcijom poratne Francuske. Trauma mira, srušeni ideali o moralnoj regeneraciji ratom, nesposobnost pojedinačnog tela da se bez pogubnih konsekvenci suprotstavi mašini, izmena etičkih kodova u novoj svakodnevnici, a posebno u međurodnim odnosima, pokazujući sve viši nivo ženske emancipacije, prouzrokovali su osećaj nesavladive melanholije. Bilo da su pitanju tekstovi Drije la Rošela ili Valerija, zajednički su emitovali saznanje o definitivnom porazu moderne civilizacije, na koju se racionalna francuska svest nije više mogla osloniti. Bilo je neophodno pokretanje epistemološkog mehanizma unatrag, i ponovni ulazak u slojeve koji su u sebi nosili autentično francusku citatnu vrednost. Primeri klasicizma i Pusenovog dela bili su neizbežni. S druge strane, moderna žena svojom ekstemno savremenom društvenom fizionomijom postala je uslovom prepoznavanja poražavajuće krize, mesto traumatične čitljivosti i nemilosrdnog odbijanja među nosiocima hegemonog svetonazora. Ovaj aspekt francuske savremenosti zasigurno je ostavio svoje tragove i u lokalnim zagrebačkim uslovima, i njihovo prepoznavanje biće jedan od značajnih zadataka teze. Analizu poratne francuske traume, prelomljenu kroz optiku rodne problematike videt u: M.L. Roberts, nav. delo, 1-16.

fenomena, i da zahteva istraživački oprez. Njeno pripadanje modernosti imalo je nesumnjivo mnogo više identitetske čvrstine u sebi, nego što je to mogao da ponudi jedan poprilično diskutabilan fenomen. Individualna po mnogo čemu, umetnica je i u trenucima makar i površnog pristajanja uz kolektivni okvir zadržala dovoljno unutrašnje slobode, a samim tim i prostora neophodnog za taktički manevar. Njegovu trajektoriju prepoznavamo unutar krajnje delikatnih odnosa koje je uspostavila sa pojedinim kolegama, postajući delom do tada isključivo muške prakse inspirativnih umetničkih traženja, između ostalog i u miljeu celovečernjih kafansko-boemskih razgovora. Dotičući polemički sve tačke muške dominacije, Mica je fizionomiju „nove žene“ upotrebljavala na lokalno kodifikovan način, krajnje personalizovano, unoseći elemente konfekcijske ili kakve druge savremenosti samo u meri lične potrebe, i lične odluke, potvrđujući amplitudama takvog izbora pripadanje dijalektički realizovanoj poetici fragmentarnog realizma.

Oslobođena stega pređašnjih moralnih obligacija, sposobna da opstaje nezavisno u savremenom urbanom pejzažu, „nova žena“ bila je zanimljiv slučaj po još jednoj činjenici. U istorijskom smislu reprezentovala je neočekivani produžetak devetnaestovekovnog fenomena *flanera*, koji je svoje uslove postojanja u savremenosti dobrim delom već iscrpeo.¹⁰ Teško uhvatljiv unutar jedne sveobuhvatne definicije, *flaner* je nakon sredine 19. veka postojao više u imaginaciji zainteresovanih analitičara, nego što je zaista imao precizno formirane obrise u stvarnosti. Zahvatao je mnogobrojne atribute, od subverzivnog dandizma do umetničke inspiracije, ali je možda ponajbolje definisan u Benjaminovim razmišljanjima iznesenim u tekstu „Povratak flanera“.¹¹ *Flaner* je za autora bio samo fantazam, nemoguća činjenica stvarnosti, koja je nostalgичno svedočila o nepovratno iščezloj pariskoj prošlosti. Ipak, i tako narušenom, i bez obzira na svu njegovu anahronost, perceptivna senzitivnost koju je posedovao, i koja ga je činila upravo onakvim kakav je i bio, dodeljivala mu je izuzetan

¹⁰ Termin ostavljamo bez prevoda, u francuskom originalu (*flaneure*), jer se kao takav odomaćio u najširem naučnom diskursu. Neophodno je dodati još jedno objašnjenje: ostavljen je u muškom obliku, pošto alternativna forma kojom bi bio obeležen ženski rod nije leksički prihvatljiva. Mila Ganeva daje zanimljiv osvrt na svu problematičnost imenice *flaneuse*, prihvatajući da je *flaneure* ipak optimalno rešenje u datim okolnostima. M. Ganeva, nav. delo, 33-38.

¹¹ Objavljen 1929. godine, u oktobarskom broju časopisa *Die literarische Welt*, predstavljao je Benjaminov prikaz dela Franca Hesela, namenjenog opisu karakterističnih uslova berlinskog života. Heselov rad obavljen je iste godine pod naslovom „Spazieren in Berlin“. W. Benjamin, „The Return of the Flaneur“, u: *Selected Writings*, volume 2, part 1, 1927-1930, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2005, 262-267.

heuristički potencijal.¹² Benjamin nije bio naivan, i sasvim je dobro znao da u novim nemačkim i berlinskim okolnostima nije bilo moguće oživeti onu netragom nestalu parisku slobodu iz ranih početaka društva tek dotaknutog procesima industrijalizacije. Tadašnji Berlin bio je ne samo optička, nego znatno više mnemonička konstrukcija, što je u začetku menjalo ključne pretpostavke *flanerske* prakse. Posluživši se elegantnim alegorijskim figurama muza koje su vizuelno kontrolisale svakodnevnu topografiju Magdeburg ulice, Hesel i Benjamin jasno su saopštili čitaocu da je pred optičkom osetljivošću *flanera* stajao slojevit materijal stvarnosti, onaj koji je svojim poreklom išao znatno dublje nego što su njegova osetila sposobna zabeležiti.¹³ Izvesno je u pitanju bio višak istorije, njen rad bez kojeg ni najsitnije činjenice stvarnosti modernih društava nisu bile moguće, i koja je u konačnom funkcionalno sputavala *flanerovu* egzistenciju, čineći je drugačijom, ukoliko joj je uopšte i dozvoljavala opstanak.¹⁴ Takvom istoricističkom gledištu, koje je *flanera* neizbežno spajalo sa modernom masom, Benjamin se suprotstavio 1940. godine studijom o motivima u Bodlerovom delu. Suočen sa propašću modernističke episteme pokušao je da odbrani ideju individualne spoznaje, i da na njenim elementima izgradi dovoljno preduslova za postojanje ništa manje individualno realizovane egzistencije. Kolektivističkom duhu vremena Benjamin je smišljeno suprotstavio osovinske figure devetnaestog veka, između ostalih i jednog od klasika marksističke misli, Fridriha Engelsa. Strah pred dramatičnim posledicama istorijskog procesa, na način na koji ga je industrijska modernost usmeravala, izazivala je gađenje i odbojnost. „The brutal indifference, the

¹² O rodnoj komponenti flanimanja: A. Gleber, „Female Flanerie and the Symphony of the City“, u: *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, ur. K. von Ankum, University of California Press, Berkeley, 1997, 67-89; J. Wolff, „Gender an the haunting of cities (or, the retirement of the flaneur)“, u: *The invisible flaneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, ur. A. D'Souza, T. Mc Donough, Manchester University Press, Manchester, 2005, 18-31.

¹³ „And who would not be inspired to take his departure if his words could strike to the heart of Berlin, as Hessel does with his Muses from Magdeburger Strasse? They have long since vanished. Like quarry stones, they stood there decorously holding their ball or pencil, those that still had hands. Their white, stone eyes followed our footsteps, and the fact that these heathen girls gazed at us has become a part of our lives.“ Benjamin je bez ustručavanja citatno interpolirao svest o drugačijim predispozicijama savremenog *flanera*, sada optimalno razvijenog u berlinskim uslovima dvadesetih, i stavljenog pod neosetnu, ali sveprisutnu kontrolu hegemonog diskursa, neizbežno istoricističkog po svom poreklu. Navedeno prema: W. Benjamin, nav. delo, 265.

¹⁴ Bez obzira na manifestacije *flanerske* prakse na ulicama vajmarskog Berlina, i bez obzira na perceptivnost kojom je istu praksu blagonaklono, i s nostalgичnom notom tumačio Hesel, Benjaminovom izoštrenom nervu nije izmakla činjenica ključne epistemološke promene. Prepoznao je i izdvojio primedbom o specifično naslovljenom poglavlju Heselovog rada – „osumnjičeni“ je otvoreno nagovestio fleksiju koja je već upisana u generičkom kodu modernog *flanera*, a zatim i realizovana slojevitom istorijskim reminiscencijama zagušenog berlinskog ambijenta. „It is here, not in Paris, where it becomes clear to us how easy it is for the *flaneur* to depart from the ideal of the philosopher out for a stroll, and to assume the features of the werewolf at large in the social jungle – the creature of whom Poe has given the definite description in his story 'The Man of the Crowd'.“ Navedeno u: Isto.

unfeeling isolation of each person in his private interest becomes the more repellent and offensive, the more these individuals are crowded together within a limited space."¹⁵ Opasnost od bezosećajne, ideološki inficirane mase primorala je Benjamina da kroz suočenje sa delikatnošću aktuelnog trenutka iznađe alternativu nekadašnjem tumačenju *flanerove* funkcionalne fizionomije. Zamenom metodoloških pretpostavki Benjamin je za neophodni uslov *flanerske* prakse postavio distancu, svesnu izolaciju od standarda koji su nametnuti masama. Primer je nađen u romantičarskom prozedu E.T.A. Hofmana, svedočeći o dramatičnoj ontološkoj konstelaciji bez koje nije bilo moguće realizovati pojam i vrednosti nesputane percepcije u uslovima populaciono regulisane modernosti.¹⁶ Citirajući egzemplarno vrednu Hofmanovu priču, „Rođakov ugaoni prozor“ („Das Vetter Eckfenster“), Benjamin je očiglednim načinio svoje konačno shvatanje osnovnih empirijskih uslova *flanerovog* postojanja. „Poe’s narrator watches the street from the window of a public coffeehouse, whereas the cousin is sitting at home. Poe’s observer succumbs to the fascination of the scene, which finally lures him out into the whirl of the crowd. The cousin in Hoffmann’s tale, looking out from his corner window, has lost the use of his legs; he would not be able to go with the crowd even if he were in the midst of it. His attitude toward the crowd is, rather, one of superiority, inspired as it is by his observation post at the window of the apartment building. From this vantage point he scrutinizes throng... His opera glasses enable him to pick out individual genre scenes.“¹⁷ Ne prilaziti stvarnosti, ne investirati se telesno u cirkulatornoj ekonomiji ulice, ostati nedotaknut ideološkim epifenomenima, predstavljalo je novu ultimativnu pretpostavku *flanerove* egzistencije. Hofmanova priča stajala je u funkciji romantičarskog egzempluma, unoseći u dramu Benjaminove svakodnevice snagu pomalo imaginarnog individualiteta, koji se ne suprotstavlja, već posredstvom vlastite dioptrijske dimenzije opservira. Idejna promena do koje će autor dospeti krajem četvrtre decenije bila je delom šireg intelektualnog konteksta rekonstruisanog na ostacima nekadašnjeg levo-liberalnog entuzijazma. U pitanju je promena koja će svojim posledičnim varijetetima premrežiti kulturnu klimu kraja

¹⁵ Engelsov citat o uslovima omasovljenog londonskog života naveden prema: W. Benjamin, „On Some Motifs in Baudelaire“, u: *Selected Writings*, volume 4, 1938-1940, ur. M. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2006, 313-355, 322.

¹⁶ Termine populacije i regulacije prihvatamo u obliku i značenju u kojem ih je koncipirao Mišel Fuco u svojim sociološkim razmatranjima. Opširnije videti u: M. Фуко, *Треба бранити друштво*, Светови, Нови Сад, 1998, 290-32.

¹⁷ W. Benjamin, nav. delo, 326-327. Hofmanovu priču koju Benjamin analizira moguće je čitati u engleskom prevodu: E.T.A. Hoffmann, „My Cousin’s Corner Window“, u: *The Golden Pot and Other Tales*, Oxford University Press, Oxford, 2008, 377-401.

decenije, nalazeći svoj trag i u širim evropskim tendencijama.¹⁸ *Flaner* je ostavljen iza prozirne barijere prozorskog stakla, telesno inhibiran i sveden na tehnicistička svojstva optičkih sočiva. Bila je to drugačija dispozicija, očišćena i skeletalno svedena na minimum nekadašnjih kapaciteta. Sada su dvoslojno pozicionirane plohe kvalitativno različitih stakala bile uslovom *flanerovog* opstanka, vizuelno obezbeđenog dvodimenzionalnim uglačavanjem plastičnih senzacija koje su ga hranile i samo naizgled činile upravo onakvim kakav je bio na samim počecima njegovog postojanja.

Gde se u tim složenim prelamanjima nalazila Mica Todorović? Obavešteni smo na osnovu biografskih podataka da je lično poznanstvo sa Romanom Petrovićem donelo prevagu u korist likovne umetnosti.¹⁹ Možemo da pretpostavimo da su tragovi nekadašnjeg interesa opstajali, i da je svest o umetničkoj egzistenciji oslobođenoj konvencionalnih stega do Mice došla upravo posredstvom literarnih primera.²⁰ Ali, bez obzira na rane afinitete, razvijene pre upisa na zagrebačku Akademiju, okolnosti nove, moderne episteme, posebno izražene upravo u tadašnjim zagrebačkim uslovima, učinile su takav izbor gotovo neizbežnim. Osloniti se na bogatstvo spoljašnjeg, vizuelno podatnog materijala, ekskluzivno gradskog po svom poreklu, predstavljalo je izvrsnu protivtežu rodnoj restrikciji umetničke aktivnosti, koju su autoritativno nalagale neke od ključnih ličnosti tadašnje kulturne scene.²¹ ²² Bez preciznijeg uvida u svu širinu

¹⁸ Značajno je napomenuti da u uslovima međuratne Francuske, u kojoj je nakon nacističkog udara u Berlinu 1933. godine utočište potražio Benjamin, nije bilo moguće definisati, ili precizno razdvojiti različite ideološke modele kulture i umetnosti. Oni su se dobrim delom podudarali, čak i u nominalnom naporu obnove humanističkog ideala. Ekstremna desnica naročito je brinula o unutrašnjim zakonitostima umetničkog procesa, koji su snagom svoje simbolike jasno nagoveštavale osnovne idejne parametre episteme iza koje su stajali. Novi humanizam postojao je krajem tridesetih kao opšte idejno mesto o koje su se oslanjali svi, čineći celinu francuske scene nesvodivom na dva u potpunosti purifikovana i međusobno nezavisna ideološka modela. O problematici koja je doticala mehanizme kritičarske proizvodnje značenja opširnije u: M. Affron, „Waldemar George: A parisian Art Critic on Modernism and Fascism“, u: *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, ur. M. Affron, M. Antliff, Princeton University Press, Princeton, 1997, 171-204; M. Antliff, *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939*, Duke University Press, Durham, 2007.

¹⁹ Informaciju publikuje Azra Begić u katalogu retrospektivne izložbe. „Zahvaljujući Romanu Petroviću, razriješila svoje dugotrajno kolebanje između književnosti i slikarstva ... Sa Romanom se u to vrijeme često sastaje, vode duge razgovore, mahom filozofske prirode.“ Navedeno prema: A. Begić, nav. delo, n.p.

²⁰ Uostalom, izvrsno je poznavala nemački jezik.

²¹ Model takvog ponašanja promovisao je u javnom diskursu Kosta Strajnić, predavanjem povodom izložbe dve umetnice (Ive Simonović i Zdenke Pexidr-Sieger) pod okriljem Proletnog salona, 1916. godine. Propozicije su bile više nego jednostavne, i dovodile su u nerazdruživu konekciju optimalne socijalne pretpostavke života žene sa njenom umetničkom ambicijom. Iako liberalnog svetonazora, Strajnić nije mogao da napusti strogu društvenu determinisanost, prepoznajući u ženi neophodnu karitativnu dopunu svakodnevnom muškarčevom životnog rasporeda. Kao takva, podešena da potpomaže, a ne da autentično deluje, žena nije imala svoj nezavisni individualitet, onaj koji je sam po sebi bio vrhunskim preduslovom umetničkog autorstva. „Ali, sada se nameće pitanje da li je priroda žene uopće takova da ona može umjetnički stvarati. To jest: iznositi originalnu formu u slikarstvu, u vajarstvu, u arhitekturi... Iskustvo uči da umjetničko stvaranje žene ima određene granice.“ Ostavljajući je u

umetničkih odluka koje je u tim trenucima donosila Mica Todorović, odnosno bez istoriografske pozadine formirane specijalizovanim istraživanjima egzistencijalnih preduslova nečega što bi moglo biti tretirano kao isključivo ženska likovna scena, precizno omeđena radnim biografijama zagrebačkih i hrvatskih umetnica tokom prve poratne decenije, prinuđeni smo da do saznanja dolazimo posredno.²³ Ovdje prevashodno mislimo na tekstove sačuvanih pisama iz dugotrajne i verovatno znatno obimnije prepiske koju je umetnica vodila sa studentskim kolegom i prijateljem Ivanom Tabakovićem.²⁴ Tako organizovane činjenice, uz očuvano delo, ili barem verodostojne

području koje joj prirodnim predispozicijama pripada, u području primenjenih umetnosti, Strajnić je izlagačku aktivnost Simonović i Pexidr-Sieger prepoznao u terminima žrtve. „Jest: (one se) žrtvuju. Jer, kada žena stvara snažne plakete ili ovako otmene akvarele, znači da se ona dragovoljno žrtvuje.“ Za kritičara izlazak izvan kodova patrijarhalne etike predstavljao je nesumnjivu žrtvu na koju su dve umetnice bile spremne, nalazeći opravdanje u još izraženijem moralnom aspektu koji je promaljao u pozadini. One su u delikatnom trenutku kod publike razvijale entuzijazam u suočenju sa snažnim delom žene. „I to: žene koja je naše krvi, našega osjećanja“, što je u sveobuhvatnoj turbulenciji ratnih godina bilo od najvećeg značaja za jugoslovenski orijentisanog intelektualca, kakav je Strajnić zaista i bio. Tokom dvadesetih godina komponente patriotske i nacionalističke obaveze postaju sve izraženije, te se karitativna funkcija pojavljuje kao nezaobilazno mesto u kritičarskom diskursu kojim je sagledavano javno reprezentovnje tadašnjih umetnica. Babić i Miše su za slučaj zagrebačke međuratne scene naročito rezolutni, ističući u svojim prikazima neophodnost da umetnice pristup likovnoj estetici zamene etnografijom u užem smislu. Zanimljivo je primetiti da je Ivana Simeonović, tada Despić, u prilogu objavljenom u sarajevskom *Pregledu* (1927. godine) za moralnu degradaciju novog društva u velikoj meri optužila odustajanje savremene žene od njene karitativne uloge, prevashodno vezane uz majčinstvo i vaspitavanje dece. Na taj način, celokupni diskurs polemički razvijen oko ideje podele umetničke odgovornosti na osnovu rodno potencirane barijere, dobio je njenim pristupom jedan zanimljiv varijetet. Videti opširnije u: K.Strajnić, *Umjetnost i žena*, Naklada knjižare J. Merhauta, Zagreb, 1916; Rome, „Prva izložba 'Kluba likovnih umjetnica'“, *Književnik*, 8, Zagreb, 1928, 304-307; Lj. Babić, „Žena u likovnoj umjetnosti I“, *Obzor*, 279, Zagreb, 1928, 2-3; Isti, „Žena u likovnoj umjetnosti II“, *Obzor*, 284, Zagreb, 1928, 2; I. Despić, „Zadaće savremene žene“, *Prezled*, 12, Capajevo, 1927, 6.

²² Strajnićeve primedbe nailaze na protivljenje Andrije Milčinovića, koji u *Savremeniku* oštro reaguje. „Pored laviranja između objektivnog pisanja i osobnih dojmova, najviše mu zamjera podcjenjivanje ženskih sposobnosti u umjetničkom stvaralaštvu, nelogičnost i neistinitost tvrdnji.“ Nema sumnje da je polemika po pitanju ženine umetničke kredibilitnosti, pokrenuta među književnicima-kritičarima, Mici Todorović od Zagreba načinila još privlačnije mesto, a likovnu umetnost uspostavila kao autentičnu sintezu različitih disciplinarnih pristupa. Citat i šire razmatranje o Strajnićevom pristupu kritici videti u: J. Galjer, *Likovna Kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Meandar, Zagreb, 2000, 104-113, 112.

²³ Izuzetak čine radovi Ljiljane Kolečnik o slikarki Nasti Rojc, koji širinom svoje vizure ispisuju alternativni, iz ženskog ugla razvijen tok karakterističnog umetničkog sazrevanja u uslovima zagrebačke rane modernosti, i to na za lokalne prilike karakterističnoj osovinskoj relaciji Zagreb-Minhen. Lj. Kolečnik, „(Ne)moguća priča. Utjecaj munchenske Akademije na žensku umjetnost ranog modernizma“, u: *Akademija likovnih umjetnosti u Munchenu i hrvatsko slikarstvo*, ur. I. Kraševac, P. Prelog, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2008, 86-107; Ista, „Autoportreti Naste Rojc. Primjer oblikovanja vizualne predodžbe lezbijskog seksualnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 24, Zagreb, 2000, 187-204.

²⁴ Očuvana unutar vremenskog raspona protegnutog od 1924. do 1953. godine, u Tabakovićevom odeljku Arhiva Likovne galerije SANU, predstavljaju izvorni materijal od najveće važnosti za rekonstrukciju slikarkinog života i rada. Njihov značaj ne mogu da naruše parcijalnost (sačuvana su pisma iz određenih vremenskih perioda, sa dugačkim prazninama između njih), visoki stepen materijalnog oštećenja, i česti izostanak, nesigurnost ili potpuna nemogućnost datovanja. Posebno pitanje, ostavljeno bez adekvatnog odgovora, tiče se Tabakovićevog principa pri selektovanju materijala koji je činio njegov lični arhiva. Koje su ga smernice rukovodile u odlukama šta će da otrgne zaboravu, da bi tako izdvojenim činjenicama adekvatno dopunio čitanje njegove vlastite biografije, nije moguće sa izvesnošću utvrditi. Iz Micinih pisama otkrivamo zanimljiv detalj koji nas obaveštava da je Tabaković bio inertnija strana u

tragove istog, činile bi prvi istraživački sloj, izvorni materijal koji u dosadašnjim razmatranjima slikarkine međuratne aktivnosti nije upotrebljavan.

Tabakovićeva arhivska zaostavština otkriva još jedan zanimljiv segment, izuzetno koristan za činjeničnu rekonstrukciju pedagoških aktivnosti, kao i svega onoga što ih je posredno pratilo u Babićevoj slikarskoj klasi, u periodu između 1922. i 1924. godine.²⁵ U pitanju su opširna, strukturno precizno formulisana pisma Kamila Ružičke, na osnovu kojih smo u stanju da dobijemo širu sliku događaja i međusobnih odnosa. Slika je upotpunjena detaljima koji su, između ostalog, govorili o radnom procesu, o Babiću kao pedagogu, o shvatanjima šire kulturne situacije među mladim kolegama, o laganom sazrevanju antiurbanog sentimenta u navedenom krugu, a posebno o specifičnoj napetosti koja je postojala u odnosima sa mladim kolegamicama, uključujući tu i Micu Todorović. Ukoliko sažmemo celinu Ružičkinog teksta u pokušaju da mu dodelimo vrednosnu ocenu, onda je ista prepoznatljiva u okvirima tada dominantne ideološke skepse, uglavljene unutar odnosa dve ključne kulturne fizionomije: „umničke“ i „varvarske“. Na koji je način taj svetonazor tačno funkcionisao u idejno-strukturnoj celini tadašnje zagrebačke likovne scene nije moguće sa potpunom pouzdanošću utvrditi, pošto je značajna većina istorijskih pregleda bazirana isključivo na praćenju dinamike formalno-stilskih parametara dela, a znatno manje na ikonografskim manifestacijama koje su karakterisale osnovne likovne tokove u međuratnom periodu. Činjenica je da će spomenuta idejna dihotomija, uglavnom svedena u svojim manifestacionim oblicima na odnos grada i sela, tokom tridesetih godina na zagrebačkoj sceni biti razrešena u korist sela i seljačkog elementa kao nenadmašne inspirativne osnove. Ruralna paradigma koja je opsedala misli hrvatskih kulturnih delatnika u navedenom periodu nikako nije samonikli fenomen, ostavljen bez srodnih manifestacija u širem evropskom području. Francuski model rusticizacije diskursa nudi zanimljivu paralelu hrvatskoj situaciji, sa svim onim nezadovoljstvom modernošću, urbanitetom i traumama agresivne civilizacije, naspram kojih je kontrastno istupao idealizovani lik seljaka, neproblematično integrisanog sa zemljom

dijalogu, što mu na neki način dodeljuje prevashodno mesto pasivnog arhivara u nečemu što je, ne baš retko, u formalnom smislu bilo svedeno na ravan monologa jednog od učesnika u prepisci. O metodološkim dilemama pri upotrebi intimno intoniranih korespondencija u svrhu naučnog istraživanja videti u: I. Zidić, „Uvod u čitanje (tuđih) pisama“, *Život umjetnosti*, 35, Zagreb, 5-9.

²⁵ Ne preterano bogata literatura po pitanju pedagoških principa koje je na zagrebačkoj Akademiji sproveo Ljubo Babić dobila je skorašnju dopunu specijalizovanom studijom Ariane Novine. A. Novina, „Ljubo Babić kao likovni pedagog na Akademiji likovnih umjetnosti“, u: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Moderna galerija, Zagreb, 2013, 86-92.

od koje i za koju živi. Pjer Burdije definisao je savremenog francuskog seljaka kao *classe-objet*, nekoga ko ne poseduje čvrst klasni identitet, prevashodno iz funkcionalne nemogućnosti da se odvoji od uslovljavajućih ritmova prirode. Takav kakav je bio, nesposoban da se integriše na osnovu autentične unutrašnje potrebe, da postane klasno oblikovan i usmeren revolucionarnim impulsima, seljački element neizbežno je postajao ideološkom belinom, izvrsnom metaforičkom podlogom za mapiranje različitih ideoloških pretpostavki.²⁶

U međuratnim hrvatskim i jugoslovenskim uslovima toj belini pristupali su mnogi, infiltrirajući je vlastitim idejnim stanovištima koja su bez izuzetka ciljala ka odlučujućem uticaju ruralnog faktora u kompleksnoj dinamici socio-kulturnih odnosa. Upravo nas zamućene granične zone različitih ideologija angažovanih po pitanjima sela i seljaštva upućuju ka svesti o opštem idejnom provizorijumu koji je dominirao hrvatskim dvadesetim ili sarajevskim tridesetim.²⁷ Iz unutrašnje perspektive vremena o kojem govorimo o tome ponajbolje svedoče tanke, a po nekim pitanjima gotovo neprimetne linije razdvajanja u razmišljanjima i postupcima koji su poreklom dolazili iz dva različita središta: liberalnog centra i marksističke levice.²⁸ Ono što je za tezu od posebnog značaja počiva u činjenici podudaranja francuskog sa tadašnjim hrvatskim kulturnim modelom, a to je u istraživanjima ostajalo po strani iz nekoliko mogućih

²⁶ „As a result, the peasant does not speak, he is always spoken of. Endlessly objectified and stereotyped, the peasant class exists, Bourdieu argues, not for its own sake but as a metaphor.“ Navedeno prema: R. Golan, nav. delo, 47.

²⁷ Novija istraživanja dvadesetih godina, a sve u funkciji analize kompleksne kontekstualne baze iz koje je izrastala savremena hrvatska likovna scena (ostvorena uglavnom pod okriljem Instituta za povijest umjetnosti iz Zagreba), naglasila su značaj aktuelnog delovanja Miroslava Krleže. Njegovim intelektualnim posredovanjem lagano su u interakciju ulazili odvojeni tokovi građanskog i socijalnog slikarstva, reprezentovani grupama *Trojica* i *Zemlja*, dolazeći krajem međuratnog perioda u doktrinarnu blizinu već promovisanog ideala „našeg izraza“. Međutim, izdvajanje Krležinog teksta „Deset krvavih godina“ isključivo u funkciji pokazatelja budućih političkih kretanja, istovremeno osujećuje onaj njegov drugi potencijal, usmeren ka kritičkom sagledavanju tankih slojeva zagrebačke i hrvatske urbane kulture razvijene na oponašanju nedostižnih evropskih uzora. Vredno je upozoriti da je taj motiv nesklada aspiracija i mogućnosti reprezentovan Krležinom parabolom o „Karolini slatkom dijetetu Hanibala Smionog“, i njenom izraženo naglašenom sumnjom u potencijale tadašnje gradske kulture. Iskazana skepsa posedovala je i likovno-teorijsku razradu u Babićevim tekstovima koji su se pozabaviti ključnim principima autohtone likovne pedagogije. Videti u: P. Prelog, „Strategija oblikovanja 'našeg izraza': umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31, Zagreb, 2007, 267-282; M. Krleža, „Deset krvavih godina. Refleksije 1914-1924“, *Književna republika*, 8, Zagreb, 1924, 289-305; Lj. Babić, „Umjetnička nastava. (Kratak predgovor jednom referatu)“, *Hova Ešpona*, 14, 3arpeб, 1921, 554-561.

²⁸ Ovde posebno mislimo na složene odnose uspostavljene između Miroslava Krleže i Milana Ćurčina, odnosno njima bliskih ličnosti okupljenih oko dva simultana ideološka centra s početka dvadesetih godina; idejne marksističke levice i liberalnog časopisa kakva je bila *Nova Evropa*. O njihovoj složenoj i često protivrečnoj interakciji videti u: I. Očak, *Krleža-Partija*, Spektar, Zagreb, 1982, 97-110. Za uslove sarajevskih tridesetih celovit pregled ideoloških trvenja na kulturnoj sceni opisan je u: M. Rizvić, *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*, II i III, Svjetlost, Sarajevo, 1980.

razloga.²⁹ Pre svih, iz razloga visokog vrednovanja rezolutnosti *zemljaškog* programa, koji je insistirao na odbacivanju francuskih likovnih primera, a zatim i preteranog uverenja u neporecivu autohtonost Babićeve ideje „našeg izraza“.³⁰ Nikako nije moguće zanemariti i naglašeno isticanje Krležine etičke vertikale, oko koje je cela scena osovinski rotirala u totalitetu njene prividne individualnosti. Takva tumačenja ostavljala su bez dovoljno uvida celinu opozicionog sentimenta koji je premrežavao zagrebačku kulturnu scenu ranih dvadesetih godina.³¹ Sa visokim stepenom izvesnosti možemo da tvrdimo da je taj inicijalni kompleks opozicionih ideja – u rasponu od liberalnog republikanstva, pa sve do revolucionarnog marksizma – delio dobar deo svojih shvatanja sa aktuelnim tendencijama liberalne francuske inteligencije. Regionalizam, ruralna komponenta identiteta i umetnost koja ispituje naturalističke pretpostavke tih parcijalnih prostora, bile su teme dana iz vizure dvadesetih, istovremeno francuskih koliko i hrvatskih.³² Osnovna konektivna linija pružala se od *Nove Evrope* do Francuskog instituta u Zagrebu.³³ Uolikoj su meri razmatrane

²⁹ Kulturni model je u francuskom slučaju dobrim delom zadirao u političko polje, otvarajući zanimljivo poglavlje u borbi oko primata nad pravovernim tumačenjima istovremeno regionalne i ruralne tematike. Liberalni francuski političari nakon 1918. godine posmatrali su ideju regionalizacije Francuske kao jedinu dostojnu priliku za revitalizaciju francuske države i francuskog društva u celini. Liberali su otvoreno ušli u staro ideološko područje desnice, ruralnu provinciju, do mere u kojoj će radikalni centrista Eduar Erio 1918. istupiti sledećim rečima: „The Fourth Republic, the republic of peace, shall be regionalist or nothing at all.“ Suštinski, kako Remi Golan primećuje, regionalizacija nije bila samo jedna moguća opcija, nego kvazi-oficijelna doktrina poratne francuske obnove. Detaljnije u: R. Golan, nav. delo, 26-27.

³⁰ O umetničkoj grupi *Zemlja* dva diferencirana pogleda, proistekla iz drugačijih epistemoloških pretpostavki, donose: J. Depolo, „Zemlja 1929-1935.“, u: *1929-1950: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, 36-50; P. Prelog, *Slikarstvo udruženja umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz*, rukopis doktorske disertacije, Filozofski fakultet, Zagreb, 2008.

³¹ Svu složenost spomenutog fenomena analitički precizno reprezentuje specijalistička studija Stanka Lasića o kritičarskim sukobljavanjima povodom Krležinog dela u navedenom periodu. S. Lasić, *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*, 1, Globus, Zagreb, 1989, 43-89.

³² Francuske dvadesete tragale su za likovnim modelom koji bi pratio izražene regionalističke i ruralne tendencije, operacionalizujući ga unutar dve samo naizgled odvojene sfere. Već afirmisani umetnici (poput de Segonzaka i de la Freneja) potražili su novi poetički oslonac u karakterističnim detaljima lokalnog pejzaža i ljudskih fizionomija, gradeći specifično tipološki uređen likovni rečnik. Istovremeno, kreirana je nova kategorija, *peintres naïfs*, koja je adekvatno otelotvorila ideal urastanja estetskih i topografskih elemenata u novu doktrinarnu celinu regionalno oblikovane kulturne svesti. Taj novi likovni modalitet, snažno institucionalno podržan, bez ikakve sumnje postao je nerazdvojn timer delom opšteg diskursa koji se ticao likovne umetnosti i njene uloge u društvenoj obnovi dvadesetih. O interakciji i posledicama postojanja ovih, u formalnom smislu diferenciranih tokova, videti opširnije u: R. Golan, nav. delo, 36-60.

³³ Složene veze francuskog poratnog modela i *Nove Evrope* analizirane su u: V. Stanić, „Nova Evropa i Francuska: Poslednji model zapada?“, u: *Nova Evropa 1920-1941.*, ur. V. Matović, M. Nedić, Beograd, 2010, 327-339. Pored toga, neophodno je personalizovati francuski uticaj u liku upravnika zagrebačkog Francuskog instituta, Rajmona Varnijea, koji je u navedenom periodu funkcionisao poput idejne karike, uvezujući francusku liberalnu epistemu dvadesetih sa zagrebačkim prevashodno opozicionim krugovima, uključujući tu i mlade umetnike upravo izašle iz Babićevog pedagoškog ateljea. Nedovoljno ispitana, inspirativna uloga koju je imao u Hegedušićevim ili Tabakovićevim istraživačkim putovanjima zasigurno

pretpostavke uticale na unutrašnje tokove zagrebačke kulturne scene svedočio je i ambiciozno sačinjen tekst Stanislava Šimića, objavljen u zagrebačkom *Savremniku* 1938. godine.³⁴ Liberalna hrvatska inteligencija istrajavala je tokom celog međuratnog perioda na ideji ruralne demokratije (Šimićev tekst lep je dokaz u prilog tezi), videvši u njoj spasonosni lek protiv užasavajućih društvenih anomija.

Stanje istorijskih analiza posvećenih navedenoj problematici zagrebačke i hrvatske likovne scene dvadesetih godina doživelo je promenu u poslednje vreme. Uveden je gušći, metodološki modifikovan rakurs pri tumačenju poetika smeštenih oko osovinske ideje novih realizama. Čitanja o kojima je reč usmerila su pažnju na savremeno Babićevo delo, ali i na drugačije konotacije umetničke grupe *Zemlja*, i to na način koji bi metodološki mogao bolje da pristaje tadašnjim krajnje složenim društvenim okvirima. Iako ta tumačenja nisu dala konačne odgovore, razvila su jedan drugačiji pristup ispitivanom kulturnom okruženju, istovremeno dodeljujući likovnim poetikama profilisaniju identitetsku svrhu, sada odlučujuće vezanu uz pitanje nacionalne pripadnosti.³⁵ Nacionalni supstrat vezao se uz već diskutabilnu tezu o unutrašnjim, autentičnim, istorijski verifikovanim predispozicijama koje su postojale ukorenjene duboko u strukturama pojedinačnog kreativnog subjekta. Ono što posebno dodiruje interes ove teze jeste činjenica da je na taj način oblikovan kreativni agens uvek i neizbežno bio označavan u ekskluzivno muškoj formi, i ponajbolje artikulisan u tematskim registrima udaljenim od gradske modernosti, i svega onoga što bismo mogli prepoznati poput neophodnog ambijenta za delovanje mlade, umetnički angažovane

nije zanemarljiva. U kritičnim trenucima jugoslovenske stvarnosti, javio se tekstom kojim je pretendovao da pojašni francuski model, i da ga istovremeno distancira i od modernizatorskih, ali i od internacionalističkih predrasuda. Za njega Francuska je predstavljala gotovo mistični amalgam sadašnjosti i tradicije, koji je činio autentično jezgro njenih kulturnih potreba i dostignuća. Takav svetonazor nije stajao daleko od shvatanja koja su oblikovana u tadašnjim zagrebačkim liberalnim krugovima. R. Warnier, „Kulturni odnosi između Francuske i Jugoslavije“, *Hova Espona*, 4, Zarepč, 1928, 105-109.

³⁴ S. Š., „Seljaštvo kao jedini oslonac demokratije“, *Savremnik*, 7-8, Zagreb, 1938, 741-744. Ideja o zglobnom mestu koje u socijalnom mehanizmu zauzima seljaštvo nije izvorno Šimićeva. U vremenskoj perspektivi deli je sa intelektualnim krugom bliskim *Novoj Evropi*, koji će početkom dvadesetih formulisati ideju o „modernoj klasnoj državi“, sa ruralnim elementom kao okosnicom. Više o „modernoj klasnoj državi“ u: M. Bogdanović, „Mesto Nove Evrope u levičarskoj tradiciji“, *Tokovi istorije*, 1-2/92, Beograd, 1993, 13-42.

³⁵ Tezu nadideološkog objedinjavanja među hrvatskom inteligencijom i kulturnim radnicima srećemo još kod Ivana Krtalića, za kojeg se drama atentata na Stjepana Radića i članove HSS ukazuje kao činjenična istorijska vrednost nakon koje je odbrana etničkog identiteta postala neizbežnim prioritetom. Matica hrvatska dobila je na funkcionalnoj snazi, a njeno glasilo, *Hrvatska revija*, inkluzivnom uredničkom politikom u periodu između 1929. i 1933. godine daje ritam nadideološkoj profilaciji lokalne kulturne scene. I. Krtalić, *Sukob s desnicom*, Mladost-Komunist, Zagreb, 1989; P. Prelog, „Problemi samoprikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u međuratnom razdoblju“, u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898-1975.*, ur. Lj. Kolečnik, P. Prelog, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012, 236-257.

moderne žene. Kontradikcije ove situacije izvršile značajan uticaj na umetničko sazrevanje i početak radne karijere Mice Todorović.

Suočena sa restriktivnim tumačenjima uloge koju su umetnice morale da obavljaju u novom sistemu socio-kulturnih relacija, Mica je svesno naglašavala vlastitu pripadnost jednoj drugačijoj, alternativnoj epistemi, koja je svoje pretpostavke izvodila iz urbane modernosti, i samo njoj pripadajuće dinamike. Preuzimajući identitet „nove žene“ kao svoj funkcionalno-egzistencijalni plašt, prihvatila je svu složenost činjenica koje su taj i takav identitet gradile. Između ostalog i tvrdnju da „nova žena“ jeste *Kunstprodukt*, prevashodno kreiran propagandnom aktivnošću masovnih medija. Za tadašnje zagrebačke okolnosti tesna povezanost sa medijskim strukturama nije bila nikakva neobičnost.³⁶ Sve je saopštavano i proveravano na novinskim stranicama, ili u nešto širem kontekstu, u neformalnim kontaktima po tačno izabranim kafeima i ekskluzivnim mestima užih socijalnih okupljanja. Društveni tokovi bili su podređeni strogom ceremonijalu tačno podeljenih ulogama. Niko nije izostajao iz složenog kolopleta relacija, informacija, poluistina i intriga, dajući na taj način konačnu predstavu o visokoartificijelnom pejzažu lokalne kulturne scene. Veštom i upućenom posmatraču, a Mica je to nesumnjivo bila, nije mogao da promakne evidentni paradoks: svi akteri kulturne scene postojali su prevashodno kao identitetska posledica određenih medijski plasiranih stavova, postajući isto onoliko artificijelnim u svojoj suštini ništa manje nego što je to bila diskutabilna fizionomija „nove žene“.

U skladu sa navedenim, posebnu zanimljivost zagrebačke kulturne scene dvadesetih činilo je prisustvo makar i minimalne medijske osnove na kojoj je moglo biti artikulirano izvorno žensko stanovište povodom različitih društvenih događanja. Kratkotrajni *Jugoslavenski list* nije ostvario preterani uticaj, što nije bilo u direktnoj vezi sa njegovom ambicijom i pokazanom intelektualnom širinom.³⁷ Za novonastale

³⁶ Cirkulacija ideja kroz gustu novinsku mrežu nije bila samo specijalnost hrvatske stvarnosti dvadesetih. Suštinski, situacija je po svom karakteru bila bliska tezi o postojanju „fourth estate“ fenomena. O načinima na koji je pomenuti fenomen oblikovao društvene tokove u slučajevima Nemačke i Čehoslovačke, donoseći dovoljno strukturnog materijala uporedivog sa tadašnjom hrvatskom i jugoslovenskom situacijom u celini, videti u: B. Fulda, *Press and Politics in the Weimar Republic*, Oxford University Press, Oxford, 2009; A. Orzoff, *Battle for the Castle. The Myth of Czechoslovakia in Europe, 1914-1948*, Oxford University Press, Oxford, 2011.

³⁷ Za Micu Todorović, i samu zainteresovanu za vrednosti aktuelne književne produkcije, uloga koju je igrala na hrvatskoj književnoj sceni Zofka Kveder bila je verovatno značajnija od njene uredničke funkcije u *Jugoslavenskom listu*. Samosvesna i provokativna u predratnim nastupima, izazvala je oštru kritičarsku reakciju Milana Kašanina romanom „Hanka“, 1918. godine. Prođemo li kroz površne implikacije narativa, obeležene Kašaninovu opaskom o junakinji („žena s mnogo suza i malo misli“), suočićemo se sa idejnim jezgrom romana, koje je u ironijskom ključu postavljalo pitanje o kredibilnosti muškog, rodno obeleženog subjekta da dominira poratnom epistemom, pri čemu je ta dominacija dobrim

poratne uslove primerenijim se zadatku autentično femininog glasila pokazao *Ženski list*.³⁸ Načinjen po uzoru na berlinski magazin *Die Dame*, časopis je iz priloga u prilog varirao tematske sadržaje, donoseći vizuelni materijal i uputstva na koji je način svaka čitateljka upotrebom modernih odevnih predmeta, ili nekim drugim postupcima, mogla zavrediti status savremene žene. Delujući unutar konceptualnog okvira koji je u sebe istovremeno zatvarao Masarikov socijalni ideal i potrebu da se dospe do specifične personalizacije autentičnog ženskog iskustva, *Ženski list* odlično je pristajao uz tadašnju dijalošku raspravu o parametrima modnog i modernog.³⁹ Elastičnost koju je pokazalo uredništvo odgovarala je specifičnostima lokalne situacije, reprezentujući sposobnosti eklektičkog mišljenja i ponašanja neizbežne u procesu ženske liberalizacije dvadesetih godina. Časopis je na svojim stranicama idejno i tematski oscilirao, unoseći u sadržajnu strukturu neobično suprotstavljene celine. Ipak, sledeći opšti socijalni trend, profil lista davao je sve veći naglasak ženi u funkciji nositeljke i primarne zaštitnice etničkog ideala. Od istorijskih primera, poput Katarine, bosanske kraljice iz 15. veka, pa sve do savremene teatarske umetnice Nine Vavre, uspostavljen je neprekinuti niz služenja višoj svrsi.⁴⁰ S druge strane, na stranicama koje su donosile preporuke mogućih odevnih kombinacija uredno su se smenjivali elegantni crteži, potekli od vodećih dizajnera berlinskog uzora, sugerišući funkcionalnu eleganciju namenjenu očigledno idealizovanoj viziji ženskog tela i njene društvene uloge.⁴¹ Tako sačinjenom

delom bila zasnovana na iluzornim principima „povratka u red“. M. Kašanin, „Zofka Kveder: Hanka“, *Savremenik*, 13, Zagreb, 1918, 369-371; K. Nemeč, *Povijest hrvatskog romana: od 1900. do 1945. godine*, Znanje, Zagreb, 1998, 164-165.

³⁸ Problematični termin femininog uzet je u smislu seta vrednosti koje su obeležavale tadašnji liberalni svetonazor, i mesto žene u njemu. Sačinjen od dispartnih elemenata, u rasponu od Masarikove društvene paradigme, pa sve do produbljene brige za etnografske aspekte ženskog postojanja, termin je u različitim okolnostima poprimao različite manifestacione konture, ipak se zadržavajući u okvirima liberalnih društvenih pogleda. O jednom specifičnom slučaju detaljnije u: S. Barać, „Feminofilne (uređivačke) politike: Nova Evropa i Misao“, u: *Nova Evropa 1920-1941*, 515-538.

³⁹ Dijalog nije bio ekskluzivna produkcija hrvatske intelektualne stvarnosti. Upravo je berlinska *Die Dame* još tokom 1918. pokrenula tekstom Fridriha Frekse polemiku o kulturnom i funkcionalnom prioritetu modernog (Mode) ili tradicionalnog ženskog kostima (Tracht), razrešenu Freksinim insistiranjem na kvalitativnoj superiornosti onoga obeleženog tradicionalnim karakteristikama. Opširnije u: M. Ganeva, nav. delo, 71-72.

⁴⁰ Zanimljiv je način na koji je Nina Vavra posredstvom foto-reprodukcije Babićeve portretne slike transformisana u radno polje muškog, etnički precizno profilisanog autorstva. E.L., „Galerija Hrvatica. Bosanska kraljica Katarina“, *Ženski list*, 1, Zagreb, 1929, 32; Anonimno, „Ljubo Babić“, *Ženski list*, 5, Zagreb, 1929, 7.

⁴¹ U već citiranom broju 5, za 1929. godinu, objavljeni su modni crteži Hane Gerke, reprezentujući istovremeno nekoliko identitetskih segmenata savremene žene, aktivne i mobilne po meri vlastitih mogućnosti. Tako su u istom broju spojene različite manifestacije ženine stvarnosti, što nije bilo neočekivano za najšire shvaćene feminine vrednosti aktuelnog trenutka. Ipak, grafički modni prilozi nemačkih dizajnera, spomenute Gerke, a posebno Ernsta Drajdna i Julije Hase-Verkentin, svedočili su o tome da je tokom dvadesetih godina u zagrebačkom ambijentu postojala urednička svest locirana unutar ženskog časopisa, ali i neophodna publika, i da su oni u celini shvatali i prihvatili osnovne parametre

imaginarijumu suprotstavljen je onaj drugi, imaginarijum etničkog kostima, i njemu pripadajuće sugestije o superiornosti ruralnih oblika egzistencije.⁴² Indikativnim se pokazao pristup uredništva likovnim pitanjima. Uglavnom interesno vezan uz delovanje *Kluba likovnih umjetnica*, časopis je nastupao zaštitnički, donoseći prikaze njihovih izložbenih aktivnosti, uz insistiranje na dobrim građanskim običajima koji su nalagali da lokalna elita u svoje kolekcionarske celine neizostavno uvrsti i dela članica navedene grupe.⁴³ Izuzetak je načinjen u slučaju Sonje Tajčević-Kovačić. Snažni umetnički individualitet kojim je slikarka raspolagala zahtevao je drugačiji pristup. Priznajući joj od kritičara već uočene kvalitete („solidnu školu, brzo i neposredno ulaženje u suštinu problema modernog slikarstva, bujnu maštu, temperamenat, ličnu notu i utančanu slikarsku osjetljivost“), uredničko telo osetilo je za potrebno da njenim kvalitetima, oprobanim i u Lotovom ateljeu, dodeli neke karakteristike koje su svojim poreklom stajale izvan estetskog područja internacionalne modernosti. One su nađene u rodnom poreklu Tajčević-Kovačić, isticanjem „da se u svim njezinim radovima osobito doimlje mekoća i nježnost ženske ruke i profinjenost i toplina ženskog osjećanja“.⁴⁴ Značajno je primetiti esencijalnu razliku koju je u kritičarskom diskursu uredništvo *Ženskog lista* razvilo u odnosu između slikarkinog i dela Ljuba Babića.

Tekst posvećen Babićevom radu, objavljen u majskom broju 1929. godine, ostavio je po strani ponuđenu foto-reprodukciju portreta „Nine Vavre“, koja je naizgled trebalo da čini narativni zamajac, a na njeno mesto vrednosno su nastupili naglašeni

postojanja moderne žene, uključujući i drugačije životne forme koje su je pratile. Nemačka sociološkinja Marijana Veber ocrtala je 1931. godine, tokom rasprave vođene o problemu emancipacije žene, osnovne karakteristike tih novih egzistencijalnih oblika. „Women’s individuality... is qualitatively different from Georg Simmel’s conceptualization of the female role as complementary to the male rationalized sphere of objective achievement (sachliche Leistung). It is rather a product of changing social realities – work outside the home... and radically new forms of life outside the family (ganz neue, ausserfamiliäre Lebensformen).“ Citirano prema: M. Ganeva, nav. delo, 70.

⁴² Ističe se tekst Branke Frangeš, kojim je oživljena potreba socijalnog refunkcionalizovanja hrvatskog etnološkog nasleđa. Pisan u formi naučnog obraćanja odlično je svedočio o vremenu u kojem se ruralno-etnološka paradigma učvrstila i u ozbiljnim socio-umetničkim manifestacijama, poput grupe *Zemlja*. Ne samo kao kuriozitet, već više kao reprezentativni primer vremena i liberalnih okvira iz kojih je poticao časopis, upozoravamo na neobičan, na prvi pogled kontradiktoran detalj. Na istoj stranici na kojoj je uredništvo uz vidnu afirmaciju objavilo tekst Branke Frangeš išla je i ekskluzivna reklamna poruka, sugestivno nalažući čitateljima savremene kozmetičke postupke za postizanje telesne lepote, kao neporecivog ideala savremenosti. B. Frangeš, „Naš narodni kućni obrt i njegovo značenje“, *Ženski list*, 11, Zagreb, 1930, 30-31.

⁴³ Anonimno, „Naše likovne umjetnice“, *Ženski list*, 11, Zagreb, 1930, 27.

⁴⁴ Anonimno, „Izložba jedne slikarice. Gđja Sonja Tajčević-Kovačić“, *Ženski list*, 1, Zagreb, 1928, 37-38. Kritička opaska gotovo da posledično proističe iz tvrdnje koju je povodom slikarkine izložbe 1926. godine izrekao *Obzorov* saradnik, otvoreno sumnjajući da će njenoj prirodi, za razliku od muški robusnog Šumanovića, u potpunosti odgovarati „premuški i pretvrđi dogmatizam učiteljev.“ Navedeno prema: G. Gamulin, „Sonja Kovačić-Tajčević“, u: *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, I, Naprijed, Zagreb, 1987, 362, nap. 4.

akordi brige za zemlju i poreklo. „Od početka njegovog zamjernog umjetničkog rada, u Babiću se isticalo snažno obilježje domaće naše grude. Djela rodjena njegovim snažnim talentom odaju jaku originalnu ličnost, a upravo u tom njegovom umjetničkom izrazu vazda je naš. Njegovo srce, miso i osjećaj puni su naše domaje, pa se u djelima njegovog kista svuda ističe pa bilo samo iz daljine, snažna prirodjena mu domovinska melodija.“⁴⁵ Bila je to svojevrsna urednička prolegomena „našem izrazu“ i njegovom skorašnjem doktrinarnom uobličanju na stranicama *Hrvatske revije*. Iz perspektive časopisa, muškarac, umetnik (Babić), ostajao je mistično konektovan sa zemljom na kojoj je potekao, definišući upravo poreklom vlastite poetičke propozicije, dok je žena, umetnica, čak i tako snažne individualnosti, poput Sonje Tajčević-Kovačić, bivala neumoljivo zatvorena u separisanoj zoni femininih emocija i naturalistički rešenih lica i „krajobraza“.

U traženju tačnih obrisa Micine umetničke fizionomije nije dovoljno obratiti pažnju samo i isključivo na situacije proistekle iz novog konteksta u kojem su savremene žene funkcionisale. Način na koji je slikarka tražila uslove vlastite autonomije prevazilazio je pojednostavljeno pripadanje modnom imperativu, ili bilo čemu drugom što je spolja definisalo identitet „nove žene“. Osećajući da je šira kulturna scena isto toliko produkt medijski posredovanih stereotipa, koliko je to naizgled bila i moderna žena, pristupila je na krajnje specifičan način isključivo muškom umetničkom miljeu. Za početak, onom sačinjenom od njenih vlastitih kolega sa studija. Načini njene identifikacije sa navedenim krugom čitljivi su u nekolicini očuvanih pisama, ništa manje u ikonografiji njenih zagrebačkih radova, a za doktrinarno konstruisanje adekvatnog teorijskog okvira možemo da upotrebimo tekstove Džudit Batler i Rozalind Dojč.⁴⁶ Oni će nas upoznati sa literarnim i istorijskim primerima u kojima su ženski subjekti preuzimali stavove proistekle iz hegemonih diskursa, bilo da je u pitanju ponašanje identično kodovima muškog ponašanja, bilo da je sve ostavljano na nivou imaginarnog obnavljanja događaja od isključive važnosti za njih same, a nikako za strukturni opstanak dominantnog diskursa. Ta nediskurzivna ekonomija prepoznatljiva je u Micinim stavovima, i neophodno je sa izuzetnom pažnjom slediti njene tragove.

⁴⁵ Anonimno, „Ljubo Babić“, 7.

⁴⁶ J. Butler, „Tjelesne ispovijesti“, u: *Raščinjavanje roda*, Šahinpašić, Sarajevo, 2005, 143-153; R. Deutsche, „Reasonable Urbanism“, u: *Giving Ground. The Politics of Propinquity*, ur. J. Copjec, M. Sorkin, Verso, London, 1999, 175-206.

Ukoliko ostanemo usklađeni sa ritmom stilskih promena u korpusu likovne umetnosti dvadesetih godina, suočićemo se neizbežno sa fenomenom grupe *Zemlja*, koja je u periodu na prelazu međuratnih decenija reprezentovala najvažniju umetničku činjenicu na ideološkoj levljici. Pitanje pripadanja ili strateške distance koju je Mica Todorović načinila u odnosu na navedenu umetničku grupu predstavljalo je jedan od ključnih elemenata njene biografije, i to nikako ne samo radne. Zanemarena i zaboravljena u opštim pregledima delovanja *Zemlje*, umetnica će istorizacijom Azre Begić doživeti uključenje u širi krug bosanskohercegovačkih socijalno angažovanih umetnika.⁴⁷ U kolikoj meri je takva klasifikacija opravdana prevashodno će da pokaže pažljiva analiza tragova preostalih iz korespondencije sa Tabakovićem. Problematika geneze navedene umetničke grupe i uklapanja pojedinačnih poetika u njene okvire razmatrana je na različite načine, ali je za našu istraživačku perspektivu od posebnog značaja pitanje ikonografskih specifičnosti vezanih uz likovni profil *Zemlje*. Nešto od njih možemo da naslutimo u ranom Krležinom tekstu, objavljenom u *Hrvatu*, u kojem se vizura zatvorena kadrom vagonskog stakla pretvarala u sliku komparativne povezanosti hrvatskog ruralno-provincijskog trenutka sa istorijskim primerom Brojgelovog Brabanta. Na taj način konstruisan je likovni uzor, čije će pretpostavke biti na različite načine asimilovane unutar pojedinačnih poetika vodećih članova grupe.⁴⁸ Vezivanje uz zemlju, tlo, uz ono ruralno, atavističko i otporno jezgro lokalnog identiteta, postoji kao konstanta u zagrebačkom javnom diskursu još od završetka rata, ali je svoj puni oblik dobilo upravo posredovanjem nekih od ključnih ličnosti vezanih uz intelektualni krug ocrtan oko uredništva *Nove Evrope*. Uticaji su imali i svoju formalnu realizaciju, dovodeći nizom muzejskih reminiscencija buduće reprezente *zemljaške* estetike pred idejno-oblikotvornu paradigmu Brojgelovog dela kao pred gotovi model koji je u datim prilikama bilo neophodno samo presaditi u hrvatski kulturni ambijent. Kako su se tadašnje istorijske analize Brojgelovog dela odrazile na mlade zagrebačke umetnike, ili na teoretičare koji su se pozivali na njegov primer, nije moguće sa sigurnošću utvrditi. Za Micine umetničke stavove koji su u naknadnim analizama uvek smišljeno ostavljeni izvan Brojgelove orbite, možemo kao izuzetno

⁴⁷ A. Begić, „Socijalna umjetnost u Bosni i Hercegovini“, u: *1929-1950: nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost...*, 58-60. Zanimljivo je da je u katalogu retrospektivne izložbe *Zemlje* (1971.) na poslednjoj stranici dat precizan tabelarni pregled aktivnosti članova i gostiju grupe po godinama, ali bez navođenja bilo kakvog učešća Mice Todorović. Videti u: *Kritička retrospektiva „Zemlja“*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1971.

⁴⁸ „Evo Brabanta, početkom šesnaestog stoljeća, kada španjolski plaćenici toledskog centralizma tiraniziraju nevine Brueghelove seljake u okviru sniježne i žalosne Brueghelove slike. Tako smo stigli u Koprivnicu.“ Citat u: M. Krleža, „Pismo iz Koprivnice“, *Hrvat*, 31.1.1925, 4-5.

relevantnu oceniti studiju Karla Tolnaja, čijim je posredstvom Brojgelovo crtačko delo odvojeno od ruralnog svetonazora, i postavljeno u oblast stroge intelektualne dedukcije.⁴⁹ Tolnajeveva analiza otvorila je perspektivni pogled u jednog sasvim drugačijeg Brojgela, što se i u slučaju naše umetnice može učiniti značajnim prilogom za razmatranje utemeljenosti teze o nenoj neprijemčivosti za Brojgela, na čije će mesto, i to uvek u smislu potpunog opozita, stupati paradigmatički model Grosovog urbano rafinovanog crteža.

Prelazak u nešto izmenjene uslove sarajevskih tridesetih neće odmah dovesti do dramatične promene u likovnom repertoaru Mice Todorović. Suočena sa intimnom dramom nepristajanja, našla se na samoj granici produktivne tišine. Koliko su neizvesni uslovi sarajevske kulturne scene početkom četvrte decenije opredelili njene postupke, teško je sa sigurnošću reći.⁵⁰ Oblikovan dobrim delom oko uzanog kruga *Pregledovih* saradnika, reprezentativni kulturni model je u svojim najproduktivnijim segmentima ponavljao nešto od onoga što je umetnica već ranije mogla da upozna u Zagrebu. Konceptualno blizak *Novoj Evropi*, *Pregled* je kvalitativno sledio osnovne principe Masarikove socijalne misli, suštinski stojeći iza jugoslovenske ideje kao vrhunskog integrativnog ideala.⁵¹ Od zagrebačkog pandana odvajao se jednom praktičnom specifičnošću. Likovna umetnost produkovana i ocenjivana u skladu sa Meštrovićevim principima jugoslovenskog integrizma, ta nenadmašna kulturna paradigma iz uredničke vizure *Nove Evrope*, u *Pregledovom* slučaju mesto je ustupila lokalno kodifikovanoj pripovedačkoj praksi, poreklom duboko ukorenjenim u atavističkim zasadima narodne junačke pesme.⁵² Suštinski, sarajevska umetnička scena formirana je svesnim naglašavanjem emancipatorske vrednosti književnosti, koja će u svim svojim manifestacionim oblicima biti trajnom dominantnom tačkom u razmatranjima

⁴⁹ K. Tolnai, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Munich, 1925. Za savremeni i sveobuhvatniji pogled na problem Brojgelovih crteža videti: *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, ur. N. Orenstein, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York, New Haven, 2003.

⁵⁰ Za opšti pregled trendova i pojedinačnih umetničkih učešća u njima videti: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1924.-1945.*, ur. A. Begić, Umjetnička galerija BiH, Sarajevo, 1985.

⁵¹ Tako će u martovskom broju 1930. godine biti objavljen temat o Masariku i njegovim stavovima u odnosu na najšira moguća kulturna pitanja, poput boljševizma, liberalizma, ili mesta žene u porodici i društvu. Ipak, suštinsku vrednost činio je prilog Jovana Kršića, kojim je iz celine Masarikovog dela destiliseo onu esencijalnu notu: realizam u politici i kulturi. Bez njega nije bio moguć uspeh zajednice i pojedinca. Taj zaključak ostaće nepromenjenim reperom Kršićeve socijalne misli, a dobrim delom i *Pregledova* osnovna uređivačka magistrala. Videti u: J. Кршић, „Масарик – вођ“, *Преглед*, 75, Сарајево, 1930, 131-135.

⁵² Početak nije nagoveštavao neku značajniju promenu. Kosta Strajnić imao je kolumnu i odlučujuću reč u profilaciji kritičarskog obrisa časopisa, pišući tokom uvodnih godina o pojedinačnim poetikama reprezentativnih aktera na jugoslovenskoj sceni, ili o odnosima lokalne produkcije sa češkom publikom i kritikom. Za problem estetike formirane u znaku „pripovedačke Bosne“ pogledati: M. Rizvić, *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*, II, 117-147.

relevantnih kulturnih činilaca, uključujući tu i *Pregled*. Bio je to nastavak standardne prakse, karakteristične i za ostatak južnoslovenskih prostora, po kojoj je književnost superiorno reprezentovala i činila efikasnim ideje od najvišeg interesa za kolektiv iz kojeg je poticala. I ne samo da je stajala u funkciji defanzivnog elementa zajednice, nego je istovremeno služila poput organizacionog repera i strukturne kičme za sve druge oblike umetničke produkcije. Međuratno Sarajevo nije bilo izuzetak. Nekolicina lokalnih umetnika bili su tokom formiranja i ranih aktivnosti *Grupe sarajevskih književnika* usko uključeni u osnovne tokove njenog delovanja.⁵³ Funkcionalno zaduženi za likovni identitet grupe, oni su, istovremeno, svojim aktuelnim stvaralaštvom bili neodvojivim delom karakterističnog stilskog korpusa bosanskohercegovačkih „novih realizama“. Ulaskom u četvrtu deceniju časopis i sarajevska likovna scena postali su ravnopravnim sudionicima u formulisanju nekih novih pitanja, pre svega o mestu i zadacima umetnosti. Na ta pitanja odgovor je tražen i unutar širih okvira jugoslovenske zajednice, što je u likovnom smislu značilo obraćanje pažnje na aktuelne primere zagrebačke i beogradske likovne prakse (*Trojica, Oblik, Zograf*). Rukovođen levo-liberalnim svetonazorom, *Pregled* je dao svoj prilog i identitetskoj profilaciji grupe *Zemlja*, priključujući je opštoj tvrdnji o ruralnim korenima jugoslovenske kulture.⁵⁴ Istovremeno, Bosna i Hercegovina nije mogla biti izolovana u odnosu na događaje koji će obeležiti evropske i jugoslovenske tridesete. Dolazak nacista na vlast u Nemačkoj, ekspanzija fašizma, građanski rat u Španiji, staljinističko jačanje vlasti u SSSR-u, uništenje Čehoslovačke, srpsko-hrvatski sporazum, početak svetskog rata, pad Francuske, jesu oni osnovni kontekstualni reperi koji su delovali oblikotvorno na unutrašnje zakonitosti sarajevske kulturne scene. *Pregled* u funkciji oslonca za sve oblike liberalno shvaćenog ponašanja reaguje na gore pobrojane događaje. Promene intelektualne klime zahtevale su i ozbiljne promene

⁵³ *Grupa sarajevskih književnika* formirana je 17. februara 1928. godine. O razlozima njenog nastanka, identitetu i početnoj aktivnosti videti u: M. Rizvić, nav. delo, 117-134.

⁵⁴ Nagoveštena sarajevska izložba *Zemlje* nije realizovana, te je njenu zamenu na neobičan način ostvarila zajednička izložba Mujadžića i Ružičke, realizovana tokom 1931. Perceptivni kritičar D.S. (Diana Srećko), registrovao je unutrašnju protivrečnost u pristupima aktera, beležeći da, na primer, Mujadžić „joш стоји под утицајем Пабла Пикаса из његове неокласичне епохе (коју је, уосталом, овај немирни сликар давно преживео)“. Kritičar je na taj način upozorio na ličnu, ali i scensku senzibilisanost spram novog umetničkog ponašanja, odnosno na aktuelno postojanje drugačijih radnih modaliteta, onih koji će odlučujuće obeležiti likovni profil četvrte decenije. Д.С., „Четири уметника и три изложбе“, *Преглед*, 86, Сарајево, 1931, 117-119.

uređivačkog profila, što će se i dogoditi u navedenom periodu. Ukratko, one bi mogle biti okarakterisane kao skretanje u idejnom smeru izraženo levičarskog svetonazora.⁵⁵

Suočeni sa problemom nedostatka sveobuhvatnih sinteza koje bi dale celovitu sliku kontekstualnih mehanizama koji su stajali u pozadini tadašnje sarajevske kulturne scene, prinuđeni smo da iz primarnog materijala izvlačimo neophodne zaključke. Na taj način rekonstruisaćemo idejnu i političku sliku ambijenta, uvek vodeći računa o paralelnim kulturno-političkim tokovima u Beogradu i Zagrebu. Potreba neprekidnog pažljivog gledanja ka susednim centrima donosila je posebnu notu bosanskohercegovačkoj kulturnoj stvarnosti, često mobilišući lokalne aktere u smislu otpora i potrebe da vlastiti pristup učine što je moguće samostalnijim. Ovakav odnos središta diskurzivne produkcije sa periferijom nije bio ekskluzivnom specifičnošću međuratne bosanskohercegovačke situacije. Problem različitih ritmova u prisvajanju karakterističnih elemenata modernosti reprezentovao je trajno mekano mesto, problematično smešteno u samom središtu modernističke episteme. Projektivno vezan za društvene okolnosti koje su ga omogućavale, modernizam je neizbežno postajao lokalno kodifikovan i dobrim delom usklađen sa karakteristikama izvornog generičkog područja. Na taj način manifestaciono je srastao sa zonom unutar koje je operacionalizovan, dovodeći do promene u samoj strukturi epistemološke paradigme – kategorija vremena postala je disfunkcionalnim modelom tumačenja, a na njeno mesto istupio je prostor, postajući osnovnim definicionim parametrom.⁵⁶ Bosanskohercegovačka međuratna modernost izrastala je upravo na delikatnom spoju ovih kategorija, što će u značajnoj meri uticati i na slikarkino shvatanje umetničke prakse, i njenog položaja u aktuelnoj stvarnosti.

Za razliku od hrvatske likovne scene koja je prevashodno kritičarskim angažmanom Ljuba Babića na kraju razmatranog perioda gotovo u potpunosti stajala u znaku „našeg izraza“, sarajevska likovna scena nije nikada u svoj operativni rečnik uvrstila nekakvu sličnu i u potpunosti odsečnu definiciju. Razlozi izostanka mogu biti

⁵⁵ Njihov početak beležimo u Kršićevom tekstu kojim je raspravio problem nemačkog marksističkog fronta u suočenju sa nacističkom pretnjom. Marksizam kao funkcionalni štit u odnosu na ekstremnu desnicu biće važnim elementom idejne strukture *Pregleda*, dolazeći do izražaja u njegovom odnosu prema Krležinoj društvenoj paradigmi, odnosno po pitanju kulturne bliskosti sa Sovjetskom Rusijom. J. Kršić, „Između Marksa i Hitlera“, *Преглед*, 111, Сарајево, 1933, 129-131.

⁵⁶ U metodološkom smislu lokalizovanje modernosti bilo je velika evropska tema između svetskih ratova. Osnovno o problemskim relacijama uspostavljenim između istoriografije i kategorija vremena i prostora videti u: Ф. Бродел, *Списи о историји*, СКЗ, Београд, 1992; E. Sodža, *Postmoderne geografije: Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2013.

traženi u umetničkom poreklu ključnih kritičara – gotovo svi književnici po vokaciji – što ih je u nekoj vrsti pijeteta u odnosu na drugačiji umetnički profil sprečavalo da nastupe sa rezolutnim zaključcima. S druge strane, intencija *Pregledovog* kruga tokom tridesetih godina sve je izraženije stajala u znaku poopštavanja diskursa. Uređivačka politika izbegavala je da se odlučno veže uz jednu određenu poetičku konstrukciju, kao što je to bio slučaj krajem dvadesetih sa *Grupom sarajevskih književnika*. Lagani zaborav stilskih odlika „pripovedačke Bosne“, i sve izraženije usmerenje uređivačkog kursa ulevo, načinili su dovoljno široku osnovicu lokalnoj modernosti, čineći je otvorenijom za pristupe obeležene različitim idejnim predznacima. Likovno delo Mice Todorović imaće značajnu ulogu u tom dijalogu, spajajući dva centra – Zagreb i Beograd – u nesvakidašnju celinu, uvek obeleženu njenim ličnim impulsima. To će do posebnog izražaja doći u slučajevima zajedničkih izložbi sarajevskih umetnika u beogradskoj *Cvijeti Zuzorić*. Suočeni sa promenjenim kritičarskim diskursom, oni neće doživeti bespogovorno prihvatanje, ostajući stilski i sadržajno nerazumljivi glavnim reprezentima mlade beogradske kritike.⁵⁷

Specifičnost sarajevske situacije ostavljala je posledice na recepciju dela lokalnih umetnika na idejno čvršće profilisanim scenama. Bez institucije koja bi bila zadužena za više umetničko obrazovanje, Sarajevo je likovno živelo poput terminalne tačke individualizovanih post-pedagoških opredeljenja. U nekim slučajevima lična nastojanja uvezivana su u složeniji socio-kulturni narativ, uvek i neizbežno lokalan po svom poreklu i problematici. Istoriografija nije sa posebnom pažnjom pristupila trenucima u kojima su sarajevski umetnici napuštali lokalni likovni okvir, reprezentujući svoj rad na većim i organizovanijim scenama, poput beogradske ili zagrebačke. I dok su beogradski nastupi krajem tridesetih – stavljeni pod etiketu slikara iz Bosne – predstavljali organizacioni odjek umetničke svesti formirane pod okriljem *Cvijete Zuzorić*, u slučaju izložbenih aktivnosti vezanih za Zagreb izostala je i minimalna objedinjujuća forma.⁵⁸ Izložbe na zagrebačkoj likovnoj sceni zaista i nisu bile preterano česta pojava u radnim biografijama sarajevskih umetnika. Izuzetak su činili, svaki na svoj način, Roman Petrović i Karlo Mijić. Izložbom u Domu likovnih

⁵⁷ Osnovne propozicije mlade beogradske kritike prepoznatljive su u programatskom tekstu Pavla Vasića: П. Васић, „Живот и сликарство“, *Уметнички преглед*, 10, Београд, 1938, 291-297. Opširnije o navedenom kritičarskom fenomenu u: V. Rozić, *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918-1941)*, Jugoslavija, Beograd, 1983.

⁵⁸ Specijalistička studija o sarajevskom ogranku *Cvijete Zuzorić* ne postoji, te smo za okvirne propozicije i namere koje su stajale u inspirativnoj pozadini društva prinuđeni čitati u studiji Radine Vučetić Mladenović. Р. Вучетић Младеновић, *Европа на Калемегдану. „Цвијета Зузорић“ и културни живот Београда 1918-1941*, ИНИС, Београд, 2003.

umjetnosti (maj 1939.) Roman Petrović prekinuo je nešto dužu distancu sarajevskih umjetnika u odnosu na zagrebačku scenu. Verovatno ambiciozno pripremljena izložba nije postigla razumevanje kritike. Nastup je negativno u *Hrvatskoj reviji* komentarisao Vladislav Kušan.⁵⁹ Upućeni prigovori po svojoj konstituciji bili su bliski Vasićevim beogradskim prigovorima Petrovićevom delu, ukazujući na jedan širi kritičarski mehanizam uspostavljen na kraju decenije.⁶⁰ Koloristički nekompetentan („Tretman mu je u glavnom neslikarski, boje mutne, razbijene i ugašene, a bez tonskih vrednota, i ne govore ništa.“), nije dosegao jasnu stilsko-tematsku profilaciju („U tim slikama ima premalo apstraktnog i deformacija oblika, da one budu zaista ekspresionizam, a premalo je i oštrog zapažanja i prave kritike društva, da bi mogle predstavljati socijalno slikarstvo.“), što ga je činilo dvostruko neprihvatljivim u okvirima Kušanove skale vrednosti, upućujući istovremeno na činjenicu niskog nivoa međusobne čitljivosti koji je karakterisao unutarjugoslovensku umetničku razmenu. Ono što je, kao u Petrovićevom slučaju, činilo značajan prilog poetici realizma na sarajevskoj sceni, sa svim lokalno produkovanim specifičnostima, ostajalo je prostornom translacijom neprepoznato od ključnih nosilaca lokalnog likovnog diskursa, zagrebačkog ili beogradskog, svejedno.

Mijićev slučaj raznovrsniji je, i prevazilazio je činjeničnu vrednost trenutka. Tokom novembra 1939. izlagao je u zagrebačkom Salonu Ulrich, ne postigavši veću pažnju javnosti.⁶¹ Ta činjenica poslužila je naknadno Grgu Gamulinu da u stilskoj nefleksibilnosti, koja je unekoliko dodirivala područje anahronog likovnog ponašanja,

⁵⁹ V. Kušan, „Bilanca prošle likovne sezone“, *Hrvatska revija*, 11, Zagreb, 1939, 545-546.

⁶⁰ Vladislav Kušan krajem tridesetih reprezentuje kritičarski prosede koji teži prepoznavanju kvalitativnih odlika dela, vraćajući umetnički profil zagrebačke scene ka primerima modernističke stilske paradigme, ovde oličene Sezanovim delom. Bio je to zaista celovit krug kojim je prošla međuratna hrvatska kritika u svom odnosu spram sezanističkog nasleđa. Tako je iz Kušanove vizure aktuelno delo Vladimira Filakovca ponajbolje odgovaralo novostvorenoj potrebi. „Umjetnik snažna talenta, koji zna spretno ispreplesti kolorističke tendencije s izrazitim impresionističkim i divizionističkim karakteristikama, a uz to daje da se mjestimice osjeti prisutnost nekog izvjesnog utjecaja velikog majstora Cezanna, a ipak se ropski ne povodi za ikojim od spomenutih smjerova.“ U sklopu te istorijskim primerima podržane revitalizacije stilskih vrednosti izdvaja se i pohvla već ostarelom, ali agilnom Emanuelu Vidoviću, što je u celini poslužilo podizanju doktrinarnog štita u odnosu na savremenu Babićevu tendenciju. Dok ceni njegove „koloristički fino ugođene lirske pejzaže“, u potpunosti odbacuje etnografski repertoar „Studija za hrvatske seljačke smotre“, koje „nemaju u ovoj formi uopće svoj raison d’être i promašene su“. Sve je to ukazivalo na pažljivo ekonomisanje elementima umetničkog i političkog u tadašnjem kritičarskom diskursu, što je ostavljalo nepovoljne posledice za prihvatanje dela onih koji su gostovali idejno i prostorno drugačije definisanim poetikama. Citati Vladislava Kušana u: Isto, 546; O Kušanu kao kritičaru, uz posebno isticanje njegove ključne misli da je „prava umjetnost uvijek sama po sebi socijalna u najdubljem smislu“, videti u: J. Galjer, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Meandar, Zagreb, 2000; O hrvatskom slikarstvu četvrte decenije u: S. Domac-Ceraj, *Intimizam u hrvatskom slikarstvu*, Moderna galerija, Zagreb, 2009.

⁶¹ Umjetnik živi i radi u Zagrebu od 1937. godine.

prepozna razloge umetnikove zagrebačke skrajnutosti tokom poznih tridesetih. Mijić je u tom vremenu delovao i poput kopče kojom su spajane zagrebačka i sarajevska likovna scena, obavljajući dvosmernu izlagačku aktivnost. Čini se da je tokom poznih tridesetih umetnik u sebi sačuvao nešto od optimizma i opšte inkluzivnosti koji su karakterisali sarajevski prelaz decenija, nastavljajući, sada potpuno usamljeno i na svoju ruku, deo tog ponašanja.⁶² Na neki način, bio je to jasno iskazan sentiment kojim je jugoslovenska umetnička delatnost spoznavana u njenoj, makar imaginarnoj celovitosti, što će ostati nesumljivom vrednošću unutar celovitog Mijićevevog svetonazoru s kraja međuratnog perioda. Bez obzira na činjeničnu poteškoću da iskazani senzibilitet nominalizujemo – upotreba atributa jugoslovenski verovatno bi isuviše približila područja likovnog i političkog – on je opstajao, i izvesno ga nije moguće partikularno svoditi. Takav je pokušaj načinio upravo Gamulin u opsežnom pregledu hrvatskog slikarstva 20. veka. Mijićevoj „Drini“ dodelio je osovinsko mesto (uz Tiljkove „Lipe“) u celini tadašnjeg hrvatskog slikarstva, etnicizujući navedenim postupkom jedno krajnje kompleksno delo, čije su inspirativne niti zalazile daleko dublje od simplifikovanog pripadanja idejno projektovanom vizuelnom rasteru jednog etničkog kolektiva.⁶³

Likovna događanja u četvrtoj deceniji, usko vezana uz ime i delo Mice Todorović, najavljena su i idejno pripremljena u zagrebačkim dvadesetim. Analitički narativ teze imaće obavezu da u okviru prvog poglavlja celovito sagleda dešavanja koja su bila teksturno neraskidivo prepletena sa Micinim umetničkim stasavanjem, posebno obraćajući pažnju na one elemente svakodnevice koji su mogli da izvrše snažan uticaj na njene radne principe. To se prevashodno odnosi na uticaje nasleđene iz širokog područja rodno motivisanih predubedenja, uticaje koji su prostor za svoje dejstvo nalazili u svim društvenim zonama, od efemernih činjenica gradske kulture, pa sve do intelektualno zahtevnijih osvrta na mesto i funkcionalnu ulogu žene-umetnice u stvaranju delikatnijih kulturnih formi. Uvodno poglavlje obratiće pažnju i na promenu kulturne paradigme, na sve izraženiju etnicizaciju javnog diskursa, odnosno, na pokušaje da se modernom, individualizovanom pojedincu pretpostavi jedan unisoni

⁶² Sarajevski prelaz decenija svedočio je formiranju umetničke grupe *Četvorica* (Mijić, Petrović, Mazalić, Sumereker), uz pažljivu selekciju mogućih gostiju koji bi bili predstavljeni lokalnoj sceni. Očekivana je *Zemlja*, došao je *Oblik*, bili su Mujadžić i Ružička.

⁶³ G. Gamulin, „Karlo Mijić“, u: *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, II*, Naprijed, Zagreb, 1986, 192-203, 200.

model ponašanja, neka vrsta identitetske obaveze, etničke i ideološke po svojim karakternim osobinama.

Identitet Mice Todorović, čvrsto uvezan sa gradskom modernošću dvadesetih, nije postao plenom nekog od gore navedenih imperativa, ali je ta otpornost zahtevala taktička prilagođavanja, a u nekim slučajevima i dramatične ustupke. Složenost njenih reakcija - napuštanje slikarske prakse, uz definitivnu promenu životnog prostora (od 1932. godine nastanjena je u Sarajevu) - zahtevaće nešto drugačije organizovanu celinu, tako da će drugo poglavlje biti dominantno usmereno ka problematici Micine olovke. Crtački intermeco, smešten između dva različito shvaćena pristupa slici, doneće neke od njenih najznačajnijih stavova po pitanjima umetnosti, politike, ideologija, rodni predrasuda i ukupne problematike modernosti, tako da će vrednost i značenja prikupljenog materijala biti nezaobilazan reper u formiranju zaključaka o nastupajućoj slikarskoj praksi poznih tridesetih. Zadatak drugog poglavlja počivaće i u potrebi kritičkog nijansiranja crtačkih modela formiranih na paradigama grada i sela, odnosno na primerima Grosovog i Brojgelovog dela, prepoznatim u funkciji reprezentativnih modela. Kojem od njih, i na koji način je naginjalo Micino delo, pitanje je neobično diskutabilno u istoriografskim razmatranjima, i njegovo razrešavanje sastavnim je delom narativne celine drugog dela rada.

Ponovnim ulaskom Mice Todorović u slikarsku praksu (druga polovina tridesetih), istovremeno i svim manifestacijama koje su je uslovljavale i pratile tokom tog kratkog, ali intenzivnog perioda, baviće se završno poglavlje. Značajno mesto u njemu pripaće analizi lokalnog kulturnog modela (bosanskohercegovačkog i sarajevskog), na način na koji je bio reprezentovan u intelektualnom krugu formiranom oko časopisa *Pregled*. U tim složenim vremenima, sa nesigurnom identitetskom podlogom koja je izmicala gotovo na dnevnoj bazi, i sa snažnim udarima ekstremne kulturno-političke desnice, uloga Jovna Kršića bila je nezaobilazna. U trećem poglavlju biće pažljivo analizirano njegovo idejno učešće na kulturnoj sceni grada Sarajeva, s posebnom pažnjom koja će biti obraćena njegovoj ulozi agilnog likovnog kritičara. Sarajevske pozne tridesete obeležiće napor složenog kruga delatnika okupljenih oko redakcije časopisa da redefiniše i odbrani osnovne postulate modernosti, ulazeći i u naizgled neobične odnose sa reprezentima marksističke ortodoksije, a posebno sa njihovim stavovima po pitanju socio-kulturnih prioriteta. Opšta marginalizacija liberalnog svetonazora, i potreba da se makar i tako minimalizovan očuva u dramatičnim okolnostima kraja četvrte decenije, zahtevala je popriličnu veštinu u

činjenju ustupaka, što je u metodološkom smislu bilo izuzetno blisko Micinoj individualnoj strategiji. Na toj sličnosti, i zajedničkoj uverenosti u vrednosti najšire shvaćene modernosti, moguće je i naći ozbiljne razloge međusobnog umetničkog razumevanja Mice Todorović i Jovana Kršića. Jedno od nezaobilaznih pitanja koje stoji pred ovim poglavljem jeste i ono koje se tiče slikarkine prostorne senzibilizacije. Biće neophodno analitički istražiti i razumeti promenu u shvatanju Bosne i bosanske realnosti; od potpune odbojnosti ispoljene tokom dvadesetih, do specifičnog uvažavanja krajem tridesetih godina. Ta promena u percepciji ambijenta dovela je do neizbežnih posledica za ikonografsku celinu njenog dela, i razumevanje tog fenomena biće jednom od ključnih okosnica istraživačkog napora.

2. Zagreb, dvadesete

2.1. Studirati u Zagrebu...

Praćenje umetničkog sazrevanja Mice Todorović tokom dvadesetih godina dvadesetog veka neizbežno pretpostavlja postojanje uvida u celinu događanja karakterističnih za tadašnju zagrebačku likovnu scenu.⁶⁴ Studijama vezana za Kraljevsku akademiju za umjetnost i obrt u Zagrebu (u vremenskom rasponu od 1920. do 1926. godine), podeliće iskustvo umetničkog rasta ne samo sa najznačajnijom pedagoškom ličnošću navedene institucije – Ljubom Babićem – već će kroz različite nivoe akademskog školovanja dolaziti u blizak kontakt, radni i prijateljski, sa nekim od nosećih figura zagrebačke, hrvatske i jugoslovenske likovne scene u decenijama koje će tek da nastupe.⁶⁵ Imena poput Hegedušića, Tabakovića, Postružnika, Juneka, Ružičke, Grdana, govore za sebe, a istoričaru Micinog zagrebačkog perioda propisuju osnovni hermeneutički tok. Zasnovan je na činjenici pažljivog pristupa i najsitnijim tragovima preostalim nakon njihove pisane komunikacije, odnosno na analizi njihovih nešto

⁶⁴ Iz šturih biografskih činjenica koje su ostale iza umetnice, posebno mesto zauzima činjenica njenog porekla. Rođena je 1900. godine u Sarajevu, kao drugo dete Petra Todorovića, Pančevca poreklom, i Jelke Savić. „Otac joj je bio drug Uroša Predića, a u Bosnu se doselio kao austrougarski činovnik kome su povjerene odgovorne funkcije (kotarski predstojnik).“ Primedba Azre Begić svedočanstvo je o Micinim građanskim predispozicijama, ali i o očevoj naklonosti za umetnost, koja je verovatno i presudila u trenutku njenog opredeljivanja za slobodu umetničkog poziva, neobičnu u tada dominantno konzervativnom bosanskohercegovačkom ambijentu.

⁶⁵ Osnovno o Ljubu Babiću u: *Ljubo Babić. Retrospektiva 1905-1969*, ur. J. Uskoković, Moderna galerija, Zagreb, 1975.

složenijih interakcija, uglavnom realizovanih u formi likovnog sudelovanja u okvirima neke šire umetničke ili idejne zamisli. Iz istorijskoumetničkog rakursa viđene, zagrebačke dvadesete predstavljale su „kratku“ deceniju, što im je u mnoštvu protivrečnih aktivnosti davalo specifičnu unutrašnju gustinu. Bez obzira na svu prateću problematičnost epohe i njenu izrazitu otpornost u odnosu na pokušaje konačnih tumačenja, ona je upravo tim slojevitim tkivima umetničkih i društvenih fenomena kroz koje je manifestovana omogućila solidno identitetsko fundiranje mladoj umetnici.

Postavimo vremenske granice. Donju je neizbežno činila 1921. godina, prepunjena događajima i profilisanim kritičarskim reakcijama na njih, što će u celini voditi do konačnog oblikovanja osnovnih parametara recentnog umetničkog govora; delatnog i kritičarskog, istovremeno.⁶⁶ Tekstovi Krleže, Šimića i Petrovića započeli su likovnu deceniju, dok je njeno kratko trajanje simultano dovršeno formiranjem umetničke grupe *Zemlja* i programatskim tekstom Ljuba Babića o „našem izrazu“, oboje vremenski pozicionirani u 1929. godinu.⁶⁷ ⁶⁸ Sagledane u celini, sve

⁶⁶ Poratno razdoblje obeleženo je nastupima mladih umetnika, posebno onih iz kruga „praške četvorke“ (Uzelac, Gecan, Trepše, Varlaj) i nekolicine starijih (pre svih, Becića i Tartalje), koji će u periodu između 1919. i 1921. godine, odnosno između 7. i 11. izložbe Proljetnog salona, obaviti dovršenje likovnih tendencija zalančanih još Kraljevićevom zagrebačkom izložbom 1912. godine. Biće to u znatnom smislu eklektičan nastup pojedinačno različitih poetika, osovinski utvrđen oko nekolicine objedinjujućih faktora, pri čemu su oni posredovani ili pedagoškim uticajima sa strane ili uticajima cirkulišućih foto-reprodukcija. Zajedničkim imenom obuhvaćeni reprezentovali su neobičan stilsko-formalni hibrid sezanosko-ekspresionističkog porekla, sa Kraljevićevim uzorom u prednjem planu, i praškim lekcijama u svojstvu dinamične pozadine. Njihova avangardnost (makar lokalno prepoznata na taj način), formalna promenljivost i nedovoljna zainteresovanost za stvarnost najbližeg okruženja, dovešće do moćne kritičarske reakcije (uglavnom agilnih kritičara okupljenih na stranicama *Savremenika*), koja će omogućiti teorijsko prepoznavanje drugačijeg likovnog pristupa, karakterističnog za dvadesete godine. U obimnoj literaturi o navedenom fenomenu izdvajamo: *Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj*, ur. Z. Maković, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2013; P. Prelog, „Doprinos interpretaciji sezanzizma u slikarstvu Proljetnog salona“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23, Zagreb, 1999, 189-198; B. Gagro, „Slikarstvo Proljetnog salona 1916.-1928.“, *Život umjetnosti*, 2, Zagreb, 1966, 46-55.

⁶⁷ Reakcije saradnika *Savremenika* tokom 1921. godine nagovestile su jedan drugačiji pristup slici, oslobođen formalnih proizvoljnosti i čvrsto uvezan oko namere objektivnog rekonstruisanja stvarnosti likovnim sredstvima. Uprkos rezolutnom odbijanju aktuelnog vrednosnog osipanja evropske umetnosti, spomenuti kritičari nisu razvili preciznu kontrametodologiju namenjenu ozdravljenju lokalne scene, ukoliko je kao takvu nije moguće prepoznati u iznošenju opšteg zahteva za uvažavanjem realnosti. A.B. Šimić, „Slikarstvo u nas“, *Savremenik*, 2, Zagreb, 1921, 73-77; Isti, „Konstruktivno slikarstvo II“, *Savremenik*, 3, Zagreb, 1921, 184-185; R. Petrović, „Konstruktivno slikarstvo I“, *Savremenik*, 3, Zagreb, 1921, 183-184; M. Krleža, „Marginalije uz slike P. Dobrovića“, *Savremenik*, 4, Zagreb, 1921, 193-205; J. Galjer, nav. delo, 155-163.

⁶⁸ Završni datum koji bi trebalo da zaokruži dvadesete, i njima pripadajući fenomen „novih realizama“, predstavlja veći problem. Iako Ivanka Reberski navedenu tendenciju, skopčavši je sa etiketom kritičkog realizma, proteže i na tridesete godine, bićemo naklonjeni tezi po kojoj se celokupna socio-kulturna konstrukcija hrvatske stvarnosti bespovratno izmenila nakon smrti Stjepana Radića (1928.), i naknadne kraljeve diktature (zavedena 6. januara 1929.). Nastupila je opšta promena epistemoloških uslova, karakterisana napuštanjem najšireg liberalnog konsenzusa, na čije mesto je došla ekskluzivnost nacionalnog okupljanja pod okriljem Matice hrvatske. *Hrvatska revija* postala je osnovnom tribinom, na kojoj istovremeno i bez razlike istupaju privrženci i ideološke levice i ideološke desnice. Otuda se u to

manifestacije ondašnje umetničke i kritičarske svesti bile su nerazdvojnim delom opšte socio-kulturne atmosfere, prevashodno obeležene grozničavim traganjem za prihvatljivim oblikom kolektivnog identiteta. Identitetska borba, tako karakteristična za sveukupnost društvenih pojava u Hrvatskoj dvadesetih godina, u potpunosti je koincidirala sa ambicijama studentkinje, a zatim i mlade umetnice Mice Todorović. Njeno likovno sazrevanje, praćeno neizbežnom identifikacijom sa nekim od karakterističnih socijalnih ritmova, posedovalo je i vlastitu unutrašnju dinamiku. Razumljivo, spomenuta dinamika bila je često samo delom širih kretanja, ili se u konačnim manifestacijama ispoljavala kao takva. Ipak, jedna značajna činjenica može da posvedoči da je savršeno podudaranje opštih spoljašnjih uslova i njenih individualnih napora bilo nemoguće. Ta činjenica, infiltrirana u osnovne diskurzivne tokove vladajuće socio-kulturne paradigme, izrastala je direktno iz područja rudimentarne biologije: Mica Todorović bila je u fizio-biološkom smislu žena, a tek naknadno, iz razloga mogućeg pedagoškog stasavanja, i umetnica. Već i letimičan pogled na neka od ključnih imena likovne scene dvadesetih jasno ukazuje da je jedan od gotovo nezaobilaznih uslova za učešće u tom elitnom krugu nosilaca savremenog umetničkog izraza bio sadržan u elementarnoj biološkoj činjenici bivanja muškarcem. U širem smislu, naknadna društvena transformacija te vrednosno neutralne činjenice dovela je do dramatičnih posledica za autorske ambicije umetnica na savremenoj zagrebačkoj likovnoj sceni. Rodno uslovljene barijere kanalisace njihovu aktuelnu praksu, pretvarajući taj odnos između regulisanja i umetničke kreativnosti u nešto što bi iz vladajuće doktrinarne perspektive moglo biti definisano poput funkcionalno neophodne segregacije. Po svojim polaznim premisama traženo razdvajanje nije bilo delom nečeg originalno produkovanog u strukturama lokalnih kulturnih potreba. Naprotiv! Društveno podvajanje na osnovu rodno etabliranih kompetencija, između ostalog i u polju likovnog stvaralaštva, presađeno je kao deo procesa opšte

vreme na stranicama navedenog časopisa zajedno nalaze imena Lukasa, Radice, Krleže, Nehajeva, Cesareca i Marakovića, nespojiva na jednom mestu tokom dvadesetih godina. Tako stvorena sinteza vodiće ka nečemu što više neće moći biti obuhvaćeno jednom liberalnom poveznicom. Mesto i vrednost grupe *Zemlja* u novonastaloj konstelaciji nije lako odrediti, i dobrim delom uslovljeni su posledicama gore navedene sinteze. Tekstovi karakteristični za tadašnje napuštanje opštih liberalnih parametara bili su: F. Lukas, „Osebnost hrvatske kulture“, *Hrvatska revija*, 8, Zagreb, 1929, 449-458; Dr. I. Petković, „Meštovićeve Grgur Ninski“, *Hrvatska revija*, 11, Zagreb, 1929, 617-621. Ukoliko ovo posustajanje liberalnih afiniteta u hrvatskoj kulturi s kraja dvadesetih označimo terminom antimodernizma, onda dobijamo jedan drugačiji istoriografski rakurs. O njemu pišu Ana Šeparović i Frano Dulibić, zahvatajući duboko u traganju za korenima i manifestacijama antimodernosti u hrvatskoj međuratnoj umetnosti: A. Šeparović, F. Dulibić, „Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 37, Zagreb, 2013, 199-210.

modernizacije. Bio je to samo još jedan u nizu simptoma lokalnog uklapanja u dominantne evropske tendencije, jedan u nizu modernizatorskih impulsa praćenih neprijatnim posledicama.⁶⁹ Poput svakog drugog preuzimanja i u ovom slučaju matrica je podvrgnuta promenama izazvanim lokalnim razlozima. Koliko god ta interna čitanja mogućnosti i uloge ženskog autorstva na zagrebačkoj i hrvatskoj kulturnoj sceni bila distancirana od inicijalnog modela, i koliko god ona u sebi bila razuđena po svim mogućim ideološkim i estetskim kriterijumima, objedinjavao ih je jedan zajednički sadržilac: shvatanje po kojem je umetnička aktivnost žene direktna posledica njenih moralnih obaveza. Forsirana ideologizacija navedenog stanovišta postaće nezaobilaznim pokazateljem sve izraženijeg konzervativizma u društvenim stavovima lokalne kulturne elite, primarno zainteresovane za postojeću problematiku nacionalne ili klasne identifikacije. Potrebe tog kulturnog sloja podrazumevale su i krajnje kompleksan pristup ruralnoj paradigmi, koja je u kratkom vremenskom rasponu postala osnovnom operativnom tezom za delovanje u najširim mogućim dimenzijama; od umetnosti, pa sve do područja egzekutivne politike.⁷⁰ Tako su imaginarne vrednosti, ovde reprezentovane etičkim vertikalama žene i ruralnog ambijenta, bile stalno postojećim balastom konzervativne čežnje kojom je otežavan lokalni kulturni model. Preopterećen funkcionalnom, visokomoralizatorskom tendencijom u shvatanju ženine egzistencije, i krajnje restriktivan naspram mogućnosti da joj bude dopušteno da sa

⁶⁹ Atmosfera karakteristična za evropsku *fin-de-siecle* modernost biće generativnim područjem gore navedene segregacije. Vladajući diskurs, neosporno definisan kao maskulini po svojim rodnim karakteristikama, suočen je na prelazu vekova sa složenim traumama produkovanim, između ostalog, i izmenjenom društvenom ulogom žene. Već značajno emancipovana uslovima industrijske civilizacije, ona će zahtevati svoj deo u kompleksnoj ekonomiji svakodnevice. Ta feminina pretnja, stvarna ili fantastično preuveličana, zahvatiće ključne evropske kulturne prestonice tog vremena, proizvođači zauzvrat celu mapu različitih ikonografskih zona. Umetnici su odgovorili svojim delom na složenu vizuru „žene kao prirode“, koja je prisilom razornih unutrašnjih poriva zadržavana na banalnom nivou telesne egzistencije, dramatično udaljena od aktuelno tražene muške spiritualnosti. „Žena kao priroda“, sva od rudimentarnih instikata sačinjena, nije bila neko ko bi obećavao red i izvesnost. Da bi taj cilj bio dostignut bilo je neophodno očuvati je unutar strogih civilizacijskih okvira, obligatorno joj nametnuvši osnovni zadatak: podrška etičkoj vertikali na koju se oslanjalo celokupno društvo, vertikali sazdanog od dve osnovne zadaće – supruge i majke. Sve složenosti ovakvih tumačenja, njihove aberacije i vizuelna rešenja, precizno su izloženi u petom poglavlju specijalističke studije Patriše Metjus, a nama preostaje da primetimo da je bakropis Mirka Račkog, „Ženski idol“ (1907.), iako donekle okasnelo, ipak preneo u lokalnu zagrebačku sredinu deo opisane atmosfere i groze koju su nosioci hegemonog diskursa osećali u suočenju sa pojavama tako karaktrističnim za modernost i ženino mesto u njoj. Detaljnije o problemu „žene kao prirode“ u: P. Mathews, *Passionate Discontent. Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999, 86-125.

⁷⁰ Nakon ujedinjenja u Kraljevinu SHS, etnički hrvatski krajevi su u političkom smislu stajali pod znakom seljačke ideologije, manifestovane delovanjem Hrvatske seljačke stranke (republikanske po svom početnom nazivu). Ovo je tokom treće decenije dovelo do kompleksnih presecanja u ideološkoj ravni, na način da su akteri često menjali uloge i mesta, ali uvek se čvrsto oslanjajući na ruralnu paradigmu. O HSS i tadašnjim političkim sukobima videti u: D. Đokić, „Eksplzivne dvadesete“, u: *Nedostižni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*, Fabrika knjiga, Beograd, 2009, 65-102.

muškarcem podeli iskustvo individualnog, ničim uslovljenog delovanja, likovni trenutak nije bio preterano povoljan za buduću umetnicu. Njena otvoreno artikulirana potreba da slobodno i ravnopravno participira u proizvodnji i konzumaciji složenih umetničkih formi nije činila situaciju nimalo lakšom. Ovde možemo ostaviti otvorenim pitanje u kolikoj je meri umetnica imala dovoljno razvijenu svest o postojećim zagrebačkim barijerama iz njene predakademske sarajevske perspektive (vremenski smeštene negde oko 1920. godine), i da li je možda njen izbor da aktivno pristupi likovnom stvaralaštvu bio delom već tada oblikovane strategije suprotstavljanja klišeiziranom stereotipu.

Zagreb je dostigao poziciju vodećeg južnoslovenskog likovnoumetničkog centra već 1916. godine, prevashodno zahvaljujući izložbenim aktivnostima vezanim za Proljetni salon.⁷¹ Uz visoki nivo opšte izlagačke aktivnosti, koja će biti nastavljena i u dvadesetim godinama, Zagreb je kao likovno središte tada ponudio i nešto specifično, nešto što je moglo zaokupiti pažnju senzitivne sarajevske devojke. U pitanju je bila Intimna izložba, druga u nizu izložbi pod okriljem Proljetnog salona, na kojoj su radovima predstavljene Iva Simonović i Zdenka Peksidr. Istovremeno, kritičarske stavove povodom izloženih dela plasirali su Ljubo Babić i Kosta Strajnić – prvi tekstom u pratećem katalogu, drugi javnim predavanjem pod naslovom „Umjetnost i žena“.⁷² I dok je Babić u izložbi video kontinuitet opšteg napora, definisanog poslom oko udruživanja naših najboljih mlađih muških i ženskih radnika, „a sve u svrhu stvaranja više umjetničke kulture za koju su, pored muževa, neophodne i žene“, Strajnić je opreznom istorijskom retrospektivom ženskog likovnog stvaralaštva, u rasponu od francuskog rokoka 18. veka, pa sve do Berte Morizo i francuske modernosti 19. veka, postavio tezu o specifičnim modalitetima koji su karakterisali žensku umetničku aktivnost, čineći je suštinski drugačijom od muške. Usklađujući vlastito razmišljanje sa nekolicinom citiranih autoriteta, kritičar je kroz osnovnu tendenciju svoje teze, sadržanu u principijelnom negiranju snažno ispoljenih zahteva moderne žene da ravnopravno sa muškarcem učestvuje u kreaciji društvene stvarnosti, provukao jednu krajnje specijalizovanu formu ženskog autorstva. Oslanjajući se na ideju o umetničkoj individualnosti koja je posledica jakog ličnog osećanja, Strajnić je u ekspresiji esencijalnih kvaliteta (nikako individualizovanih i transcendirajućih u odnosu

⁷¹ Osnovno o Proljetnom salonu videti u: G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo*, I, 75-113.

⁷² Babić je izneo pohvalnu ocenu njihovog dela, verovatno pospešenu ličnim vezama sa Ivom Simonović. O Babićevom stanovištu videti u: P. Prelog, „Ljubo Babić i Proljetni salon“, u: *Doprinosi Ljube Babića*, 19-20.

na zahteve rodne segregacije) prepoznao način na koji se lična priroda umetničkog stvaranja kolektivizovala oko biološki predisponirane osovine. „Pa kada je priroda žene drugačija nego priroda muža, jasno je da umjetnost žene mora imati svoje posebno obilježje“. ⁷³ Razmatrajući ženinu predispoziciju da adekvatno pristupi stvaralačkom činu, da iznese „originalnu formu“, zaključio je da ona ipak može pod određenim uslovima umetnički delovati. U te neophodne predradnje spadalo je i razvijanje svesti da „žena nije bila ni u jedno doba prošlosti velika produktivna umjetnica“, te da se u skladu sa takvim saznanjem eliminišu po ženu štetne pretenzije modernih pokreta „koji ističu da je ona u svakom pogledu sposobna naknaditi muža“. ⁷⁴ Odbacivši svu širinu ženine emancipacije u području likovnih umetnosti, Strajnić je u dve rečenice sažeo suštinu vlastitog gledišta po pitanju rodne interakcije u navedenoj zoni. „Oni se nikako ne mogu naknadjivati. Oni se mogu jedino upotpunjavati.“ ⁷⁵

Za vreme kojem je obraćanje posetiocima Proljetnog salona pripadalo (1916. godina), Strajnićevo insistiranje na „upotpunjavanju“ nije neočekivano. Možemo ga prepoznati kao deo opšteg nacionalnog napora da u dramatičnom momentu svetskog sukoba nastupi sa jasnom, nadpolitičkom, do esencije pročišćenom i funkcionalizovanom vizijom budućeg društva. Vizija je smerala da to društvo predstavi sposobnim da na temelju vlastitog rada i ekonomisanja svim resursima, nikako ne zapostavljajući one kulturnog porekla, uspešno ostvari svoju samostalnost. ⁷⁶

⁷³ Nije potrebno naglašavati da je konceptualna ravan Strajnićevog predavanja idejno srodna sa već prepoznatom uznemirenošću na prelazu vekova. Uzimajući Karla Šeflera za podršku, autor je odbacio pokušaje savremenih žena da budu ravnopravne u svim područjima ljudske delatnosti, pa tako i u umetnosti, ocenivši da takve namere stoje „u potpunom neskladu s njihovom unutrašnjom prirodom“. Taj biologicistički diskurs poticao je od doktrinarnog razumevanja „žene kao prirode“, i nalagao je svu muškarčevu predanost da u njenom biću održi ekvilibrijum razuma i strasti. Otuda je socijalni imperativ zahtevao da žena-umetnica bude odvojena od umetničkog procesa koji je po svom elementarnom svojstvu zahtevao originalnu formu, onu koja je „posljedica jakoga ličnoga osjećanja“. Teoretičari muškog „straha“ bili su svesni da bi sloboda ženinog emotivnog života, a posebno onog skopčanog sa estetskim potrebama, ugrozila diskurzivnu konstrukciju, te su njenom autorstvu osporili originalnost na temelju biološke predispozicije. Bez individualne imaginacije bila je u stanju da čini samo ono „što se može naučiti“. Dakle, ili niže forme umetnosti, poput pratećih žanrova portreta i mrtve prirode, gde je minucioznost mimezisa bila apsolutno neizbežna, ili primenjena umetnost, čineći na taj način operativnom ideju umetničke separacije na rodno zamišljenoj osnovi. Citat u: K. Strajnić, *Umjetnost i žena*, 10-12.

⁷⁴ Isto, 13.

⁷⁵ Isto.

⁷⁶ Strajnićevo socijalna projektivnost, sva u znaku integralnog, jugoslovenskog nacionalizma, u stvarima umetnosti obelodanjena je još 1910. godine, tekstom o umetničkim školama, i zaključkom da nije potrebno obrazovati samo dobre buduće pedagoge, već ponajpre „dobre umjetnike, prožete nacionalnom svijesću“. Umetnost i svest o nacionalnoj svrhovitosti bili su neizbežnim delom društvenog konsenzusa, kojim je ojačavano kolektivno telo spolja i iznutra. Unutrašnju rupturu takvoj celovitosti upravo su mogle naneti ambicije žene da bude partikularno umetnički aktivna, izmičući istovremeno ispod stege pažljive kontrole onu činjenicu objektivizovanu u doktrinarnoj pretnji „žene kao prirode“. U strukturnim okvirima budućeg nacionalno oslobođenog društva takve pretenzije neće biti blagonaklono tumačene, što će

Istovremeno, opšti uticaj Masarikove ideje više je nego prepoznatljiv, i njenu snagu i posledice pratimo kao konstantnu, neprekinutu nit koja je prošla različite političke i državne epohe, nastavljajući konstruktivnu ulogu i u situaciji nakon 1918. godine.⁷⁷ Sva širina tog upliva nije tema ove analize, ali jedna njena parcijalna karakteristika jeste. Česte komparativne aluzije lokalnih kulturnih poslenika kojima su ukazivali na čehoslovački primer kao uzorni model bile su naročito izražene u glasilima projugoslovenske inteligencije tog vremena. Jedno od takvih glasila, sa nešto specijalizovanim uredničkim programom, bila je i zagrebačka *Jugoslavenska žena*. Časopis će tokom prvih godina nezavisnosti činiti deo šireg liberalnog fronta, bliskog upravo idejama T.G. Masarika i primerima aktuelne čehoslovačke društvene prakse. U središte njegove pažnje postavljeno je već nezaobilazno pitanje društveno korektnog funkcionalizovanja savremene žene. Zofka Kveder, iz pozicije glavne urednice, davala je osnovni smer uređivačkoj politici, predano naglašavajući vrednost Masarikovih socijalnih ideja. Da je njegov primer mogao da dovede do različitih zaključaka, i da oni

posledični trag ostaviti i na likovnim dešavanjima tokom treće decenije. Otvara se zanimljivo pitanje. Perceptivan, i nadasve zainteresovan za aktuelnu umetničku produkciju, Strajnić, student kod Jozefa Štžigovskog tokom 1911. i 1912. godine, ima odlične informacije o bečkoj i austrijskoj likovnoj sceni. Filtrira ih i priređuje na način koji ponajbolje odgovara njegovom opštem svetonazoru, što izvesno podrazumeva i odnos naspram primera ženskog umetničkog stvaralaštva. Možemo sa sigurnošću tvrditi da su mu bile poznate činjenice o bečkoj izložbi *Die Kunst der Frau*, organizovanoj 1910. godine, izložbi koja je po prvi put u teleološku celinu dovela nasleđe likovne umetnosti koju su isključivo proizvodile žene. Upravo reakcije Štžigovskog na pomenutu izložbu svedoče o identičnom magistralnom toku kojim se kretalo tadašnje razmišljanje o ulozi žene u društvu i umetnosti. Štžigovski nije u potpunosti odbacio vrednost pojedinačnih radova (uostalom, izložena su i dela Berte Morizo, Kete Kolvic i Elizabete Sirani), ali ih je diskreditovao opaskom da su one koje su pokazale prisustvo talenta i veštine, ili neuspešne majke, ili to uopšte i nisu, narušavajući osnovne biološke pretpostavke od kojih žene nisu mogle naći utočište ni u estetskom zabranu. Podudaranje Štžigovskog i Strajnića potpuno je. Žena nije mogla bez štete po nju i društvo kojem pripada ravnopravno menjati muškarca u prostorima autorske ambicije. Pišući o izložbi Ive Simonović i Zdenke Peksidr, Strajnić je izvesno načinio kompleksnu sintezu bečkih i zagrebačkih uticaja i potreba, ostajući čvrsto vezanim uz normativnu ideju „žene kao prirode“, i sve posledice koje je takvo stanje ostavljalo na njen umetnički lik. Za Strajnićeve stavove videti: K. Strajnić, „Zagrebačka umjetnička škola“, *Hrvatski dak*, 5-6, Zagreb, 1910, 136-137; V. Srhoj, „Kosta Strajnić i ideja nacionalnog stila u umjetnosti“, u: *Strajnićeve zbornik. Zbornik radova povodom 120. godišnjice rođenja i 30. godišnjice smrti Koste Strajnića*, Matica hrvatska-Ogranak Dubrovnik, Institut za povijest umjetnosti, Dubrovnik, Zagreb, 2009, 29-49. O bečkoj umetničkoj sceni i učešću umetnica na njoj konsultovati tekst Džulije Džonson, odakle su i preuzeti citati Štžigovskog. Posebnu pažnju zaslužuje opis strategije koju su upotrebile kustoskinje izložbe *Die Kunst der Frau*, birajući među istorijskim primerima one koji će adekvatno pristajati opštem stereotipu žene-umetnice, što ipak nije doprinelo boljem razumevanju njihove namere. J. Johnson, „The Ephemeral Museum of Women Artists“, u: *The Memory Factory. The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*, Purdue University Press, West Lafayette, 2012, 295-335, 311-313.

⁷⁷ Izdvajamo temat koji je, pod opštim uredničkim naslovom „Чехословаци, и ми“, zagrebačka *Nova Evropa* objavila u septembarskom broju 1922. godine. Različiti autori (Hodža, Kršić, Murko, Hajčman, Siton-Votson, L. Popović i Masarik lično) svedočili su o superiornosti Masarikove društvene ideje, i sledstveno tome, o kulturnoj nadmoći koju je savremena Čehoslovačka emitovala u odnosu na Kraljevinu SHS. Celina je precizno ukazivala na činjenicu da liberalna levica nije uspevala idejno da se distancira od navedene paradigme, bez obzira ne njenu istinsku i upotrebljivu vrednost u datim okolnostima. Videti u: *Нова Европа*, 1, Загреб, 1922, 1-40.

nisu morali neizbežno ulaziti u konvergenciju sa opštim stanovištima lokalne liberalne elite, svedočio je tekst Zdenke Haskove. Problemski utvrđen oko Masarikovog razumevanja uloge žene u aktuelnom društvu, prilog je naglasio njegovo shvatanje „jednakopravnosti“ žene i muškarca, ali sada realizovane na način suštinski drugačiji od Strajnićeve ideje „naknađivanja“. „Žena nije tu za muškarca, kao što nije tu ni muškarac za ženu, već svaki za sebe samog“. ⁷⁸ Ipak, bilo je očigledno da je Masarikov individualistički impuls u dobrom delu tektonički odudarao od zagrebačke i jugoslovenske stvarnosti. Njegova realizacija u smislu zaključka češke autorke stajala je pred nizom ograničenja, prevashodno etičkog porekla. Da je prisustvo moralizatorskog impulsa unutar ženskih institucija (poput časopisa kakav je bila *Jugoslavenska žena*) u to vreme smatrano gotovo neizbežnim, makar samo iz taktičkih razloga, svedočio je i tekst dr. Luja Talera, objavljen u februarskom broju, 1919. godine. ⁷⁹ Uklonimo li preteranu moralizaciju iz Talerove studije, bićemo suočeni sa činjenicom koja je u značajnoj meri profilisala domaći intelektualni život između svetskih ratova. Grad, sa svim njegovim modernim mogućnostima, divergentnim kulturnim pravcima i potpunom individualizacijom reakcija na iste, registrovan je u smislu fatalne pretnje traženoj moralnosti, a još više viziji organske zajednice

⁷⁸ Zanimljivim se čini pitanje taktičnosti Zofke Kveder. Već obeležena u Kašaninovom kritičarskom osvrtu na roman „Hanka“ kao spisateljica koja povlađuje niskim strastima ženskog čitalaštva, ona dopušta Zdenki Haskovoj da iz distanciranog, češkog rakursa, progovori rečima koje mogu da posluže kao dodatni element u odbrani njenih životnih i umetničkih stavova. Objašnjavajući Masarikovu tvrdnju o odvojenim egzistencijama žene i muškarca, Haskova ju je apostrofirala kao „muževno uništenje poetičnih laži, koje su prije prekrivale ovu zbiljsku činjenicu. Ove riječi imaju veliko i opsežno značenje, koje do danas nije još dosta razumijevano i uvažavano. Ima još žena, koje žele biti muškarcu sve, i koje ne shvaćaju, kako bi se morao pretvoriti i falzificirati duh muža, da bi primio ovu mjeru svoje snage“. Kveder se ovakvom citatnom dispozicijom pokazala dostojnom učesnicom aktuelnih socio-kulturnih rasprava na zagrebačkoj i jugoslovenskoj sceni, pokazujući da brutalnost direktnog angažmana u korist određene ideje nije uvek bila najbolje operativno rešenje. Bez obzira da li je Mica Todorović direktno inspirisana nekim od stanovišta poteklih sa stranica *Jugoslavenske žene*, u njenom ponašanju prepoznatljiv je trag ideje koju je autoritativno artikulisala Zdenka Haskova. Citati u: Dr. Z. Haskova, „Masaryk i žene“, *Ženski svijet (Jugoslavenska žena)*, 1, Zagreb, 1920, 7-9.

⁷⁹ Nešto o taktičkim razlozima. Savremeni feminino koncipirani časopisi neizbežno su posedovali visoki stepen uređivačke inkluzivnosti, dovodeći u kompleksnu celinu najrazličitije stavove o ženi, društvu i mestu koje joj je u socijalnoj hijerarhiji sledovalo. Vešta Zofka Kveder mogla je za uzor da ima izvrstan primer ne tako davnog pariskog femininog glasila *La Fronde* (pokrenuto 1897.), koje je urednica Margaret Diran realizovala u formi najšire tribine za artikulaciju autentično ženske problematike. Listom saradnika ekskluzivno ostavljeno u radnom domenu žene, uključivalo je u svoju celinu različito ideološki profilisane priloge, u rasponu od borbenog feminističkog ateizma, pa sve do stišane katoličke vizije društvene uloge žene. Rascep i konačno očvrstnuće stavova nastupio je izbijanjem Drajfusove afere, donoseći feminističkoj viziji društva naglašeno levo-liberalan lik. O časopisu *La Fronde* i njegovoj široj idejnoj pozadini videti u: T. Garb, „Feminism, Philantropy and the femme artiste“, u: *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, Yale University Press, New Haven, 1994, 42-69, 60-62.

utemeljene na ponavljanju kolektivno odabranih i branjenih vrednosti.⁸⁰ Antiurbanost, bliska atavističkom društvenom stereotipu, zahvatala je dobar deo javnog diskursa, iskrivljujući svojim ideološkim parametrima neke od osnovnih pretpostavki moderne kulture. Posredstvom urbanih kapaciteta koje je neosporno posedovao, bio je bez ikakve sumnje optimalno predisponirana gradska zona na ujedinjenom južnoslovenskom području tokom dvadesetih godina. Ovde nikako ne smemo da zanemarimo činjenicu njegove visoke ekonomske konjunktore, izraženu upravo u prvim godinama po ujedinjenju u Kraljevinu SHS, uz čiju je pomoć postigao još dinamičniji i naglašeno moderan lik.⁸¹ Odmerimo li sve postojeće razloge – prosperitetan i funkcionalan grad; ambiciozna likovna scena, praćena adekvatnim institucionalnim okvirom; postojanje lako dostupnih mogućnosti za otvoreno ispoljavanje autentično ženskih stanovišta, intelektualnih koliko i umetničkih – Zagreb se te 1920. godine zaista ukazivao Mici Todorović kao jedini logičan izbor u traganju za povoljnim ambijentom unutar kojeg će da prođe kroz neophodnu pedagošku pripremu. Dodajmo, uprkos narastajućem antiurbanom sentimentu, koji je nošen najšire shvaćenom ruralnom ideologijom grad posmatrao kao mesto opšteg moralnog loma.

⁸⁰ Zabrinut za organski ideal zajednice narušen rasipanjem etičkih vrednosti, pre svega kod mladih devojaka (!), Taler je ispoljio visok nivo atavističke svesti, koja je svoju najneobičniju manifestaciju dobila u predlogu čitaocu da postane moralnim imperativom inspirisan *flaner* unutar različitih zagrebačkih urbanih zona. „Otidite u Ilicu, otidite na Zrinjevac, otidite u naše noćne kavane. Uzmite si truda jedamput promotriti jedan par od prvoga pogleda... Špijunirajte za njima eventualno dva tri dana, dok ne odu u koju kuću zajedno. Propitajte se ondje kod kućepazitelja... Potrudite se eventualno naveče k podvožnjaku ili k Sofijinom putu. Odlučite se na kakvoj zabavi u koji tamniji hodnik, osobito na kućnoj zabavi. Vi ćete se začuditi“. Užasavajući se pred dramatičnim posledicama takvog stanja za budućnost zajednice, pisac je obavio složenu operaciju povezivanja oslobođene ženske seksualnosti sa svim društvenim anomijama, predstavljajući moderni grad poput ultimativne arene moralno neprihvatljivih događanja. Razlozi koji su urednicu naveli da uvrsti ovakav tekst u celinu časopisa svedočili su o idejnom „provizorijumu“ unutar kojeg je razvijana lokalna liberalna misao dvadesetih godina, često razvučena između oprečnih polova Masarikovog socijalnog imperativa. U takvoj konstelaciji osmotren, Zagreb nije bio neproblematičnom sredinom za život i rad mladoj i ambicioznoj umetnici, što će ona na sebi svojstven način primetiti i apsorbovati unutar činjenica vlastite životne nekonvencionalnosti. Citat u: Dr. L. Thaller, „Primjedbe o seksualnom odgoju i životu naše ženske mladeži“, *Jugoslavenska žena*, 2, Zagreb, 1919, 80-84.

⁸¹ Tragajući za korenima srpsko-hrvatskog međuratnog nesporazuma, Jovo Bakić iznosi zanimljive podatke o Zagrebu dvadesetih. On je po svim industrijsko-finansijskim parametrima prednjačio u Kraljevini SHS, uveliko nadmašujući političku prestonicu Beograd. Zagreb je tokom navedenog perioda postao neospornom urbanom metropolom novostvorene državne zajednice. Iz te perspektive sagledan, politički sukob različito etnički motivisanih stavova nije svoje poreklo mogao da vuče iz nezadovoljstva hrvatskog građanstva ekonomskim stanjem, nastalim iz pogrešaka u procesu integracije. Naprotiv, tanki sloj buržoazije (ne populaciono brojniji od 5%) izvlačio je samo dobit iz izmenjenih tržišnih okolnosti. Za Bakića, sukob je konceptualno počivao „u nametnutim i do kraja nepreciziranim pravilima etničkog takmičenja u južnoslovenskoj državi“. Taj izostanak „pravila“ zadiraće duboko i unutar područja kulturne produkcije, sve više je uslovljavajući razlozima identitetske profilacije. J. Bakić, *Ideologije jugoslovenstva između srpskog i hrvatskog nacionalizma, 1914-1941. Sociološko-istorijska studija*, Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin, Zrenjanin, 2004, 282-297.

Ući u likovni svet i postati egzistencijalno prepleten sa njim, bila je neobično teška odluka za mladu sarajevsku devojku. Iako nismo u posedu direktnih izvora koji bi iz prve ruke posvedočili o autentičnom interesu umetnice za sve ono što se tokom prethodnih godina događalo na kulturnoj sceni grada Zagreba, nema nikakve sumnje da su njeno obrazovanje i životni stil koji je negovala u Sarajevu dovoljan dokaz u prilog izrečenoj tvrdnji o zagrebačkoj Akademiji kao odgovarajućem rešenju.⁸² Ukoliko bismo prosuđivali na osnovu prvih podataka koji su u različitim oblicima sačuvani do danas, i koji govore o njenoj adaptaciji na uslove grada i škole, došli bismo do zaključka da je iskustvo liberalne gradske kulture bilo od odlučujuće vrednosti za umetnicu. Zagreb joj je omogućio potpunu individualnost pri konstruisanju vlastitog identiteta, identiteta koji po svojim karakterističnim obrisima nije bio zamisliv izvan kompleksnog gradskog tkiva. Ritualni gradski svakodnevice ponudiće vitalne sokove Micinij novoj fizionomiji, i ona će ih crpiti bez izuzetka. Ovde je potrebno uvesti meru opreza. Zagrebačka urbanost nije bila monolitna, što je već napomenuto, i osnovna tendencija tadašnjih društvenih procesa bila je upravo suprotno usmerena, suštinski nenaklonjena gradu kao produktivnom epicentru autohtonog kulturnog modela. Kulturni prioritet individualnog iskustva proisteklog iz neposredne interakcije sa egzistencijalnom stvarnošću gradskih senzacija potisnut je širim, ideološki invazivnijim problemom produkovanja kolektivnog identiteta. Grad i njegove manifestacije nikako nisu bili u fokusu tako definisane obaveze. Konzervativne tendencije, neizbežno praćene višestrukim posledicama, tek će da uhvate maha kako decenija bude proticala. Konflikt je lagano pripreman.

Postavši studentkinjom Kraljevske akademije za umjetnost i obrt u jesenjem semestru 1920. godine, Mica Todorović narednih šest godina provodi u različitim

⁸² Jedna činjenica izdvaja se svojom vrednošću. Roman Petrović, Micin onovremeni blizak sagovornik po pitanju umetnosti, izlagao je zajedno sa Petrom Tiješićem u zagrebačkoj knjižari Trpinac (1919.). Događaj nije prošao nezapaženo, a posebno vredno svedočanstvo ostavio je agilni Petar Knol kritičkom primedbom u *Savremeniku*. Do u detalj raspravivši formalne vrednosti Petrovićevih radova („Petroviczeve su slike izradjene snažnim kadikad i sporim potezima, s izričito šarolikim koloritom, u kojemu preovladavaju ljubičasta i onda zelena boja prema žutoj, bez prelaznih tonova. Crtanje je mjestimice i hotice zanemareno, dok osjećaj za prostornost nije u Petrovicza još dovoljno razvijen. Naprotiv se ističe snažno razumijevanje za svijetlo, naročito za jake efekte sunca na pejzažima... Otmjeni ton portreta, živi kolorni kontrasti i temperamenat koji u njima vlada, odaju uticaj poljske umjetnosti“), kritičar je izneo i prognozu njihovog budućeg delovanja („Kod mladih je talenata teško postaviti sigurnu prognozu glede budućeg umjetničkog razvitka, ali gledajući ove njihove radove, treba priznati, da je riječ o dvojici slikara bez traga diletantizma, čiji nas i najbolji uspjesi na tim područjima ne će iznenaditi.“), koja je u celini posvedočila o visokom nivou lokalne scenske prijemčivosti na kraju druge decenije. Čini se verovatnim da je Knolova minuciozno sprovedena blagonaklonost bila jednim prilogom više u Micinom uverenju da će zagrebačke likovne studije biti dobrim rešenjem za njenu delikatnu karakternu dispoziciju. Navodi u: R. L. (P. Knoll), „Roman Petrovicz i Petar Tiješić“, *Savremenik*, 10, Zagreb, 1919, 491-492.

fazama pedagoške pripreme, učeći, usvajajući i kritički tumačeći sve ono što su joj mogli ponuditi predavači unutar zvaničnog akademskog kurikuluma. Ništa manje značajnim nije bilo ni praćenje svih onih aktivnosti i pojava koje su nastajale kao posledica profesorskih aktivnosti izvan školskog plana i programa. To je bilo u potpunosti razumljivo, budući da su predavači imali vlastite umetničke karijere, punopravno sudelujući u aktuelnom oblikovanju zagrebačke i jugoslovenske likovne scene. Turbulentne poratne godine, obeležene čestim promenama nestabilnih identiteta (kulturnih i političkih), zahtevale su permanentan angažman svih aktera, ne ostavljajući nijedno od značajnih pitanja izvan kritičkog fokusa. U opštem diskurzivnom vrenju problematika slike, njenog formiranja i tumačenja, ništa manje i njene socijalne adaptibilnosti i upotrebljivosti, zauzimala je visoko mesto među ostalim prioritetima. Pitanje umetničkog identiteta sve više se izdvajalo, postajući ključnim formatom u razgovorima. Taj posebni identitet nije razumevan poput nečeg potpuno zatvorenog, stegnutog strogim disciplinarnim zakonima, i u potpunosti lišenog unutrašnje dinamike. Drugačije nije ni bilo moguće. Nazvavši nemirnu umetničku situaciju trenutka „općim provizorijem poetika“, Vladimir Maleković dao je najprecizniji mogući opis događanja.⁸³ Ipak, likovne umetnosti, već po snazi istorijskog nagona, nisu mogle ostati bez jedne iskristalisane dominante, jednog elementa koji bi u svoju blizinu okupio svo mnoštvo aktuelnih pristupa. Traženi element nekoliko lucidnih kritičara tokom 1921. godine prepoznalo je u racionalnim i ništa manje empirijskim kapacitetima stvaralačkog procesa.

2.2. ...u neposrednoj blizini „varvarina“

Donoseći prikaz zagrebačke izložbe Petra Dobrovića, Miroslav Krleža svrstao je umetnika u red umnika, onih koji imaju jasno formiranu svest o istorijskom kontinuumu, i „знаду што се догађало пред њима те у сваком њиховом потезу осјећате свијест, интелект, ретроспективу хисторијску, мозак... Добровићеве конструкције су еуклидовски тврде... и ви можете да их опипате, оне ће и даље остати постављене и отпорне и пркосне као камен. Да! Добровићеве су слике скулптуре, имагинарне скулптуре, и одатле та очајна монохромнија његових

⁸³ „Provizorijum“ je izvesno stajao poput prikladne formulacije za celinu tadašnjeg kulturnog ponašanja, čineći stvarnost studentskog sazrevanja dodatno zaoštrenom. V. Maleković, *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1981, 16.

платна“.⁸⁴ Dodajući Krležinom analitičkom toku novog umetnika, Savu Šumanovića, Antun Branko Šimić i Rastko Petrović pozabaviće se demarkacijom granice postavljene između realno postojećeg i umetničkog sveta, dajući ovom drugom puno pravo samostalnosti. Autonomija je postignuta snažnim autorstvom, koje je svoj autoritet, svoja efektivna pravila delila sa najumnijim, cerebralno podržanim aktivnostima ljudske veštine. Petrović je za Šumanovića tvrdio da mu „je potreban stil, veliki stil, i on se osjeća kao suradnik građevinara i arhitekata na dizanju velikih spomenika“, ili, kako je to Šimić video, Šumanović „hoće da svoju sliku konstruira na jednoj čisto geometrijskoj osnovi. On crta za svaku sliku plan kao arhitekt što crta plan za kuću“.⁸⁵ Dovedeni u bliski kontakt, izrečeni stavovi pokazivali su visok stepen međusobne srodnosti. Svaki od njih podrazumevao je da je savremena umetnička praksa iskoračila izvan avangardističkih deformacija, nadomestivši ih upravo izuzetnim zanimanjem za sve opipljive aspekte na realnim podacima formirane predstave, odnosno povišenom brigom koju je pretvaranje materije u oblik iziskivalo. Unutrašnjost prikazanih fenomena ospoljena je i geometrijski zaleđena, a bez tako stvorenog plasticiteta bilo je gotovo nezamislivo postojanje pojedinačnih dela. Komunicirajući isključivo spoljašnjom, percepciji dostupnom likovnom opnom koja je belodano ukazivala na vlastiti referent, delo je sada bilo izloženo sistematičnoj analizi najsitnijih podataka o procesu izvođenja i njegovom konačnom rezultatu, i ona je često narativno sličila kakvoj faktornoj recepturi.

Priključimo li navedenim tekstovima nešto širi istorijski kontekst, izvedemo li ih iz 1921. godine omogućivši im naknadni život, postaće očiglednim „mekana“ mesta

⁸⁴ Ipak, svrstavanje u red „umnika“ nije bilo ostavljeno u neakvoj doktrinarnoj čistoći. Ocenjujući da je aktuelna evropska umetnost postala nepopravljivo dekadentnom, Krleža je apostrofirao da su unutar te iste kontinentalne celine postojale podzone netaknute preobiljem, ispunjene gomilama, među kojima je i „balkanska“, i koje su po svojoj karakternoj suštini bile „varvarske“. „Te безбројне масе још увијек на почетку свог историјског пута нису повенуле као жуто лишће западноевропске ликовне јесени, блазиране и ликовно уморне, и за те масе све што се у умјетности збива данас и јучер, и за посљедњих неколико тисућа година, још се није догодило...“. Dobrović nastupa kao reprezent takvog osećanja, kao „umnik“ u punom značenju te reči, distanciran od dekadencije kojoj poreklom i ne pripada. On je autentični „varvarin“, i Krleža ne ostavlja tragove moguće sumnje. „У Добровића нема интегралнога замаха. Он се није бацио у ва banque, да у једноме синтетичном елану улови све или ништа, као Бабић, он се није расплинуо као сапуница у мирисном конфесионалном fin-de-siecle *Weltschmerz*у као Рачки, да заплеше балет идеја и да код првога такта падне. Добровић свладава материју барбарски... у њему нема анализе редонске, он стоји увијек од материје на укочену, барбарски наивну дистанцу и у том резервираном ставу сва је његова снага и све његово значење за нас и код нас“. Citirano према: М. Крлежа, „Маргиналија уз слике Петра Добровића“, у: *Есеји*, ур. Ј. Христић, Нолит, Београд, 1973, 7-45.

⁸⁵ R. Petrović, „Konstruktivno slikarstvo I“, 183-184; A.B. Šimić, „Konstruktivno slikarstvo II“, 184-185. O *Savremeniku* u funkciji ključne kritičarske tribine navedenog trenutka, te o idejnoj pozadini Krležinog i Šimićevog delovanju, opširnije videti u: J. Galjer, nav. delo, 155-163.

teze o njihovoj neraskidivoj uvezanosti. Antun Branko Šimić, u jednom od brojeva *Savremenika* 1923. godine, nastupio je opsežnim prilogom koji je istovremeno razmatrao aktuelnu situaciju nemačkog slikarstva (s posebnim osvrtom na fenomen „novog naturalizma“) i obavljao kritički pregled recentnih izlagačkih aktivnosti u pariskim likovnim salonima. Iako je svaki od citiranih delova predstavljao već uobličenu celinu formiranu na osnovu direktnih iskustava o pojedinačnim vrednostima nemačke i francuske scene, način na koji ih je Šimić složio, te izbor akcenata postavljenih u njima, svedočili su o piščevoj dubokoj privrženosti modernističkoj koncepciji slike. Ona u svim važnim parametrima evoluirala, podređena unutrašnjoj dijalektici, ali na način da u tom evolutivnom zamahu kultivisano moderno oko može bez problema pronaći istorijski potvrđeno uporište. U francuskom slučaju bio je to „klasični identitet“, sada otelotvoren Pusenovim delom kao esencijalnom paradigmom. Nedostatak čvrstog polazišta, jasne i neporecivo prepoznatljive paradigme u primerima izlaganim na savremenoj nemačkoj sceni, uslovljavao je kvalitativnu razliku u odnosima između njih. Šimićev kritičarski nerv bio je rezolutan u bespogovornom prihvatanju francuskog modela, ostajući istovremeno na pristojnoj udaljenosti u odnosu na sve ono što je poput skorojevičke novotarije pristizalo sa druge strane Rajne.⁸⁶

Oprezni Krleža nije u svojoj oceni Dobrovićevih radova otišao predaleko. Nije insistirao na složenim arhitektonskim operacijama ili metaforama koje su iz pozadine omogućavale slikarevo delo. Krleža je euklidovsku manifestaciju čvrsto stegnuo unutar precizno izdvojenog polja kompetencije. Dobrović „стоји као умник и умје унутар једне детерминиране области анатомске и унутар те области он прецизно савладава материју“.⁸⁷ Čovek i materija. Euklidovsko znanje i anatomske determinante. Linija odvajanja od Šimića uočljiva je. U Krležinom slučaju Dobrovićeva umetnička operacionalizacija nije vezana uz konstrukciju naklonjenu vertikalu „latinskog“ duha. On je u umetniku već tokom 1921. godine tražio onu strogost percepcije usmerene ka najbližim ljudima, neposrednim savremenicima, onima koji dele njegovo vreme i prostor.⁸⁸ To vremensko i prostorno lokalizovanje dobiće svoju

⁸⁶ A.B.Š., „Situacija nemačkog slikarstva. Anketa o novom naturalizmu. Situacija francuskog slikarstva“, *Savremenik*, 4, Zagreb, 1923, 235-237.

⁸⁷ M. Krleža, nav. delo, 12.

⁸⁸ Princip koji je nalagao uvek lokalno pozicioniranu bliskost umetnika i materije posredno je istaknut oštrim kritičkim osvrtom Gustava Krkleca na Strajnićev način pisanja o umetnosti. Nemilosrdan u izboru metafora („Ima neki razlog tome, što o studijama g. Koste Strajnića pišem kao o feljtonu, koji je štampan u broju od subote, a u nedjelju dobra građanka umotava njime komad mesa ili slično“), Krklec je apostrofirao bezvrednost pabirčenja po inostranoj štampi i publikacijama, a sve u nameri postizanja ekskluzivne autentičnosti u kritičarskom pristupu. Prigovarajući mu nerazumevanje („Ali to ne smeta

teorijsku dopunu gotovo istovremenim tekstom Ljuba Babića, naizgled isključivo posvećenom pitanjima organizacije umetničke nastave.⁸⁹ Neobično menjajući uloge, Babić je ostavio Krleži područje uske likovne problematike, zauzvrat preuzevši zadatak šireg razmatranja svih onih preduslova koji su bili vrednosno neizbežni u tumačenjima tadašnje domaće likovne situacije. Postavivši tezu o zemlji „koja nas je rodila, stješnjena medju Istokom i Zapadom“, Babić kroz niz kulturnoistorijskih reminiscencija dolazi do zaključka o postojanju žilavog otpora svim spoljašnjim pretenzijama, prevashodno oličenim u tuđinskom nametanju identiteta.⁹⁰ Otpor je svoje vitalne uslove pronašao u onim područjima koja su zahvaljujući geografskim predispozicijama pokazala izuzetan nivo rezistencije u odnosu na različite spoljašnje uticaje. Međutim, činjenično značajnijom od konstatacije da su na Balkanu kroz vekove, pa sve do vremena u kojem Babić piše, postojale zone autonomne u odnosu na bilo kakvu tuđinsku aktivnost, pokazala se tvrdnja o posebnom antropološkom tipu koji ih je naseljavao, čineći ih upravo onakvim kakvim ih je prepoznao i zagrebački analitičar. Za Babića bio je to „varvarin“, onaj lokalni element koji je u svojoj esenciji očuvao prasuštinu navedenih područja. Smeštajući ga tamo gde su invazivni talasi i Vizanta i Rima, a i Nemaca bili najslabiji, očigledno u dinaridski greben, i to na način koji je Jovan Cvijić antropogeografski već precizno utvrdio, Babić je načinio jedan značajan dodatak. „To je posve prirodno, i to je već mnogo puta kod nas utvrđeno, ali nije utvrđeno to da varvarin toga najdonjeg sloja uzmiče pred civilizacijom“.⁹¹ Babićev dodatak o „uzmicanju pred civilizacijom“ imao je suštinsku vrednost. „Varvarin“ nije formiran nasilno i nevoljno, očajničkim povlačenjem u nedostupne regione, u područja bez interesa za osvajače. Ne! On je po svojoj suštini bio realizovana posledica vlastitog unutrašnjeg imperativa. Anticivilizacijski, antiurban, izmicao je ispred složenijih kulturnih sistema koji su mu pretili konačnim i bespovratnim kultivisanjem. „A varvarin uzmiče, neprestano uzmiče. Pomalo ga hvataju: presvlače ga, vezuju, kaserniraju, dapače ga uvjeravaju da je sve to njegovo, da je sve to djelo

nimalo, da se g. Strajnića onemogućí, kao pisca o umetničkim delima, koja su njegovoj neumetničkoj prirodi toliko daleka koliko i tuđja.“), autor je konstruisao širu sliku umetnosti i pisanja o njoj, nagoveštavajući iz perspektive 1919. godine Krležin tekst o Dobroviću. Za Krkleca umetnost nerazdvojno pripada široj nacionalnoj epistemi, kojoj u estetskom smislu nije moguće prilaziti uz pomoć citatnih ulomaka nečega što je organski strano lokalno kodiranim procesima stvaranja i kritičkog prepoznavanja. Navodi u: G. Krklec, „Studije Koste Strajnića“, *Savremeni*, 4, Zagreb, 1919, 200-201; O citiranom Krklecovom tekstu dodatno videti komentar u: J. Galjer, nav. delo, 113.

⁸⁹ Ljubo Babić, „Umjetnička nastava. (Kratak predgovor jednom referatu.)“, 554-561.

⁹⁰ Isto, 554-555.

⁹¹ Isto, 555.

njegove duše, i te crkve istočne i zapadne, i te palače gosparske na gotski luk, i te kasarne, i da je on civilizovan, da je Evropljanin, itd... A varvarin šuti, i uzmiče još uvijek. Mi ga civilizujemo, mi ga učimo, mi ga evropeiziramo. Mi smo pioniri Zapada – okovaćemo tog varvarina mrežom željeznom po kojoj će strujati, kao krv u žilama – Evropa. Pokrićemo ga slojem novinskog papira, i nećemo mu dati daha dok ne obavimo našu civilizatornu misiju“.⁹²

U iznesenim stavovima Babić nije pokazao posebnu originalnost. Celi kompleks ideja vezanih za superiornost dinaridskog čoveka bio je već razvijen. Ono što je Babića načinilo zanimljivim u gotovo beskrajnom diskurzivnom korišćenju postavljene teme uslediće u nastavku. Precizirao je da je Evropa u dugačkoj agoniji produkovanoj osujećenjem njenih osnovnih emancipatorskih projekata, i to još od pada Bastilje, kada je umesto „feuduma“ za novu vrlinu proglasila „mediokritet“. „Pošla je u širinu, nije išla u dubinu. Pariz, to srce svijeta, koji je upio u sebe nasmijano lice Voltera, taj isti Pariz, centrala duha, postavio je danas kao vrhovnu mudrost: eklekticizam. Počeo je frizirati svoje stare modele na nove načine, i to je izdavao za kulturu“.⁹³ Opijena veličinom primera i druga evropska žarišta pošla su u njegovom pravcu. Standardi eklektičke, osavremenjene, tržištu izložene umetnosti postali su neizbežnom temom dana. Demokratski mediokritet razlio se Evropom, postajući oficijelnim stilom. Bez unutrašnjeg opravdanja, uz izostanak objedinjujuće kvalitativne vertikale, razlivena amorfna savremena umetnost potražila je stilsku čvrstinu u okrilju diskutabilnog građanskog ukusa. „Današnji sistem učinio je majstora svojim činovnikom... buržujski sistem ga je ukliještio u beamtersku ljestvicu“.⁹⁴ Ukolotečenje i hvatanje u systemske lestvice namenjene ujednačavanju, sve je to svojim simptomima ukazivalo na komparativnu bliskost sa statusom domaćeg „varvarina“. Podjarmljeno autorstvo zapadnog modela nije bilo u stanju da pruži zadovoljavajuće rešenje mladim balkanskim umetnicima. Babić je oštro sudio o pogubnoj tendenciji njihovog svojevoljnog pristupanja „beamterskom“ šablonizovanju, kojom su upropašćivali jedinstvenu predispoziciju koju im je podario istorijski potvrđen kontekst dinaridske zone. Umesto pomodnih hirova kojima je obesmišljena vrednost umetničke invencije, mladi naraštaj, kako je Babić mislio, morao bi za svoj uzor postaviti vitalnu svežinu civilizacijom netaknutog „varvarina“. „Umjetnost je još uvijek vezana za ličnost, a

⁹² Isto, 556.

⁹³ Isto.

⁹⁴ Isto, 557.

ličnost se ne da stvoriti ni hrpom papira, ni grudvama sadre... ona se ne može izražavati dekoracijom i modom iz Pariza: ona, suviše, počinje baš negacijom tog i takvog Pariza, i te kulturne orijentacije, i traži neminovno svoj nužni sopstveni, originalni izraz, i svaki eklekticizam njoj je protivan pol, i često još više, smrt“.⁹⁵ Vraćajući se temi svoje rasprave, likovnoj pedagogiji, rešenje problema i utehu za mlade, potencijalne umetničke „varvare“, našao je, paradoksalno, u muzejskoj svežini latinskog genija. Taj drugi, sakriveni Pariz čuvao je daleko od modne aktuelnosti najbolje primere umetnosti razvijene u savršenosti njene estetske čistoće. Na piščevu žalost, dobrim delom uzalud. Mladi „varvari“ bili su po dolasku u aktuelni Pariz okivani neumoljivom armaturom modnog diktata, i više je nego zanimljivo videti šta je sve iz perspektive 1921. godine ulazilo u zonu ocrtanu trendovskim imperativom. „Ostavljajući po strani Luvr sa kolorističkom veličinom Ticijana i Tintoreta, i ništa manje firentinskim čudima, skorojevići pariski slušali su trombon Marinetija, i na njih je dejstvovala metafizika kuba naturalizovanog Pikasa. Velika umjetnost francuska, od Vatoa do Monea ostala im je tuđa... oni su prisizali na Lotea ili Matisa. Zar je onda čudo, da je svaki od naših literata, koji je zavirio u Pariz, mislio da je dužan napisati studiju o Bodleru, a svaki pitur zakleti se na Sezana kao na bibliju?“⁹⁶ Široki analitički pristup Babićev nije ostavio nezahvaćenim nijedan od značajnih fenomena pariske kulturne scene, uključujući tu i postojeći afinitet prema delu, možda još više autoritativnom nasleđu Bodlerovom, tako upadljivo obeleženom svom silinom gradskih uticaja.

Svo to nabrojanje pogrešnih uzora i pretećih stranputica koje su vrebale mlade umetnike u Parizu nije na kraju rezultovalo protivtežom. Babić nije detaljno izložio plan odgovarajuće umetničke nastave, nije predložio osnovne pedagoške postupke koji bi na kraju bili logično pretočeni u novu umetničku realnost. Bez obzira na pohvalu „varvarinu“, predlog o umetničkoj nastavi Ljuba Babića ne deli tu vrstu neutralnosti. Preciznim razdvajanjem dobrih od loših primera u kontinuumu francuske umetnosti, uz akcente firentinskih i manirističkih uzora, pisac je (svesno ili ne) podelio svoje shvatanje sa stavovima aktuelne francuske kritike. Pomenuta kritika bila je upravo angažovana u sveobuhvatnom procesu purifikacije umetničke prakse, realizujući selekcijom primera iz grko-latinskog mita novu, neoklasicističku paradigmatu, savršeno pristajuću atmosferi poratnih godina. Namera je bila znatno šira od likovne. Ciljana je celina organski shvaćenog identiteta francuske nacije. Celovita operacija, prikladno

⁹⁵ Isto, 558.

⁹⁶ Isto, 559.

označena terminom „povratka u red“, inicirana je urgentnom političkom potrebom odvajanja autohtonog francuskog kulturnog nasleđa od svih njemu stranih naplavina. Čini se da je za celinu navedenog postupka stilska i tematska bliskost prostoru – autentičnom francuskom pejzažu – stekla poseban prioritet. Odbačena je predratna frivolnost slikara južnih, mediteranskih zona, a na njeno mesto stupila je vizuelna oštrina kontinentalnog reljefa, praćena odgovarajućim arhitektonskim vernakularom.⁹⁷ Pariz kao motiv gubi na značaju. Vizuelna punoća gradskog života i mnogobrojne senzacije koje su svojom efemernošću terale na stalnu umetničku budnost i sudelovanje, ali i na istovremeno tehničko usavršavanje postupka, nisu više bile u središtu umetničkog interesa.⁹⁸ Mehanici grada suprotstavljena je simbolikom prepunjena statika francuske zemlje, francuskog reljefa, francuskog sela, i uopšte svih onih područja koja su mogla da potvrde traženi ideal nepromenljivih i stabilnih vrednosti.

Nešto slično prepoznajemo i u slučaju savremene hrvatske umetnosti, koja je svoj „povratak u red“ dobrim delom tematski stabilizovala u području lokalne topografije. Razumljivo, navedena stabilizacija nije bila obeležena ultimativnim mimezismom, još manje složenostima formalne eksperimentacije. Sada je umetnički cilj stajao postrance u odnosu na proste činjenice optičkog beleženja, duboko zalazeći u zonu simboličkih referencija, uvek uvezanih unutar opšte ideje moralne superiornosti

⁹⁷ Istražujući poreklo i ključne manifestacije tendencije okvirno definisane terminom „povratka u red“, Romi Golan izdvaja poratnu fascinaciju pejzažnom tematikom kao osnovnu likovnu vrednost retrospektivi naklonjenog francuskog umetničkog trenutka. Pejzaž je postao osnovnim sredstvom za konstrukciju tada neophodnih „prostora sećanja“ (*lieu de memoire*), koji će poput otelotvorenog fantazma o sigurnosti provincijskog reljefa poslužiti svrsi iscelenja mnogobrojnih poratnih trauma. Autorka izdvaja de La Frenejev primer kao dokaz teze o odustajanju od predratne eksperimentacije oblicima. „Salonski kubizam“ druge decenije smenjen je svesnim vraćanjem klasičnim postulatima slikarske prakse u dvadesetim godinama, sa više nego jasnim referentom pozicioniranim u istorijskoj paradigmi Pusenovog dela. Ukoliko je pristup temi ipak napuštao zahteve mimezisa, poput savremenih Erbenovih pejzaža iz Vokliza, antinaturalističkih po njihovim kolorističkim rešenjima, tendencija je opstajala u celini, ostajući čvrsto vezanom uz motive smeštene unutar vizuelne topografije francuske provincije. R. Golan, nav. delo, 1-7.

⁹⁸ Fenomen eksperimentatorske stagnacije beleži Kenet Silver na primeru promene radnog prioriteta u Grisovom delu oko 1916. godine. Obraćajući se Sezanovom uzoru, Gris ga više ne tumači dijalektički, u smislu temelja na kojem se dalje gradi. „The pre-war Cubists, including Gris, did not aspire to Cezanne’s aesthetic but rather enlarged upon it; they exaggerated, reworked, extended what they saw as the central ideas, impulses, suggestions, or values in Cezanne’s vision, and each argued, at least pictorially, for his own interpretation of the work“. Pažljivim crtačkim ponavljanjem Sezanovog „Autoportreta“ i „Kupačica“, te 1916. godine, Gris je izmestio Sezanov uzor iz temelja avangardne eksperimentacije u prostrane muzejske odaje francuske tradicije. Sezan više nije bio podsticaj, već umetnička legitimacija kojom se započinjalo dugačko putovanje prošlim vremenima. „Where Gris and his fellow Cubists had seen Cezanne as a reclusive and undervalued talent... who with his proto-Bergsonian vision of shimmering planes and relativistic perspectives seemed to reach across the perturbations of the *fin de siecle* toward a modern aesthetic, Gris now makes Cezanne into the Master from Aix, as copyable and secure of his place in the tradition as Corot“. Navodi u: K. Silver, nav. delo, 161-164.

koju je dramatični reljef nativne zemlje čuvao u sebi.⁹⁹ U tom smislu izdvajali su se primeri Becićevog, Varlajevog i Mišeovog pejzažnog opusa dvadesetih. Nije samo tematsko opredeljenje bilo ono što ih je odlučujuće karakterisalo.¹⁰⁰ Uz simboliku narativa (centralnobosanski masiv i njegova vizuelna morfologija) Becićeva pejzažna poetika pokazala je i svu širinu neophodne stilske transformacije, postajući referentnim modelom za ono što u slučaju hrvatske umetnosti dvadesetih prepoznajemo pod terminom „novih realizama“.¹⁰¹ Kako je Zvonimir Tonković primetio: „Dugotrajno cezanneovsko građenje površine slike, mukotrpno vizualno spoznavanje u dijalogu racionalnog i emotivnog, i komplicirani kanoni, nisu mogli trajnije osvojiti Becićevu instinktivnu slikarsku osobnost. On pojednostavljuje postupak i prebacuje naglasak u neko neoklasicističko htijenje za slikom svijeta statične i solidne pojavnosti.“¹⁰² Za Tonkovića je „Pejzaž s potokom“ (1923.) klasičan primer „te nove neorealističke ‘stereometrije’ u krajoliku“, koja je svojim tematskim izborom nagovestila da je hrvatsko slikarstvo sa početka decenije podelilo osnovnu ambiciju sa već citiranom francuskom paradigmom.

⁹⁹ „U epohi ‘novih’ realizama i obraćanja klasičnoj osnovi, krajolik je više od bilo koje druge teme značio – povratak tradiciji, klasičnom ‘mitu’ i idealnom svijetu Arkadije – ali i pojačani interes za autohtono naš prirodni i kultivirani prostorni realitet.“ Navedeno u: I. Reberski, nav. delo, 64.

¹⁰⁰ Svojim karakteristikama izdvajala se tematska oblast Varlajevog slikarstva krajolika, usko vezana uz slojevitou simboliku planine Klek. Pažljivo slikan (u rasponu od 1923. do 1929.) temat je u sebi okupio celinu narativa sklopljenog oko jednog izdvojenog reljefnog detalja, koji je po svojoj vrednosti prevazilazio čisto vizuelno polje, gradeći istovremeno uslove za nastanak autohtone poetike hrvatskog magičnog realizma. Varlaj je na taj način dao vizuelnu podlogu lokalno produkovanom mitu, upisujući u morfološku konturu grebena lik usnulog džin-junaka. Opširnije u: F. Dulibić, *Slikarstvo Vladimira Varlaja*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2011, 41-78. Upravo će varijeteti Varlajevog pristupa zemlji pokazati svu problematiku formalizovanog istoričarskoumetničkog pristupa, metodološki oslonjenog na odsečnost principa stilskog pripadanja. Dulibić zapaža Gamulinovu borbu sa enigmatičnom „Crvenom kućom“ (1923.), koju ne uspeva da razreši jednim trijumfalnim zamahom. „Navikli smo ovu sliku smatrati jednim od vrhunaca ekspresionizma u hrvatskom slikarstvu, a ona to zaista i jest. Od svoga više sintetičkog negoli analitičkog cezanneizma Vladimir Varlaj je, dakle, u tom trenutku doživio određenu ekspresionističku inklinaciju. Ona je morfološki logična posljedica cezanneističkog zgušnjavanja“. Zanimljivijim pitanjem od Sezanovog agregatnog stanja čini se ono koje se ticalo Šimićeve negativne reakcije u odnosu na nemački novi naturalizam. Da li je, na primer, njegovo reagovanje bilo uzrokovano svešću o lokalnom preuzimanju nemačkog likovnog modela (tako izraženom i u Varlajevom slučaju), preuzimanju koje je narušavalo ideal modernističke slike sazdane po delikatnoj francuskoj recepturi? Gamulinov citat u: Isto, 61, n. 102.

¹⁰¹ Delujući u Blažuju između 1919. i 1923. godine, Becić je stilski i tematski uobličio traženu morfologiju novorealističke provenijencije, ostajući uzornim modelom slikarskog integriteta tokom cele treće decenije. Uostalom, sam Krleža zamenio svoju nekadašnju privrženost Dobrovićevoj „varvarskoj“ direktosti Becićevim rafinmanom kojim je razrešavao probleme materije i stila. „U Becićevim pejzažima iz Blažuja... ima nedvojbeno Cezanneovih iskustava u metodičnosti i strukturalnom građenju forme. Među njima je spomenuti *Planinski pejzaž* vrhunac pomno istkane i tražene klasične ravnoteže i izbrušene stereometrije, što kao likovni izraz i metoda dominira dvadesetih godina slikarstvom *Proletnog salona*. U toj stilskoj paradigmi ostvarene su sve formulacije izraza i dosegnut onaj nadnaravni dojam zaleđenosti i očuđujuće prozirnosti viđenja, kakvu je viziju osim njega postiglo još samo nekoliko slikara.“ Citat u: I. Reberski, nav. delo, 67; M. Krleža, „Uz slike Vladimira Becića“, *Hrvatska revija*, 1, Zagreb, 1929, 23-27.

¹⁰² Navedeno prema: G. Gamulin, „Vladimir Becić“, u: *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, sv. I, 155.

Strah i nerazumevanje mašinizovane modernosti, koja je u vlastito radno područje uvukla i ljudsko telo, usloveli su neizbežnu reakciju, te se urgentnom potrebom činila rekuperacija degradirane telesnosti (kolektivne, koliko i pojedinačne). „Truth was proximity. An object in a painting (and we should conceive of object here in the extended and mysterious sense of *Tractatus*) was true if it was tangible – meaning touchable, usable, possessable, playable. And the guarantee of this tangibility was a kind of space, a kind of containment of intimacy.“¹⁰³ Potrebi da se nanovo oseti prostor, da on bude preduslovom osigurane intimnosti, tematske i stilske istovremeno, u turbulentnim dvadesetim bilo je moguće pripisati različite tendencije. Ipak, zagrebačka kritika ostala je pre svega zapitana nad formalnim kapacitetima novog poetičkog usmerenja. Taj zadatak niukoliko nije bio jednostavan, iz razloga što se stilsko-tematski okvir „novih realizama“ (na način na koji ga je prepoznala i definisala Ivanka Reberski) po svojim unutrašnjim odlikama, ništa manje i praktičnim realizacijama, rasipao u različitim pravcima, često čak i unutar jedinstvenog opusa pojedinačnih umetnika.¹⁰⁴

Proljetni salon obavljao je tokom ranih dvadesetih funkciju zagrebačkog izlagačkog epicentra, bez obzira na prisutna sporenja njegovim povodom. Svi akteri ogledali su se sa publikom, u nekim slučajevima dovedeni i do nekakve pasivne izložbene interakcije, ali jedna karakteristična, tako neophodna integralna nit u njegovoj strukturalnoj celini nije bila prepoznatljiva. Kritički osvrti Jarolima Mišea na 17. i 18. izložbu Proljetnog salona (1923.) pokazaće koliko je idejna konfuzija bila duboka, te na koji su način na njenom savladavanju delovali neki od aktera.¹⁰⁵ „Gomila

¹⁰³ T.J. Clark, *Picasso and Truth*, Princeton University Press, Princeton, 2013, 150.

¹⁰⁴ To je najbolji dokaz da su „neprecizirana pravila“ znatnim delom određivala postupke i na likovnoj sceni. Otuda smo svedocima da su i oni akteri, poput Babića, koji su insistirali na unutrašnjoj snazi i potrebi distance od modnih trendova Pariza, ocenjivani kao dekadenti i eklektici, nemoćni da uhvate ritam i pulsaciju čvrste, opipljive materije. „Љубо Бабић по својим је квалитетима европски еклептик... (он) стоји потпуно осамљен као индивидуалан феномен, кроз који се додуше пробијају симптоми наше средине, али који са том средином – у сликарском смислу те ријечи – нема никаква контакта. Ти симптоми наше средине, који се пробијају кроз слике Љубе Бабића, симптоми су лирско конфесионални. Бабић је једини наш сликар за кога се може рећи да се изражава лирски симболично“. Krleža ispisuje redove koji Babićevom delu oduzimaju onaj revolucionarni impuls, ugrađenu mu „puntariju“, kojoj su svedoci slike poput „Crvenih zastava“ i „Crne zastave“. Ne ulazeći u dublje razloge poetičkog repozicioniranja koje je izvršio Krleža, zaključujemo da je čitljivost osnovnih koordinata tadašnje socio-kulturne mape bila izuzetno niska, a za mlade aktere na sceni, poput Babićevih studenata, gotovo neprozirna. Posledično, ovakva situacija vodila je neizbežno ka grčevitom hvatanju za određene identitetske karakteristike, čineći unutrašnje odnose na sceni posebno napetim i nimalo fleksibilnim. O negativnim posledicama za rodne relacije u pedagoškom procesu nije ni potrebno posebno upozoravati. Navedeni citat iz: M. Krleža, „Маргиналија уз слике...“, 38-39. O delikatnosti relacije Krleža-Babić opširnije u: N. Šegota Lah, „Krležina skica za portret Ljube Babića“, u: *Doprinos Ljube Babića*, 101-107.

¹⁰⁵ J. Miše, „XVII. Izložba Proljetnog salona. XVIII. Izložba Proljetnog salona“, *Savremenik*, 10, Zagreb, 1923, 459-462.

platna bačena je u ovo nekoliko godina. Bit će čudan osjećaj većine te grupe, kada jedanput pogledaju unatrag i uvide koliko su toga nepotrebno izlagali u žurbi... Oni muče jednu muku, ali ta muka nije sa procesa spiritualizacije, već muka prečesto formalistička da se njihovoj crti i boji vide upravo crijeva (Gecan, Tartaglia, Trepše). Njihov likovni razvitak ne ide uporedo sa psihičkim, pitanje odnosa nutarnosti sa životom ne dolazi do izražaja. Lični karakter slikara sa uniformiranim tehničkim eksperimentiranjem atrofiran je, on je bez lične ekspresivne funkcije... Konstrukcije glava, stereotipizirani profili i tjelesa, pokreti, bilježenje sjenke i svjetla, ritam crta i oblina, motivi, sve su to oni prisvojili i samo i jednim rafiniranim izborom vješto primjenjuju, sigurni u nepogrešivost rekvizita¹⁰⁶. „Umnik“ je nemilosrdno iscrpio vitalne sokove „varvarina“, te ekspresija donjih, neukrotivih slojeva bića nije nalazila adekvatan izraz. Suštinski, a to je i bila osnovna namera Mišeovog upozorenja, zagrebačku scenu razjedao je onaj isti poriv da se postane civilizovanim kroz preuzimanje formalnih, tehnicističkih aspekata superiorne kulture, u ovom slučaju likovne i ekskluzivno francuske. Becićeva ulja, tako, „doimlju se plehnato i ko da je meso od kaučuka“; Trepše preteruje do kvantitativnog zagušenja, „mogao bi svako petnaest dana prirediti po jednu kolektivnu izložbu“; Tartalja je sav u „gustiranju slikarskog materijala“, idejno neproziran, ali je nesumnjivo najstroženiju poziciju zauzeo Babićev izložbeni nastup.¹⁰⁷ Analizirajući njegove biblijske temate, Miše je zapazio unutrašnju podvojenost rukopisa. Na manjim platnima „tehnički i duhovni moment iznesen je jedinstveno, dok u većim formatima zamah gubi na intenzitetu, ostavljajući sve probleme u površini, bez jedinstva prostora i figura“.¹⁰⁸ Zaključak daje potpuno obrazloženje kritičarevog stava. „Malo koji od naših slikara vodi tako krvavu borbu sa svojim dvojnikom kao što vodi Babić. U njemu gone se čovjek od zamaha i čovjek intelekta, pa često jedan drugoga dezavuiira. A kad se nadju skupa, Babić daje

¹⁰⁶ Isto, 459.

¹⁰⁷ Becić je očigledno bio problematično mesto. Priznajući izvrstan tehnički kvalitet izloženih dela, kritičar mu je osporio postojanje duhovnog ekvilibrijuma u radovima, što ga nije sprečilo da konstatuje da su „Dvije sestre jedna.. od najboljih slika na izložbi“. Becićev realizam bio je vrhunskim primerom apsorpcije visokih standarda tada aktuelne umetničke prakse, u rasponu od pariskih salona, pa sve do berlinskih galerija, i nije ostavljao isuviše slabih mesta za napade kritike upravo zabrinute za formalne principe tih istih realističkih poetika. Njegov suvereni ulazak u područje „umnika“ morao je nekako biti amortizovan unutar idejnog diskursa kojem je pripadao kritičar. Otuda se autoritativne likovne dispozicije Becićevih slika čine kao sazidane od „kaučuka“. Deo odgovora nalazio se u primedbi Trepšeu. „Radi bez muke i bez lične koncepcije. Sve su mu slike u površini“. Dodajmo, ta je pikturalna mapa bila svedokom preterane veštine, nimalo dobrodošle u celini tadašnjeg zagrebačkog likovnog diskurziviteta. Mišeovi citati u: Isto, 460. O Becićevom savremenom opusu videti u: G. Gamulin, „Vladimir Becić. 1913-1954“, u: *Hrvatsko slikarstvo*, sv. I, 150-160. Mišeova kritičarska praksa preciznije je izložena u: J. Galjer, *Likovna kritika*, 210-212.

¹⁰⁸ J. Miše, nav. delo, 460.

djela koja strče“.¹⁰⁹ Nije teško u napisanom prepoznati osnovnu traumu kulturne situacije zagrebačkih dvadesetih, onu tešku protivrečnost nasleđa i modernosti, „varvarskog“ i „umničkog“, zamaha i intelekta, prelomljenu i nerazrešenu čak i unutar poetičkog dispozitiva autora „Umjetničke nastave“. Koliko god stavovi Jarolima Mišea o unutrašnjoj konfuziji Babićeve poetike (ništa manje scene u celini) bili posledica ličnog ukusa ili možda potrebe da se utiče na tektoniku aktuelne likovne produkcije, poput konstante ostaje činjenica o izraženom nepodudaranju između teorijskih stavova i proklamacija, s jedne, i praktičnih realizacija, s druge strane, svedočeći o gotovo kontinuiranom izostanku objedinjujućeg poetičkog konsenzusa. Složene vizije kulturne situacije, a ništa manje i složene preporuke kako izgraditi ili primeniti drugačiji likovni model, dobrim su delom ostajale nesvrhovito zatvorene u neproduktivnom krugu kritičarskih tumačenja. Stvaraoci, akteri Proljetnog salona, bili su već formirane i dovoljno zrele umetničke ličnosti da bi dopustili da ih ovakva idejna protivrečnost uhvati u kreativnom raskoraku. Sa sigurnošću možemo da zaključimo da su kritičarske primedbe i osporavanja bili samo spoljašnji atribut postojeće scene, jedan važan intelektualni začim koji je doprinosa širini umetničkih napora, ali bez dubljeg zadiranja u već postojeće umetničke procese. Biografije su ostajale čvrsto u rukama aktera, dok same nesuglasice nisu ni u jednom slučaju otišle bespovratno daleko, a da bi unutrašnjim raskidima i forsiranim diferencijacijama uputile osnovne oblike scenskog ponašanja u nekakvim neočekivanim pravcima. Iskusniji su želeli sudelovati u kompleksnim atribucijama, jednim delom su ih i sami plasirali, ali s prisutnom svešću da komplikovani idejni čvorovi ne mogu zamrsiti već postojeće tkanje njihovih vlastitih poetika.

2.3. Ružičkina pisma

Pozicija mladih studenata zagrebačke Akademije, onih koji su tokom ranih dvadesetih godina sazrevali do ozbiljnih umetničkih fizionomija, bila je sasvim drugačija. Bez solidne i neporecive poetičke strukture na koju bi se oslanjali i u najtežim trenucima, bez jednog vrednosnog temelja, bili su suočeni sa naglašenom traumom likovnog odrastanja. Nerazrešiva protivrečnost stvorena u odnosima između umnika i varvarina, između smirene učenosti i vehemencije nesputanog poriva, trovaće misli još nestasalih ličnosti. Opterećenje je bilo nezamislivo. Jedna stilska obloga pod

¹⁰⁹ Isto.

kojom je moglo biti nađeno utočište nije postojala. Svi su bili realisti, svi upućeni u najbolje principe francuske umetnosti, svi zagledani u klasične vrline prošlosti, u teške oblike koji su iz nje dopirali sa neokrnjenom snagom uzora, ali jedinstveni ogrtač nije postojao. Nastavnici nisu imali gotova rešenja, pri čemu je autoritet nastave dobrim delom prosecan uticajima koji su dopirali iz sveta galerijskih događanja i novinskih reakcija na njih. Razumljivo, za odgovor na pitanje kako se sve ovo u celini reflektovalo na likovno sazrevanje Mice Todorović neizbežno je imati saznanje o dešavanjima u specifičnom mikroambijentu, u slikarskoj klasi profesora Babića. U tu svrhu možda ponajbolje može da posluži opsežna korespondencija Ivana Tabakovića, u kojoj je očuvan i izvestan broj pisama Kamila Ružičke, pisanih u razdoblju između 1922. i 1924. godine. Većim delom upućivana u Minhenu, ona su već i svojom adresom govorila o raspoloživim kanalima kojima je osnovna akademska pouka bila nadograđivana. Pored toga, Minhenu je bio i delom vrednosnog mita, temelj svih modernizatorskih ishodišta zagrebačke likovne scene, što je svaki oblik sudelovanja u tamošnjim likovnim manifestacijama činilo, makar i posredno, izuzetno poželjnim.¹¹⁰ Nije nemoguće da je i sam Tabaković svesno posegnuo za sličnim rešenjem: postupno proći sve već utvrđene etape umetničkog sazrevanja doktrinarnih figura lokalne likovne modernosti. Upisati se čistim rukopisom u proklamovanu paradigmu.¹¹¹ Evoluiranje bi, logično, bilo potrebno nastaviti Parizom, gde su mnogi i bez minhenske međustanice u to vreme dospevali. Smešten u Minhenu, samim tim odlično pozicioniran iz perspektive mladih zagrebačkih kolega, Tabaković postaje, između ostalog, i njihovim ekskluzivnim snabdevačem – knjigama, reprodukcijama, informacijama, nevažnim sitnicama.¹¹²

¹¹⁰ O temeljnoj vrednosti Minhena za formiranje hrvatskog modernističkog mita videti u: P. Prelog, „Od Munchena prema Parizu: slikarstvo Munchenskog kruga“, u: *Akademija likovnih umjetnosti u Munchenu i hrvatsko slikarstvo*, ur. I. Kraševac, P. Prelog, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2008, 62-85.

¹¹¹ Kratku radnu biografiju ključne figure rane hrvatske likovne modernosti, Miroslava Kraljevića, videti u: I. Zidić, *Miroslav Kraljević 1885-1913.*, Moderna, Večernji edicija, Zagreb, 2010.

¹¹² Tabakovićeve minhenske epizode pokreću pitanje pripremljenosti mladih umetnika na ono što ih je čekalo u inostranim centrima za koje su se odlučili, odnosno pitanje o mogućem nivou asimilacije unutar tih istih centara. Minhenski primer posebno je simptomatičan. Delom opšteg post-ekspresionističkog ambijenta nemačke kulture dvadesetih, Minhenu je svojom naglašenom socio-političkom retrogradnošću postao kontekstualnim okvirom nove umetničke scene. Ukratko, osnovne karakteristike tog pristupa možemo da obuhvatimo terminom „*Neue Sachlichkeit*“. U pitanju je bilo sveopšte preuređenje tadašnje vizuelne svesti, upravo na način kako to definiše Žan An Nugent. „By the end of the 1920s, the term *Neue Sachlichkeit* was used not only for the new painting style's sharp-focused realism and recuperation of old-master techniques, but also for a parallel unity of high and low cultural production, including New Vision photography, International Style architecture, the *street film* genre led by Georg Wilhelm Pabst, as well as a novel journalistic approach to literature“. Ukoliko citiranu definiciju uporedimo sa savremenom minhenskom umetničkom situacijom, prepoznaćemo samo retrospektivnu tendenciju, koja je svoje manifestaciono područje nalazila u nemačkoj tradiciji 19. veka, prevashodno u bidermajerskim i

Onemogućeni da pratimo Tabakovićevo učešće u korespondenciji, nismo u stanju sa sigurnošću utvrditi šta je sve tim putem posredovao Ružički; koliko je zagrebački prijatelj od aktuelnog Minhena zaista dobio, i da li je njihova prepiska uopšte uključivala tematiku savremenih događanja na umetničkim scenama Minhena i Nemačke u celini. Na osnovu Ružičkinih zahteva možemo da zaključimo da je sve ono što je u datom trenutku formiralo pomenute scene bilo potpuno irelevantno za zagrebačke studente.¹¹³ Suočeni sa retrospektivnim tendencijama trenutka u kojem su umetnički odrastali, i koje nisu bile samo delom akademskog programa, oni su se periodično otiskivali put evropskih centara sa prevashodnom namerom da u suočenju sa tamošnjim muzejskim eksponatima nađu početno opravdanje vlastitom delu i sigurnu radnu trajektoriju. Tako Ružička, tokom Tabakovićevih prvih minhenskih sedmica, moli prijatelja da mu pribavi fotografije, „onako poštene, u naravnoj veličini, kao što je Babić iz Madrida doneo“, prilažući i spisak: „1 od Greca, 1 od Goye, 1 od Velasqueza, najrađe glave; bar 1 od Cezanna, u boji“.¹¹⁴ Tendencija je uporno opstajala, pa smo

nazarenskim primerima. Okupljeni oko galerije Hansa Golca, umetnici poput Šrimpfa, Mensea, Kanolta i Davringhauzena, ponudili su potrebama lokalne publike odgovarajuću ikonografsku formu vizuelno kodifikovane konzervativnosti. Takav repertoar adekvatno je srastao sa opštim miljeom grada Minhena nakon slamanja Bavorske Sovjetske Republike, u maju 1919. godine. Hans Momzen duhovnu klimu trenutka opisao je sledećim rečima. „The escalating conflict between the Free State of Bavaria and the national government in the fall of 1923, on the other hand, was much more than a crisis of german federalism. It was a symptom of the far-reaching domestic dangers that faced Weimar’s parliamentary system. Ever since the violent suppression of the Munich Soviet Republic in the spring of 1919, Bavaria had become a haven for the forces of the German counterrevolution“. Zasiurno ne i rajsko mesto za poetička istraživanja Maneovog ili Sezanovog likovnog nasleđa. Opterećen raznovrsnim frustracijama, Minhen je permanentno emitovao antilevičarski, antisemitski i ksenofobni sentiment, sa čijim će se posledicama delimično suočiti i Tabaković. Naknadni upis u privatnu školu Hansa Hofmana možemo da registrujemo kao pokušaj repozicioniranja, ali u sferu koja je po svojim opštim karakteristikama odudarala od opšteg socio-kulturnog konzervativizma minhenske stvarnosti. O nemačkoj, a posebno minhenskoj umetničkoj sceni dvadesetih videti u: J.A. Nugent, „Germany’s Classical Turn from the Great Disorder to a Kingdom of the Dead“, u: *Chaos & Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, ur. K. Silver, Guggenheim Museum, New York, 2010, 158-165; D. Crockett, *German Post-Expressionism. The Art of the Great Disorder 1918-1924*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1999, 98-115; S. Michalski, *New Objectivity. Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933*, Taschen, Koln, 2003, 70-87. O širim političkim tokovima Vajmarske Nemačke ranih dvadesetih, videti u: H. Mommsen, *The Rise and Fall of Weimar Democracy*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1989, 89-317.

¹¹³ Identitetski amorfnost, sva utopljena u diskurzivni vrtlog trenutka, zagrebačka scena nije nudila mnogo čvrstih oslonaca. Za mlade studente, spremne da zagaze u spomenute virove, svaka informacija bila je dragocena, i za pretpostaviti je da je bila utvrđena svojevrsna vrednosna skala po kojoj su dostupne informacije procenjivane. Sudimo li na osnovu Ružičkinih pisama, minuciozno koncipiranih i tematski usmerenih na svaki detalj od značaja u njihovim životima, zaključujemo da su posebnu važnost u tom smislu imali tekstovi objavljeni u *Savremeniku* i *Književnoj republici*. To nas vraća Šimićevoj analizi tadašnjih likovnih primera, koja je zaključkom povukla jasnu vrednosnu demarkaciju u korist aktuelnog trenutka francuske umetnosti. Dakle, procenjujući na osnovu Šimićeve preferencije, Tabakovićev put u Minhen putovanje je u zone karakteristične za lokalnu umetničku memoriju, koja svoj kulminativni zaključak dostiže francuskim primerom, bez jasno izražene potrebe sudelovanja u aktuelnim finesama minhenske obnove stvarnosnih poetika.

¹¹⁴ Citat u pismu od 22.6.1922. Inv. br. 901/78.

svedoci Ružičkinih primedbi povodom bečke posete Siga Sumerekera i Vilka Grdana (15. april 1923.). Opisavši njihov napor da „vide sve što tamo ima“, konstatovao je, ne bez ironije, da „de facto nisu videli ništa“.¹¹⁵ Upravo će razlika između pretenciozne želje da Beč padne jednim pogledom i potpuno promašenog rezultata biti pokazateljem sve izraženije dinamike u unutrašnjim akademskim relacijama, i postepenog porasta nivoa oslobađanja u odnosu na formalističke kanone retrospektivnog realizma, uvek usko spojenog sa tendencijama stilskog mimezisa. „Videli su da Rubens ima cinober-reflekse i na Rembrantovom portretu da ima jedan smeli potez od vrata do trbuha... To bi bilo to, da razumeš šta su oni gledali, ono što je čovek osećao kad je slikao i za čim je težio, to je njih mimoišlo“.¹¹⁶ Evidentan je obrat u Ružičkinom razmišljanju. Šta je tačno bilo uzrokom promene, teško je sa sigurnošću reći, ali neke indikacije postoje i čini se da nisu isključivo vezane uz ličnu Ružičkinu transformaciju. Neizbežan je bio uticaj opšte društvene atmosfere, sa sve izraženijim kontradikcijama koje su mladog i siromašnog studenta dramatično egzistencijalno pogađale. Lično se počelo nerazmrsivo preplitati sa kolektivnim, a onaj početni ideal umetničkog dela viđenog u njegovoj estetskoj izolovanosti, unutar koje se neproblematično moglo ulaziti u beskrajne diskusije o finesama i najsitnijim detaljima velikih majstora, bespovratno je nestao. Doktrinarna nemoć scene, klasna uslovljenost porudžbina, odvojenost likovne elite od opipljivih, svakodnevnih problema, ne samo umetničkog porekla, okretali su pažnju studenata u drugom smeru.¹¹⁷ Zanimljivo je da Ružička i Tabaković, uprkos

¹¹⁵ Inv. br. 909/78.

¹¹⁶ Potrebno je napomenuti da je Ružičkin subjektivni utisak o Sumerekerovoj bečkoj epizodi bio nešto preuranjen. Sumerekeroва inspekcija i najsitnijih delova Rubensovih platana bila je uvodom u njegov istrajni analitički interes za tehničku proceduru nastanka i materijalne uslove umetničkog dela. Ostajući tematski dobrim delom vezan uz mrtve prirode, načinio je od vlastitog opusa disciplinarnu laboratoriju postupaka i različitih delatnih pristupa, potvrđujući svoj opšti interes i nekolicinom stručnih tekstova objavljenih tokom tridesetih godina u sarajevskom *Pregledu*. S. Summerecker, „Problem vezanja boja kod starih slikara“, *Pregled*, 101, Sarajevo, 1932, 45-48; S. Summerecker, „Oko falsifikovanja Van Gogha“, *Pregled*, 102, Sarajevo, 1932, 269-271.

¹¹⁷ Taj klasni moment zadržavao se na nivou ličnih odnosa, gde je svako nerazumevanje dramatičnih finansijskih okolnosti vodilo ka mogućem buntu. Jasniju profilaciju nekakve ideološke pozadine teško možemo da prepoznamo, a u Ružičkinom slučaju suočavamo se sa neobičnim detaljem koji iznova upozorava na značajan nivo neprozirnosti u tumačenjima svih dešavanja vezanih za zagrebačke rane dvadesete. Stavljene pred činjenice nedostatka slikarske opreme, i skupoće koja je u to krizno vreme dramatično pritiskala, umetnik se žalio zbog profesorovog nerazumevanja. „... a Babić samo šuti i zabranjuje mi da premazivam slike... dapače mi je zamjerio što radim na obe strane platna, a ja sad baš na zadnjem slikam, a metar košta 80K. Ali oni svi lepo govore, a da se stave u moju kožu – drugačiji bi im svet izgledao“. Kompleksnosti idejnog „provizorijuma“ rešavane su svodenjem na lično, uvek praćenim grčevitom potragom za kvalitativno neporecivim osloncem. Babićevo nerazumevanje klasno-socijalne predispozicije Ružičkinog delovanja dovodi nas do još jednog paradoksa. Babiću nedostaje empatija pred finansijskom nesposobnošću studenta, iako je samo nekoliko meseci pre naslikao „Ljuštinu na odru“, pristupom koji je od aktera slike načinio ikonu proleterske revolucionarnosti, a ništa manje i proleterske empatije. Navedeni Ružičkin citat nalazi se u pismu pod brojem: Inv. br. 906/78. O likovnoj i političkoj

traumatičnim iskustvima koja su jedan drugom posredovali u međusobnoj komunikaciji, nisu eksplicitno iznosili političke stavove. Oni će se sa nedostacima stvarnosti suočavati prvo kroz elementarne probleme vlastitog tela, a tek zatim posredstvom traume koju je podnosilo njihovo umetničko biće. Već dovoljno socijalno sazreo, i ništa manje telesno ruiniran, Ružička posećuje u novembru 1922. godine zagrebačku premijeru Krležine „Golgotе“, javljajući Tabakoviću da je u pitanju „stvar tendenciozno socijalistička iz radničkog života. Mnogo crvenih barjaka i mašina i vike kao revolucija, organizacija, kapitalizam itd. Ja ju s literarnog i tendencioznog gledišta nisam potpuno shvatio, ali izgleda da je dobra“.¹¹⁸ Nerazumevanje je prisutno, i Ružička ga ne krije. Na kraju, iskren je. „Stvar“ se tiče radničkog života, ili možda neke šire tendencije, koju je kritičar Slavko Ježić prepoznao u borbi, „jer se u borbi očituje život“, ali to nisu problemi identični onim od kojih pati mladi umetnik.¹¹⁹ Za pretpostaviti je da je „Golgota“ ušla u njegovo interesno polje posredno. Krleža je neizbežna konstanta zagrebačke kulturne stvarnosti, moćnog javnog nastupa i sav u borbi protiv malograđanskih tendencija. On je bio taj čija dela nije čitala blazirana publika spremna da plaća ogromne iznose za Crnčićeva ili Jurkićeva dela, istovremeno i onaj koji je svojim tekstovima učestvovao u profilaciji intelektualnih obrisa *Književne republike* i *Savremenika*, izuzetno značajnih tribina za širu kulturnu orijentaciju Ružičkinog studentskog kruga. Konstatacije navode na pomisao da su Krležini stavovi o likovnoj umetnosti s pomnom pažnjom tumačeni, ali i da su tekstovi drugih autora iz navedenih publikacija mogli biti korišćeni poput korektiva svim nedostacima uočenim u pedagoškom procesu.

I zaista, ukoliko hronološki složimo Ružičkine informacije o procesu pedagoškog formiranja kroz koji je prolazio tokom akademske 1922./23. godine, uočićemo zanimljivu tendenciju. Sve je započelo pokušajima pronalaženja adekvatne inspiracije, naporom da se u ponuđenim školskim modelima pobudi i najmanji tračak saučesničke ekspresije, ili da ih se, u najboljem slučaju, načini dovoljno statičnim i pogodnim za likovnu analizu. Problem je bilo telo, ono svakodnevno, izmrcvareno, nedostojno uzvišene estetske namere, telo koje nije moglo biti izdignuto iznad

pozadini Babićeve slike videti u: I. Reberski, „Babić i tendencije novih realizama dvadesetih godina“, u: *Doprinos Ljube Babića*, 7-17, 14; I. Očak, nav. delo, 98-100.

¹¹⁸ Inv. br. 901/78.

¹¹⁹ S. Ježić, „Miroslav Krleža: Golgota“, *Savremenik*, 1, Zagreb, 1923, 57-58. O širim reakcijama na zagrebačku premijeru *Golgotе* videti u: S. Lasić, nav. delo, 57-61.

neljudskih uslova koji su ga takvim načinili. Detalji su rušili celinu.¹²⁰ Ružička je davao sve od sebe, te je u februaru 1923. godine, na početku proletnjeg semestra, dospao do solucije koja je svojim konceptualnim polazištem bila najprihvatljivija za celoviti razvitak umetničkih potencijala jednog kvalifikovanog umnika. „Sad slikamo akt, onu ciganku... Ja bih hteo da ga naslikam tako da uzmimo mogu reći: to je ciganka koja sjedi na velikoj sivoj draperiji. Kad bih slikao kao lane onda bih mogao kazati: to su tonovi koji su nastali na telu ciganke pri rasveti od 9-12h – nebo polutamno. Eto, kratko, hoću da odbijem te slučajnosti i nikako više ne prenosim tačno ton po ton i boju po boju“.¹²¹ Slikar je rezolutan u svojoj nameri. Eliminirati slučajnost, igru trenutka, atmosferu, i na njihovo mesto postaviti hermetičnu, artificijelnu viziju, unutar koje je empirijski produkovano načelo služilo poput garancije da je na ličnom poetskom planu sve u najboljem redu. Naravno, to metaforičko jednačenje i dezoksigenizacija ateljea nisu mogli biti preneseni u šire područje grada, u područje svih onih odnosa koji su bili prepunjeni pretnjama i osujećujućim nemiro. Sve je trebalo iznova pokrenuti. Bila su potrebna nova čitanja, i novi kritički uzori, i oni su nađeni gotovo istovremeno.

Ne zaboravljajući primedbe na račun Sumerekerove i Grdanove bečke epizode, Ružička je bio svestan da je hermetizovanjem osnovnih stvaralačkih uslova upravo osujetio vlastiti autorski poriv. Asketizovana ekonomija slike, u postupku svedena na pročišćenje do nepromenljivih elemenata, dovela ga je u vrlo kratkom intervalu pred stvaralački zid. Opravdanje za Tabakovićeve oči ispisano je uskoro (20. marta 1923.), a za povod je poslužila aktuelna izložba Proljetnog salona – „... u crtežu sam se otkrio kao totalna neznalica i počinjem sa najprimitivnijim kubističkim zahtevima... Proljetni salon otvorio je izložbu dečije umetnosti, pa ima stvari gde bi se morao pred crtežom bilo kog petgodišnjeg deteta stidjeti i crveniti“.¹²² Mladi umetnik

¹²⁰ „... pa kako onda da budeš zagrejan za tog kojeg starca u nekoj slikarskoj rasveti. To su prnje, dronjci života i to da slikaš, a veže te sa celom stvari moguće samo taj neznatni slikarski momenat – koji zapravo više ne može da pruži zadovoljstva“. Bez namere da ulazimo u raspravu o etičkim vrednostima i njihovom poreklu u slučaju predavača i studenata zagrebačke Akademije, ipak primećujemo neobičnu srodnost u Babićevim i Ružičkinim postupcima. Bez iskazanog osećaja za dublje životne manifestacije modela koje je život ruinirao do očajja, mladi student u njima prepoznaje samo nedostojnu formu koja ga onemogućava da se delom uvrsti među majstore suverenog raspolaganja materijalom, na primer na način blizak Dobroviću. Citat potiče iz pisma upućenog 15. maja 1923. godine: Inv. br. 911/78.

¹²¹ „Stvar mi je puno mirnija i sitija a rešio sam otprilike ovako. Ciganku sam namazao bakreno i sad modelujem a pozadinu sivo i opet mirno modelujem. Tek me sad ometa malo to što mi je sve nekud oporo i tvrdo – pogotovo kad stojim uz Grdana a on kao da gleda kroz londonsku maglu“. Gruba materija i tvrdo modelovanje ukazivali su na pravac kojim se zaputio umetnik. Ništa efemerno u slici nije smelo da opstane, a taj konstruktivni impuls posredovan je Tabakoviću i vinjetom iscrtnom olovkom u uglu lista, poput svedočanstva o potpunoj sigurnosti u konačan izgled strukturne dispozicije slike. Pismo upućeno 4. februara 1923. godine: Inv. br. 906/78.

¹²² Inv. br. 908/78.

prolazio je kroz buran proces transformacije. Za nekoliko meseci svo nastojanje da realizuje intelektualno planiranu sliku postalo je bespredmetno, dovodeći ga do naizgled potpuno neočekivane konsekvence. Odbacivši sve prethodno, obratio se crtežu iz pozicije apsolutnog neznanja, a tok učenja vodio ga je kroz „najprimitivnije“, kubistički obeležene zadatke.¹²³ S druge strane, simptomi vlastite nesposobnosti, zaoštreni u suočenju sa eksponatima dečje izložbe – sa i bez metafore – ukazivali su na suštinsku nemogućnost adekvatnog umetničkog sazrevanja u lokalnoj sredini. Koruptivna degeneracija pravila činila je mnogo toga besmislenim, nikako ne samo i jedino zvanični pedagoški proces. Konflikt sa shvatanjima koja su emitovali elitni zagrebački krugovi doprineo je jačanju sve izraženijeg antiurbanog sentimenta kod Ružičke. Ukočen lošim pravilima (ili nepostojanjem istih), i primoran da služi ukusu onih koji su upravo i bili inicijatori sveopšte iskvarivosti, umetnik je odlučio da zbaci „euklidovski“ plašt, inače mukotrpno navučeni, i da u suočenju sa najprimitivnijim zadacima i primerima sprovede rejuvenaciju vlastitog likovnog bića.

Grad je iz perspektive studenata Babićeve klase svojim fluidnim i stalnoj promeni posvećenim pravilima omogućavao postojeću kulturnu anomiju, gutajući socio-darvinističkom glađu one koji nisu bili spremni da im se saobraze i svojevolumno priključe. Ružička je, uostalom kao i većina pripadnika njegove generacije, bio svedokom izneverenog predratnog ideala, ideala mladog, zdravog, moralno nepokolebljivog rasnog elementa, naseljenog duž privilegovanih zona dinaridskog pojasa, na čije je mesto sada stupio čovek grada, institucija, nerazumljive i pretvorne etikecije, bez svesti o uzvišenosti etičkih normativa. Žestina identitetskih preslojavanja, karakteristična upravo za prvu polovinu dvadesetih, inficirala je svest mladih umetnika, razorila krhke iluzije i dobrim delom zatvorila pristup alternativnim rešenjima.

¹²³ Potreba da počne sve iznova, da rekonstruiše vlastitu poetiku na inicijalnom kubističkom temelju, imala je svoje poreklo u tadašnjoj terminološkoj konfuziji. Josip Kujundžić intervenisao je ambicioznim tekstom u *Savremenu*, postavivši generičke osnove kubističke slike. Podređujući celu operaciju modernistički shvaćenom rafinovanju vizuelne predstave, autor je na primeru kompozicionog rešenja kolorističkih ploha Gogenove „Tahitijanke“ definisao dve osnovne „note“ kubističke umetnosti. „I baš te dve zajedničke note nove umetnosti i primitivizam (iz razvojno-historičke nužde) i transformizam (u korist prostorne konstruktivnosti) govore o tajnim vratima, pred koja je današnja nova umetnost stala.“ Upravo taj retrospektivni impuls zapažamo u ponašanju i delu Ružičkinom, i bez sumnje je proistekao iz uverenja o kojem je svedočio Kujundžić, da je kubizam hronološki poslednja etapa likovnog evoluiranja, ali konceptualno ništa drugo nego povratak arhaičnim, prapočetnim primerima. Posledica po slikara bila je dvojaka: s jedne strane prepoznatljiva je u njegovom socio-kulturnom eskapizmu u zone netaknute modernizatorskim impulsima, a s druge lako je uočljiva u njegovom radnom obraćanju primerima post-kubističke slike. Dva Ružičkina savremena crteža, „Glava mornara“ i „Autoportret“, primeri su za navedeno. Navod u: J. Kujundžić, „Josip Kujundžić: Kubizam (Predavanje u linijama)“, *Savremeni*, 1, Zagreb, 1923, 23-30. O kubizmu u hrvatskom međuratnom slikarstvu videti u: V. Maleković, nav. delo, 6-25.

Infantilna iskrenost dečjih crteža, kao i rudimentarna, naturalna draž civilizacijom netaknutih planinskih masiva centralne Bosne, poslužiće u svrhu pokazatelja alternativnog egzistencijalno-likovnog pravca.¹²⁴ Antiurbanost i projektovana nekultivisanost *metierea* njegove su osnovne odlike, a takve osobine postaće uskoro uzorom za Ružičkine kolege tokom njihovih pariskih, prevashodno muzejskih ekspedicija. Na taj način se u vijugama Ružičkinog razvitka tokom 1923. godine otelotvorila celovita tendencija zagrebačkih studenata likovnih umetnosti, sačinjena od slojevitih i često u potpunosti dispartatnih pokušaja usmerenih ka nedostižnom idealu postizanja makar i minimalno stabilizovanog identiteta.

U idejnom smislu bila je to gotovo neprekidna oscilacija između dvaju repera postavljenih Krležinim i Babićevim tekstovima 1921. godine: između kultivisanog umnika i atavističkim impulsima nošenog varvarina. Recepcija tih ideja nije bila neproblematična, kao što smo već ukazali, posebno ukoliko je sagledavana iz generacijskog ugla. Uvek prisutna podela povučena na osnovu iskustva i zanatske rutine, praktično neizbežna u mehanizmima likovnog stvaranja, dobijala je u analiziranom zagrebačkom trenutku na posebnoj oštini. Uznemireni do krajnjih granica izdržljivosti, mladi su užasnuto posmatrali nepomućeni mir starijih. Oni, već dobro naviknuti na dramatične promene društvenih uslova, nisu podelili unutrašnje konflikte mlađih. Bili su u stanju da svoje nedoumice sublimiraju i pretvore u estetski kredibilan odgovor, uz čiju su pomoć ostajali u poziciji nezaobilaznih subjekata na likovnoj sceni.¹²⁵ Razumljivo, ni aparaturna koja je stajala na raspoloženju kritičarima nije bila oslobođena tendencije, te su i stavovi tako proistekli formirani na osnovu lične naklonosti i stilske bliskosti. Ne smemo da zaboravimo uticaj pokrovitelja, bez čije finansijske podrške neke od ključnih pretpostavki scene i scenske produkcije ne bi ni bile moguće. I najmanja promena njihovog ukusa mogla je ostaviti značajne posledice po celokupnu umetničku situaciju u gradu Zagrebu. Na taj način oblikovana likovna scena, skromna po svojim dimenzijama, nalazila se u napetim odnosima sa finansijski

¹²⁴ Fascinaciju etno-kulturnom mapom centralnobosanskog masiva Ružička nije ni pokušao da sakrije u pismu Tabakoviću. „Narod skoro isključivo bavi se stočarstvom. Žene nose hlače kao muškarci. Imaju divne kretnje, dostojanstvene. Muškarci jako šutljivi – nepoverljivi i tajnoviti... Tako je sve tamo iskreno primitivno – pa možeš misliti kako sam se osećao kad sam ponovo došao dole među t.zv. ljude... Sveopća stagnacija! Ha, ha!“ Nije teško u ispisanim rečima prepoznati proto-zemljaške karakteristike, pre svega u napetijoj relaciji između dvaju antropoloških modaliteta, grada i planine, neobično prelomljenoj u širokim sivim zonama provincijalne margine. Čini se da je njegov smeh sa kraja pisma efektno likovno otelotvoren u gorkoj ironiji „Autobusa“ iz 1930. godine. Pismo upućeno 28. avgusta 1923. godine: Inv. br: 912/78.

¹²⁵ Tako, naprimer, Babić, „slika na način koji je njemu najviše odgovarao“.

sposobnom publikom, što je znatno problematičnije razrešavano u slučaju mladih aktera.

2.4. „Na dalekom sjeveru“

Tokom „eksplozivnih dvadesetih“ nije samo estetska procena publike posedovala korektivnu snagu u odnosu na stvaralački proces. Krhki mehanizam autohtone likovne modernosti, onakve kakvu je Šimić prepoznavao u idealnom francuskom modelu, čvrsto utemeljen u kvalitativno neporecivoj vrednosti citatnih primera, nije bio delatno bezbedan u aktuelnim zagrebačkim uslovima. Korodiran je sveprisutnim fermentom identitetskog pitanja, i tu protektivna moć „minhenskog mita“ nije bila od preterane pomoći. Kraljević nije posedovao onu snagu socijalne svrhovitosti kakvu je sobom nosio Pusen, i posledice su bile očekivane. Delimično su najavljene Krležinim i Babićevim tekstovima, i njihovom egzaltiranom privrženošću neugaslim kreativnim energijama varvarske zone, tako otporne u odnosu na svaku spoljašnju pretenziju. Dodamo li tome snažni kulturno-politički uticaj seljačke ideologije, bilo je više nego očekivano da i manje dramatični događaji, nego što je to po svom sveobuhvatnom značenju bila moskovska poseta Stjepana Radića (1924.), neizbežno dovedu do forsiranih raselina unutar tkiva hrvatske umetnosti.¹²⁶ Ipak, Krležino putovanje u istom smeru donelo je značajnije posledice za najšire shvaćenu

¹²⁶ Poseta vrha HSS Moskvi, u leto 1924. godine, koincidirala je sa opštim identitetskim pitanjima savremene južnoslovenske države, pri čemu je ono hrvatsko po vrednosnim posledicama odskakalo. Osim učlanjenja HSS u Seljačku internacionalu, Radić je u Moskvi potražio razumevanje za koncept „neutralne seljačke republike Hrvatske“. Da je sa moskovske strane imao više nego pažljive sagovornike svedoči i analiza Adama Tuza, kojom je predočena promena u spoljašnjim akcentima sovjetske revolucionarne prakse. Nakon poraza niza nemačkih revolucija (1919-1921.), sloma Mađarske Sovjetske Republike (1919.), i neuspeha Tuhačevskog pred Varšavom (avgust 1920.), sovjetski stratezi izmenili su ciljeve i metode. Kineski slučaj otvarao je novu perspektivu, i ona će uskoro biti i ozvaničena. U širem smislu, bio je to i problem pitanja lenjinovog idejnog nasleđa, odnosno ispravnosti i prioriteta u njegovom tumačenju. „In November 1922 at its Fourth Congress, the Communist International returned to the question of organizing the peasantry in 'oriental countries', formulating its 'general theses on the oriental question'. The central point of the new Comintern line was the need to draw the great mass of the rural population into national liberation struggles... In October 1923 the Throne Room of the Kremlin played host to the First International Peasant Conference, attended by 158 delegates from 40 countries... Zinoviev for his part abandoned any talk of an exclusive proletarian dictatorship. He declared that the imperative to combine workers' revolution with peasant war was 'the most fundamental feature of Leninism', the 'most important discovery that Lenin made'. Zinoviev's latest revolutionary vision was to unhinge the European order by way of a Balkan uprising that would sweep westwards from Bulgaria and Yugoslavia“. O Radićevoj poseti Moskvi i njenim posledicama videti u: D. Đokić, nav. delo, 84-86. Sovjetska pozicija, kao i citat, izloženi su u: A. Tooze, „Reinventing Communism“, u: *The Deluge. The Great War and the Remaking of Global Order, 1916-1931*, Allen Lane, London, 2014, 408-423, 420-421.

kulturnu scenu.¹²⁷ Političar je Moskvu video u svjetlu jedne od mogućih opcija, književnik je u njoj dovršio već postavljeni model. Sklon metaforama i prostornim dislokacijama, Krleža je u kontekstu severne ruske provincije nominalizovao one donje neukrotive slojeve varvarskog karaktera. Ideološki precizno spojeni u liku Vasiljeva, zamah i intelekt sada su produkovali antropološki specifikum – „Novog Čovjeka“ – beskompromisnog upravnika pilane, koji je po neizbežnoj zakonomernosti marksističko-lenjinističke dijalektike vlastitim delom menjao nekadašnju predstavu o sebi. Post-ikonički *homo faber* nije više pristajao standardima građanske memorije, i sebe je mogao jedino da reflektuje u matematički egzaktno odsečnim podacima ekonomsko-industrijskog preobražaja. Mapa je smenila album, i Vasiljev je život usklađivao sa tragovima crvenog krejona kojim je ispisivana nova topografija Sovjetske Rusije, sva od energije, gvožđa i čelika sazdana.¹²⁸ „У пустом, прашумском крају то је нови тип руског човјека који међу сибирским медвједима много више личи Цек-Лондоновим копачима злата, него руским интелегентима Антуна Павловића Чехова, на пријелазу стољећа“.¹²⁹ Rudimentarna snaga „Novog Čovjeka“, sva „po zakonu ruske zemlje“, naglašavala je dijalektiku svog razvitka jednim neobičnim detaljem: na zidu kabineta visio je naizgled nekompatibilni foto-portret. Vasiljev, „у сивом шињелу царске руске инфантерије с фурашком на глави, гдје стоји уз своју дјевојку, пред једном платненом кулисом, на којој је насликан старомодан кабриолет, са бицикличким точковима на жбице“.¹³⁰ Iz beskorisne larve šinjela, idejnim sokovima napojen, izrastao je novi Vasiljev, tako različit od predstavnika kulture sećanja, tako različit od Ane Ignjatijevne, koja je u sećanjima još jedino i

¹²⁷ U Moskvi je boravio između marta i maja 1925. godine. Utisci i zaključci naknadno su sabrani i objavljeni u knjizi pod naslovom „Izlet u Rusiju“ (1926.). Ovde upotrebljavamo unekoliko redigovano izdanje: M. Krleža, *Izlet u Rusiju 1925*, Polit, Beograd, 1958.

¹²⁸ „Тај човек проматра... географску карту Русије, на којој су црвеним круговима маркиране електричне централе, нови трансформатори и нови извори енергије у милијунима килвата, а види се на карти да се простор... црвени од тих кругова, од тих ливница, од тог тисућтонског ритма гвожђа и челика. Као најновији модел трансибирских локомотива, кроз мозак нашег генерала тутње велики планови електрификације, индустријализације, кооператива и свих оних политичких парола, којима су ти људи покренули масе у освајању Човјекових Права“. Iz Krležine severnjačke perspektive (1925.) ničeg udaljenijeg nije bilo od Babićevog straha (1921.) kojim je uzaludno pokušavao da zaštiti nežno biće „varvarinovo“ od gvozdene mreže kojom su nameravali da ga okuju, i sapnu naredbama i novinskim papirom. Činjenice gvozdene armature drugačije su u sovjetskom kontekstu, „јер Васјењка ради мудро, јер ради по плану који није пао с неба, него расте по закону руске земље“. Čini se da pridev „наше земље“ управо овде постаје коначно идејно стабилизован, настављајући даље својим функционалним трагом у различитим nominalnim varijetetima. Krležin citat u: M. Krleža, „На далеком сјеверу“, у: nav. delo, 105-152, 151-152.

¹²⁹ Isto, 152.

¹³⁰ Isto, 150-151.

postojala.¹³¹ Krležina namera očigledna je: na kontrastu dve nespojive prirode, dva nezamislivo udaljena kulturna sveta razviti idejnu teksturu narativa. Ono što nas intrigira sadržano je u činjenici da je inertni balast dijalektičkom biću Vasiljeva reprezentovala Ana Ignjatijevna, žena koja u nesavitljivosti vlastitih sećanja nije prihvatila elemente nove stvarnosti (makar i melanholično dekadentno, poput Pjotra Konstantinoviča). Ana je u Krležinoj vizuri bila epitomom konzervativne konstante, i tu se, sem potpune distance, ništa nije dalo učiniti (uostalom, ona sama pretvarala je u vakuum sve ono što se odnosilo na novi poredak).¹³² Ali, ta konzervativna konstanta u sebi je na neobičan način obuhvatala vrednosne fenomene modernosti – na kraju, družbenica Anina, Genrieta Gansovna, slavna je igračica tenisa i automobilistkinja – dajući dovoljno opravdanja da u njoj prepoznamo skrivenu aluziju na sve ono što je u stvarnosti, još više u imaginaciji reprezentovala „nova žena“.¹³³ Na taj način, Krležino rusko iskustvo, prelomljeno biografijama Vasiljeva i Ane Ignjatijevne, usecalo je neizbrisiv signum u idejno napetu kolegijalnu strukturu zagrebačkih studenata umetnosti, onu unutar koje je svoje mesto tražila i Mica Todorović.

¹³¹ Krleža do u detalj iznosi činjenice njenog skromnog salona, u koji je saterana iz razloga ideološkog nepripadanja. Ana je bila onaj nesavitljivi element prošlosti na kojem je svoju čvrstinu potvrđivao pravoverni Vasiljev. Sve ono što je prezreo bilo je tu, u njenoj blizini, delom njenog bića, bez obzira na vremenske granice. „Читава соба, све стијене и све стражње даске окренутих ормара, каширане тканином и саговима, биле су тапетиране уоквиреним фотографијама разних величина. Четворинице, сасвим сићушне, уоквирене педаљ тешком ебановином, обојадисане минијатуре на слоновој кости, паралелограми, окомити и водоравни... обитељски ансамбли госпођа и господе у доламама, у цилиндрима, у балским хаљинама, у аристократској руској гали, марабу, свила, драгуљи...“. Sva ta netragom nestala prošlost, fotografisana i pretopljena u gusti Anin očaj, ništa manje očajanja nije uzrokovala kod Vasiljeva, i pisac jednim neverovatnim monološkim pasažom efektno detektuje strah koji pred tom ženom probija iz dijalektički rigoroznog upravnika pilane. „Између нас и њих нема компромиса! Нигдје! На читавом свијету! Требали сте само двадесетичетири сата да проживите на Колчаковом фронту, када су газили преко наших позиција, пак да видите што је у стању једна таква Ана Игњатијевна да уради...“. Neobičnom rodnom transpozicijom Ana je bačena na front, i u zastrašujućoj impersonaciji Kolčakove sile postala je neugaslom pretnjom po Vasiljeva i lenjinističku dogmu, otvarajući svojim „jurišom“ dovoljno širok prolaz postepenom napredovanju mizoginijskog sentimenta unutar opštih idejnih koordinata ortodoksnog marksizma. Navodi u: Isto, 114, 144.

¹³² „Делегате партијске она суверено није почастила ни једним јединим погледом и није понудила ни једним залогajem. На десној страни Ане Игњатијевне био је вакуум“. Navod u: Isto, 118.

¹³³ Ozlojeđena Moskva (Zinovjev i Buharin, pre svih) oštro je istupala proti socijal-demokratske, post-revolucionarne Nemačke, videći u njoj glavnog idejnog protivnika. Krležin *deus ex machina*, industrijalac Difenbah, i sam Nemaц poreklom, narativna je kopča sa navedenom odbojnošću. Groteskno profilisan, razotkriće Anine afinitete serijom fotografija na kojima su zabeleženi detalji njegovog modernog hamburškog imanja, sa svim onim potrepsinama koje su dozvoljavale razvitak različitih aspekata savremenosti (uključujući tu i tenis). Pisac je na taj način trećim fotografskim setom u paralelu postavio neprihvatljivost nemačke paradigme, sa neprihvatljivošću Aninih preferencija, što je nesumnjivo ostavilo šire posledice na idejno osvešćenu publiku u Zagrebu. Detalje o Difenbahovim fotografijama moguće je pročitati u: Isto, 134-137. O simboličkoj vrednosti tenisa za rodnu emancipaciju, i to upravo na nemačkom primeru, opširnije u: E. Jensen, „Disorder on the Court. Soft Men, Hard Women, and Steamy Tennis“, u: *Body by Weimar. Athletes, Gender, and German Modernity*, Oxford University Press, Oxford, 2013, 15-49.

Široko postavljene parametri celovito shvaćenih realizama dvadesetih nisu našli dovoljno mesta za jednu vrlo značajnu činjenicu aktuelne stvarnosti. Njihova perceptivna ravan nije zahvatala fenomen „nove žene“. Ostavljena je po strani, iz različitih, nekada potpuno suprotstavljenih razloga. S nekima od njih već smo se upoznali, i delimično su vodili poreklo od predratnih shvatanja da žena ne može dopunjavati muškarca, biti mu ravnopravnim sagovornikom u svim kulturnim oblastima, između ostalih i u likovnoj umetnosti. Takvo stanovište bilo je duboko esencijalističko, i nije pretpostavljalo da je društvo po svim svojim karakteristikama, pa i po pitanju rodne relacije, podvrgnuto neprekidnim procesima transformacije. Ideolozi „odvojenih puteva“, koliko god bili savremeni i napredni u celini vlastitih socijalnih vizija, suočeni sa fenomenom ženine modernosti obavljali su neobičnu operaciju društvene separacije. Žena je u njihovim vizijama nasilno izdvajana kao autonomni entitet, ostavljena izvan tokova socijalne evolucije, uz istovremeno podvrgavanje čitavom sistemu obligatornih relacija. Esencijalizujući njeno društveno biće izgradili su predstavu o ženi kao nositeljki visokih etičkih vrednosti. Tako je ona posledično, u skladu sa prirođenom joj vrlinom, predstavljala onaj neophodni element za održavanje društvene ravnoteže u teško razumljivim procesima sveopšte modernizacije. Dakle, žena je postojala kao moralna konstanta koju je bilo neophodno udaljiti i po svaku cenu zaštititi od neizvesnosti svakodnevnice, industrijalizovane civilizacije, dodeljujući joj isključivo karitativne socijalne zadatke.¹³⁴ Dovedemo li rodnu tematiku na nivo aktuelne zagrebačke likovne scene, više je nego očigledno da su ključna mesta u procesu poetičke transformacije dvadesetih pripadala umetnicima-muškarcima. Razlozi su svakako širi i raznovrsniji od onih iskovanih u zatvorenim intelektualnim krugovima. Nizak nivo ekonomske razvijenosti najčešće je sprečavao mlade žene da se odvažaju, i da svoje intimno iskazane talente i umetničke sklonosti pedagoškom obukom podignu na nivo objektivnog umetničkog znanja. One koje su imale tu mogućnost

¹³⁴ Upravo je položaj žene, na način kako je razmatran u ondašnjim liberalnim krugovima, reprezentovao onaj problematični zglob oko kojeg se navedeni svetonazor preteče savijao udesno. Izdvojimo primer Milana Ćurčina, urednika liberalne *Nove Evrope*, koji je dozvoljavao mogućnost potpunog političkog i građanskog oslobođenja samo britanskim ženama, očvrslim u službenju državnim ratnim naporima. Videti u: S. Barać, nav. delo, 520-536. Ćurčinovo procenjivanje kolektivnog identiteta britanske žene na osnovu patriotske odanosti, funkcionalizovane ulogama majke i bolničarke, bilo je očigledno delom celokupnog liberalističkog fantazma, bez jasne predstave o stvarnosti međurodnih relacija u savremenom britanskom društvu. O drugačijem, unutrašnjem, i potpuno individualizovanom odgovoru koji su ponudile neke od savremenih Britanki, odbijajući ultimativnu viziju majke i bolničarke, kao i o oštroj reakciji hegemonog diskursa tim povodom, videti opširnije u: J. Marcus, „The Asylums of Antaeus: Women, War, and Madness – Is there a Feminist Fetishism?“, u: *The New Historicism*, ur. H. Aram Veese, Routledge, New York, 1989, 132-151; J. Wingate, „Motherhood, Memorials, and Anti-Militarism: Bashka Paeff’s ‘Sacrifices of War’“, *Woman’s Art Journal*, vol 29, 2, New Brunswick, 2008, 31-40.

vodile su poreklo iz gornjih društvenih slojeva, i po završenim osnovnim studijama nastavljale su reprezentovati ideale koji su stajali u samim identitetskim temeljima tog socijalnog miljea.¹³⁵ Tako je klasno u funkcionalnom smislu nadmašilo estetsko. Poreklo, etikecija, društvene obaveze, predstavljali su nerazdvojne delove opsežnog narativa ženske likovne umetnosti, dramatično udaljenog od osnovnih tokova, od stilskih promena i modernističkog pročišćavanja postupka. Umetnicama namenjeno područje izdvojeno je izvan disciplinarnu dinamiku, i skrajnuto u međuzonu u kojoj protok vremena nije ostavljao vidan trag. Žena-umetnica ostajala je zatočenicom društvenog stereotipa na osnovu kojeg je prepoznavana prvenstveno kao nositeljka od prirode joj dodeljenih vrlina. Mogućnost individualnog iskoraka izvan propisanog modela, akt pobune ili nepristajanja bio je teško zamisliv.¹³⁶ Istovremeno, formiranje nove države (Kraljevine SHS) uslovalo je značajne strukturalne izmene u procesu umetničkog školovanja. Upisna politika zagrebačke Akademije postavljena je na široku, liberalnu osnovu. Podvajanje po rodnoj pripadnosti nije postojalo, ali je na njegovo mesto stupila jedna drugačija segregacija. Novo društvo, oslobođeno unutrašnjih hijerarhijskih stega i zainteresovano za napredak u svim kulturnim poljima, srušilo je zabrane pristupu akademskom likovnom obrazovanju. Finansijska podrška države sistemom stipendija značila je da za učešće u nastavnom sistemu više nije bila neophodna klasna predispozicija.¹³⁷ Razumljivo, ovo je ostavilo delatne posledice isključivo u slučajevima akademskog profilisanja muških kolega. Studentkinjama su bili neophodni i dodatni uslovi, oni koji su značajno prevazilazili njihovo lično opredeljenje. Pre svega, bilo je neophodno rastvoriti preovlađujuću strukturu mišljenja koja je ženu prepoznavala samo u funkcijama supruge, majke i domaćice, što je u njihovom slučaju pretpostavljalo poreklo koje je vodilo iz neke od intelektualno naprednijih porodica, onih koje su u potpunosti bile otporne na gore navedeni mitem. Tek nakon što je na nivou porodice bilo moguće odbaciti predrasudu o „odvojenim

¹³⁵ Dobar primer nudi kritičarski prikaz izložbe zagrebačke umetnice Zore Preradović. Anonim., „Zora pl. Preradović“, *Vijenac*, 3, Zagreb, 1923, 59.

¹³⁶ Ovde je neophodno izdvojiti primer Naste Rojc, koja je reprezentovala jedan karakterističan, dobrim delom zanemaren odvojak „minhenskog mita“. Njena se osobenost pre svega ogledala u nesvakidašnjoj likovnoj interpretaciji vlastitog identiteta („Autoportret – lovac“ 1912.; „Simbolistički autoportret“ 1914.), koja je vrednosno prevazilazila formalno-tehnološke aspekte dela. „Štoviše, prihvatimo li određenje koje nekonvencionalne životne stilove, eksperimentalne prikazivačke prakse i istraživanja novih tipova individualnih i kolektivnih identiteta izjednačava s prevratničkim potencijalom i kritičkim impetusom avangarde, mogli bismo čak ustvrditi kako je Nasta Rojc bila i jedna od prvih hrvatskih avangardnih umjetnica“. Navedeno i opširnije u: Lj. Kolečnik, „(Ne)moguća priča...“, 88-107, 98.

¹³⁷ Značajan segment u korespondenciji Ružička-Tabaković odnosio se upravo na finansijsko stanje mladih umetnika, te je, između ostalog, Ružička redovno obavestavao prijatelja o ritmovima isplate državne stipendije.

putevima“, a sami tim i onu o ženinom služenju u zaštiti visokih etičkih normativa, put u akademski proces postajao je otvoren.

Najvažniji uslov rodne liberalizacije i njenih afirmativnih posledica nije bio ostavljen samo okolnostima ličnih i porodičnih afiniteta. Bio je nepohodan širi kontekst, koji je podrazumevao postojanje odgovarajućeg ambijenta, dovoljno prijemčivog za moderne novotarije i afirmativnu slobodu, koje su mu, paradoksalno, bile istovremeno i uslov i delatna posledica. Takvu konfiguraciju donosio je grad, savremeni grad sa svojim svakodnevnim ritualima, fleksibilnošću međuljudskih relacija, i visokim nivoom tolerancije za različitosti i nove socijalne fenomene. Zagreb je ekonomskom dinamikom dvadesetih, ali i nasleđenim oblicima gradske kulture, koji su u novim, medijatizovanim okolnostima savremenog života dobili na specifičnoj gustini, reprezentovao sasvim odgovarajuće mesto za opstanak i slobodan razvoj novih socio-kulturnih tipova. Ovde uključujemo sve tipološke manifestacije „nove žene“, uvek zadržavajući određeni nivo opreza. Bez obzira na širinu mogućnosti koje je sobom nosio Zagreb dvadesetih, ženina modernost neizbežno je prolazila kroz gotovo neprekidna iskušenja, pre svega suočena sa istorijski nasleđenom inercijom unutar rodno specifično obeleženih prostora. Jedan od takvih prostora bila je i zagrebačka Akademija. Ona je, pored spomenute inercije vezane uz doktrinarno shvaćenu privilegiju snažnog muškog autorstva, omogućavala da se u neposrednu vezu dovedu klasno nekompatibilni pojedinci. Bio je to paradoks demokratizacije, čijim su posredstvom sučeljavane nepomirljive socijalne i psihološke razlike. U uslovima sve teže finansijske situacije (upravo je jedna od nekolicine međuratnih ekonomskih kriza zahvatila evropske i jugoslovenske prostore 1923. godine) navedena interakcija ostavila je duboke tragove i u tamošnjim međurodnim odnosima. Potičući dobrim delom iz patrijarhalnih sredina, često upravo suprotnih po životnim shvatanjima od onih iz kojih su pristizale njihove akademske kolegice, studenti su nasleđivali i ukorenjene predrasude o mestu i funkciji žene u društvu.¹³⁸ Za pogled iznutra ponovo se korisnim pokazuju Ružičkina pisma Tabakoviću.

¹³⁸ U zagrebačkom slučaju neophodno je izdvojiti i primer jedne drugačije oblikovane predrasude. Njeno je poreklo starije, i vezano je uz stalešku strukturu austrougarskog društva. Reprezentovana je posredstvom složene etikecije koja je Nasti Rojc propisivala odnose sa kolegama u Minhenu (1907.). Klasno bliska Kraljeviću ušla je u punu komunikaciju sa njim, dok je ostala suzdržanom u odnosu na socijalno različite Becića i Račića, uz poteškoće u dijalogu sa Hermanom, prouzrokovane Nastinim antisemitskim stavovima. Inercijom kolegijalnog saopštavanja (Becić je poratni predavač na zagrebačkoj Akademiji) negativnosti njenog ponašanja mogle su produkovati dodatni strah u suočenju sa manifestacijama ženske modernosti, sa svim onim što je „novu ženu“ činilo javno prepoznatljivom. Razlike epistemološke prirode koje su razdvajale drugu od treće decenije zamagljene su vremenskom

2.5. Fotografija, crtež i Sezanov zavrtnaj

Neprekidno suočen sa finansijskom i svakom drugom oskudicom, Ružička je sa izraženom odbojnošću posmatrao svoje kolegice, personifikujući njihovim životnim stilovima socijalne traume koje su ga svakodnevno pratile. Posebnim predmetom njegove pažnje bila je njihova naizgled luksuzna ili možda samo funkcionalna gradska odeća, ali ništa manje i društvena emancipacija uz čiju su pomoć bile slobodne da učestvuju u onim događajima i na onim mestima koja su donedavno bila isključivo muškom privilegijom. Opisujući Tabakoviću susret sa anonimnom Lj. i Micom Todorović, Ružička zaključuje sledeće: „... te se žene daju divno zaklipsisavati, one su obe, naime, vazda u nekim višim poetsko-filozofskim sferama, a ja se stavim na najniži, zverski položaj, pa eto ti contrasta. *'Il n'y a pas quel contraster'*, rekao je i papa Cezanne“.¹³⁹ Među njima je razapeta nepomirljiva distanca, čije opravdanje ima evidentno dublje razloge. S jedne strane Ružička sugeriše vlastitu vitalnost, ono animalno, neukroćeno varvarsko u sebi, ne samo kao društvenu pozu, već i kao meru vlastite umetničke potencije. Taj „zverski“ položaj suprotan je „poetsko-filozofskim sferama“ i mekoputoj izveštačenosti gradske egzistencije, koja je svojom femininom stranom u njegovim očima reprezentovala sve ono što je odudaralo od naturalne čistoće stvaralačkog poriva. Na jednoj strani bila je dinamika modnih trendova, na drugoj trajna vrednost umetničkog postupka. Iza Ružičkinih stavova citatnom snagom stajao je Sezan. U kontekstu odnosa sa kolegicama Sezan je posedovao vrednost umetničkog uporišta i sigurnog znanja, koje je posredstvom očigledno rodno obeležene tranzicije generacijski prenošeno.¹⁴⁰ Iz Ružičkine perspektive atelje je sa svim svojim tajnama i procedurama bio povlašćeno mesto sticanja umetničke veštine. Znanje i veština bazirani su na dugačkim procesima rafinovanja materije i forme, i njihovim postupnim dovođenjem u neposrednu blizinu zamišljenog ideala. Sve to zahtevalo je postojanje vizije, kreativne imaginacije, srčanosti da se individualno izdvojiš, da samuješ u

bliskošću i elementima formalnog jednačenja između predratnog i poratnog modela ženske modernosti. Uostalom, Krleža je tu nesigurnost dobro reprezentovao likom Ane Ignjatijevne. O relacijama koje je Nasta Rojc održavala u Minhenu videti u: Isto, 102.

¹³⁹ Inv. br. 902/78.

¹⁴⁰ Ovde se otvara pitanje Sezanovog nasleđa u zagrebačkim umetničkim okvirima početkom treće decenije. Čini se da su mlađi umetnici, studenti Akademije, u njemu gledali neku vrstu narativne potvrde i autorske izvesnosti koja se lapidarnim sentencama širila umetničkim tkivom, sve do poslednje delatne ćelije. Taj vrednosni transfer koji je od Sezana načinio neku vrstu narativnog uporišta, već je prepoznat u savremenim francuskim post-avangardnim manifestacijama, što je vrlo verovatno na posredan način senzibilisalo i shvatanja mladih Zagrepčana.

estetskim zonama nasuprot svetu, što je po Ružičkinom mišljenju bilo nedohvatno mladim koleginicama. One su već usudom rodnog pripadanja izgubile i najmanju šansu da sudeluju u produbljenim iskustvima asimilacije umetničkog ideala. Njihov semantički svet nije u svoju mapu uključio listove Sezanovih rečeničkih sklopova, neumoljivo ih ostavljajući sa onu stranu hermeneutičke kredibilitnosti.¹⁴¹ Ružičkina primedba ciljala je ka diskreditaciji karakterističnog socijalnog obrisa koleginica, prepoznatljivog u terminološkim pretpostavkama „nove žene“. Dobro ga je detektovao: odeća, žargon metropole, apersonalna hladnoća u međusobnom ophođenju.¹⁴² Spojena sa trenutnim, često loše razumevanim fenomenima gradske kulture, ona kao takva nije posedovala dovršen identitet. Predstavljala je samo niz opštih reakcija na pomenute senzacije, bez trajne i prepoznatljive suštine. U javnom prostoru identifikovana je posredstvom funkcionalne spoljašnjosti, prevashodno vidljive u odevnoj kombinaciji, odnosno upadljivošću novostvorenih manira, pri čemu niko od savremenika nije ni pokušao da pronikne dublje iza osnovnih vizuelnih informacija koje su krile suštinske potencijale novog tipa.¹⁴³

Da je u sučeljavanjima različitih shvatanja umetničkog identiteta sve ipak bilo daleko kompleksnije od repetitivnog iznošenja opštem stereotipu bliskih stavova, svedoči fotografija očuvana u Tabakovićevoj arhivskoj građi.¹⁴⁴ Savremena njegovoj prepisci sa Ružičkom, prikazala je u formi grupnog portreta studente zagrebačke Akademije. Društvo je poziralo na kratkom stepeništu ispuštenom ispred dostojanstveno usečenog kamenog portala, dok je ispis olovkom na poledini fotografske kartice upućivao da je reč o navedenim akterima, uz neobičan dodatak smešten unutar velikih zagrada: „Mica Todorović – žena na fotografiji“.¹⁴⁵ Koliko god

¹⁴¹ Potreban je oprez! O njemu svedoči Sumerekerova i Grdanova bečka epizoda, u kojoj su tražili formalnu recepturu na primerima starih majstora, što je Ružička kritički odbacio. Postupak detaljnog prepoznavanja slikovne fakture nije bio dovoljan, i navodi na zaključak o dvojnem poreklu estetske senzacije. Ona unutrašnja motivacija, najuže vezana uz hermeneutičku ideju snažnog, maskulinog autorstva, ostajala je trajno nesvodivom na elemente simplifikovanog procesa vizuelne inspekcije.

¹⁴² Razumljivo, „nova žena“ posedovala je i one zastrašujuće, amoralne aspekte unutar parametara vlastite urbane oslobođenosti, one o kojima se došaptavalo, a Ružička ih ne bez ironije i zrnca muške pakosti saopštava prijatelju. „Nekoliko puta vidio sam Lj. u društvu oficira u kavani – 'emancipovana' je već totalno, ima šišane kose i puši u kavani. Može ti biti žao da si nisi hteo priuštiti mušku zadovoljštinu.“ Citat u: Inv. br. 909/78.

¹⁴³ O Kamilu Ružički i njegovom delu nešto detaljnije, ali bez navođenja elemenata proisteklih iz korespondencije sa Tabakovićem, videti u: I. Reberski, „Kamilu Ružička u kontekstu hrvatskog međuratnog slikarstva“, *Život umjetnosti*, 39-40, Zagreb, 1985, 13-24.

¹⁴⁴ Crno-bela fotografija kojoj je olovkom na poledini označena 1923. godina, zavedena je u Arhivu Likovne galerije SANU pod brojem: Inv. br. 4782/92.

¹⁴⁵ Ivanka Reberski, bez posebno iskazanog interesa za ikonografiju predstave, navela je imena nekolicine učesnika: Oton Postružnik, Ivan Tabaković, Bartul Petrić, Vanja Radauš, Krsto Hegedušić,

da je citirana primedba nastala samo kao posledica nama nepoznate arhivarske namere, ona svojim akcentom odlično služi svrsi uvođenja u ikonografsku zamisao navedenog foto-narativa. Mica nije definisana kao umetnica, već je ostavljena u socijalno neutralnom statusu isključivo biološkog bića. Zašto? Nije potreban izuzetno pažljiv pogled da bi u njenoj fotografskoj impostaciji bile prepoznate amblematske karakteristike „nove žene“. Mlada slikarka, intelektualno provokativna, gotovo da je i sama insistirala na takvoj identifikaciji. Osećala se u potpunosti sraslom sa svim spoljašnjim manifestacijama ženske modernosti, do mere da joj nije teško padala uloga koju je „igrala“ u fotografiji. Ali, teatralizacija narativa bila bi nepotpuna i suštinski neefikasna bez muških aktera. Neki od njih odaju nezainteresovanost; distancirani su, moguće svesno povučeni u zatamnjene delove kadra i suzdržani u odnosu na njeno prisustvo, što ne znači da je interakcija u potpunosti izostala. Njen najvažniji deo smešten je u samom centru fotografije, realizovan kolegijalnim gestom preuzimanja za njih nekarakterističnog aksesoara. Micin suncobran dospelo je u ruke prijatelja, i već je samim aktom zamene postao neupotrebljiv. Bila je to prikladno plasirana ironija, kojom je eksplicitno naznačena traumatičnost ondašnjih međurodnih relacija, ovde potertana prelomljenom drškom suncobrana. Raznovrsne grimase muških aktera i Micina frontalna, potpuno autarhična pozicija, naglašeno odvojena vizuelnom konekcijom sa posmatračem, nagoveštavale su specifičnu formu medijske reprezentacije. Ispunjena anegdotalnim štimungom fotografija je nesumnjivo citirala funkcionalnu dinamičnost tadašnjih reklamnih tabloa. Da bi propozicije koje je celoviti modni tablo zahtevao bile u potpunosti ispunjene potrudili su se muški učesnici. Obučeni u skladu sa zahtevima tadašnje muške mode, ostvarili su vizuelnu celinu sa modernom ženom, eksplicitno asocirajući na reklamni prikaz kakvog modnog magazina. Kolege, studenti, muškarci, obelodanili su na taj način visok stepen unutrašnje slabosti. Njihove idejne forme, ništa manje i njihova usredsređenost na stroge principe likovne veštine, u suočenju sa savremenom, ekskluzivno gradskom kategorijom ženske oslobođenosti, temeljno su uzdrmane.¹⁴⁶

Mica Todorović. Zanimljivo je da autorka datovanje fotografije pomera u 1924. godinu. Videti u: I. Reberski, *Oton Postružnik. U znaku likovne preobrazbe*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1987, 14.

¹⁴⁶ Nešto od paradoksa koji je obeležavo zagrebačku fotografiju prepoznajemo i u desetak godina starijoj fotografiji italijanskih futurista. Nastala prilikom radne posete Parizu (1912.), omogućila je Marinetti i drugovima da se upišu izborom odevne kombinacije u složene kodove socijalne mimikrije. „Futurist paintings and sculptures may still look modern – in fact, more modern than anything today’s art has to offer – but these gentlemen themselves do not... They look as if they are in costume, wearing the clothes of the bourgeois society against which they have declared war.“ Beltingova primedba konceptualno se podudarala sa ponašanjem Micinih kolega. Bliski idejnom svetu civilizacijom netaknutih zona, smeštenih

Ne ulazeći u moguće dublje razloge nastanka fotografije, niti razloge njene karakteristične inscenacije, bez ikakve sumnje možemo da zaključimo da je vizuelno otelotvorila Micinu onovremenu strategiju. Talentovana devojka, koja se posredstvom ozbiljnog pedagoškog procesa pripremala za budući umetnički život, nije mogla napustiti poziciju od suštinske vrednosti za njen identitet. Svesna da bez radikalne socijalne promene, uključujući tu i otvaranje gradova u celovitoj punoći njihovih mogućnosti ženama, ni njena likovna ambicija neće naći dovoljno spoljašnjih opravdanja za opstanak, nije propuštala da naglasi pripadanje aktuelnim standardima modernosti. S druge strane, odjek polarizacije različitih idejnih stanovišta koja su uticala na kolektivnu svest mladih zagrebačkih umetnika osećala se integrisanom u idejnoj pozadini fotografije. Anegdotski upriličen konflikt „nove žene“ i samo naizgled (isključivo konfekcijski) modernih muškaraca, skrivao je u sebi kompleksne slojeve značenja, i ništa manje kompleksno poreklo. Efemernost situacije koju je memorisalo mehaničko oko aparata sugestivno je podređena opštem kontekstu grada. Akteri su mladi muškarci, obučeni u skladu sa potrebama gradske mobilnosti i okupljeni u trenutku nakon što ih je Zagreb natopio vlastitim senzacijama. Ali, kao što smo već primetili, idealizovanu konstrukciju prizora remetilo je prisustvo žene.¹⁴⁷ Prikladno odeveni muškarci služili su prepoznatljivom ritualu kontrole gradskih zona, ritualu kojeg pratimo još od samih početaka industrijske modernosti, i koji je unutar svojih uobičajenih manifestacija upisivao i kategoriju *flanera*. Iz rodne perspektive opserviran, *flaner* je kao urbana kategorija nastao upravo iz razloga postojanja odvojenih zona – ekskluzivno muške zone gradske dokolice, i domestifikovane zone etičke vrline, u kojoj je u porodični okvir uklopljena svoje mesto imala da nađe žena. Njegova pokretljivost funkcionalno je bazirana na apsolutnoj nezavisnosti u odnosu na bilo kakav imperativni zahtev. Nijedna ga socijalna obaveza nije doticala, i bio je u stanju da nesputano i po

na pristojnoj udaljenosti od Zagreba i njegovih gradskih potencijala, oni su vlastiti socijalni lik usklađivali sa potrebama diskurzivnog ponašanja karakterističnog za svet urbane modernosti. Odeća je bila samo još jednim elementom celovitog kontrasta koji je pratio njihovo društveno ponašanje, vizuelno efektno obelodanjujući unutrašnju identitetsku nestabilnost dvadesetih godina, koju kostim nije mogao da prikrije. Citat u: H. Belting, *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003, 28.

¹⁴⁷ Ikonografsko rešenje može svoje idejno opravdanje naći u tezi Elizabet Vilson, oblikovanoj oko pretpostavljene diskurzivne korozivnosti moderne žene. Ona je po svojoj ontološkoj konstrukciji predstavljala „an irruption in the city, a symptom of disorder, and a problem“ Citat, uz opšti pregled problematike vezane za gradsku modernost i mesto žene u njoj preuzeti iz: A. D’Souza, T. McDonough, „Introduction“, u: *The invisible flaneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*, ur. A. D’Souza and T. McDonough, Manchester University Press, Manchester, 2006, 1-17.

vlastitom nahodjenju selektuje i najnezatniji detalj stvarnosti.¹⁴⁸ Ali, u tu i takvu idealizovanu projekciju, posredstvom drugačijih epistemoloških ritmova, neočekivano se upisivala žena. Moderna žena, vođena ambicijom nalik onoj razvijenoj kod eponimnog *flanera*. Problematizujući stvarnost do mere koja je dovodila u pitanje podvojenost rodnih zona, ona je ukidala i ontološko opravdanje *flanerovog* postojanja. Takva invazivnost podrazumevala je i promene u egzistencijalnoj strukturi savremene žene, pre svega u načinima njene komunikacije sa gradom i gradskim senzacijama, do mere da je iz fakticiteta urbanih odnosa izrastala perspektiva postojanja nekakve hibridne dopune *flaneru*. Ta pretpostavljena kategorija, neprecizno opisana kao ženski *flaner*, i smeštena na prelaz 19. u 20. vek, najčešće je sinonimno vezana uz fizionomiju „nove žene“.¹⁴⁹ Njena modernost, praćena potrebom da bude nezaobilaznom konzumentkinjom trendovskih imperativa, činili su je izuzetno uočljivom u vizuelnoj mapi grada, i nezaobilaznom u različitim raspravama koje će u poratnom vremenu biti pokretane po pitanjima „povratka u red“ i ženine urbane modernosti.

Osmotrimo li iznova površinske činjenice zagrebačke fotografije, prepoznaćemo u njima postojanje *flanerove* obe rodno definisane komponente. Svesni odbojnosti koju su zagrebački studenti osećali u odnosu na savremene fenomene gradske kulture, možemo u njihovom pristupu registrovati deo onog straha koji se još od početaka modernosti širio među muškom populacijom, a istovremeno i deo one defanzivne taktike kojom se narušeni muški identitet branio. Biti *flanerom* značilo je očvrnuti u suočenju sa opasnostima nesputane modernosti, i to upravo na onim mestima koja su svojim karakterom bila naglašeno diskutabilna.¹⁵⁰ U temporalnoj

¹⁴⁸ Mila Ganeva donosi iscrpan pregled istorijskih transformacija pojma i funkcionalne suštine *flanera*, ali izdvaja citat iz anonimnog pariskog pamfleta (ispisanog 1806. godine) u kojem je preciziran karakterističan dnevni ritam egzemplarnog *flanera* kakav je bio tamo izdvojeni gospodin Bonom. „In his aimless and solitary sauntering around Paris, M. Bonhomme combines the regularity of a routine – he makes the same rounds day in and day out – with an acute interest in the newest inventions of the modern age, such as the transatlantic telegraph and new building technologies. The flaneur represented by M. Bonhomme has a secure income and is seemingly free from familial and work responsibilities“. Navedeno u: M. Ganeva, nav. delo, 25.

¹⁴⁹ Specifičan slučaj artificijelne inskripcije *flanerovskih* karakteristika na urbanu fizionomiju žene analizira Anke Gleber. Rutmanov „ulični film“ poslužio je kao neposredan dokaz doslovno mehaničkog upisivanja kategorije koja je trebalo da posluži ublažavanju diskurzivnih pukotina u aktuelnoj stvarnosti Nemačke dvadesetih godina. A. Gleber, nav. delo, 67-88.

¹⁵⁰ Ovde usvajamo gledište Elizabete Wilson, koja je u istorijskim transformacijama *flanerovog* egzistencijalnog opravdanja prepoznala samo odbrambeni mehanizam više, a nikako dokaz arogantne ili superiorne kontrole gradskih prostora. „... there could never be a female *flaneur*, for this reason: that the *flaneur* himself never really existed, being but an embodiment of the special blend of excitement, tedium and horror aroused by many in the new metropolis, and the disintegrative effect of this on the masculine identity... He is a figure to be deconstructed, a shifting projection of angst rather than a solid embodiment of male bourgeois power.“ Citirano iz: A. D'Souza, T. McDonough, nav. delo, 10.

vertikali kojom su devetnaestovekovni strahovi evropskih gradskih regija preneti do zagrebačke urbanosti dvadesetih godina dvadesetog veka, presađeno je i kompoziciono rešenje fotografije. Muškarci, doktrinarno opredeljeni na način koji ih je udaljavao od savremenih gradskih okolnosti (o čemu je Ružička belodano svedočilo), inscenirali su jedan naizgled *flanerski* tablo, pokazujući različite stepene pogubne afektacije u sučeljenju sa pretnjom „nove žene“. Ta „nova žena“, ovde Mica Todorović, niukoliko nije bila pasivnom učesnicom, i ne možemo je prepoznati samo kao simplifikovanu objektivizaciju muške traume. Ona je delatna na jedan drugačiji, nekarakterističan način, a posledice tog delovanja višestruke su.

Posledice su uočljive u anegdotski aranžiranom procesu razmene rodno kodifikovanih detalja. Nekoliko trenutaka pre nego što je mehanizam aparata upamtio postavljenu scenu, Mica je prepustila suncobran kolegama (da li svesno?), dodajući zrnice neprimerenosti njihovim defanzivnim *flanerskim* pozama. Proces identitetske translacije posredstvom aksoara označio je istovremeno i rodnu hibridizaciju onih aktera do kojih su navedeni komadi dospeli. Na taj način naglašena je još jedna retrospektivna linija, poreklom smeštena u kraj prethodnog veka, čijim su delovanjem autorske kompetencije neizbežno povezivane sa emotivnim kategorijama osetljivosti i empatije. Istorijski primer praćen je istovremenom produkcijom adekvatnog ikonografskog varijeteta. Taj novi oblik nije imao, a nije ni mogao da prisvoji rezolutne identitetske obrise. Hibridan po konceptualnoj ideji koja je vrednosno stajala u pozadini njegovog nastanka, činio je neobičnu sintezu muških i ženskih identitetskih elemenata.¹⁵¹ Njegova androginitet, iz umetničkog (ali ništa manje i Micinog) ugla značajna stoga što je pretpostavljala apsorpciju ženskih kreativnih potencijala, dominirala je *fin-de-siecle* epohom, ostavljajući svoje opipljive tragove i u dvadesetim godinama narednog veka.¹⁵² Krleža je kritički nemilosrdno pogodio Babića, svedočeci

¹⁵¹ „The *pure* androgyne became a sign of creative force for the Symbolists, incorporating the female principle without the taint of sexuality. Similarly to the construction of hysteria, it asserted the notion of the feminine as creative while maintaining the exclusion of actual women from the ideology of creativity. The asexual androgyne may also have contained a strategy not only to oppose but even to subjugate or suppress *filthy sexuality* represented by women, especially in the guise of the *femme fatale*“. Navedeno prema: P. Mathews, nav. delo, 113.

¹⁵² Kombinujući *flanerske* i androgine predispozicije, savremeni zagrebački umetnici, poetički ukorenjeni u primerima zapadnoevropske umetnosti, aludiraće u svojim radovima na već navedeni spoj različitih rodni karakteristika. „Slikar Tartalja u kafani 'Museum'“, Vladimira Filakovca, odnosno „U kavani“, Marijana Trepšea, upućuju u tom pravcu. Slikani akteri, graciozni, omekšanih crta lica, elegantno izduženih, tordiranih tela i postavljeni unutar diskutabilnih gradskih zona, eksplicitno su svedočili o navedenoj hibridizaciji. Ali, pored navedenih vizuelnih predstava, i opšti likovni diskurs trenutka sadržavao je u kritičarskim tekstovima otvorene aluzije u tom smislu. Tako Krleža u programatski vehementnoj komparaciji Babićevog dela sa aktuelnim nemačkim tendencijama primećuje da je Babić

o svim internim složenostima kroz koje je prelaman pojam autorstva u zagrebačkim dvadesetim. Biti *flanerom* i upuštati se u defanzivno prepoznavanje gradskih zona, nije bilo dovoljno. Senzitivnoj bolećivosti androginog umetnika sada je suprotstavljen novi tip, vitalnim sokovima i gustom životne ambicije prepunjeni varvarin. Bio je to rasno-etnički tip koji je svojom profilaktičkom snagom simbolički obezbeđivao sigurnost područja namenjenog realizaciji novog umetničkog narativa, u stilsko-formalnom smislu stavljenog unutar čvrstih ograda opipljive realnosti. O njemu je razmišljano, i njegovim se tragom odlazilo u centralnobosanski masiv. Ulazeći u kompozicionu celinu analizirane fotografije, umetnica je svesno naglasila nesigurnost identitetskih pretpostavki njenih kolega i nedovršenost nove profilaktičke naracije, neobično najavljujući nešto od nastupajućih redova Krležinog ruskog putopisa.

Suočena sa potrebom da u potpunosti razvije autentičan način sudelovanja u stvaralačkom procesu, Mica je svesno insistirala na onim razlikama koje su je činile drugačijom u odnosu na umetničke vršnjake. Sva delikatnost njihovih odnosa, koji su oscilirali od odbojnosti do potrebe da njen lik bude uhvaćen i vizuelno pripitomljen, dobiće specifičan nastavak Tabakovićevim crtežom „Portret M.T.“ (1923.godine).¹⁵³ Crtež je tematskim izborom, a još više upotrebljenim ikonografskim rešenjem, najavio početak istrajnog međuratnog interesa Ivana Tabakovića za ženski lik. Možemo ga podvesti pod jedinstvenu inspirativnu ideju obeleženu potrebom ulaska u permanentni stvaralački kontakt sa likom sopstvene muze. I zaista, „присуство жена одређује посебну категорију-тип погледа у сопственоу приватност и интиму“.¹⁵⁴ Portreti Ruže Mijatović, Danice Vračun i Irine Aleksander nesumnjivo pripadaju tom tipu.

eklektik, suočen sa teškom dilemom umetničke stvarnosti ukleštene između naturalističkog i psihološkog shvatanja likovne materije. „On, po sastavu svoje ženskasto kapriciozne duševnosti uznemirene i uzavrele, po svojim gotovo histeričnim elementima, što se zatalasavaju u neku nestvarnu muzikalnost, (više spolno-osećajni nadražaj nego stvaralaštvo u graditeljskom smislu te reči), on stoji od materijalizacije svojih nabujalih osećajnosti na tako veliku distancu, da mu je dohvat takvog stvaranja neshvatljiv i stran. (Njegovi napušteni linearni tempera eksperimenti. Fresko. Nedostatak mimezisa kod portretisanja) Zanešen intimnošću svojih ličnih duševnih raspoloženja, fasciniran poplavom temperamenta i zanosa, suviše osetljiv i savremen... on se baca neposredno u fiksiranje sama sebe, autobiografski, te sa svim svojim naučenim i godinama usvojenim elementima stvarnosti, on tendira na glazbenu apstrakciju“. Bila je to neobična dopuna gledišta već formulisanih u eseju o Dobroviću, dopuna koja je osnovnim tonalitetom i zaključcima izrastala iz kompleksnih postulata *fen-de-siecle* epohe, sva sazdana od preke zabrinutosti pred slikarevom preterano osetljivom savremenošću. Citat u: M. Krleža, „Križa u slikarstvu“, *Književna republika*, 1, Zagreb, 1924-25, 27.

¹⁵³ S obzirom na diskutabilnost termina nastanka fotografije, nije moguće sa sigurnošću utvrditi šta u produktivnom smislu prethodi, fotografija ili crtež. Oslonimo li se na podatke koje nudi dekorum (odeća za toplije vreme na fotografiji; odeća za hladnije dane na crtežu), i uporedimo li ih sa biografskim činjenicama (Tabaković akademsku 1922/23. godinu provodi u Minhenu), možemo sa značajnom dozom izvesnosti zaključiti da fotografija vremenski prethodi crtežu.

¹⁵⁴ Л. Мереник, *Иван Табаковић 1898-1977.*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2004, 33.

Slikani/crtani tokom tridesetih, u atmosferi političko-ideološke neizvesnosti, upotpunjeni odgovarajućim dekorumom, reprezentovali su umetnikovo artificijelno pribežište. Muze su bile delatne, intelektualno i umetnički, dopunjujući i čineći uzvišenijim Tabakovićev likovni angažman. Ne smemo da zaboravimo ni značajan detalj protektivne sigurnosti koju je nudio fantazam dobro uređenog građanskog enterijera u turbulentnoj stvarnosti četvrte decenije.¹⁵⁵ U slučaju crteža „Portret M.T.“ sve navedeno izostaje. Crtačeva ideja počivala je u nameri da se suoči sa problematičnim karakteristikama prikazanog lika. Imajući u svesti nelagodnost koju je među kolegama u Babićevoj klasi izazivala bilo koja asocijacija ženske modernosti, dolazimo do zaključka da je „Portret M.T.“ upravo crtačko otelotvorenje, ilustrativna dopuna onespokojavajućeg pritiska koji je evidentno postojao. Razlika je prepoznatljiva i u pristupu. Ovde ne postoji ništa od pratećih, dekorativnih ili idejno predisponiranih okvira crteža iz naredne decenije. Portretisana koleginica nije pripadala makar i

¹⁵⁵ Jednu takvu dispoziciju do u detalj rekonstruiše Novak Simić, začinivši je karakterističnom napetošću međurodnih relacija. U pitanju je bio salonski krug Irine Aleksander, organizovan u zamamnoj intimi njenog zagrebačkog stana. Prisećajući se ranih tridesetih, i vlastite uloge u istim, Simić je deskriptivno zašao duboko u metafizičku regiju, opisujući uticaj domaćice razlozima putene i crnomagijske moći kojoj su podlegali muškarci, bez izostanka – zanemarimo li Krležu. U salonu su redovni gosti bili „umjetnici, uglavnom slikari iz grupe Zemlja, a desio bi se i po neki mlađi književnik“, i sve ih je redom opčinila intelektualna moć Irinina. „Standard, raskoš, kultura i dobro ponašanje“, dodajmo, etikecija koja je podrazumevala da će svi muški gosti (Simić druge i ne spominje) „biti obrijani, s kravatama i po mogućnosti u tamnom odijelu. I pisci, i slikari i salonski ljevičari: svi u skladu i harmoniji opće ljepote svijeta. Jednakopravnost kravata! Jer svi ti ljudi iz XXI stoljeća, ti ljudi iz budućeg vremena, pojednako zaljubljeni u gospodu Albrecht. Lijepu damu. Ona je labud, čista i nježna kao labud, plavi labud... puna mionirisanog ulja... ulja duha i pameti! – takav je ona silan labud. Ali sve je to obmana, crna magija. Zatravila ih je, svakoga tko joj se približi ona zatravi. Sanja ti se odmah tu o mirisnom, toplom, ženskom truhlu, glatkom od ulja duha... Ona je pasionirani sabirač, đavolski lijep kolekcionar, i priznat ću ti i mene je zatravila“. Zatim je usledio opis tog začaranog enterijera, u koji je pisac dospio tokom 1930. godine. Sećanje unosi jedan značajan istorijskoumetnički detalj. „Vjere mi moje bosanske, doista me je zatravila. Tom sam prilikom vidio i taj crtež (mislim da je bio Tabakovićev) u kojem je ona bila prikazana kao kvočka koja pod svojim okriljem, u obliku pilića, zakriljuje zemljaše... Nalazio se u biblioteci koja je bila natrpana knjigama na ruskom, francuskom i našem jeziku. Usto su se po zidovima nalazile mnoge slike, grafike i litografije“. Celinu Simićevog svedočenja možemo prihvatiti u smislu elegantne alegorije, svojevrsnog opravdanja za intelektualnu bliskost ortodoksnom, dogmatizovanom marksizmu sovjetske provenijencije. Ta je bliskost nastala kao posledica „zatravljenosti“, ne toliko telesnim čarima gospođe Aleksander – „Nije ona snob koji tijelo kiti apartnom odjećom, lijepim i zaista elegantnim opravama, najmodernijim kreacijama sezone“ – koliko njenom unutrašnjom snagom, „bibliotekom“ iz koje je u nju oticalo opojno, istovremeno i otrovno ulje ideologije. Irina je samo personifikovala, na jedan *fin-de-siecle* način, taj demonski potencijal istočnjačke despotije u najavi, a muškarci su padali nemilice, svojevolsno postajući „kukci“ i „pilići“ – izuzev Krleže. Ukoliko uporedimo fotografiju Babićevih studenata sa Micom, sa onom imaginarnom Simićevom slikom Irine i *zemljaša*, shvatićemo razliku. Mica je reprezentovala modernost grada, opsenu izraslu na ničim sputanom fluksu ulice, dok je Irina ostajala zatvorenom unutar razvijenog fantazma unutrašnjih prostora, artificijelne arkade/biblioteke, u kojoj su muškarci naizgled, u imaginarnom prividu, uspevali da reintegrišu vlastitu svest i osećanja. Irina je životvorna kvočka za Tabakovića i *zemljaše*, Mica je problem koji je vlastitom savremenom modernošću sećao na svu krhku delikatnost ne tako davno prošlog *fin-de-siecla*. Koliko god metaforičan, crtež Irine/kvočke i pilića/*zemljaša* bio je legitimnim grupnim portretom *Zemlje*, nezamislivim u Micinom slučaju. Navedeno prema: K. Mujičić, „Razgovori s Novakom Simićem. Od 'Podravskega motiva' do 'Antibarbarusa'“, *Oklo*, Zagreb, 16-30.10.1980, 4-5, 5.

imaginarnom svetu odvojenih zona, što je crtački rezultovalo izostankom odgovarajućeg dekoruma. Ona nije mogla biti domestifikovana na onaj način karakterističan za ženu iz gornjih socijalnih strata. Namesto optimalnog „konzervatorijuma“ suočeni smo sa belinom socijalne etikecije, čiju je funkciju sada preuzimala odevna kombinacija prikazane ličnosti. U pitanju je elegantan, precizno šiven kostim bogate teksture, koji je istovremeno svedočio o kvalitetu tkanine, ali i o prefinjenosti Micinog izbora, o njenom individualitetu i sposobnosti da neusiljeno egzistira po modnom taktu gradskih ritmova. Linija njegovog kopčanja vodi ka sumarno nabačenoj fizionomiji lica, uokvirenoj kratko šišanom kosom i *cloche* kapom. Crtež sadrži i detalje stolice-naslonjača, uvedene u svesnoj nameri naglašavanja statične dispozicije portretisane. Tabaković je razvio složenu likovnu postavku, izvesno neuhvatljivu unutar jedinstvene i jednoznačne namere. Jedan od postupaka kojim je osvajan Micin lik stajao je pod znakom čvrstog autorstva, i njime je objekat delovanja u potpunosti podređivan neporecivom subjektivitetu namere. Inspirativno vezan uz ideologizovani svetonazor Ružičkinih pisama, i doktrinarno zaklonjen iza paradigme Sezanovih portreta, Tabaković je crtao samo ono što je bilo opipljivo – odeću – ostavljajući lik bez ozbiljnijeg tretmana.¹⁵⁶ „Nova žena“ nije u tadašnjim shvatanjima ni manifestovana dublje od površinske senzacije, te Tabakovićev crtež možemo da čitamo kao pokušaj njene specifične kritičke dekonstrukcije. Čini se da je „Portret M.T.“ svesno ponovio onu fotografsku zaleđenost njenog lika, ali sada pod izmenjenim uslovima. Dok je njen mir u suočenju sa mehaničkim sredstvom beleženja bio

¹⁵⁶ „Portret M.T.“ odudara od tendencije koju je Miodrag B. Protić prepoznao u tadašnjem Tabakovićevom repertoaru. „У тим годинама (Минхен, Загреб) поникли су и многобројни сигурни, брзи цртежи, закупљени више идејом покрета као залеђеног става, или резултата низа ставова, или прелаза из једног у други став, него само формом; и линијом која тренутни интуитивни набој, мисао и опажај преводи у акцију, потез“. Iako je za Protića i navedeni portret pripado opisanoj grupi, ne možemo da prihvatimo takvu atribuciju. Portret je prvenstveno nastao kao potreba idejnog usaglašavanja sa sigurnosnom barijerom Sezanovog dela/modela. Pedagoški prisvajajući njegove formalne odlike, Tabaković je u slučaju „Portreta M.T.“ aproprisao i dublju nameru, prepoznatljivu unutar složenog polja odnosa uspostavljenih između kreativnog muškarca i objektivizovane žene. Dramatiku relacija između Sezana i Hortenzije Fike, Meri Tompkins Luis opisuje na primeru portreta iz 1888. godine. „... Hortense is frozen in an unflattering, icon-like pose at the exact centre of Cezanne’s composition, her rigid bearing, flattened form, tightly clasped hands and tense, unreadable face...“. „Portret M.T.“ dispozitivna je translacija Sezanovog uzora, pretvorenog u doktrinarni štit specifičnošću crtačkog postupka. Bio je to pouzdan likovni korak kojeg je Ružička prethodno verbalno trasirao. Tabaković je ušao u „arenu“ ulice/kafea, i likovno se suočio sa spoljašnjim aspektima „nove žene“, ostajući rezistentan, a istovremeno i autorski kompetentan, baš kao što je vlastiti mir sa potpunom sigurnošću zadržao i u slučaju nešto ranije fotografije. Navodi prema: М.Б. Протић, „Иван Табаковић – сазнање и тајна“, у: *Слика и утонуја*, СКЗ, Београд, 1985, 351-431, 364-365; М. Tompkins Lewis, *Cezanne*, Phaidon, London, 2000, 236-237. O složenim likovnim relacijama sa Hortenzijom detaljnije u: S. Sidlauskas, *Cezanne’s Other. The Portraits of Hortense*, University of California Press, Berkeley, 2009. Drugačije mišljenje o „Portretu M.T.“ videti u: Л. Мереник, нав. дело, 33.

simptomom tako naglašavane adaptibilnosti moderne žene na opšte uslove savremenosti, crtež, u drugačijem ključu mišljen, pokazao se posredovanjem istorijskog modela (ovde Sezana) kao sigurno utočište kreativnom muškom subjektivitetu. Tabaković je u defanzivnoj ulozi *flanera* stabilizovao preteće aspekte koleginice, što se u postminhenskom trenutku ukazivalo poput imperativnog umetničkog zadatka.¹⁵⁷ Nesputana rodnim obzirima, bez izraženijih finansijskih poteškoća, besprekorno prilagođena deesencijalizovanoj etikeciji grada, Mica Todorović predstavljala je suštinsku suprotnost svim onim složenim i gotovo neprekidnim razmišljanjima koja su opterećivala njene kolege.¹⁵⁸

Zanimljiv primer kontinuirane napetosti u odnosima Mice i Ivana predstavljalo je i njeno pismo upućeno 5. marta 1925.¹⁵⁹ Potvrđujući Ružičkinu primedbu o „poetsko-filozofskim“ sferama u koje je verbalno zalazila mlada slikarka, ono je odabranim stilom i tematskim naglascima odudaralo od strukturnih kodova namenjenih banalnoj korespondenciji. Mica je kroz njegove rečeničke sklopove pažljivo plasirala hermetične metafore o prostoru i njegovoj dinamici, odnosno o mestu i ulozi pojedinca u njima.¹⁶⁰ Elegantna metafizika njenih reči poigravala se grubošću konteksta, pre svega njegovim nalogom za idejnom strogošću u gradnji vlastitog socijalnog lika. Već značajno zašli u savremenu problematiku idejno-političkih kretanja, koja je imperativnom snagom terala na zaborav realnog vremena i realnih tela, Tabaković i prijatelji osećali su svu težinu Micinog pratećeg balasta. Ona je to razotkrila, pokušavajući istovremeno za sebe izgraditi efikasnu alternativnu poziciju. Nekoliko dramatičnih momenata u komunikaciji sa prijateljima (početkom 1925. godine) posvedočiće o traumi identitetske transformacije koja je stajala pred Micom. Idejni okvir navedene promene prepoznatljiv je u tezi Džudit Batler namenjenoj

¹⁵⁷ Crtež je likovno otelotvorio zgrade sa poledine fotografije, ikonografski zatvarajući „novu ženu“ unutar gotovo stereotipnih podataka o njenom postojanju.

¹⁵⁸ Potrebno je primetiti da se litografski otisak navedenog portreta nalazio u Micinjoj privatnoj kolekciji, postajući mogućom repnom tačkom u delikatnim trenucima njenog umetničkog zastoja i teških poetičkih sučeljavanja.

¹⁵⁹ Inv. br. 1075/80.

¹⁶⁰ U pismu možemo da pročitamo nešto od narativne teksture koja je 1923. odbijala Ružičku. „Ništa ne gubim jer ništa ne tražim, sve je tako daleko na horizontu predamnom ili zamnom to više ne znam, bez naprijed i nazad, to je svejedno, može se trčati, hodati ili stajati, vrijednost je ista samo se želje mjenjaju i prema tome tempo. Šta znači promjeniti smjer, kada se izlazi iz carstva kruga, desno, lijevo? – Kao da neko negdje stoji! – Želje (život, osjećanja, kretanja) izgleda mi da se vrte oko sebe... kao mjesec oko zemlje ili zemlja oko mjeseca, sad više ne znam, i opet zajedno oko sunca itd. Ko je zavrtio čitav taj svijet? – To je tajna što je lijepo... Ne vjerujem u saznanje i to mi je drago, jer mrzim bestidnost ljudi“. Na prvi pogled hermetične, rečenice su donosile Micin prilog aktuelnoj tendenciji političko-idejnog profilisanja, koje je činjenice liberalne modernosti sasećalo na meru ideološke funkcionalnosti. Mlada umetnica nije pristajala tako skrojenoj garderobi, ostajući doktrinarno zapitanom i nepoverljivom prema svim oblicima kolektivne mode, u neizvesnosti vlastito skrojene „haljine“. Citat u: Inv. br. 1075/80.

razumevanju Antigoninog herojskog iskoraka. Zabrinuta pred kontradiktornim posledicama njenog čina, Butler konstatuje neku vrstu neizbežne agensnosti kojom je rastakana stroga struktura muške dominacije javnim prostorom. „Objaviti vlastiti čin u jeziku je na neki način dovršavanje čina; to je momenat koji je implicira u maskulini suvišak nazvan hubrisom... Njen govor namjerava potcrtati njenu sopstvenu suverenost, ali se otkriva i nešto drugo. Iako koristi jezik da bi potraživala djelo kao svoje, ustvrđujući 'mušku' i prkosnu autonomiju, ona može izvršiti čin samo kroz otjelovljavanje normi moći kojoj se suprotstavlja. Zapravo, ono što verbalnim činovima daje njihovu moć jeste normativna operacija moći koju utjelovljavaju bez da sasvim i postanu istom“.¹⁶¹ Zamenimo li verbalnu ekspoziciju likovnom leksikom, Antigonin hibris prepoznaćemo uskoro u Micinom delu, pre svega u načinu na koji je pristupila preusmeravanju receptivnih tokova Sezanove paradigme u zagrebačkom akademskom mikroambijentu. Pročitajmo nekoliko karakteristično Micinih redova: „Žao mi je da sam vam tako teško pala – bila sam kao dijete i želila nježnosti, vezala sam vas i to ne smije biti; znam ja vjerujte biti i 'čovjek', pogotovu kad moram. Sada kada vam ovo pišem uvjerenam da me se više ne bojite (makar izgubila zbog toga i polovicu šarma!) – šteta da ne mogu vašemu ukusu ugoditi (a vjerujte znala bih biti podla žena!) ali neću. Prkosim svemu onome što se traži i dajem što hoću“.¹⁶² Poslednja rečenica ključ je za tačno razumevanje celokupne zagrebačke epizode. Autentična uprkos svemu, i svesna da kao umetnica u „čistom stanju“ neće ostvariti preduslove neophodne za najšire shvaćenu estetsku satisfakciju, pristupila je specifičnom procesu identitetskog upisivanja. Zadržavši savremenu socijalnu posturu radno će se preplesti sa kolegama (pre svih Tabakovićem i Postružnikom), postajući trajnom dijaloškom supstitucijom (vizuelnom i verbalnom) diskurzivnoj praksi kojoj su oni u datom trenutku pripadali.

Nedostatak izvornog materijala onemogućava preciznu i kontinuiranu rekonstrukciju događaja vezanih uz završne godine zagrebačkih studija Mice Todorović. Oslonimo li se na sačuvane fragmente bićemo suočeni sa njenim istrajnim naporom da deluje iz unutrašnjih zona aktuelne umetničke prakse, da održi potrebnu napetost u kolegijalnim relacijama do mere u kojoj je njena lična prisutnost u

¹⁶¹ J. Butler, nav. delo, 148.

¹⁶² U pitanju je identitetski vredna ispovest Mice Todorović, kojom je, balansirajući na rubu dvosmislenosti, odbila da zadovolji Tabakovićeve (da li samo njegove?) stilske standarde, jer je prkosna i autoproduktivna, zastrašujuća i autonomna, i sposobna da bude „čovjek“ (nikako ne samo u moralnom smislu te reči). Ne možemo se oteti utisku da je pismo zavredelo opstanak u Tabakovićevom arhivu kao nerazdvojni prilog aktuelnoj raspravi o rodnim pretpostavkama umetničkog stvaralaštva. Citat u: Inv. br. 1075/80.

dogadanjima postajala neizbežnom za bilo kakvu ozbiljnu profilaciju stavova. Bila je to igra rigoroznih pravila, igrana prevashodno na igralištu produžene *fin-de-siecle* traume, igra koja je svojim postupnim razvijanjem vodila ka poziciji koju je Grizelda Polok označila terminom „view from elsewhere“.¹⁶³ Specifičnost Micinih životnih i radnih uslova reprezentovala je gotovo idealno ispunjenje navedene vizije. Izmešteni pogled, inicijalno stabilizovan unutar diskurzivnog jezgra, činio je neophodni dodatak, onu suštinsku korekciju *flanerovoj* praksi. Umetnica nije nezainteresovano osvajala činjenice zagrebačke stvarnosti, poput eponimnog gospodina Bonoma, na primer. Iz njene perspektive sagledana, ta je stvarnost postajala sve zakrčenijom složenim činjenicama rodno predisponiranih narativa, te je svaki budući prolazak kroz nju zahtevao još preciznije mapiranje potrebnih koraka. U tom koračanju Mica je oprezno stajala u kolegijalne stope, ne pristajući im u potpunosti. Tako je (naizgled stojeći u saglasju sa njihovim idejnim standardima) razvila karakterističnu veštinu proširenog *flaniranja*, čije su senzacije imale poreklo u autentičnom, samo njoj pripadajućem diskurzivnom hibrisu. Fragmenti traženog hibrisa prepoznatljivi su u ikoničkim rešenjima ranih radova.

„Mrtva priroda. Kruške“ (1926.), deo završnog rada na Akademiji, odlično je pristajala njenoj tadašnjoj likovnoj strategiji. Deo namera prepoznatljiv je unutar nešto šireg konteksta. U elementarnom smislu mrtva priroda predstavlja isključenje ljudske figure, i svega onoga što tu figuru kroz različito postavljene narativne strukture može pratiti. Vrednosno je smeštena na suprotnom kraju od estetskih zahteva koji su vodili formiranju kompleksne istorijske slike.¹⁶⁴ Postojanjem bazirana na činjenicama koje su izmicala pažnji vladajućeg likovnog diskursa, i koje je ideološko-umetnički prioritet odbacio kao neupotrebljivi višak, mrtva priroda sadržala je u sebi dovoljno ikoničke elastičnosti i sposobnosti da sistemom simboličkog označavanja ukaže na neke od

¹⁶³ „Once I looked at modernism from the vantage point of women modernists, of women and modernity, modernism looked very different. It was not nearly so monolithic and alien. It could contain elements of my own imagination, my own experiences of urban life, with its prohibited spaces, its dread of that ubiquitous, proprietorial, and offensive male gaze, but also its specific pleasures of female sociability, fashion, public entertainment, travel, science, education, and so forth“. G. Pollock, „The View from Elsewhere: Extracts from Semi-public Correspondence about the Visibility of Desire“, u: *12 Views of Manet's Bar*, ur. B.R. Collins, Princeton University Press, Princeton, 1996, 278-313, 284.

¹⁶⁴ „While history painting is constructed around narrative, still life is the world minus its narratives or, better, the world minus its capacity for generating narrative interest“, odnosno, na osnovu vrednosnih merila kojima je oblikovana hijerarhija žanrova, mrtva priroda stoji kao preostatak, pošto „importance generates waste, what is sometimes called the preterite, that which is excluded or passed over. Still life takes on the exploration of what importance tramples underfoot“. Ovakva karakterizacija žanra pogodovala je Micinoj nameri, izmeštajući slikovno rešenje iz vrednosno oblikovanih zona u područje čiste umetničke produkcije. Citati preuzeti iz: N. Bryson, „Rhopography“, u: *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London, 1995, 60-61.

činjenica zagubljenih u procesu selekcije po važnosti. Najčešće je takvo upotrebljavanje žanra suočavano sa izborom trivijalnih motiva. Umesto fantastičnih potvrda stečene socijalne moći nagomilavanjem egzotičnih i skupocenih eksponata, mrtve prirode su se u svojoj ciljanoj banalnosti otvarale za učešće svakodnevnih, lokalnih, nimalo luksuznih predmeta i jestiva, neophodnih prevashodno za zadovoljavanje elementarnih ljudskih potreba.¹⁶⁵

Ikonografski tok mrtvih priroda tokom dvadesestih godina sledio je navedenu liniju, personifikujući izabranim tematskim registrom retrospektivne tendencije karakteristične za tadašnju hrvatsku likovnu scenu. Taj pogled unatrag pročišćavan je i postepeno profilisan, da bi na kraju decenije bio ostavljen u idejnim okvirima isključivo nacionalnog imperativa. Njegova delatna posledica ogledala se u vezivanju podataka realnog, perceptivnim podacima stegnutog sveta, sa slikom stvarnosti shvaćenom u smislu nacionalno kodifikovanog prostora. Karakteristični, simbolički stabilizovani kodovi bili su najlakše čitljivi unutar pejzažnog žanra, i njegova će scenska masovnost i formalna raznovrsnost postati značajnim obeležjem međuratne umetnosti. Ipak, dominaciji je prethodio period geneze. U likovnom pohodu za adekvatnim utočištem (istovremeno estetskim i etičkim) hrvatski slikari pristupali su mrtvim prirodama iz perspektive domaćeg života, upravo onakvog kakav je postojao u fantazmu o njegovoj netaknutoj suštini. Žanrovski zapostavljena na sceni koja je u svojim traganjima za likovnim, a sve više i elementarno nacionalnim identitetom, posezala za onim karakterističnim realnog sveta – najčešće njegove topografije – mrtva priroda dobijala je na značaju u trenucima nedoumice. Osim što je amblematski upućivala na trajne karakteristike lokalnog kulturnog modela, funkcionisala je i kao više nego dobro područje za intimni rad u ateljeu.¹⁶⁶ Na njoj su proveravane namere, ponovo se obraćalo boji i pasti, osvajao volumen, ispitivalo Sezanovo nasleđe, što joj je za uslove

¹⁶⁵ „All men must eat, even the great; there is a levelling of humanity, a humbling of aspiration before an irreducible fact of life, hunger“. Brajson skeletalno ogoljava simboličku vrednost žanra, a tom će se metaforom jednačenja pred zajedničkim porivom na različite načine, i različitim povodima koristiti Mica, Babić i Varlaj. Citat: Isto, 62.

¹⁶⁶ „Taj angažirani Babićev rakurs očitovao se također višeslojno. *Mrtva priroda s vrčem*, iz 1926. godine, koja na prvi pogled ne samo stilski već i tematski, u svojoj primitivnoj ogoljenosti i s amblematičnim inventarom iz tradicijskog ruralnog života, odudara od onih mrtvih priroda sa svježim prostrtim građanskim stolova, prema svim predilekcijama anticipira primitivnu seosku ikonografiju zemljaša“. Ikonografski pretenciozna, ona je uz gotovo istovremenog „Hrvatskog seljaka“ označavala formalno i idejno očvršnuće Babićevog dela. Navedeno prema: I. Reberski; „Babić i tendencije...“, 14.

ondašnje likovne produkcije donosilo posebno mesto u pojedinačnim umetničkim opusima.¹⁶⁷

Mica Todorović obratila se tematu mrtve prirode iz očigledno kompleksnijeg razloga nego što je to bila samo potreba da se na adekvatan način dovrši školovanje. Izborom teme mogla je da zaokruži neka od značajnih pitanja postavljenih tokom pedagoškog sazrevanja, uglavnom potenciranih nerazumevanjem i stereotipnim shvatanjem uloge žene u savremenoj umetničkoj produkciji. Javno artikulisana namera među vodećim autoritetima likovne scene da umetnice budu potisnute u svojevrсни zabran praćena je naglašavanjem posebne, autentično feminine umetničke predispozicije. Dodeljena im je uloga savršениh reproduktorki, ostavljenih bez imaginativne sposobnosti da izbegnu stegama mimezisa, i shodno tome, bez mogućnosti da oblikuju vlastiti autorski identitet. Više verne podražavateljke stvarnosti u vizijama lokalnih teoretičara, nego što su bile kredibilne umetnice, one su dodeljenom im ulogom obezbeđivale postojanost svetu razdvojenih zona. Bez prava na autorstvo i svedene na preciznu mehaniku vizuelnog beleženja činile su udaljenu pozadinu autentičnoj umetnosti muškaraca, onoj koja je bila u stanju dovesti do sinteze tehniku sa složenom idejnom namerom.¹⁶⁸

Karakteristične za žensku produkciju, mrtve prirode svoje rodno opravdanje nalazile su u metaforičkom izjednačavanju mehaničkog delovanja u procesu nastanka oslikane površine sa ništa manje mehanizovanom rutinom obavljanja svakodnevniha zadataka, shvaćenih kao deo naturalizovaniha društvenih obaveza koje su im neizbežno sledovale.

Micin prilazak problemu žanra stajao je u potpunosti suprotnosti sa prethodnim shvatanjem. Već je i sama dispozicija „Mrtve prirode. Kruške“ ukazivala na autonomno tumačenje temata. Povišena, dijagonalno postavljena tačka pogleda upućivala je na kontrolnu funkciju posmatrača, na njegovu sposobnost da presuđuje u stvarima koje su

¹⁶⁷ Eksperimentatorska vrednost žanra prepoznata je od Sezana, i zadržala je trajnu vrednost u modernističkom slikarstvu. „Still life’s potential for isolating a purely aesthetic space is undoubtedly one of the factors which made the genre so central in the development of modernism. The *Still Life with Apples* by Cezanne... makes no attempt to refer its arrangement of fruit, bowl and table to any aspect of a recognisable meal, or scene within a house. On the contrary, it aims to remove itself from function altogether: the fruit are disposed with no rationale except that of forming a compositionale armature for the painting“. Navod u: N. Bryson, nav. delo, 81.

¹⁶⁸ Ljiljana Kolečnik razloge istrajnog mimezisa u delu tadašnjih hrvatskih (i ne samo hrvatskih) umetnica prepoznala je i u njihovim komplikovanim obrazovnim biografijama, kojima su pokušavale doskočiti predratnim rodno uobličениm restrikcijama. „Nakon nekoliko godina poduke kod lokalnih umjetnika ženama je slijedilo lutanje od jedne do druge privatne škole i neprestano vraćanje na već usvojena znanja, što je u konačnici rezultiralo relativno visokim stupnjem metierske vještine, no ne i vještine prikazivanja koja se stjecala tek sustavnim radom“. Navod u: Lj. Kolečnik, nav. delo, 90.

nadmašivale radnu autonomiju likovne zone. Pomoću takvog kadriranja slika je bila sposobna da odbaci rodno motivisanu predrasudu vezanu uz posmatrani žanr. Nije bila rešena po principu pažljivog izbora i reprodukcije najvažnijih elemenata koji čine ekskluzivno ženski prostor domaćinstva, prostor u kojem se obavlja i dovršava jedino polje kreativnosti kojim je žena raspolagala.¹⁶⁹ Neobaveznošću pogleda koji kompozicionim okvirom nije stabilizovao i rodno naglasio ključne ikoničke elemente, slikarka je potvrdila vlastito nepripadanje stereotipu. Namera nije bila da ponovi likovni ritual metaforički vezan uz ženske prostore i funkcije. Naprotiv! „Mrtvu prirodu. Kruške“ postavila je kao superiornu potvrdu vlastitih umetničkih kapaciteta, pri čemu se sam temat pokazao izuzetno prikladnim. Cilj njene mrtve prirode nije počivao u nameri da privileguje neko od esencijalizujućih stanovišta koja su temat tradicionalno pratila, nego da svu pažnju usmeri ka krajnje intimnom karakteru ličnog ikonografskog rešenja. Neobično slojeviti odnosi sa kolegama, ali i naglašeno rodno potencirani uslovi učešća na lokalnoj umetničkoj sceni, inspirisali su umetnicu u odluci da eksplicitnim angažmanom Sezanovog nasleđa posvedoči o vlastitoj umetničkoj vrednosti. Bio je to Sezan drugačiji od onoga koji je služio citatnoj potvrdi ideologizovanih stavova, oživljen i u punom zamahu delatne moći. Tako su svi elementi koji su sačinjavali „Mrtvu prirodu. Kruške“ bili tu da bi sudelovali u razvitku teze o „nehijerarhijskoj kompoziciji“, zasnovanoj na efektu integrisanja površinske ravnine dela sa dodeljenom mu iluzijom dubine.¹⁷⁰ Igri dveju krajnosti doprinosili su

¹⁶⁹ O rodno uslovljenim razlikama koje su uslovljavale različitu ikonografiju i tehnike navedenom žanru pogledati u: N. Bryson, „Still Life and 'Feminine' Space“, u: *Looking at the Overlooked*, 160-165.

¹⁷⁰ Pokrenuvši mehanizam za razrešenje šireg problema baziranog oko rasprave o uslovima preciznog stilskog prepoznavanja Sezanovih radova, Ričard Šif razvio je tezu o njegovim trajnim „impresionističkim“ inklinacijama. Shvatimo li taj „impresionizam“ kao uvek prisutnu tendenciju da se likovno pregovara sa trenutnim uslovima dela, onda je u doktrinarnom smislu Šifov nalaz svodiv i na primer Micine „Mrtve prirode. Kruške“. Analitički osvetlivši razloge koji su rukovodili Sezana da odbaci kompozicionu soluciju utemeljenu na relaciji svetlo/tamno, te da je zameni relacijom toplo/hladno, zaključio je da je slikar ukinuo kompozicioni red, prevazilazeći njegove hijerarhijski utvrđene konvencije. „It is largely because of this sort of structural correspondence – a nonhierarchical repetition of motifs of color, shape, or directional line – that so many later views called the paintings *flat*; they seemed uniform not only in color and value but in the degree of illusionistic depth established in one part of the painting relative to another. I prefer to describe as *correspondence* or *nonhierarchical composition* the effect of an integration of surface flatness and illusionistic depth that others have observed. When one perceives that Cezanne's technique produces compositional and coloristic uniformity, his practice becomes consistent with his *impressionist* theory“. Šifova analiza razbija čvrste, dogmatizovane ovojnice oko Sezanovog dela, ostavljajući ga ikonički ogoljenim u funkcionalnoj ravni likovnog beleženja atmosferskog trenutka, a sve unutar potpuno slobodne, koloristički zasnovane kompozicione celine. Tako sagledan, Sezan nije služio poput dobrog zaklona rodno definisanom autorstvu, već je postao paradigmom likovnog suočenja sa trenutnim datostima motiva, u kojoj s punim pravom mogu svojim vizuelno-likovnim kapacitetima da sudeluju i umetnice. Navod iz: R. Schiff, *Cezanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and critical Evaluation of Modern Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986, 215.

kontrastni detalji – donji deo konstrukcije stola koji je svojom strukturnom logikom otvarao sliku; bela površina podloge prekrivena tonski realizovanim senkama predstavljenih oblika; staklena flaša, postavljena u prednji plan i pretvorena od transparentnog objekta u površinsku sumu tonske skale celine; zidovi koji upijaju boje i tonski variraju ono što je u kolorističkom smislu donela mrtva priroda, čineći sugerisanom plošnošću ugao prostorije arhitektonski neizvesnim. Letimičnost slikarkinog pogleda, praćena izraženom kolorističkom disciplinom unutar odabranog područja, svedočila je o njenoj osnovnoj nameri: stvoriti potpuno artificijelnu situaciju u slici, oslobođenu složenih metaforičkih aluzija, a sve na temelju sezanističke koncepcije „nehijerarhijskog komponovanja“. „Mrtva priroda. Kruške“ poslužila je autorkinom umetničkom sazrevanju, dokazujući njenu sposobnost ne samo da adaptira poetsko nasleđe koje je moglo profilaktički da posluži u komunikaciji sa kolegama, već i da vlastito telo, vlastitu tačku gledanja postavi za suštinsku predispoziciju likovne vizije. Ideja lične autonomnosti provučena kroz dispozitiv mrtve prirode svedočila je o značajnoj epistemološkoj promeni. Žena nije bila samo objekat gledanja, inspirativna zona ili biće koje naseljava socijalno već pripremljene prostore njene podređenosti. U slučaju „Mrtve prirode. Kruške“, ona je posredstvom likovnih elemenata pretvorena u ličnost koja svojom optičkom senzitivnošću, ništa manje i suverenim poznavanjem uslova umetničkog stvaranja, ima puno pravo da u sliku uđe samo zarad potrebe vlastite poetske namere. Otuda, položaj u koji je dovedena celina prepoznajemo u svom intenzitetu njene simboličnosti. Pomerena u ugao prostorije, stola gotovo priljubljenog uz bočne zidove, mrtva priroda posredovana je slikarkinom umetničkom veštinom. Bila je dokazom potpune autorkine zrelosti, efektnim načinom da zaključi pedagoški proces, ali istovremeno i hrabrom odlukom da pozivanjem Sezanovog modela uđe u žrvanj različitih, često suprotstavljenih tumačenja navedene paradigme. Za njene zagrebačke kolege, o čemu svedoče Ružičkina pisma i Tabakovićev crtež, Sezan je bio verbalni uzor i mera razdvajanja upravo u odnosu na rodno nekompatibilne kolegice. S druge strane, za profesora Babića predstavljao je onu slabu tačku lokalne umetnosti, loše postavljen cilj za čijim su postizanjem u pariskim lutanjima propadali mladi talenti. Mica nije težila dramatičnom prepoznavanju razvijenoj na Babićev, ili na način njenih kolega. Njen Sezan bio je provokativnim dokazom da likovna veština neproblematično transcendiru rodne barijere, otvarajući umetnicama mnogo prostranije područje od onoga koje su im namenjivale stroge regule banalnog mimezisa. S druge strane, likovno integrisani Sezan bio je i otvoreni poziv kolegama da se delom

potvrde kao čuvari i sposobni tumači njegovog nasleđa, ali sada oslobođenog od upotrebne vrednosti i ideološki funkcionalizovane narativizacije.

2.6. Od renesanse do Starog zaveta

Godina u kojoj je Mica Todorović „Mrtvom prirodom. Kruške“ dosegla akademsku zrelost – 1926. – u istoriji hrvatske umetnosti stoji kao značajna prekretnica. Bila je to vremenska tačka u kojoj je dovršena situaciona zatvorenost scene unutar hermetičnih, isključivo stilsko-formalnih problema, periodično reprezentovanih na izložbama Proljetnog salona. Likovna sučeljavanja poprmiće u budućnosti sasvim novu tektoniku, ostavljajući iza sebe kritičarske finese u procenama oblikotvorne sposobnosti pojedinačnih stvaralačkih poetika. Njihovo mesto preuzelo je shvatanje umetničkog dela samerenog u odnosu na kontekstualne uslove njegovog nastanka. Proces je započeo vehementnom reakcijom Miroslava Krleže na eksponate zagrebačke Grafičke izložbe.¹⁷¹ Njegov kritički osvrt nije pažljivo klizio po stilskoj koži radova, i inače nevažnoj iz piščeve perspektive.¹⁷² Krleža je vrednost dela pomerio u područje umetnikove namere, istovremeno otvarajući suštinsko kulturološko pitanje: da li je društveno nezrela i kulturno ispošćena zemlja, sa postojećom likovnom infrastrukturom, bila u stanju da na odgovarajući način apsorbuje dovršene primere visoke, dekadentnom zalasku naklonjene umetnosti zapada. „Kod nas kao slikar imati velike zapadnjačke uzore rasapa, znači raspadati se pre svoje vlastite egzistencije: znači: umirati pre života, logično: ne hteti postojati“.¹⁷³ Nije moguće precizno rekonstruisati sve izložene radove, te na osnovu njihove fizionomije detaljno pratiti razloge kritičareve ozlojeđenosti. Ono što je daleko značajnije dogodilo se u nastavku likovne sezone, te iste 1926. godine. Krleža je pripremio i objavio tekst o Georgu Grosu, donoseći primer model-umetnika za nastupajuću socijalno angažovanu umetnost.¹⁷⁴ Umesto stilističkih manipulacija privilegovano je oštro zasecanje kroz bolesno društveno tkivo; dominiraju gnojave rane, a ne prefinjene valerske gradacije,

¹⁷¹ M. Krleža, „Kako se kod nas piše o slikarstvu“, *Književna republika*, 2, Zagreb, 1926, 68-81.

¹⁷² Krleža se posebno suprotstavio Pasarićevoj viziji likovnog dela. „Tabaković je svoj crtež: Eifelov toranj deset puta skidao i nanovo donosio“ kaže g. I.P. za Tabakovića, a ja držim da je Tabaković mogao svoj crtež skidati i na novo donositi i pune tri godine ne samo deset puta, a da to ipak ne bi ni povisilo ni smanjilo likovnu vrednost toga crteža“. Pisac je rezolutan u odbijanju da progovori o finesama postupka, pošto je tematskim izborom crtež samog sebe diskvalifikovao iz područja ozbiljne rasprave. Uostalom, Krleža je već daleko zašao u konstruktivno područje „Novog Čovjeka“, iz čije se čelično-energetske perspektive Ajfelov toranj ukazivao kao još jedna neprikladna besmislica *fin-de-siecle* epohe, istovremeno nimalo lokalna i naša. Navod u: Isto, 77.

¹⁷³ Isto, 72.

¹⁷⁴ M. Krleža, „O njemačkom slikaru Georgu Groszu“, *Jutarnji list*, Zagreb, 29.8.1926.

uz likovno ogoljenje surove žestine ničim sputanih nagona, posuvraćenja svesti i nepojamne obesti moćnika. I dok je Krleža scenski indukovao Grosovu politizaciju likovnog diskursa, iz grupe grafičara izdvojili su se Tabaković i Postružnik, upućujući svoje vizuelno razmišljanje dobrim delom u pravcu istovetnom navedenim Krležinim pretpostavkama. Priređena je zagrebačka izložba „Groteski“.¹⁷⁵ Čini se da je namera separisanih umetnika i bila usmerena ka korigovanju Krležine oštine, i pridobijanju njegovog uticajnog kritičarskog prosedea.¹⁷⁶ Likovne vrednosti, na način koji bi odgovarao stilskim ritmovima evropske umetnosti, zanemarene su, a umetnička aktivnost upućena je ka etičkim temeljima ljudskog postojanja. Nije izostalo ni izvesno formalno usaglašavanje sa Grosovim grafičkim rečnikom razvijenim tokom ranih dvadesetih. Njegovom delu prilazilo se preko autoritativnog posrednika – Brojgela – sa svom pratećom ikonografskom složenošću, tako podesnom za različita moralizatorska upisivanja.¹⁷⁷ Krležin komentar „Groteski“, i pored svega učinjenog, izostao je, a na njegovom mestu opsežnom analizom pojavio se Josip Draganić.¹⁷⁸ Iz Draganićeve vizure izložba „Groteski“ pozabavila se našim, opipljivim svetom, „sukobom vječnih kontrasta – lijepog i ružnog, smiješnog i žalosnog“.¹⁷⁹ Naročito značajnom činila se Draganićeva opaska o Tabakovićevoj simbolici. „Tabaković u grotesci upotrebljava simbole više od Postružnika (*Stroj, Savremeni spomenik, Madona XX. Stoljeća* i dr.). *Ples čedomorki, Ljudožderi* i *Borba zemaljskih anđela* kao da spadaju u jedan ciklus, a možda bi se mogla još koja pribrojiti. Svaka od tih slika donosi realnu sliku jednoga komada našeg života. Kako se tu radi o grešnoj strani čovječeje duše, te slike djeluju kao

¹⁷⁵ O izložbi i reakcijama na nju opširnije u: I. Reberski, *Oton Postružnik*, 23-28.

¹⁷⁶ Ivanka Reberski analizira Krležino odbijanje radova šestorice mladih grafičara, ističući snažan uticaj koji je kritičarevo mišljenje ostavilo iza sebe. „Ta je kritika u prvom redu zapanjila mlade umjetnike na koje se odnosila, te izazvala čitavu buru suprotnih mišljenja i žustru polemiku u kojoj je nekolicina kritičara stala u obranu mladih grafičara. Bio je to apsurdan nesporazum jedne generacije umjetnika s njihovim najvećim duhovnim uzorom i autoritetom na čijim su se angažiranim i nadahnutim djelima od samoga početka inspirirali. Jer, doživljajni poticaji Postružnika i ostalih umjetnika bili su zasnovani na kritičkom naziranju svijeta i na onim humanim idejama kojima je upravo Miroslav Krleža, u sferi književne i kritičke misli, bio glavni promotor, a on ih nije uočio“. Neophodno je da upozorimo da nivo idejnog podudaranja i razumevanja između njih i Krleže ipak nije bio uvek optimalan, o čemu je svedočila i Ružičkina smirena distanca povodom premijere „Golgot“e. Citat iz: I. Reberski, nav. delo, 25.

¹⁷⁷ O vrednosti navedenog korena svedoči Grosovo priznanje o uzorima koje je sledio pri slikanju kompleksne kompozicije „Posvećeno Oskaru Panici“ (1917-18.). „In a gloomy, nocturnal street... parades a troupe of infernal figures, I mean they are half-animal and half-human baggage, alcohol, syphils, pestilence... one blows into a trumpet... above this crowd, death rides directly upon a black casket as a symbol... bones... this picture was mostly related to my ideas of the masters, Bosch and Brueghel... who still lived on and made their impression in the twilight of a new epoch“. Navedeno prema: R. Jentsch, *George Grosz. Berlin – New York*, Skira, Milano, 2008, 83.

¹⁷⁸ J. Draganić, „Postružnik, Tabaković: izložba groteska“, *Vijenac*, 22-23, Zagreb, 1926, 401-402.

¹⁷⁹ Isto, 402.

satanistički realizam“.¹⁸⁰ Draganićeve reči stvar možda čine drastičnom, ali u jednom pogadaju nepobitnu istinu: Tabakovićeve i Postružnikovi radovi ciljali su na jedan komad tadašnjeg života, dramatičan po svojim konsekvencama, i neuhvatljiv konvencionalnim likovnim pristupom. Ta ih je namera obeležila na isti način kao i one učesnike Grafičke izložbe koji su u kratkom periodu evoluirali ka nečemu što bi moglo biti protumačeno u smislu usaglašavanja sa određenim pasażima Krležine kritike.¹⁸¹

Jedan drugačiji ugao gledanja na problem „Groteski“ donelo je Micino pismo Tabakoviću (29. oktobar 1926.). Javljujući se iz Sarajeva obojici izlagača zahvalila je na izložbenom materijalu koji su joj dostavili, dodavši da se celi događaj iz njene perspektive činio vrlo uspešnim. „Po vašim naslovima (Groteski) izgleda mi vrlo interesantno... naročito Basna, Ljubavnici, Romantika, (Bludnice) – ovo mećem u zagradu iz rešpekta prema društvenim formama – onda Mjesečnjak, Ljubavnici, Madona XX vijeka, Ljudožderi“.¹⁸² Ovo je zanimljiv i redak trenutak u kojem je Mica komentarisala dela svojih prijatelja. Nakon prvih redova izražavala je zadovoljstvo. Činilo joj se interesantnim, ne propustivši priliku da se ironično poigra sa društvenim konvencijama, a sve u svesnoj nameri da potvrdi i pojača liberalne standarde kojima je pripadala. Ipak, drugi deo pisma vrednosno prednjači, i prevashodno je posvećen analizi njihove ikonografske koncepcije. Razmatrajući naslov izložbe koja je kao inspirativni preduslov umetničke kreacije promovisala različito percipirane aspekte kategorije ružnog, Mica je postavila pitanje značajno za celinu njene tadašnje poetičke vizije: „Zamišljam kako bi – pogotovu Uspomene iz djetinjstva – mogle biti i lijepe. Zaboravljam da su Groteske. Uostalom, lijepo izaziva ružno kad se pretjera. U obadvoje je divno jer se pretjeruje... Zbilja, što mislite kako bi izgledale sve te groteske u lijepom, ali ne žalosnom kontekstu; da ja znam ja bih to pokušala izvesti – uvijek

¹⁸⁰ Isto.

¹⁸¹ Neophodno je upozoriti na uticaj koji je u idejnom i tehničkom smislu ostvarivao Rajmon Varnier, inspirišući i olakšavajući put mladim umetnicima do francuskih muzejskih kolekcija. Njegov angažman usklađen je sa organizacionom paradigmatom francuskog kulturnog trenutka, i zahtevao je retrospektivno inspirisani „povratak u red“. Za mlade zagrebačke umetnike bilo je to vraćanje ranorenesansnim primerima, prevashodno, Flamancima i Brojgelu. Tako Postružnik nakon pariske epizode pismom obaveštava Tabakovića (18. maj 1926.): „U skoro vrijeme opraštam se od rane renesanse... dragi su mi no ostavljam ih. Interesira me ritam i forma, to je dinamika! Simpatiziram sa sjeverom (Flamanci!)“. Navedeno prema: I. Reberski, nav. delo, 26. Istovremeno, liberalni krugovi formirani oko uređivačkih platformi *Nove Evrope*, *Jugoslavenske njive* i *Vijenca*, počeli su da propagiraju Brojgelovu umetnost kao adekvatan primer vizuelizovanja aktuelne socio-kulturne stvarnosti. Suštinska namera tih tendencija iznesena je tekstom Stanka Raca, kojim je potcrtano Brojgelovo ruralno poreklo i specifičan likovni realizam, suštinski vitalan i suprotstavljen hladnoj i svedenoj renesansnoj racionalnosti. S. Rac, „Brueghel“, *Vijenac*, 1-2, Zagreb, 1926, 21-25.

¹⁸² Inv. br. 1078/80

mislim da bi vi mogli“.¹⁸³ Sagledana u celini, primedba je protivrečna, i podseća na idejnu strukturu onoga što je Mica napisala 3. marta 1925. Kontrastiranje činjeničnih opcija relativizovalo je neke od uvreženih istina, i čini se da je Mica svesno insistirala na unutrašnjim nepodudarnostima stvarnosti, pa tako i nepodudarnosti likovnog dela njenih prijatelja. Iako se izrazila pohvalno o utiscima, odmah potom zatražila je od umetnika da razmisle o posledicama preteranog insistiranja na ružnom. „Kako bi izgledale sve te groteske u lijepom... kontekstu“, bila je esencijalna misao, i ona će obeležiti nekoliko narednih radnih godina mlade umetnice. Postavlja se pitanje njene kritičke motivacije da na navedeni način formuliše primedbu. Moguće mu je prići iz dva ugla. Svesna relativnosti svih velikih naracija odbacila je drastičnost ikonografije koja je pratila Krležin zahtev za „sondažom“, suprotstavljajući mu nešto suptilnije, a svakako i manje politički konotirano rešenje. Odbijanje može biti prepoznato i kao specifičan pokušaj ukazivanja na retke trenutke otvorenog i autoritativnog istupanja žena na intelektualno-umetničkoj sceni grada Zagreba, trenutke obeležene direktnom konfrontacijom sa aktuelnim diskurzivim tendencijama, ništa manje njihovim promotorima, bez obzira na doktrinarnu vrednost i suštinsku relevantnost tih istupa.¹⁸⁴ S druge strane, to je vreme u kojem dolazi do vrednosne revitalizacije starih majstora, posebno njihove estetske istančanosti, elegantne i oslobođene preteranih afektacija. Flamanski uzori, ranorenesansni majstori, svi podvrgnuti pažljivom studiranju, bili su

¹⁸³ Isto.

¹⁸⁴ Kritički osvrt Zofke Kveder kojim je odbacila brutalni naturalizam Krležinih tekstova ima svoje tragove i u Micinom pismu. Krležino delo i uticaj nisu zanemarljivi u tadašnjim umetničkim razmatranjima Micinih prijatelja, i nije nemoguće u njenom zahtevu za „lepim“ videti upravo nameru blisku onoj irečenoj u tekstu Kveder. Odlučno ustajući protiv opšteg negatorstva *Plamena* i Krležinog tadašnjeg dela, uključujući insistiranje na ružnoj formi i bestijalnom ophođenju, autorka će zaključiti: „Možda je to život ali nije umjetnost, jer umjetnost stilizira. Ljudski živci tako su stvoreni, da odbijaju što je gadno. To je samoobmana“. Posebnu žestinu zavredeo je Krležin stav prema ženi, sublimisan pasażima aktovke „U predvečerje“. Bilo je to nešto što se materijalizovalo „u strahovitu, sotonsku karikaturu ženske bijede i poniženja... prikazuje nam Krleža paklenom snagom i paklenom zloradošću sablast žene. Histerične, bolesne, bijedne, bijesne žene, koja nije više žena, nego strašno neko priviđenje... Možda je i to umjetnost, ja ne znam. Jer je i taj lik iznesen diabolskom snagom paklenih vizija. Ali i u ludnici ima snage, strašne snage, lude snage“. Navod Zofke Kveder u: Z. Kveder-Demetrović, „Miroslav Krleža, njegovi trabanti i njihov 'Plamen'“, *Jugoslavenska žena*, 5, Zagreb, 1919, 201-206, 204-205. Micine reči – „Uostalom *lijepo* izaziva *ružno* kada se pretjera“ – govore o relativnom karakteru tih kategorija, i nemogućnosti doslovnog sleđenja uzora, ali su istovremeno upućivale i na jednu Draganićevu tezu povodom Postružnikovog „Rastvaranja“. „Ovo je slika živog i za to je tako istinita. I zato je ta ružna slika – lijepa! *Rastvaranje* djeluje više kao rezigniran naturalizam, nego kao poetski načeta groteskna tema, kao što postupa kod većine ostalih radova“. Draganićevo odbijanje elementarnog, brutalno eksponiranog naturalizma, stajalo je nasuprot aktuelnoj Krležinoj afektaciji Grosovom nemilosrdnom „sondažom“ stvarnosti. Dovedena u istu ravan, razmišljanja o posledičnim uslovima umetnički lepog, saopštena u tekstovima Mice Todorović i Zofke Kveder, ali i Josipa Draganića, svedočila su o nepristajanju uz ideju striktno naturalističke objektivnosti. To je značajna činjenica koja će uskoro biti i likovno obelodanjena u Micinom opusu. Navod Draganićevog teksta iz: J. Draganić, nav. delo, 402.

nezaobilazan oslonac u novim tendencijama novorealističkih poetika dvadesetih. Micino traženje „lijepog konteksta“ našlo se, nimalo slučajno, u koincidenciji sa opisanom tendencijom. Putovanja posvećena selekciji uzora, ništa manje i prilagođavanju rukopisa, postala su neizostavnim delom njene umetničke identifikacije. „Mrtva priroda. Kruške“ dovršila je trenutkom vlastitog otelotvorenja svoju ikonografsku upotrebljivost. Delatno područje proširilo je obrise, što prateće činjenice njenog rada niukoliko nije učinilo jednostavnijim.

Egzistencijalno povezana sa paradigmom „nove žene“ neizbežno je stajala po strani u odnosu na sve konzervativnije tokove opštih društvenih kretanja. Tokom nekoliko godina nakon diplomiranja Mica Todorović smišljeno je razvijala preciznu ikonografiju, usko spojenu sa različitim modalitetima ženskog postojanja. Završetak obrazovanja omogućio je i veću mobilnost, a ona nije bila isključivo vezana za inostrana putovanja. Sada je i rodno Sarajevo postalo sve značajnijom odredišnom tačkom. Ta nova geografska raznovrsnost ostaviće uočljive posledice na njenom umetničkom delovanju, istovremeno se podudarajući sa sve složenijim društvenim kontekstom. Oblikovana gradskim iskustvom i nerazdvojna od fakticiteta zagrebačke urbanosti, biće suočavana sa dramatičnim posledicama rekontekstualizacije unutar nekog drugačijeg kulturnog modela, ili drugačije funkcionalizovanog gradskog tkiva. U slikarkinom slučaju Sarajevo postaje mestom iskušenja. Znatno skromnije po svojim gradskim svojstvima, Sarajevo je dobrim delom obesmišljavalo neke važne pretpostavke savremenosti. Moguće je, pre svih, pomišljati na nedostatak anonimnosti i ničim sputane slobode kretanja za mladu, umetnički angažovanu ženu.¹⁸⁵ U takvim uslovima nerv jednog uslovnog *flanera*, a „nova žena“ je u opštim razmatranjima na taj način i prepoznavana, ulazio je u potencijalno opasnu zonu po njegov krhki senzibilitet.¹⁸⁶ Toj skučenosti fizičkog i egzistencijalnog karaktera možemo da

¹⁸⁵ Zagrebački *Vijenac* (oktobar 1923.) štampao je reprodukciju slike „Partija iz Sarajeva“, Petra Tiješića. Bila je to svojevrsna veduta oivičena ključnim arhitektonskim elementima orijentalnog jezgra grada Sarajeva (Gazi-Husrefbegovim bezistanom i džamijom), i kompoziciono otvorena uličnim prodorom ulevo. Ono što Tiješićevu sliku čini zanimljivom za naš slučaj počivalo je u efektno uhvaćenoj razlici u kostimima slučajnih prolaznika. Pored već uobičajenog, etnografski egzaktnog kostima, u levom uglu pojavila se i drugačija odevna kombinacija. Bile su to svremeno odevene žene, od kojih je jedna nosila upadljivo istaknutu *cloche* kapu. Na osnovu dokumentarističkih detalja slike zaključujemo da uslovi sarajevske gradske egzistencije nisu bili u potpunosti sputavajući za one žene koje su svoje ponašanje uskladile sa savremenim normativima u ophođenju. Dakle, Micina bojazan od suočenja imala je očigledno kompleksnije poreklo od straha pred mogućim uskraćenjem osnovnih pretpostavki *flanerskog* ponašanja u razmatranoj urbanoj zoni. Reprodukcia Tiješićeve slike u: *Vijenac*, 8-9, Zagreb, 1923, 233.

¹⁸⁶ Moguće je načiniti neku vrstu dekonstrukcije teze Elizabet Wilson, teze o shvatanju osnovne socijalne funkcije *flanera*, i posledično doći do shvatanja o Micinoj *flanerskoj* praksi kao defanzivnoj društvenoj strategiji. Za nju od suštinske važnosti nije bilo mesto, ili područje unutar kojeg će ta praksa biti

priključimo jednu perzistirajuću odliku lokalnog ambijenta: dramatično lošu političku situaciju, koja nije ostajala zatvorenom samo unutar sistema političkih organizacija i njihovih internih odluka, nego je svojom invazivnošću suštinski uslovljavala ponašanje cele zajednice. Lagano posustajanje jugoslovenske ideje, koja je vrednosno zadržana još samo u izolovanim intelektualnim zonama, stvorilo je u celini krajnje nefleksibilan ambijent, u kojem je modernost svakodnevice ustuknula pred gotovo sveprisutnim manifestacijama esencijalistički razumevane stvarnosti. Osetivši se ugroženom, Mica je reagovala burno. Tabaković je bio logičan izbor saopštavanja, i njihova prepiska u navedenom periodu dobija sve tamnije obrise. U prvom u nizu navedenih pisama rekonstruisala je složenu alegorijsku sliku sveta u kojem se zadesila. Tako sačinjena narativna struktura posedovala je izuzetnu vrednost, svedočeci istovremeno o izrazito širokoj imaginativnoj vizuri koju je slikarka u to vreme kultivisala, vizuri ne preterano udaljenoj od karakterističnog imaginarijuma flamanske umetnosti. Njeno povezivanje reči i slika imalo je donekle drugačiji inspirativni pravac od onoga koji je bio gotovo verifikovan u krugu mladih zagrebačkih kolega. Za razliku od ruralnog žanra koji je privukao Hegedušića i drugove, Mica se izvesno oslonila na Brojgelove grafičke parabole, preuzimajući u vlastiti narativ njihov pandemonijski karakter: „... kako ja sebi izgledam. Kao na Marsu i s Marsa. Ne znate vi šta je to Bosna – Mars je. Ništa. Nemojte sada da me tješite jer vi ne znate šta je to podneblje i klima... veselje je odbjelo na sjever i jug, a ovdje se motaju smutljive magle, pune besmislene gluposti. To vam se uostalom ne može opisati, jer izdaleka izgleda neodređeno, a izbliza se ne osjeća ništa – sve stoji, ali ne statički, nego onako, uz put, kao ispregnuta kola. Ne postoji tu ni naprijed ni natrag, lijevo ni desno... Mislim da bi se ovdje mogli transportirati ljudi ne kao konji, već kao paketi – Sve vam je to neko čudo i strašilo“.¹⁸⁷ Njena je namera prepoznatljiva: izgraditi sveobuhvatnu alegorizovanu sliku bosanskog ambijenta oslanjajući se na neke ikoničke detalje preuzete iz aktuelne stvarnosti, i ni za

sprovedena, već se kao ključna vrednost izdvajala stvorena kolegijalna konstrukcija, koja je svojom radnom i kontekstualnom dinamikom obezbeđivala specifičan integritet slikarkinoj umetničkoj egzistenciji. Tabaković i prijatelji bili su principijelnim delom defanzivne taktike kojom je Mica preventivno oblagala elemente vlastite modernosti, što je supstancijalno nadmašivalo bezinteresno egzaltiranje vizuelnim senzacijama u slučaju *flanera per definitionem*. Dakle, Sarajevo u toj perspektivi nije razočaravalo deficitom, već brutalnošću direktnog kontakta sa svim onim slabostima savremene episteme, sada neposredovanim filter-pregradama kolegijalnih relacija.

¹⁸⁷ Navod potiče iz nedatovanog pisma, arhiviranog pod brojem: Inv. br. 1093/80.

trenutak ne ispustiti makar i najnezatniju priliku za infiltraciju stavova kolegijalnog zagrebačkog kruga.¹⁸⁸

Razumljivo, tako produkovana alegorijska slika nije zahtevala likovnu realizaciju, ostajući značajnim ikoničkim amblemom koji je umetnica unosila u opšti diskurzivni tok zagrebačkih dvadesetih. Mica nije ulazila u pejzaž, nije ispitivala kvalitativnu superiornost reljefne plastike, nije insistirala na likovnoj analizi moralno nadmoćnih gorštačkih fizionomija. Umesto njih usledio je „Portret bake (Njanja)“ (oko 1927/28.). Elementarni razlog njegovog nastanka počivao je u činjenici očigledne bliskosti sa tačno određenim članom porodice. Ipak, ikonografija razvijena oko bakinog portretnog dispozitiva upućivala je na znatno šire značenje od onoga koje je bilo sadržano unutar simplifikovanih kodova intimne privrženosti. Realizovan po principima ranorenesansnog ženskog portreta, on je u svoju značenjsku strukturu polemički uključio neke od vrednosti istorijskog uzora.¹⁸⁹ Otuda, izbor tehnike (tempera) i tematskog okvira nije bio slučajan. Bakin portret reprezentovao je kontinuitet u procesu slikarkinog likovnog samopotvrđivanja, dok je istovremeno opštim pristupom bio osposobljen i za krajnje rafinovan dijalog sa svim onim traumatičnim preduslovima bosanske stvarnosti. Pitanje žene i njenog društvenog

¹⁸⁸ Elementi alegorijske slike mogu da ponude neke tragove upotrebljive u svrhu približnog datovanja. Usmerimo li pažnju na „smutljive magle“, uočićemo ikonografsku sličnost sa aktuelnim događanjem na organizaciono profilisanoj kulturnoj sceni Sarajeva. Upravo oformljena *Grupa sarajevskih književnika* tragala je na svojim sastancima (početkom 1928. godine) za adekvatnim naslovom zbirke pripovedaka kojom će se predstaviti javnosti. Od početne ideje, „Iz obetovane zemlje“ (mart 1928.), preko „Iz strana zamagljenih“ (april 1928.), došlo je do konačnog rešenja, „Sa strana zamagljenih“ (maj 1928.). Dolazak do naslova praćen je sukobljavanjima mišljenja, o čemu svedoči i hroničar *Grupe*, Marko Marković: „... onda se tek oko pridjeva razmahala diskusija i na kraju se, poslije čitave rasprave o zaostalosti Bosne, o njenom mučnom životu, o tamnim naslagama i opterećenjima koje je u njenom čovjeku ostavila teška prošlost, o specifičnim društvenim i političkim i ekonomskim prilikama kroz koje je ona prolazila tokom vijekova... odlučilo za pridjev zamagljenih“. Imamo li u vidu da se na spomenutim sednicama raspravljalo i o vizuelnom izgledu zbirke, o pratećim vinjetama i inicijalima, te da su članovi grupe bili i neki sarajevski slikari (Petrović, Mijić), postaje razumljivom alegorična emfaza u Micinom pismu. Verovatno upoznata posredstvom prijateljstva sa Petrovićem o problematici kulturnog trenutka Sarajeva, koja se između ostalog prelamala i po pitanju identitetske profilacije *Grupe*, Mica je aproprisala navedeni termin i prateće kvalifikative koji su išli uz njega. Izostanak jasno artikulisane želje da se priključi lokalnim događanjima svedočio je o drugačijoj nameri. Kompleksna, alegorizovana slika bosanske stvarnosti (bosanske, ne partikularno sarajevske) imala je svrhovitu nameru destabilizacije idealizovanog imaginarijuma „netaknute“ provincije, na način idejno blizak Hegedušićevim stavovima, ili blizak Ružičkinj viziji etički superiorne, planinske i provincijalno distancirane Bosne. Poseta Sarajevu za Micu je, očigledno, bila samo jedan produženi pasaż u neprekidnoj „šetnji“ unutar kolegijalnog kruga, dok su „ispregnuta kola“ adekvatno štafažno dopunjavala ikonografsku celinu. O problematici *Grupe sarajevskih književnika* videti u: M. Rizvić, *Književni život Bosne i Hercegovine*, II, 117-134; Navod Marka Markovića prema: Isto, 120.

¹⁸⁹ Razgovarajući sa Azrom Begić umetnica je istakla svoje tadašnje afinitete. „Svoju zaljubljenost u ranu renesansu, posebno u Fra Angelica, Mica će kasnije isticati u više navrata, ne propuštajući da istakne ono što ju je najviše ponijelo: neposrednost i čistota italijanskih primitiva, te odsustvo isprazne virtuoznosti i perfekcije u njihovim djelima“. Navedeno prema: A. Begić, nav. delo, n.p.

položaja nije izostajalo iz Micine vizure, i „Portret bake (Njanja)“ predstavljao je izvrsnu priliku da se ono uvede u jedno nespecifično razmatranje. Različita socio-politička gledišta koja su premrežavala bosanskohercegovačku stvarnost, uprkos značajnim ideološkim nepodudaranjima, gotovo da nisu pokazivala ni minimum međusobne razlike po pitanju društvene funkcionalizacije žene. Ona je bila zalogom istorijskog kontinuiteta svih postojećih etno-političkih paradigmi, neka vrsta karitativne predispozicije celokupnog ideološkog pejzaža.¹⁹⁰ Suprotstavljena esencijalizacijama, Mica je bakinim portretom izabrala temat uz čiju će pomoć dekonstruisati mitizovani patrijarhalni omotač namenjen bosanskohercegovačkoj ženi. Prihvatimo li gledište Patriše Simons da je renesansna umetnost u naučnim krugovima bespogovorno i pogrešno prihvaćena kao logična refleksija novootkrivene realnosti, a ne kao set proizvedenih mitova i rodno motivisanih konstrukcija, uočićemo neobičnu sličnost sa činjeničnom situacijom s kojom se suočila Mica Todorović u Sarajevu.¹⁹¹ Bio je to gusti koloplet opore realnosti i opravdavajućih mitova, a sve stvoreno u grčevitom naporu dosezanja ideološke i političke prednosti u odnosu na oponente, bez obzira na njihovo idejno i etničko poreklo.

Slikarka je citirala paradigmatički model promišljeno i sa neophodnim odstupanjima. Bakin portret zaista je posedovao sve karakteristične elemente ranorenesansnog ženskog portreta.¹⁹² Ipak, u pitanju je sličnost ostavljena na nivou površnog pogleda. Pomereno u dublje slojeve značenja, razlike između modela i Micinog citata mnogobrojne su i suštinske. Portret je kompresovan unutar ikonografski nedefinisanog prostora, do te mere da je deo radne celine napuštao okvir slike. Kao posledica sabijanja figuralnog sadržaja, specifičnog *close up* pristupa, dominantnom činjenicom postalo je lice portretisane, sa njegovom epidermalnom topografijom, dok odeća, svedena na dva monohromna geometrizovana isečka, nije prelazila vrednost marginalne informacije.¹⁹³ Za razliku od uloge koju je kostim imao u istorijskim

¹⁹⁰ Koliko je pitanje doktrinarno ispravnog ženskog učešća u idealno zamišljenoj liniji etničkog nasleđivanja opterećivalo javni diskurs pokazuje i slučaj sarajevske premijere predstave „Starina Novak“, Mihaila Mirona, 1927. godine. Razumljivo, pozicija žene u doktrinarnim čitanjima bila je samo simptomom opšte krize koja je opasno balansirala na ivici dubljeg konflikta. Jedan pogled na konflikt i njegove uzroke ponudio je tekst Hamza Huma objavljen u tadašnjem *Gajretu*. O problemu, Humovoj reakciji i mogućim posledicama opširnije u: M. Rizvić, *Književni život Bosne i Hercegovine*, I, 201-202.

¹⁹¹ P. Simons, „Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture“, u: *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, prired. N. Broude, M. Garrard, Westview Press, Boulder, 1992, 38-57.

¹⁹² Isto.

¹⁹³ Slika je praćena istovremenim crtežom olovkom. „Na izvrsnim portretima koje slika... oblik je zatvoren preciznom linijom koja upravo cizelerski oštro oivičuje i razgraničuje lik od pozadine:

primerima ženskih portreta, gde je reprezentovao pedigre i socijalni prestiž muškarčeve porodice, ili njegovu ličnu vrednost i socijalni status, u „Portretu bake. (Njanja)“ izostala je tako formirana patrilinearnost.¹⁹⁴ Njena biografija konstruisana je drugačije. Odeća ne veže, nije element prisvajanja, već samo optički deluje unutar kompozicione strukture slike, naglašavajući lice portreta, kojem je i posvećena puna pažnja. Umesto konvencionalne maske, reprezentativnog sredstva za izražavanje ženine vrline u renesansnim primerima, Mica je baki podarila egzaktnu fizionomiju lica, personalizovanu i distanciranu od idealizatorskih pretenzija. Odbačene su istorijske konvencije, i na njihovo mesto instalirana je svest o ženi kao delatnom subjektu, nekome ko je autentično zavredio vlastitu prošlost i poštovanje. Samostalne individualnosti bake i slikarke, prve posredstvom životnih činjenica, druge uz pomoć krajnje ličnog tretmana likovnog nasleđa, predstavljale su konceptualno uporište dela. Opšta karakteristika vizuelnog identiteta bakinog portreta sačinjenog pomoću neobične sinteze likovne prošlosti, konzervativne po svojim širim idejnim posledicama, i liberalnog shvatanja o ženinoj savremenosti, postaće značajnim ikonografskim sredstvom Mice Todorović pri realizaciji upečatljivih slikarskih kompozicija tokom treće decenije. Uostalom, „Portret bake (Njanja)“ jeste amblematska zaštita i svojevrsno likovno sečivo kojim je rasečena kontinualna nit patrilinearne uslovljenosti. Njoj je nasuprot pretpostavljena senzitivna veza femininih identiteta, koja je omogućavala kreaciju identitetske hibridnosti transgresijom činjenične materijalnosti platna. Razlozi takvom pristupu navedeni su jednim delom u pismu Tabakoviću, 17. maja.1927. godine.¹⁹⁵

Suočena sa delikatnošću vlastite pozicije u uslovima nove doktrinarne paradigme, koja će posredstvom idejne konstrukcije „flamandizma“ prekriti upravo onaj scenski odvojak koji je pripadao njenim kolegama, Mica je naglašeno insistirala na parametrima vlastite strategije.¹⁹⁶ U takvoj situaciji od izuzetne važnosti bilo je

prethodno urađen crtež, na kome je forma modelirana olovkom, doslovce je, u istom formatu, prenesen na platno“. Medijsko udvajanje portreta svedočilo je o potrebi naglašavanja sigurnosti vlastitog oka, ništa manje ruke, te da tako stečena delatna moć bude suprotstavljena tektoničkim iskliznućima stvarnosti. Navod iz: A. Begić, nav. delo, n.p.

¹⁹⁴ Lep primer likovno reprezentovane kontrole donosi tempera Fra Filipa Lipija, „Portret žene i muškarca u prozorskoj izbočini“ (oko 1440/44.). O njegovim ikonografskim rešenjima opširnije u: *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, ur. K. Christiansen, S. Weppelmann, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2011, 96-98.

¹⁹⁵ Inv. br. 1081/80.

¹⁹⁶ Termin „flamandizam“ razmatra Aleksandar Flaker, postavljajući ga u idejno središte odnosa grada i sela, prezrele kulture metropole i energične vitalnosti ruralnog zaleđa, koji su spojeni u nesigurnu celinu

ostajanje u funkciji narativne osovine. obraćajući se Tabakoviću iz sarajevske perspektive, Mica je insistirala na padu vlastitog dijaloškog potencijala. „Zasada sam tako čudno raspoložena da nisam u stanju da pišem nešto što ima smisla. Ne polazi mi za rukom. Ne znam ni da balansiram. Usmeno sam sasvim obična, ali pismeno nemoguća... Da umijem da pišem lijepo, davno bih već pisala, učinite to vi umjesto mene, vrlo ću voliti...“.¹⁹⁷ Nedostatak je bio simptomom jednog drugačijeg prepoznavanja, jednog drugačijeg pristupa životu i umetnosti, koji je za svoje postojanje zahtevao specifično saučesništvo. Pretpostavke tog saučesništva parodirale su ideju podjeljenih prostora, nalažući drugačije utvrđenu celinu sačinjenu od nekarakterističnih partikula kompetencije. Razvijajući svoje gledište tokom par meseci (od oktobra 1926. do maja 1927.) Mica je preuredila parametre vlastitog delatnog polja. Odlučno odbijajući da sudeluje u aktuelnoj diskurzivnoj produkciji, izabrala je drugačiji subjektivitet, onaj čija je agensnost generički izrastala iz redova prvog pisma. Ostavljajući mitopoetički narativ kolegama, odlučila se za estetsku kategoriju lepog, i sve manifestacije koje su je neizbežno pratile. Bazirajući postupak na ideji preuzimanja narativnih fragmenata od značaja za javnu scenu, prvenstveno onih koji su poticali iz mizoginijskih pretpostavki vladajućeg kulturnog modela, Mica je uz navedene čestice preuzimala i prateće idejne stavove. Interpolirani u ikonografsku mrežu dela doprinosili su širenju slikarkinih autorskih obrisa, koji su sada u sebe uključivali i diskutabilne kategorije skopofilije i anatomske degradacije. Autentično pozicionirana, delujući optičkim elementima hegemonog diskursa, umetnica je gotovo do optimuma doterala predispoziciju Grizelde Polok, šireći imaginativne potencijale odabranog žanra. Nago žensko telo uvučeno je u vrtlog tumačenja, ali zamajac u naizgled repetitivnom slikovnom repertoaru nije više poreklo imao u oštrim i neumoljivim propozicijama diskursa. Sada je, nasuprot, umetnica umetala svoju optiku, iscrtavajući alternativnu, ali zbog toga ništa manje verodostojnu ikonografiju.¹⁹⁸

gradili nečistu situaciju. Videti u: A. Flaker, „Euarda Bagrickog flamandizam“, u: *Ruska avangarda 2. Književnost i slikarstvo*, Profil, Službeni glasnik, Zagreb, Beograd, 2009, 216-221.

¹⁹⁷ Inv. br. 1081/80.

¹⁹⁸ Preuzimanje nije zastajalo na nivou ideja, već je duboko zalazilo u područje svakodnevnih likovnih odluka i postupaka. Tako je devojka-model koju je Postružnik u to vreme pažljivo crtao (1927.) postala Micinom protagonistkinjom u Starozavetnim temama, a ta činjenica nikako ne može biti sagledena unutar pojednostavljenog odnosa razmene. Pored toga što je obnaženo telo žene promenom rodni pretpostavki autorstva dobijalo drugačiju ikonografsku konzistenciju, dodatno je naglašena dijaloška potencija preuzimanja. Pozivajući Tabakovića da piše umesto nje Mica je insistirala na skretanju diskurzivnog toka, na njegovom odvratanju od „flamandističkih“ pretenzija, što je u Postružnikovom slučaju dovelo do pregovora u nivou telesne dispozicije modela. Optički zasićen brutalnim činjenicama stvarnosti, onakvim kakve su mu se u svoj njihovoj surovosti ukazivale u hrvatskoj i srpskoj provinciji

„Ljuljaška“ (oko 1928.) bi u toj konstelaciji mogla s pravom da zauzme poziciju slike-modela. Građena ugledanjem na aktuelne stilske propozicije – precizno sprovedena realizacija figuralnih podataka tonskim variranjem zemljane kolorističke komponente – reprezentovala je nešto drugačiji ideal ženske oslobođenosti, različit od onog karakterističnog za „novu ženu“. „Ljuljaška“, izmeštena u nekakvu vanvremenu, prostorno nedovoljno definisanu situaciju, nosila je u sebi složeno ikonografsko rešenje.¹⁹⁹ Na prvi pogled, ukazivala se samo poput još jedne od varijacija na temu, generički usko vezana uz dominantne oblike novorealističkih poetika. U prilog takvoj percepciji stajala je i izuzetno naglašena fizionomijska plastičnost gradivnih elemenata celine. Ali, iza elementarnih optičkih podataka Mica je ugradila niz provokativnih detalja, dovodeći u pitanje vanvremenu idiličnost scene mirne devojačke igre. Pre svega, poigrala se prostornim uslovima slike.²⁰⁰ Oni su već samom postavkom stajali na nestabilnom tlu, bez one tako izražene namere među savremenima da likovnim rešenjima sugerišu izvanlikovne viškove značenja. Ostavljen proizvoljnim, fiktivnim, sabijenim u uzani i sasečeni okvir slike, prostor je transformisan u kompozicioni kolaž, u kojem su pojedinačne fizionomije međusobno delile vlastitu materijalnost. Upotreba tonski diferenciranih mrlja boje u svrhu osnovnog rukopisnog sredstva rezultovala je pukotinama u površinskoj „koži“ slike. Kroz tako formirane praznine probijalo se svetlo u neobičnoj inverziji vlastite funkcije. Osvetljenje je bilo delom zajedničke podloge, i ono je, prosijavajući iz samog temelja likovne predstave, obavljalo zadatak kolažnog uvezivanja ikoničkih elemenata, uz istovremeni zadatak njihovog nespecifičnog oblikovanja. Upravo je pristup oblikovanju slikanih formi reprezentovao krajnje ličnu karakteristiku po kojoj će Mica Todorović biti prepoznatljiva u narednim

(Ogulin, Kragujevac), Postružnik se pokušavao zakloniti iza geometrijsko-konstruktivnih analiza starih majstora (Leonarda u slučaju sv. Ane), odnosno iza objektivizovane lepote koju je likovno mogao preuzeti već zgotovljenu sa tela devojke-modela (u pitanju su dva „Ženska akta“, oba lavirani crteži olovkom i sepijom, iz 1927.) „U tim crtežima nema tendencioznosti, inače tako karakteristične za ovo razdoblje, nego prevladava izrazita lirska, poetična usmjerenost“ (Ivanka Reberski). Upravo je ta naizgled oslobođenost od tendencije dotaknula Micu, inicirajući već opisanu razmenu. O kompleksnim posledicama tadašnjih Postružnikovih poetičkih istraživanja videti opširnije u: I. Reberski, nav. delo, 29-35.

¹⁹⁹ Azra Begić u navedenoj slici videla je „romantičnu i vanvremenu idilu“, sa pomalo karikiranom fizionomijom, koja ovde u emotivnoj skali ide do „gracije“. Na taj način razumevano, Micino rešenje pratilo bi osnovnu nameru Postružnikovih crteža. A. Begić, nav. delo, n.p.

²⁰⁰ U tematskim okvirima „novih realizama“ spajanje ženske figure sa prirodom iziskivalo je pažljivo naglašavanje njene funkcionalne svrhovitosti, kojom je neproblematično uklapana unutar šireg koncepta rasno-etičkog tipa. Ono što je Ružička sa oduševljenjem registrovao u bosanskim planinama, Becić je likovno otelotvorio u amblematskoj slici žene („Seljanka“ 1926.). „Na toj slici ostvarene su sve postavke traženog likovnog izraza: monumentalna čvrstoća i magično realistička izražajnost, idealizacija i metaforičnost, stilizacija i tipično domaće ambijetalne značajke što ih je Becić kumulirao iz našeg podneblja“. Citat iz: I. Reberski, *Realizmi dvadesetih*, 59.

godinama. Svetlo za slikarku nije bilo usko tretirano, i ostavljeno na nivou spoljašnjeg oblikotvornog uslova. U slučaju „Ljuljaške“ nije emitovano iz tačno utvrđene, statične pozicije, i nije klizilo po površini predstavljenih oblika, dodeljujući im plastičnu vrednost. Svetlo je, naprotiv, probijalo kroz hromatsku strukturu slike, određujući vlastitim intenzitetom tonske vrednosti pojedinih partija. Ono je grupisalo i zgušnjavalo mrlje boje na rubovima ili u nekim drugim područjima prikazanih figura, čineći ih desupstancijalizovanim do nivoa hromatskog kompozicionog isečka. Konstrukcija „Ljuljaške“ nije počivala na snazi volumena, nego na linearnom sapinjanju, što je celini donelo potpuno drugačiju konceptualnu pretpostavku od one koja je egzemplarno predsedavala likovnom praksom „novih realizama“. Oblikovane navedenim postupkom, erotizovana putenost devojačkog tela i valjkasta oblina stabla ostavljene su na nesigurnoj granici prepoznavanja, određujući vlastitim konturama fizionomijske obrise onog drugog. „Ljuljaška“ nije samo ukazivala na posmatračevu nemogućnost da se pozicionira unutar određene prostorne kutije, da saučestvuje u perceptivnom iskustvu „unutrašnjosti“ slike, nego je vlastitu kompozicionu dekonstrukciju analitički usmerila ka spoljašnjim uslovima dela. Umesto realizacije neproblematične ukotvljenosti u svetu egzaltirane idealizacije, pokrenula je suštinsko ikonografsko pitanje: kako pristupiti aktuelnim realističkim poetikama iz identitetski drugačije definisane pozicije?

„Ljuljaška“, na osnovu polazne premise postavljenog pitanja, reprezentovala je Micin dobro promišljen odgovor, zasnovan na ličnim shvatanjima opštih idejnih propozicija kojima su sameravane kvalitativne vrednosti lokalne umetničke produkcije. „Groteske“ su opstajale u sećanju, i sve više opsedale slikarkina razmišljanja, nudeći u svojim značenjskim strukturama dovoljno prostora za slojevita tumačenja stvarnosti u njenim mnogobrojnim aberacijama. „Ljuljaška“ je, u toj perspektivi razumevana, „groteska u lepom“ Mice Todorović. Iza površinski plasirane idiličnosti žanr scene prepoznatljivi su tragovi i postupci prerade bogatog inspirativnog materijala. Prožimanje fizionomija nije samo posledica slučaja proisteklog iz zamaha igre. Međusobno presecanje konturnih linija načinilo je od pasivnog stabla aktivnog sudionika scene, antropomorfnu sugestiju bića, sa mačkom u „naručju“ i mladom devojkom u društvu. Stablo je pretvoreno u ikonografski trop odsutnog muškarca, njegove pasivizacije, menjanja, forsirane degradacije i ništa manje verovatnog isčeznuća. Nesposobnost muškog tela da izdrži slikarkinu likovnu proveru, da bude otporno na složene kompozicione zahteve temata, svedočila je o njenoj svesti da je takav telesni deficit svojom simboličkom vrednošću otvarao vidik ka složenim

traumama stvarnosti. Snaga patrijarhalnih stega, koliko god se činila neraskidivom i neizbežnom, imala je u sebi već sadržanu klicu raspada, pokazujući da neka poopštena mesta hegemonog diskursa nisu ništa više nego mitizovana iluzija branjena rigidnim sistemima društvenih konvencija. U celini, devojka-model i Mica zajednički su ponudili ženskim senzibilitetom sazdan kontra-mit. I taj kontra-mit ni u kom slučaju nije posledica običnog narativnog slučaja ili nekakve arbitrarne koincidencije. Njegovo poreklo prepoznajemo u biblijskom, Starozavetnom tekstu, koji je postavio osnovne propozicije greha, odmerivši zasluge i konačnu kaznu.²⁰¹

Ukoliko prethodnoj slici tematski priključimo „Suzanu i starca“ (1928/30.), očigledno je da je akt iste devojke, uz ponavljanje stilskih specifičnosti, stajao poput vezivne činjenice jednom složenijem ciklusu, organizovanom unutar Starozavetnog narativnog rastera. „Ljuljaška“ (u funkciji Eve sa „odsutnim“ Adamom) i „Suzana i starac“ (sa jednim implicirano odsutnim starcem) reprezentovali su vizuelizaciju ogoljenog ženskog tela, ali i jasno artikulisanu seksualnu težnju i agresiju muškarca, ovde zaustavljenu u ravni skopofilijskog zadovoljenja. Bez obzira na oprez koji moramo da imamo na umu pri obradi slikarkinog biografskog materijala, nema sumnje da je ovakav tematski izbor proistekao iz duboko lične potrebe. U Micinom slučaju lično je neizbežno postojalo u interakciji, u stalnom dijalogu, često i otporu, ne samo naspram netolerantne društvene stvarnosti, nego i u odnosu na uzani krug zagrebačkih prijatelja.²⁰² Ovaj drugi odvojak njene tadašnje stvarnosti skladno je koincidirao sa

²⁰¹ Bez obzira na razigranost protagonistkinje, ona je u svojoj ikonografskoj suštini nosila pretnju nestabilnosti kulturno nesvodivog elementa – „žene kao prirode“. Mica je celinu dovela na korak do asocijativnog uklapanja u temat o Evi i Adamu. Suočena sa nerazumevanjem koju je javnost ispoljavala po pitanju ženske umetničke kreativnosti, posegnula je za likovnim rešenjem uz čiju je pomoć iz specifičnog ugla naglasila stvaralačke potencijale žene. Izbor nije bio slučajan. Suzan Valadon, na primer, permanentno izlaže „Adama i Evu“ (1909.), smerajući u drugačijem pravcu od onoga koji je predložak doktrinarno preporučivao. „Valadon’s Eve stands tall in her natural surroundings, a symbol of creativity and regeneration, a metaphor for the female artist who creates both life and art with confidence and vigor“. Navod u: P. Birnbaum, *Women Artists in Interwar France. Framing Femininities*, Ashgate, Farnham, 2011, 170-171.

²⁰² Dramatičnim sadržajem izdvaja se pismo Tabakoviću, 23. novembra/5.decembra 1927. godine. „Tačno prije dvije godine u ovo doba sjedili smo u Korzo kavani, ja, vi, Stanko i Postružnik – ja se sjećam vidite – i pošto mi se, na žalost, nije nikakav tako strašan udarac desio da izgubim pamćenje, Bog zna kako ću se još dugo sjećati. Sjećam se iz više razloga, a jedan od njih je Postružnikovo tumačenje da ću se u roku od 2 godine sigurno ubiti! – Sada momentano imam još samo 1½ sat vremena da izvršim to proročanstvo...“. Iznesena u formi prisećanja, tvrdnja je neobična, i opštim tonom odudarala je od Micine namere da unutar imaginativnog memorijskog pejzaža okupi zagrebačke prijatelje. Potražimo li dublji razlog njenoj citatnoj nameri, prepoznaćemo ga u nemiru koji je u to vreme zahvatio širi ambijent zagrebačke scene, dajući Akademiji posebno mesto. „Nego ovih dana sam čula tako smešne vijesti (možda neuračunljive!) – iz Zagreba – između ostalog da je akademija neka vrsta pripravne škole za Stenjevac, svršilo se s tim ako hoću da se uvjerim da pišem Fabkoviću na Stenjevac!!! Sjajno – možete misliti!“ Nemir koji je zahvatao mlade umetnike u drugoj polovini decenije tražio je svoje poreklo, delimično ga nalazeći i u posledicama pedagoškog procesa. Činilo se da je došao trenutak u kojem je

opštom promenom vizuelne episteme, promenom koju će mladi umetnici iz već navedenog kruga na najdosledniji način obaviti. Poslužimo se tezom T.J. Klarka u pokušaju da nađemo adekvatan izraz za prelom dvadesetih godina. Bilo je to, u evropskim dimenzijama posmatrano, konačno dovršenje optičke supremacije, praćeno napuštanjem Sezanovog i Pisarovog optimizma da istina počiva na pojavnoj površini stvarnosti, i da je uhvatljiva zanatskom veštinom umetnika. Projektivnost takvog koncepta ischezla je u tradicionalističkoj atmosferi nastupajućih decenija. „No doubt artists in the 1920s and 1930s (and later) persisted in making strong truth-claims for their work; but the nature of the truth they laid claim to was now so disputed and often so obscure – so lacking an anchorage in the experience of the eye – that the concept itself seemed more and more a rhetorical leftover, unconnected with the detail or structure of pictorial practice.“²⁰³ Sličan pravac sledila su i događanja na zagrebačkoj likovnoj sceni, gde će u kritičnom vremenu mladi umetnici, većim delom potekli iz Babićeve klase, „sidrište“ naći upravo u izmičućim zahtevima ideološki preformulisane stvarnosti.²⁰⁴ Hibridno konstruisana umetnička ambicija tražila je kritički podatan materijal, usklađujući novu, multifokalnu poetičku praksu sa magistralnim tokovima društvenog mišljenja. Sagledano iz ugla lokalne scene u drugoj polovini decenije, nova umetnička heuristika samo je do neporecivog idejnog imperativa doterala već postojeću kritiku modernosti. Ona autentična dinaridska vitalnost (praćena različitim ideološkim predznacima) o kojoj se gotovo bez prekida polemizalo od završetka rata, postala je sada neizbežnim mestom svakojačke socijalne, pa tako i umetničke identifikacije,

trebalo napustiti izvesnost naučenih principa i na njihovo mesto postaviti drugačije oblike umetničkog ponašanja. Mica je zatečena u delikatnoj poziciji, u trenutku dok je u sarajevskom predahu kreirala gotovo naturalistički egzaktne portretne fizionomije. Iz perspektive zagrebačkih kolega, već prilično ideološki razbudenih, čvrsto držanje uz pedagoški asimilovane kodove odvajalo je likovnu praksu od vitalnih sokova stvarnosti, čineći umetnički identitet izolovanim i skrajnutim do metafore sanatorijuma. Nije nemoguće da je Postružnikova primedba te 1925. godine načinjena kao deo polemike o modalitetima likovnog dela, pre svega o retrospektivnoj vrednosti istorijskih uzora. Na osnovu citiranih redova nesumnjivo je da je umetnica odlučila da reaguje ofanzivno, i deo njenog odgovora vidljiv je u „Ljuljaški“. Navodi potiču iz pisma pod arhivskim brojem: Inv. br. 1081/80.

²⁰³ T.J. Clark, nav. delo, 149.

²⁰⁴ Već zabeleženoj Postružnikovoj radnoj ekskurziji po provinciji neophodno je pridružiti specifičnu Tabakovićevu epizodu u rodnom Aradu. Bio je to „Most na Morišu u Aradu“ (1927.), kojim je slikar svesno snizio vlastiti leksički nivo. Razlozi su višestruki, ali u celini dobro pristaju uz T.J. Klarkovu primedbu, a još i više uz Krležin zahtev za lično osvojenim „dalekim sjeverom“. Kako je ta „sjevernjačka“ perspektiva stajala, svedoči analiza Ješe Denegrija. „Most“ je slika skoro potpuno zemljaška ne toliko po tematskim koliko po jezičkim i morfološkim svojstvima predstave. Posredi je namerna i fingirana 'naivnost' slikarskog postupka, sve drugo samo ne virtuozni pikturalni esteticizam po pariskom modernističkom uzoru, izvestan u detaljima, prividno nespretan, iako u celini slike suvereno sprovedeni koncept 'modernog primitivizma'. Citat Denegrija, uz opširnije razmatranje u: J. Denegri, „Groteske, Zemljaška kontroverza Ivana Tabakovića“, u: *Modernizam/avangarda. Ogledi o međuratnom modernizmu i istorijskim avangardama u jugoslovenskom umetničkom prostoru*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 143-157, 148-149.

proizvedeći direktne posledice za status žene-umetnice. Mica objektivno nije mogla da prihvati postavljanje takvog akcenta, suprotstavljajući mu složenije, alegorijski potencirane forme realističkih poetika, u čijim doktrinarnim pozadinama nije stajao nikakav ideologizovani ultimatum, nego samo preka potreba da budu održani oni kvalifikativi neophodni za njen umetnički opstanak. U celini, Starozavetne scene napustile su vrednosnu ravan „novih realizama“, zamenivši njihovu striktnu vezanost motivskom situacijom nečim što je po svojoj unutrašnjoj dispoziciji bilo samerljivo sa sistemskim propozicijama alegorijskog označavanja. Bila je to igra izmeštanja i referencijalne dislokacije, kojom je naizgled religiozna slika pretvorena u ekran svetovne osvešćenosti.²⁰⁵

Grad Zagreb svojom je dinamikom i spektrom različitih mogućnosti za ispoljavanje slobodne individualnosti tokom prvih poratnih godina bio nezamenjivim prostorom ženske modernosti. Lagano ruiniran, taj će kapacitet krajem decenije, a posebno dramatičnim razvitkom političke krize tokom 1928. godine, gotovo u potpunosti isčeznuti.²⁰⁶ Svesna delikatnosti trenutka Mica je neskriveno iznela vlastitu bojazan u pismu Tabakoviću. „Da vam pišem o Zagrebu...!! Većina mi ljudi izgleda kao same od sebe riješene križaljke, nešto šarenih kulisa, mnogo voštanih figura... Tiso šablone, koje čak oduzimaju najobičnija iznenađenja što ih pruža život... Počevši od 1929. mnogo krupnih naslova, riječi, parola – kulise, kulise – možda sa malim iznimkama. Nemojte to nikom kazati – a šta znam kako i vama izgledaju.“²⁰⁷ Figure, šablone, kulise... sve ovo u celini svedoči o potpunoj promeni urbanog pejzaža. Prefabrikovane situacije, ideološki indukovane, sa šablonizovanim akterima – izvrsna parabola o „riješenim križaljka“ – oduzimale su ona najobičnija iznenađenja svakodnevice, obesmišljavajući aktivnu *flanersku* modernost kao jedno od osnovnih svojstava „nove žene“. Zakočena na granici intimnog i spoljašnjeg, nesigurna i u stanovište najbližeg prijatelja („... a šta znam kako i vama izgledaju.“), Mica Todorović započela je složeni proces izgradnje vlastite vizuelnosti. Biće to fragmentarna konstrukcija, sačinjena od delikatno upotrebljenih krhotina „apokrifne“ stvarnosti.

²⁰⁵ Analizirajući promenu radnih modaliteta u slučaju Kranahovih crteža (1529.), Jozef Kerner naglašava potrebu drugačijeg pristupa, onoga koji ne bi bio vezan sa striktnošću perceptivnog mimezisa. „The discontinuous nature of Cranach’s image challenges the viewer to discover an alternative connectedness. Baffling our visual expectations, it elicits our interpretative attention and suggests that coherence must be sought not in the scene’s *appearance*, but in its *meaning* – what biblical exegetes call the *hyponoia*.“ Navod u: J.L. Koerner, „Homo Interpes in Bivio. Cranach and Luter“, u: *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993, 363-410, 375.

²⁰⁶ O političkim razlozima i posledicama krize opširnije u: D. Đokić, nav. delo, 91-102.

²⁰⁷ Nedatovano pismo, koje vremenski možemo da postavimo najranije u 1929. godinu. Inv. br. 1083/80.

Sama stvarnost, deficitna realnošću, nije mogla biti zahvaćena širokim i jedinstvenim zamahom likovnog mimezisa. Ta bi operacija zastala na kulisama, na maskama, obesmišljena čitanjem već razrešenih dilema. Umesto toga, usmerila se ka unutrašnjim impulsima, ka zapretenim lavirintima bića koje je u hrabrosti vlastite ironije raspolagalo poslednjim odbrambenim štitom. Likovno se osamila. Ono što se dalo naslutiti u „Ljuljaški“ svoju konačnu formu dobija u „Suzani i starcu“. Adekvatan izbor Starozavetnog apokrifa otvorio je gustu mrežu tumačenja, počevši od Suzaninog akta, koji nikako nije bio samo simplifikovana likovna transpozicija šireg društvenog opravdanja za slobodno suočenje sa obnaženim ženskim telom.²⁰⁸ Micina Suzana aktivno je otelotvorenje paradigme nove, moderne žene, posvećene vlastitom telu, izgledu, kozmetičkim poboljšanjima, modnim trendovima. Aktuelizacija Suzane implicirala je i osavremenjivanje „staraca“. Oni su u slici višestruko funkcionalizovani, i možemo da ih prepoznamo u pasažima pisma Tabakoviću. Svojevrsni poluljudi, utisnutih identiteta, neinteresantni za Suzanu – primetna je promena predložka slike, umesto u vrtu sve se događa unutar nekakvih debelih zidova; možda upravo kulisa?! – i osujećeni do mere da nisu bili u stanju, ne samo da održe homosocijalni konsenzus, već i vlastito fizičko prisustvo unutar apokrifne naracije. Bili su dezindividualizovani, bezvredni kao pojedinci, i već je jedan iz obezličene mase, izabran sasvim slučajno, bio dovoljan da iznese ikonografsku srž celine. Značajno je napomenuti da „Suzana i starac“ donose jednu značajnu pretpostavku za godine koje će da uslede. U pozadini svake velike hegemonije naracije – ovde naizgled Starozavetne – postoje skrivena tumačenja, drugačije pretpostavke, i uopšte dovoljno prostora za interpolaciju vlastitog gledišta. Istraživanje tih skrivenih lakuna postaće osnovnim ikonografskim modalitetom Mice Todorović u ranim tridesetim, a svu oštrinu i hrabrost koje će biti integrisane u buduće intimne apokrifne moguće je naslutiti u dve prethodne slike. Celina je izgrađena od fragmenata, i oni su, bez izuzetka, radno destilisani kroz mehanizam Micinih prisećanja. Razgovori sa prijateljima, kritički osvrti povodom različitih scenskih momenata, često obeleženi rodnim predrasudama, činili su područje iz kojeg je materijal pribavljan. U slučaju „Suzane i starca“ u delatni dodir dovedena su osećanja bliskog prijatelja i kritičarska diskvalifikacija samog pojma ženske umetnosti.

Uporedimo li stav Nanet Solomon formulisan povodom „Suzane i starca“ Artemizije Đentileski, bićemo suočeni sa drugačijom namerom naše umetnice.

²⁰⁸ Ili, estetskim zabranom u koji se moglo neproblematično povući, kao u Postružnikovom slučaju.

Odbacivši ideju nekih historičarki da je Suzana u izvedbi Gentileskijeve reprezentovala herojsku ženu, Solomon je u likovno postavljenom tematu prepoznala dovoljno tragova socijalne desublimacije inicirane oko ženskog tela kao ključnog motiva u pokušajima Artemizijinog društvenog refunkcionalizovanja.²⁰⁹ Micini „Suzana i starac“ prišli su desublimaciji iz drugačijeg, ironičnog ugla, upozoravajući da je zgušnjavanje diskursa oko karnalnih aspekata žene samo jedan od organizacionih mitova kojima je poredak snabdevaio diskurzivnu mitopoezu. Umetnica je s punom namerom ušla u mitopoetički tok, subvertujući njegove vizuelne pretpostavke. U aktuelnosti koju je i sama naseljavala, homosocijalni konsenzus bio je delom opšte idejne konstrukcije, statične po mnogim njenim karakteristikama, i posledično nesposobne da prepozna šire modalitete realnosti. Sveopšte potonuće u talog regresivnih tendencija bilo je razlogom više da produkciji zvaničnih mitskih obrazaca suprotstavi ogoljenu i dekonstruisanu sliku mehanizma njihovog stvaranja.

Ljubo Babić, odlično reprezentujući primer rodno potencirane mitopoeze, napustio je i poslednje tragove nedoumice koja je nekada uznemiravala nacionalno projektivnu inteligenciju najšire shvaćene liberalne provenijencije. Tekstom „Žena u likovnoj umjetnosti“ dovršio je proces rodne diferencijacije. Konačni zaključak odlučno je ženi-umetnici uskratio pravo da iz lične estetske potrebe pristupi zoni autentičnog stvaralaštva.²¹⁰ Umesto likovne kreativnosti, dodelio joj je, rukovođen unutrašnjim imperativom njene prirode, područje primenjenih umetnosti i zanatstva. „Imitacije muških originala ili umišljene iznimke sa patološkim značajkama obično ne broje, one mogu biti istina interesantne, ali za opći razvitak pogotovo našeg umjetničkog života nemaju velikog značaja.“²¹¹ Babić je izričit. Ispisujući tekstom svojevrsnu prolegomenu „našem izrazu“, istovremeno je uklonio sve moguće pretnje nezamenljivoj vrednosti čistog pogleda. Oslonjen na citatne uzorke Lombrozovih, Nordauovih i Vajningerovih stavova, odbacio je mogućnost ženinog umetničkog

²⁰⁹ Uvezujući Starozavetni temat sa stvarnošću seksualnoj agresiji podvrgnutog tela umetnice, i onim što je kroz pravni proces postalo zvanično kodifikovanom istinom o događaju, Solomon je naglasila slikarkino rezignirano pristajanje na standarde koje je propisao hegemoni diskurs. „Perhaps more than anything, they emphasize the fact that Artemisia, body and soul, was treated as the site of exchange between men... The homosocial bonding ritual enacted and reenacted among these men make 'Artemisia' an historically elusive construct. If the testimony of the trial reveals anything, it is a person with an obstinate sense of her own social and sexual needs. Her paintings look less like 'heroic women' than like the nexus of a series of complicated negotiations between convention and disruption, between 'Artemisia' and Artemisia.“ Navedeno prema: G. Pollock, „The Female Hero and the Making of a Feminist Canon. Artemisia Gentileschi's representations of Susanna and Judith“, u: *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, Abingdon, 1999, 107-108.

²¹⁰ Lj. Babić, „Žena u likovnoj umjetnosti I“, 2-3; Isti, „Žena u likovnoj umjetnosti II“, 2.

²¹¹ Lj. Babić, „Žena u likovnoj umjetnosti I“, 2.

autorstva, videći u njemu izraz neželjene degeneracije.²¹² Uprkos naporima i „fanatičnoj ambicioznosti“ vodećih modernističkih umetnica (Babić je izdvojio Morizo, Baškirčevu, Gonazales i Boner), one svojim ostvarenjima nisu bile kvalitativno uporedive sa delom muških stvaralaca. Izuzeci u navedenoj komparaciji govorili su u prilog opštoj tezi. „Druge su opet one umjetnice, čija je ženska originalnost nesumnjiva, a te upravo čine izuzetak. One su prava zanimljiva rijetkost i crpu novost i originalnost svojeg stvaranja upravo iz onih osobina koje ih čine da nisu prave ni potpune žene. Njihov je rad blizu granica koje je potegla patologija. Najljepši i najzanimljiviji primjer za takove umjetnice daje nam moderna francuska umjetnost sa čudnom i nezaboravnom Marijom Laurencin... M. Laurencin služi mi kao ilustracija zasade, da je abnormitet ili patološki slučaj često, ne uvijek, popratna pojava kreatorske snage kod žena u likovnoj umjetnosti.“²¹³

Suočena sa navedenim Babićevim stavovima, i sa izraženom svešću da je i među najbližim kolegama strujalo slično shvatanje, upravo ono koje je vezivalo patologiju sa kreacijom u primerima ženske umetnosti, Mica je krenula pravcem opovrgavanja bioloških determinanti umetničkog dela.²¹⁴ Izgubivši granične kodove liberalne ideje u vrtoglavom lavirintu bioloških aluzija, te su determinante izmestile društvenu svest u jedno nesigurno područje, bez egzaktne projektivne namere i podložno uticajima iracionalnih tendencija. Suočena sa dramom navedene dinamike, umetnica je započela svesno povlačenje u svet vlastitih kreativnih sposobnosti. Odbrambeni postupak za kojim je posegnula po svojim spoljašnjim svojstvima donosio je ono najvrednije, radnu slobodu. Bila je to jasna spoznaja o vlastitoj sposobnosti da likovnim znanjem i tehnikom, kojima je izvesno suvereno raspolagala, izgradi umetničku stvarnost, i da na njenim zasadima propita vrednosne postulate društveno oblikovane istine. Konstruisala je drugačiji, paralelan svet, unutar čijeg će dispozitivnog rastera plasirati oštre komentare, ironično zakrivljujući vrednosti dominantnih ideoloških tendencija. Cilj je vodio ka subverziji ključnih zona mitopoetičke pretenzije. Devijantne degeneracije, poput onih koje uočavamo u „Suzani i starcu“, nisu bile posledicom posebnog stanja u kojem se nalazila umetnica kao

²¹² Pregled doktrina koje su uzimale u obzir degenerativne predispozicije umetničkog stvaranja, uključujući Lombrozovu i Nordauovu, videti u: P. Mathews, nav. delo, 46-63.

²¹³ Lj. Babić, „Žena u likovnoj umjetnosti II“, 2.

²¹⁴ Neobična Postružnikova tvrdnja o budućem psihičkom stanju umetnice suočena sa Babićevim razmišljanjima dobija na posebnoj vrednosti. Izrečena u decembru 1925. godine, svedočila je o istrajnosti mizoginog impulsa tokom dvadesetih godina, i o njegovom poreklu u tezama o biološkim temeljima kreativnosti. Postružnik je, u skladu sa navedenim, Micine napore da aktivno uđe u svet umetnosti mogao da posmatra i kao preteći pad, i nepotrebno iskliznuće u stanje bolesti.

delatni agens. Dekonstrukcija vizuelne celine nastupila je neumoljivim radnim delovanjem ulaznih komponenti, onih koje je prikupila procesom proširene *flanerske* prakse, odbacujući i najmanji trag ideje da je poreklo umetničkog impulsa zatvoreno u atavističkim strukturama biološke predispozicije. Otuda neki detalji iz njenog dijaloga sa Tabakovićem dobijaju na vrednosti. Završavajući već citirano sarajevsko pismo – 23. novembar/5. decembar 1927. – Mica je dodala par primedbi. „Nadam se da ste 'zdravi' i 'sretni' (moj je rječnik još uvijek premalo 'Užički')! To vama nije pravo??? Volim da mislim na Zagreb.“²¹⁵ Svesna da pripada likovnoj modernosti bez izostanka, i da njena delatna sredstva nadmašuju lokalne identitetske kodove, odbacila je sveprisutnu ambiciju kulturne ukorenjenosti.²¹⁶ Na njeno mesto stupila je efemerna konstrukcija sačinjena isključivo od elemenata potpuno individualizovanog iskustva. Delovala je slobodno, dopuštajući vlastitoj empirijskoj svesti da likovno produkuje polemičke celine. Tako sačinjene bile su reaktivnim odjekom događanja uhvaćenih u njenu perceptivnu zamku. Starozavetnim temama načinjen je onaj neophodni evolutivni korak kojim će od naglašene egzaktnosti „Portreta bake. (Njanja)“ Mica dospeti do potpune autorske kompetencije, čijim će posredstvom biti u stanju da između pogleda i objekta umetne vlastitu kreativnu dispoziciju, jedan naišire shvaćeni senzitivni modernistički ekran. Njime se Mica poslužila krajem zagrebačkih dvadesetih, i kao takav postaće nezaobilaznim radnim sredstvom, prepoznatljivim uprkos naknadnim dramatičnim promenama uslova i stilskih preferencija.

U celini, zaključak je prepoznatljiv: Zagreb je obavljao funkciju neophodnog medijuma unutar kojeg su sve socio-kulturne situacije dobijale na neophodnoj gipkosti i sposobnosti da opstaju, makar i u fragmentarnom stanju. Sarajevo i Bosna i Hercegovina, u istom periodu, opisani sa odbojnošću i strahom u Micinim pismima, nisu donosili ništa više od obične surovosti postojanja, kojoj se likovno moglo prići samo posredno, i uvek kanalisano izraženom empatijom sa likovima koji su posedovali određenu vrednost za umetnicu. Na taj način radna površina platna postajala je ikonografskom barijerom za koju su se zaklanjala njena elementarna shvatanja života i umetnosti. Ipak, delovanje šireg konteksta neumoljivo se nastavljalo protokom

²¹⁵ Inv. br. 1081/80.

²¹⁶ Leksička primedba zahvatala je znatno šire područje, i sugestivno je ukazivala na lokalnu problematičnost Krležinih teza o potrebi ukorenjivanja. Takav svetonazor, supstancijalno antimodernistički, eksplicitno je iskazan plastičnim efektivima Tabakovićeve aradske epizode, i ova kratka Micina crtica verovatno je nastavak njihove interne polemike po tom pitanju, pri čemu je ofanzivna inicijativa prelazila od jednog ka drugom akteru, i obratno. Ukratko: Micin izbor je Zagreb, a ne „daleki sjever“ u užičkoj impostaciji.

decenije, menjajući osnovne pretpostavke društvenog ambijenta. Tako će krajem navedenog perioda doći do svođenja vitalnih kvaliteta sveobuhvatnog zagrebačkog fluida na najniži vrednosni nivo, ostavljajući skelet urbane arhitektonike ogoljenim i nedostupnim imaginativnim potencijalima slobodoumne žene. Otvoreni gradski prostori delovali su poput arene unutar koje su se sada sukobljavali rezolutno suprotstavljeni ideološki modeli. Akvarelisani crtež „Mica 1928.“, Ljuba Babića, paradigmatski je primer koji je ukazivao u kolikoj je meri opori naturalizam stvarnosti potisnuo sve druge sadržaje, dovodeći likovno stvaranje u samo središte diskurzivnog sukoba. Postavljen u takvu poziciju Babićev crtež imao je tačno određen zadatak: da fiksira dan za istorijsko pamćenje.²¹⁷ Da u memorijsku kartu precizno unese podatke vremena, prostora, aktera i, najvažnije od svega, kolektivnog sentimenta koji je ravnomerno opredeljavao emocije cele etničke zajednice. Sve suprotno tome nudili su Micini „Suzana i starac“, koji su svojom dispozicijom isključili postojanje bilo kakve prostorno verifikovane činjenice, i na njoj utvrđene simbolike. Upravo je u njihovom slučaju sve titralo od bezglasne metafizike postojanja. Dovedeni u komparativnu ravan, Babićevo i Micino delo svedočili su o nesvakidašnjoj poziciji dvoje autora. U oba slučaja oni su socijalno potisnuti i samo implicirani artefaktom, gde i prestaje njihova međusobna sličnost. Babić je deo kolektiva, i njegovo povlačenje iza zidova posledica je trenutnog poraza u kompleksnom diskurzivnom takmičenju ideologija. Jedna je argumentima ogoljene sile odnela prevagu nad drugom, i tu se ništa sem likovnog svedočenja i investicije za budućnost nije dalo učiniti. Micini Starozavetni fragmenti takođe su svedočanstvo poraza, ali ne diskurzivnog, čije je posledice trpelo kolektivno telo, već krajnje ličnog, poraza koji će traumatične tragove ostaviti na umetnici samoj. Na njenom telu, isto onoliko koliko i na njenom delu. Potisnuta iza zidova ateljea eskalacijom ideoloških trvenja, Mica je bila prinuđena da se perceptivno usmeri na svoje lično iskustvo, direktno ili posredovano.

3. Crtački intermecc

3.1. Orijent, Bosna, London

²¹⁷ „S tim realističkim prizorom, kojim struje i metafizičke vibracije dubokih poruka, opet smo u praznoj i bezglasnoj ulici, kojom samo još zloslutno kruže naoružani vojnici, dok žalobne zastave s pročela u crno zavijaju svaku kuću, ulicu, grad i sav narod“. Navod u: I. Reberski, nav. delo, 76.

Vremenske granice umetničke četvrte decenije prepoznatljivije su i donekle različite za svaki od pojedinačnih jugoslovenskih centara. U zagrebačkom slučaju njen početak prepleten je sa političkim dešavanjima 1928. i 1929. godine, odnosno, u užem smislu posmatrano, tesno je skopčan sa formiranjem umetničke grupe *Zemlja* (1929.).²¹⁸ U sarajevskom nisu izostali različiti politički konotirani impulsi, ali je početak znatnije vezan uz šire pozicionirane činjenice tamošnje kulturne identifikacije: pokretanje časopisa *Pregled* (1927.), osnivanje *Grupe sarajevskih književnika* (1928.) i formiranje likovne grupe *Četvorica* (1929.).²¹⁹ Završetak decenije, bez ikakve sumnje, u oba slučaja reprezentovao je nacistički napad na Kraljevinu Jugoslaviju (april 1941.), koji je, praćen dramatičnim posledicama, označio kraj svih onih kulturnih i umetničkih aktivnosti karakterističnih za prethodni period. Prisutna u obe umetničke zone, Mica Todorović nije se značajnije obazirala na unutrašnju dinamiku navedenih scena, niti na složene finese koje su u to vreme prošivale formalno-tehničku ravan discipline. U svojoj radnoj biografiji reflektovala je pre svega odraz uskih kolegijalnih relacija koje je ostvarila u Zagrebu, nešto zatim i u Sarajevu, izgrađivši na njihovim pretpostavkama krajnje specifičnu putanju. Grafikon njene delatne amplitude neizbežno je prosecao i kroz one probleme koji su tokom tridesetih godina u svojoj punoj snazi izbijali na površinu obe scene simultano, ipak ostajući prevashodno uslovljen zakonomernošću vlastite mehanike. Potražimo li inicijalnu tačku spomenutog hodografa, onda je zasigurno moramo udvojiti i prepoznati kao kreativnu posledicu širokog dijaloga kojeg je sredstvima likovnog govora Mica vodila sa kompleksnim činjenicama kontekstualnog trenutka. U formalnom smislu tu dvostruku tačku reprezentovali su jedan crtež i jedna slika.

Crtež „Akt sa ibrikom“ predstavljao je Micin likovni prilog za Izložbu jugoslovenske umetnosti u Londonu (april 1930.), i realizovan je u okvirima uske

²¹⁸ O širim okvirima političke krize i posledicama koje je ostavila na širem kulturnom planu videti u: D. Đokić, nav. delo, 91-102; I. Krtalić, nav. delo, 57-108.

²¹⁹ U sarajevskom slučaju oslanjanje na stilsko-formalne promene kao repere decenijskih umetničkih okvira nije u potpunosti adekvatno. Brojčana skromnost likovne scene uslovljavala je činjenicu da je istupanje makar i jednog od nosilaca lokalnog izraza izvan tada dominantnog trenda narušavalo osnovne pretpostavke stilske celine. Uostalom, neuklopivost Romana Petrovića, istrajan klasicistički mir Siga Sumerekera ili Đoko Mazalić koji „Magdalenom“ (1938.) nastavlja za njega karakterističan pristup ženskom aktu, dovoljni su primeri. Otuda se poput optimalnog rešenja ukazuje postavljanje vremenskog akcenta na događaje i vrednosti koji su posedovali neporecivu snagu okupljanja, podignutu iznad partikularnih stilskih i idejnih afiniteta. O hronologiji koja je u prvi plan postavila značaj opštih stilsko-formalnih promena tokom četvrte decenije videti u: A. Begić, „Prilike“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine*, 16-21.

tematske povezanosti sa platnom „Ciganka (Akt sa ibrikom)“ (oko 1927/28.).²²⁰ I crtež i tempera imali su unutrašnje razloge samostalnog postojanja. „Ciganku (Akt sa ibrikom)“ možemo, između ostalog, da prepoznamo i kao nastavak slikarkinih razmišljanja o širim posledicama novorealističkih tendencija na zagrebačkoj likovnoj sceni. Dok su poznanici još u studentskim danima izražavali negodovanje zbog neadekvatnosti pedagoških modela, i pokušavali u potpunosti isključiti prateći kontekst, tragajući istovremeno za idealnim (idealizovanim) likovnim rešenjima (o čemu je svedočio Ružička, a „Ženskim aktom“ u materijalu potvrdio Plančić), Mica se kretala u suprotnom smeru.²²¹ „Cigankom (Aktom sa ibrikom)“ sačuvala je poreklo modela, ističući ga naslovom, i dodajući mu na kulturnoj autentičnosti vrednim pratećim atributom – elegantnim crvenim ibrikom.²²² Njeno telo izvedeno je monohromatski, tonski je varirano i zatvoreno čvrstim linearnim obrisima. I upravo tu, u području telesnih podataka, suočeni smo sa značajnim paradoksom. Cigankina fizionomija, mada sva u sugestijama zdravlja i neskrivene putenosti, u svojoj suštini anatomski je disfunkcionalna. Poremećenih je dimenzija, tordirana, i očigledno nasilno prilagođena skućenom prostoru kompozicionog okvira. Bilo je to odstupanje od rigoroznosti anatomske strukture i epidermalnog mimezisa primenjenih na onovremenim sarajevskim portretima. Poreklo neobičnom narušavanju telesnih podataka možemo tražiti u okvirima tadašnjih likovnih razmatranja Pikasovog neoklasicističkog uzora.²²³ Umetnici iz Micinog okruženja (Postružnik, pre svih) prisvojili su neke od vitalističkih elemenata Pikasovog primera u svojim radovima, što je predstavljalo logičan nastavak opšte zainteresovanosti za spomenuti uzor još od početka dvadesetih godina.²²⁴ Navedena paradigma ponudila je formalno razrešenje osnovne identitetske dileme razvijene na pozadini teško razrešive suprotnosti u odnosima između dva ključna

²²⁰ Azra Begić datuje crtež na način da *terminus ante quem* postavlja u januar 1929. godine.

²²¹ Bila je to monumentalizovana vizija ženskog tela (verovatni model-Ciganka na sivoj draperiji iz Ružičkinih pisama) kojom je Plančić pod Becićevim pedagoškim nadzorom došao do svoje akademske zrelosti (1925.). O složenom problemu žene kao inspirativnog područja u slučaju zagrebačke novorealističke scene videti opširnije u: I. Reberski, „Tematski slojevi. Metafora žene“, u: *Realizmi dvadesetih*, 58-61.

²²² Upravo je parafernalija u formi ibrika posedovala konceptualnu moć (poput suncobrana na fotografiji iz 1923.) da upiše naredni ikonografski sloj u već gotovo rutinizovanom pristupu ženskom telu kao modelu. Izvesno je da je slikarki bila poznata složena ekonomija detalja kojom je aluzivno potencirani orijentalistički žanr prevashodno komunicirao, i ona će neke od tako produkovanih činjenica upravo i adaptirati za potrebe vlastitog dela.

²²³ O stilsko-tematskim inklinacijama tadašnjeg Pikasovog dela videti u: E. Cowling, J. Mundy, „Pablo Picasso“, u: *On Classic Ground*, 200-223.

²²⁴ Ovde prevashodno mislimo na Postužnikove „Glavu djevojke“ i „Sportaša“. Za Gamulina „Glava djevojke“ bila je jednom „od rijetkih projekcija Picassove morfologije“ u hrvatskom slikarstvu, i znakom složenih i gustih relacija koje su lokalni umetnici uspostavljali sa ključnim evropskim tendencijama. G. Gamulin, „Oton Postužnik“, u: *Hrvatsko slikarstvo*, II, 376-393, 377.

modaliteta, dva vrednosno dominantna tipa: varvarina i umnika. Vizuelni kodovi tog pomirenja biće prevashodno obeleženi vitalnošću nabijenom geometrijom. Primeri Becićevih, a još više Mujadžićevih žena dovoljno su reći.²²⁵ U slučaju Micine „Ciganke (Akta sa ibrikom)“ mehanizam citiranja pokretan je drugačijim pretpostavkama. Cigankino telo samo je opsena vitalnosti i snage. Poremećenost njene anatomije nije bila posledicom inflatornih tendencija, tako upadljivih u slučajevima novorealističkih aktova. Nikakvu preteću moć pokreta nije krila u sebi, ostajući zauzvrat statičnom i sputanom u vlastitom neskladu. Ono što je Ciganki zavređivalo dodatnu autentičnost u odnosu na prisutne trendove otkrivalo se u pristupu njenom licu. Umesto sugestivne strogosti istoricističke forme (poput one koju je Pikaso tražio u „Glavi žene“ 1921.), izvedeno je u skladu sa tadašnjim kozmetičkim principima.²²⁶ Upadljivo naglašena sfera akterkine glave nije ostavljena dovršenom u ravni geometrizovane klasicističke reminiscencije. Dodatno istaknuta snažno zategnutom kosom, presvučena je površinskom maskom kolorističkih akcenata: crveno nakarminisanim usnama, izvijenim lukovima nacrtanih obrva, osenčenim očima. Idealizovana u meri unutrašnje saglasnosti uspostavljene između slikarke i modela, Ciganka je doprinela realizaciji nekih isključivo ženskih modaliteta postojanja, istovremeno otvorivši pitanje mogućih širih relacija u koje su ti modaliteti uklapani. Jedna od njih poticala je iz široko rasprostranjenog stereotipa, prostornog koliko i ideološkog.

U idejnoj pozadini slike pomaljao se kompleksni svet orijenta sa njegovim složenim društvenim i vizuelnim propozicijama. Orijentalistički diskurs, karakterističan za evropske intelektualne i umetničke krugove još od početaka rane modernosti, predstavljao je krajnje heterogen fenomen.²²⁷ Vremenom je, gotovo konsenzualno,

²²⁵ O Mujadžićevom delu opširnije u: A. Abadžić Hodžić, *Omer Mujadžić 1903-1991*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2002.

²²⁶ Glava, kao nosilac identiteta, bila je izuzetno značajno područje Pikasove neoklasicističke morfologije. Kako Kauling i Mandi primećuju, „the volumes of the head are simplified and idealised; the nose and forehead are continuous; the hair is arranged in the traditional Greek manner... also refers back to his own primitivist-classicist paintings done in late 1906 – so that his earlier work is considered as another stage in that tradition“. Autorke su perceptivno primetile ličnu crtu u Pikasovom poetičkom istraživanju, neku vrstu intimno realizovane teleologije, koja će ići do te mere da će „Mrtva priroda sa krčagom i jabukama“ (1919.) biti prepoznata u smislu šire polazne pretpostavke. „In 1920-1923 Picasso made several large pastels of girls in big, soft hats, and the 'woman' hidden in this still life is like sister to them“. Moguće je pretpostaviti da je Mica uočila upravo ovu intimno potenciranu nit umetnikovog dela, za razliku od spoljašnje strogosti koja je u to vreme prevashodno intrigirala njene kolege. Citati u: E. Cowling, J. Mundy; nav. delo, 209, 213.

²²⁷ Njegovu specifičnu revitalizaciju možemo da pratimo na međuratnoj francuskoj likovnoj sceni, gde će se parcijalne teme orijentalističkog žanra pojavljivati u okvirima celovitog „kolonijalnog tela“. U skladu sa osnovnom namerom, orijentalistički žanr, najčešće zatvoren haremskim tematima, nije više bio

harem sa svom svojom nepristupačnošću i mističnom aurom postao neizbežnim tropom celokupne istočnjačke paradigme.²²⁸ Scene koje su tematsko poreklo imale u tajanstvenim odajama njegovog enterijera uvešće novu vizuelnu ekonomiju u modernističku likovnost, poigravajući se metaforičkim relacijama uspostavljenim između vidljivog i nevidljivog, dopuštenog i zabranjenog. Samo su najveštiji, umetnički privilegovani, uspevali da budu s onu stranu haremskih zidova, donoseći „autentično“ svedočanstvo o neshvatljivim običajima istoka. Razumljivo, umetnički pristup pomenutom žanru zahtevao je određena pravila, i od njih se nije odstupalo. Tematski ne preterano razvijene, navedene scene bazirane su na prikazima obnaženog ženinog tela, uz gotovo redovno prenaglašavanje njene seksualne podatnosti. Etablirani krugovi evropskih društava 19. veka, upravo oni iz čijih celina je i generisan kolekcionarski sloj, uplivali su ključne estetske postulate žanra naglašenim projekcijama vlastite traumatizovanosti.²²⁹ „Dokumentaristički“ prikazi poslužili su smišljenoj introjkciji fantazije o dominaciji nad ženom, razvijajući u tu svrhu odgovarajući prostor invazivne iluzije, neku vrstu socijalnog fantazma u kojem postupci, bez obzira na njihovu drastičnost, nisu ostavljali nikakve posledice. Stereotip je uskoro integrisan u društvenu stvarnost, vremenski nadržavajući vlastito početno opravdanje. Haremska zona postala je nerazdvojnim segmentom tadašnje političke svesti koja je nalagala širenje evropskog uticaja, i to isključivo posredstvom adopcije onih područja koja su mu u projektnoj viziji stajala kao potpuni idejni opozit. Tako stvorena vizura sasvim je prikladno

reprezentom tajanstvenih običaja koji su poput pretećeg kontrasta obeležavali jedan drugačiji i prostorno udaljen egzistencijalni model. Sada je žanr posedovao jasnu aluziju (metaforički sklopljenu oko tela žene) da francuski kulturni model ima dovoljno centripetalne snage kojom je za svoje potrebe adaptirao i privodio celini sve sastavne delove navedenog „kolonijalnog tela“. Matis je reagovao pravovremeno, priključujući žanrovskoj produkciji seriju „odaliski“. „No longer trapped in a harem or even in a painter's studio, but lounging in the artist's smart hotel room in Nice, surrounded by all of the required accoutrements of the trade (be it the trade of prostitution or the trade with the colonies), Matisse's exotic creatures are wholly decontextualized.“ Bio je to umetnikov način da dosegne preovlađujuće zahteve građanskog ukusa, i da likovnim repertoarom ponudi stanovnicima metropole osećaj sigurnosti i „telesne“ kompaktnosti. Opširnije u: R. Golan, nav. delo, 108-109.

²²⁸ „The mystique of the forbidden harem stemmed from the vision of it as a segregated space, a polygamous realm, from which all men except the husband (generally conceptualized as the Sultan) and his eunuchs were barred... The erotic charge of the harem has two main trajectories: the fulfilment of seeing the forbidden faces and bodies of Muslim women; and the fantasy of one man's sexual ownership of many women... As in Orientalist discourse, where the harem women's existence centers around the absent and controlling man, Orientalist paintings are organized by the needs of the absent and controlling Western viewer; women bathe and prepare themselves for the Sultan/husband and by proxy for the artist and viewer.“ R. Lewis, *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representations*, Routledge, Abingdon, 2003, 111-112.

²²⁹ O akademskim korenima orijentalističkog žanra opširnije u: A. Čelebonović, „Orientalizam“, u: *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914.*, Jugoslavija, Beograd, 1974, 112-119. Ništa manje vredan dodatak u tumačenju navedenih trauma i socijalnih predispozicija orijentalističke ikonografije predstavlja: B. Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, Oxford University Press, Oxford, 1986.

otvarala pogled na evropsku kolonijalnu problematiku između dva svetska rata, upozoravajući završnim posledicama na neophodnost opredeljenja za jedan od dva prisutna modela: asimilaciju ili asocijaciju.²³⁰ Francuska međuratna umetnost eksploatisaće haremsku tematiku, prilagođavajući je širim shvatanjima i potrebama. Najvažnija među njima ogledala se u širokom kulturnom zamahu „povratka u red“, koji je neizbežno zahvatao i ona područja likovne produkcije čiji su nosioci pre rata spadali u sam vrh francuske avangarde (između ostalih i fovističke). Izdvajao se Matisov primer. Njegov pristup navedenim temama nije pristajao uz tadašnje postkubističke trendove francuske scene, već se svojim osnovnim karakteristikama uklopio u širu tendenciju trenutka. Kao vešt tumač stvarnosti nije ni pokušao da izbegne ironičnu distancu kreiranu u likovnoj relaciji sa tematskim fenomenom. Naglašena je svojevrsnim dopuštanjem da banalne činjenice svakodnevice infiltriraju postojeću mitsku konstrukciju. Ali, to banalizovanje diskursa nije dolazilo kao posledica individualne odluke ili nesputane umetničke hirovitosti. Ono je imalo daleko šire opravdanje, i usko je koincidiralo sa opštom tendencijom francuske međuratne politike. Možda ponajbolje o njegovoj nameri govori negativna kritika Kamija Moklera (ispisana u suočenju sa Matisovim eksponatima na Venecijanskom bijenalu 1928.) kojom je umetnik optužen zbog neautentičnosti u pristupu. „They haven’t even the semblance of oriental truth that those of Ingres have: they’ve never left Montmartre“.²³¹ Kritičar je bio u zabludi. Prividnost nije ni tražena, sve je bilo presvučeno površinskom aluzijom i dobro likovno režirano, uz dovoljno šminke i prateće draperije (na primer, poput „Odaliske sa magnolijama“ 1924.). Tako je haremski mit izgubio na intenzitetu, udaljivši se od svoje prvobitne namere. Postao je univerzalna estetska sublimacija za nerešiva pitanja pred kojima je stajalo savremeno francusko društvo.

²³⁰ Na jedan poseban način pitanje asimilacije ili asocijacije zahvatilo je i područje tadašnjeg likovnog stvaralaštva. Predratne optužbe, proistekle iz tada dominirajuće asimilatorne perspektive, pratile su i kritički pogađale fovističke umetnike, a sve na osnovu tvrdnje da su svojim delom skliznuli u „ekscses“ orijentalnog porekla. Bila je to posledica predubedenja koje je kritičarski nerv opterećivalo u vizuelnom kontaktu sa spojem „arabeski“ i čisto nanesenih boja unutar kompozicionog rastera fovističkih slika. Navedeni problem dobiće značajno drugačiju kadencu nakon rata. Izmenjena svest o vrednosti kolonijalnih prostora promeniće i shvatanje orijentalističkog žanra, videvši sada u njemu nešto dobrodošlo, a nikako preteće po standardne vrednosti francuske umetnosti: „... rather than recast himself or his art in the African, Asiatic, or Oceanian mold, the artist should use the art of colonies to renew and refresh, but not to remake or revolutionize, his art.“ Navod kao i šire tumačenje okolnosti koje su uslovljavale orijentalističke temate u međuratnoj francuskoj umetnosti videti u: K. Silver, *Esprit de corps*, 259-264.

²³¹ Navedeno prema: C. Green, „From Peace to Crisis: Traditions in Conflict, 1918-40“, u: *Art in France 1900-1940*, Yale University Press, New Haven, 2000, 206-230, 220.

Pitanja asimilacije i asocijacije nisu bila samo deo zvaničnog socio-kulturnog repertoara, nego su u navedenom periodu duboko zahvatala i u specifičnu zonu rodno kodifikovane umetničke produkcije. Za neke od vodećih francuskih kritičara žena-umetnica bila je upravo tipskim primerom, inicijalnom metaforom asimilatornih tendencija, čijim je posredstvom jedino i uspevala da prevaziđe vlastite karakterne slabosti.²³² Po kritičarskim standardima nespособne da dosegnu odgovarajući nivo kompetencije unutar formalno-analitičkih okvira likovne modernosti, međuratne umetnice ostavljene su na nivou biološke predrasude, koja je u njihovo ime progovarala rečnikom konzervativnih simbola. U tom smislu izdvajalo se gledište Luja Šeronea: „Feminine painting, as paradoxical as that may sound, is a phenomenon that is comparable to dabbling or popular painting. It is an isolated fact, where instinct mixes curiously with assimilation.“²³³ Tako je uspostavljen mehanizam adaptacije kojim je stvaralaštvo žena-umetnica stabilizovano unutar doktrinarnih pretpostavki hegemonog diskursa. Deo te stabilizacije zahtevao je i njegovo strukturno opravdanje, i ono je nađeno posredstvom binarne autorske konstrukcije, one kojom je bespogovorno isticana superiorna nadmoć muškog kreativnog agensa. Na taj način, učešće umetnica u stvaralačkom procesu realizovano je samo uz pomoć smišljene asimilacije, uvek posledično ostavljajući muškarca-umetnika u poziciji aktivnog subjekta. „Cheronnet’s remarks echo... the notion that women could only passively receive the male-constructed concepts and styles of the avant-garde through their accompanying associations with artistic ‘genius’.“²³⁴

Ukoliko prethodno samerenu optiku primenimo na slučaj međuratne jugoslovenske situacije, bićemo suočeni sa gotovo istovetnom dilemom postavljenom u temelju vladajuće kulturne paradigme. Neke od ulaznih pretpostavki najšire shvaćenog

²³² Pola Birnbaum posebno izdvaja kritičarske stavove Luja Voksela i Andre Varoda. „Their admiration was grounded in long-lived stereotypes of feminine weakness, frivolity, a tendency for assimilation, and the pursuit of art-making as a bourgeois pastime.“ P. Birnbaum, nav. delo, 12.

²³³ Bio je to deo teksta o ženskom slikarstvu kojeg je Šerone objavio u magazinu *L’Amour de l’Art* (oktobar 1933.). Negativni zaključak ticao se njihove nespособnosti (očigledno biološki predisponirane) da se osamostale i izoluju, i unutar tako stečene autonomije progovore umetničkim jezikom čija je leksika poreklo imala u samostalnim vrednostima discipline kao takve. Taj purifikatorski ideal umetnice su narušavale pogrešnom metodološkom pretpostavkom. Isuviše svakodnevnne, one su estetikom zadatku prilazile spolja, nimalo uzvišeno i u skladu sa strogom zakonomernošću modernističkih postulata. U njihovom slučaju „the pictorial problem is almost always established ‘from the outside’, meaning, either from exterior influences or by acquiring superficial methods.“ Ukoliko se prisetimo Pikasove neoklasicističke faze, i više nego primetnog uticaja koji su spoljašnje okolnosti izvršile na formiranje njegovih poetičkih pretpostavki, postaje očiglednom selektivnost Šeroneove optike, izvesno podešene osetljivom aparaturom stereotipa. Citati prema: Isto, 13, 23.

²³⁴ Bila je to gotovo savršeno presađena metafora haremske relacije muškarca i žene, sada primenjene na uslove ateljea i likovne produkcije. Isto, 13.

lokalnog stanja imale su drugačije poreklo, ali bez jasnije izražene konceptualne razlike. U centru državne strukture, i to ne samo geografski, nalazila se Bosna i Hercegovina, sa svom svojom socio-kulturnom kompleksnošću, stojeći na nesigurnom razmeđu različitih varijanti internih asimilacija i asocijacija. Takvo stanje stvari dramatično je opterećivalo osnovne preduslove lokalne stabilnosti.²³⁵ Neprekidna sukobljavanja oko pitanja modernizacije ili konzervacije zatečenog stanja paralisala su preduslove ozbiljnijoj kulturnoj produkciji. Pokušaji uskog kruga *Pregledovih* saradnika da pitanje unutrašnje nestabilnosti egzaktno formulišu, da ga racionalizuju i postave u ravan strogih ekonomskih relacija, nisu donosili vidljivijeg rezultata.²³⁶ Uostalom razumljivo, pošto neke od problematičnih činjenica nisu bile lako svodive, posebno ne na nešto tako egzaktno poput neumoljive ekonomske logike, te će se razlike i sporenja često javljati i među bliskim saradnicima. Hamza Humo je na tu temu progovorio u zagrebačkim *Književnim novinama* (1930.). Odgovarajući na pitanje u čemu se ogledala suština promene u savremenoj Bosni i Hercegovini, pisac je zaključio: „U naglom prelazu iz patrijarhalnog društvenog sistema u, za bosanske

²³⁵ Prevažodno uslovljeno političkom dinamikom, Bosna i Hercegovina bila je vrednim ulogom u borbi za moć i dominaciju na Balkanskom poluostrvu, i nijedna od zainteresovanih strana nije nameravala da odustane. Koliko je taj bosanski element posedovao unutrašnje vrednosti za aktuelnu hrvatsku ili srpsku nacionalističku paradigmu, pokazala je i ondašnja studija Ferda Šišića, posvećena tematici najranije hrvatske istorije (1925.). Otvarajući rad poglavljem koje je postavljalo okvirne koordinate „pozorišta“ hrvatske povesti, Šišić je utvrdio „da se zgodi, da je proširenje imena hrvatskoga i srpskoga u prošlosti vazda zavisilo o političkoj snazi i moći jednoga ili drugoga dijela našega naroda.“ Oprezan, pažljivo birajući reči, protegnuo je neobičnom geografskom analogijom zapadne granice spomenutog „pozorišta“. Uvodeći u analizu Taranto, Salerno, Mesinu i Napulj, došao je do zaključka „da hrvatska zemlja ima prema zapadu isti smještaj kao i južna Italija“, elastično protežući njene granice sve do nekadašnje Teodosijeve linije, povučene još davne 395. godine. U celini, Šišićev postupak svedočio je o jugoslovenskoj praksi asimilacije, koja je izborom upotrebljenih sredstava uslovljavala gotovo neprekidan tektonski nemir ključnog narativnog elementa – Bosne i Hercegovine. Mir je, uostalom, i postojao samo kao zatišje usled trenutne slabosti jedne od zainteresovanih strana, nagoveštavajući u svojoj strukturi nove sukobe i geografske podele. F. Šišić, „Pozorište hrvatske istorije“, u: *Povijest Hrvata u vrijeme narodnih vladara*, Pretisak izdanja iz 1925, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1990, 41-44.

²³⁶ Okupljeni oko *Pregleda*, formulisaće vlastiti pogled na unutrašnje prilike kao legitiman izraz regionalnih potreba. Pomerajući fokus sa historicističke naracije i fantazma o prošlim događanjima, insistirali su na objektivnom sagledavanju realnosti, iz koje je i proisticalo empirijsko opravdanje postojanju materijalno opipljivih razloga za egzistenciju Bosne i Hercegovine u jednom drugačijem ključu. Namera je imala precizne obrise, i funkcionalizovana je strogim rečnikom ekonomskih odnosa. U pokušajima da s kraja dvadesetih profilišu drugačiju fizionomiju „pokrajine“, da je izdignu iznad pogubne tektonike „političke snage i moći“, zahvatili su u probleme koji su se rasponom protezali od pitanja terminalne železničke stanice, preko analize tokova finansijskog kapitala, pa sve do akutnog problema gladi i nehranjenosti. Karakteristični tekstovi: П. Прокић, „Зашто треба изградити Александрову Луку (Плоче)“, *Преглед*, 1, Сарајево, 1927, 3-5; Аноним., „Јачање новчаног тржишта у Босни. Акција банака из Хрватске“, *Преглед*, 28, Сарајево, 1927, 6; Анкр., „Босна поносна“, *Преглед*, 36, Сарајево, 1927, 1; др. Х. Ефендић, „Привредно опадање Сарајева“, *Преглед*, 49-50, Сарајево, 1927, 12-13; D. Lopandžić, „Izdvajanje Bosne i Hercegovine“, *Преглед*, 52, Сарајево, 1927, 1.

prilike, novi sistem, u nadiranju zapadnog u istočni način života²³⁷. Tvrdnja je propraćena negativnim reakcijama, i one su se skladno stapale, bez obzira na njihovo idejno polazište, u protivargument kojim je rezolutno naglašavan prioritet socio-ekonomskih razloga za navedeni nesklad.²³⁸ U toj dijalektici fizičkog i metafizičkog, pojedinačnog i opšteg, svoje mesto našla je i Mica Todorović. Skepsa povodom bosanskih prilika, ona koju je otvoreno iskazivala u pismima Tabakoviću, izvesno je doticala metafizičko jezgro Humovog narativa. Zakočenost ambijenta, njegova smutna maglovitost i ljudi koji bi mogli biti transportovani poput paketa, nisu referenta za svoje stanje prepoznavali u egzaktnim činjenicama koje su spolja uslovile napuknuće stvarnosti. Sve je pomerenom u skrivene zone, ono najistančanije intimno, u kojem se konflikt tektonskih ploča osećao u svoj poražavajućoj snazi. Humo će u to vreme poetički uobličiti karakterističnu fizionomiju Raba slikara, čijim će posredstvom detektovati područje najvišeg intenziteta, ono mesto fatalnog loma, pogubno po čoveka, ali vitalno za njegovu umetnost.²³⁹ Senzitivni umetnički nerv, Rabov koliko i Micin (ili Humov, ili Petrovićev), osećao je svu metafiziku nesklada – „... jer izdaleka izgleda neodređeno... a iz bliza se ne osjeća ništa...“ – tražeći u estetskom izrazu sasvim lično upotrebljivo vezivo kojim bi ispunio rascep kojeg je u tkivo svakidašnjice urezala nemilosrdna dinamika asimilacije, bez obzira na njeno poreklo i konačne namere. Mica ga je našla u portretu Ciganke, koji je, vizuelno sasečen na fragmentovane elemente potekle iz različitih spolja upisivanih narativa, metafizikom vlastite pojavnosti jedino i bio u stanju da se likovno sameri sa umnoženim konfiguracijama

²³⁷ Navedeno prema: M. Rizvić, *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*, II, 338.

²³⁸ Humovoj primedbi oštro se suprotstavio Borivoje Jevtić, jedan od urednika *Pregleda*, ciljajući iz pozicije liberalnog kritičara njegovu razdvojenost od činjeničnih problema sa kojima se suočavalo realno opipljivo bosanskohercegovačko društvo. Zainteresovan za potpuno kulturno integrisanje provincije u opšte jugoslovenske tokove, Jevtić je s otvorenom netrpeljivošću u Humovoj tezi o poražavajućim rezovima koje je „novi sistem“ usekao u lokalno socijalno tkivo prepoznao retrogradnu, feudalnim sentimentom bojenu tendenciju, kojom je Bosna svedena na nivo folklorne banalnosti. „И, ево, ту је трагедија, у овоме прелазном периоду у коме се Босна претаче из једног живота у други. И можда још у аграрном питању чије је решење слистило беговат. Нигде више... Све то није важно. Све то нису теме које 'вапе за писцем' него тривијалне траље, у најбољем случају шарене декорације, примамљиве за око“. Jevtić je dobrim delom nepravedan u analizi Humove teze, potpuno neočekivano idejno pristajući uz marksistički intoniranu kritiku koju je o Humovom delu i shvatanjima ispisivao Novak Simić. Sve ovo ukazivalo je na snažne tektonske poremećaje u temelju stabilizacione paradigme, o kojima je i sam Jevtić na neobičan način svedočio. U celini, bila je to najava žestokih identitetskih borbi koje će da obeleže tridesete godine. Citat u: Б. Ј., „У потрази – за писцем из Босне“, *Преглед*, 85, Сарајево, 1931, 51-52. O relaciji u odnosu na Simića: Б. Ј., „Менталитет нове загребачке 'критике'“, *Преглед*, 82, Сарајево, 1930, 695-696. Šire o istorijskim okvirima sukoba: M. Rizvić, nav. delo, 332-342.

²³⁹ Bila je to pripovetka o vrtoglavoj propasti mladog slikara, kojeg je nerazumevanjem razjela provincija, i sama razjedana nizom unutrašnjih protivrečnosti i nerazumevanja. Prateće ilustracije izradio je Roman Petrović. X. Хумо, *Случај Раба сликара*, Група сарајевских књижевника, Сарајево, 1930.

bosanskohercegovačke realnosti. „Ciganka (Akt sa ibrikom)“ svedočila je o kontraparadigmi kojom je dekonstruisana osnovna premisa Pikasovih aktova. Analiziramo li taj proces na primeru odnosa sa jednim mogućim referentom – Pikasovom „Velikom kupačicom“ (1921.) – neizbežno prepoznajemo dobro plasiranu ironiju, u kojoj se toliko tražena vitalnost (ili predrasuda o njoj) pretvorila u razglobljenu statičnost, u efemerni spektakl putenosti, lascivnih detalja i nezamislivih obećanja, a sve bez prepoznatljivog vrednosnog pokrića.²⁴⁰ S druge strane, fantazmagoričnost idealizovanog spektakla sa onu stranu haremskog zida slikarka je likovno saobrazila u odnosu na spoljašnje projekcije njene sopstvene stvarnosti, u kojima nije prepoznavana dalje od svakodnevnih kozmetičko-odevnih kombinacija, ili nešto dublje i složenije od simplifikovane naracije o preteće erotičnim potencijalima njenog bića. Antimoderna po svojim suštinskim svojstvima, ta inskripcija postavila je u istu ravan naizgled različite egzistencije. Ciganka, epitoma *flanerove* nesputanosti, tačka sabiranja različitih vrednosti i tendencija, neko ko je posedovao autentičnu sposobnost postojanja u datom trenutku, u potpunom totalitetu sadašnjosti, saterana je u zamračeni ugao i nasilno definisana istoricističkom arhitektonikom hegemonog diskursa. Na radnoj površini platna integrisana su dva istorijska tipa, dva različita načina od predrasuda oslobođenog osvajanja gradskih prostora. Ciganka je postala Micinim utočištem, ikoničkim pastišem, samosvojnomo translacijom Pikasovog primera, istovremeno i vrednosnom potvrdom vlastite likovne kredibilitnosti.

Ono lično slikarkino prepoznatljivo je u slici, ali u nju je unesen i pogled na alegorizovano, kolektivno bosanskohercegovačko telo, sa svim predubedenjima koja su ga obuhvatala i nagonila na torziju. Uostalom, prostorno uslovljene alegorije bile su delom tadašnjeg novorealističkog repertoara. Becićevi primeri dominirali su nesvodivom vitalnošću lokaliteta, upućujući na postkubističku inspirativnu ploču na kojoj su se sabirale različite poetičke tendencije realnosti naklonjenog „povratka u red“. Ipak, za uslove šire shvaćene jugoslovenske scene posebno mesto zauzeo je alegorizovani tretman ženskog akta u delima Đoka Mazalića. Bile su to slike koje su

²⁴⁰ Uostalom, kao što svedoče Kauling i Mandi, i Pikasovi aktovi ulazili su u nerazmrsivi pastiš ličnog i kolektivnog, u kojem su se preplitale otvorene aluzije na francusku likovnu prošlost (Fiorentinovu ili Pivi de Šavanovu) sa najintimnijim unutrašnjim strahovima koje je upravo alegorizovana putenost ženskih aktova primereno sublimisala. U konstruktivnom smislu bilo je to kreiranje paralele između opšteg i pojedinačnog, koja je snagom vlastitih metaforičkih mogućnosti svedočila o francuskom kulturnom trenutku, i mestu umetnikovog subjekta u njemu.

uglavnom realizovane tokom njegove beogradske faze.²⁴¹ Pristupom osmišljenim u formi gotovo opscene teatralizacije sukcesivnih vizuelnih slojeva, Mazalić je bez imalo okolišenja načinio kognitivnu sintezu putenosti ženskih tela sa bosanskim krajolikom, stilski direktno izrastajući iz radnih postulata *Sachlichkeit*.²⁴² I dok je Mica Todorović Cigankom dekonstruisala, Mazalić je na armaturi aluzivne topografije i ništa manje aluzivne erotike obilato konstruisao likovne pretpostavke mita. Mesto porekla donosilo je njegovim kompozicijama posebnu vrednost, dodatno potenciranu unutrašnjim uglom gledanja. Bila je to lokalna, bosanskim tonovima kolorisana mitopoetička naracija, ispisana objektivističkom leksikom, namenjena prevashodno beogradskoj publici, i nikako nije samo stilskim karakteristikama bila odvojena od „Ciganke (Akta sa ibrikom)“. Mazalićeve konstrukcije težile su idealizmu posebne vrste, idealizmu koji je jedino i bio u stanju prosejati kroz monumentalne forme mimezisa, upravo na način kako je to nagoveštavao Rohov tekst.²⁴³ S druge strane, Mica izvesno nije preterano marila za postupke i predispozicije koji su vlastitu projektnu snagu krili u tačno određenim karakteristikama likovnog pristupa. Njena alegorija nije smerala ka snažnim diskurzivnim projekcijama, i stajala je poput osetljivog seizmografa kojim su svi tektonički poremećaji beleženi i prepoznavani na svakodnevnom, pojedinačnom telu, konceptualno nimalo različitom od onog Cigankinog tordiranog.

²⁴¹ U pitanju su kompozicije „Na ljetovanju“ i „Herojski kraj“ (verovatno 1927. godina, s tim da je pozadina druge preslikana 1929.). U ikonografskom smislu one bi mogle činiti celinu, svojevrsni ciklus, ukoliko im priključimo i naknadnu „Prolaznost“ (1930/1931.). O navedenoj fazi Mazalićevog delovnja opširnije u: A. Begić, „Predgovor“, u: *Doko Mazalić*, Umjetnička galerija B i H, Sarajevo, 1970, n.p.

²⁴² Nije isključivo smirena ohlađenost pristupa, koja je s poverenjem računala na podatke činjenične stvarnosti (anatomije, reljefa, arhitekture), bila ta koja je Mazalićev pristup postavljala iza ograde *Sachlichkeit*. Teoretičar i aktivan kritičar u području likovnih umetnosti, bez ikakve sumnje dobro je poznao aktuelne tendencije nemačke scene, uključujući tu i ključne tekstove Franca Roha. „Herojski kraj“ i „Na ljetovanju“ očitavali su u svojim vizuelnim kodovima obrise Rohove teze o totalitetu postekspresionističke slike, kojom je sugestivno upozoravano na vrednosno protezanje ikoničkog materijala dalje i dublje od elementarne činjenice estetske čistoće likovne strukture. F. Roh, „Magic Realism: Post-Expressionism“, u: *Magical Realism. Theory, History, Community*, ur. L. Parkinson Zamora, W. Faris, Duke University Press, Durham, 2005, 15-31.

²⁴³ Mazalić je u alegorijske konstrukcije, kao što je doktrina *Sachlichkeit* poetika i nalagala, instalirao dovoljno ideološkog materijala, deleći Rohovu projektnu viziju o čoveku trećeg tipa. „The most recent art corresponds, however, to a third class of man who, without losing anything of his constructivist ideals, nonetheless knows how to reconcile that desire with a greater respect for reality, with a closer knowledge of what exists, of the objects he transforms and exalts. This kind of man is neither the 'empirical' Machiavellian politician nor the apolitical man who listens only to the voice of an ethical ideal, but a man at once political and ethical, in whom both characteristics are equally prominent“. Širina Rohove sinteze skladno se poklapala sa tadašnjim socijalnim razmišljanjima, koja su upravo Bosnu izdvajala kao područje od posebne integrativne vrednosti, zonu krajnje specifičnog etosa koji je omogućio nastanak i postojanje maločas spomenutog trećeg tipa u specifičnim jugoslovenskim uslovima. Bila je to idealizovana vizija onih osnovnih parametara koji su pratili zamah novih, asocijativnih tendencija trenutka. Citat u: F. Roh, nav. delo, 23.

Izabravši „Akt sa ibrikom“ za ličnog reprezenta na londonskoj Izložbi jugoslovenske umetnosti, Mica je polemički pristupila vlastitom uzoru. Telo žene ostalo je centralnom tematskom okosnicom. Nije praćeno određenim pozadinskim aluzijama (poput onih Becićevih ili Mazalićevih) koje bi ga smestile unutar tačno određenog lokaliteta. Taj smeštaj uslediće naknadno, i doći će kao posledica složenijih i sveobuhvatnijih tumačenja. U likovnom smislu „Ciganka (Akt sa ibrikom)“ medijski je transformisana, skeletalno svedena, i u crtežu je ponavljala osnovne konture tempera-slike, uz jednu izuzetno značajnu, naslovom nagoveštenu izmenu. Sada je to bio samo „Akt sa ibrikom“. I dok smo na slici još uvek bili u stanju pročitati tragove oštre srdžbe i razočaranja, koji su u susretu sa bosanskom stvarnošću neumitno pritiskali umetnicu, u „Aktu sa ibrikom“ takva aluzija nije postojala. Precizno rukovođenom linijom Mica je planirala i precizno rukovođenu nameru. Birajući reprezentativni primerak kojim bi skrenula pažnju britanskoj publici, odlučila se za „korigovanu“ Ciganku. Tematski odlično pristajući uz već rasprostranjen i precizno kodifikovan haremski žanr, „Akt sa ibrikom“ imaće jednu značajnu karakteristiku kojom se kvalifikovao za pomenutu izložbu. Tehnički uproštivši pristup, oslonivši se na elementarni kontrast beline hartije i olovke na njoj, pokrenula je lanac asocijacija prepoznatljivih sa obe strane izlagačke barijere. Za Britance, bila je to modernizovana reminiscencija viktorijanskog običaja rodno kodifikovanog turizma. Mlade, bolje stojeće i umetnički prikladno obrazovane Britanke putovale su istokom od kraja 19. veka, donoseći novi sloj u etnografski specijalizovanoj topografiji likovnog stvaralaštva. Sama tendencija posedovala je različite tematske profilacije, te će neke od umetnica posegnuti upravo za vizuelno zabranjenim zonama.²⁴⁴ Reakcije kritike, ništa manje i javnosti, suzbile su ubrzo takvo subverzivno ponašanje, čineći da likovne zabeleške orijenta u konačnom postanu samo delom opšte dokumentarne aparature. Ne samo da su na taj način sačinjeni istočnjački krokiji dodavali materijal preovlađujućem stereotipu istoka, nego su, u skladu sa ništa manje izraženim stereotipom, umetnice rodno separisane i smeštane unutar likovne zone koja od njih nije zahtevala kreativne attribute. Reprodukcijska, minuciozno zapažanje detalja, sposobnost da se uđe u likovni dijalog sa obiljem površnih optičkih

²⁴⁴ Te zone nisu bile prostorno, već idejno lokalizovane, i nastale su kao posledica imaginativnog napuštanja tražene strogosti mimezisa. Primer je „Nubijska devojka“ (1886.), Margaret Marej Kuksli, koja je svojom pseudo-klasicističkom nagošću, a ništa manje i impostacijom, narušavala tadašnje asimilatorske trendove. Bilo je potrebno sačekati izvesno vreme i promenu opšte episteme, sada obeležene dvostrukom adopcijom (umetničkom i antropološkom), pa da takva vizuelna „svedočenja“ o istoku dobiju na umetnički verifikovanoj kredibilnosti. Opširnije o delu Marej Kuksli videti u: R. Lewis, nav. delo, 118-119.

senzacija, sve je to obezbeđivalo navedenim „turistkinjama“ mesto na umetničkoj skali.²⁴⁵ Ne ulazeći u dublju analizu pitanja kolika je bila obaveštenost Mice Todorović o britanskim shvatanjima orijentalističkog žanra, njen crtež mogao je nesumnjivo da inicira najšire potencirana prisećanja kod britanskih domaćina.²⁴⁶ Ovdje prvenstveno mislimo na britanskog kritičara Ernesta Kolingsa i njegovu primedbu o „Todoroviću“, kojom je pisac reagovao u skladu sa lokalnom vizuelnom tradicijom, i po savremenoj umetničkoj inerciji.²⁴⁷ Postavljen na poroznu granicu ukrštanja različitih vizura, „Akt sa ibrikom“ omogućio je umetnici privilegiju pogleda iznutra, iz produktivnog središta dominantnog diskursa. Iskoristivši posredništvo Milana Ćurčina, Mica je bila u mogućnosti da Kolingsov previd preokrene u svoju korist. Londonska izložba daće joj izuzetnu priliku da tu unutrašnju poziciju učini u potpunosti kredibilnom.²⁴⁸ Čestica te

²⁴⁵ Složeni kontekst opredeljivao je reakcije kritike i publike povodom likovnih realizacija orijentalnog žanra. Delikatnost suočenja sa etičkim transgresijama istoka uznemiravala je evropsku publiku, i to je bila činjenica na koju je trebalo računati pri umetničkom prilasku tematu. Linda Noklin održivo rešenje prepoznaje u pristupu Žana Leona Žeroma. Minuciozno se odnoseći naspram i najsitnijeg detalja žanrovskih kompozicija, kreirao je „tablee“ koji su nalikovali dokumentarnim isečcima iz života, eliminišući pri tome aluziju umetnikovog ili posmatračevog prisustva u slici. Sve je priređeno na način koji nije uznemiravao skopofilijsku potrebu gledalaca, implicirano muških i belih. „As Nochlin points out, luscious detail allows the eye to feast on the beauty of the painting as a whole and reduces the Oriental figures to just one more interesting, exotic and potentially dehumanized detail, effectively distancing us from them, their context and the power relations of the picture.“ Uspostavljeni model sledile su i britanske umetnice, kreirajući kompozicionim detaljima i snagom dokumentarističkog mimezisa moralno neproblematičnu zonu. Navedeno prema: R. Lewis, nav. delo, 113.

²⁴⁶ Obaveštenost zasigurno nije izostala, i verovatno je bila delom prijateljskih razgovora sa Milanom Ćurčinom. Naknadni komentari povodom izložbe potvrđuje značajan nivo bliskosti koju je umetnica imala sa Ćurčinom, što ga u ovom slučaju pozicionira kao verovatnu transmisiju britanskih iskustava.

²⁴⁷ „O reagiranju engleskog stručnjaka dr Ćurčin obavještava Micu u svom pismu od 26. III 1929. (u posjedu autorice), citirajući Collingsa: „Naročito mi se svidio Todorović – *Djevojka koja sjedi* – majstorski crtež. Pozdravite Meštovića i, ako imate priliku, recite Todoroviću da uživam u njegovom radu.“ Razloge kritičarevog užitka možemo da potražimo upravo u opisu crteža koji je ponudila Azra Begić, videći ga kao „posve moderan, sintetičan crtež ... na kome je iščezao svaki trag modelacije“. Nekadašnja vezanost uz likovne činjenice, koje je Noklin podvela pod termin „luscious detail“, sada je napustila imperativ mimezisa, menjajući vrednost detalja vrednošću umetnikovog rukopisa. U skladu sa modernističkim tendencijama dvadesetih, Micin crtež je strogo ekonomijom postupka i materijala savršeno pristajao novom modernističkom senzibilitetu. Ne više isticanje dokumentarističkog „isečka života“, nego vrednosti umetničkog postupka iniciranog činjenicama temata. Na taj način nekadašnji moralni imperativ zamenjen je sposobnošću estetske procene i vrednošću sudelovanja u opštim modernizatorskim procesima, uključujući tu i one koji su se odnosili na likovnu umetnost. Navod iz: A. Begić, *Mica Todorović*, n.p.

²⁴⁸ Kolingsovo oduševljenje verovatno u sebi krije i jedno složenije, diskurzivno potencirano poreklo. Informacije nisu tekle samo iz pravca Britanije, nego su, izvesno Ćurčinovim posredstvom, odlazile i u pravcu Britanije. Dramatičnost političke stvarnosti ranih tridesetih nalagala je ubranu dijalektiku u stajalištima ključnih aktera, i jedno od prilagođavanja okolnostima možemo da čitamo u tekstu dr. Laze Popovića, objavljenom u avgustovskoj *Novoj Evropi*, 1931. godine. Funkcionalno egzistirajući kao deo zajedničkog uredničkog uvodnika posvećenog bosanskohercegovačkom tematu (pisan u saradnji sa Ćurčinom), Popovićev tekst nagovestio je jedan drugačiji pristup u opštem tretiranju jugoslovenske ideje. U njegovoj viziji bilo je neophodno asimilatorsku tendenciju s početka dvadesetih zameniti procesom asocijacije, koji bi na taj način ostavio dovoljno vitalnih aspekata regionalno koncipiranim identitetima. Za Popovića, Bosna je bila centralno mesto projekativne vizije dinaridskog tipa, u kojoj je sada prepoznavan specifičan inkluzivni potencijal. „Širok i jak pojas pomuslimanjenih Slovena, tek nešto

kredibilitnosti imaće poreklo u njenoj sposobnosti da bude delom diskurzivne produkcije, i da vizuelnim sadržajem otelotvori nove idejne tendencije jugoslovenski orijentisanih intelektualaca. Njen „Akt sa ibrikom“ vibrantno je svedočenje o dugačkom akumulisanju Popovićeve ideje, ali i o načelnom preuređenju osnovnog mehanizma mitopoetičke produkcije. Upravo je zakonomernost navedenog preuređenja, kodno izmeštena u područje prožimanja zapada sa istokom, upozorila da „nova tananost i vibracija čula, finoća i talasavost raspoloženja, blistava boja pogleda na stvari i na svet, cela muzikalna šara, bezbroj slutnja i melodija“ potiču iz drugačijeg izvora, kojem se neizbežno moralo prići s najvećom pažnjom i poštovanjem.²⁴⁹ Elegantni atributi, na način kako ih je prepoznao i pobrojao Popović, bili su istovremeno i delom tadašnjeg stereotipa o femininim kvalitetima, koji su sa svetom koji ih je okruživao pregovarali istančanošću vlastitih emotivnih stanja, oplemenjujući sagovornike na onaj isti način na koji je to u idejnoj projekciji trebalo da učini Bosna sa tamnim naslagama „tajanstvenog i tragičnog“ okruženja. Estetizovanu alegoričnost takve vizije bilo je sasvim jednostavno protegnuti sve do likovnoumetničkog područja, onoga u kojem je Mica nastupala kao reprezent navedenih kvaliteta, i neko ko neizbežno, u svoj punoći vlastite autorske sposobnosti, mora biti adoptiran u celinu tadašnjeg jugoslovenskog umetničkog korpusa. Bila je to idejna konstrukcija koja nikako nije mogla da promakne slikarkinom izoštreanom socijalnom nervu, i da ostane zanemarenom i neupotrebljenom na eksperimentalnom obodu diskursa.

Otvaranje londonske izložbe (april 1930.) dogodilo se u trenutku naglašene polarizacije jugoslovenskog društva, koja se protezala ne samo na oblast umetničke produkcije i shvatanja uloge umetničkog dela u društvenoj zajednici, već je zahvatala do fundamentalnih korena državotvorne ideje. Politički, ideološki i nacionalni konflikti dosegali su kulminacione tačke, i to upravo dok su postavljajući izložbe dali sebi u zadatak da ponude presek zajedničkih umetničkih napora objedinjenih pod

prošaran sa pravim zrcima turskim, daje malome mozajiku Bosne čudnu osobitost i svojstvenost... Napokon, oni su najzapadniji i najodržaniji stub istorijskog mosta koji je kroz tako dugo vremena, s pomoću Turaka spajao Istok sa Zapadom... S pomoću njihovom, i njihovim posredstvom, u telesima i u dušama njihovim, pohrvao se, zapleo se, izmešao se, i sudario se, onaj sumorni, tvrdi, divlji, amuzikalni planinski deseterac, što se mračan, tajanstven, i tragičan spustio iz Arbanije i ulegao u slovensku pitomu i dobru krv, zagrlio se on i takav sa gracijoznim, svežim, nasmejanim, raspevanim, večno detinjskim takmacem s Istoka, – i eto iz toga ukrštaja rodiše se i na naš duševni svet dodjoše svi još neispitani i još neiscrpeni impulsi i motivi... Oni su umornoj jednolikosti rasne slovenske podloge dali jednu novu i životnu varijaciju“. Teza je odudarala od Babićeve ili Lukasoze isključivosti, i unosila je potpuno drugačiju ekonomiju u dotadašnji narativ o rasnoj predispoziciji dinaridskog pojasa. Citat u: Dr. L. Popović, „Босна – централни део народа“, *Нова Европа*, 2, Загреб, 1931, 42-46, 43.

²⁴⁹ Isto.

jedinstvenom jugoslovenskom etiketom. Da je zadatak bio izuzetno delikatan, i da su mu priređivači sa jugoslovenske strane pristupili u skladu sa naglašeno ličnim shvatanjem lokalne stvarnosti, svedoče Ćurčinove oprezne reči. „Nemoguće je u današnjem stadiju naše umetničke kulture istupiti pred stranu javnost jedinstveno, pa je ostalo da se bira: ili ići zajedno, kao savremena jugoslovenska umetnost; ili ići odvojeno, po pokrajinama, ili po grupama, u nadi da će tako razlike i raznorodni uticaji manje padati u oči. Naše je mišljenje, da je dobro učinjeno onako kako je učinjeno, iako je možda time malo štetovao čisto umetnički uspeh pojedinih grupa ili pojedinaca.“²⁵⁰ Pratimo li pažljivije njegove reči postaje nam jasno da je izložba bila samo još jedan segment u žestokoj unutrašnjoj borbi za što preciznijim profilisanjem različitih, sada već poprilično separatih identiteta. Ćurčin je nastavio: „I među našim slikarima upali su u oči engleskim umetničkim kritičarima poglavito oni koji se odvajaju originalnošću i koji obrađuju narodne i domaće predmete. Prelazeći preko naših Parizlija, i preko slika koje su – ili za koje misle da su – postale pod uticajem raznih modernih ili već demodiranih škola, Englezi se naročito rado zadržavaju pred platnima iz kojih bije duh samostalnosti i ravnosti, i na kojima vide naslikano – na originalan način – ono što oni smatraju da je svoje, nacionalno, autohtono. U toj vezi ističu kritičari imena Tabakovića, Hegedušića, i ostalih članova grupe Zemlja. Možda i greše, i možda žive u predrasudi o Parizlijama i uticajima – ali je tako. I to će se lepo videti kad objavimo članke i beleške pojedinih listova i časopisa.“²⁵¹ Ostajući često dvosmislenim i nedorečenim povodom činjenica koje su pratile izložbu, Ćurčin je, nesumnjivo u korist vlastite intelektualne pozicije, podigao temperaturu do najviše moguće. Pažljivo ekonomisanje rečima i ostavljanje lakuna u mogućim značenjima nije bilo neuobičajeno u tadašnjoj zagrebačkoj kulturnoj klimi. Uostalom, mladi umetnici iz Babićeve klase, okupljeni u grupi *Zemlja*, dodavali su vlastitom autohtonošću u odnosu na aktuelna likovna kretanja potpuno novu mogućnost u pristupu umetničkom delu. Nisu formalni aspekti njihovog rada bili ti koje je trebalo kritički osvetljavati, ili moguće korigovati u skladu sa već akademizovanim standardima pariskih uticaja. Ideološka upotrebljivost likovnog jezika postala je njegovom ključnom vrednošću, čineći ga neizbežnim operativnim elementom u sveopštem socio-političkom dijalogu. Nije nemoguće da je takav pristup pogodovao opštem shvatanju dijalektičkih tokova stvarnosti, usklađenih sa idejama „moderne klasne države“ i levičarstva, propagiranih

²⁵⁰ M.Ć., „Uspeh Jugoslovenske Umetničke Izložbe u Londonu“, *Нова Европа*, 1, Зарепб, 1930, 50.

²⁵¹ Isto, 51-52.

na stranicama *Nove Evrope*.²⁵² Na taj način slikarstvo grupe *Zemlja*, projektovano u britanske uslove, postalo je elementom više u diskurzivnom nadmetanju koje su različiti jugoslovenski ideološki centri inicirali po pitanjima klasne i etničke profilacije.

Protivrečno, i ne u potpunosti usklađeno sa motivacionom namerom – distancirati se od stranih uticaja, posebno onih ideološki nekorektnih, i poreklom usko vezanih za Pariz – članovi *Zemlje* ušli su u vrlo gustu razmenu informacija sa inostranim prikazivačima, kritičarima, i uopšte ličnostima koje su terane nekakvim ličnim pretpostavkama, ili mogućim predrasudama, osećale za potrebno da progovore o stanju jugoslovenske umetnosti.²⁵³ Nije moguće isključiti ni lične ambicije koje su nagonile pojedinačne članove da saznaju što je više moguće o reakcijama javnosti, makar ta javnost nije bila ideološki kompatibilnim delom njihovih umetničkih nastojanja.²⁵⁴ Micino pismo upućeno Tabakoviću obelodanilo je jedan deo gore

²⁵² O pojmu „moderne klasne države“ opširnije u: M. Bogdanović, „Mesto Nove Evrope u levičarskoj tradiciji“, *Tokovi istorije*, 1-2/92, Beograd, 1993, 13-16.

²⁵³ Primer donosi Hegedušićev tekst o pariskoj izložbi *Zemlje* (1931.). Bio je to diskutabilan događaj, koji je svojom fizionomijom odudarao od programskog načela autentične umetnosti, efektivno separisane upravo od pariskih uticaja. Opravdanje je ponudio Hegedušić lično. „Izlagalo se je u Parizu u želji da se dodje do svjetske kritike, da se vidi u koliko su likovni rezultati 'Zemlje' originalni i samostalni, u koliko donose nove momente u svjetsko slikarstvo“. Pretencioznost izrečene težnje bila je suštinski namenjena potrebi lokalnog pozicioniranja, pri čemu je i najmanja greška u analizama francuskih kritičara mogla da dobije poguban zagrebački odjek. Preslikavajući lokalnu situaciju na manifestacije aktuelne pariske kritike, Hegedušić je nastavio: „Skoro svi dnevnici Pariza popratili su sa prikazima i kritikama tu izložbu a karakter se tih kritika bitno razlikuje obzirom na stranačku pripadnost listova. 'Soir' se na primer ne zbunjuje oficijelnošću priredbe. U kritici spominje 'art populaire' iz čije spoznaje su kaže potekli likovni rezultati 'Zemlje'. Sa primitivizmom 'Zemlje' dovodi u vezu B. Rousseau-a koji je u Francuskoj jedini predstavnik toga smjera.“ Reakcije pariske kritike brzo je smenila polemika na lokalnom terenu (R.C.A. iz zagrebačkih *Novosti*), pri čemu je Hegedušić, a sve u svrhu pobijanja negatorskih stavova o izložbi *Zemlje*, citirao i naslove onih britanskih listova koji su iz pozitivnog ugla pristupili radovima pojedinačnih članova *Zemlje* na prošlogodišnjoj londonskoj izložbi. Sve to činilo je složenu celinu različitih interesa i reakcija, a sudelovanje u istoj zahtevalo je krajnji oprez i pažljivo taktičko odmeravanje. Citati potiču iz: K. Hegedušić, „O izložbi 'Zemlje' u Parizu“, *Književnik*, 4, Zagreb, 1931, 179-181.

²⁵⁴ Stanko Lasić zagrebačku kulturnu scenu u razdoblje od 1928. do 1934. godine vidi u smislu formiranja ideološko-političkih centara, dajući tom periodu precizan i rezolutan podnaslov: „sukobi na sve strane“. Prateći Krležu i reakcije povodom njegovog dela, izdvojio je slučaj Teodora Balka, i njegovu oštru kritiku uređivačkih politika koje su oblikovale neke od vodećih jugoslovenskih časopisa. Za Lasića bila je to najava „socijalističko-realističke ortodoksije“, ali mesto na kojem je plasirana (stranice beogradske *Nove literature*) svedočilo je o širem levičarskom prosedeu koji je stajao u temelju Balkove ocene. *Nova literatura* bila je tada bliskim saveznikom *Zemlje* u njenoj osnovnoj nameri: likovno izraziti „život kolektiva anoniman i moćan“. Reprodukcije i prikazi delovanja grupe u njenoj početnoj fazi nisu izostali, te otuda Balkova ocena nosi u sebi snažnu vrednost za *Zemljine* mlade umetnike. Posebno je oštro analizirana uloga *Nove Evrope*. „Svaki drugi, treći broj postavio se meritorno pred jedno nerazrešeno klupče problema i, sa 16 stranica, razrešio ga, očistio od svih primesa i prezentovao jugoslovenskoj javnosti na c. upotrebu... Dosta je, kad se za Novu Evropu kaže, da je ona 'liberalna' revija u jednoj zemlji sa abdul-hamidovskim režimom, u trećem deceniju 20. veka, u deceniju kada je i klasični engleski liberalizam otišao fašizmu u školu, kada je svaki liberalizam krvava ironija.“ Bilo je to odlučno odbacivanje *Nove Evrope* i njoj pripadajućih korena usađenih u tradicije evropske i britanske liberalnosti. Balkov tekst delovao je poput negatorskog prologa događajima koji će da uslede - britanskoj izložbi i Hegedušićevom pariskom tekstu – paradoksalno diskreditujući vrednost onome što je Hegedušić postavljao kao vlastitu odbranu pred kritičarem zagrebačkih *Novosti*: klasični britanski liberalni

navedenog paradoksa. „Inače, po Ćurčinovom govoru (viđali smo se u D.) izgleda da se dalje nastavljaju kritike u korist moga viđenja vaših zemljaških, a napose vaših i Krstinih slika; mislim da nije nužno da vas uvjeravam kako me to veseli... Molila sam dr. Ć da mi donese te kritike, ali nije pored najbolje volje, kako on kaže – dospio. Jeste li čitali članke u *Novoj Evropi*?“²⁵⁵ Iako ne raspolažemo celovitom prepiskom, ovih nekoliko redova precizno su registrovali atmosferu koja je vladala u ličnim odnosima Mice Todorović i spomenutih umetnika, kao i osnovne problematske konture koje su intrigirale i na aktivnost terale ključne aktere *Zemlje*. Otuda, u neočekivanom preobratu, ona, kao kosmopolita i dinamična ličnost, postaje ključnim nosiocem informacija. Iz kolegijalne perspektive njen životni stil nije više mogao biti isključivo izvorom podozrenja. Dodeljena mu je tačno određena i za njih krajnje funkcionalizovana zadaća: doći do informacije o komentarima povodom izložbe, a sve tokom jednog neobaveznog putovanja.²⁵⁶ Neobičnom ironijom istorijskih tokova to je poverenje izgubilo na delatnoj vrednosti, pošto se umetnica sve izvesnije udaljavala od njihovih socijalnih gledišta. Tridesete su donele dramatičnu promenu u unutrašnjoj strukturi života, čineći neke od manifestacija uobičajenih u prethodnoj deceniji nemogućim, dobrim delom i nepotrebnim. Opšti rast nacionalističke konjunktore, praćen ulaskom agresivnih ideologija u sve aspekte svakodnevice, označiće trenutak radikalnog raskida sa njenom dotadašnjom egzistencijalnom praksom. Strah, prepoznatljiv u sarajevskim pismima iz treće decenije, postao je opštim mestom u

svetonazor. Bila je to još jedna u nizu savremenih idejnih nedoumica koje su zamućivale perspektivu i dovodile u pitanje izvesnost makar i minimalnih identitetskih uporišta. Balkov citat u: T.K. Fodor, „Kabaret jugoslavenskih revija“, *Nova literatura*, 1, Beograd, 1928, 25. Tekstovi o *Zemlji* koje je objavila *Nova literatura*: Anonim., „O zagrebačkom likovnom životu“, *Nova literatura*, 7-8, Beograd, 1929, 217; R.P., „Povodom izložbe udruženja 'Zemlja' Zagreb“, *Nova literatura*, 11, Beograd, 1929, 315-316; R. Ivanković, „Izložba 'Zemlje'“, *Nova literatura*, 12, Beograd, 1929, 359-360. Neophodno je napomenuti da se iza inicijala R.P. skrivao Krsto Hegedušić, ovde pod novinskim pseudonimom Rigo Pavlekov. O aktuelnoj profilaciji idejnih stavova videti u: S. Lasić, „Formiranje ideološko-političkih centara. Sukobi na sve strane: 1928-1934.“, u: nav. delo, 99-232.

²⁵⁵ Na osnovu narativnih činjenica, pismo vremenski smeštamo u period između Ćurčinove prve analitičke primedbe objavljene u *Novoj Evropi*, i druge u kojoj je doneo detaljne komentare britanske štampe tim povodom – dakle, između jula 1930. i avgusta 1931. godine. Pisano po Micinom povratku iz Dubrovnika, ono je vremenski verovatno znatno bliže prvom datumu.

²⁵⁶ Posebno se zanimljivom činila njena primedba: „Jeste li čitali članke u *Novoj Evropi*?“. Naizgled slučajna, otvarala je jedno novo područje (potencijalno polemično po svom osnovnom karakteru), ono čijim je posredstvom umetnica bivala transformisana u ulogu aktivnog diskurzivnog subjekta. *Nova Evropa* nije bila Micin slučajan izbor. Izdvojena kao primer neumitnog iskliznuća liberalne episteme u fašizam, kako je to sugestivno nagovestio Teodor Balk, ona je sada postala provokativnim slikarčinim ulogom u dijalogu, i merom njene vlastite diskurzivne snage. Ukoliko bi potražili moguće tekstove kao polemičke elemente po Micinom izboru, našli bismo ih u tematu posvećenom savremenoj Italiji, kojim je časopis posredstvom Radice, Halera i Gobetija odlučno istupio protiv Musolinijeve fašističke prakse. B. Radica, „Današnja Italija“, *Нова Европа*, 4, Загреб, 1930, 199-202; А. Халер, „На којој су страни 'варвари'?“, *Isto*, 202-205; P. Gobetti, „Гобети о Матеотији“, *Isto*, 234-242.

izmenjenim okolnostima. Lična modernost i život usklađen sa principijelnim postulatima „nove žene“ nisu više bili dovoljni uslovi za realizaciju autentične slobode. Degradacija modernističke episteme, oličena mehanizmom ideološkog konstruisanja stvarnosti, nalagala je potpunu promenu do tada uobičajenog načina ponašanja. Spoljašnje senzacije izgubile su na vrednosti. Repetitivne po osnovnoj karakteristici, i otuda neinspirativne, uslovile su povlačenje u intimu vlastitog umetničkog bića.²⁵⁷ Posledica uskoro postaje očiglednom – umetnica će pažljivo reorganizovati neprihvatljive uticaje spolja u likovni svet nalik kompleksnoj antropološkoj bajci.

Vratimo li se na trenutak citiranom pismu, pogledavši ga sa svešču o prethodnim zaključcima, nameće nam se poređenje sa fotografijom iz 1923. godine. Dok je na njoj Mica stajala poput distancirane ikone, egzaltirajući kolege pojavom i zagubljenom parafernalijom, u pismu je u potpunosti promenila ulogu. Distanca je izbrisana, a umesto nje pojavio se zajednički zadatak. Delatna je, i nepogrešivo donosi mišljenje o *zemljaškoj* produkciji. Za njih *flanira*, za njih čita već ideologizovanu štampu, za njih je dobra – „Nemojte reći da sam dobra, jer je taj pojam kod nas, primjetila sam, na neobjašnjiv način vezan za sažaljenje. Nerazumljivo.“ – ali, misli za sebe, i tako artikuliše vlastite stavove. Zamenivši vizuelno verbalnim, Mica je pažljivo podesila sve neophodne propozicije za jedan krajnje intimno isečen tablo, unutar kojeg je postala osovinom celokupnog kolegijalnog i ekskluzivno muškog napora, nerazmrsivo upetljanog nitima gustih ideološko-političkih mreža. Neprijatne istoricističke reminiscencije, neprozirnost ideologije koja je nadahnjivala *zemljašku* produkciju, kao i ništa manje kompleksna pitanja likovnog nepodudaranja između odabranog modela i pripisane mu ideologije, neminovno su uznemiravali umetnicu. Da li je neko od tih pitanja izašlo na videlo i pre londonske izložbe, pre nego što je pismo napisano, ne možemo tačno da utvrdimo. Tablo sačinjen od verbalnih fragmenata Micinog pisma, u kojem *zemljaši* rade na preciznoj formulaciji nepromenljivog, lokalno kodifikovanog karaktera tla i područja, karaktera suštinski usaglašenog sa njihovim čitanjem levičarske ideološke matrice i ruralnog nasleđa, dok ih s najvećom pažnjom štiti i potpomaže žena, reprezentovao je vrhunsku parsiflažu fotografije iz 1923. godine.

3.2. Korodirani *flaner*

²⁵⁷ U celini lepo opisano Micinim metaforama o „kulisama“ i „šablonama“.

Preokret nije zahvatio samo kolege, propitujući ontološke pretpostavke njihovog fotografskog bića, nego je dekonstruktivnom oštricom zasekao i kroz vizuelne predispozicije Micinog lika. Uhvaćen grafitom olovke u mrežu nekarakterističnih zaključaka, izdvojen je i sagledan iz jednog drugačijeg ugla. Tako je celina „Autoportreta“ (1930.) definisana tankim linijama grafita na neutralnoj pozadini hartije, pri čemu je sugestija gradske dinamike prebačena na odeću: *cloche* kapu i mantil naglašeno grube teksture. Ostavljen inertnim, prostor crteža mogao je u sebi nositi asocijaciju bilo kojeg toponima, ali je njegova nedefinisanost odlično odgovarala osnovnoj nameri. Brza i precizna olovka ovde nije pristajala uz ideal *flanera*, nije bila upućena ka neočekivanim senzacijama uporno izmičuće svakodnevice. Njeno usmeravanje na samu fizionomiju umetničkog subjekta narušilo je ključnu pretpostavku *flanerske* prakse.²⁵⁸ Feljtonista po svom socijalnom liku, savremeni *flaner* u potpunosti je ospoljavao vlastiti umetnički nerv, do mere da u kompleksnoj strukturi dešavanja koje je perceptivno zahvatao nije postojala nijedna otvorena aluzija, nijedna prepoznatljiva referenca koja bi ukazivala na portretnu vrednost njegovog sopstvenog lika. Sve je obmotavano kontekstom i pažljivo plasirano, te su samo skriveni kodovi najdubljih aluzija i razotkrivenih afiniteta mogli posredno rekonstruisati biće disektovanog autora.²⁵⁹ Uostalom, metodološka receptura bila je neumoljiva – „Buildings’ walls are the desk against which he presses his notebooks; newsstands are his libraries; and cafe terraces are the balconies from which he looks down on his household after his work is done“ – i nije ostavljala slobodno mesto u koje bi mogao

²⁵⁸ Usamljenost subjekta crteža odudarala je od *flanerskog* instinkta, onoga čijim je posredstvom celina vizuelnog polja ispunjavana najrazličitijim senzacijama. Primer nudi crtež Žane Mamen, „Berlinska ulična scena“ (1929.), koji je na sebi svojstven način uveo propozicije *Sachlichkeit* u letimičnost crtačkog trenutka. Ohlađen oštrinom perceptivnog mimezisa, crtež sada nije počivao na kompleksnim konstrukcijama ideoloških aluzija, poput berlinskih crteža s početka dvadesetih. „In comparison with Grosz’s 1918 ink drawing *Friedrichstrasse*, the people and houses in Mammen’s work seem well ordered... Mammen maintains the contours of her figures, emphasizing them further through her use of light.“ Ipak, taj ohlađeni aspekt stvarnosti skrivao je u svojoj ikonografskoj suštini značajne detalje. „Her protagonists remain in a state of suspension between type and individual... Here as well as everywhere else where she shows two women as social or erotic allies, Mammen unifies their contours, isolating them from the surrounding crowd.“ Na taj način specifičnosti ekskluzivno ženske povezanosti stajale su nasuprot nezainteresovane arogancije mase, dajući poseban oblik autorkinim gradskim ekskurzijama. Prihvatimo li primedbu Aneli Litgens, postaje razumljivo da je *flaniranje* Žane Mamen bilo funkcionalno suzbijeno u uzano područje traganja za vlastitim identitetskim opravdanjem. Ono je u njenom slučaju nalaženo u zonama nekonvencionalne ženske egzistencije, koja je na vrednosti dobijala upravo isticanjem pred ljudskim zidom učvršćenim vezivom ohole arogancije i nezainteresovanosti. Videti u: A. Lutgens, „The Conspiracy of Women: Images of City Life in the Work of Jeanne Mammen“, u: *Women in the Metropolis*, 89-105, 96-97.

²⁵⁹ Nešto od te implicitnosti sugerisano je upravo crtežom Žane Mamen, koji je separisanoj zoni autentično ženskog postojanja dodeljivao deo autoportretne supstancijalnosti autorke.

biti ucrtan egzaktan lik navedenog tipa.²⁶⁰ Reprezentovana likom „nove žene“ (nekoga ko je neizbežno upućen u brižljivo traganje za senzacijama svakodnevice), Mica je crtačkim izborom ruinirala neke od opštih pretpostavki modela. „Autoportret“, već po ultimatumu tematskog imperativa nije bio delom *flanerovog* imaginarijuma, i nije ga teško dovesti u idejnu paralelu sa Tabakovićevim „Portretom M.T.“. Čini se da je to i bila Micina osnovna namera: izmestiti se iz prethodno konstruisanog verbalnog tabloa, crtački sagledavajući obrise svoje socijalne fizionomije. To ospoljavanje bilo je simptomom izrazite kontradikcije u kojoj se autorka nalazila.

„Autoportret“ nije bio jedinim svedočanstvom navedenog. Dva savremena crteža dodatno objašnjavaju sav nesklad u odnosu između socijalnog lika i suštinske vrednosti koju je posedovalo Micino umetničko biće. „Stojeći ženski akt“ i „Ležeći ženski akt“ (oba do 1930.) kritički su preispitali vitalne modalitete u odnosima žene i savremenosti. Devojka-model, protagonistkinja Starozavetnih slika, sada je bila savršeno uglačanim ogledalom koje je reflektovalo ruinirane pretpostavke „nove žene“. Njena obnaženost svedena je u ravan simboličkog označavanja, gde su dokolenice i moderne cipele ironično upozoravale na nekadašnje *flanerske* aktivnosti. U uslovima korodirane modernističke episteme sve je zaustavljeno na nivou brutalne ogoljenosti, pri čemu model/umetnica nije imala mogućnost iznalaženja alternativnog referenta. Belina konteksta surovo je upozoravala na vakuum socijalnih vrednosti, koje su u novim okolnostima postojale samo zarad neprimetnog inkorporisanja šablonizovanih aktera. Potrebno je primetiti da je odabranim impostacijama, ništa manje i senčenjem određenih telesnih partija, upadljivo naglašena materijalnost devojačke konstitucije, odnosno kontrast između njenog zdravog, vitalnim porivima pokretanog tela i apsolutne praznine koju je naseljavalo. *Flaner* je na taj način konačno dekodiran, crtački ogoljen, smiren i smešten na prazan list hartije kao samo još jedan u nizu bezuspešnih primeraka lokalnog socijalnog evoluiranja. Dva sačuvana lista Micinog *fiziologa* bila su više nego dovoljno rečita.²⁶¹

²⁶⁰ Citat u: W. Benjamin, „The Paris of the Second Empire in Baudelaire“, 19.

²⁶¹ Poraženi Babić veruje u lokalni prostor i nacionalne kodove Zagreba, u njihovu regeneraciju u drugačijem društvenom ambijentu, i najavu istog crtački beleži na fasadama i prozorima Ilice. Mica je neumoljivo lična, bolno svesna da će na ruševinama modernog individualizma neumitno izrasti neprihvatljiva zamena. Model-devojka snažnog je tela još samo u njenoj crtačkoj imaginaciji, u onom kratkotrajnom procesu prelazne beline, a nakon toga i ta činjenica postaće predmetom sasvim drugačijeg dijaloga. Vredno je napomenuti suprotnu, optimističku viziju Lote Lazerštajn u slici „Autoportret sa modelom. Berlin Vilmersdorf“ (1927.). Ovdje je Berlin, i pored svih trauma koje su ga pritiskale, još uvek bio onom neporecivom pozadinom, ultimativnom zonom inspiracije, vrednosno izjednačenom sa obnaženim devojačkim telom. O njoj opširnije u: M. Meskimmon, nav. delo, 237-240.

Pismo o londonskoj Izložbi adekvatno je svedočanstvo gore navedenog. Nekadašnje kratke i oštre impresije prikupljene *flannerskim* upuštanjima u gradske zone zamenjene su strogo strukturisanim razgovorima, ideološki podržanim i uronjenim u viziju projektivne transformacije socijalnog poretka. Pored okupljanja u centrali *Zemlje*, društveno angažovani umetnici imali su i alternativno mesto, moguće i značajnije po njegovoj sveukupnoj širini i ideološko-intelektualnim potencijalima. U pitanju je bio zagrebački salon Irine Aleksander. Odnos koji je Mica imala sa navedenim krugom izuzetno je komplikovan i višeznačan.²⁶² Bliska Tabakoviću i Postružniku imala je odlične predispozicije da sa nađe uz ključne aktere *Zemlje*, ali ne i da im se pridruži kao efektivni član. Nameće se pitanje pripadanja onom drugom ambijentu, Irininom salonu, i potencijalnim relacijama koje je tamo uspostavila. Moguće je da je i to učešće bilo posledicom kolegijalne inercije ili se naprosto javljalo kao jedina adekvatna mogućnost u izmenjenim pretpostavkama zagrebačke svakodnevice. U pitanju je prevashodno bila potreba artikulisanja alternative, one uz čiju bi se pomoć suprotstavila nalogu opšte integracije pogleda na svet nakon 1928. godine. Salon Irine Aleksander ukazivao se poput jedinog mogućeg rešenja, one jedine postojeće tačke u kojoj se mogla neproblematično presecati sa drugačijim životnim i umetničkim stanovištima, i zahvaljujući tome zadržati delatnim osnovne pretpostavke proširene *flannerske* prakse. Mica je duboko svesna promenjenih okolnosti pristala na žrtvu. Drugačije nije ni moglo da bude. Nekadašnji *flaner* suzbijen je zidovima salona i ostavljen unutar neprobojne atmosfere ideoloških diskusija i složenih, najčešće nerešivih sukoba po pitanjima prava i prioriteta u čitanju različitih dogmatizovanih narativa. Atmosfera u celini nije delovala naročito prijatno (o čemu svedoče i maločas navedena uputstva Tabakoviću), ali, Mica je bliskost salonu mogla opravdati i jednim izuzetno značajnim razlogom. Najprimerenije je definisati ga kao potrebu opstajanja na margini, u bočnim zonama diskursa, u njegovim dugačkim hodnicima koji su dopuštali dovoljno lične komotnosti. Njihova konstrukcija obavljala je funkciju artificalne, zamenske ulice, kompleksne arkade na samom mestu transformisanja unutrašnjeg u spoljašnji prostor, stvarnosti u ideologiju, i obratno. Oivičena represivnim znakovima, gotovo neupotrebljiva za neobaveznu šetnju, realna ulica izgubila je vrednost oblikotvorne inspiracije, te je

²⁶² Da je odnos sa domaćicom salona imao posebnu vrednost za Micu posredno svedoči i napomena u pismu Tabakoviću (5. avgust 1930.). Tražeći diskreciju povodom činjenice lečenja u sanatorijumu u Klaićevoj, Mica je zahtev pažljivo prenela prijatelju: „To sam javila vama, Krsti, Ireni... Drugima ništa, jer imam preko glave dosta intriga i bijesa – da nemam hiphondriju i da sam posve dobro, bilo bi mi dobro.“ Citat u: Inv. Br. 1085/80.

pomenuti krug u okolnostima zagrebačkih ranih tridesetih bio jedinim mogućim rešenjem kojim se Mica Todorović mogla poslužiti.

U široj perspektivi razmotren, njen slučaj nije bio jedinstven. Promena opšte evropske situacije u drugoj polovini treće decenije prouzrokovala je iste one posledice koje je umetnica mogla i sama da iskusi u savremenom Zagrebu. *Flaner* je postao nepoželjnom kategorijom, simbolišući neprihvatljivu alternativu sveprisutnoj ideologizaciji javnog prostora. Izdvojimo slučaj koji je po značaju učesnika i intenzitetu događanja nosio egzemplarnu vrednost za istorijski trenutak. Valter Benjamin, istovremeno istoričar i praktičar navedenog fenomena, sav gonjen lutalačkim, neobavezujućim impulsima grada, dobro je osećao pritisak izmenjenih okolnosti u drugoj polovini nemačkih dvadesetih. Upravo u to vreme ušao je u blizak kontakt sa marksističkom levicom, a sve u pokušaju nalaženja adekvatne alternative, odgovarajuće epistemološke zamene svesno korodiranom *flanerovom* modelu. Razumljivo, njegove namere bile su sveobuhvatnije od ulaska u jedan levičarskim idejama naklonjen salon. Zaintrigiran očekivanjem da na nekom drugom mestu, pod drugačijim okolnostima, makar i ideološki prenatlaženim, mogu u svojoj neokrnjenosti biti obnovljene ideja i praksa *flaniranja*, pisac je podelio tragalačku strast sa jednim delom evropske intelektualne scene. Opsesivna potraga odvela ga je u Moskvu (gde boravi od decembra 1926. do februara 1927.), tada dinamičnu prestonicu mlade levičarske imperije, koja je u njegovoj imaginaciji figurisala kao poslednje idejno utočište navedenog tipa.²⁶³ Razočaranost i osvešćenje nastupili su ubrzo, i nisu bili usko vezani samo uz ideološki stvorene prepreke. Moskva nije mogla postati odgovarajućom zamenom Berlinu, a mnoštvo tehničkih detalja stajalo je isprečeno pred takvom mogućnošću. Nesposoban da komunicira, da lucidno gradi uslove vlastite imaginacije, Benjamin je ostajao zatvoren u gostinskom restoranu hotela, bez volje da napusti status oklevajućeg neofita i postane punopravnim delom zvanične kulturne retorike. Jedna činjenica posebno se izdvajala. „He senses an entire 'civilization' of meetings and intrigues in which he cannot participate because unless he commits himself to joining the Communist Party he remains an outsider, as it were a colonial in the metropole.“²⁶⁴ Njegov položaj bio je delom dramatične simbolike vremena. Ostajao je gotovo tragično ukleštenim između

²⁶³ O uslovima i posledicama posete opširnije videti u: K. Clark, „The Author as Producer: Cultural Revolution in Berlin and Moscow (1930-1931)“, u: *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941*, Harvard University Press, Cambridge, 2011, 42-50.

²⁶⁴ Isto, 43.

gradova i ideologija, nespreman da se prilagodi i da zaboravi. Ali, kao takav nije bio jedini na evropskom intelektualnom horizontu tog vremena.²⁶⁵ Ne pripadajući svim svojim intelektualnim bićem dogmatizovanoj viziji društva, takvi pojedinci otpadali su najčešće od glavne ideološke struje, istovremeno ironičnom britkošću komentarišući uočene anomalije u doktrinarnom mehanizmu, kao i nesklad između proklamovane ideje i njenog praktičnog otelotvorenja. Izgubivši funkcionalno opravdanje nestankom dezideologizovane čistoće gradskih prostora, *flaner* se dobrim delom povukao u zaštićene prostore proteklih događanja. Prolaziti kroz slojeve tekstualnog ili vizuelnog materijala nataložene protokom godina postalo je zamenom za neobavezno kretanje ulicom i traganje za užitkom u neočekivanim dejstvima svakodnevice. Prioritet horizontalnog širenja kroz metež činjenica stvarnosti smenila je temporalna vertikala, prevashodno prilagođena senzibilitetu istoričarevog oka. Na taj način uspostavljen je neprekidan hronološki tok, koji nije samo spajao dispartne vremenske zone, nego je i strukturalno korigovao osnovne pretpostavke subjekta i sveta koji ga je uslovljavao. Benjamin je alternativu ideološkom stezanju stvarnosti potražio u delikatnoj igri vrednosnog balansiranja činjenicama povesnih događaja.²⁶⁶

„Autoportret“ je pokazao osnovni pravac Micinog umetničkog pristupa. Bio je to specifični *gambit* kojim je zamenjena kolažna, multifokalna alegoričnost Starozavetnih tema, koju je sada smenila egzaktna linija naturalističke olovke. Nesumnjivo ohrabrena londonskim komentarom i potvrdom umetničkog autoriteta njenog crteža, ali ništa manje i pozicijom koju je zauzimala u aktuelnim zagrebačkim diskurzivnim nadmetanjima, prišla je projektovanoj viziji dijalektičke predstave – po tipu *Zemljinom* – najbliže što je u datom trenutku mogla. Uklapanje je naizgled sledilo diktirani model oličen u socijalno invazivnim finesama Grosovog crteža. Posebno

²⁶⁵ Trend traje sve do trenutaka duboke staljinističke represije, završavajući se neobičnim razgovorom Liona Fojhtvanger sa Staljinom (1937.). Kako primećuje Karl Šlegel, bio je to represijom obeležen *flanerov* kraj. Mi ga prepoznajemo već u Benjaminovoj moskovskoj epizodi, koja je neobičan epilog dobila tri godine kasnije Brehtovom pedagoškom jednočinkom (*lehrstucke*) „Preduzete mere“ („*Die Massnahme*“). Taj novi, ideološki očeličen svet nije ostavljao ni najmanje mesta *flanerovoj* doktrinarnoj neopredeljenosti. Opširnije u: K. Schlogel, „Tired of the Effort of Observing and Understanding’: Lion Feuchtwanger’s Moscow 1937“, u: *Moscow, 1937*, Polity Press, Cambridge, 2013, 81-94. Opširnije o Brehtovoj drami u: C. Klark, nav. delo, 50-67; B. Brecht, „Decision“, u: *Brecht. Collected Plays: Three*, ur. J. Willet, Methuen Drama, London, 1998, 61-91.

²⁶⁶ „As a historian Benjamin valued textual exactness not in order to achieve a hermeneutical understanding of the past ‘as it actually was’ – he called historicism the greatest narcotic of the time – but for the shock of historical citations ripped out of their original context with a ‘strong, seemingly brutal grasp’, and brought into the most immediate present. This method created ‘dialectical images’ in which the old-fashioned, undesirable, suddenly appeared current, or the new, desired, appeared as a repetition of the same.“ Navod u: S. Buck-Morss, „The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering“, *New German Critique*, autumn 39, North Carolina University Press, Durham, 1986, 99-140.

mesto pripadalo je problemu izbora tematskog sadržaja. Pažljivo posmatrajući negativne promene uslova gradskog života, istovremeno i vlastitu ulogu u novonastalim okolnostima, Mica je u pismima Tabakoviću bez uvijanja iznosila kritičke procene o „šablonizovanoj“ masi i „kalupima“ u koje je ulivan ideološki sadržaj. Upravo će citirani „kalupi“ postati osnovnom delatnom inspiracijom, donoseći kritički motivisano obeležje njenoj umetnosti s početka tridesetih. Napustila je atelje otisnuvši se u zonu gradske svakodnevice, a sve u nameri lova na oštre i kratkotrajne senzacije, na one na koje je bilo moguće odgovoriti samo urgentnom rapidnošću olovke. Brzina je imala i svoj ideološki podtekst, pre svega realizovan izborom sadržaja. Crtački impuls nalazio je vlastitu materijalizaciju u zonama u kojima je sproveden ogoljeni ritual društvenog trijumfa. Restorani, zatvoreni klubovi, mesta građanske dokolice, sve je to u *zemljaškoj* perspektivi bilo neophodno zahvatiti u punoći aktuelne realnosti, i reprezentovati poput tamne pozadine za razvitak osnovne ikonografske ideje grupe: ruralne arkadije neprolaznih vrednosti u čije su se tkivo agresivno usecale posledice gradskog moderniteta, baš onakvog ka kojem se upućivala Mica sa njenom olovkom.

Izvršenje pretpostavljenog zadatka bitno je odstupilo od impliciranog zahteva za strogim naturalizmom viđenog. Stilski, bili su to crteži svedeni na oštre, neprekinute konturne linije, kroz koje se prozirala belina neutralne pozadine. Postupak po sebi logičan, na prvi pogled odgovarao je u potpunosti traženoj brzini i prioritetu hvatanja jedinstvenog trenutka. Ali, pažljivija analiza ukazuje na postojanje značajnog paradoksa. Crteži nisu bili, makar je sve tako nagoveštavalo, brze i ekonomične skice. Po svojoj izvedbenoj suštini predstavljali su pažljivo promišljene i do u detalj izvedene celine. Konturna linija, koliko god svojom neusiljenom ekonomičnošću sugerisala brzinu izvođenja, celokupnim izgledom opovrgavala je nametnuti zaključak. Bez naznačenih prekida, izvedena ujednačenim intenzitetom, nije ostavljala prostor bilo kakvom ekspresivnom ispadu, a još manje narušavanju koje bi nastalo kao posledica zahtevane urgentnosti. Tako zategnuti, bez cezura logično proisteklih iz dinamičnih uslova radnog procesa, crteži su se svojom celinom približavali nečemu što bi moglo biti nazvano mentalnom crtačkom konstrukcijom. Otuda razlog njihovog postojanja moramo da prepoznamo kao posledicu rezultante izvedene iz značajno šire podloge nego što je to bila potreba pukog beleženja činjenica koje su karakterisale specifične socijalne zone. Svesna svih slabosti koje je u sebi nosio zahtev ideološki potencirane revitalizacije *flanera*, Mica je tražila dopunu smeštenu u sigurnoj izvesnosti ateljea. Početni imperativ (bez ikakve sumnje vezan uz ideološki interes *Zemlje*) promenio je

svoj predznak, osamostalio se od unikatne neponovljivosti vremenskog trenutka, zauzvrat dobivši na značenjskoj gustini. Ničeg užurbanog u njenim crtežima nije bilo, a po konceptualnom razlogu nije ni moralo da bude. Pažljivo mišljeni, na isti onaj način koliko su pažljivo i crtani (u potpunoj ekonomičnosti postupka i materijala), crteži su ukazivali na svet već stvorenih likovnih simbola kojima je umetnica u punoj snazi vlastite imaginacije suvereno raspolagala. Suštinski, taj je svet, sa svim vijugavostima mentalne geografije koja mu je nalagala koordinate, reprezentovao jedno veliko generativno područje. Bila je to ultimativna produktivna ravan u kojoj su se začinjale mnogobrojne ikonografske opcije, a njima je kao takvim samo Micina suverena autorska snaga pretočena u izohipse linija obezbeđivala potrebni integritet.²⁶⁷

Da bi ravan na koju su inspirativno nalegala Micina crtačka rešenja bila u potpunosti prepoznatljiva, neophodno je pažljivo registrovati oskudne pisane tragove. Opreznošću i akcentima izdvajalo se pismo Tabakoviću, upućeno 30. avgusta 1930. godine.²⁶⁸ Sastavljajući tekst u već po sebi napregnutoj atmosferi zagrebačkog sanatorijuma, dotaknula se gotovo svake od činjenica koje su sudelovale u gradnji njene svakodnevice. Pismo nije rečeničkim sklopom pratilo nit usiljene naracije, naklonjene čvrstim fakticitetnim obrisima, već je u reprezentativnom smislu razvijalo jedno široko polje metaforičkih aluzija, tako karakterističnih za njenu komunikaciju sa Tabakovićem. U uvodu zahtevala je od prijatelja neobičnu, ali strogu etikeciju. Taj neočekivani imperativ – „Ukoliko mi pišete, molim onda ovako: gospođa M.T. Zagreb“ – imao je dublje razloge, koji su neizbežno sezali do samog idejnog jezgra udesno pomerene socio-kulturne klime. Patrijarhalne konstrikcije nisu smele biti izneverene. Uloga žene u stvarnosti četvrte decenije ogoljena je do funkcionalnog minimuma, istovremeno potpomognuta etnički verifikovanim mitovima o njenom položaju i zadacima u aktuelnom društvenom trenutku. Drugačiji izbor, individualizovan i usmeren ka ličnim potrebama, nije bio prihvatljiv iz perspektive vladajućeg diskursa. Strogost nadolazećeg vremena ostavila je trag na Micinoj ličnosti. Žaleći se prijatelju na „intrige i bijes“ koji je istrajno prate, dodala je: „Dosta mi je svih demimondijada...

²⁶⁷ Konstatacija Ane Vagner povodom crteža T.S. Laurija može da doda još jedan detalj u razumevanju Micine stilske namere. Upotrebivši na svojim crtežima kao izražajno sredstvo samo olovku, u čistim linijama, bez senčenja i dodatnih aluzija, umetnik je crtežima dodelio specifičnu unutrašnju dinamiku. „In other words, Lowry's figure drawings summon a world that is simultaneously absent and present on the page.“ Napeti odnos između stvarnosti i aluzije, sadašnjosti i istorijske reminiscencije prepoznajemo i u Micinim zagrebačkim kvazidokumentarnim crtežima. Citat u: A.M. Wagner, „Lowry, Repetition and Change“, u: *Lowry and the Painting of Modern Life*, ur. T.J. Clark, A.M. Wagner, Tate Publishing, London, 2013, 82-93, 83.

²⁶⁸ Inv. br. 1085/80.

sex-apaillova (ostala sam Miss sex-apaila)... javnih, duševno davno neokupanih podsvijesti – i drugih košer. Miss sex-apail uvoza, u unakrsnoj praznini, bez promahe.²⁶⁹ Osećajući direktan pritisak malograđanštine, čiji su standardi ponašanja u kritičnom trenutku obeležavali javni prostor, umetnica je sa neskrivenom ironijom komentarisala negativne atribute vezane uz njeno ime.²⁷⁰ Smeštena u više nego simboličnoj izolaciji sanatorijuma, načinjena statičnom i društveno onemogućena, precizno je detektovala represivne potencijale konteksta. Već odranije isecajući dvodimenzionalne fizionomijske kartone od aktera svakodnevice, sada je pažnju obratila na prateće ambijentalne karakteristike. „Unakrsna praznina, bez promahe“ amblematski je reprezentovala hermetičnu zaptivenost konteksta, potenciranu ideološkim predubedenjima – šablone su postojale u vakuumu! Unutar tako pripremljene slike, kojoj su jedino kartonske forme i pristajale, nije bilo moguće razviti ništa od onih ključnih aktivnosti karakterističnih za modernu ženu. Sanatorijum, forsirana etikecija, unakrsna praznina, sve su to elementi slikarkine osvešćenosti da ideološki zadatak i *flaner* nisu mogli biti integrisani u jednoj ličnosti. Da je drugačiji tip kretanja bio neophodan posvedočeno je u nastavku pisma. Obraćajući se direktno Tabakoviću, predočila mu je karakterističan detalj njegovog unutrašnjeg portreta. „Vi ste psihološka tihotapalica – nemam osjećaj da stojite čvrsto na nogama, nego kao da visite na konopcu nevidljivom iz metafizičkih daljina“, odmah nastavlja: „Što se mene tiče, ja sam stari Don Kihot. Da imam humora kostimirala bi se kao Don Kihot. Pa ipak, kako ste divne stvari dokučili, baš psihološki u slikama – dokumenat naših dana, društvene satire – društvo-satira, to je jedna ista stvar“.²⁷¹ Svesni izuzetnog uticaja kojeg je Krleža imao na članove *Zemlje*, Micin izbor Don Kihotove impersonacije ne možemo posmatrati kao obično poigravanje simboličnim stereotipom. Lik Don Kihotov značajno je vrednosno investiran i operacionalizovan Krležinim tekstom „Admiralova maska“. Namenjena mu je alegorizovana uloga degradiranog ruskog emigranta, koji po pogubnoj inerciji prošlosti nije bio u stanju da napusti posledice parališujuće samoobmane.²⁷² Pored toga, Sergije Mihajlovič, nepopravljivi Don

²⁶⁹ Isto.

²⁷⁰ Situaciju ranih tridesetih adekvatno opisuje termin „konzervativni feminizam“. Njegovo postojanje šticeo je celim setom moralnih propozicija, uvek naglašavajući ideološki potencirane, a naizgled naturalne obaveze kojima su definisane egzistencijalne propozicije ženinog postojanja. Opširnije u: M. Bokovoy, „Croatia“, u: *Women, Gender and Fascism in Europe, 1919-45*, ur. K. Passmore, Rutgers University Press, New Brunswick, 2003, 111-123.

²⁷¹ Inv. br. 1085/80.

²⁷² „Адмирал Сергије Михајлович необично се живо заинтересовао за живот руске емиграције у нашој земљи; за господу генерале, за владике, и за високе достојанственике у Сријемским

Kihot, eskapistički impuls delio je sa Anom Ignjatijevnom, ostajući istovremeno odano privrženim memorijskom kompleksu „nekadašnje kulture enterijera“.²⁷³ Prihvativši kodove njegove epidermalne maske, Mica je bez ikakve sumnje jetko komentarisala idejno osvešćene prigovore koji su je u to vreme pratili. Prijatelji su nemilosrdno beležili neupotrebljivu dekadenciju njene životne rutine, i Mica je štedro zamahivala verbalnim mačem.

Orbitirajući na ideološkoj margini *Zemlje*, upućivala je ispitivačke poglede ka društvu kao celovitom fenomenu, ali istovremeno i ka pojedinačnim sudionicima koji su naseljavali mikrosocijalni ambijent. Njena nespремnost da bude inkorporisana u *Zemlju* može na osnovu iznetih stavova biti čitana i kao deo šireg nepoverenja iskazanog prema složenijim oblicima ljudskog organizovanja. Predano je odbacivala svaku moralizatorsku primisao, stojeći čvrsto na stanovištu da je društvo nepopravljiv eksces, odnosno da je pri aktuelnim mogućnostima korekcije svaki pokušaj u tom smislu neizbežno osuđen na grotesku i još veću katastrofu. „Društvo obično smatram za pravi drek, *vollbad*. Iako sam uvijek imala tzv. društveni uspjeh. Naravski da tu ne mislim nikoga naročito, nego samo tvrdim da društvo iz nepoznatih razloga kvari ljude. Svi najedanput dobijaju želju da se kupaju u dreku. I zato je onaj moj stari sistem – držati ljude separatno – ženijalna ideja. Tek kad su svi lično separadni, onda je tek zrak čist u društvu, inače, plaža!... Mislim da bi se najviše digao moral društva ako bi se pojedinačno podigla želja za vrijednost ličnosti, a ne uspjeha.“ Naglašeni individualizam, kojeg je umetnica pretpostavljala svakoj društvenoj organizaciji, odlučujuće je obeležavao njene tadašnje stavove, svedočeći jednim delom i o širem kontekstu u kojem je formirano takvo mišljenje. Nacionalizam, kolektivna, ideološki i etnički motivisana okupljanja, različite organizacije koje su, bez obzira na svoju osnovnu nameru, isključivale vrednost i dinamiku pojedinca, delovali su preteći za opstanak osnovnih egzistencijalnih modaliteta na kojima je počivala slobodna individualnost ljudske jedinice. Formirana na principima gradske kulture dvadesetih, ona je iz bolničke perspektive tačno prepoznala osnovnu društvenu anomiju: kolektivističkim stegama uhvaćeno i rukovođeno društvo, bez dovoljno preostalih mogućnosti za razvitak različito usmerenih individualnih senzibiliteta.

Карловцима, и ја сам морао да му детаљно причам о патњи тих биједних Донкихота.“ Razumljivo, visoki emigrantski činovi nisu sprečavali tranzitivnost navedene alegorije, koja je u vizuri *zemljaša* dobijala drugačije razrešenje. Uostalom, Ana Ignjatijevna bila je opasnijim „vitezom“ od ruiniranih karlovačkih ljuštura. Citat u: M. Krleža, „Адмиралова маска“, у: *Излет у Русују*, 177.

²⁷³ Termin preuzet od Aleksandra Flakera. A. Flaker, „Maskirani tekst Miroslava Krleže“, u: *Ruska avangarda 2*, 267.

Odabrana i precizno podešena socijalna optika okrenuta je u nastavku pisma ka principijelnim akterima, ka *Zemlji* i *zemljašima*, što će za posledicu voditi narativnom omekšavanju njihove integrativne ovojnice. „Kako su dirljivi Krstini ljudi – to nije društvo, to je priroda. On gleda društvo kroz prirodu i ljude, mi vidimo ljude u društvu. Za njega je negativnost – bol – u nas – smijeh. Jarmek je ideolog. Stanko podsvjesni teoretičar. Grdan, pan što je u pradavna vremena svirao kroz frulu... Iročki treba reći da je dobra, da bi eventualno mogla biti – Donna Klara.“²⁷⁴ Interesantan pogled na Krsta Hegedušića, na njegov naturalizam u tretmanu pojedinaca, više ga je nego sugestivno uklanjao od tada opšteprihvaćenog modela njegove poetike, Brojgela, ali i od svih ideoloških i kolektivističkih asocijacija.. Bio je to neočekivan ugao iz kojeg je Mica sagledala Hegedušićevu tadašnju poziciju. Nije videla ničeg što bi u njegovo delo ulazilo spolja, čineći ga pogodnim za složenija idejna upisivanja. U njenoj imaginaciji ostajao je vezanim za ulogu nekoga ko je elementima vlastitog likovnog govora saosećao sa elementarnim impulsima čovekovih emocija u njihovom prapočetnom stanju. Ipak, uvodeći kategorije „ideologa“ i „podsvesnog teoretičara“, opominjala je Tabakovića da je stvar sa *Zemljom* otišla predaleko, i da je njena celovitost diskutabilna. Šire shvaćeno, ideološki lepak, ma kakve konzistencije bio, nije doprineo nameri objedinjenja disparatnih čestica, i samo je mogao da naštetiti u svojim konačnim posledicama. „Da ne sviraju u isti mah zvona i frule, bila bi bolja harmonija, ali nema dirigenta za tako različite instrumente. Ja sam violina bez žica ili žice bez, itd. Pa da se čovjek ne nasmije, što više sa simpatijom. Ja nemam više moći – jer nemam dovoljno interesa – da prebiram po tipkama. Neka svaki instrument visi na svom klinu.“²⁷⁵ Dekonstrukcija orkestra, sve do nivoa pojedinačnih disfunkcionalnih instrumenata neuskladivih u harmoničnu celinu, upućivala je na unutrašnju karakteristiku umetničkog bića Mice Todorović. U novoj situaciji nije prepoznavala tačke oslonca, a na njihovo mesto stupala je umetnička produkcija u znaku već zgotovljene partiture. Sve je to bilo odveć diskutabilno, i neumoljivo je vodilo do dramatičnog zaključka: umetnički apstinirati. Ne biti ni marginalnim delom ionako razdeljenog orkestra. Naći svoj „klin“ i ostati „violina bez žica ili žice bez“. Posvetiti se introspekciji i u tom procesu omogućiti sebi drugačiji pogled na neke već okoštale društvene konvencije. „Mene očarava tišina nečega stranog, pokušavam da sortiram

²⁷⁴Inv. br. 1085/80.

²⁷⁵ Isto.

protekle momente života, da se odmaram u šutnji među nepoznatim ljudima – ipak su ljudi (Hvala Bogu, nisu još društvo).²⁷⁶

Izostanak interesa, ćutanje, odbijanje kolektivnog nastupa, uz prezir onoga u šta se umnoženi pojedinac pretvara, bili su isuviše težak balast za umetnicu. Pokušaj da u tišini, među neuklopivim neznancima, ljudima u inicijalnom stanju, promisli svoj život, da mu nađe smisao u retrospektivnoj dimenziji, svedočio je o njenoj unutrašnjoj drami. Potenciranje gotovo autarhičnog individualiteta ostaviće vidljiv trag i na njenom delu. Suočena sa nemogućom ulogom ideologizovanog *flanera* kreirala je posebno radno područje, vlastitu crtačku topografiju, čijim će listovima biti protumačen čitav niz pitanja formiranih oko suštinske egzistencijalne dileme: društvo ili pojedinac. Koliko god oprezno gradila vlastiti lik u *zemljaškoj* javnosti, dobrim delom prikriven iza preovlađujuće inercije kojom su njeni crteži poistovećivani sa kritičkim realizmom idejno osvešćenih crtača (Grosa, pre svih), kvalitet i celokupna konzistentnost spomenute maske ubrzo su dovedeni u pitanje, o čemu relevantno svedoči još jedan pasaż iz navedenog pisma. „Nemojte misliti da ja zato nisam za pravdu – u prvom redu ekonomsku. Jer je stara poslovice, ne boji se svaka šuša boga, već batina. Jer bi inače šuftovi sjajno iskoristili humanost poštenih. Kao što je divan primjer istorija. Zar niste primjetili da su proglašeni samo oni ljudi za velike koji su imali uspjeha (u stvaranju istorije) – što znači da nisu imali skrupula.“²⁷⁷ Iznoseći svoj stav u formi opravdanja, umetnica nam je sugestivno predočila da je već učestvovala u politički motivisanim dijalozima, u kojima je njen individualistički pogled na svet stajao u suprotnosti sa nameravanom ideološkom monolitnošću *Zemlje*. Micin individualizam dovodio je u pitanje vrednosne temelje historicističkog mišljenja, odbacujući mogućnost da se uz pomoć retrospektivne paradigme može doći do sveobuhvatne istine. Ona je mogla biti spoznata samo u dinamici svakodnevnice, pojedinačne egzistencije, sa nepredvidivim fleksijama, promenama i preraspodelama, i sa potpunom neizvesnošću budućih posledica. Apelovanje na humanizam, na ljudski sentiment, bilo je nedelotvorno, bez obzira da li je taj stav oblikovan unutar jedne umetničke grupe ili je bio konceptualnim delom opsežnije ideološke ambicije. Značajnije, upravo poput Benjaminove bojazni da se kolekcionarski impuls može degenerisati i poistovetiti po učinku sa liderskim kultom, umetnica je pokazala otvoreni strah da se ideja povratka na bilo koju

²⁷⁶ Isto.

²⁷⁷ Isto.

istoricističku paradigmu u svojoj suštini ne može osloniti na kvalitetan materijal.²⁷⁸ Uostalom, beskrupulozni subjekti prošlih događanja jedini su i posedovali kreativni zamah, čijim je posredstvom naknadno i formiran istorijski narativ, neizbežno uljuđen i očišćen od pratećih amoralnih neprijatnosti. Umetnica nije želela da sudeluje, nije imala nameru da bude delom legitimacione publike, bez obzira na etnički ili ideološki predznak opravdavajuće naracije.

3.3. Nova antropologija

Ključna ikonografska sentenca zagrebačkih crteža izabrala je ljudsko telo za svoj razvitak (svakodnevno, malograđanskim ritualima podložno telo), ciljajući posebno na njegove upadljive slabosti. Gojaznost i telesno deformisanje nastali usled neobuzdanog apetita, praćeni opštom neumerenošću elementarnih prohteva tela, predstavljali su okosnicu narativnoj dinamici. Poreklo takvoj ikonografiji možemo naći na različitim mestima, i nije moguće vezati je striktno za jedan određeni autorski pristup. Negativna fascinacija ideološke levice uhranjenošću građanske elite trajala je gotovo neprekinuto od završetka rata, dobijajući na posebnoj vrednosti u vremenima ekonomskih kriza. Jedna je upravo bila u punom zamahu, i ona je snagom masovnog očaja realni nedostatak hrane postavljala u samo središte socio-kulturne diskusije. Simplifikovani kontrast između do ekscesa pretilnosti uhranjenih i onih gladnih bio je najčešće dovoljnim pokazateljem opravdanosti radikalnih, često revolucionarnih tendencija koje su artikulisane u spomenutom levičarskom ideološkom okruženju. Ipak, ekonomski nesrazmer, iskazan neravnomernošću prehrambenih mogućnosti, nije bio

²⁷⁸ Bio je to deo šire Benjaminove skepse u vremenima masovnih ideologija, skepse koja je ušla u napregnuti dijalog sa kolekcionarskim humanizmom Edvarda Fuhsa. Naporno pisan, sav ispresecan ideološkim neravninama, tekst o Fuhsovoj sakupljačkoj strasti završen je neočekivanim zaključkom. Fuhs je postao legitimnim produktom Domijeovih litografija, delom njegovog grotesknog imaginarijuma kojim je sramno žigosao savremeno društvo. „All of these characters resemble Fuchs, right down to the details of his physique. They are tall, thin figures whose eyes shoot fiery glances. It has been said – not without reason – that in these characters Daumier conceived descendants of those gold-diggers, necromancers, and misers which populate the paintings of the old masters. As a collector, Fuchs belongs to their race.“ Posledica je bila neizbežna. Prepoznavši je kao personifikaciju deluzija koje su potresale mase u ranoj modernosti, Benjamin je u Fuhsovoj kolekcionarskoj ambiciji uočio opštu tendenciju tipa. Obelodanjena na primeru kineske keramike, ona je u svojoj pozadini krila potrebu da anonimnost istorijskog artefakta dobije makar i pozajmljenu nominalizaciju. „Whether devoting such attention to anonymous artists and to objects that have preserved the traces of their hands would not contribute more to the humanization of mankind than the cult of the leader...“. Bilo je to isčekivanje „dirigenta“, na način kako ga je u *Zemljinom* slučaju videla Mica. Njene karikaturalne primedbe o pojedinačnim članovima grupe (ne zaboravimo Simičeve metafizičke vrtloge i „miomirisno ulje“ koje je oticalo iz Irine) podudarale su se sa Domijeovom galerijom, ništa manje i sa poražavajućim Benjaminovim zaključkom. Citat u: W. Benjamin, „Eduard Fuchs, Collector and Historian“, u: *Walter Benjamin. Selected Writings*, vol. 3, 1935-1938, ur. H. Eiland, M.W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2006, 260-302, 284-285.

isključivo idejnim zabranom krajnje levice. O toj društvenoj nepravdi svedočili su i umetnici koji nisu bili delom opšteg revolucionarnog mehanizma, dajući oštra svedočanstva o problemu, i prevazilazeći vrednošću ikoničkih zaključaka plakatsku propagandu ideološki osvešćenih praktikanata teme.²⁷⁹ Bez ikakve sumnje, post-ekspresionistički crtež, na način na koji je produkovan na tadašnjoj nemačkoj likovnoj sceni, obavljao je funkciju modela na koji se moglo, a u nekim slučajevima i moralo oslanjati. Ipak, u sačuvanoj korespondenciji Mica nije ni na jednom mestu izričito spomenula bilo koji nemački uzor.²⁸⁰ Mogli bismo reći da su crteži po svojim formalno-tehničkim karakteristikama zapravo bili nerazdvojnim delom evolutivnog procesa kroz koji je krajem dvadesetih prolazilo njeno delo. Formalni cilj takvog pristupa nije počivao samo u linearnom definisanju kontura. Blaga senčenja, primetna na karakterističnim delovima crtanih fizionomija, donosila su dodatnu iluziju njihove supstancijalnosti. Takvim načinom rešavanja figura, bez učešća složene nervaturne mreže koja bi ekspresivno upućivala na psihološku razuđenost ili motoričke impulse prikazanih likova, Mica je efektno potvrđivala vlastiti egzistencijalni stav. Bile su to upravo one „šablone“ na koje je upozoravala Tabakovića, bez ikakvih ličnih kvaliteta i posebnosti: „rješene križaljke“. Tretirane poput inertnih produkata bezoblične, gotovo neprepoznatljive svakodnevice, one su vlastitu konfiguraciju dobijale posredstvom dodeljenih im etiketa, ponajčešće besmislenih, grotesknih i uopšte neprikladnih, ali neophodnih u savremenom poretku društvenih događanja. Dobrim delom ironične, inskripcije su sugestivno ukazivale na privid uloga kojima su šablonizovani životi bez izostatka pripadali.

Esencijalizacija banalnog stereotipa o kojoj svedoče Micini crteži nije ostavila netaknutim ni ideološki krug na čijoj je margini delovala. Umetnica je tekstovima i

²⁷⁹ Rečit su primer karikature koje je Karl Arnold objavljivao u liberalnom minhenskom *Simplicissimusu*. Crtane apersonalnim, *Sachlichkeit* stilom, predstavljale su oštro svedočanstvo o akutnom socijalnom problemu gladi, i amoralnim reakcijama koje je ta isti problem izazivao među pregojenim malograđanima. Izdvajamo dva crteža, „Zwei Welten“ i „Bankgeschafte“ (oba iz 1922. godine), čije je reprodukcije moguće videti u: Karl Arnold. „Hoppla, wir leben!“. *Berliner Bilder aus den 1920er-Jahren*, ur. F. Mulhaupt, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010, 34, 49.

²⁸⁰ Nešto od opšte tendencije koja je tim povodom artikulisana u njenoj blizini čitamo u Ružičkinom kritičkom osvrtu na zagrebačku Izložbu nemačke savremene umetnosti i arhitekture. Držeći se nepristrasno i analitički ravnomerno, ipak je izdvojio favorita. „Daumier savremene Njemačke je George Grosz... njegove grafike spadaju nedvojbeno među prve i najbolje na ovoj izložbi i svakako je vrijedno spomenuti da 99% današnjih grafičara Njemačke, što bolje, što gore, podražava Grosza... Jednostavan ali oštar i izražajan crtež gdje svaki centimetar linije ne samo živi nego više, gdje nema nijedne artificijelne i suvišne crtice, garantuje da će njegovo djelo ostati historijski dokumenat satire na njemačke i svjetske prilike.“ Bili su to upravo oni elementi od kojih je Mica bila u stanju da sačini efikasnu stilsku masku. Citat u: K. Ružička, „Njemačka savremena likovna umjetnost i arhitektura“, *Savremenik*, 12-13, Zagreb, 1931, 154-155.

likovnim ponašanjem uputila analitičare njenog dela u pravcu samosvojne, samo njoj pripadajuće metafizike, koja će vlastite umetničke manifestacije realizovati u relacijama uspostavljenim između vidljivog i aluzivnog. Taj delikatni odnos morao je posedovati određeno uporište, neku vrstu integrativne kičme, a nju smo već prepoznali u neumerenosti apetita, u dominaciji neobuzdane strasti hranjenjem koja je izjedala i do besmisla dovodila i poslednje tragove ljudskosti u akterima. Ovde nikako ne smemo da zaboravimo na činjenicu Micinog socijalnog pesimizma, zaoštrenog do mere da je optimalnim društvenim ambijentom smatrala situaciju bolničke sobe, sa pojedinačnim subjektivitetima vezanim međusobno ne nekom od humanih konekcija, već jedino brutalno ogoljenim mehanizmom medicinskog tretmana. Naspram javne striktnosti stajala je lična nelagoda, unoseći sve izraženije dileme u njenu poetičku konstrukciju. Hrana i odnos naspram procesa hranjenja ponudili su metaforičku osnovu na kojoj je umetnica crtajući istovremeno formirala i kontekstualnu pozadinu. Askeza duha i tela, gotovo neizbežna u svim esencijalističkim pogledima na svet, dobijala je njenim likovnim rešenjima mogućnost sarkastičnog obrata, dovodeći u pitanje samu poziciju onih koji su taj sarkazam oblikovali i plasirali. Prezirući društvene forme bez razlike, i posmatrajući ideološku ispunu tih istih oblika kao nešto što je u potpunoj suprotnosti sa individualitetom ljudske jedinice, Mica nije mogla ikonografiju svojih crteža urediti po principima koje je nalagala funkcionalna potreba *Zemljinog* programa. Nemoć pojedinca da se izmesti izvan ideoloških matrica, da se u društvenom polju realizuje kao autonomna jedinica, bila je delom sveobuhvatnije intelektualne melanholije s početka tridesetih. Micine preformulacije i žanrovska variranja nisu stajali usamljeno, i neizbežno su činili celinu sa širim evropskim obrisima. Vratimo se Benjaminovom primeru.

Valter Benjamin esejistički je sabrao turističke utiske iz Italije, dodelivši posebno mesto hrani, važnom činiocu kompleksne italijanske kulturne konfiguracije.²⁸¹ Ta naivna, gotovo populistički potencirana potreba da se letimičnim, neobaveznim turističkim pogledom podjarme udaljene geografske zone, posedovala je u hrani, u lokalnim činjenicama procesa hranjenja, jasno preciziranu posledicu. Bez obzira na opsesivno uzmicanje pred traumatičnom stvarnošću Berlina i Nemačke, pred njihovim ideološkim imperativima, putnik-*flaner*, prinuđen da traga za vrtoglavim i

²⁸¹ Izvorno pisan za *Frankfurter Zeitung*, gde je i objavljen u maju 1930. godine. Izdvajamo za potrebe analize prvi segment, posvećen svežim smokvama, kupljenim i probanim u italijanskom seocetu Sekondiljanu. W. Benjamin, „Food“, u: *Walter Benjamin. Selected Writings*, vol. 2, p. 1, 358-371.

nečekivanim alternativama, neprekidno je suočavan sa elementima stvarnosti, koji su ga snagom aluzivnih posledica vraćali u realnost onog istog sveta pred kojim se povlačio. Sklonost tela „padu“ metaforički je usklađena sa hranom, preciznije, sa nesposobnošću atomizovanog pojedinca da prepozna barijeru, da postavi granicu, i da na njoj pruži odlučan otpor agresivnim porivima. Benjamin je uočio poražavajuću istinu u činjenici da ni prostorno izmeštanje iz ideološki zagađene zone nije donosilo spas i smirenje u novim evropskim uslovima. Između Berlina i Sekondiljana nije postojala razlika, a funkcionalni izraz njihovog jednačenja poveren je glotoniji. Dramatično alegorizovana, ona će u kontaktu sa sekondiljanskim smokvama piscu predočiti svu besciljnost pokušaja da se bude na pristojnoj udaljenosti od centara ideološke produkcije. Ne samo da je ideologija, reproduktivno se šireći, postala životnom obavezom i za udaljene provincijske izuzetke (poput navedenog Sekondiljana), već je zadržala svoje osnovne karakteristike u naizgled nevažnim gestovima emigranata. Benjamin ih je prepoznao i plastično ocrtao u neobičnoj, lokalno iniciranoj požudi za smokvama, požudi koja će u roku od par trenutaka u potpunosti prekriti njegove misli, brišući mu sva pređašnja sećanja, ambicije i namere, i čineći ga bespomoćnim obezličenim robom repetitivne požude. Ono što su razbudile smokve neizbežno je vodilo u carstvo glotonije, iz kojeg nije bilo moguće izbeći ni u najudaljenijim tačkama na evropskoj karti tridesetih. Pri tome, realna geografija gubila je na vrednosti, ustupajući mesto jednoj drugačijoj svesti o prostoru, onoj koja je po svojim obeležjima nadmašivala iskustveno shvatanje istoga. Prostornost tog novog tipa osetio je i Benjamin u Sekondiljanu, gubeći osećaj pripadanja egzaktoj topografiji, na čije je mesto sada dolazila pripadnost jedne sasvim druge vrste. “And then, after satiety and revulsion – the final bends in the path – had been surmounted, came the ultimate mountain peak of taste. A vista over an unsuspected landscape of the palate spread out before my eyes – an insipid, undifferentiated, greenish flood of greed that could distinguish nothing but the stringy, fibrous waves of the flesh of the open fruit, the utter transformation of enjoyment into habit, of habit into vice.”²⁸² Drugačije iscrtana karta nije bila činjenično uslovljena. Nijedan podatak stvarnosti, reljefa, klime, područja, nije joj bio neophodan. Njene izohipse pratile su unutrašnji reljef pojedinca, tragajući za koordinatama lične slabosti. Na taj način prepoznatim belinama svesti kreirana je nova, ideologizovana mapa, zabrinjavajuće bliska topografiji neosvešćenog

²⁸² Isto, 359.

užitka pretvorenog u banalni repetitivni običaj. Za Benjaminu, repeticija je neizbežno vodila u zločin, što je sekondiljanskim smokvama obezbeđivalo značajno šire idejno poreklo od onoga koje je naizgled sugerisano južnoitalijanskim voćnjakom.

Pogledamo li Micin slučaj kroz optiku Benjaminovog italijanskog iskustva, postaje nam razumljivijom njena biografska promena s početka tridesetih. Ideološko gurmanizovanje nije biralo ni mesto, ni trenutak, ni aktere. Počivalo je na unutrašnjim pejzažima i konfiguracijama, ostajući nedotaknuto uslovima realne geografije. Sekondiljanom je dovršena Benjaminova trasa započeta Moskvom, predočavajući konačnom posledicom globalnu ideološku zaposednutost geografske provincije istom onom žestinom kojom je zaposedanje obavljeno u slučaju metropole. Metaforički trop smokava nije samo označio neizbežnost jednačenja u prostornom smislu, nego je ideološku moć spustio do nivoa ljudske jedinice, do njenih intimnih strahova i potreba, dodeljujući svakoj pojedinačno jednu česticu standardizovane slasti. Upućena radnim i životnim ritmom na dinamiku relacije Zagreb-Sarajevo, Mica je bila više nego svesna Benjaminovog iskustva, gradeći na njegovim temeljima presudne odluke za nadolazeće tridesete godine. Sarajevo nije moglo biti utočištem, slobodnom delatnom zonom na diskurzivnoj margini, u opštoj irelevantnosti evropske geografije. Njen odlazak iz Zagreba vezan je uz sasvim drugačije okolnosti. One „šablone“ neproblematično su se perpetuirale, zahvatajući prostornu provinciju na isti način kao što su i metropolu, postajući istovremeno osnovnom i neizbežnom senzacijom rutinizovane stvarnosti. Odluka da napusti Zagreb, te da se tokom 1932. godine stalno naseli u rodnom Sarajevu, nije dovela do suštinskih promena u njenoj poetici. Posvećena svojoj autonomnosti do nivoa askeze, istrajavala je u odbacivanju nekih od osnovnih konvencija likovne umetnosti. Cilj nije počivao u spoljašnjem svetu, u opipljivim delima, ma kako uzvišena ona bila. Naprotiv, nalazio se skrivenim u intimnim dubinama lične egzistencije, zahtevajući svakodnevnu odlučnost da se ne posustane pred „fibroznom požudom“. Da li je početna tačka borbe i pada Zagreb ili Sarajevo, činilo se irelevantnim iz Micine tadašnje perspektive. Unutrašnji otpor glotoniji bilo je potrebno organizovati u sebi, kako je jedino i bilo moguće. Društvo je samo donosilo opterećenje, sa svom svojom nepromišljenošću, ritualima i stereotipnim esencijalizacijama, koje su se u njegovoj kratkovidoj autorefleksiji groteskno pretvarale u bogatu tradiciju.

Umetnica je bila bespoštedna, a u crtačkim okvirima ta bespoštednost zahtevala je postojanje realizovanog ikonografskog tipa, sa svim prepoznatljivim

posledicama koje je u njega usekla nesposobnost održavanja konzistentne distance. Bio je to nagojeni, telesno diskutabilni malograđanin, uhvaćen spletom grafičkih linija u trenutku njegovog bespogovornog trijumfa: u slučaju „Tri generacije“ (oko 1930.) na kupalištu, kao mestu ritualne potvrde novostečenog telesnog samozadovoljstva. Razumljivo, poput drugih fenomena koji su obeležavali karakterističnu malograđansku egzistenciju, tako je i činjenica fiktivne telesne vitalnosti bila samo još jednim ideološkim prilogom više.²⁸³ Ali, ono što je posebno privuklo Micinu pažnju nalazilo se skriveno unutar naslova. Na kupalištu nisu nastupali pojedinačni pripadnici navedenog socijalnog miljea. Njihove fizionomije, socijalne koliko i anatomske, zahtevale su spoljašnju podršku, neku vrstu doktrinarne proteze, i ona je ovde nastupila u formi istorijski kodifikovanog narativa po kojem je pojedinac uvek i isključivo samo deo šire zajednice, one koja ga nadmašuje i vrednosno opravdava u mitizovanoj sigurnosti temporalne vertikale. Karikaturalno bespoštednog pristupa, Mica je crtežom ironično rekonstruisala idejnu projektivnost društvenog trenutka, posebno njegovu potrebu da naglasi vremenski aspekt postojanja identitetski tačno određenih zajednica – karakterističnih generativnih nizova. U ikonografskom smislu crtež je otelotvorio njeno shvatanje iskazano u pismu Tabakoviću. „Tri generacije“ sledile su ideju o društvu kao velikoj kupaonici u blatu (*vollbad*), pri čemu akteri svojim telesnim „šablonama“ nisu bili sposobni da načine bilo kakav individualni napor, iskorak ili vrednosnu provokaciju. Belina podloge sve je brisala, osim njihovog banalnog pristajanja uz nekakav diskutabilni generacijski niz, istovremeno pozivajući svojom nezahvaćenošću na obnavljanje organizacionog stereotipa sve do suludog besmisla, i dalje.

²⁸³ „Tri generacije“, verovatno naknadno naslovljene, mogle su svojom tematskom celinom u trenutku nastanka proizvesti i drugačije asocijacije kod članova *Zemlje*. Doktrinarna bliskost nemačkoj marksističkoj levici (ne smemo da zaboravimo da je Berlin tadašnji moskovski *Ostbahnhof Europas*), filtrirana preko *Nolitovih* stranica i salona Irine Aleksander, mogla je u Micin tematski izbor upisati nešto od tako skrojene ironije. Fotografija nemačkog kancelara Eberta i ministra Noskea na plaži (*Berliner Illustrirte Zeitung*, 21. avgust 1919.) metaforički je razotkrila slabo mesto na samom početku nove nemačke republike. „The droppy, frail appearance of these two men conjured visions of decline rather than prosperity. The *Berliner Illustrirte* thus confronted its readers with a vivid corporeal metaphor for the state of the postwar republica at its very inception. It was 'soft', just like the men who governed it.“ Reakcija kulturnog establišmenta bila je snažna i sistematska, i u skladu sa opštom tendencijom *Sachlichkeit*. Različite liberalne vlade investirale u telesnu restituciju nemaca na različite načine i različitim kanalima, i to do te mere uspešno da će Andre Žid posvedočiti grofu Kesleru 1932. godine činjenicu da savremena Nemačka za tri decenije nadmašuje Francusku u arhitekturi, sportu, javnom zdravlju i ličnom izgledu. Ipak, ortodokсна levica nije nikada podelila njegovo stanovište, ostajući predano vernom metafori mekanog buržuskog tela. Dakle, Mica je crtežom mogla neosetno da plasira njihov kontra-fantazam, a s obzirom na produženi istorijat pojedinačnih listova u njenom posedu nije nemoguće pretpostaviti da je prikaz mesta moralne i fizičke degradacije na svom samom početku prevashodno oblikovan vizuelizovanom levičarskom isključivošću. O Berlinu kao ključnom Moskovskom „koloseku“ opširnije u: K. Clark, nav. delo, 42-50. Citat i opširnije o nemačkoj obnovi telesne paradigme u: E. Jensen, nav. delo, 3-14, 3.

Stezanje sredstava i inspirativne osnove, i to na način da su postajali sve usklađeniji sa Micinom intimno potenciranom potrebom, rezultirali su pomeranjima unutar osnovne tematske dispozicije radova. „Filistri“ (1929-1930.) bi po formalnoj strukturi, i po gotovo zaokruženoj narativnoj celini, mogli svedočiti o počecima crtačkog istraživanja usmerenog ka tačno određenom deficitu stvarnosti. Naglašeni naturalizam predstave, osnažen štafažnim elementima enterijera, upućivao je na crtački proces metodološki učvršćen oko implicitno ideološkog *flaniranja*, upravo onakvog kakvo je i očekivano u centrali *Zemlje*. Karikaturalno deformisane fizionomije aktera, zatvorene odelima kao ceremonijalnim plaštovima muškog urbanog spektakla, proizvodile su same po sebi dovoljno odbojnosti i socijalne skepse. Njih trojica, poput neizbežne posledice evidentne društvene regresije, postojali su kao legitimna celina, mikrokosmos koji je kroz očekivani mimezis oponašao reprezentativni model malograđanskog postojanja. Smešteni u zonu namenjenu ishrani, upadljivo su predočavali paralelu dva preteća iskliznuća u gluttoniju: onu telesnu, i njoj samerljivu ideološku, ovde preteće posredovanu novinama, časopisima i uopšte štampanim materijalima. U kompozicionoj ravni ova dva različito inicirana presićenja stapala su se u jedinstveni vizuelni obris, realizujući karakterističan ikonički akord. Na osnovu upotrebljenih elemenata izvesno je da je Mica u slučaju „Filistara“ stajala na samom početku tematskog istraživanja, o čemu je upravo i svedočila kvantitativna zagušenost informativnim mimezismom.

Suočeni sa oskudnim ostacima dela nismo u mogućnosti da rekonstruišemo precizan istorijski tok, nekavu izvesniju skalu formalnog pročišćenja, ali i sačuvani fragmenti daju dovoljno informacija o postepenom senzibilisanju pristupa. Dva crteža, „Berta mondenka“ i „Predsjednik društva za zaštitu životinja“ (oba datovana identično: 1929-1933.), stoje kao principijelni pokazatelji navedene evolucije.²⁸⁴ Naizgled, nije nastupila značajnija promena u odnosu na tematski srodne „Filistre“. I dalje su to građani uhvaćeni hitrim *flanerovim* okom, smešteni u prepoznatljivim zonama i uvezani karakterističnim ritualima. Zaista, „Berta“ i „Predsjednik društva za zaštitu životinja“ jesu delovi malograđanskog pejzaža, vlastitim životnim intencijama nerazdruživo interpolisani u njegovu strukturu. Olovka je svedočila usiljenom ritualu samoreprezentacije. Za razliku od „Filistara“, u sebi logično zaokruženih i obuhvaćenih integralnim pogledom, „Berta“ i „Predsjednik“ iseći su širih celina, svrhovito

²⁸⁴ Azra Begić, u katalogu retrospektivne izložbe, uvodi vremensku korekciju, datujući radove nešto preciznije. Po njenom mišljenju nastali su 1929. ili oko 1930. godine.

selektovani i analizirani iz krajnje ličnog rakursa. Letimični *flanerov* pogled zamenjen je slojevitim, produbljenim i doktrinarno predisponiranim uvidom. Iako je glutonija opšte tematsko mesto koje je prošivalo oba crteža, ona je ovde upotrebljena u širem kontekstu.²⁸⁵ Senčenje je u Bertinom slučaju otvaralo vrlo osetljiv problem, direktno sučeljen sa životom i preferencijama same umetnice. Nimalo slučajno naslovivši crtež „Berta mondenka“, Mica je upravo postavljanjem akcenata crtački savršeno uobličila naslovnu pretpostavku. Dve zakrivljene plohe frizure, blago naglašene na ivicama, oslonjene su na linearno isečenu sferu Bertine glave. Privučen je posmatračev pogled, dok je akterka istovremeno spojena sa implikacijama koje su u javnosti pratile *bubikopf* kao modni detalj i socijalnu traumu.²⁸⁶ Vezana uz fenomen „nove žene“, takva frizura u uslovima zagrebačke stvarnosti dvadesetih godina ukazivala je na dinamičnu individualnost i savremenu modernost navedene kategorije. Ali, Bertu je uhvatila Micina olovka na početku sledeće dekade, i ništa nije bilo kao pre. Formalne odlike „nove žene“ apsorbovane su, adaptirane i komodifikovane unutar nove društvene stvarnosti, gubeći na vlastitoj autentičnosti. Na taj način, segment po segment, u drugačijem idejnom ambijentu dekonstruisano je osnovno značenje ženine samostalnosti, uključujući i sve one spoljašnje odlike koje su je pratile. Berta je naizgled mondena: *bubikopf* je samo pretenzija, naočare su nepotrebne, nakit je preteran i ne pristaje hipertrofiranom telu. Glutonija je obavila svoj zadatak, ostavljajući spoljašnje tragove onoga što je u suštini bespovratno razjela i obesmislila. Ipak, najvažniju kritičku primedbu koju je Mica načinila u ikonografskoj strukturi „Berte mondenke“ prepoznajemo uz levi rub crtačkog lista. Bila je to muška šaka, kao

²⁸⁵ Oslanjajući se na problem uhranjenosti, kao gotovo neprekidnu idejnu preokupaciju marksističke levice, Mica je istovremeno bila u stanju da pokrene onaj istoričarski zamajac kojim je osujećeni *flaner* nadomeštao nekadašnju otvorenost ulice. Spuštajući se po vremenskoj vertikali mogla je da zastane na stranicama minhenskog *Simplicissima* (čitano u Zagrebu još od studentskih dana), odnosno pred crtežom Karla Arnolda „*Im Schlemmerlokal am Neppski-Prospekt*“ (1922.), kojim je autor kritički komentarisao moralnu ruiniranost ruskog građanstva, nejasnog ideološkog porekla (oštra aluzija Nepskog prospekta sugerisala je novu sovjetsku finansijsku elitu, izraslu na lukrativnim posledicama Lenjinovog NEP-a). Bili su tu i neko nalik Berti, i muškarac spojen sa šakom, i njihova razuzdana raskoš, ali i protagonistkinja u liku lokalne proletherske žene sa posudom za priloge gladnoj Sovjetskoj Rusiji. „Berta mondenka“, naizgled arnoldovski crtana, bila je verovatnim delom Micine ciljane retrospekcije, a razloge njenog specifičnog komponovanja (muškarac je presečen, a proleterka u potpunosti uklonjena) verovatno možemo da potražimo u okvirima tadašnjih rasprava o levičarskom moralu i obavezama. Nije nam poznato na koji je način Mica sudelovala u istim, ali njeno odbijanje bilo kakvog socijalnog imperativa mogla je biti uzrokom „zatamnjenja“ proleterke, jer, kao što je i Benjamin primetio, iza anonimnog, u masu uklopljenog gesta vrebala nezamisliva opasnost. O Arnoldovom crtežu opširnije u: F. Mulhaupt, „Berliner Bilder. Hinsehen und Zeichnen in der drittgrosten Stadt der Welt“, u: *Karl Arnold. 'Hoppla, wir leben!' .Berliner Bilder aus den 1920er-Jahren*, 42-77.

²⁸⁶ Violeta, saradnica zagrebačkog *Ženskog lista*, sa oduševljenjem objavljuje činjenicu da je *bubikopf* modno poražen, i da se devojke napokon vraćaju pletenicama. Videti u: Violeta, „Bubikopf“, *Ženski list*, 7, Zagreb, 1927, 31.

nagoveštaj prisutnog muškarca koji je pokroviteljski kontrolisao efemerni spektakl njenog pomodarstva, iako naizgled telesnom impostacijom postavljen izvan crtačkog fokusa. Junakinja je reprezentovala novi tip „demimondene“ stvarnosti, samo u pojedinačnim, formalnim detaljima blizak nekadašnjem idealu „nove žene“. Njeno oponašanje modernih urbanih manira, ovde obeleženo negativnim predznakom, vizuelno je dopunilo Micine reči upućene Tabakoviću, naglašeno skeptične u odnosu na besprizornu javnost i njen vrednosni sud. Berta je stajala poput kontraparadigme, u funkciji uvek prisutne svesti o regresivnom, ideološkim razlozima iniciranom skretanju toka ženske emancipacije krajem dvadesetih, koje kao takvo više nije moglo biti zatajeno spoljašnjom etikecijom i zamenskim odabirom najnovijih konfekcijskih detalja.

Društveni rituali prisutni su i na crtežu „Predsjednik društva za zaštitu životinja“. U dispoziciji gotovo identičan „Berti mondenki“ reprezentovao je socijalnu moć, koja iz umetničke vizure sagledana nije zasluživala nikakvu značajniju potvrdu, sem oštre ironije. Skretao je pažnju naslovom koliko i samom linearnom strukturom. Umetnica je razvijajući vlastitu crtačku poetiku neizbežnim smatrala učešće tekstualnih primedbi kojima su objašnjavana, širena, a ponekad u kontradiktorne relacije uvedena osnovna značenja crteža. U nekim slučajevima napisi su se prostirali po pozadinskoj belini, čineći tako formiranu celinu mnogo više posledicom intelektualne namere, nego simplifikovanom naturalističkom transkripcijom vizuelnog materijala stvarnosti. „Berta“ i „Predsjednik“ nemaju ispisane naslove, niti nešto šira tekstualna uputstva, otkrivajući svoje ranije, zagrebačko poreklo. Zauzimajući naknadnim naslovom dodeljenu mu poziciju predsedavajućeg Društva za zaštitu životinja, protagonista je prehrambenim izborom, selekcijom iz jelovnika, proizveo odlučujuću vibraciju u značenju celine. Zaštitnik se pretvorio u uništitelja. Umesto protektivnog, njime je vladao impuls razularenog apetita, dovodeći pripadajuću mu socijalnu ulogu do konačnog besmisla. Još značajnije, otrov navedenog besmisla neprimetno i neometano širio se celinom društvene građevine, korodirajući je i ostavljajući umetnicu u istrajnom uverenju da lek za ozdravljenje složenijih oblika društvenog organizovanja nije moguće pronaći i na adekvatan način upotrebiti. Imamo li u vidu činjenicu da crteži nisu naknadno gravirani i umnoženi, pojavljuje se pitanje njihove funkcionalne upotrebljivosti. Ostajući u autorkinoj kolekciji nisu doživeli širu publikaciju, odnosno nisu postali delom složene reprezentativne nervature ideološke levice. Činjenica da nisu mehaničkom podrškom zaživeli izvan intimne zone ateljea govori o posebnoj ulozi koja

im je bila namenjena. Nastali u verovatnoj vremenskoj podudarnosti sa „Autoportretom“, „Berta mondenka“ i „Predsjednik društva za zaštitu životinja“ nosili su introspektivni potencijal u svom crtačkom dispozitivu. Postavljeni poput letimičnih vizuelnih isečaka bili su ekskluzivno autorkini eseji o mogućnostima likovne vizuelizacije u izmenjenim okolnostima društvenog života. Sve više izolovana u odnosu na takvu stvarnost, umetnica je svoju kreativnost posvećivala složenoj strukturalnoj analizi nimalo jednostavnih relacija uspostavljenih između te i takve stvarnosti i kompleksne individualnosti njenog umetničkog bića. Načinjena statičnom, osujećena kao aktivni *flaner*, sa prijateljima koji su polako tonuli u neke njoj nepoznate svetove, osećala je potrebu da nađe dovoljno unutrašnjih razloga koji bi joj doneli životnu i umetničku satisfakciju.

Zadovoljstvo je ponekad dolazilo iz potpuno neočekivanih uglova. Pismom iz sanatorijuma u Klaićevoj saopštila je, između ostalog, i da joj je lokalni lekar pozajmio primerak Erenburgovog „Hulia Hurenita“. Zadovoljna pročitanim metaforama, i očigledno dotaknuta opštom atmosferom romana u kojem „šuftovi“ svakojake provenijencije sudeluju u nezamislivom razuzdavanju društvene anomalije, Mica je mogla dodati nešto od Erenburgovog iskustva vlastitom delu. „Predsjednik društva za zaštitu životinja“ delovao je upravo poput karaktersitičnog junaka sa stranica romana. Svi elementi koji su gradili distopijsku celinu referenta našli su odgovarajuće mesto u „Predsjedniku“. Naknadna intervencija naslovom, koja je jednog prosečnog, po svemu beznačajnog građanina, crtački zatečanog u trenutku hranjenja pretvarala u invazivni socijalni tip mogla je svoje poreklo naći u ikoničkom repertoaru Erenburgove imaginacije. Besmisao ekonomskih operacija koje su njegovi likovi planirali, sva amoralnost i mizerija njihovih socijalnih obrisa, uz opsesivnu zabrinutost nad telom i procesima hranjenja, mogla je umetnici dati ideju za naknadno ikonografsko i nominalno upriličenje „Predsjednika“. Pasaži devetog poglavlja romana, oličeni životnom rutinom izvesnog Gastona Delea, govore za sebe, gradeći od gurmanske rigoroznosti presečene finansijskom ambicijom metaforičku sliku neizbežnog društvenog sloma.²⁸⁷

„Bertu mondenku“ moguće je izdvojiti, i na osnovu samo njoj pripadajućih karakteristika tumačiti kao specifičnu studiju slučaja. Crtački realizovana u formi

²⁸⁷ Џја Еренбург, *Julio Jurenito*, Naprijed, Zagreb, 1963, 79-84. Nešto drugačiji pogled na crtež videti u: С. Чупић, *Грађански модернизам и популарна култура, Епизоде модног, помодног и модерног (1918-1941.)*, Матица српска, Нови Сад, 2011, 123.

ironičnog otklona u odnosu na vrednosti koje je u sebi nosila „nova žena“ dvadesetih, istovremeno je simbolizovala jedan drugačiji model dodira sa stvarnošću. Gurmanizovana, bez autentičnih kvaliteta koji bi je obeležavali, delovala je poput negativne ikone trenutka. U Micinom repertoaru „Berta“ je prosecala dvostrukom kritičkom oštricom; s jedne strane bila je negacijom onoga u šta se transformisala urbana modernost, zajedno sa mestom žene u njoj, dok je sa druge strane otvarala problem levičarske mizoginije, sa čijim se manifestacijama slikarka suočavala od samih akademskih početaka. Već je delatna zona koja joj je ekskluzivno prepuštena u radnoj perspektivi *Zemljinih* teoretičara, inficirana društvenim traumama i u neskladu sa idealizovanom vizijom ruralnog sveta, predočavala deo shvatanja koje se ukleštilo u temeljima levičarskog svetonazora. Na takvu internu ekonomiju, sačinjenu od predrasude po pitanju neprijatne predispozicije moderne žene da povuče ideološki nesigurne muškarce u vrtlog distrakcije i društvenog zaborava, nailazimo i u vizuelnim sadržajima na stranicama tadašnje *Nove literature*. Reprodukcije Belmerovih i Nojšulovih radova bile su delom opšte idejne paradigme, i adekvatno su se naslanjale na šire potenciranu fobiju koju je inicirala primisao o razjedajućim moćima moderne žene.²⁸⁸ Shvaćena kao epitoma urbane degeneracije, ona nije ušla u imaginaciju uredništva časopisa slučajno. Sledeći prevashodno model koji je promovisala nemačka ortodoksna leвица, *Nova literatura* preuzela je i njeno distanciranje od svih oblika ženine participacije u fenomenima gradske savremenosti.²⁸⁹ Postavljena na preseku različitih uticaja, sačinjena od disparatnog idejnog materijala, „Berta mondenka“ reprezentovala je nestabilnu celinu, dispozitiv koji je po vlastitim svojstvima odlično pristajao uz promenljive karakteristike vremena u kojem je nastao. Za kolege iz *Zemlje*,

²⁸⁸ U pitanju su dve reprodukcije koje su u brojevima 1 i 5-6 sledile tendenciju spajanja moderne žene sa mestima dokolice, a samim tim i mestima moralno-političke propasti.

²⁸⁹ Činjenično stanje po pitanju modernosti žene nije među nemačkim komunističkim ideolozima bilo u potpunosti jedinstveno. Delikatnost problema nalagala je širinu pristupa, te je i komunistička leвица nastupala u više pravaca. U nekim slučajevima, poput onog vezanog za borbu protiv restriktivnog zakonskog paragrafa 218, uspostavljan je široki opozicioni front koji je neizbežno uključivao i potrebe i društvene stavove savremene žene. Ipak, podozrenje je bilo dominantno, i probijalo je kroz doktrinarno tkivo tvrde marksističke levice. „For example, the 1930 Women’s Day flyer used boldface type to urge women to stop being ‘weak, defenseless, and dumb’; praise of female strength appeared in small print. The KPD journal routinely portrayed female proletarians as naive, easy prey for ‘reformist’, bourgeois, or fascist women’s organizations.“ Tako će saksonska sekcija KPD za potrebe lokalnih izbora 1930. godine štampati poster izrazito mizogine sadržine, prikazujući „novu ženu“ u opscenom odnosu sa nekolicinom industrijalaca i SA oficijom, a sve sedeći na leđima posustajućeg radnika. Saksonski ogranak grafički je sažeo opšti stav: izborno jačanje nacista vezano je uz „izdaju“ koju su počimile žene, posebno one koje su ušle u mehanizam komodifikacije posredstvom različitih manifestacija modernosti. Videti u: J. Sneeringer, „Saviors or Traitors? Women in the Campaigns of the Early Depression Years“, *Winning Women’s Votes: Propaganda and Politics in Weimar Germany*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2002, 169-218.

ona je vizuelizovana pretnja po ideološku kompetenciju muškarca; za Micu, Berta je samo još jedna isečena šablona, tačka u kojoj je negativno dovršen proces *flanerove* deevolucije.

Umetnica je predosećala kraj zagrebačke epizode, ali do konačne odluke trebalo je crtati, i ti crteži nosili su obeležje individualističkog humanizma, karakterističnog za njeno shvatanje trenutka. Sve je stajalo u napregnutoj ravnoteži idealističkih nemira i realističke pribranosti, obeleženo brutalnim sudarom sa neumoljivom grubošću trenutka. Poigravajući se posledicama novih uslova stvarnosti napustila je iluziju poštovanja perceptivnih činjenica koju je sobom donosila već diskreditovana pozicija *flanera*. Umesto nje pojavila se drugačija hermeneutika, ona sazdana od elemenata imaginativne crtačke analize, koja nije zastajala u strahu pred mogućnošću formalne intervencije u već degradiranom tkivu stvarnosti. Ironičnost je bila neophodnim kvalitetom, i Mica se nije ustručavala. Karikaturalna zakrivljenja upućivala su na osnovni problem: činjenice realnosti otišle su u procesu vlastite deformacije nepovratno daleko, u meri da poverenje u oko, supstancijalni *flanerov* aparat, nije više ni bilo moguće. Namesto vizuelnosti stupila je memorija, kroz čije su slojeve probijali fizionomijski obrisi novih društvenih aktera. Ovaj novi memorijski sloj oštro se odvajao od faktualne zaleđenosti novorealističke poetike. Gorko-humorna rešenja crteža bila su autonomna u svojoj moralnoj vizuri, u potpunosti oslobođena bilo kakvih melanholičnih aluzija ili forsirane društvene projektivnosti. Uostalom, na publiku umetnica nije ni računala. Do besmisla deformisana „nova žena“, amoralni lider jedne mikro-društvene celine, generacija za generacijom spremne na neumoljivi „drek“, jesu nerazdruživi elementi Micinog iskustva, nad kojim je olovka obavljala završno tumačenje. Drugačije nije ni bilo moguće. Javnost nije donosila nikakvo produbljeno saznanje, još manje utehu. Ništa osim razobručenog prepuštanja presićenjima krajnje sumnjivog porekla nije bilo prepoznatljivo na horizontu svakodnevice. To beskompromisno pripadanje „neočekivanom nepčanom pejzažu“, sa svim rigoroznostima njegovog reljefa, postalo je opštim mestom u životnoj stvarnosti tridesetih, surovo najavljujući svoje konačne posledice.

Poput Benjamina koji je vlastitu mobilnost upotrebio u svrhu ispitivanja širih egzistencijalnih uslova (onih koji su nadmašivali berlinske i nemačke okvire), i Mica Todorović bila je svesna ideološkog podjarmljivanja stvarnosti, a posebno otpornosti koju je taj proces ispoljavao u odnosu na prostorne dislokacije bilo koje vrste. Ne samo da je Benjaminovo suočenje sa metaforički intoniranom pretnjom Sekondiljana bilo po

svojim posledicama shvatljivo umetnici, nego je njeno aktuelno stanovište imalo u svom iskustvu zabeležen i potpuno drugačiji tok društvenih kretanja. Emancipatorski potencijal grada, onakav kakvog ga je u slučaju Zagreba i sama upoznala tokom ranih dvadesetih, isčeznuo je, ali to isčezavanje nije bilo isključivo posledicom istrošenosti modela, već njegovo svesno demontiranje u ime postojećih ideološko-političkih principa, koji su u neobičnom saglasju pozivali na tradiciju i na egzemplarnu vrednost zapostavljene periferije. Zauzvrat, modernost i gradska kultura posmatrane su poput nepotrebnog ekscesa. Tako će ruralni mit (u različitim ideološkim varijacijama) obaviti do kraja treće decenije svoju antimodernu, retrogradnu socijalnu zadaću, svedočeći u lokalnim uslovima o Sekondiljanu kao modelu i egzemplarnoj činjenici od koje je svako bekstvo bilo nemoguće. Otuda, u nečemu što je postalo izlišno, poput grada i pratećih mu fenomena, nisu ni mogle postojati drugačije fizionomije od onih nalik šablonama, običnim štafažama neprijatne stvarnosti koje su i ono malo supstancijaliteta pribavljale neobuzdanom halapljivošću na nepreglednim ideološkim pašnjacima.

Posebnu epizodu u tadašnjoj Micinoj radnoj biografiji reprezentovala je ljubljanska Izložba savremene grafike (*Razstava sodobne grafike*), na kojoj će u svojstvu gošće pratiti članove *Zemlje* (Hegedušića, Postružnika i Tabakovića). Domaćine je predstavljala slovenačka *Četvrta generacija* (Globočnik, Maleš, Pregelj, Pirnat) sa njenim gostima (Franc i Tone Kralj).²⁹⁰ Ostavimo li *Četvrtu generaciju* po strani (reprezentovana uglavnom socijalno eksplicitnim sadržajima), *Zemlja* je ljubljanskim nastupom pokazala nekoliko zanimljivih činjenica.²⁹¹ Tiljak je pozvan kao gost. Čini se da je Hegedušić ozbiljno računao na njegovo prisustvo u grupi, te je učešće na izložbi verovatno bilo delom kompleksne mehanike priključenja. Istovremeno, likovna reakcija Tiljkova bila je gotovo neverovatna, i ogledala se u jednom jedinom eksponatu, koji je tematski pripadao građanskoj, a ne socijalnoj umetnosti („Akt“).²⁹² Ali, to nije bila i jedina zanimljivost u izboru *zemljaške* strane.

²⁹⁰ Izložba je održana u maju 1930. godine, i na njoj su bila prisutna još dva *Zemljina* gosta: Detoni i Tiljak. Predgovor katalogu napisao je Miha Maleš, nastupajući energično u korist socijalno angažovane grafike, koja je u naturalizmu viđenog i zabeleženog i nalazila svoje osnovno likovno opravdanje. „Grafika je beležnica sedanjosti in zrcalo bodočnosti. Sodobni umetnik mora dnevno izoblikovati obraz eksaktno in realistično, brez maske, brez parfuma, brez rougea, brez... in ta cilj mu je edino sredstvo dokazati intelektualcu sramotni nivo diletantizma i šarlatanstva v umetnosti, ki se je zlasti pri nas razvilo do skrajnosti.“ Videti u: *Katalog razstave sodobne grafike*, ur. M. Maleš, Ljubljana, 1930.

²⁹¹ Nešto više o slovenačkoj angažovanoj umetnosti videti u: Š. Čopič, „Socijalna umetnost u sloveniji“, u: *1929-1950. Nadrealizam, socijalna umetnost*, 51-57; J. Denegri, „Ekspresionizam i nova stvarnost u slovenačkoj umetnosti 1920-1930.“, u: *Modernizam/avangarda*, 118-124.

²⁹² Poetički reprezentovan savremenim „Cipelišima“ (1930.) i „Mrtvom prirodom s kruhom“ (1929.), Tiljak je distanciran u odnosu na opšte tendencije *Zemlje*. I zaista, njegova epizoda u smislu

Tabaković, pored „Groteski“ i nekih samostalnih crteža iz tog perioda, izlaže „Tour d’Eiffel“, onaj isti oko kojeg su se sporili Pasarić i Krleža. Koja je taktička zamisao zaista rukovodila umetnika, nije moguće sa sigurnošću utvrditi. Nesumnjivo, izbor crteža nije bio posledicom slučaja, i u ekonomiju složenih odnosa u *Zemlji* i oko nje, Tabaković je pomerio simbolički izuzetno snažnu figuru. Uređivački gest Mihe Maleša nije ništa manje pripadao nizu enigmatičnih odluka. Relativno bogato ilustrovan katalog sadržao je samo jednu reprodukciju radova zagrebačkih umetnika („Siromasi“, Krsta Hegedušića), što nas upućuje ka činjenici postojanja doktrinarnog oklevanja kod domaćina. Tabaković (delimično i Postružnik) stoji izvan Malešovog idejnog toka, dodajući neočekivan estetski suvišak njegovoj tezi „brez maske, brez parfuma“. Uostalom, „Groteske“ su i postojale na delikatnoj raselini etike i estetike, i dobro je podsetiti se Micinih reči tim povodom: „... ’lijepo’ izaziva ’ružno’ kada se pretjera. U obadvoje je divno jer se pretjeruje...“ Njeno učešće nije, barem na prvi pogled, imalo ničeg spornog ili dvosmislenog u sebi. Izložila je tri crteža (slovenački naslovi u katalogu glase: „Iz kopelji“, „Ljudožrci“ i „U restavraciji“), i pažljivija analiza pokazaće nekoliko zanimljivih posledica. „Ljudožderi“ verovatno nisu samo nominalno sledili istoimenu Tabakovićevu „Grotesku“. U nemogućnosti da identifikujemo navedeni crtež, možemo samo da pretpostavimo da je između dvoje umetnika trajao radni dijalog, odnosno da su „Ljudožderi“ ona „groteska u lijepom“ o kojoj je još tokom 1926. Mica razmišljala. „Na kupanju“ i „U restoranu“ već po nazivima deluju prozaičnije, ali ne i kada ih postavimo u kontekst njenog tadašnjeg dela. Crteži na temu restorana i hranjenja česti su u Micinoj mapi, ali „Na kupanju“ sasvim verovatno predstavljalo je ranu fazu crteža „Tri generacije“, ovde ostavljenog još uvek bez alegoričnog naslova i svih onih aluzija koje će nešto kasnije da nadsloje njegovo ikonografsko rešenje. Na taj način Ljubljana je verovatno razotkrila jednu malu česticu u kompleksu Micinih likovnih postupaka, što ne olakšava i ono završno pitanje. Šta je zaista uslovlilo dramatičan preokret u njenom umetničkom ponašanju u vrlo kratkom

punopravnog pripadanja kratka je (1932-1933.). „Dok su Krsto Hegedušić pa i većina ’zemljaša’ prihvatili kao svoj izraz stanovitu simplifikaciju i karikaturalnost u crtežu, a i plošno koloriranje oblika sirovom bojom, Tiljak je zastupao stajalište da treba slikati *realistički*, možda tek nešto slobodnije od Courbeta.“ Gamulinova primedba, spojena sa tematom izloženog „Akta“, nagoveštavala je stilsko-formalno nepodudaranje, a samim tim i nesposobnost nagoveštene mehanike da u potpunosti obavi vlastiti zadatak, sa svim onim posledicama koje će uskoro da uslede. Citat i opširnije o Tiljkovom delu u: G. Gamulin, „Đuro Tiljak“, u: *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, II, 332-343, 339.

vremenu, od majske Izložbe u Ljubljani, pa do pisma iz sanatorijuma u Klaićevoj, u avgustu te iste, 1930. godine?²⁹³

Micino tadašnje delo posedovalo je jedno problematično mesto, i ono je bilo usko vezano uz nesigurnost atribucije „Sijamskih blizanaca“, crteža nastalog u sarajevskom periodu, verovatno nakon 1932. Neuklopljeni u širu celinu, „Sijamski blizanci“ su zahvaljujući do u detalj razvijenoj dispoziciji mogli postojati i autonomno u Micinom crtačkom opusu, ali su tematom i datim fizionomijama svedočili o idejnoj vertikali koja ih je uvezivala sa „Bertom“ i „Predsjednikom“. Uočljiva je i razlika. Oni nisu reprezentovali samo posledice ideološke glutonije, već i njihovo poreklo – klerikalizam kao jedan od mogućih oblika hermetizovanog pogleda na svet. Kulinarska isključivost koja je dominirala značenjem crteža dobila je na snazi insistiranjem na unutrašnjem rascepu, konfesionalno i etnički motivisanom, koji nije samo uslovio raspad naizgled jedinstvene idejne osnovice, nego je i funkcionalno obesmislio gotovo sve postojeće kulturne forme. Disfunkcionalnost društvenog tkiva Mica je detektovala u klerikalnoj aberaciji, sarkastično je spajajući sa već ranije prepoznatom neumerenošću ishrane. I dok je u zagrebačkim crtežima s početka četvrte decenije deformacija protezana horizontalno kroz sloj malograđanštine, sa „Sijamskim blizancima“ povučena je oštra vertikala kojom je bez izostanka zasečeno kroz moralne kodove dve ključne etno-konfesionalne celine u Kraljevini Jugoslaviji. Enormne telesine sveštenika likovno su rešene poput prethodnih primera (belina pozadine, olovka, evidentne posledice gurmanizovanja), ovaj put sa naglašenim graficitetom plasiranim na pozadinskim partijama crtanih figura. Razvijajući formalne detalje Mica je posegnula za optičkom

²⁹³ Problem zaborava Micinog učešća nije fenomen nepoznat u okvirima tadašnje evropske modernosti. Već je primećena mizoginost određenih aspekata avangardnih pokreta, i u tom smislu vredno je izdvojiti primer kelnske umetnice Angelike Herle. Njeno izuzetno dinamično i provokativno crtačko učešće na lokalnoj sceni zanemareno je i zamenjeno pozicijom logističke podrške. „Thus, when one reporter for the *Rheinische Zeitung* wrote of his 'good fortune to meet the German misstress of the Dadaist, Angelika, and to receive from her finely formed artist's hand of cup of mocha', he admired her beauty and hostessing skills but omitted mention of her art.“ Ipak, tematsko područje kojem je pripadalo Micino delo (mesta građanske dokolice) imalo je posebnu vrednost za *Zemlju*, i biće tokom tridesetih ponovljeno u repertoaru Branke Frangeš Hegedušić. Bili su to „U kavani“, „Iz Marienbada“, „Privatno kupalište“, „Visoko društvo“. Sve crtački tretirano, po formi i sadržaju zaustavljeno je u ravni groteske. Izdavao se zanimljiv detalj: „Treće i završno razdoblje 'Zemlje' bila je gostujuća izložba grupe u beogradskom Umjetničkom paviljonu 'Cvijeta Zuzorić' (veljača-ožujak 1935.). Branka je još uvijek gošća, ali izlaže do tada najveći broj crteža. Novi crteži još više su humoristi: 'Mrs Sex appeal', 'En intimite', 'Ljubimci'.“ Ponovila je Micinu aluziju na njen vlastiti socijalni lik ('... ostala sam Miss sexappeilla.'), ostajući čvrsto vezanom uz šire levičarsko shvatanje o idejnoj pogubnim karakteristikama urbano konektovane ženske modernosti. Citat o Angeliki Herle i šire o njenom delu videti u: S. Kriebel, „Cologne“, u: *Dada*, ur. L. Dickerman, National Gallery of Art, Washington, 2005, 232-236, 233; *Angelika Hoerle. The Comet of Cologne Dada*, ur. C. de Zegher, Art Gallery of Ontario, Verlag der Buchhandlung Walther Konig, Ontario, Cologne, 2009. O Branki Frangeš Hegedušić u: M. Baričević, *Branka Frangeš Hegedušić*, ULUPUH, Zagreb, 2007, 7-9, 7.

varkom, sitnom tromošću oka, vizuelno zgušnjavajući sveštenečke fizionomije upravo u zoni njihovog naizgled nerazdruživog spoja. Konektivni pojas zavredio je posebnu likovnu pažnju, sugestivno upućujući ka aluziji idealizovane ontogeneze. Ali, telesni kontinuitet nije ostvaren. Izostala je očekivana kompleksnost hibridnog jedinstva. Blizanci se samo približavaju, bez konačnog srastanja, ostajući dosledno odani svojim ekskluzivnim kulinarskim recepturama. Dodatno se poigravajući izborom ponuđene hrane, crtež je do samog kraja doterao svu besmislenost društvenog stereotipa zasnovanog na eksploataciji i najneznatnijih razlika. „Sijamski blizanci“, oslonjeni na ikonografsku činjenicu razuzdavanja elementarnog poriva, vukli su snagom vlastite metafore crtež ka počecima tridesetih, ka „Berti“ i „Predsjedniku“, dispoziciono ga odvajajući od karakteristično oblikovane celine sarajevskog crtačkog ciklusa. Međusobno deleći traumu glotonije i njenih moralnih posledica, spomenuti crteži podelili su i lični stav umetnice stvoren u kontaktu sa najbližim fenomenima svakodnevice; od degradirajućih potencijala kafane, do zona u kojima su se odigravale ozbiljne etno-političke kolizije, a sve u celini smešteno u područje oblikovano Micinim shvatanjem da je društvo po svojoj konceptualnoj predispoziciji jedno nemoguće mesto stvarnosti.²⁹⁴ Prepoznajemo i momenat koji je vrednosno upućivao na Benjamina – geografija je pomerila svoje spoljašnje koordinate, menjajući topografske karte za složeno ispisane listove jelovnika, uvek naoko autentičnog i nezamenjivog sa listovima nekog drugog u nizu istih, ma koliko njima produkovani ukusi bili istovetni.

3.4. „Negacije“

Ono što je početkom tridesetih reprezentovalo degeneraciju modernizatorskih ideala, u vremenskoj dubini decenije počelo je da se iskazuje kao statična nepokretnost dominirajućih predrasuda. Uslovljavajuća moć sukobljenih ideologija nije samo izmenila obrise celokupne ikonofere, nego je i direktno uticala na konzistenciju Micinog crteža. On je sada postao projektivna ravan koja je pored osnovnog likovnog sadržaja u svoju celinu integrisala i tekstualne komentare, omogućavajući umetnici da na taj način postigne optimalnu elastičnost celine. Uz takvu gipkost neizbežno je

²⁹⁴ „Sijamski blizanci“ su isuviše „domaći“, što bi moglo biti razlogom njihovog izuzimanja iz ciklusa „Negacija“. Istovremeno, oni su u grafitu otelotvorili atmosferu karakterističnu za intelektualne krugove u čijoj se blizini kretala umetnica. *Nova Evropa* i *Pregled* bili su aktivnim učesnicima u diskurzivnom nadmetanju po pitanjima jugoslovenske stvarnosti u ideji i praksi, ostajući svojim predlozima dosledno na reformističko-liberalnoj strani, bez izostanka zagledani u optimalnu projekciju budućnosti. Micin crtež jednim je delom detektovao konceptualnu nestabilnost početne, jugoslovenske pretpostavke navedenih analitičara, zadržavajući izuzetnu vrednost u korpusu njenih crtačkih shvatanja o tadašnjem svetu i životu.

dolazilo i pitanje: na koji su način u interakciji postojali navedeni elementi? Prefinjeni pristup koji je svakom crtežu dodeljivao odgovarajuće značenje sticao je stabilnost pomoću za umetnicu karakterističnog tehnološkog deficita. Sarajevski crteži, upravo kao i oni iz zagrebačkog perioda, nisu bili umnoženi i široko reprezentovani. Nisu postali delom galerijskog ili novinskog sistema, pa sledstveno tome i delom neke od vladajućih ideoloških vizura. Ali, ostajući nadohvat Micine olovke nisu istovremeno bili i zaštićeni od taloženja novih činjenica, bivajući sve više poput nepropusne membrane razapete u prostoru između stvarnosti i umetnice. Senzitivnih osetila, beležila je i likovno transponovala momente koji su unosili nemir u njenu izolovanost, a intervenciju na pojedinačnom crtačkom listu ništa nije vremenski sputavalo ili uslovljavalo. Najšire shvaćeno, bili su to crteži u intimno podešenom ključu, i upravo ih je ta lična dimenzija držala u ikonografskoj celovitosti. Vremenski redosled nastanka pojedinačnih listova nije bio od posebnog značaja. Ciklusu „Negacija“, u funkciji objedinjujuće mape za većinu crtačkih događanja u sarajevskim godinama, moguće je analitički prići iz ugla koji pojedinačne listove prepoznaje kao socijalno angažovane komentare bez praktičnih posledica.²⁹⁵ Ništa od inicijalne namere koja ih je proizvela nije moglo biti nađeno u nekoj od projektivno aktivnih ideologija. Sve je bilo svedeno na ličnu ravan. Mica je osećala spoljašnju dramu, i ona nije bila autentično i neizbežno bosanskohercegovačka. Stvarnost, na način na koji se događala, izmicala je empirijskoj analizi, obrisa isto onoliko činjenično zamućenih koliko i deformisanih. Uostalom, činjenice te iste stvarnosti, po čijoj je kori klizila Micina olovka, neizbežno su se otkrivale lucidnom posmatraču kao niz gnusnih moralnih i fizionomijskih deformacija u nekakvoj slabo definisanoj socijalnoj protoplazmi, što je „Negacije“ po njihovoj formalnoj vrednosti približilo monumentalizovanim karikaturama. Budimo ovde

²⁹⁵ Ovde se otvara pitanje njihovog naslova. Ostavljeni bez jednog objedinjujućeg naslova tokom sarajevske retrospektivne izložbe (1980.), pokazali su još jedan detalj u složenoj igri koju je umetnica igrala sa javnošću. Kao „Negacije“ sarajevski crtački listovi prvi put su spomenuti u pismu Tabakoviću 1954. godine. Pripremajući se za kolektivnu izložbu jugoslovenskih umetnika, Mica je pismom detaljno predočila celoviti inventar vlastitog dela, tražeći prijateljev stav po tom pitanju („Danas primih vaše pismo. Naravno mišljenja o slikama nema, a to je glavno od čega imam paniku.“). U ciklus su uvršćeni sledeći listovi: „Liga naroda“, „Mističar“, „Kain i Avelj“, „Drugari“, „Neznani junak“, „Nevinost“. Neki od kasnije izlaganih listova nedostaju u popisu, ali u njemu su se pojavili i nepoznati naslovi, poput „Drugara“ ili „Nevinosti“. Možemo da pretpostavimo da je u vremenskom rasponu između 1954. i 1980. nastavljeno taloženje novih značenja, koje je permanentno transformisalo nominalne okvire pojedinačnih radova. Sudimo li na osnovu spoljašnjih kontura, „Drugari“ bi, u ironičnom ključu rastvoreni, mogli biti jedna faza „Društvenog događaja“. Otuda, imajući u vidu promenljivost atribucija, izbor naslova ciklusa – „Negacije“ – vidimo kao Micino odbijanje da prihvati jedan vrednosni sistem, jednu idejnu osnovu na kojoj bi izrastali njeni crteži, osnovu koja bi pretencioznošću vlastite statičnosti ubrzo eskalirala u invazivnu ideologiju, otimajući umetnici njeno vlastito delo. Pismo je arhivirano pod brojem: Inv. br. 1144/80.

obazrivi, i pogledajmo jedan aktuelni stav vezan za karikaturu i šire uslove njenog nastanka. Edvard Fuhs, ambiciozni kolekcionar i istoričar fenomena, prepoznao je osnovne predispozicije koje su omogućile nastanak navedene discipline. Antika nije poznavala karikaturu iz razloga tehničke nezrelosti. Nesposobna da adekvatno umnožava umetnička dela, epistema je ostala zatvorenom unutar kategorije unikatnosti. Novovekovna modernost promenila je produktivne modalitete, ali istovremeno i formalne aspekte vlastitog umetničkog postojanja. „Caricature, he says, is a mass art. There cannot be any caricature without mass distribution of its productions.“²⁹⁶ Fuhs je tražio i jedan korak više, prenoseći uslove masovne reproduktivnosti u šire epistemološko polje, u kojem je, podstaknuto uslovima tehnološke transformacije, došlo do promene unutrašnjih naglasaka. Sada je delatna socijalna osovina morala da računa sa omasovljenim pojedincem, onim koji je pobednički stupio na mesto istorijski poraženog pojedinca. „According to Fuchs, this view is characterized by the historically inevitable victory of 'the masses over a degenerate individuality, for the masses are always capable of development.“²⁹⁷ Tvrdnja je Fuhsova, ali je prikladno stajala uz aktuelno *zemljaško* shvatanje masa i njihove istorijske uloge. Mica nije podelila oštri entuzijazam projektivnog marksizma, unoseći zauzvrat jednu krajnje ekskluzivnu dijalektiku u ikoničko tkivo njenih „Negacija“. Prepoznavši se u identitetu „nove žene“, svesno je podelila paradoks moderne individualnosti. Osamostalila se u odnosu na populacioni mehanizam upravo radom epistemoloških struktura te iste modernosti. Ceneći iznad svega vlastitu autonomnost, nije u sastavne komponente likovnog dela unosila pretpostavke širokog prihvatanja. Raznovrsni tipovi koji su naseljavali njene sarajevske crteže, bez obzira na svu grotesknost u izvedbi, nisu bili doktrinarnim delom Fuhsovog ideala. Mica nije stupila u dijalog sa masom kao novim subjektom istorijskih događanja. Nije se podredila ultimatumu tehnološkog reprodukovanja. Umesto toga usledila je organizacija crtačke produkcije na potpuno dugačijim principima.

Diskvalifikujući retrogradne procese koji su dominirali četvrtom decenijom, pa samim tim i omasovljenu populaciju kao odlučujući socio-kulturni fenomen, umetnica dolazi do krajnje konsekvence – karikaturu distancira od nekompetentne javnosti, hermetizujući je unutar njoj pripadajućih formalnih i narativnih deformacija.

²⁹⁶ W. Benjamin, „Eduard Fuchs, Collector and Historian“, 284.

²⁹⁷ Razumljivo, Fuhs je u svoju viziju uložio značajnu količinu vrednosti proisteklih iz evolutivno shvaćenog marksizma, verujući u koegzistenciju različitih socijalnih oblika u novim, socijalno izmenjenim uslovima. Upravo je njegovo naivno samopouzdanje i bilo metom Benjaminove kritičke dekonstrukcije, odakle i potiče navedeni citat: Isto, 279.

Ikoničko poreklo takve celine nije potrebno tražiti izvan dinamičkog polja Micine umetničke igre. Njena vizura i njena ruka odlučujući su kreativni uslovi. „Društveni događaj 1933.“ (deo „Negacija“) pokazuje u svojoj idejnoj strukturi svu elastičnost Micine namere. Ostavljen bez adekvatnog narativnog ključa, crtež se uvija u kompleksnost vlastitih značenja, potpuno otporan u odnosu na samo jedno, unifikovano i tačno određeno čitanje. Celokupnom problemu ni najmanje ne doprinosi precizno datovanje rada. Na neobičan način, njegovo spajanje sa egzaktno ispisanom godinom (1933.) doprinosilo je ikonografskoj mimikriji. Dodatno opisujući naslov, donoseći mu autonomnost narativnog zamaha, Mica je u narativ uključila tada aktuelnu aferu Staviski, jednačeći je sa optičkom nesigurnošću linearne mreže događaja.²⁹⁸ Afera je svojim opštim karakteristikama, ništa manje i reakcijama koje je proizvela u francuskoj, ali i evropskoj javnosti, personifikovala osnovne tokove budućih događanja. Naizgled skopčana sa finansijskom lakomošću, razotkrila je svu složenost perceptivnih uslova u aktuelnom francuskom ili modernom društvu uopšte. Individualne fizionomije i njihovi idejni obrisi tonuli su u potpunu neprozirnost. Crtež je svedočio tome u prilog. Nejasno povučениh granica, akteri su urastali jedan u drugog, dovodeći do vizuelno zbunjujućeg rešenja.²⁹⁹ Opštim shvatanjem distancirana u odnosu na sve društvene forme, Mica Todorović se „Društvenim događajem 1933.“ inicijalno oslanjala na svoju osnovnu premisu. Prepletene fizionomije učesnika, dovedene do ontološkog besmisla, bile su njen metaforički uređen iskaz. Pokretano pohlepom i svakojakom neumerenošću, društvo je svoju etičku suštinu vizuelno posredovalo pomoću nacrtanog besformnog hibrida, ostavljenog bez jasnog referenta u kompozicionoj ravni. Taj nedostajući referent pojavljivao se u vidu citatne aluzije, vremenski transformisane i smeštene unutar do askeze očišćenog ambijenta. Osnovno i sveobuhvatno ishodište „Negacija“ počivalo je u Brojgelovom alegorijskom ciklusu o kardinalnim grehovima, a u određenim slučajevima i u nekim od njegovih pojedinačnih listova posvećenih

²⁹⁸ Nije poznato kada je naslov proširen komparativnim vezivanjem uz aferu Staviski, ali kao takvog ga razmatra Azra Begić u retrospektivnom katalogu, imajući korektiv prisutne umetnice u neposrednoj blizini.

²⁹⁹ Opširno analizirajući uslove i posledice februarskih događaja, Endrju i Ungar posebnu pažnju obratili su naizgled nevažnom detalju, dokumentarnoj fotografiji kojom je zabeležen trenutak revolta na pariskom Trgu Konkord (6. februar 1934.). Prikazujući u sepijastom sivilu dramu nasilja, fotografija je istovremeno pokazala i specifičnu samozatajnost, kojoj analitičari nisu mogli doskočiti u smislu razumevanja pripadnosti aktera. Idejna levica i idejna desnica ušle su u neku vrstu delatnog zamućenja, ostavljajući malo spoljašnjih atributa kojima bi njihova prisutnost bila odmah prepoznatljiva unutar opšte dinamike masovnih kretanja tokom tih dana. Taj ideološki, omasovljeni hibrid, o kojem je fotografija preteći svedočila, doktrinarno je napajao i hibridnu fizionomiju Micinog „Društvenog događaja“. Opširnije u. D. Andrew, S. Ungar, „February 6, 1934, and the Press of Direct Action“, u: *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, 55-89, 57.

pogubnoj ljudskoj primitivnosti. Tako je paralela sa „Društvenim događajem 1933.“ prepoznatljiva u „Operaciji kamena“ (1559.).³⁰⁰ Preciznije, akteri prve u formalnom smislu usklađeni su sa funkcionalno-telesnim statusom tri figure iz donjeg levog ugla Brojgelovog lista. Preseljene u „Društveni događaj 1933.“ dobile su na savremenosti (pre svega funkcionalizacijom odeće), donoseći svojim aluzivnim kapacitetom opravdanje osnovnoj nameri umetnice. Uklopljena u svet jetkih holandskih poslovice, „Operacija kamena“ omogućila je Brojgelu da precizno artikuliše vlastito odstojanje u odnosu na besmislene predrasude koje su karakterisale ponašanje mase.³⁰¹ Taj ironični pogled na činjenice stvarnosti stajace i u pozadini Micinog crteža, svedočeći o translaciji formalnih elemenata iz istorijske paradigme, ali ništa manje i prenošenju značenja koja su opstajala bez obzira na vremenske i kulturne raspone uglavljene između njih.

Vizuelna tekstura „Društvenog događaja 1933.“ ostajala je u narativnom smislu potpuno suzdržanom. Nije bila nominalizovana, niti praćena tekstualnom podrškom kojom bi značenja bila zatvorena unutar jedinstvene i nepromenljive celine. Na nezahvaćenju pozadini izdvajale su se linearne fizionomije muškaraca, poremećene u smislu očekivanih anatomskih relacija, i uvučene u igru novca, moći i opsene. Izostanak inskripcije upućivao je na poseban karakter rada. Umetnica ga je posmatrala kao moguću sintezu različitih svetova, sposobnu da protegne istorijski formirane aluzije preko vremenskih granica kojima je obeležena materijalnost dela. Otuda se u njenoj imaginaciji ironično zabeleženi fragment pomerene stvarnosti mogao nadslojavanjem spoljašnjih događaja identifikovati u jednom određenom trenutku sa aferom Staviski. (ili možda „Drugarima“, u nekoj od narednih faza). S druge strane, hibridna celina „događaja“ pokazivala je drugačiju oblikotvornu svest od one koju je reprezentovalo tada aktuelno Ajzenštajnovno shvatanje karikature. Ispitujući alternativne pretpostavke

³⁰⁰ „Operacija kamena, ili veštica iz Malegema“ (1559.) reprezentuje celoviti mehanizam događanja sklopljen oko jednog Brojgelovog crteža. Sazan od složene metafore, dominantno bazirane na kritici masovne supersticije, crtež nije posedovao šira tekstualna obrazloženja, što je potvrđivao inventarski ispis udovice prvobitnog vlasnika Hijeronimusa Koka, u kojem je zabeležen kao „Keysnyer (Sekač kamena)“. Naknadno će na donju marginu grafičkog lista biti zalepljen tekst sa dodatnim objašnjenjima, neophodnim za lakše vizuelno razumevanje alegorijske celine. Proces tumačenja i kasnijih upisivanja značenja tako nadmašuje Brojgelove autorske prerogative, dajući transformisanim kontekstualnim okolnostima vrednost koautorstva. Nije nemoguće sličnu nameru videti i u „Društvenom događaju 1933.“, koji je dobio nominalnu dopunu u formi afere Staviski, ali ovde po odluci i u izboru same umetnice. O „Operaciji kamena“ videti u: *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, 193-195.

³⁰¹ Bio je to onaj drugačiji Brojgel, beskompromisno ironičan, odvojen barijerom empirijskog iskustva od uzavrele primitivnosti svakojakih atavizama. Opširnije o racionalnim korenima njegove poetike videti u: D. Cosgrove, „Seasons and Eclogues: Foundations of English and American Landscape“, u: *Social Formations and Symbolic Landscape*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1998, 143-150.

filmskog kadra, u njegovu radnu vizuru ušla je Domijeova karikaturalna predstava stvarnosti, postavši kvalitativno superiornim surogatom nekadašnjem montažnom procesu. Režiser je u Domijeovoj grafičkoj mreži prepoznao unifikaciju svih onih delatnih partikula koje su pre govorile tehnicističkom leksikom montaže. Izabravši primer Domijeovog „Ratapoja koji nudi svoju ruku Republici“, Ajzenštajn je opservirao jedan poseban modalitet njegovog žanrovskog pristupa, esencijalni „filmic mode of perception“. „By the law of pars pro toto, from the position of the foot you mentally extrapolate the attitude which entire figure should be taking up at that moment. The same applies to the knee, the neck, and the head, so that in effect the figure drawn in this way is interpreted as if it were six successive 'frames' of the same figure in the various sequential phases of movement.“³⁰² Zaključak je jednostavan: „By collapsing a series of postures into the silhouette of one figure, Daumier has captured an entire chain of events – an entire narrative – in a single frame.“³⁰³ U slučaju Micinog crteža anatomske kontradikcije jedog Domijeovog tela, transkribovane unutar niza sukcesivnih vremenskih koordinata, zamenjene su potpunom anatomsom skepsom. Akter-hibrid „Društvenog događaja 1933.“ konfliktnim podacima vlastite telesne konstitucije označiteljski je ukazivao na umetnicino nepoverenje u društvene oblike kao takve, što nikakva promena u tehnologiji pristupa nije mogla da izmeni. „Događaj“ je ostajao zaleđen i strukturalno osefikovao oko naizgled neprepoznatljive socijalne vibracije. Za razliku od Ajzenštajnovog tumačenja Domijeove karikature, Micin crtež nije počivao na internoj dijalektici kadra. Prevazilaženje statičkih predispozicija njene celine pomerenom je izvan crtačke ravni, i nastupalo je kao posledica rada konteksta. Na kraju, crtež je već po sebi zavređivao karakteristiku društvenog događaja. Bilo je neophodno sačekati određeno vreme i dozvoliti procesu socijalne mimikrije da se identifikuje sa njegovim vizuelnim materijalom. Konceptualno, umetnica je svesno menjala preterit kondicionalom, a afera Staviski bila je odličan izbor za nešto takvo.³⁰⁴

³⁰² D. Fore, „The Secret Always on Display: Caricature and Physiognomy in the Work of John Heartfield“, u: *Realism After Modernism. The Rehumanization of Art and Literature*, The MIT Press, Cambridge, 2012, 243-304, 251.

³⁰³ Isto.

³⁰⁴ Deo Micine namere da pozivanjem na primer Staviskog i njegove afere razvije širu osnovu „Društvenom događaju 1933.“ možemo da prepoznamo u tadašnjem Krležinom komentaru. Raspravljajući o „problemu krivnje“, razvio je tezu koja je po svojim osnovnim koordinatama ponavljala Micine stavove o društvu i istoriji kao besprizornom igralištu moćnika. „Saše Staviskog više nema, a kriv je samo zato jer nije uspio. 'Ništa pod zvijezdama nije nemoguće' rekao je Goebbels nad Kantovim grobom, slaveći Kanta kao pisca knjige o vječnom miru, a misleći kod toga na pobjedu u novom svjetskom ratu. I doista: ako Goebbels sa svojim kukastim krstovima prodre do Bagdada, do Ceylona, do

Da je problem izbora početnog motiva značajno uticao na Micin stvaralački trenutak pokazaće i kompleksni „diptih“ pod naslovom „Neznani junak“. Reprezentujući dve faze junaštva (pre i posle upotrebe) kritički je opservirala jačanje militarističkih tendencija u javnosti. Čini se da je nemogućnost preciznog prostornog spajanja sekvenci diptiha bila neophodnim delom Micine namere. Nereferencijalna shematičnost ambijentalnih uslova imala je u „Junaštvu prije upotrebe“ (leva strana) svesno uneseno ograničenje. Tematski i na nivou detalja crtež je sugestivno ukazivao na Grosov primer. Razvijajući priču oko dva socijalno različita lika, umetnica je bez imalo ustručavanja razotkrila svu mizeriju patriotske egzaltacije, i to one svrhovito proizvedene unutar ciničnog sveta društvene moći i etikecije, ali halapljivo konzumirane od brutalizovanih pojedinaca koji nisu pripadali elitnom krugu proizvođača. Agresivno sukobljavanje po pitanjima osnovnih karakteristika Prvog svetskog rata, posebno oko problema koji se ticao prioriteta na ulogu žrtve, bilo je svakodnevicom onih društava koja su iz iskustva sukoba izašla neizlečivo traumatizovana. Nemačka, poražena i osramočena, i Jugoslavija, načinjena od komponenti koje su iz suprotnih uglova prilazile ratnim posledicama, bile su u toj ekonomiji žrtve dramatično izdvojene. Pozivanje na nemački primer u lokalnoj, jugoslovenskoj perspektivi nije bilo deplasirano. Uostalom, nastanak Micinog crteža gotovo da je koincidirao sa nacističkim osvajanjem vlasti u Berlinu, što mu je potencijalno omogućavalo nešto širu inspirativnu osnovu. Potražimo li delo kojim bi adekvatno samerili „Junaštvo prije upotrebe“, Hartfildova foto-montaža „Gering: dželat Trećeg Rajha“ (objavljena u septembarskom broju *AIZ-a*, 1933.) predstavlja adekvatan izbor. Pored upadljivo naglašene brutalnosti glavnog lika, Hartfild se iznad svega potrudio da istakne animalnost osnovnih crta njegove fizionomije, ništa manje i njegovog karaktera. Ulazeći u fizionomijsko istraživanje u potpunosti je promenio dispoziciju Geringovog lica. „As a result of this subtle displacement, the head of Goering, now thrusting forward rather than upward, no longer falls in with the vertical alignment of the human body. This violation against the erect posture of man unmasks Goering as a beast in human guise, a quadruped that has reared up in mimicry of human posture. Suddenly the spectator no longer looks upon Goering as one looks upon human face, as a sum of distinctive and individual traits, but instead regards the Nazi officer as a representative of an animal species. Heartfield trades in the gaze of the humanist for

Barcelone, on će ući u historiju kao pobjednik, a ako se slomi u svojim smicalicama, on će stradati kao Stavisky ili kao Kruegher.“ Citat u: M. Krlježa, „Stavisky“, *Danas*, 3, Zagreb, 1934, 330-338, 333.

that of the zoologist... What results is a complex allegory of Germany's self-destruction at the hands of the Nazis: Goering is at once both the executioner and the beast to be slaughtered."³⁰⁵ Na „Junaštvu prije upotrebe“ Mica već stečeno ikonografsko iskustvo, bazirano na metaforički intoniranoj pretilnosti, kombinuje sa posledicama animalne aberacije portretne fizionomije protagoniste. Ali, nezgrapna, gojazna, poživinčena telesina budućeg junaka neznatno se razlikovala od donosioca lovorovog venca, ordenja, i svega što uz njih tek sledi. Nagojeno telo pripadnika elitnog društvenog kruga, onog unutar kojeg je produkovana ideologija i nagrađivano na osnovu tako proizvedenih parametara, pažljivo je uklopljeno u etikecijom propisanu odevnu kombinaciju. Osnovna ideja crteža nije počivala u reproduktivnoj tačnosti pri iscrtavanju oficijelnog odela. Ona je sezala znatno dalje, naglašavajući u konačnom prostu činjenicu da je na nivou elementarnih fizionomijskih odnosa postignuta potpuna jednakost. Takvo saznanje, poput onog u slučaju Hartfildovog „Geringa“, upozoravalo je da nije bilo moguće jednosmerno prilaziti procesu oblikovanja agresivnog ponašanja, niti je bilo odmah i neproblematično prepoznatljivo ko je stvarna žrtva u komplikovanom sistemu društvene identifikacije. Etikecija, bez obzira na njeno poreklo, bila je promenljiva komponenta, više posledica slučajnih društvenih kretanja (za koja umetnica inače i nije imala posebnog razumevanja), nego nekakva neumoljiva konstanta. Poistovećenje u ravni fizionomijskih karakteristika, ovde u slučaju dvojice aktera „Junaštva prije upotrebe“, upućivalo je ka činjenicama unutrašnje antropološke nužnosti, onima koje su neumoljivo vukle u etičku degeneraciju, dok je istovremeno podela onih svakodnevnih, odećom identifikovanih uloga, gubila na značaju.

Svesna sukoba koji je potresao društvo po pitanju rata, krivice, žrtve i posledica, Mica dodaje drugi element diptiha, dovodeći celinu „Neznanog junaka“ u blisku idejnu vezu sa dominantnim narativom koji je u javnom diskursu razvijala kulturna desnica. Razumljivo, ta je bliskost oprezno istančana, krajnje je uslovnog porekla i neizbežno zatamnjena gorkom ironijom. Pozvavši se na levom krilu diptiha na Grosov stilsko-tematski repertoar, umetnica je implicitno, poput kontra-narativa, u strukturnu celinu interiorizovala i elemente desničarskog svetonazora. Značajna karakteristika tog stanovišta oslanjala se na revitalizaciju devetnaestovekovnih romantičarskih kodova, što je u stvarnosti značilo napuštanje percepcije rata kao bezumne destrukcije, mašinizovane i potpuno odvojene od bilo kakve ljudske

³⁰⁵ D. Fore, nav. delo, 271-274.

kontrole.³⁰⁶ Suštinu takvog gledišta saopštio je F. Šauveker, 1928. godine: „The pacifist sees in the World War only a war of machines, of competing cannon factories, to the exclusion of the personal and spiritual... The driving force for him is the market and the economical goal. This he calls 'the Idea of war'. As a result he has only this to see, which he is able to grasp: the mutual slaughter which he calls 'foolish', and the decimation of the population. In the end, the war for him is only the most miserable consequence of capitalist economy... Whoever, as a result of this becomes a pacifist, realizes that for him his own naked life matters above all. I confess that I hold such people to be unimportant... For the average pacifist of our day, however, one never loses the feeling that he, when all is said and done, is cowardly and womanish and that here is a hole in his character.“³⁰⁷ Skršeni homunkulus upotrebljenog junaka prikladan je crtački komentar navedenom citatu. Razvijen na vizuelnoj memoriji poratnih iskustava sa upropašćenim telima, odnosno na fantaziji njihove rekonfiguracije i refunkcionalizacije, Micin junak kreće u suprotnom pravcu, poput poklonika Šauvekerovog esencijalizma. Antimehanicistički po svojoj suštini, spiritualan i ličan, telesno je integrisan u prateće obrise reljefa. Metaforički naglašeno srastanje žrtve i tla opravdano je metafizičkom sanktifikacijom telesnog gubitka u drugom planu. Deformisani muškarac na desnoj strani „diptiha“ ispunjavao je vlastitom slomljenošću osnovnu fantaziju kulturne desnice, baziranu oko ideje telesne žrtve, a sve zarad mističnog spajanja sa tlom, kao nosećim simbolom nacionalne veličine i pretenzije. Micino rešenje nemilosrdnoj je ironiji podvrgnulo upravo ta očekivanja, unoseći jedan dodatni, ekranski momenat u ikonografsku konfiguraciju. Vertikalni rez kojim je kontinuitet predstave presečen napola sugestivno je ukazivao na nesigurnost oka, i na neprozirnost i konačnu nesvodivost simultanih pristupa problematici žrtve, žrtvovanja i

³⁰⁶ Kako je to u doktrinarnoj celini nemačke savremenosti izgledalo, adekvatno je svedočila Langova filmska trilogija o Nibelunzima. Ne samo da je obnavljala mit o nepokolebljivom Zigfridu, nego je akcenat prebacila na celokupni nemački narod, sada upisan u opsežni mitem pespogovorne nibelunške samopožrtvovanosti. Opširnije o navedenoj ikonografiji i njenim socijalnim posledicama videti u: A. Kaes, „Myth, Murder, and Revenge“, u: *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and Wounds of War*, Princeton University Press, Princeton, 2009, 131-166.

³⁰⁷ Navedene reči Franca Šauvekera pisane su kao deo uvodnog komentara za njegov foto-album „*So war der Krieg*“ (1928.). Otvoreno militaristički po svom karakteru, tekst je ustajao protiv pacifističkog defetizma na jedan specifičan način – odlučno je branio pravo pojedinačnoj muškoj jedinki da doživi gotovo mistično ružičanje svog vlastitog tela u suočenju sa neumoljivim ratnim mehanizmom. Upravo je na tom pravu i počivala neprelazna barijera kojom je od herojskog muškarca odsecana zona ženskog postojanja, pacifistička i telesno rezistentna. Za Šauvekera, kao i za intelektualnu nemačku desnicu između ratova, celovitost ženine fizionomije koja je vlastitu dinamiku povlačila iz stroge biološke zakonomernosti postaje značajnim mestom njihovog otpora, ne samo idejnog, već ništa manje i umetnički oblikovanog. Navodi Šauvekera preuzeti iz: D. Apel, nav. delo, 54-55. O fantazmu biološke regresije ženinog tela opširnije u: T. Lichtenstein, „The Hysterical Body“, u: *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer*, University of California, Berkeley, 2001, 105-138.

njima pratećih opravdanja. Nesigurnost percepcije otvarala je pukotinu u idejnoj topografiji crteža, dok je istovremeno umetnica razdvajanjem listova upozoravala na unutrašnje nesuglasice u meta-narativu žrtve. Sekvencijalni proces telesne transformacije, temporalno stegnut naslovima pojedinačnih listova, posedovao je i drugačiju osovину čitanja, računajući na posmatrača u svojstvu konačnog ikonografskog regulatora. Kako je taj drugačiji tok prepoznavanja mogao da nadsloji ikonografsku strukturu „Neznanog junaka“ adekvatno pokazuju slučajevi savremenih skretanja u militarizovanu viziju muškog tela i organičko razumevanje zajednice, uspostavljene upravo na slavljenju žrtve tog istog tela (uostalom, u pozadini Micinog crteža narator-ideolog-sveštenik izgovara neophodno, ideološki stabilizovano pokriće gubitka). U pitanju je tekst Miroslava Crnjanskog „Okleветani rat“, kojim je u martovskom broju beogradskog *Vremena* (1933.) rezolutno odbacio moralnu degradaciju pacifizma. „Oni, međutim, koji su bili u ratu, i ležali među mrtvima znaju da je rat veličanstven i da nema višeg momenta, nikad ga nije bilo, u ljudskom životu, od učešća svesnog u bitki. Što je najstrašnije, rat postaje sve fantastičniji i ma kako to grozno zvučalo, sve lepši... Veliki preobražaji sveta, velike epohe u istoriji pojedinih naroda, sva poboljšanja u korist širokih narodnih masa izvedena su uvek u duhu militarističkih principa. Vrednost tih principa je neprolazna.“³⁰⁸ Da je telesna žrtva bila ultimativno ispunjenje identitetske potrebe muškarca-ratnika, Crnjanski će posredno da posvedoči kratkom crticom o teško obolelom nemačkom generalu Ludendorfu. Umesto herojskog čina iz kojeg je uzvišena smrt imala da proistekne, general je sada prepušten prizemnoj inspekciji telesnih podataka, postajući samo još jednom biološkom činjenicom više.³⁰⁹ Topografija frontovskog krejona bila je nesravnjiva sa banalnim činjenicama života ili smrti, što je Crnjanski i posvedočio jednom drugom mapom, onom sačinjenom od podataka ispraznog medicinskog svedočenja. Iz piščeve perspektive razmotreno, Ludendorf je nepovratno propustio svoju priliku pred Liježom. Nemir koji je gorka istina stvarnosti utisnula u narativ generalove smrti našao je vizuelnu realizaciju u Micinom homunkulusu. Degradirani čovek ostajao je samo to što mu je opipljiva stvarnost i namenila: društveno osujećeni invalid, zapostavljen u

³⁰⁸ Navod i opširnije u: V. Visković, „Krlježa – Crnjanski, aktualnost jedne polemike“, u: *Krlježološki fragmenti. Krlježa između umjetnosti i ideologije*, Konzor, Zagreb, 2001, 243-258, 248-249.

³⁰⁹ „Генерал Лудендорф лежи у једном минхенском санаторију, тешко оболео. Стари генерал пати од водене болести и његово стање се знатно погоршало последњих дана. Организам је сасвим попустио и многи органи не функционишу.“ (30. XI 1937.) Navod u: М. Црњански, „Лудендорф на самрти“, u: *Политички списи*, ур. М. Ломпар, Штампар Макарије, Октоих, Београд, Подгорица, 2008, 146.

stražnjim sobama diskursa. Topografske i herbalne mape u ovom slučaju nisu bile od koristi i šturošću svojih informacija samo su očiglednijim činili svu neprirodnost stanja u kojem se „junak“ nalazio.

Izdvojeni i sapeti grafitnim linijama, događaji su u jednom određenom trenutku ušli u Micin repertoar, u nekim slučajevima stavljeni pod ključ pratećih inskripcija, ali nikada ne iskoračujući izvan utvrđenih okvira alegorijskog ponašanja. Alegoričnost sa realnom potvrdom reprezentuje prikladan naziv njenom crtačkom postupku. I upravo je nepouzdanost intelektualnog zaleđa, postutopijskog po njegovim osnovnim karakternim obrisima, glavna tema onih crteža koji se svojom ikonografskom konfiguracijom odvajaju od glutonije i njenih posledica.

„Hiperintelektualac u supersepareu“ paradigmatički je reprezentovao takav pristup. Linijom isečen, oholi profil slabašnog tela počivao je na predubedenjima. Pounutriti gotove modele, nahraniti se sistemima dovedenim do apsurdna („sad svejedno da li je istinito – glavno je da je logično!“), i ostati u „supersepareu“, samo za sebe zainteresovan. Doktrinarne i praktične posledice zastrašujuće su, i Mica nije oklevala. Odvela je posmatračev pogled u zonu izvorne intelektualne produkcije, ironično komentarišući gubljenje autorske kompetencije u „Mističaru“. Adekvatno prilagodivši naslov, potisnula je učešće razuma kao odlučujućeg faktora u oblikovanju intelektualnog pejzaža. Čineći tematsku aluziju na sakralni motiv sv. Jeronima i lava, crtež je neočekivanim prenošenjem autorskih kapaciteta doveo u pitanje vrednosti empirijski zasnovane modernosti. Mazohistički impuls, evidentan u tekstovima Šufenekera i Crnjanskog, širio se poput otrova intelektualnim tkivom, paralitički osujećujući Jeronima na isti onaj način kao i nešto pre ratnog heroja. Likovno rešenje proisticalo je iz Brojgelovog repertoara, formalno i ikonografski. Nimalo dostojanstvenog držanja, osujećen i zabrinut, mističar/sv. Jeronim posmatrao je lavovu neobičnu funkcionalizaciju. Lav, mada nezgrapan i neodgovarajući za zadatak koji mu je dodeljen, postao je piscem ključnih tekstova. Mitopoetom. Njegova transliteracija postaće kanonom, i vrednošću čije poreklo ne podleže ispitivanju. To izmicanje autorskih prerogativa, njihovo premeštanje na „radni sto“ hibridne kreature predočavalo je duboku svest kojom je raspolagala umetnica, svest da je umesto nekadašnje brige o složenim kulturnim problemima razvijena krajnje neprijatna situacija uslovljena drugačijim receptivnim očekivanjima. Umesto kritičke analize društva koja bi bila motor umetničkog stvaranja, kreativna osovina pomerena je u smislu podilaženja masovnim predrasudama. Crtež je precizno definisao situaciju: sv. Jeronim nevoljko

očekuje da mu Lav saopšti tekst, dok njemu preostaje jedino da ga obnaroduje, uz svu neophodnost prateće mistifikacije.³¹⁰ Predrasude različitog porekla, praćene niskim nivoom kritičke svesti i posezanjem za lakim rešenjima, vodile su ka novom crtežu, „Porodičnoj idili (Kain i Avelj)“. Neizbežna brutalnost, ne više samo pretnja istom, prepoznata je kao posledica opšteg posustajanja nekadašnjih integrativnih vrednosti. Idila (možda jugoslovenska po poreklu) izvrgla se u ogoljeno nasilje. Dramatičan crtež, oštro senčenje, poremećene anatomske pretpostavke (gotovo obezglavljeni Avelj), isečak pejzaža; sve je to ukazivalo na strukturalni besmisao kojim je zamenjena nekadašnja vizija harmoničnog usaglašavanja. Značajnije, prepoznata agresivnost nije imala precino utvrđene aktere. Razaranje idile postalo je zajedničkim poduhvatom svih članova porodice, bez izuzetka. „Liga naroda“, uz svu nominalnu širinu kojom je izmeštana izvan jugoslovenske društvene konfuzije, zadržala je karakter prevashodno individualnog pogleda na lokalno kodifikovano stanje. Bila je to sinteza Micine demonologije, tačka u kojoj se najviše približila Brojgelovom pristupu i njegovim ikonografskim potencijalima. Fantastična bića, hibridne, često nedovršene kreature, i nemoguće prostorne relacije, svedočile su kroz prefinjeno realizovane metaforičke slojeve o neshvatljivom užasu svakodnevice, o sveobuhvatnoj konfuziji, i neobuzdanoj pretnji koja je stajala iza svakoga, makar i najsitnijeg gesta već diskutabilnih učesnika događaja. Aluzije su se otvarale do u beskraj, ali bi njihovo širenje trebalo zauzdati i pokušati crtež što je moguće više približiti autentičnoj optici umetnice.³¹¹ Tri ključna aktera presađena su iz već postojećih crteža i postavljena u međusobne relacije koje su svedočile o njenoj socijalnoj osvešćenosti. Metafizička dispozicija celine, naglašena tajanstvenošću međusobnih relacija, mistifikacijama i predrasudama, činila je stvarnost neuhvatljivom, nečitljivom i podložnom različitim zakrivljenjima i tumačenjima. Utapajući narativni sadržaj u simbolima ispunjen kontekst, Mica je od oniričkog rešenja „Lige naroda“ načinila manifestnu sintezu kompleksne traume realizovane na granici

³¹⁰ Ispis je decidan: „Lav je pisao – On je čitao – Ne zna se ko je mislio – Ali će se naći ko će tumačiti.“

³¹¹ „Autorica nas je obilato snabdjela ključevima za tumačenje svojih ideja: posve lijevo je maniristički izduženi 'stratosferski idealista' koga je obezglavljena 'zloba' uhvatila u leptirovu mrežu. Do nje je 'ekstaza u zabuni', dok centralno mjesto zauzima relativizam, ili 'misterij vječnog – ko zna čega', u vidu androginog bića pahuljaste brade i dugih pletenica. Pored njega je obavezni kapitalista, skriven 'pod ambrelom', ili, kako to Mica kaže: 'računi, tajna moć, kapitalne pare, intrige'. Do ovoga je 'Navodno junak, muško, superiornost, temperament, životvorna materija' (sic!) koji svijećom osvjetljava vasionu na krilu vječne tajne, dok mu kapitalizam, nevidljiv a svemoćan, makazama podsijeca plamen. Sasvim na kraju je seksepil u steznicima, po Mici: 'Zavodljivost nečega što se ne vidi'. Posvuda plove leptiri istine i etike, a svi zajedno plivaju u obilatoj laži i još obilatijoj gluposti.“ A. Begić, *Mica Todorović*, n.p, nap. 15.

ličnog i kolektivnog.³¹² Mogući zaključak kojem je umetnica težila prepoznatljiv je upravo u imaginativnoj konstrukciji celine. U pitanju je struktura alegorijskog tipa, dramatično udaljena od crteža nastalih na margini *Zemlje*. Koliko god ovi raniji bili sapeti metaforičkim aluzijama (na primer posledicama glutonije), ipak su po osnovnoj crtačkoj fizionomiji zadržavali kontakt sa optičkom realnošću. Crteži iz serije „Negacija“ (uključujući „Ligu naroda“) nisu više poklanjali pažnju činjenicama stvarnosti. „Negacije“ su u svoj negatorski kovitlac povukle ne samo stvarnost kao osnovno područje umetničkog delovanja, već i dominantnu ideju modernizatorskog procesa dvadesetih: slobodu da umetnička realnost bude doživljena u neposredovanoj punoći, neobavezno i bez bilo kakvog selektivnog filtera.

Svakodnevnica četvrte decenije, uhvaćena kleštima ideološkog imperativa, nije ostavljala dovoljno netaknutog materijala *flanerskim* traganjima. Već distancirana u odnosu na mesto nastanka prvih crteža (Zagreb), Mica Todorović sarajevskim ciklusom načinila je zamenu za nemogućnost nesputane percepcije realnosti. Nespremna da uđe u samo jezgro ideologizovanih estetika, poslužiće se „Negacijama“ u funkciji intimnog surogata. *Flaner* je za područje svoje imaginacije još jedino mogao da dobije mesto na kojem su se sjedinjavale krhotine iluzija i neumoljive činjenice ideološki oblikovane stvarnosti. „Liga naroda“ na taj način deluje u funkciji ekrana, tanke zone umetnute između bića i stvarnosti, između iluzije i istine, skršene prošlosti i neprihvatljive stvarnosti. Ekran je okupljao aktere odabrane ne samo po svojim trenutnim karakternim fizionomijama, već je sugestivno ukazivao i na njihovu suštinsku promenljivost i perceptivnu neuhvatljivost. Sve je bilo prepušteno Micinom produbljenom, iskustvenom pogledu, koji je unutrašnje strate tih fizionomija zgušnjavao neumoljivošću olovke. Odvojen od suda javnosti, ciklus je u celini bio spojen sa umetnicinim unutrašnjim doživljajem, njenim svetom, sa merom njene slobode ili iluzije o njoj. Mica se opredelila za intimnu svedenost crteža i brojgelovski potencirana

³¹² Moguće razrešenje kompleksne alegorije „Lige naroda“ potrebno je potražiti u tadašnjim tumačenjima Brojgelovog nasleđa. Tolnajeve studija Brojgelovih crteža razvila je osnovne ikonografske potencijale njegovog crtačkog dela, obraćajući pažnju na svaki od pojedinačnih listova. Micina „Liga naroda“, uređenom konfuzijom vlastite demonologije direktno je upućivala na Brojgelov crtež „Pad čarobnjaka Hermogena“ (1564.). Izbor nije bio slučajan. Osim što su u strukturu model-crteža mogle neproblematično da nalegnu pojedinačne figure Micinog imaginarijuma, u funkciji ključnog referenta pojavilo se upravo Tolnajevo tumačenje, koje je po Hermogena pogubnu intervenciju sv. Jakova postavilo u idejnu ravan umetnikovog protesta pred torturama inkvizicije. Jeres je bila radnom posledicom i preduslovom slobode misli i stvaranja, i Brojgel je to dobro znao. Ništa manje i Mica, te je simptomatičan izostanak jedne uređujuće sile u „Ligi naroda“, bespogovornog *Deus ex machina*, moguće tumačiti kao dobro plasiranu autoironiju liberalno nastrojene umetnice. Bio je to svet u čijoj je protoplazmi, bez obzira na svu pokvarenost, valjalo živeti i stvarati. Drugačija rešenja bila su pogubna. O Brojgelovom crtežu opširnije u: *Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints*, 232-234.

rešenja, amortizujući tim postupkom isčeznuće objektivne, umetničkom pogledu podatne realnosti. „Negacije“ se u toj perspektivi javljaju kao rezultat drugačijeg *flaniranja*, onog koje je uspevalo da zanemari površne, beznačajne, često repetitivne podatke stvarnosti, i da se probije kroz njenu spoljašnju opnu sve do suštinskih vrednosti koje su oblikovale aktuelni život. Otuda, mesto na kojem je bio pozicioniran atelje nije imalo preteranog značaja, pošto su gradivne anomalije na kojima je počivala opšta ikonografija „Negacija“ bile ravnomerno raspoređene po društvenim stvarnostima tadašnjih evropskih društava. *Flaner* se oslobodio precizno skrojenog urbanog tkiva i uvezanosti sa spoljašnjim činjenicama, što je prevashodno bilo posledicom raspada fakticitetnog egzoskeleta. Pretvoren u jedan drugačiji tip estetskog bića, bio je prinuđen da fluktuirala ličnom strategijom rukovođen kroz slojeve neprozirnih odnosa na kojima je počivala izmičuća granica povučena između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta.

4. Angažman i novi ambijent

4.1. Sarajevo, *Pregled*, Jovan Kršić

Učešće Mice Todorović na sarajevskoj Izložbi radova likovnih umjetnika Bosne i Hercegovine (oktobar 1936.) ukazivalo je na nekoliko značajnih momenata. U širem okviru sagledano, njeno umetničko pojavljivanje u javnosti označilo je kraj izolacije po vlastitom izboru, i to upravo na događaju koji je obelodanio nepopravljivu rupturu u unutrašnjem tkivu aktuelne bosanskohercegovačke likovne scene. Posledica je bila očigledna i nimalo čitljiva unutar opštih generacijskih kodova. Podela po umetničkom stažu i iskustvu, kojom je tradicionalno jedinstvena manifestacija razdeljena i u prostornom smislu, precizno je saopštila činjenicu o postojanju dvaju različitih, nadasve ideološki predisponiranih shvatanja o mestu i ulozi likovne umetnosti u savremenim društvenim tokovima. Odluku da nastupi u zvaničnom segmentu izložbe pod pokroviteljstvom sarajevske *Cvijete Zuzorić*, među „starim“, Mica nije donela ishitreno. Pretpostavimo li da je njeno zatvaranje u radnu zonu ateljea (nakon 1933.) bilo isključivo vezano za najuže posledice kreativnog procesa, dok je istovremeno dobro poznavala aktuelne tokove na široj kulturnoj sceni, zaključićemo da izbor trenutka povratka nikako nije bio slučajan. Koja je strateška namera takvog

pozicioniranja zaista bila, donekle mogu da razjasne završne reči Kršićevog kritičarskog osvrta. „Današnje naše slikarstvo, čiji izraz mogu da budu i ove sarajevske izložbe, nema određene orijentacije. Ono se kreće između artizma i realističke socijalnosti, ali na tome širokom prostoru manifestuju se razni temperamenti, sasvim individualno obeleženi.“³¹³ Nastavimo li čitanje Kršićevog teksta, primetićemo da je stilsko-tematska fluktuacija ostajala nevezanom za potencijalnu ideološku pripadnost ili biološku starost učesnika. Dok su se među starijim, Las, Mijić, Tješić i Sumereker sve više isticali rafinmanom u pristupu ideološki neutralnom repertoaru pejzaža i mrtvih priroda, Roman Petrović nastupao je suvereno svojim stilski karakterističnim akvarelima.³¹⁴ „To su većinom crteži bojom, među kojima naročitu pažnju privlače karakteristične glave dece ili žena na kojima je život udario svoje teško znamenje.“³¹⁵ Držeći se dosledno modernističkog gledanja na sliku, kritičar je i unutar „mladih“ tražio formalne kvalitete likovnog postupka, često ignorišući narativni podtekst.³¹⁶ I pored toga što je prepoznao Dimitrijevićevu bliskost Kujačiću, zanemario je u svojoj kritičkoj oceni idejnu vrednost njegovog temata, operišući isključivo područjem čistih estetskih parametara: „U velikoj kompoziciji 'Kamenolom' nema potrebne ravnoteže, prema ljudskoj figuri, napred isturenoj, pozadina je prazna.“³¹⁷ S druge strane: „Ugodno deluje i jedna mrtva priroda, moderno shvaćena.“ Pokazujući afinitet u odnosu na ono što je ponudio Danijel Ozmo, Kršić je odlučio da u njegovim crtežima prvenstveno prepozna likovni senzibilitet. „U njima ima, i pored oka za realistički detalj, mnogo konstruktivnog smisla. On beži od modernog satiričnog deformisanja, ali ipak donosi

³¹³ J.A.K., „Izložbe sarajevskih slikara“, *Преглед*, 154-155, Сарајево, 1936, 600.

³¹⁴ Zatvaranje unutar formalnih modaliteta postupka ponajbolje je iz Kršićeve perspektive reprezentovao Sigo Sumereker. „S. Sumereker se pretstavlja, u prvom redu, sa tri velike mrtve prirode, detaljno merene i studirane. Idući za sezanskim idealom tektonskog uklapanja plohe u plohu, u osnovi geometrijskog, pomoću boje i linije, Sumereker se svesno udaljava od impresionizma, ali ne ide u ekspresiju nego se vraća hladnoj objektivnosti formi.“ Umetnikovo oslanjanje na empirijske činjenice i strogu geometriju ploha ukazivalo je na stilsku neizdiferenciranost sarajevske likovne scene, koja je u vremenu opšteg kolorističkog uzvitlavanja, delovanjem uticajnih pojedinaca i dalje mogla da pristaje uz parametre i modele prethodne decenije. Isto, 599.

³¹⁵ Isto.

³¹⁶ Odbrana modernističkog principa uključivala je odbacivanje direktnog saopštavanja, koje bi manjkom umetničke obrade prizivalo višak stereotipne patetike. Otuda, Kršić je upozoravao na neprihvatljivu tendenciju u Mazalićevom slikarstvu, koje je „u svojim figuralnim studijama... na putu da se izgubi u čisto folklorističkoj karakterizaciji“. Isto.

³¹⁷ Kamenolom, toponim na kojem je delatno pokazivan sav nesrazmer rada i kapitala, posedovao je još od Kurbeovog vremena visoku simboličku vrednost za levičarski nastrojenu likovnu produkciju. Kršić je odnosom naspram Dimitrijevićeve slike pokušao naći formalno-stilsku bazu sa koje je, koristeći se isključivo terminologijom likovnog stvaralaštva, njegov modernistički pristup likovnom delu mogao ravnopravno da učestvuje u dijalogu sa dogmatizovanim pretpostavkama ideološki skrojjenih narativa iz druge polovine tridesetih. Isto, 600.

socijalne dokumente.“³¹⁸ Opšta atmosfera, koju je jednim delom ocrtao Kršićev prikaz, nagoveštavala je značajne tektonske transformacije u strukturi tadašnje sarajevske likovne scene. Promene su bile neminovne i njihovo strujanje daće novi izgled lokalnom kulturnom pejzažu. Upravo će *Pregled* (sa Jovanom Kršićem na mestu glavnog urednika) biti tokom te 1936. godine svojevrsnim ekranom na kojem je neizbežno i u svoj manifestacionoj punoći projektovana nova raznovrsnost umetničkih pristupa i shvatanja.

Koncipiran kao liberalno glasilo jugoslovenske orijentacije, *Pregled* je nijansirao svoj opšti profil promenama uređivačke politike tokom prethodnih godina, ali je zaokretom iz 1936. trasirao put kojeg će se držati do samog kraja publikovanja. Njegov opšti liberalistički svetonazor dopunjen je naglašenim antifašističkim opredeljenjem uredništva, pristajući adekvatno uz aktuelna kretanja na evropskoj kulturnoj levisi. Politika „Narodnog fronta“ nije ostavljala prostor sumnji u neophodnost najšireg uključenja različitih idejnih stavova unutar integralnog kulturnog bloka, pre svega odlučno suprotstavljenog radikalnoj desnici.³¹⁹ Nova kulturna politika, sva u znaku objedinjavanja i ponekad neočekivanih sinteza, prosijavala je i na stranicama *Pregleda*. Ona je veoma često postizana konfliktnim sučeljavanjima različitih pristupa u shvatanjima levičarske, i uopšte antifašističke ideje. Tako su u pomenutom godištu istupali Žarko Plamenac (Arpad Lebl), tekstom o Miroslavu Krleži, formiranom u znaku levičarske ortodoksije, i Stojan Trumić, studijom o položaju i opštekulturnoj vrednosti socijalnog slikarstva.³²⁰ Na prvi pogled nepomirljivo suprotstavljeni, ovi tekstovi svedočili su o mogućem površinskom efektu ideje „Narodnog fronta“, koja će na stranicama *Pregleda* tokom 1936. mnogo više biti realizovana kompilatorstvom, nego nekakvom smelom i autentičnom sintezom. Smelost i veština nisu nedostajali Kršiću lično, što će iznad svega pokazati kompleksnom studijom o „Stvarnostima savremene hrvatske poezije“.³²¹ Senzitivno prepoznavši i uvaživši osnovne karakteristike savremenih evropskih političkih kretanja,

³¹⁸ Isto.

³¹⁹ Sve složenosti umetničkih transformacija i formalno-tematskog jačanja na levisi, i to u vrlo instruktivnom slučaju francuskog „Narodnog fronta“ i vlade Leona Bluma, izložene su u: D. Andrew, S. Ungar, „Jean Renoir’s La Marseillaise: The Arc of Revolution“, u: *Popular Front Paris*, 142-174; C. Green, nav. delo, 173-182. Što se jugoslovenske situacije tiče, šire o političkoj ideji i praksi „Narodnog fronta“ videti u: I. Jelić, „Osnovni problemi stvaranja Narodne fronte u Jugoslaviji do 1941. godine“, *Putovi revolucije*, 7-8, Zagreb, 1966, 71-100.

³²⁰ M. Plamenac, „Miroslav Krleža“, *Pregled*, 150, Capajevo, 1936, 221-233; S. Trumić, „O socijalnom slikarstvu“, *Pregled*, 151-152, Capajevo, 1936, 417-419.

³²¹ J. Kršić, „Stvarnosti savremene hrvatske poezije“, *Pregled*, 154-155, Capajevo, 1936, 588-593.

uveo ih je u komparativni odnos sa hrvatskom i jugoslovenskom situacijom. Detektovao je problem u osnovnoj tendenciji hrvatske društvene dinamike „kojoj je svetska konjunktura obnovljenih nacionalizama pomogla da obrazuje hrvatski pokret, hrvatski nacionalni i nacionalistički front“.³²² Posledice su bile sveobuhvatne; od istoricistički motivisane pretenzije hrvatskih etničkih krajeva za državno-političkom separacijom, pa sve do složenih pitanja kulturne identifikacije. „Težnja za političkom ravnopravnošću Hrvata, koju su razni partijski interesi na svoje načine, i prema svojoj koristi tumačili, postepeno je dobivala i oblike kulturnog separatizma. U književnosti, gde se, zahvaljujući jednom jeziku, snažnim unitarističkim težnjama u prošlosti, a naročito sličnoj privrednoj i društvenoj strukturi sredine, u novije doba već bilo došlo stvarno do jedne srpskohrvatske književnosti, hrvatski kulturni separatizam znači jednu štetnu reakciju.“³²³ Pretpostavljajući kulturnu integraciju južnoslovenskih naroda bilo kakvoj politički motivisanoj uvezanosti, pisac je u suočenju sa eskalirajućim pojavama kulturnog separatizma osetio potrebu da potraži zajednički, solidnije utemeljen identitet. U skladu sa opštim trendovima na šire shvaćenoj levljici, kojima je striktno zahtevan novi, široko koncipirani humanizam, Kršić je posegnuo za estetskim impulsom izvorno poteklim iz donjih socijalnih slojeva.³²⁴ Našao ga je dobrim delom reprezentovanog u Sabolićevom „Zborniku hrvatskih seljaka“, u kojem su uz književne i publicističke radove hrvatskih seljaka objavljene i slike, crteži i montaže seljaka-umetnika poteklih iz Hegedušićevog pedagoškog kruga. Nezaobilazna činjenica njihovog dela počivala je u samoukosti. Neopterećeni složenim igrama moći koje su premrežile zvaničnu kulturu, predstavljali su novo, zdravo tkivo hrvatske kulturne samosvesti. Za Kršića to je bio likovno korektan pravac kretanja, onaj kojim se neizbežno dolazilo do estetski i etički vrednog realizma. „Hegedušić je uticao najpre na

³²² Isto, 588.

³²³ Isto, 589.

³²⁴ Tendencija je svoj oblik i teorijsko obrazloženje nalazila i u savremenoj sovjetskoj kulturi. Promena opšteg kursa nastupila je na Sedmom kongresu Kominterne (avgust 1935.), kada je umesto ranijeg suprotstavljanja socijal-fašizmu sva borbena pažnja usmerena ka nacističkoj pretnji. Zapadni socijalisti postali su potencijalni saveznici, a francuski model, reprezentovan širokom koalicijom „Narodnog fronta“, dobio je na paradigmatškoj vrednosti. Za posledicu, sovjetska kulturna stvarnost remodelovana je na principima međusobne povezanosti sa zapadnim primerima (dominirao je termin „svetska literatura“), koji su istovremeno podvrgavani i procesu nacionalizacije. U skladu sa terminom „narodnost“, zapadni sudionici pojma „svetska literatura“ (poput Molijera ili Šekspira) izmeštani su iz strogih intelektualnih zona u područja masovne produkcije i recepcije. Tako su njihova dela, u sovjetskim translacijama spuštena do nivoa provincijskog žargona, predstavljala izraz vitalnih potreba naroda, postajući neodvojivim delom nove masovne kulture. Bila je to značajna karakterna odlika tadašnje levičarske kulturne prakse, kojom je u antifašističkom naporu levljica pokušavala da demontira i za sebe osposobi neke društvene kategorije koje su do tada neproblematično ulazile u desničarski idejni repertoar. Opširnije o problemu videti u: K. Clark, *Moscow, the Fourth Rome*, 183-186.

njihov crtež, a zatim i na boje (crno-belo) i na izbor motiva.“³²⁵ Upravo su motivi po svojoj suštini bili nadnacionalni – „o eksploataciji radne snage, o crnom prištu na selu, o teškom životu seoske žene, o prodaji seljačkih proizvoda u gradu, o umiranju na poslu... o seoskim manama, pijanstvu, zapuštenosti, praznoverju.“ – gradeći odozdo novi svetonazor, dovoljno snažan da promeni dominantne tokove političkog mobilisanja masa.³²⁶ U osnovi antifašistički, Kršićev nerv saosećao je sa takvom produkcijom, bez obzira na njene medijske forme, videći u konačnim proizvodima efikasnu barijeru pogubnim historicističkim aluzijama i pretenzijama. „Obnova romantičnog patosa, koji se razlio u širinu, nije još uspela da iz hrvatske knjige, s njenih najboljih stranica, potisne dobre tendencije, ni spreči nadiranje zdravog realizma, zdravih tendencija.“³²⁷ Dozvolimo li slobodno mešanje kritičarskih termina, a u slučaju bosanskohercegovačke umetnosti to je gotovo neizbežno, onda Kršićev „zdravi realizam“ suočen sa likovnom aktuelnošću dobija na kompleksnosti. Privržen stilistici realizma, postavljenoj nasuprot avangardističkim deformacijama forme i sadržaja, Kršić je zahtevao od umetnika svest o neophodnosti dosezanja posebnih disciplinarnih kvaliteta, koji bi zatim, posredstvom solidno fundiranih autorskih prerogativa, bili suočeni sa stvarnošću tematskog motiva. U napisima o likovnoj umetnosti naklonjen realizmu, pre svega onome u formalnom smislu poteklom iz modernistički profilisanog pristupa, Kršić će sebi svojstvenu rigoroznost zadržati i u osvrtu na već spomenutu izložbu. Neobičan izuzetak u celovitom telu izložbe činio je upravo nastup Mice Todorović. Evo kako mu je Kršić kritički pristupio. „Mica Todorović se izražava uglavnom crtežom, koji je bitni deo i u njenim tempera-slikama. A u crtežima pokazuje dva shvatanja, uglavnom suprotna. Jedno shvatanje je artistsičko, ilustrativno, a drugo je sadržajno, satiričko-tendenciozno, koje u nas zastupaju zagrebački Hegedušić i drugovi. Gđica Todorović ima posmatračkog dara i pouzdanu ruku.“³²⁸ Razdvajajući njen nastup u dve podgrupe, artistsičku i satirično-tendencioznu, Kršić je upravo u Mici Todorović prepoznao moguću operativnu sintezu vlastite misli o umetnosti. Bila je to projekcija delikatnog kretanja tankom granicom povučenom između tendencije i umetnosti, kretanja koje je neizbežno zahtevalo naglašenu autorsku snagu, ništa manje i sigurnost rukopisa koji nikada neće da odstupa od osnovnih pretpostavki na kojima je počivala vrednost modernistički shvaćenog postupka.

³²⁵ J. Kršić, „Stvarnosti savremene hrvatske poezije“, 593.

³²⁶ Isto.

³²⁷ Isto.

³²⁸ J.A.K., „Izložbe sarajevskih slikara“, 600.

Delikatnost pristupa nikako nije bila posledicom slučaja. Trenutak u kojem je tekst objavljen bio je svedokom novih kretanja na širokom socio-kulturnom planu, i posledice istih morale su biti uvažavane i neizostavno uključene unutar kodova krajnje specijalizovanih kulturnih oblasti, poput one posvećene praćenju likovne produkcije. Isti osećaj je ništa manje zahvatio i delatno područje. Opreznost u Micinom javnom nastupu imala je svoju dugačku genezu, čije smo zagrebačke rezultate već upoznali. Sarajevsku epizodu slikarkine pojačane svesti o vrednosti konteksta u kojem je stvarala možemo da prepoznamo posredstvom pisma Tabakoviću (januar 1937. godine). „Samo sam dala pristanak prije par mjeseci na jednu zajedničku izložbu (dosta simpatično društvo!).“³²⁹ Izložba o kojoj piše Mica bila je aprilska Izložba sarajevskih umetnika (1937.), koja će unutar izložbenog prostora okupiti sve ono što je lokalna likovna scena u tom trenutku mogla da ponudi. Funkciju neizbežnog objedinjavajućeg faktora u takvim prilikama obavljao je sarajevski ogranak društva *Cvijeta Zuzorić*. Suočeni sa skromnim organizacionim kapacitetima lokalne sredine ne smemo da zanemarimo sve one činioce koji su bili od uticaja na likovne tokove, bez obzira na njihovo suštinsko poreklo. Jovan Kršić predstavljao je u tim okolnostima gotovo neizbežnu osovinu.

Levo-liberalno nastrojen, intelektualno potekao iz Masarikovog kruga, Kršić će svojim stavovima vidno obeležiti sarajevsku međuratnu kulturnu scenu, prevashodno u funkciji kolumniste i urednika časopisa *Pregled*. Njegova kritičarska fizionomija bila je primerom za sve one pristupe likovnoj umetnosti obuhvaćene najširim kvalifikativom lokalne modernističke kritike. Osnovna karakteristika takvog kritičarskog prosedea počivala je u činjenici profesionalnog porekla kritičara. Odreda književnici, poslužice poput organizacionog uzora sarajevskim slikarima. Osnovana u februaru 1928. godine, *Grupa sarajevskih književnika* uključila je u svoju strukturu i nekolicinu likovnih umetnika, funkcionalizujući njihove disciplinarne sposobnosti zarad potrebe vlastite promocije. To je podrazumevalo i izgradnju pratećeg vizuelnog identiteta književnim radovima pojedinačnih članova grupe.³³⁰ Ali, značajnijom od stvorene radne simbioze činila se opšta svest članova *Grupe* o stanju kulturne stvarnosti u Sarajevu i tadašnjoj Bosni i Hercegovini. Prepoznavši kulturni deficit kao najveću pretnju liberalnim vrednostima neophodnim za slobodnu umetničku artikulaciju, književnici su reagovali, obrušavajući se tekstovima na pogubno stanje svesti u

³²⁹ Pismo je u Arhivu Likovne galerije SANU zavedeno pod godinom 1938. Analiza teksta ukazuje da je, bez ikakve sumnje, upućeno Tabakoviću u januaru 1937. godine. Inv. br. 1088/80.

³³⁰ O razlozima osnivanja, unutrašnjoj strukturi i funkcionalnim načelima *Grupe* opširnije u: M. Rizvić, *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*, II, 106-116.

provinciji. Ni u jednom trenutku ne osporavajući opštejugoslovensku politiku kojom su rukovođeni, upozoravaće na neprihvatljivost bosanskohercegovačke pozicije u državnim tokovima, razvijajući zauzvrat autohtoni oblik regionalističke svesti. Takva će svest biti manifestovana u različitim socio-kulturnim sferama, postajući amblemom najpre *Grupe sarajevskih književnika* i njihove poetike, a zatim i celokupne generičke linije bosanskohercegovačke književnosti, i to prevashodno na način na koji je tumačena kroz uticajne Kršićeve tekstove. Idejno-estetski okvir „pripovedačke Bosne“ oslanjao se i na aktuelne političke nesporazume, i ništa manje razočaranja proistekla iz njih. Sarajevski pisci, suočeni sa distopijom druge polovine dvadesetih, rešenje su potražili u jednoj vrsti artificijelnog nadomestka onoj već ugasloj ideji centralizovanog južnoslovenskog jedinstva. Izdvojena je Bosna, u integralnosti njenog istorijskog iskustva, i privilegovana kao elitna jugoslovenska regija. „У Босни, расном и географском центру државе, имао је тај пут ка разочарању све фазе једне тужне драме... Тако смо дошли до жалосног парадокса, да данас сељак на својој земљи живи теже него пре на туђој. А његова политичка права и грађанске слободе? Он за то слабо мари, а експоненти власти су га научили да се у том погледу покорава искључиво њиховим наредбама; где он то неће, јер хоће да има своју вољу и своју памет, ту га слобода скупо стоји... Босни и њеном патриотизму не може нико ништа приговорити, она није чекала скрштених руку да јој се слобода донесе, она се за ту слободу борила и умирала... Нико се није бринуо да учврсти државну мисао и морални ауторитет нове велике заједнице; место тога вођена је набусита политика пркоса и мегаломаније. И треба само захвалити патриотском идеализму пречанских Срба и увиђавнијих Хрвата што није дошло до формирања пречанског фронта... Поносна национална Босна приклонила је главу пред напасти, њезини идеали су профанисани, али још нису оборени и она се нада да ће ипак једном видети слободу достојну њезиних жртава.“³³¹ Мишljenje, dobrim delom usklađeno sa opštom retorikom „povratka u red“, uporno je kroz slojeve protivrečnosti savremenog društvenog života tragalo za stabilnim osloncem, otpornim u odnosu na bilo koji tip evolutivne transformacije. Za jednom prevashodno etičkom konstantom. U takvoj se imaginarnoj neokrnjenosti pojavljivao gorštački moral bosanske regije, reprezentujući korektivni model za izlaz iz parališućih nesporazuma u kojima se našla jugoslovenska zajednica. Ostavimo li po strani direktne političke

³³¹ Анкр., „Босна поносна“, *Преглед*, 36, Сарајево, 1927, 1.

projekcije, specifični regionalni fenomen gorštačkog morala našao je svoju realizaciju unutar književno-poetske konstrukcije „pripovedačke Bosne“.³³² Kršićeva idejna celina poslužila je formiranju generičke vertikale, s korenom duboko zasađenim u narodnu usmenu tradiciju koja je govorila „krupne i goleme reči koje dušmani ne razumeju, a narod razume“.³³³ Taj u osnovi konzervativni pristup stvarnosti omogućavao je prevazilaženje trenutnih društvenih nesuglasica eliminacijom političko-ideološkog faktora, pre svega osloncem na specifični karakterni praelement. Razumljivo, Kršić odabrani element nije ostavio u sirovom stanju. Dodelio mu je oblikotvornu energiju, postavivši ga u sami idejno-estetski epicentar fenomena, uz naglasak da su svi aktuelni književnici potekli „iz škole narodne pesme, jer kroz sve njih osećate neko atavističko epsko strujanje koje je obogaćeno suptilnim osećanjima današnjeg čoveka“.³³⁴ Za Kršića ta sinteza biće od najvećeg značaja, i reprezentovaće kompleksno shvatanje umetničkog procesa nastalog estetizacijom elementarnog poriva (u ovom slučaju prepoznatog u formi autohtonog morala bosanske planinske regije) posredstvom kultivisanog rukopisa, koji je neizbežno morao da stoji u pozadini pojedinačnog umetničkog autorstva.

Bez obzira koliko je autoritativno Kršić stao iza razmatrane poetike, njene tragove ne uspevamo neproblematično da prepoznamo u tadašnjoj likovnoj produkciji. Neke od vodećih sarajevskih likovnoumetničkih ličnosti, poput Mijića, Petrovića ili Sumerekera, sudelovale su u radu *Grupe sarajevskih književnika*, dobijajući i određene zadatke. Tako su za potrebe njihove zajedničke publikacije (zbirka pripovedaka „Sa strana zamagljenih“) umetnici imali da izrade vinjete i prateće ilustracije za pojedinačne pripovetke, što nije prošlo bez određenih sporenja.³³⁵ Neobičan zahtev kojim je spor oko Mijićeve sprečenosti da vizuelno pokrije publikaciju rešen na način

³³² Kršićeva poetička vizija „pripovedačke Bosne“ teorijski je obrazložena u predgovoru almanaha „Sa strana zamagljenih“, 1928. godine. Opširnije o navedenoj poetičkoj tendenciji u: M. Rizvić, nav. delo, 122-128.

³³³ Isto, 124.

³³⁴ Isto.

³³⁵ Mijić na sednici Radnog odbora saopštava da neće biti u stanju da načini sve portretne krokije sam, što je dovelo do šireg radnog angažmana, i to na način da su pojedinačni autori sami odlučivali pri izboru umetnika za taj zadatak. Sve navedeno vodi zaključku da jedinstvena svest o vizuelnoj pratnji publikacije nije postojala, a samim tim ni amblematska vizija likovnog ekvivalenta „pripovedačke Bosne“. Pred sam kraj rada na publikaciji izbio je i konflikt, koji je iz istorijskoumetničke perspektive imao posebnu vrednost, ali o njemu postoji samo činjenični trag ostavljen u zapisniku *Grupe*. Bio je to sukob po pitanju Mijićeve ilustracije namenjene Hamza Huminoj pripovetci. „Prosvetini odbornici bune se protiv ilustracije H. Huminoj priči. Radi toga stavlja se u dužnost Ćurčiću da pregovara sa Prosvetom, pa ako ne pristane na sliku, Humo će zamoliti Mijića da naslika drugu.“ Konflikt otvara pitanje do koje mere je sloboda tumačenja istorijskog modela ostajala nesputanom, odnosno koliko je bila ograničena složenom mrežom uticaja u preterano kompleksnoj bosanskohercegovačkoj stvarnosti. Navedeno prema: Isto, 134.

da svaki književnik pojedinačno i za sebe odabere ilustratora, svedoči ne samo o diplomatskom kompromisu, već i o iskristalisanosti svesti da književnici-članovi poseduju odlučujući kvantum znanja o problematici i vrednostima likovnog stvaralaštva. Takvo shvatanje pokazalo se u punom svetlu tokom narednih godina, u kojima će upravo članovi *Grupe* biti najagilnijim kritičarima likovnih događanja u Sarajevu i Bosni i Hercegovini. Činjenica funkcionalne bliskosti slikara i književnika bila je naglašeno istaknuta u vremenu radnog delovanja umetničke grupe *Četvorica*, kada će poput njihovog interpretativnog štita kritički istupati Kršić, Humo i Samokovlija.³³⁶ Ipak, sveobuhvatan pogled na delovanje *Četvorice*, a istovremeno i na kontekst koji ga je uslovljavao, potekao je od Đoka Mazalića, koji u datom trenutku nije održavao zvanične veze sa *Grupom*, niti sa krugom formiranim oko *Pregleda*. Reagujući kao „kritičar na delu“, Mazalić je dao stilsko-umetnički profil *Četvorice*, dovodeći ih u vezu „s današnjim klasičarima, koje kod nas predstavljaju grupe: 'Proljetni salon' i 'Zemlja' u Zagrebu, 'Oblik' i 'Zograf' u Beogradu, uz grupu Slovenaca u Ljubljani, koja se nedavno formirala.“³³⁷ Neobično spajanje disparatnih likovnih strujanja unutar jednog zajedničkog toka svedočilo je o neizdiferenciranosti tadašnje kritičarske aparature, ali ništa manje i o ličnim afinitetima koji su mogli da posluže kao oslonac u često konfliktnim vrednovanjima likovnih dela. Za Mazalića jedinstveni fluks sarajevske scene s kraja dvadesetih godina reprezentovan je *Četvoricom*, kao grupom „umjetnika savremenog pravca“.³³⁸ Prisustvo lične namere evidentno je, i u Mazalićevom slučaju ona je specifično uklopljena sa širom problematikom odnosa između centra likovne produkcije i njegove periferije, onog bočnog segmenta diskursa koji je ulazeći u gravitaciono polje umetničke metropole donosio autentične dijaloške potencijale celokupnom produktivnom mehanizmu. U tom smislu izdvojila se novosadska Šesta jugoslovenska izložba (1927.), a posebno Kašaninova odsečna ocena

³³⁶ *Četvorica* su formalno otpočela svoju saradnju 1929. godine izložbom u sarajevskom Salonu Skočajić, što će da ponove i naredne, 1930. godine. Mijić, Mazalić, Petrović i Sumereker, dolazeći iz različitih pedagoških zona, i prolazeći kroz različite stilske faze u njihovom dotadašnjem umetničkom stvaranju, našli su meru zajedničke pripadnosti unutar onih kulturnih oblika koje je aktivno propagirala *Grupa sarajevskih književnika*. Delatna energija jednog udruženja podstakla je delatnost drugoga, a kritičarska obloga književnika *Grupe* doprinela je barem spoljašnjem utisku o jedinstvenosti stilske formacije, koja je nastupala ne samo u ime likovnog stvaralaštva, već i šire, sintetizujući sarajevsku kulturnu scenu na jedan neuobičajen i medijski raznovrstan način. O grupi videti opširnije u: A. Begić, „Prilike“, u: *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1924.-1945.*, 13-14.

³³⁷ Đ. M., „Izložba slika“, *Jugoslavenski list*, Sarajevo, 7.9.1929, 5.

³³⁸ Obrazloženje savremenosti ukazivalo je da je Mazalić u datom trenutku bio u potpunosti blizak retrospektivnoj tendenciji dvadesetih, a šta je to tačno značilo u nastavku saopštava sam autor. „To su oni naši umjetnici koji su preko impresionizma, ekspresionizma i kubizma kojima je prošla savremena Evropa došli opet do klasicizma kojim se danas kreće likovna umjetnost noseći u sebi pečat modernog doba.“ Navod u: Isto.

učešća bosanskohercegovačkih umetnika na njoj. „Велики напор су учинили млади сликари из Сарајева, који имају врло много племенитих амбиција и поштених тежња, но који су, изгледа, већином, недовољно израђени и без више артистичке културе.“³³⁹ Та наоко pogubna kritika srastala je u idejno jedinstvo sa Kašaninovim opštim stavom o savremenoj umetnosti, traumatizovanoj od fatalnih posledica ratnog loma, bez dovoljno generacijske podrške koja bi u vidu „srednjeg naraštaja“ ulila neophodne vitalne sokove tadašnjem umetničkom stvaralaštvu. Posmatrajući sarajevske učesnike pojedinačno, kritičar je najviše kvalitativne supstance našao u Mijićevom nastupu, ali sa onom istom zadržkom koju je izrekao u analizi celine. „Његов највећи недостатак, то је што не уме да да чврсту и стабилну материју, него се свуда, место ствари, осећа и види пресна боја која се није оваплотила... он је свеж – свеж на један сирови и нагонски начин, који ће га морати довести до бољих резултата.“³⁴⁰ Sličnu „gastronomsku“ nesavršenost Kašanin je prepoznao i u Mazalićevom radu. „Највише је сиров Г. Ђоко Мазалић, чија сурова плава боја и безбројне цртачке мане чине на гледаоца мучан и тежак утисак, који је сликар могао избећи да је имао онолико укуса и самокритике колико има снаге и оригиналности.“³⁴¹ Bio je to snažan kritičarski udar za osetljivu sarajevsku scenu, koja u datom trenutku nije posedovala adekvatnu mrežu internih mehanizama produkcije i recepcije, što Kašanin nije prepoznao i uvažio kao jednu vrstu opravdavajuće slabosti. Taj deficit nije proisticao isključivo iz opšte slabosti sarajevske umetničke logistike, već je svoje poreklo nalazio upravo u onim područjima koje je kritičar smatrao u potpunosti apsorbovanim unutar modernističkih pretpostavki nove jugoslovenske umetnosti. Govoreći o celini novosadske izložbe istakao je da „са малим изузетком, они сви имају једну тежњу и иду за истом намером; учинити сликарство аутономним, дати слици да говори својим језиком, без посредства анегдоте и без књижевне, филозофске, политичке или какве било сличне идеје.“³⁴² Delikatnost celokupne socio-političke situacije, opterećene teškim nasleđem unutrašnjih kontradikcija, nije dozvoljavala u bosanskohercegovačkom slučaju ovu od Kašanina zahtevanu autonomiju.

³³⁹ М. Кашанин, „Шеста југословенска уметничка изложба (II)“, *Српски књижевни гласник*, XXI, 7, Београд, 1927, 453.

³⁴⁰ Isto, 454.

³⁴¹ Isto.

³⁴² М. Кашанин, „Шеста југословенска изложба (крај)“, *Српски књижевни гласник*, XXI, 7, Београд, 1927, 533.

Sarajevska intelektualna preokupacija ostajala je čvrsto ukotvljenom u zoni strogih identitetskih razmatranja, pri čemu je odgovarajuća mera liberalne svesti postizana usaglašavanjem sa regionalno uslovljenim atavističkim impulsima. Ono što je iz Kršićeve perspektive doktrinarno obeležavalo književnu sadašnjost poticalo je iz prošlosti, iz usmene tradicije i politički motivisanog Kočić-Ćorovićevog nasleđa. Osnovni motiv kojim je rukovođen Kršić, i ne samo on, baziran je na nepodeljenom uverenju da Bosna i Hercegovina poseduje na osnovu te i takve prošlosti evidentan moralni suficit, uz čiju pomoć je zavređivala mesto model-primera za uređenje celine jugoslovenske zajednice. Autor je primetio jednu značajnu činjenicu, prepoznatljivu u raskoraku između moralne vrednosti i pojavnog lika te iste Bosne. Naslage teške prošlosti manifestovane su vizuelno, pri čemu su se isticali „njen neveseli pejzaž“ i „njeni smrknuti ljudi“.³⁴³ Tako identifikovana spoljašnja „kora“ stvarnosti dobila je pojmovni ekvivalent u likovnoj umetnosti, isticanjem onih karakteristika koje su bile lako prepoznatljive unutar precizno oblikovanog korpusa idejnih vrednosti. Razumljivo, formirana slika biće uslovljena simbolikom bosanskohercegovačke stvarnosti, što će je neizbežno vraćati nelikovnim sadržajima, prevashodno literaturi i politici, na način koji prepoznajemo u operativnom rečniku tadašnjeg *Pregleda* ili *Grupe sarajevskih književnika*.

Kašanin nije u svom kritičarskom pristupu imao razumevanja za vanumetničke tendencije koje su prožimale radove sarajevskih umetnika, ali je gotovo nehotično u Mijićevom i Petrovićevom slučaju, u nedostacima rukopisa prepoznao njihovu ključnu vrednost, upravo na način na koji je prepoznavana i unutar idejnog kruga kojem su umetnici pripadali. U Mijićevom primeru, paradigmatom za sarajevsku likovnu scenu, suočavamo se sa delom koje je izdanak opšte poetičke namere „povratka u red“, pri čemu je ta formalna stabilizacija zadržavala neku vrstu vizuelne distance. Sve je u savremenim Mijićevim pejzažima precizno nominalizovano, spojeno sa topografskim činjenicama poteklim unutar fakticitetnog radijusa centralne Bosne, i podređeno klasičnim principima komponovanja likovnog dela. Raspored planova, atmosferska perspektiva, arhitektonski detalji, dobro plasirani naglasci, činili su deo strukturne celine slike, uz onaj dodatak koji je Kašanin precizno registrovao. Nesposobnost umetnika da govori čvrstom i stabilnom materijom, decidno ikonički formiranom, bila je nerazdvojnim delom one samo bosanskom pejzažu znane

³⁴³ Kršićev citat iz: M. Rizvić, nav. delo, 124.

fantastike. Simbolika tajanstva i neshvatljive vitalnosti lokalnog krajolika, utkana u vrednosne kodove moralne vertikale, dospela je kod Mijića do najviše izražajne forme, čineći njegovu pejzažnu produkciju iz druge polovine dvadesetih egzemplarnom za problematiku širih socio-kulturnih nastojanja u poprilično skromnim uslovima bosanskohercegovačke kulturne scene.³⁴⁴ Oslonivši se na šire idejne temelje, ta je scena donosila vrednosne pretpostavke za umetničko oblikovanje stereotipa o bosanskoj etičkoj nadmoći, o vitalitetu koji je proisticao iz maglovitog, nejasnim obrisima sečenog krajolika, u čijim se rasedima i dubodolinama, kao u poslednjim utočištima, skrivao onaj životvorni gorštak.³⁴⁵ Spustimo li idejnu projekciju dinaridskog čoveka na nivo bosanske „stvarnosti“, nespremljene da se sučeli sa dramatičnom realnošću, postaje nam jasno da su Mijićevi reljefi, „presni“ kakvi su i bili, na najbolji način reprezentovali idejni svet o čijoj su iluziji vizuelno svedočili. Đoko Mazalić, drugačiji po formalnoj vrednosti rukopisa, pokušao je deo te „magičnosti“ da presadi unutar izmenjenih, beogradskih uslova. Za razliku od Mijićeve zamagljene realnosti, Mazalić je ušao u svojevrstni pastiš, mešajući uzvišene temate prostora sa lascivnošću aktova, istoriju i sadašnjost, moralnu vertikalu prošlosti sa već destabilizovanim ukusima gradske publike. Bio je to neobičan spoj različitih tematskih registara, reprezentovanih čitljivim simbolima.³⁴⁶ Tako su „Na ljetovanju“, „Herojski kraj“, „Bijeg u Egipat“ ili

³⁴⁴ Za Azru Begić bio je to nesumnjivi izraz stilskih principa magičnog realizma. „Bosanski pejzaž“ (1923./24.) dovršava formiranje svih elemenata navedene poetike, postajući „remek-djelom“ u Mijićevom opusu. Nakon njega sledi niz pejzaža, koji je u kvalitativnom smislu zatvorila „Drina“ (1926.). „Jezgroviti Mijićevi pejzaži oslobođeni su sitnih naplavina svakidašnjice, oni pripadaju jednom drugačijem, idealnom redu i kao da su praslike nekog svijeta zatravljene zaleđenosti, prožetog blagom, sveprisutnom melankolijom i uzdignutog do monumentalnosti. Oni bude čežnju duše za domom koji ne bi bio sazdan od stvari podložne mijeni.“ Slično Mijićev aktuelni rad tumači Grgo Gamulin, prepoznajući u njemu metafiziku bosanskog krajolika sa svim pratećim oznakama magičnog realizma, integrisanim već u prvom potpuno kompletnom delu iz te faze. „To je 'Bosanski pejzaž', sav u jednoj, tamnozelenoj boji, velik i monumentalan, a ipak bogato strukturiran u krivuljama brda i šumaraka. To je kompozicija organizirana bez greške, kao što će uskoro biti 'Drina' (1926.), koja u hrvatskom slikarstvu odavna drži paradigmatičku ulogu (kao i Tiljkove 'Lipe').“ A. Begić, „Predgovor“, u: *Karlo Mijić. Retrospektiva*, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1983, n.p.; G. Gamulin, „Karlo Mijić“, u: *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća*, I, 199-200.

³⁴⁵ Ne smemo da zaboravimo da je Becićev boravak u Blažuju (1919-1923.) postavio likovne okvire budućeg Mijićevog „magičnog realizma“. Ništa manje nije značajno i svedočenje koje je Kamilo Ružička pismima posredovao Tabakoviću, emotivno dodirnut vizijom etičke čistote koju je zatekao u bosanskom planinskom masivu sredinom treće decenije.

³⁴⁶ „U ovoj fazi, drugoj po redu, teme su uzete iz narodnog života i kršćanske mistike... Prevladava figura: pejzaž se javlja samo kao okvir čovjeku koji je, redovno, zahvaćen u gro-planu. Žena je obično naga i poput renesansne Venere postavljena pred široku pozadinu u čijem se dnu na strmom planinskom klancu uzdiže grad kao kakvo providenje iz bajke: u stvari je naš, bosanski, dio naše istorije, simbol naše srednjovjekovne slobode i samostalnosti... A u tom svijetu svetitelja iz Starog i Novog zavjeta, posve ravnopravan, javlja se bosanski seljak, koščat i izbran ali u hijeratskoj pozi punoj dostojanstva, a okvir mu je isti... Isus i Marija su obični pučani odjeveni u narodnu nošnju. Sva kršćanska mitologija prenesena je na naš teren. Zemlja Bosna, u Mazalićevoj viziji, postala je poprište svetih zbivanja, okvir dostojan

„Prolaznost“ omogućili širenje stereotipa o začudnom svetu skrivenom koliko reljefnim barijerama, toliko i neshvatljivim, metafizičkim grebenom bosanske otpornosti u odnosu na savremene uticaje i modernizatorske trendove.

Pojačanu aktivnost sarajevskih likovnih umetnika nije u to vreme svojim kritičarskim analizama pratila ključna figura *Pregledovog* kruga. Kršić je ostao neobično distanciran, i nije u idejni raster vlastitog poetičkog konstrukta pokušao da uvede likovne aktuelnosti. Relativno intenzivna događanja u Sarajevu na prelazu decenija, uključujući tu i izložbe dela nekih od vodećih jugoslovenskih umetničkih imena, nisu dotaknule njegov kritičarski nerv, ali je već u prvom broju časopisa, kratkom komemorativnom crticom u Monevu čast, postavio osnovnu konceptualnu propoziciju vlastitom shvatanju likovnog stvaralaštva. „Моне одбацује жанр, ослобађа сликарство од историје и литературе и даје му нове циљеве: непосредно осећање и проживљавање природе. Тако потискује академску објективност и формализам и доприноси победи индивидуалистичког принципа у европском сликарству...“³⁴⁷ Bila je to zanimljiva reakcija, koja je posredno mogla govoriti o nepristajanju na preteranu akademizaciju likovnog postupka, tako karakterističnu za aktuelnu poetiku „povratka u red“. Čini se da je Moneov rad ovde poslužio kao dobra prilika za podsećanje na individualnu vrednost kao osnovnu pretpostavku svakog umetničkog dela.³⁴⁸ Individualni karakter likovnog rada ostaće neprolaznom vrednošću

bogova.“ A. Begić, „Predgovor“, u: *Đoko Mazalić*, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1970, n.p.

³⁴⁷ J.A.K., „Клод Моне“, *Преглед*, 1, 1927, 14.

³⁴⁸ U Kršićevom odsustvu kritičarske kolumne ispisivali su Isak Samokovlija i Diana Srečko, formirajući karakterističan analitički pristup likovnom delu. Bila je to metodologija bazirana na razmatranju opštih fakturnih uslova njegovog nastanka. Kultivacija rukopisa u suočenju sa materijalnim fakticitetom dela otvarala je mogućnost izrastanju individualnog umetničkog stava, što je za navedene kritičare i bilo jedinstvenim dokazom likovne kompetencije. Prikazujući drugu izložbu *Četvorice* (1930.), Samokovlija je detaljno razmotrio sve ključne parametre. Ono što je u njihovim ličnim poetikama obeshrabrivalo mogućnost čvršćeg stapanja u okvirima grupe, istovremeno je otvaralo perspektivu autentičnog stvaralačkog iskustva za svakog od njih pojedinačno. „Стога ћемо утврдити да у колико је изражен код њих индивидуализам, да је у толико обележен и плус у њиховом стварању. Јер оно личности што осећамо иза њихових слика, оно је што нас веже за њихову уметност.“ Petrović je sav u unutrašnjim sukobljavanjima. „Изгледа да се он ломи највише у тој најтежој борби: између себе и туђих стремљења.“ Samokovlija u tom konfliktu prepoznaje evolutivni zamah, koji je umetnika poveo ka poetičkom razrešenju. „Али све ово као да је требало да се коначно из њега извије сликарски израз, и његова гротеска, која ће се разрешити више у боји него у цртежу, смири у оној мери коју подноси истински његова личност.“ Za razliku od njega Mijić je sav od snage i kreativnog napona. Iako pomalo monoton u boji, bez obzira na tonsku diferencijaciju, on ostaje na ozbiljnom umetničkom nivou. „Његов осећај за дубину и за светло ствара дубоку импресију снаге која је још сирова и не зна шта ће од саме себе. По томе је Мијић расан.“ Mazaliću priznaje radne kapacitete i sene njegovu ambiciju, ali ga u celini smatra nesređenim, i podložnim afektaciji. „Из његове тежње за неким класичним изразом рађају се хладне позадине његових слика које делују као кулисе... Главна карактеристика: слика није синтеза различитих сликарских тежња и сликарског израза него скуп њихов... Његов пејзаж није директна и чиста импресија. Кад је реалан, он је намештен и пун

Kršićeve kritičarske optike. Odsutan, imao je zameneke na poslu likovne kritike, i Samokovlija i Srećko pokazali su svojim priložima kako je u praktičnom smislu analitičko procenjivanje dela funkcionisalo, nikada ne ispuštajući iz vida činjenicu da umetnost ima posebnu socijalnu vrednost. Posredstvom umetničke produkcije savremena evropska društva, pa tako i jugoslovensko, emitovala su vlastiti civilizacijski nivo. Vrednošću vlastitih kulturnih produkata sameravala su se sa drugim zajednicama, učeći i preuzimajući od onih koje su u evolutivnom smislu uspešnije napredovale. Za uredništvo *Pregleda* to je istovremeno značilo i sagledavanje bosanskohercegovačke situacije iz posebnog unutrašnjeg rakursa. Lokalno stanje bilo je neophodno dovesti na jugoslovenski kulturni prosek, Sarajevo približiti u što većoj meri Zagrebu i Beogradu, i provinciji dati zamah kulturne dinamike koja nije dozvoljavala pad u atavističke ekstremizme zasnovane na primitivnom stereotipu žrtve. Urednička kolumna prvog broja časopisa bila je rezolutna. Ekonomsko i kulturno podizanje idu uporedo, i nekadašnja stagnantna izolacija Bosne i Hercegovine, koja je na neobičan način svedočila o istorijski verifikovanoj snazi i otpornosti rasnog elementa koji je naseljavao, sada je bila štetna, sprečavajući harmonično sudelovanje svih delova zajednice u jedinstvenom kulturnom naporu. „Југославија мора имати своју јадранску политику. То је услов њеног материјалног, моралног и културног развитка... У правцу Јадрана је најбољи део наше борбене и напредне расе. Њега треба дићи материјално и морално, да би он државу што више дигао.“³⁴⁹ Ozbiljna kriza koja je jugoslovensku zajednicu zahvatila upravo u tom periodu, zahtevala je od liberalne sarajevske elite preduzimanje svake neophodne mere koja je svojim delovanjem mogla da amortizuje dramatične posledice, uvek vodeći računa o složenim uslovima bosanskohercegovačke stvarnosti. Likovna umetnost nije bila izuzetak. *Pregledova* strategija podrazumevala je visoki ritam u praćenju događaja na jugoslovenskoj sceni, posebno onih koji su govorili o komparativnim vrednostima

еклектицизма ('Врандук', 'Мост у Паризу'); кад је импресиван, он је чудан (мотиви са Јахорине) и опомиње на неперспективно сликање.“ Diana Srećko dodaje analitičkoj kritici nekoliko dobrih zapažanja, a posebnim kvalitetom izdvajao se kritički prikaz sarajevske izložbe Mujadžića i Ružičke (1931.), koji su u izostanku *Zemlje* poslužili poput sažete zamene istoj. Perceptivni kritičar zabeležio je da su njih dvojica polazili iz doktrinarno suprotnih uglova, gradeći svoja dela na različitim pretpostavkama. Priznajući Mujadžiću tehničku virtuoznost, on je kroz slojeve njegovog tonskog rafinmana uočio jednu značajnu posledicu. „Очигледно је да још стоји под утицајем Пабла Пикаса из његове неокласичке епохе (коју је, уосталом, овај немирни сликар давно преживео).“ Privedba vezana za Pikasov uzor svedočila je o dobrom poznavanju aktuelnih tokova modernističkog slikarstva, kao i o činjenici da je oslanjanje na monumentalnost forme već pripadalo rekvizitorijumu prethodno dovršene stilske faze. Citati u: И. Самоковлија, „Изложба четворица“, *Преглед*, 84, Сарајево, 1930, 811-814; Д.С., „Четири уметника и три изложбе“, *Преглед*, 86, Сарајево, 1931, 117-119.

³⁴⁹ Аноним., „Реч уредништва“, *Преглед*, 1, Сарајево, 1927, 1.

umetničkog delovanja na tada celovitom državnom prostoru. Časopis je isticao trenutke sposobnosti jugoslovenskih umetnika da izdrže sameravanje sa evropskim kontekstom, uvek vodeći računa o načinima i prilikama u kojima su oni u svoj njihovoj autentičnosti reprezentovani inostranoj publici. U njegovim prvim godinama taj zadatak obavljali su Jefta Perić i Kosta Hakman, ali je bez ikakve sumnje prednjačio Kosta Strajnić, koji je u tadašnjim *Pregledovim* kolumnama do konačnog zaključka doveo vlastitu kritičarsku karijeru.³⁵⁰ Njegovi tekstovi svedočili su o funkcionalno traženoj sintezi nekadašnjeg nacionalnog idealizma i sadašnje smirene upućenosti na osnovne kvalitativne parametre umetničkog dela. Ipak, u celini kritičarske strukture časopisa izostajala je preciznija teorijska podloga, ona na koju su neproblematično mogli da nalegnu pojedinačni stavovi svih saradnika po pitanjima umetnosti. Taj zadatak logično je stajao pred Jovanom Kršićem, i on će na njega delimično i da odgovori.

Najavljujući postavljanje Meštrovićevog spomenika Grguru Ninskom u Splitu (1929.), pohvalio je izbor umetnika, jer je „on bio taj koji je svu našu istoriju, naše patnje i prkose uhvatio u materiju, davši joj jaku rasnu dinamiku. Stroga i preteća lica, u stavu branitelja, Grgur, u odeždi teških nabora, liči na stare bogove Asirije i Babilonije koji su slazili na zemlju, svakog stoleća, kad je nacija bila u opasnosti“.³⁵¹ Bile su to reči koje su gotovo idealno pristajale namerama idealizatorske treće decenije, čineći dobro skrojenu verbalnu kožu kojom je prekrivan socijalni izgled likovnog dela. Tri godine kasnije, potpuno promenivši vrednosnu paradigmu, izvestio je o Maneovoj stogodišnjici, i to nikako ne samo u kurtoaznom maniru. Priliku je iskoristio da

³⁵⁰ Prikazujući izlobe Šumanovića, Režeka, Dobrovića, ili polemike oko Meštrovićevog „Pobednika“, Strajnić je nastavio sa shvatanjem uloge umetničke kritike kao aparature koja je svojim delovanjem dodatno širila aspekte društvene prihvatljivosti dela. Izvrstan primer predstavljala je njegova oštra kritika praške izložbe Kolegija jugoslovenskih grafičara. Ne samo da je negirao umetničku relevantnost učesnika, već je odlučno ustao protiv patronizujućeg tona češke kritike. „Ми бисмо желели да се чешкословачка метропола што пре упозна са квалификованим представницима југословенског сликарства, вајарства и графике и да чешка критика сама увиди колико је грешила када је поводом изложбе Колегија југословенских графичара водила рачуна много више о савезничким и словенским братским симпатијама него о стварној уметничкој вредности изложених радова. Ако су обзиром често користили у политици, у уметности су они редовно штетни. Поготово када је у питању југословенска уметност чија вредност, по нашем искреном мишљењу, далеко превазилази вредност југословенске политике.“ U poznim dvadesetim umetnost nije više bila samo delom patriotskog paketa koji je slat preko granice da pobudi empatiju kod domaćina. Strajnić sada u umetnosti prepoznaje unutrašnji kvalitet, onaj koji prvenstveno komunicira svojim jezikom, ulazeći u razgovor sa drugim jezičkim modalitetima na različitim evropskim scenama. Umetnost je na taj način bila značajnim sadržajnim elementom društvenog identiteta, i što je iz Strajnićeve vizure posebno značajno, kvalitativno je stajala iznad tradicionalnih političkih oblika komunikacije. Takvo gledište o vrednosti i funkciji savremene umetnosti autor je delio sa uredničkim timom *Pregleda*, što je njegovim prilozima davalo posebnu težinu. Citat u: K. Strajnić, „Југословенске изложбе у Прагу“, *Преглед*, 20, Сарајево, 1927, 8-10.

³⁵¹ J.K., „Kip Grgura Ninskog u Splitu“, *Преглед*, 69, Сарајево, 1929, 166.

precizno formuliše stavove o modernoj umetnosti.³⁵² Činjeničnom tačnošću ukazujući na mesta koja su bila nezaobilazna u formiranju Maneovog mita, počevši od 1863. i „Doručka na travi“, Kršić je eksplicitno stao uz principe likovne modernosti. Odbijanje većeg dela pariske publike da prihvati Maneovu likovnu ekskluzivnost nazvao je bez okolišenja „hajkom lažnih moralista“. Ali, za pisca ta je modernost imala jednu važnu pretpostavku. „Velik i plodan stvaralac, on je uspeo da svoja shvatanja i svoje geslo: 'Il faut etre de son temps' (Treba biti savremen) obrazloži i nametne celoj generaciji, i da tako zaista zasluži ime oca modernog francuskog slikarstva. U ovom slučaju bi trebalo podvući reč francuskog, jer Maneov impresionizam, više nego ma koji drugi umetnički pravac ima u sebi nešto čisto nacionalno francusko. Ali, Mane nije ostao veran samo francuskom duhu i francuskom oku, nego u najviše svojih slika i francuskim motivima.“³⁵³ Modernost je prepoznata i prihvaćena u oblasti likovne umetnosti kao samostalna vrednost, uz jednu neizbežnu dopunu. Ona nije ostavljena potpuno autonomnom, vizuelno apsolutno detašovanom, nego je smeštena u okvire lokalno čitljivih kodova. Francuski modernizam eksplicitno je upućivao ka činjenici da je fenomen modernosti morao neizbežno biti posmatran kroz regionalno diferenciranu optiku, i da kao takav nije postojao poput nekakvog univerzalnog monolita. Spoljašnje obrise poprimao je u zavisnosti od zatečenih okolnosti unutar kojih je funkcionalizovan. Dijalektički spoj temata i tehnike bio je uslovom modernističke vizije, i Kršić je u tom smislu već uložio određeni kritičarski napor.

Složena sinteza atavističkih i savremenih komponenti, za kojom je kao sveobuhvatnim estetskim opravdanjem tokom treće decenije tragao Kršić, našla je adekvatan izraz u pripovedačkoj aktivnosti *Grupe sarajevskih književnika*. Na njenom primeru izvršeno je uvezivanje po hronološkoj vertikali različitih narativnih slojeva, sve do nečega što je u vidu Kočić-Ćorovićevog poetičkog modela činilo doktrinarni nukleus savremenih književnoumetničkih nastojanja. Slično evolutivno poreklo nije moglo biti rekonstruisano i u slučaju bosanskohercegovačke likovne umetnosti. Nikakva vekovima bogata ili socijalno značajna tradicija likovnog stvaranja nije bila u stanju da ponudi konstruktivnu vertikalu za savremeno modernističko evoluiranje forme i sadržaja. *Četvorica*, organizaciono i dobrim delom radno sinhroni sa navedenom grupom književnika, nisu mogli biti likovni segment, svojevrsna podzona idejnom svetu organizovanom isključivo unutar disciplinarnih pretpostavki

³⁵² J.A.K., „Stogodišnjica E. Maneta“, *Преглед*, 97, Сарајево, 1932, 442-443.

³⁵³ Isto, 442.

književnosti. Slika i reč nisu podelili metodološku pretpostavku, i Kršić je to izvesno dobro osećao.³⁵⁴ Analitički pristup likovnoj kritici, kojeg su početkom četvrte decenije negovali Srećko i Samokovlija, svedočio je o već visoko formiranoj svesti o tome da je likovnoumetničko delo pripadalo ekskluzivnoj zoni samo njemu pripadajućih postupaka i vrednosti. Ono što je iz perspektive kriznih dvadesetih delovalo poput simboličkog čina čiji je značaj bilo neophodno i javno verifikovati, u izmenjenoj situaciji tridesetih postalo je bespotrebnim balastom. Umetnička imaginacija, bez obzira na svu vehementnost forme i rasne simbolike, nije imala i političku moć, i niukoliko nije bila razrešavajući *Deus ex machina*. Umetnosti je u atmosferi tridesetih, obeleženoj posvemašnjom zakočenošću etno-nacionalnim konfliktima, bilo neophodno pristupiti iz drugačije vizure. Nekadašnja tendencija koja je nagoveštavala konačnu realizaciju vitalne supremacije dinaridskog čoveka, a sve posredstvom umetničkog dela, završena je na *Pregledovim* stranicama „Grgurom Ninskim“. Obeležavanje Maneove godišnjice bilo je sasvim prikladnim povodom da Kršić dotadašnju kritičarsku aparaturu koriguje i dopuni strogim vezivanjem uz opipljive činjenice aktuelne stvarnosti.

Kako je taj novi Kršićev kritičarski pristup manifestovan u praksi, pokazala je njegova analiza Jesenje izložbe likovnih umetnika Drinske banovine, 1932. godine.³⁵⁵ ³⁵⁶ Segment posvećen slikama Hinka Lasa sledio je analitičku metodologiju Srećko i Samokovlije. Delo je živelo svojim formalnim elementima, oslobođeno ideološkog imperativa. Umetnikovi oko i ruka bili su jedinim delatnim uslovima slike.³⁵⁷ Lasova dela pokazivala su specifičnu slabost u suočenju sa kolorističkom punoćom postupka, određujući smer u kojem će se scena pomerati tokom decenije. Istovremeno, kritičar je na osnovu navedenog deficita bio u stanju da razvije potencijale nanovo upotrebljenog istorijskoumetničkog termina. Kršić je novu tendenciju modernističke autohtonosti prepoznao u stilsko-terminološkom okviru impresionizma, gradeći dovoljno široko područje u kojem će koloristička naglašenost u pristupu motivskoj građi dobiti i svoje

³⁵⁴ Deo tog nesrazmera osetio se u kritičkom prikazu Meštrovićevog „Grgura Ninskog“, koji je obilovao uzvišenom, retrospektivnom retorikom dostojnom mitskih okvira tendenciozno shvaćene prošlosti.

³⁵⁵ Izložbe umetnika Drinske banovine biće *ad hoc* rešenje za hronični problem umetničke organizacije u međuratnom Sarajevu. Neki od tadašnjih posmatrača vezivaće taj pojačani duh umetničkog angažovanja sa političkim promenama i ličnim afinitetima bana Vladimira Popovića. Ipak, organizaciona uloga koju će po pitanju zajedničkih izložbenih aktivnosti u sarajevskim tridesetim imati lokalni ogranak *Cvijete Zuzorić* činila se stabilnijim razlogom. Videti u: A. Begić, *Umjetnost Bosne i Hercegovine*, 13.

³⁵⁶ J. Kršić, „Две ликовне изложбе у Сарајеву“, *Преглед*, 107-108, Сарајево, 1932, 655-659.

³⁵⁷ „То су сарајевски мотиви, гледани под кубистички стилизованом перспективом. И док своје тврдо геометријско формирање хармонизује тонски... он даје утисак извесне снаге, али чим да реч боји, особито црвеној, она му разбија волумене, дакле оно што је суштина његових слика.“ Isto, 657.

precizno teorijsko opravdanje. Njega čitamo u uvodnoj napomeni. „Дванаест сликара и три кипара поделили су се, као што је *usus* на великим изложбама, на левицу и десницу.“³⁵⁸ Već na prvi pogled aluzija o političko-ideološkom kontekstu iz kojeg su nastupali levičari i desničari nije mogla dobiti svoje opravdanje u likovnoj stvarnosti. Tako su na strani levice bili grupisani Mijić, Petrović, Mazalić, Sumereker, Las, Ozmo, sve odreda apartne ličnosti, verovatno međusobno značajno distancirane i po pitanju intimne privrženosti nekoj od savremenih političkih opcija. Presađivanje egzaktno ideoloških termina nastupilo je kao verovatna posledica kritičareve svesti o dijalektičkom principu koji je najšire shvaćena levica uvek isturala u prvi plan svojih idejnih pretpostavki. Malom terminološkom igrom Kršić je levičarima na sarajevskoj likovnoj sceni nazvao one koji su svoju poetiku posmatrali u skladu sa unutrašnjom dijalektikom postupka. Impresionizam se ukazivao više kao verbalni opis navedenog postupka, nego što je čvrsto stilski obavezivao nekakvom preciznom istorijskom reminiscencijom. Uostalom, Hinko Las posrtao je u sudaru forme i boje, svedočeći o unutrašnjoj složenosti i mogućim protivrečnostima navedene dijalektike. Kršićeva desnica, logičnim svođenjem, stajala je u suprotnom principijelnom uglu, nefleksibilna i grčevito vezana uz tačno jedan modalitet, jednu delatnu zonu, nenapojenu sokovima vitalnog realizma. Osvrt na izložene skulpture Ive Despić u potpunosti je objašnjavao radni deficit tako formirane likovnosti. „Гђа Ива Деспић има једно хладно и површинско осећање пластике. То је реализам који лебди у простору, који нема земаљске тежине, и најбоље се осећа у гипсу, каткад и у мрамору. Једини гипс је материјал у коме може да живи ова пластика лишена динамике.“³⁵⁹ Realizam bez težine i dinamike, sveden na nivo naturalističke translacije činjenica stvarnosti u inertnu materiju (ovde gips), bio je opozitom dijalektički shvaćenom impresionizmu. I dok Mijić „свраћа пажњу с неколико свежих и чврстих у боји акварела“, Mazalić „своја платна глади и дотерује; отуда утисак рутинираности.“³⁶⁰ Uostalom, selekcija umetničkih reprodukcija koje je *Pregled* periodično objavljiavao govorila je dosta o promeni pravca. Pretpostavimo li da je izbor delimično bio i Kršićev, možemo da shvatimo njegov pozitivan stav u odnosu na tadašnji Mijićev rad. Tako u februarskom broju 1931. godine *Pregled* donosi reprodukciju Mijićevog crteža

³⁵⁸ Isto, 655.

³⁵⁹ Isto, 659.

³⁶⁰ Analiza Mazalićevih radova dodaje još jedan prilog tumačenju Kršićevih terminoloških rešenja. „У сликању фигура, реалиста, у гледању на пејзаж импресиониста. Мазалић не третира уљену боју ни реалистички ни импресионистички; за реализам он је одвећ декоративан, за импресионизам одвећ церебралан.“ Isto, 656-657.

„Cirkus“.³⁶¹ Izveden razvučenim tušem, odlučno je nagoveštavao promenu. Umesto neporecive plastike moćnih monohromnih grebena, koji su živeli autoritetom idejno produkovanih aluzija, posmatrač je u „Cirkusu“ suočen sa banalnošću života u elementarnom stanju. Za beleženje i likovnu fiksaciju prolaznog trenutka bilo je potrebno korigovati tehničke propozicije dvadesetih. Na mesto solidnih bojnih elemenata kojima su građene konstruktivne celine pejzažnih slika, sada je nastupilo oslobođenje poteza, koje je i radno i simbolično svedočilo o individualizaciji postupka. Autor i motiv spajani su tananim uslovima izmičuće impresije, koja osim sebe same nije imala nikakvo drugo opravdanje vlastitom postojanju. Koincidirajući sa Kršićevim tekstom o Maneu, i sa Jesenjom izložbom 1932. godine, Karlo Mijić likovno je saopštio potrebu da se slici pristupi iz drugačije perspektive. Tako će u decembarskom intervjuu za *Jugoslavenski list* (te iste 1932. godine) rezolutno utvrditi činjenicu o boji kao „najslikarskijem elementu“.³⁶² Promena je bila suštinska. Motiv na kojem je likovno delovano zavredio je vlastiti trenutak, autentično vreme postojanja. Uvezao se sa umetnikom, deleći temporalne i topografske preduslove međusobnih postojanja. Nikakve istoricističke aluzije nisu ulazile u njegovo konačno razumevanje.³⁶³ Istražimo moguće razloge promene.

Regionalistička poetika „pripovedačke Bosne“, koja je konceptualno prekrivala sarajevsku kulturnu scenu dvadesetih, uključujući jednim delom i likovnu, imala je zajedničku poveznicu sa najšire shvaćenom jugoslovenskom situacijom „povratka u red“. Vitalistička vizija kojom je balkanska vekovna izglobljenost izvan osnovnih istorijskih tokova tumačena kao prednost, kao moralno kodifikovana svežina kojom će nove društvene forme biti ispunjene, dominirala je tadašnjim javnim diskursom; u rasponu od Cvijićeve antropogeografije, pa sve do teza o umetnosti koje su, kao što je bio slučaj sa Babićevim tekstom iz 1924. godine, uveliko računale na „varvarina“ i njegovu rezistentnost u odnosu na dekadentne traume gradske civilizacije.

³⁶¹ U katalogu Mijićeve retrospektivne izložbe (1983.) ubeležen je pod rednim brojem 207, kao „Cirkuska atmosfera“.

³⁶² O. Sykora, „Što spremaju naši likovni umetnici“, *Jugoslavenski list*, Sarajevo, 24,25,26.12.1932, 2.

³⁶³ „Očito je da se Mijić sada okreće prizorima oko sebe pa na velikom crtežu 'Cirkuska atmosfera' obuhvata široku urbanu panoramu sa veoma dinamičnim životom; kao da se onaj zatravljeni led dodirom neke čarobne palice pokrenuo i svijet poprimio svoje svakodnevno užurbano lice da u 'Građenju' ponovo poprimi nešto od ekspresionističkog patosa suprotstavljanjem visokih vertikalna gradnje panično i koso pokrenutim tijelima.“ Nije samo strukturna uloga kompozicionih vertikalna i dijagonala obnovila ekspresionistički duh. Promena motiva sudelovala je podjednako u drugačijem osećanju crteža. Umesto traganja za preduslovima postojanja rasnog tipa, sada akterom postaje pojedinačni *homo faber*, suočen sa težinom stvarnog materijala, i svetom kojeg kreira umornim zamahom vlastitog tela. Sve je to ulazilo u ekspresivnu celinu egzistencijalnog isečka, na način kako ga je perom i tušem na novi način zahvatio Mijić. A. Begić, *Karlo Mijić*, n.p.

Taj opšti anticivilizacijski i antiurbani sentiment kojim se nadahnjivala liberalna jugoslovenska elita u prvim poratnim godinama, dobiće krajem decenije ekskluzivno nacionalne obrise. Ubistvo skupštinskih poslanika HSS i kasnija kraljeva diktatura, usmerili su parametre antropogeografskog mišljenja ka aktuelnim problemima unutrašnje politike, posledično oblikujući novi doktrinarni pejzaž. Dobar primer takvog ponašanja reprezentovala su dva teksta u *Hrvatskoj reviji*, 1929. godine. Filip Lukas, polazeći od geografskih pretpostavki hrvatske istorije, razvio je posredstvom različitih historicističkih aluzija kontekst savremenih jugoslovenskih dešavanja, naglašavajući shvatanje po kojem etnički definisani regioni naizgled jedinstvene države, odlučujućim delovanjem različitih kulturno-istorijskih predispozicija, nisu mogli biti dovedeni do uspešne koegzistencije. Sledeći ideju o zonama karakterisanim različitim kulturnim nasleđem, Lukas ne samo da je iscrtao novu etničku mapu, dodeljujući Sarajevo hrvatskoj zoni i lomeći *Pregledov* koncept o Bosni i Hercegovini kao harmonizujućem elementu, nego je analizom istorijskih tokova utvrdio konceptualnu neuklopivost etnički diferenciranih regiona u jedinstvenu jugoslovensku državu.³⁶⁴ Pogubni Lukasov zaključak, posredstvom istorijskog obrasca srpskog entiteta, metaforički je ukazivao na nemogućnost južnoslovenskog kulturnog usaglašavanja. U njegovoj historicističkoj viziji sve je bilo dovršeno u dalekoj prošlosti, i balkanske prostore naseljavali su sada već potpuno formirani kolektivni mentaliteti, pri čemu su neki od njih, po inerciji pripadajućeg im istorijskog toka, svojom opštom konfiguracijom bili pretnja drugima.³⁶⁵ Južnoslovenska koegzistencija pokazivala se otuda kao nemogući projekat, pre svega suočena sa činjenicama kulturnog nepripadanja. Nelagodu koja je proistekla

³⁶⁴ F. Lukas, „Naš narodni problem s geopolitičkoga gledišta“, *Hrvatska revija*, 2, Zagreb, 1929, 81-95.

³⁶⁵ Lukas je svesno doveo u kontakt prošle traume sa savremenim političkim konfliktom, odbijajući svaku pomisao o individualnosti mogućih problema, a ništa manje i individualnosti onih koji im analitički pristupaju. Bio je to trenutak u kojem je razbijena iluzija poratne liberalne elite o rasnoj superiornosti dinaridskog čoveka, kao efektivno zajedničkoj karakteristici svih južnoslovenskih naroda. Sada je ona postala neprijatno adaptirana u okvirima otvoreno desničarske vizije ekskluzivne etničke nadmoći, koja je naglašeno isticana unutar opšte dinamike lokalnih istorijskih kretanja. Kako je taj organicistički princip funkcionisao u slučaju srpske zone, svedoči sam autor. „Primivši Srbija prije toga, još u svojem labilnom stanju, vjeru i kulturu iz Bizanta, i to u doba njegove dekadence i u okamenjenosti, primila je nužno i sve poroke, koje su bile značajne za Bizant onoga doba: kao azijsku političku despociju, vjerski cezaropapizam, čime su se udomili apsolutizam državni i intolerancija vjerska, i sloboda čovjekova bila time uništena.“ Odbijajući vreme kao faktor promene, Lukas sažima vekove, videći u savremenom korpusu srpskih državnih ideja i političke prakse nenarušivi kontinuum sa opisanim vizantijskim modelom. Kao takav, predstavljao je civilizacijsku pretnju, i onaj dinaridski vitalizam ranih dvadesetih dobio je u ovim uslovima sasvim novo usmerenje. Njegova je snaga za autora, u neobičnom prevratu, sada stajala kao civilizacijski štit, osvežavajući stari historicistički stereotip odbrane zapada. „Uzme li se u obzir, da su državne ideje i oblici vladanja, pravni uređaji, naziranje na svijet, stvaranje poezije, nauka i umjetnost okupljeni oko jedne metafizičke jezgre, i da su to samo simboli vjerskoga osjećaja, onda će se razumjeti, koliko duboke razlike postoje između zapadnoga i balkanskoga svijeta.“ Isto, 93.

iz bliskog kontakta kulturnih modela organizovanih oko suprotnih „metafizičkih jezgri“ posvedočiće na jedan specijalizovan način Ljubo Babić u sledećem broju citiranog časopisa.³⁶⁶ Gradeći širokopojasni pregled topografskih uslova likovnog stvaranja u tadašnjoj Hrvatskoj (bez obzira na trenutne administrativne granice), Babić je stupio na idejni teren koji je svojom konzistencijom pokazivao neobičnu podudarnost sa onim Lukasovim. Osim što je pristupio organicističkoj kolektivizaciji umetničkog izraza na osnovu uočenih atavističkih struktura, Babić je dodatno komparativno razdvojio nasledne elemente južnoslovenskih likovnih praksi. Jedna takva ruptura, perceptivna po svojoj formalnoj manifestaciji, prosecala je tkivo hrvatske umetnosti, regionalizujući ga unutar dva topografska totaliteta, ali bez namere da neizlečivo separiše jedan od drugoga. „Dok Dalmatinac opipom traži formu i modelira i stvara ili bolje gradi trodimenzionalnu masu i tu masu stavlja kao znamen u prostor, kada je s elanom pod raznim često i suprotnim vjetrovima jedrio, Posavac ili Podravac na dvodimenzionalnu plošninu imaginira prostor trodimenzionalnu sliku u dubinu.“³⁶⁷ Konstanti prostora obe grane hrvatske kolektivne likovnosti prilazile su na njima odgovarajući način, posedujući onu od Lukasa pretpostavljenu poveznicu „metafizičkog jezgra“, i sada oštro perceptivno suprotstavljene drugom, i to drugom smeštenom unutar nekada zajedničkog južnoslovenskog kulturnog okvira. „Zajedničko i jednima i drugima ista mladost i sirovost i potpuno nova mlada želja za umjetnošću i novim izrazom, sličan temperament, što osvaja u prvoj vatri, im je i zajednička protivnost dvodimenzionalnom Orijentu. Jedni i drugi kroz vijekove su shvaćali, danas možda jače nego ikad, da im je orijentalni likovni izraz tuđ. Taj se likovni izraz najizrazitije očituje u dvodimenzionalnoj ikoni.“³⁶⁸

Idejni komplot sa stranica *Hrvatske revije* neizbežno je upozorio Kršića i njegove intelektualne kolege na svu pogubnost definitivnog raskida srpsko-hrvatske kulturne celovitosti. Posledice bi za bosanskohercegovačku poziciju i njene životne ritmove bile nesagledive, i urgentnom se činila svaka moguća intervencija. *Četvorica* bi na taj način nosili u svojoj strukturi, u impulsu objedinjenja, nešto od te urgentnosti,

³⁶⁶ Lj. Babić, „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše“, *Hrvatska revija*, 3, Zagreb, 1929, 196-202.

³⁶⁷ Isto, 199.

³⁶⁸ U nastavku Babić gotovo idealno pristaje Lukasovim idejnim šinama, odlazeći u pravcu otvoreno političkih aluzija. „Bizant sa cijelim svojim magijskim, privlačivim mrtvim svijetom, pod zlatnim kupolama u mističnoj polutami, gdje se iskre bjeloočnice svetaca i svetitelja i samog Boga ili njegovog namjesnika ukrućenog u apsolutnu autokratsku stoljetnu dvodimenzionalnu nepromjenljivu formu, tuđ je u osnovi i protivan našem značaju.“ Ovde je „metafizička jezgra“ istovremeno doticala religiozni koliko i politički sadržaj, dajući u metafori oseifikovane ikone dovoljno veziva za idejno projektovani jedinstveni front hrvatske likovnosti. Citat u: Isto.

gradeći kroz slojeve kritičarske percepcije kontranarativ Babićevoj kulturnoj ekskluzivnosti. Istovremeno, *Pregledovi* kritičari usmerili su pažnju na fakturane činjenice rada, odbijajući tako postavljenim analitičkim pristupom pretenzije ideologizovane stvarnosti. Sadašnjost postupka suprotstavljena je idealizovanoj viziji trajnih uslova nastanka umetničkog dela. Kršićevo vezivanje umetničke pažnje za izmičuće činjenice stvarnosti, upravo na način na koji je to učinio Mane svojim delom (ili Mijić laviranim crtežima), predstavljalo je strateško repozicioniranje umetničkog fokusa na efemerne i često banalne činjenice svakodnevice. Dodatak da je ta stvarnost bila neizbežno francuska nije umanjivao trenutačnost i potpunu neizvesnost porekla senzacija, bilo da se radilo o alegorizovanim činjenicama gradskog života („Olimpija“) ili o žanru podignutom do nivoa istorijske slike („Borba Kersardža i Alabame“).³⁶⁹ Maneovo autentično likovno saprisustvovanje dinamici stvarnosti zavredilo je iz Kršićeve kritičarske perspektive status likovnog modernističkog štita. Paradigma njegovih platana na kojima su se u diskurzivitetu materije i postupka mešale činjenice sadašnjeg i prošlih događanja bila je shvatljiva *Pregledovom* kritičaru, koji je i sam idejno tragao za sintezom vizuelne realnosti i modernističkog postupka. Likovna leвица, na način kako je prepoznata u Kršićevoj kritici, izrastala je na savremenom spoju percepcije i tehnike, paradoksalno štiteći samim preuzimanjem političke terminologije umetnost od njenog funkcionalnog uklapanja u savremene političko-ideološke konstrukte.

4.2. Nakon 1933.

Činjenice stvarnosti nastavile su neumoljivo svojim tokom. Naredna godina (1933.) zahtevala je dramatičnošću opšte konfiguracije čitav niz intervencija, koje su u nekim slučajevima dovodile do idejne zbunjenosti u nečemu što bi u najopštijem smislu moglo biti okarakterisano imenom antifašističkog fronta. Prateći opštu promenu diskursa, i njegovo dramatično zakretanje udesno, Kršić je iz vlastite uredničke pozicije

³⁶⁹ Upravo će prikaz spomenutog pomorskog duela (1864. godine) obelodaniti svu kompleksnost odnosa između činjenica stvarnosti i modernističkog postupka kojim su te činjenice prevedene u sliku događaja. Mane je dinamično angažovao svoje potencijale, od aluzije da je zaista bio delom vizuelne celine bitke u šerburskoj luci, pa do nespecifične upotrebe „japanističkih“ prostornih rešenja. U konačnom, slika je snagom autorskog angažmana, Maneovom odlučnošću da pikturalizuje sadašnje i prošle činjenice koje su oblagale događaj i njegovu likovnu preradu, postala nesravnjivim fakticitetom po sebi. „It is, in fact, a battle between colour and light, where the blacks and the few dots of red enhance the tumultous gree of the waves.“ Navod u: G. Neret, *Edouard Manet 1832-1883. The first of the Moderns*, Taschen, Koln, 2003, 42. O „Borbi Kersardža i Alabame“ videti opširnije u: A. Krell, *Manet and the Painters of Contemporary Life*, Thames and Hudson, London, 1996, 84-87.

mogao da oblikuje osnovnu idejno-političku tendenciju *Pregleda*. Uredničkim tekstom „Između Marksa i Hitlera“ (u martovskoj svesci časopisa), označeno je konačno premeštanje analitičkog interesa sa vanvremenog gorštačkog mita, na realno postojeće, klasno stratifikovano društvo, a još više na njegovu sposobnost da u sebi nađe adekvatan protivodgovor desničarskoj ekspanziji.³⁷⁰ Postavljajući analogiju sa propašću „marksističkog fronta“ u Nemačkoj 1914. godine, koja je neizbežno dovela do sveobuhvatne evropske katastrofe, Kršić je u neuspehu tog istog fronta da spreči nacističku uzurpaciju vlasti prepoznao zlokobnu najavu nove kataklizme, i to upravo „na mestu gde se smatralo da je najčvršći, jer je marksistička vojska, naročito ona s prednjih linija, dezertirala.“³⁷¹ Dajući za pravo Marksovim socio-ekonomskim razmišljanjima, autor ih je prepoznao kao jedan od mogućih pravaca za saniranje opasne društvene anomalije, sada već globalizovane, sa ništa manje globalnim posledicama. Tražeći razloge koji su Nemačku i Evropu vodili ka opasnoj istorijskoj repetitiji, Kršić ih je evidentirao upravo u problemu koji je permanentno opsedao njegovu misao: u opštem deficitu kulturnih potencijala. Simplifikovanje problema koji su mučili tadašnja društva, posezanje za lakim rešenjima, ciljana uznemirenja masa, maliciozne revitalizacije starih trauma, sve to je u situaciji koju je karakterisao nizak nivo kulturne senzibilisanosti omogućavalo rigidnu desničarsku supremaciju. Prepoznavši u antimarksističkoj reakciji osnovni pravac ekstremističkih namera, otvoreno je upozorio na neprihvatljivost takve propagande. Spojena sa gore navedenim procesima, vodiće u konačnom ka iščeznuću emancipatorskih potencijala savremene kulture. „A interesantno je, i nije slučajno, da na čelu te reakcije, koja se opire uglavnom o malograđansku psihologiju, stoje ljudi koji čarobnim štapićem znaju da pale vatru na vodi i u isto vreme propovedaju nacionalnu megalomaniju, imperijalizam, antisemitizam, nacionalističku mržnju i socijalnu pravdu... Nacionalni šovinizam ustao je protiv ideje internacionalne solidarnosti i saradnje. Slabići opet dezertiraju s marksističkog fronta i prilaze novoj orentaciji, t.j. orentaciji prema onome ko ima vlast u rukama... Šovinizam i megalomanija ne mogu održati na okupu ni Hitlerovu vojsku, naročito ne danas, naročito ne na frontu antimarksističkom, i antikulturnom.“³⁷² Ono što se moglo pročitati u naglašenom antifašizmu *Pregleda* ticalo se razvijene svesti uredništva da je gorštački moral, na koji se prethodno oslanjalo kao na nepogrešivi

³⁷⁰ J. Kršić, „Između Marksa i Hitlera“, *Преглед*, 111, Сарајево, 1933, 129-131.

³⁷¹ Isto, 129.

³⁷² Isto, 131.

korektiv društvenih anomija, anahrono bezvredan u novim tektonskim sučeljavanjima. Društvo je sada prepoznavano u kompleksnosti njegovih unutrašnjih protivrečnosti, kao forma koja sve više komunicira klasnim, a ne idealizovanim likom nacionalnog mita.

Promena epistemološkog shvatanja koju pratimo kroz tekstove Kršića, Šnajdera ili Milićevića, utiće i na oblikovanje stanovišta o likovnoj umetnosti.³⁷³ Nešto od toga u slučaju vlastitog kritičarskog senzibiliteta pokazaće i sam Kršić osvrtno na zajedničku sarajevsku izložbu Petrovića, Studina i Bajlona. Iznova se žaleći na nedostatak zanatskog strpljenja i skrupuloznosti kod Romana Petrovića, priznao je da je „po nervu kojim oseća boju i njene tonske odnose jedan od onih retkih koji su rođeni da slikaju.“³⁷⁴ Ali, ta se ekspresivna koloristička autohtonost u poslednjim delima počela formirati u nešto ikonografski opipljivo, i znatno manje estetski autonomno od različitih pejzažnih derivacija prethodnog perioda. Empatija je postala osnovnom karakteristikom tog novog, značenjima kompleksnog ciklusa, omogućavajući kritičaru da kroz likovna rešenja prepozna i transponuje promene u vlastitom idejnom stanovištu. „Ova najnovija velika platna imaju pretenzije da prikažu novu stvarnost, da istaknu tendenciju i umetnički opišu neka zardana mesta naše rasklimane društvene mašine. Zato i pri oceni ovoga slikarstva na prvo mesto dolaze pitanja koja su izvan svakog artizma, a to je pitanje virulentno-socijalne prodornosti teme i pitanje psihološke ubedljivosti pri njenom tretiranju. Ali, u neposrednoj blizini literature i njenog simbolizma, Petrović uspeva da ipak ostane na slikarskoj liniji i da svoju socijalnu kritiku kaže jače bojom, grotesknim deformiranjem crteža i tendencioznim nadimanjem forme, nego anegdotom.“³⁷⁵ Kršić ovakvim pristupom izlazi izvan pravila mitopoetske konstrukcije. Ničeg nije bilo sa onu stranu oštih granica kojima je bila omeđena stvarnost upravo postojećeg trenutka. Još se značajnijom ukazivala osvojena činjenica po kojoj je likovno delo bilo moguće posmatrati poput mape na kojoj je ta ista realnost ispisivala svoje tragove, uz prisutnu primedbu da su mapirani podaci morali proći kroz likovni filter kompetentnog autorstva. Tako je u Kršićevoj analizi Petrovićevih novih slika prepoznata složena ravnoteža individualnog i socijalnog. Ono što je ovo prepoznavanje učinilo izuzetno vrednim sadržano je u preciziranju stilsko-tehničkih okvira unutar kojih je smešteno Petrovićevo delo. Kršić je tragajući za dovoljno fleksibilnim terminima načinio opšti

³⁷³ N. Milićević, „Krlježa o umjetnosti“, *Преглед*, 113, Сарајево, 1933, 312-314; Dr. M. Šnajder, „Rasni veltanšaug hitlerizma“, *Преглед*, 115-116, Сарајево, 1933, 387-391.

³⁷⁴ J. Kršić, „Izložba: Petrović-Studin-Bajlon“, *Преглед*, 112, Сарајево, 1933, 233-235, 233.

³⁷⁵ Isto, 234.

preseka aktuelnih umetničkih trendova. „Ako prihvatimo podelu modernog slikarstva na dve grupe, fenomenalističku, kojoj treba tražiti poreklo u individualističkom naturalizmu renesanse, i kojoj je moderni parens Cezanne i univerzalno-objektivističku, koja je porekla srednjovekovno-romanskog i kojoj je novu formaciju dao Picasso – Petrovićevo slikarstvo, najboljim svojim delom, ostaje u prvoj grupi.“³⁷⁶ Odmah je usledilo i objašnjenje: ostajanje je obeleženo potpunom predanošću koju je slikar pokazivao u odnosu na kolorističke ritmove. Formulacija, preterano uopštena i oslonjena na ranije istorijskoumetničke modele, nije bila dovoljna za potpuno razumevanje umetnikove namere. Uostalom, Roman Petrović bio je savršena mera lokalnog nepristajanja, juvenilni *enfant terrible*, potpuno neuhvatljiv stilskim i modnim parametrima savremenosti.³⁷⁷ Privlačeći pažnju poratnih poštovalaca umetnosti, on je poput žižnog fokusa hvatao različito oblikovana shvatanja o likovnom delu, postajući istovremeno subjektom nekolicine književnih fikcionalizacija. Dve su se izdvajale, idejno međusobno suprotstavljene, ali pozicionirane tako da vremenski precizno dodiruju kritične tačke njegovih stilsko-tematskih promena. Hamza Humo u „Slučaju Raba slikara“ (1930.) elegantno je klizio tekstem pripovetke po krhotinama nekadašnjih iluzija, koje su nemilosrdno satirale nesvikle duhove, ostavljajući mladog, neshvaćenog provincijskog umetnika u febrilnim vatrama užarenog mu bića.³⁷⁸ Krećući se u svetu Rabovih iluzija, Humo je, nema nikakve sumnje, lik traumatizovanog umetnika izgradio oko strukturnog modela predstavljenog Petrovićevim delom, a još više oko reakcija javnosti tim povodom. Taj aluzivni umetnik je po svom unutrašnjem postavu ekspresivan, nesvodiv na optičke podatke stvarnosti, ostavljen bez iluzije o transformativnim mogućnostima modernosti, bivajući samo još jednim elementom u opštem osećanju poratne razočaranosti; beznačajan, beznadežno odbačen, i bez mogućnosti za adekvatno uzmicanje.³⁷⁹ Njegovo povlačenje u zabran poslednjeg utočišta – vlastite unutrašnjosti zaklonjene isuviše mekanim zidovima autentično produkovane umetnosti – dovelo je na posletku do fatalne konsekvence. Sav od

³⁷⁶ Isto, 233-234.

³⁷⁷ O tadašnjoj poziciji i poetičkim inklinacijama Romana Petrovića nešto opsežnije u: D. Damjanović, „Predgovor“, *Roman Petrović. Retrospektiva*, Umjetnička galerija B i H, Sarajevo, 1988, 16-18.

³⁷⁸ X. Хумо, *Случај Раба сликара*, Група сарајевских књижевника, Сарајево, 1930.

³⁷⁹ Pre nego što je ilustrovaio Humovu pripovetku, Petrović slika enigmatičnu „Birtiju“ (1929.). Bio je to dramatičan stilski otklon u odnosu na novorealističke, strukturno zategnute portrete pariske faze („Portret Lujze Kušan“, „Autoportret“, „Portret fra Andrije Mihičića“; svi verovatno slikani u Parizu tokom 1926.), kojim je autobiografski koncizno posvedočena trauma postojanja u različitim svetovima. Rasipanje fizionomija u bledilu oniričnog kafanskog osvetljenja nagovestilo je destruktivnu vatru Rabovu, čiju besformnost ništa drugo sem neukrotive linije i akcidentalnih mrlja nije ni moglo da izrazi. Nešto drugačije mišljenje o slici videti u: D. Damjanovic, nav. delo, 16.

kontrasta, vitalno savijen oko odlučujuće i nepoznate alogičnosti, svet stvarnosti prenerazio je Raba, trjući mu svest bespogovornom namerom da ništa osim nje i ne bude osnovom umetničke kreacije.³⁸⁰ Drama Humovog narativa praćena je ništa manje dramatićnim Petrovićevim crtežima. Crnilo rezantnih linija, mrlje i kaos rasipanja, bez konaćnog smisla i daleko od bilo kakvog stabilnog referenta, reprezentovali su halucinantne vizije nemoći. Bila je to dobro udešena celina u kojoj su Humo i Petrović govorili o jednoj posebnoj umetnićkoj viziji. Taj „rub dogmatićnog formalizma“, kako ga je u deskriptivnom smislu prepoznao Kršić, nije nudio ništa sem parališućeg straha pred stvarnošću, te je potreba za promenom postala neizbežna. Usledila je uskoro, i to tekstualnim tkanjem Samokovlijine pripovetke „Djeca ulice“ (1933.).³⁸¹ Sada je lirski subjekt poprimio Petrovićevu impersonaciju, i čitalac ga prati dok silazi u uzani i mračni splet ulica sarajevske periferije, postajući nerazdvojn timer delom traumatićne stvarnosti, one u kojoj je umetnost izgubila sposobnost autoreferencije, menjajući fakturnu gastronomiju moralnim kodom ljudske saosećajnosti. Sve je to bilo podlogom nove likovne poetike, koja će od Petrovićevog dela načiniti uzorni model drugaćijeg razumevanja stvarnosti. Na neobićan način empatija je vodila ka formalnom očvršnuću u njegovom pristupu, do nivoa da je u Kršićevoj vizuri zaslužio naizgled neoćekivanu etiketu sezanište. Kritićarska prepoznavanja često su povlaćila u svoj idejni svet mnogobrojne nepodudarnosti i olaka citiranja, ali Kršićeva odluka da selektuje upravo Petrovićevo delo, odnosno njegov ciklus „Djece ulice“ za reprezenta fenomenološkog sezaništa nije zastajala samo na prostoj konekciji sa formalnim vrednostima uzora. Petrovićev kolorizam, onakav kakvim ga je kritićar detektovao, bio je zapravo neophodnim agansom razvitka lokalno kodifikovanog realizma. U rasponu od Humovog oćaja do Samokovlijine umetnićke svrhovitosti izgraćeno je i Kršićevo shvatanje o empatijskoj vrednosti likovnog postupka. Doktrinarno opravdanje već je bilo tu, i čekalo je da mu bude prikljućeno delo koje će da ga razvije i u materijalnom smislu.³⁸²

³⁸⁰ Sav nesklad postojanja, i njegove uzane hodnike koji su iskrvarili Rabovo telo i dušu, Humo je efektno predoćio opisom 'Sveta najmoćnijih', odnosno prikazom njegove ultimativne palate, i unutar nje skrivenog prehrambenog mehanizma kojim je najmoćnijima osiguravana besmrtnost. Strah i potreba da se ne bude besmislenom crticom nećijeg 'jelovnika', i da se naće viši smisao postojanju, kidale su unutrašnje biće slikarevo. Svaki pokušaj individualizacije i hrabrog postojanja uprkos takvog saznanja, završavao se upravo onako kako ga je likovno predoćio Roman Petrović crtežom na 25. stranici pripovetke. Isto, 23-25.

³⁸¹ I. Samokovlija, „Djeca ulice (pripovijetka)“, *Преглед*, 120, Сарајево, 1933, 702-713.

³⁸² O ciklusu „Djeca ulice“ videti u: V. Hadžismajlović, „Djetinjstvo bez osmjeha u ciklusu ulja Romana Petrovića 'Djeca ulice'“, *Vizura*, 1-2, Sarajevo, 2008, 186-193.

Martovska sveska *Pregleda*, te iste 1933. godine, donela je tekst razgovora francuskog pesnika Žila Gaskea sa Sezanom, pod karakterističnim naslovom: „Motiv“. Bio je to samo isečak šireg dijaloga autora i umetnika, u celini kompleksno strukturiranog, i praćenog nizom protivrečnosti.³⁸³ Rastvarajući spoljašnju, estetsku opnu Petrovićevog dela, i dovodeći ga u direktnu konekciju sa postojećim socijalnim uslovima, Kršić je ipak naglasio njegovu sposobnost da „ostane na slikarskoj liniji“. Oprezan u odmeravanju ulaznih komponenti koje čine takvo delo, potražio je podršku u neobično plasiranom Gaskeovom svedočenju. Njegovim posredstvom omogućen je specifičan uvid u Sezanovo shvatanje motiva, odnosno u niz suptilnih relacija uspostavljenih unutar ključnog binoma: umetnik-motiv. Za Sezana, kako je obavestavao Gaske, motiv je počivao u dubinama odnosa umetnika i prirode (shvaćene u najširem smislu), a njegov slikarski zadatak pretpostavljao je sposobnost da svi gradivni elementi navedene relacije budu pravilno prepoznati i likovno transponovani. „Priroda je uvek ista, ali ništa od onoga što se javlja, ne ostaje. A naša umetnost mora da da drhtaj njezina trajanja sa elementima, viziju svih njenih promena.“³⁸⁴ Saglasno dinamičkom shvatanju prirode koja se prelama i rasipa u beskrajnu sitnih elemenata, slikar-umetnik prinuđen je da uđe u aktivan odnos sa njom, odnos koji je pretpostavljao jednu vrstu identitetskog prožimanja. Za Sezana (filtriranog Gaskeovom narativnom aparaturom), umetnik se neizbežno postavljao naspram motiva, ali bez iskazane želje da ga mimetički podjarmi. Naprotiv, njegov osnovni cilj počivao je u nameri da mu omogući specifično posredovanu rekonstrukciju. Osnovna delatna činjenica takvog pristupa bazirana je na shvatanju da je celi pojavni svet raspolagao odgovarajućim kolorističkim ekvivalentima. Donoseći precizan opis transformativnog toka kojim je niz rasutih senzacija sakupljao i fiksirao – izjednačavajući ih u tonovima i bojenim prelivima, a sve sa namerom da na kraju procesa postanu linije ili efektivna zamena za njih – Sezan je Gaskeu saopštio osnovnu tajnu, suštinski kod njegove recepture. „One postaju predmeti, stene, stabla, a da ja ne mislim na to. One dobivaju volumen. Imaju

³⁸³ J. Gasquet, „Motiv“, *Преглед*, 111, Сарајево, 1933, 135-142. Celoviti tekst tri dijaloga Gaskea i Sezana moguće je pročitati u engleskom prevodu, uz prateće komentare Majkla Dorena. Po njegovom mišljenju, koje deli sa drugim istraživačima Sezánovog dela, Gaskeov tekst dijaloga, kao deo opsežnog rada o Sezanu, nije bio činjenično relevantan. „In general, however, these imaginary conversations are more valuable for their atmosphere than for their reporting; but, unlike other texts, they remind us forcefully of that meridional literary culture upon which Cezanne fed, and which he also in many ways rejected.“ Dorenova primedba izuzetno je značajna ukoliko je primenimo na savremenu sarajevsku situaciju, u kojoj je upravo šire tumačenje Sezánovih namera imalo vrednost neophodnog oslonca. Navedeno u: *Conversations with Cezanne*, ur. M. Doran, University of California Press, Berkeley, 2001, 107-160, 108.

³⁸⁴ J. Gasquet, nav. delo, 136.

svoju vrednost. Ako ovi volumeni, ako ove vrednosti odgovaraju na mom platnu, mom osećaju, planovima, mrljama koje ja imam... onda je moje platno zadovoljno. Ono se ne klima... Istinito je, sočno i puno... Ali, ako osećam i najmanju rasejanost ili klonulost, naročito ako nekad odviše interpretiram, ako me danas zanese neka teorija... ako razmišljam pri slikanju, ako intervenišem, ode sve!“³⁸⁵ U neintervenisanju Sezan je video osnovnu odliku navedenog procesa transformacije. „Umetnik nije ništa drugo nego onaj koji prima osećaje, mozak, aparat koji registruje... Ali kad on interveniše, kad se on slabić usuđuje da se po svojoj volji meša u ono što valja da prevede, onda on tu unosi svoju uljudnost. I delo je inferiorno... Sva njegova volja mora da bude u mirovanju. On mora da učutka u sebi sve glasove predrasuda, da zaboravi, da uspostavi tišinu, da bude savršeni eho. Tada će čitav pejzaž biti ispisan na njegovoj osetljivoj pločici. A da bi sve to na platnu fiksirao, ispoljio, pomoći će najzad zanat, ali respektovani zanat, koji je uvek spreman da sluša, da reprodukuje nesvesno, jer on vrlo dobro pozna svoj jezik, tekst koji dešifrira, dva teksta paralelna, prirodu viđenu, prirodu osećanu... te dve prirode koje se moraju amalgovati da bi bile trajne.“³⁸⁶

Mnogobrojna Sezanova svedočenja išla su u prilog praksi amalgacije, uvek postavljajući kao neizbežan uslov međusobno prožimanje. U tom spajanju jedan je element bio odlučujući – boja. Pomoću nje slikar je dobijao mogućnost visceralne i mentalne razmene sa svojim motivom, do mere o kojoj je svedočio samom Gaskeu povodom portreta njegovog oca Anrija. „I feel, with each brush stroke I give it, there’s a little of my blood mixed with a little of your father’s blood, in the sun, in the light, in the color, and that there is a mysterious exchange, which he isn’t aware of, which goes from his soul into my eye which re-creates it, and where he will recognize himself... if I were a painter, a great painter!“³⁸⁷ Sezan je u naglašeno mističnom dijalogu umetnika sa motivom boju posmatrao kao osnovno sredstvo razmene. Boja je bila esencijalna komponenta motiva, ona je gradila njegovo biće, kroz nju je likovno realizovani motiv prisvajao identitet, naknadno učestvujući u kompleksnim procesima kulturne razmene. Bojom je komunicirao, u njoj je realizovao svoju suštinu, ona ga je dinamizovala i istovremeno beležila na senzitivnu slikarevu „pločicu“. Tako formirane likovne koordinate događaja ipak nisu bile bez unutrašnjih ograničenja. Motiv nije zadržavao posturu savršene neutralnosti, i nije bilo svejedno šta u opipljivoj stvarnosti zaista stoji

³⁸⁵ Isto.

³⁸⁶ Isto, 136-138.

³⁸⁷ *Conversations with Cezanne*, 151-152.

naspram slikara. Sezan će činjenicu eksplicirati Gaskeu u drugom dijalogu (smeštenom u poglavlju pod naslovom „Luvr“), upozoravajući na postojanje specifične restrikcije, one koja se posebno isticala pri pokušajima portretnog slikanja. U nekim slučajevima motiv nije ulazio u bliski dijalog sa umetnikom. Bio je otporan do mere da su ga bilo kakvi koloristički „napadi“ ostavljali nedirnutim. Klemansoov portret, kao primer navedene otpornosti, svedočio je o neophodnom kvalitetu motiva, sadržanom pre svega u njegovoj jednostavnoj neposrednosti, ostavljenoj bez prisustva dramatičnih pretenzija i prefabrikovanih slojeva socijalne etikecije.³⁸⁸

Raznovrsni su mogli biti razlozi koji su naveli uredništvo da uvrsti delove Gaskeovog teksta u časopis, i protežu se od specifično umetničkih, pa sve do onih koji su zadirali u osetljivo područje odnosa između likovnog stvaranja i političke realnosti. Poprilična neprozirnost Sezanovih tvrdnji izrečenih Gaskeu omogućavala je širinu u tumačenjima, što je verovatno i pogodovalo osnovnoj Kršićevoj nameri: iključivo likovnim sredstvima amortizovati širenje tematske zone, sprečavajući njen izlazak sa onu stranu umetničkog interesa. Motiv u navedenoj projekciji nije ni razmatran drugačije nego kao koloristička frekvencija koja je vibrirala između umetnika i viđenog. Na tim titrajima, likovnim postupcima omogućeno, jedino je i postojalo dovršeno umetničko delo. Neusiljenost motiva oslobođenog reprezentativne ambicije (na način na koji je to i sam Sezan zahtevao) činila se Kršiću (i uredništvu *Pregleda*) dobrom polaznom osnovom za jedan drugačiji likovni postupak, jednu drugačiju motivsku zainteresovanost. Tragajući za adekvatnim izrazom takve težnje, kritički je zastao upravo pred Petrovićevim ciklusom „Djece ulice“, što je značilo: ostati na slikarskoj liniji posredstvom drugačije realizovanog autorstva, uz istovremeno fuzionisanje sa prikazanim unutar jedne kompleksnije motivske složenice. Upravo je to i bilo uočljivo u tim novim slikama, koje su široko ocrtavale polje zamišljene interferencije, ali nikada se ne dotičući ideologizovanih parametara stvarnosti. Na taj način Petrovićev ciklus „Djece ulice“ poprimio je kredibilnost modela socijalno zainteresovane umetnosti iz kritičarske vizure Jovana Kršića.³⁸⁹

O uslovima i stepenu tadašnje obaveštenosti unutar sarajevskih umetničkih krugova teško je nešto određenije reći, što ključne razloge ulaska Gaskeovog teksta u

³⁸⁸ Muku Klemansoovog portretisanja posvedočiće Gaskeu sledećim rečima: „At the third sitting, I hit a wall. You see, the model had worked on me, inside. It did me no good to try to imagine a bitter blue or some acid yellows, to sharpen up the lines between sittings. Nothing worked.“ Citirano prema: *Conversations with Cezanne*, 152.

³⁸⁹ Ali, ništa manje i iz umetničke vizure Isaka Samokovlije.

interesnu sferu *Pregleda* ostavlja poprilično zatamnjeno. Da li je bio delom lične biblioteke nekog od članova redakcije? Da li je čitan u celovitom stanju ili je percipiran fragmentarno? Ništa manje značajno pitanje jeste ono o mogućoj kontroli diskurzivne produkcije na osnovu tako stečenih saznanja. Uostalom, politizacija likovnog diskursa na način kako je to nagoveštavao Babićev tekst o „našem izrazu“ bila je značajnom preokupacijom *Pregledovog* kruga, pa se i način na koji je plasiran Gaskeov tekst može posmatrati kao deo šire strategije u naporima očuvanja južnoslovenskog kulturnog jedinstva. Sve navedeno bilo je delom šireg konteksta u kojem se razvijala lokalna umetnost, konteksta koji u složenoj klimi ranih tridesetih nije mogao biti posmatran samo i isključivo unutar zatvorenih disciplinarnih okvira likovnog stvaralaštva. Na koji način, i pod kojim uslovima Mica Todorović ulazi u njegovo središte teško je sa potpunom izvesnošću utvrditi. Nedostatak izvornih informacija u njenom slučaju predstavlja neprelaznu barijeru. Pismo iz sanatorijuma u Klajićevoj (5. avgust 1930.), poslednje je u nizu zagrebačkih pisama Tabakoviću, nakon kojeg je nastupila dugačka pauza u prepisci. Na osnovu stavova iznesenih još u pismima iz druge polovine dvadesetih, u kojima je posredstvom alegorijskih slika predočavana njena negativna fascinacija Bosnom, zaključujemo da umetnica nije posedovala dugotrajniju i precizno razrađenu strategiju povratka u Sarajevo. Onaj efemerni spektakl događanja u zagrebačkoj urbanoj svakodnevi, u kojem je neizbežno delila uloge sa svojim kolegama, predstavljao je izvesno optimalni oblik njene umetničke egzistencije, i kao takav nije prestajao da postoji ni u trenucima koji su makar i naizgled bili posvećeni određenom ideološkom cilju. Tako su i crteži nastali u idejnoj blizini *Zemlje* u konstruktivnom smislu počivali upravo na lično filtriranom iskustvu grada i gradskih običaja, ostajući izvan područja simplifikovanog ideološkog preuzimanja iz podatnog materijala svakodnevice. Intimna svedočenja Tabakoviću upozoravala su na poražavajuću činjenicu iscrpljenosti gradske kulture. Paradoksalno, svoju iscrpljenost istovremeno je doživeo i lokalno produkovani model dinaridskog čoveka. Svedena u ravan svakodnevice, njegova antropološka superiornost, na način kako je tumačena u liberalnim intelektualnim krugovima početkom dvadesetih godina, izgubila je svoju projektnu vrednost, uvek i isključivo delatno okrenutu ka spoljašnjoj pretnji. Iz vizure nacionalističke episteme četvrte decenije, topografija projektovanog otpora dobila je drugačije koordinate. Mera njegove antropološke vrline nije više posmatrana poput kodifikovane istorijske vrednosti, već je u novim društvenim okolnostima postala zalogom u političkim sukobljavanjima različitih južnoslovenskih nacionalističkih

programa. Nije više delovala spolja, fortifikujući jedinstveni južnoslovenski gorštački identitet, nego iznutra, menjajući epistemološki pejzaž do neprepoznatljivosti. Grad je u izmenjenim uslovima postojao samo kao nerazrušiva ideološka tvrđava podignuta da štiti „naš“ prostor, da ga brižljivo i bez greške označi i parcelizuje u odnosu na etničke susede. Metafore kojima se poslužila Mica, poput „rješениh križaljki“ ili „šablona“, govorile su za sebe, saopštavajući neprijatnu činjenicu da su ulični lavirint sada naseljavali ideološki mehanomorfi, nezanimljivi po svim pitanjima njihove konstitucije. Ipak, nije posustala. Skromnost „pejzaža“ nadoknadila je kritički naglašenom prisnošću sa krugom formiranim oko *Zemlje*. Bila je to izvesno teška odluka, koja je umetnicu vodila u pravcu svojevrsne umetničke mimikrije, na čijim će slojevima rekonstruisati sve ono što je neumitno iščezavalo u svetu gradskih senzacija. Krećući se tragom vlastitog grafita kroz zone moralne insuficijencije, Mica je crtački rekonstruisala atlas tipskih karakteristika, onih istih kojima je savremena stvarnost komunicirala. Lucidna i hrabra, nije sa naivnim čuđenjem posmatrala u šta se izvrnuo svet gradske modernosti. S činjenicama takvog *fiziologa* ona se, bez ikakve sumnje, susretala od samog početka svojih zagrebačkih studija. Ono što je situaciju činilo dramatičnijom bilo je sadržano u izuzetnoj moći njene imaginacije, koja je neizbežno vodila u direktan sukob sa neposrednim okruženjem. Don Kihot, čija je neprilagođena društvena impostacija tako privlačila Micu u pismu iz sanatorijuma u Klaićevoj, bio je znakom i pogubnim dokazom da nije bilo moguće pomirenje između njene percepcije i umetničke reakcije. *Fiziolog* je svoje primerke nalazio i među *zemljašima*, i ta činjenica nije mogla biti razrešena bez obostranog povređivanja. Jedino prihvatljivo rešenje sastojalo se u supstancijalnom povlačenju, u neučestvovanju i umetničkoj izolaciji.³⁹⁰ Micin crtački intermeco podeliće upravo taj koncept. Odluka da javno „zaćuti“ zasigurno nije bila uslovljena prostornim premeštanjem. Čini se da je bilo upravo obratno. Kakvi su tačno uslovi tog sarajevskog „ćutanja“ bili, nije nam u potpunosti poznato. Sa izvesnošću možemo da tvrdimo da u pitanju nije bila obična umetnička translacija, simplifikovano premeštanje iz grada u grad. Bekstvo u svet najtamnijih imaginativnih slika svedočilo je o rezignaciji, a posebno o postepenom razvitku svesti da nije moguće imati

³⁹⁰ Uostalom, Postružnikov primer svedoči o estetskim nelagodnostima koje su probijale kroz idejno tkivo Zemlje. Pismo Tabakoviću (11. septembar 1933.) rezolutno je. „Protivan sam naturalizmu kakav se forsira u 'Zemlji'?... Zanima me kojim će putem udariti grafika. Linija koju je uglavnom postavio Grosz iscrpljuje se i do besvesti kopira a nema mogućnosti razvoja u tom pravcu. Grafičke mogućnosti izražavanja su svedene na minimum, forsira se linija navodno zbog boljeg razumijevanja sa strane širokih masa. Grafiku treba oživjeti i osvježiti novim elementima likovnih mogućnosti jer sadržaj i tendenca su tu.“ Navedeno prema: I. Reberski, *Oton Postružnik*, 41.

donkihотовsku ambiciju među „džinovima-prijateljima“. Da li je tom rezigniranju doprineo neki drugi detalj, nešto što je idejno uvezivalo događanja po pitanjima umetnosti u ova dva grada, ostaje u domenu insinucija.³⁹¹ Koliko su suprotnosti i diskurzivne nesuglasice mogle da utiču na Micine odluke, nije moguće činjenično utvrditi. Umetnica je ćutala. Prepiska sa Tabakovićem iz nepoznatog razloga prekinuta je, ili naprosto nije očuvana, što nas ostavlja pred mogućnošću isključivo aposteriornog zaključivanja.

Bez obzira ko je u navedenoj diskusiji (Humo-Simić) tokom 1930. godine imao Micino razumevanje, naknadne činjenice njene biografije govore o mogućim afinitetima. Gotovo neprimetno zamenivši Zagreb Sarajevom (1932.), umetnica se široj bosanskohercegovačkoj javnosti po prvi put predstavila reprodukcijom crteža „Akt s ibrikom“, onog istog koji je skrenuo pažnju Ernesta Kolingsa u pripremama za londonsku izložbu, aprila 1930. godine. Mesto njegove reprezentacije predstavljao je već analizirani Gaske-Sezanov dijalog, objavljen u martovskom broju *Pregleda*, 1933. godine. Preimenovan u „Crtež“, izborom i lokacijom pokreće nekoliko pitanja. Uređivačka politika časopisa varirala je u odnosu na vizuelni materijal u pojedinačnim brojevima, ali je njegov izbor ipak usklađivan sa narativnim celinama unutar kojih je smeštan. Micin „Crtež“ nije sledio navedenu tendenciju. Sveden na kompleksnu igru elegantnih linija izvedenih olovkom na hartiji, stajao je kao direktan opozit Sezanovom nastojanju da odnose slikara i motiva stabilizuje vezivnim kvalitetima boje. Crtež izvesno nije ni nameravao da deskriptivno prati tekst. Imamo li u vidu vrednost Sezanovog citatnog modela, i ozbiljnost sa kojom je u kriznim tridesetim pristupano problemu umetnosti (ništa manje i snažnu individualnost Mice Todorović), možemo da zaključimo da je ovaj površni konflikt reprodukovano crteža i Gaskeovog

³⁹¹ Ukoliko odnos sa Romanom Petrovićem prepoznamo kao Micinu sarajevsku konstantu, onda možemo sa opravdanim razlogom pomišljati da je sve ono što se, makar i posredno, doticalo njegove delatnosti privlačilo pažnju umetnice. Posebno ukoliko su ta dešavanja povezivala Zagreb i Sarajevo. Na jedan takav slučaj nailazimo upravo u kritičnoj 1930. godini. Već analizirana Humova pripovetka, „Slučaj Raba slikara“, praćena efektnim Petrovićevim ilustracijama, privukla je kritičarsku pažnju Novaka Simića, člana uzanog kruga intelektualaca formiranog oko salona Irine Aleksander, koji je uključivao i uticajne *zemljaške* figure. Simić je oštro presekao, odbacujući Humovo delo kao nezreo pokušaj poniranja u svet psihoanalize, pri čemu pisac nije posedovao objektivizovano znanje o najnovijim dostignućima iz iste oblasti. Sagledana u širem rakursu, Simićeva kritika bila je samo jednim delom složene rasprave koju su mladi zagrebački levičari ortodoksnije marksističke orijentacije u to vreme vodili sa uredništvom *Pregleda*. Neku vrstu programske sheme ponašanja zagrebačkih učesnika doneo je Husnija Čengić tekstom o provincijalističkim stanovištima u umetnosti. Polemici će se sa zagrebačke strane priključiti i Hasan Kikić, obeležavajući početak decenije još jednim rascenom u tkivu levih i levo-liberalnih shvatanja umetničkog stvaralaštva. Videti: N. Simić, „Hamza Humo: Slučaj Raba slikara“, *Književnik*, 3, Zagreb, 1930, 328-329; H. Čengić, „Provincijska književnost“, *Književnik*, 3, Zagreb, 1930, 463-465; H. Kikić, „Literarna fizionomija današnjeg Sarajeva“, *Književnik*, 10, Zagreb, 1930, 472-475; H. Čengić, „Sarajevski književni časopisi“, *Književnik*, 10, Zagreb, 1930, 576-578.

pozadinskog narativa skrivao neka produbljenija značenja. Iznova se susrećemo sa pitanjem redakcije objavljenog teksta. Izdvojen iz dijaloške celine i fokusiran na specifičnu vrednost boje u slici, poslužio je prvenstveno Kršićevoj nameri da pripremi kritičarsku platformu za tumačenje tadašnjeg Petrovićevog dela. Koliko god da su Sezanovi stavovi delovali autoritativno, „Crtež“ posredno svedoči o postojanju redakcijskih razmimoilaženja. Neobjavljeni deo dijaloga sa Gaskeom uključivao je Sezanov stav o Delakroaovim „Ženama iz Alžira“. Umetnikova fascinacija primerom bila je potpuna, i bazirana je na uočenoj mogućnosti translacije već dostignutog likovnog iskustva – ovde sposobnosti upotrebe boje oslobođene bilo kakve funkcionalne pretpostavke. „When I tell you about the joy of colors for colors' sake, look, this is what I am talking about. These pale pinks, these rough cushions, this slipper, all this limpid light somehow enters your eye the way a glass of wine slides down your throat, and suddenly you're drunk.“³⁹² Tako je intenzivna hromatska vrednost odeće Alžirki poslužila vanvremenoj svrsi majstorske potvrde, u kojoj je stereotip istočnjačke žene bio metaforom za ničim sputanu dostupnost užitka. Uvežemo li ovaj stav sa osnovnom tezom iznesenom u „Motivu“, o fuziji dvaju identiteta koji posredstvom boje učestvuju u likovnoj produkciji, postajemo svesni jedne potpuno nove i neočekivane mogućnosti citiranog mita. Invazivna hromatija nije samo rastakala bojama prebogati svet istoka, već je direktno destabilizovala i njemu oponentni svet zapadnog autoriteta, sa svim njegovim parametrima i autorskim polugama.

Ukoliko prihvatimo činjenicu da je upravo Mica imala odlučujuću reč pri izboru publikovane reprodukcije, onda u takvoj odluci nesumnjivo postoje integrisani tragovi krajnje lično oblikovane strategije. Definitivno smeštena u sarajevski ambijent, umetnica se početkom 1933. godine morala osećati otuđenom, i ostavljenom bez mogućnosti da na adekvatan način nastavi za nju karakterističnu praksu proširenog *flaniranja*. Odvojena od Tabakovića, Postružnika i drugih zagrebačkih poznanika, pokušala je da izgradi pretpostavke koje bi makar i površno mogle nositi neka obeležja zagrebačkog ponašanja. „Akt sa ibrikom“ pokazao se poput savršenog autoreferentnog primera, čijim je citiranjem s nominalnom razlikom pokrenut osetljivi mehanizam prisećanja. Posredstvom tako iniciranih memorijskih struktura umetnica je izrastala do pune snage vlastite kompetencije, istovremeno idejne koliko i likovne. Revalorizacija londonskih zaključaka povodom „Akta sa ibrikom“ doneće joj dovoljno diskurzivne

³⁹² *Conversations with Cezanne*, 141.

vitalnosti. „Crtež“ je orijentalističkom inklinacijom upozorio na skrivene potencijale koje je umetnica mogla da unese u aktuelni dijaloški mlin. Uostalom, Sezanovo nasleđe je nešto što je od zagrebačkih početaka prati, nešto sa čijim je pretpostavkama ulazila u aktivan razgovor, uvek spremno zakrivljujući diskurs vlastitom ulogom u njemu. Nominalno izmenjeni „Akt sa ibrikom“ nije posedovao vrednost direktnog odgovora Sezanovim sredstvima, poput „Mrtve prirode. Kruške“. Njegovi uslovi pregovaranja delikatniji su, stišani, i upućivali su na one delove diskursa koji su u vlastitoj nezaposednutosti postajali vlasništvom Mice Todorović. Drugo poglavlje Gaske-Sezanovog razgovora („Luvr“) izmaklo je pažnji *Pregledovog* uredništva, ali je „Crtež“ opštom konfiguracijom upravo poslužio poput njegovog ilustrativnog priloga. Narativom inicirana istorizacija modernističkih poetika, praćena pažljivom dekonstrukcijom njihovih generičkih tokova, ukazivala je na odlučujuću vrednost asimilatornih trendova. Disciplina je, na način kako je to Sezan prepoznao, evoluirala preuzimanjem kolorističke potencije orijenta, a taj zahvat egzemplarno je oličen Delakroaovim „Ženama iz Alžira“ i „Ulaskom krstaša u Carigrad“. Ali, Sezan je u odajama Luvra detektovao i zastrašujuću činjenicu, metaforički je predstavivši nesposobnošću upotrebljenog slikarskog materijala da izdrži proveru vremena. Slike su neumoljivo bledile, gubeći na hromatskoj suštini. „Here, there remains only the worn-out melancholy of the faces, the sadness of the horsmemen, but all that, we remember all that was in Delacroix’s colors, and now that the background is gone, it has lost its effect and its soul. I have seen these pale men wearing their crowns. They no longer advance into the light, into this Oriental air, this land of legend. Constantinople is like a Paris, like the facades of the city, see, under the barricade over there?“³⁹³ Sezan je Gaskeu predočio činjenicu vlastitog iskustva. „But I saw it as Delacroix did, as Gautier did, as Flaubert saw it and in the unique magic of its color. Here, look, this is what proves better than anything else that Delacroix is a great painter, a hell of a great painter. This is not a trivial detail of the crusades, they were cannibals, as the story goes; it’s not about their apparent humanity, it was the tragedy in his colors that made the painting and that fully expressed the rotted souls of these bleak victors... The painting died, wept, snorted. In the colors. Now, only the image is left. Only colours are real for painter...“³⁹⁴ Onaj suštinski, koloristički Delakroa, sada nepovratno izbledeo, bio je modelom Sezanovog shvatanja slike, koji je kao takav postojao još jedino u

³⁹³ Isto, 142.

³⁹⁴ Isto, 142-143.

sećanjima na njega. Bila je to oštro sročena metafora, koja je zasecala u teleološku izvesnost procesa. Sezan, na taj način, u manifestacijama tadašnjeg likovnog trenda nije video ništa drugo osim bledog preostatka nekadašnje kolorističke punoće, na čije je mesto sada sve više dolazila obloga nelikovnog sadržaja. Neprijatna narativizacija diskursa imala je svoj odjek u jugoslovenskoj likovnoj stvarnosti (iz Micine perspektive zagrebačkoj i sarajevskoj), što je efektno posvedočeno „Crtežom“. Grafički skeletalan i dekolorisan, bio je savremenim prilogom ne samo Sezan-Gaskeovog dijaloga, nego i permanentne rasprave o vrednostima asimilatornih praksi. Mica je prilogom otvorila dvoslojno intervenciono polje. S jedne strane, skrenula je pažnju na kvalitativnu celovitost citiranog dijaloga, na Sezanovu primedbu o drugačijim peceptivnim parametrima Delakroaovog nasleđa, a istovremeno i na vlastitu diskurzivnu moć, čijim je posredstvom pretendovala na ravnopravno sudelovanje u razgovorima o umetnosti. S druge, orijentalistička komponenta dijaloga svesno je svoj odjek našla u autoreferentnom citatu „Crteža“, naglašavajući onaj mekani, feminini aspekt bosanske stvarnosti. Nismo suočeni samo sa običnom aluzijom na svakodnevicu lokalne žene, već je izbor reprodukcije upućivao ka širim društvenim posledicama, pre svega na način kako je to predočeno citiranim tekstom Laze Popovića. Tako sačinjenom asimilacijom različitih kulturnih kodova, Bosna i Hercegovina dospevala je do realizacije elastičnih identitetskih temelja, čije se poreklo spuštalo sve do neočekivanih femininih aspekata orijentalnog nasleđa. Antropološke predispozicije bosanske prošlosti, izrasle na preseku mekanih produktivnih afiniteta, sada su donosile dovoljno snage transformativnoj viziji društva, koje više ne bi moralo biti neizbežno markirano maskulinim pretpostavkama poteklim iz jedne od mogućih filijacija dinaridskog tipa. Pretpostavljeno ugasnuće navedenog mitema bilo je i najviše što je Mica mogla da očekuje od svoje investicije u navedenu dinamiku. Ipak, opšti trendovi tridesetih nisu išli u prilog takvoj težnji, i umetnica će se vrlo brzo suočiti sa povratnom reakcijom.

Na Drugoj izložbi umjetnika Drinske banovine (oktobar 1933.) izložice samo zagrebačke radove, u kojima je Kršić prepoznao njene „naglašene dekorativne sklonosti“.³⁹⁵ Moguće je postaviti pitanje o taktičkoj vrednosti njene odluke. Izvesno uključena u kompleksna razmatranja bosanskohercegovačke i jugoslovenske stvarnosti (ciklus „Negacija“ svedoči tome u prilog), Mica na sarajevsku scenu izlazi delima koja su svoje radno i ikonografsko opravdanje nalazila u zagrebačkim uslovima, i koja su

³⁹⁵ J. Kršić, „Jesenska izložba sarajevskih slikara“, *Преглед*, 118, Сарајево, 1933, 602-605.

bila potvrdom hermetičnih relacija razvijenih unutar uzanog kolegijalnog kruga. Njihov naglašeni intelektualizam nije se dobro uklapao sa upravo prepoznatim vrednostima motiva i boje, i Kršićeva hladna reakcija svedočila je u prilog navedenom.

4.3. „Narodni front“

Nije izvesno koliko je proces analize hromatskih vrednosti koje su se prostirale između umetnice i stvarnosti odmakao do oktobra 1936. godine, ali stoji činjenica da je na kolektivnoj izložbi sarajevskih umetnika Mica predstavljena kombinacijom zagrebačkih slika, novorealističkih po svom likovnom karakteru, i linearnih crteža vrednosno uronjenih u tamnu graničnu zonu ličnog i političkog. Takva selekcija privukla je Kršićevu kritičarsku pažnju, donoseći mu priliku da u svoje razmatranje uvede usaglašene principe artističkog i tendencioznog, a sve pod pokroviteljstvom „posmatračkog oka i pouzdane ruke“. Nije samo unutrašnji razvitak poetičkih varijeteta u delu Mice Todorović imao kompleksnu istoriju. Započelo je traganje za spasonosnim rešenjem, spasonosnom tezom uz čiju bi pomoć bio barem nagovešten izlaz iz sveobuhvatne krize. Uredništvo *Pregleda* prednjačilo je na levo-liberalnom krilu sve aktivnijim antifašističkim angažmanom, dajući pozamašan prostor priložima istog opredeljenja. Ipak, uredničkim uvodom u januarskoj svesci 1935. godine, Kršić i Kruševac nagovestili su dalji razvitak osnovne teze ranijeg teksta „Između Marksa i Hitlera“, ističući da je fašizam produkt krize u koju su ušli demokratija i kapitalizam, i da taj socijalni oblik naizgled trijumfuje u aktuelnom vremenu; „али квасац оних економских и социјалних схватања које је фашизам, под притиском својих радничких маса, узео из социјалистичких доктрина, може једном, када изветри опојни мирис патриотских фраза, да поткваси хлеб нове револуције“.³⁹⁶ Autori potencijalnom preokretu koji se skrivao u samim temeljima ekstremno desne ideološke prakse dodaju i neočekivan zaključak. Promena istorijskog pravca dovešće do demokratske restauracije, ili će da vodi, što je daleko provokativnije i vibrantnije po svojim posledicama, do „изградње система који класном борбом хоће да створи бескласно друштво“.³⁹⁷ Redakcija časopisa imaće u narednim godinama višeznačan odnos naspram gornjeg zaključka, nalazeći često neobična rešenja, sačinjena istovremeno od komponenti preuzetih iz liberalnog kulturnog repertoara, odnosno od onih koje su poreklo vodile iz jednog dijametralno suprotnog

³⁹⁶ J. Kršić, T. Kruševac, „У клештима екстрема“, *Преглед*, 133, Сарајево, 1935, 3.

³⁹⁷ Isto.

kulturnog područja, Sovjetske Rusije. Taj neobični melanž svedočio je o dubini i sveobuhvatnosti problema sa kojom su se suočavale ključne figure sarajevske umetničke scene. Kritičko-teorijski prilozi u tadašnjem *Pregledu* mogu poslužiti objašnjenju na koji su način analitički profilisani različiti pristupi stvarnosti, bez obzira na njihovo opšte idejno poreklo. Izdvajao se tekst anonimnog Al. o pariskom Internacionalnom kongresu za odbranu kulture.³⁹⁸ Pažnju je doktrinarnim posledicama privlačio nastup Žan Rišar-Bloka. Njegov rezolutni zahtev vukao je poreklo iz iskustva stečenog u Sovjetskoj Rusiji, ali i iz direktnih kontakata sa članstvom francuskih radničkih klubova, i realizovan je tvrdnjom da među piscima i masom neizbežno mora da se „uspostavi ono što je Viktor Igo tvrdio da je postigao kada je kazao: 'Između mene i mase ima sada jedan fluid'“.³⁹⁹ Sveobuhvatnost tog fluida, uz izuzetnu dinamiku njegovih relacija, bile su za Rišar-Bloka čvrsta garancija da će zajednica bazirana na kulturno očvrslim, i najdublje moguće fundiranim temeljima, biti otporna i u slučaju najnemilosrdnijih desničarskih nasrtaja. U preciznoj selekciji Al. teza je sugestivno podvlačila potrebu da visokoindustrijalizovana društva u donjim stratama urbanog života, u masi radničke populacije, perceptivno i na svaki drugi način vitalne, prepoznaju osnovni materijal svoje socio-kulturne ambicije. Izuzev u najšire shvaćenoj nameri, nešto slično nije bilo primenljivo u lokalnoj bosanskohercegovačkoj stvarnosti. Nizak nivo urbanizacije, kvantitativno i kvalitativno nemoćan četvrti stalež, a sve skopčano sa dramatično naglašenom konzervativnošću trenutka, nametnuli su u prvi plan drugačije tokove spomenutom fluidu.

Pored globalnih trendova, čijim posredstvom je i dolazilo do redefinisavanja opštih diskurzivnih trendova, u slučaju *Pregleda* kao gotovo neizbežno otvaralo se pitanje jugoslovenske zajednice, i onoga što bi u njenoj problematičnoj svakodnevicu moglo da posluži kao novo i efikasno vezivo – posebno delatno u odnosu na različite separatističke namere. Kvalitetna kulturna produkcija ukazivala se, u skladu sa opštom tendencijom časopisa, poput adekvatnog rešenja. Ona je dobila zadatak da uveže i supstancijalno integriše jugoslovenski prostor. Iz *Pregledove* vizure formirane u drugoj polovini tridesetih, taj kulturni oblik koji je trebalo da popuni unutrašnje pukotine nije više dolazio iz čistih prostora oslobođene imaginacije. Njegova nova vrednost generički je počivala upravo na zaključcima navedenog pariskog kongresa. Za savremeni *Pregled* to je pretpostavljalo dizanje uredničkih ustava i dopuštenje da karakteristični uplivi sa

³⁹⁸ Al., „Internacionalni kongres za odbranu kulture“, *Преглед*, 139-140, Сарајево, 1935, 434-437.

³⁹⁹ Isto, 436.

ortodoksne levice prožmu tkivo časopisa. U jugoslovenskom slučaju kulturni separatizam je svoju nominalnu personifikaciju imao u hrvatskoj pravaško-istoricističkoj tendenciji, efektno saopštenoj prevashodno posredstvom Lukasovih tekstova u *Hrvatskoj reviji*. Posledično, navedena tendencija izgradila je i posebnu kulturnu formu, idejno distanciranu od one projektovane na stranicama *Pregleda*. Bez profilisanih predispozicija koje bi potekle iz slojevitih i klasno diferenciranih uslova gradske civilizacije, svi masovni pokreti na području međuratne Jugoslavije, pa tako i hrvatski separatistički, tragali su za svojim poreklom u seljaštvu, uz metodičnu glorifikaciju moralnih aspekata ruralne egzistencije. Etnički motivisani, oni su u suprotstavljanju ključnim modernizatorskim trendovima prepoznavali funkcionalne praoblike u čijim se atavističkim dubinama očuvala neporeciva esencija zajednice, autohtona i istovremeno neuporediva sa kulturnim nasleđem neke druge etničke zajednice na tadašnjem jugoslovenskom prostoru.⁴⁰⁰ Ovakva teorijski produkovana nekomunikativnost biće ključnim mestom u oštrim polemikama koje će Kršić (i *Pregled* u celini) voditi tokom poznih tridesetih. Slabljenje integrativnih faktora jugoslovenske zajednice nametalo je projugoslovenskim sarajevskim intelektualcima obavezu iznalaženja novih odgovora u složenom dijalogu sa reprezentima desničarskih svetonazora. Pokazujući visok nivo prijemčivosti i razumevanja za aktuelna fenomenološka podudaranja po pitanjima kulturnih sadržaja, senzibilisali su vlastite stavove, ne ustručavajući se da krenu i onim područjima koja su bila već zaposednuta i privilegovana kao egzemplarna u slučajevima tvrdokornih kulturnih esencijalizacija. Likovna umetnost nije mogla biti ostavljena po strani. „Naš izraz“, definisan i kritičarski operacionalizovan javnim istupima hrvatskih kulturnih poslenika, prvenstveno Ljuba Babića, postaje nezaobilaznom temom u teoriji i praksi tadašnje hrvatske umetnosti.⁴⁰¹ Na taj način etiketirana umetnička produkcija delovala je poput lokalne, etnički motivisane varijante regionalizma. Značajno je upozoriti da afinitet u odnosu na seosku, provincijalnu tematiku etnički obeležene zemlje nije postojao kao jedinstveno hrvatska ili Babićeva specifičnost. Još značajnije, takvo ponašanje nije bilo ekskluzivno dodeljeno tačno određenom ideološkom predznaku. Selo je u shvatanjima gotovo svih aktera koji su tada doprinosili likovnoj dinamici posedovalo neiscrpnu sposobnost regeneracije, ili barem onaj neophodni nivo otpornosti da se opstane uprkos

⁴⁰⁰ Svojom doktrinarnom čvrstinom izdvajalo se obraćanje Filipa Lukasa na godišnjoj skupštini Matice hrvatske. F. Lukas, „Za hrvatsku kulturnu cjelovitost“, *Hrvatska revija*, 2, Zagreb, 1937, 57-63.

⁴⁰¹ O Babići kao ključnom kritičaru „našeg izraza“ videti u: J. Galjer, nav. delo, 212-216.

neumoljivim pritiscima socijalne nepravde i spolja nametnutim političkim imperativima. Pod taj ruralni zaklon mogli su da se smeste praktično svi, od krajnje desnice do krajnje levice, a dominantno predindustrijsko društvo, kakvo je tadašnja Jugoslavija zaista i bila, reflektovalo je sebe kroz manifestacije različito podešenog agrarnog imaginarijuma.

Unutar *Pregledove* strategije razvijene za potrebe adaptacije aktuelnih ruralnih teza, likovna umetnost zauzimala je značajnu poziciju. Jovan Kršić, već tokom 1935. godine, objavljuje prikaz izložbe Vilija Hempela, nemačkog slikara emigranta, koji se predstavio sarajevskoj publici crtežima bosanske seoske tematike.⁴⁰² Hempel je suvereno raspolagao likovnim analitičkim nervom, što je u slučaju bosanskih motiva celinu obeležilo kompozicionim prožimanjima crnih i belih površina. „Sva izložba je u znaku crnog i belog, jer svoje crteže Hempel izrađuje na kontrastu crnih i belih ploha. Za takvu koncepciju njegovo naturalistički-likovno oko nije moglo da nađe zahvalnije objekte od mrkih silueta naših seljaka i isključivo crno-belog u njihovoj nošnji.“⁴⁰³ Ali, oslonjen samo na fakticitet spoljašnjosti crtač je konačnim rezultatom neminovno zapadao u dekorativno. Kršić je, da bi objasnio u čemu se sastojao deficit umetnikovog pristupa, pažljivo nijansirao razliku između optičkog naturalizma pretočenog u Hempelove crteže, i kvalitativnog, a ovde nedostajućeg realizma. „I one elemente realizma, ponegde sasvim dokumentarnog, kao i neke folklorne detalje slikar je shvatio uglavnom dekorativno.“⁴⁰⁴ Za kritičara uslov da se pristupi folklornom tematu nije bio predodređen pripadanjem. Uostalom, Hempel je, iako Nemač, prvi likovno ozbiljno prišao neuočenoj problematici crno-belih kontrasta bosanske provincije, i bosanskog kostima. Celokupni napor Hempelov svedočio je da taj novi, aktivni realizam, nije počivao na konstanti banalnog pripadanja etnički definisanim kodovima, već na gledanju, i to dinamičnim, transgresivnim, produbljenim pogledom koji je prozirao kroz površinski kompleks podataka, dotičući suštinu kolektivnog bića u njegovom aktivnom odnosu sa stvarnošću.⁴⁰⁵ Međusobni oblikotvorni uticaji momenta, sredine i stanovništva trebalo je da čine ikonografsku osnovu, koja bi bila nadgrađivana aktivnim procesom likovnog istraživanja, dovodeći u konačnom do realizacije traženog stilskog okvira realizma, konceptualno bogatijeg od minucioznog prepričavanja likovnih

⁴⁰² J.A.K., „Izložba Vilija Hempela“, *Преглед*, 135, Сарајево, 1935, 186.

⁴⁰³ Isto.

⁴⁰⁴ Isto.

⁴⁰⁵ To je i bila suština Hempelovog nedostatka, onako kako ga je Kršić prepoznao. Nije zašao iza površinske „kore“, nije podelio motivske parametre sa bosanskim tematom, ostajući samo i isuviše preciznim dokumentaristom viđenog.

detalja. Uostalom, bila je to tema trenutka, uslovljenog značajnim socio-kulturnim promenama u dominantno „narodnofrontovskoj“ klimi, tako značajnoj te 1935. godine. Kršić je takvu atmosferu, sagledanu iz levoliberalnog ugla, smatrao dobrodošlom i neophodnom, dajući svoj prilog aktiviranjem kritičarskog termina realizma, pristojno udaljenog i zaštićenog od bilo koje atavističke predispozicije.

Da je Kršićevo shvatanje realizma bilo distancirano i od ideoloških pretenzija, i da će zadržati svoju autonomnu vrednost sve do samog kraja njegove aktivnosti u *Pregledu*, svedoči kritika izložbe iz oktobra 1940. godine, na kojoj su seoske motive izložili Mujezinović, Ozmo i Štetić.⁴⁰⁶ Ističući dobru likovnu nameru trojice, kritičar je apostrofirao Ozma kao nekoga ko je najbolje osetio životnu dinamiku sela, efektno je transkribujući u ništa manje dinamičnu mrežu grafičkih linija. Poetička suština Ozmovog dela krila se u neosetnoj intimizaciji sa činjenicama nesvodivih relacija čoveka, životinje i elementa.⁴⁰⁷ Zanimljivo je primetiti da je Kršić i u medijskom smislu profilisao svoje gledište, priznajući grafici sposobnost da adekvatno tumači odabrani temat.⁴⁰⁸ Kritičar je u zaključku ponovio vlastito shvatanje likovnog realizma, odbijajući od njega svaku aluziju ideološkog plakatnog sredstva. Naglasio je neophodnost aktivnog umetničkog dijaloga svih aktera, čijim je sudelovanjem delo upravo i dobijalo na celovitosti – „... ova prva izložba, kao celina, nije dala pravu i potpunu sliku bosanskog sela; na njoj se mogla videti i osetiti više statika nego dinamika našeg sela, više stvari koje miruju nego ljude u borbi sa zemljom i prirodom.“⁴⁰⁹ Ozmov crtež bio je paradigmatiskim hibrisom koji oni nisu dosegli, što njegovu vrednost modela nikako nije umanjilo.⁴¹⁰

⁴⁰⁶ J.A.K., „Naši slikari i selo“, *Pregled*, 202-203, Capajevo, 1940, 571-572.

⁴⁰⁷ Kao potvrda Kršićeve fascinacije stajala je reprodukcija Ozmovog crteža „U vodi“, objavljena u prethodnom broju časopisa. Konturno sveden, podigao je na viši, realističniji nivo Hempelov kontrast belih i crnih zona, spajajući sve u nerazdruživu celinu modernistički tretiranom aluzijom rada. *Pregled*, 200-201, Capajevo, 1940, 480.

⁴⁰⁸ Osim što je pohvalio Hegeđušića i njegovu grupu, sa svim njihovim karakteristikama, naglasio je vrednost Štetićeve grafike. „Rizah Štetić je dao nekoliko uspešnih linoreza koji su, uzgred budi rečeno, i slikarski staloženiji nego njegova ulja.“ J.A.K., „Naši slikari i selo“, 572.

⁴⁰⁹ Isto.

⁴¹⁰ Rizah Štetić zavređuje pažnju karakterističnošću radne biografije. Nakon što je diplomirao slikarstvo na Kraljevskoj akademiji za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu (1932.), nastavio je rad u bosanskoj provinciji (Brčko), održavajući istovremeno radni kontakt sa Zagrebom. Izlaže grafike i ulja na Drugoj i Trećoj izložbi zagrebačkih umjetnika, a njegov nastup prate oštre kritike. Za Iva Franića umetnik je 'rasfrčkavo dobar talenat u neumjetničkom iskrivljavanju istine rugajući se onome što bi mu trebalo biti, kao njegovo, sveto (seljaku i religiji)', dok je Mirko Keglević zaključio da je 'mogao sasvim lijepo otpasti – bolje bi bilo.' Bile su to oštre, ideološki potencirane kritike, koje su ga od Zagreba udaljile do 1940. godine. U međuvremenu, vezan zaposlenjem za Beograd, učestvuje na Prvoj jesenjoj izložbi udruženja likovnih umetnika (1937.). Đorđe Popović, kritičar *Pravde*, primetio je da umetnik 'treba da se oslobodi uticaja Grosa i da prizore gleda neposrednije da ih izražava jezikom iz prve ruke da bi bio ubjedljiviji'. Štetićevo iskustvo bilo je dokazom da naoko neutralni naslovi lokalnog žanra ili pejzaža u

Razmišljanja o ruralnoj motivaciji likovne umetnosti nisu na stranicama *Pregleda* bila isključivo vezana za Kršićeve stavove. Uredništvo je potražilo uporište za svoje načelno shvatanje modernog realizma, i sela kao uslovne predispozicije istog, u stavovima nekolicine drugih autora. Tako je objavljen tekst Jaroslava Malog, „Slikar slovačkog sela“, kojim je autor u svoj kritičarski fokus postavio nasleđe dvadesetih godina, u okviru onoga što je reprezentovano Benkinim delom, i drugim primerima „slovačke moderne“.⁴¹¹ Izbor nije bio slučajan, i prevazilazio je opšti interes koji je časopis imao u odnosu na uzorni čehoslovački model. Primer slovačkih umetnika bio je dokazom moguće integracije posredstvom kulturnih oblika u etnički složenom društvu, što je i bila neprolazna tema uskog intelektualnog kruga formiranog oko redakcije *Pregleda*. Osetljiva granica na kojoj su realizovane različite varijante realizma (u Kršićevom slučaju statična i dinamična) postala je problemskim pitanjem u odnosu na Ljuba Babića i njegov idejni pristup „našem izrazu“, i deo te problematike posredno je reflektovan osvrtom Jaroslava Malija.

Zatvarajući se sve više u okvire stila čije su koordinate bile postavljene na spoljašnjim, statičnim činjenicama hrvatskog folklora ili autentično hrvatskog pejzaža, Babić je u likovnom smislu izneverio aktivni pristup motivu. Istovremeno, političke implikacije bile su više nego očigledne, i vodile su u smeru koji je za *Pregled* bio neprihvatljiv. Tekstom, „Radius Becić-Babićeva kruga“, iz novembra 1937. godine, Kršić je podvukao Babićevu „vanrednu tehničku rutinu“, ali bez prateće sposobnosti da pređe barijeru platna, i da kroz mrežu kreativnih likovnih postupaka prodre do dinamičke suštine prikazanog, menjajući taj nedostatak nečim što je bilo neprihvatljivo iz stroge disciplinarne perspektive.⁴¹² Kršić je u njegovim pejzažima prepoznao političku simboliku, upravo onu protiv koje časopis u to vreme predano istupa. Kritičar je pažljivo analizirao celinu njegovog pristupa – „Kako on svuda... ide u dekorativnost,

napetim tridesetim nisu mogli da izbegnu žrvnju ideoloških čitanja. Štetićevo iskustvo suočenja sa zagrebačkom i beogradskom kritikom podeliće i drugi bosanskohercegovački umetnici, što je u celini predstavljalo značajan deo njihovog identitetskog stasavanja u to vreme. Citate, kao i nešto opširniju analizu Štetićevo delo videti u: M. Husedžinović, „Predgovor“, u: *Rizah Štetić. Retrospektiva*, Umjetnička galerija B i H, Sarajevo, 1991, 21-33, 22-23.

⁴¹¹ Dostojan naslednik Benkine umetnosti bio je Janko Aleksi. Prema autorovom mišljenju, Aleksi je na najbolji način spojio vlastiti umetnički nerv sa unutrašnjim životom slovačkog sela. „То није фолклористичка уметност са обавезним опанцима... 'Село треба разумети', каже сам Алекси, 'није то само архитектура колиба, везена кошуља'. Дакле Алекси не схвата уметност као ранији сликари словачки Упрка и Фолка, којима је у првом реду стало до етнографског момента, иако Упркове ствари имају своју чисту уметничку вредност. Алекси уз Бенку значи најодушевљенији напор за формулисање програма словачке сликарске уметности и 'затварања прозора' пред утицајем запада.“ J. Mali, „Slikar slovačkog sela“, *Pregled*, 143, Sarajevo, 1935, 624-626.

⁴¹² Bio je to kritičarski osvrt na eksponate zagrebačke Jesenje izložbe hrvatskih umjetnika. J. Kršić, „Radius Becić-Babićeva kruga“, *Pregled*, 168, Sarajevo, 1937, 790-793.

to su i konture i boje njegova pejzaža stilizovane... Ulja su mu tvrda, gotovo okorela. U svoj dekorativni 'Proljetni motiv' iz Posavine uneo je i nešto političke simbolike, koja deluje literarno, poetski rasplinuto“ – izjednačavajući statičnu, površinsku dekorativnost, tako prepoznatljivu u tvrdoći ulja, sa nesposobnošću da motiv bude zahvaćen u njegovoj dinamičnoj slojevitosti.⁴¹³ Jedan dvodimenzionalni, dekorativni list stvarnosti, ma koliko bio podvrgnut minucioznom likovnom postupku, u Babićevom slučaju već dovedenom do superiorne rutine, nije mogao da odbije plakatnu implikaciju, i do pada u ideologizovanu literaturu preostajao je još samo jedan korak. Kršić to prepoznaje, kritički izdvajajući Babića od drugih izlagača. Videći u zagrebačkoj Jesenjoj izložbi nameru da likovnim sredstvima dođe do formiranja svojevrsnog nadideološkog „centruma“, Babićev pristup detektuje kao anomaliju.⁴¹⁴ Za razliku od Becića, i njegovog „bujnog kolorita i snažne osetljivosti velikog slikara“, Babić je nošen impulsima kasne romantike i „njegov movens nije umetnički nego politički“. ⁴¹⁵ Zabrinut zbog vanumetničkog impulsa prepoznatljivog u izložbenim eksponatima, Kršić se pre svega potrudio da zaštiti stilske parametre realizma, pošto su bili dragoceno sredstvo u kontinuiranom dijalogu sa ideološkim reprezentima krajnje desnice. Otuda je Babićevo iskrivljenje osnovnih stilskih pretpostavki pretilo pogubnim posledicama. „Danas, Babić traži suštinu hrvatskog izraza u realizmu, prema kome je hrvatstvo uslovljeno slikanim objektom. Pojam realizma izgleda nam preširok za stvaranje takvih definicija, a uslovljenost objektom mogla bi da otera u apsurd da svaki hrvatski pejzaž, realistički naslikan, spada u hrvatsko slikarstvo.“⁴¹⁶ Razumljivo, iskrivljenom shvatanju stilske odrednice nije doprinela samo neobuzdana egzaltacija objektom. Problem je počivao u proceduri kojom je odbačen osnovni kvalitet realizma, na način kako ga je u svojoj idejnoj konstrukciji prepoznavao Kršić. Babić je napustio empatijsku vrednost realizma, i njegovu sposobnost dijalektičkog prožimanja sa celinom motiva. „Do svoje teorije o osebnom hrvatskom slikarstvu Babić je došao deduktivnim putem, najpre je stvorio zaključak, pa mu je onda tražio opravdanje.“⁴¹⁷

⁴¹³ Isto, 791.

⁴¹⁴ U pokušaju da nađe rešenje za sve izraženiju politizaciju hrvatskog likovnog diskursa, Kršić je pokušao da zadrži likovnu umetnost unutar disciplinarnih okvira, insistirajući na unutrašnjem kvalitetu i vizuelnoj modernosti. Bila je to vizija čvrstog delatnog jezgra, funkcionalnog utočišta pred različitim ideološkim pretenzijama. „Centrum može da bude sinteza, može da bude i svesna reakcija na desnicu i levicu ili njihovo nesvesno približavanje. U centru je, gotovo po pravilu, manje patosa, a više stabilnosti, manje smelosti za eksperiment, ali bistriji pogled u cilj i, kada je reč o likovnoj umetnosti, više autokritike i zanatskih ambicija.“ Isto, 790.

⁴¹⁵ Isto, 793.

⁴¹⁶ Isto.

⁴¹⁷ Isto.

Bio je to postupak potpuno neprihvatljiv u okolnostima velikih ideoloških pritisaka, ravan pogubnoj pretnji ideološkog ukalupljivanja umetnosti. Odgovor na opasnost svođenja umetnosti na dvodimenzionalnu ideologizovanu činjenicu, estetski irelevantnu bez obzira na svu rutiniranost i iskustvo umetničke tehnike kojom je izvedena, Kršić je potražio u prihvatanju onih likovnih praksi prepoznatljivih po aktivnom uranjanju u tkivo motiva.⁴¹⁸

Ne samo zagrebačka, već je i sarajevska likovna stvarnost pružila priliku kritičaru da razvije svoju tezu o centru, ali je ozbiljnija razrada navedenog termina ipak izostala. U pitanju je bila kratkotrajna aktivnost umetničke grupe *Krug*, osnovane 1935. godine, sa četiri početna člana (Mijić, Mazalić, Las i Šotra), koja je već prvom izložbom izazvala snažne kritičarske reakcije.⁴¹⁹ Uglavnom potekle s ideološke levice, one su svojom doktrinarnom odlučnošću odbacile tematsku restrikciju izložbe (održana je pod nazivom Izložba naših krajeva, a umetnici su nastupili tematski uokvireni primercima lokalnog pejzaža) poput nečega što je nalikovalo ispraznoj ilustraciji. Tako je Eli Finci u beogradskoj *Pravdi* tvrdio da „izložena platna nemaju nijednog poteza koji bi išao za postavljanjem stvarnije ljudske problematike“.⁴²⁰ Kršić je, istovremeno, kratkim tekstom u *Pregledu* objektivno prikazao osnovne tendencije pojedinačnih nastupa, kao i poetičku ambiciju grupe u celini, bez preteranog oduševljenja ili potrebe da izložbenu celinu postavi u temelj vlastitog viđenja modernističke autonomnosti.⁴²¹

⁴¹⁸ Na Jesenjoj izložbi hrvatskih umjetnika, po Kršićevoj proceni, izdvojili su se Becić i Bulić, reprezentujući osnovne pretpostavke likovnog „centruma“, pre svega sposobnošću da likovno uvežu motiv i stvaraoca u samostalnu i spolja neporecivu celinu, da donesu kredibilan odgovor na pitanje šta i kako. Na taj način vrednost modernistički koncipiranog postupka izdvojila se kao mera otpornosti u odnosu na demagoško plakatiranje, koje je tematski zalazilo u zonu radikalizovane ideologije. Becić je u to vreme postao ključnim faktorom u sukobu, te su vizuelni aspekti njegovog dela postojali u egzemplarnim korpusima smeštenim na obe idejne strane. Tako je *Hrvatska revija* ilustrovala Lukasov tekst reprodukcijom Becićevog „Pastira“. Pisan u funkciji godišnjeg obraćanja skupštini Matice hrvatske, studija je konačno dovršila mapiranje nacionalističke topografije. „Ali između jednoga i drugog pojasa postoji na prostoru južne Hrvatske, pa preko dalmatinskog zaleđa sve tamo do Hercegovine i treći pojas, gdje su titraji stranih uticaja sve slabiji, tako da su se ondje mogle najbolje očuvati iskonske osobine naše rase i naše duševnosti.“ I upravo se ta teritorijalna čestica gotovo savršeno podudarila sa aktuelnim tematsko-prostornim traganjima Vladimira Becića (južna Hercegovina, Rogotin). Tako je iz nacionalističke vizure tematski izbor postao odlučujućim elementom likovne discipline. Videti u: F. Lukas, „Za hrvatsku kulturnu cjelovitost“, *Hrvatska revija*, 2, Zagreb, 1937, 57-64, 64.

⁴¹⁹ Programski okvir *Kruga*, što je bila gotovo obaveza svake sarajevske likovne grupe, nametao je zadatak oporavka lokalnih umetničkih prilika, i to posredstvom što neposrednijeg kontakta sa okruženjem i radnim pristupom oslobođenim individualističke sebičnosti. „Niz napisa osvjetljava i način rada Grupe: zajedničke odlaske 'u pejzaž', priređivanje malih, improviziranih izložbi na licu mjesta – da svako pokaže šta i kako je uradio i da čuje kritiku i, uopće, njegovanje prisnih, drugarskih odnosa.“ Opširnije o istorijatu *Kruga*, gde se nalazi i navedeni citat, videti u: A. Begić, *Umjetnost Bosne i Hercegovine*, 18-21, 19.

⁴²⁰ Navedeno prema: Isto.

⁴²¹ Kritičar je ciljao ka neproblematičnom aspektu stilsko-formalnog izbora. „Kao opšte obeležje izložbe može se uzeti interesantna pojava vraćanja boji. Mijić i Las, i pored osnovnih tonskih dispozicija, koje

Druga izložba 1937. godine (grupi se u međuvremenu pridružio Josip Monsino Levi) bila je dobrim delom svečarska, i posvećena dvadesetpetogodišnjici umetničkog delovanja Mijića i Mazalića, te su njih dvojica i dominirali izlagačkim prostorom. Sada je Kršić ostao suzdržan, a na njegovo kritičarsko mesto došao je anonimni M.K.D., barem naizgled poklonik socijalno angažovane umetnosti. Čini se da je onaj zagrebački centrom, kakvog ga je Kršić prepoznao u Becićevim i Bulićevim slikama, ovde izostao, a o kakvom je nedostatku bila reč saopštio je svojim zaključkom anonimni *Pregledov* kritičar. „Naš čovjek, ukoliko je predmet obrade, i njegova okolina, gledani su najčešće indiferentno, kao očima stranih turista, u prkos tome što g. g. iz 'Krug'a' žive u istim prilikama sa tim čovjekom. Otsustvo takvog konkretnog sižea, nenalaženje njegovo i neproživljavanje, moralo je često i nužno da odvede u besadržajnost, površnost, ovlašna slikarska rješenja, pa ponekada i u kič.“⁴²² Bez obzira koliko je Kršićeva pozadinska intonacija opredelila opšti tonalitet izrečenog, nema nikakve sumnje da su osnovne primedbe stajale saglasno sa njegovom kritičarskom vizurom. Mijić i ostali članovi *Krug'a* nisu likovno adekvatno otelotvorili osnovnu ideju motiva (razvijenu po Gaske-Sezanovom principu), ostajući neobaveznim i distanciranim posmatračima površinskih aspekata stvarnosti. Mica Todorović nesumnjivo je prepoznala posledice kritičkog osvrta M.K.D., deleći sa njim okvirno stanovište o potrebi izgradnje kompleksnog motiva. Možemo da pretpostavimo da je ovakvo insistiranje na stranicama *Pregleda* dodatno učvrstilo slikarkino samopouzdanje, i rešenost da heterotopiju Gorice smesti u samo središte vlastitog likovnog identiteta.⁴²³

Kršić u julu 1937. godine objavljuje studiju vezanu za problematiku hrvatskog sela, i mogućnost umetničkog pristupa istoj. „Oživljavanje seoske pripovetke“, kako i sam naslov upućuje, reprezentovalo je njegovu pohvalu novostečenoj vitalnosti ruralne tematike u najšire shvaćenoj savremenoj hrvatskoj umetničkoj produkciji. Birajući favorita zadržao se na pripovetkama Slavka Kolara, prepoznavši u njima najbolje realizovanu potrebu aktivnog prilaska seoskim temama – „...inače svojim sadržajem

još jako deluju na bogatstvo njihove palete, ulaze postepeno u impresionizam. Đ. Mazalić voli čvrstu masnu boju; osvetljenja koja ga sada naročito interesuju ostavljaju ipak često utisak muzealnosti.“ J.A.K., „Izložba 'Krug'a'“, *Pregled*, 142, Sarajevo, 1935, 569.

⁴²² M.K.D., „Izložba grupe 'Krug'“, *Pregled*, 167, Sarajevo, 1937, 742-743, 743.

⁴²³ Neophodno je primetiti da će Mica u vlastitom tekstu objavljenom u *Ženi danas* ponoviti osnovnu tezu M.K.D. o turističkoj neobaveznosti kojom je osujećivan likovno aktivan pristup bosanskohercegovačkoj stvarnosti. Bliskost po pitanju proširenog motiva između umetnice i kritičara vodi ka pitanju o njegovom stvarnom identitetu. Ukoliko imamo u vidu entuzijazam koji je u to vreme umetnica pismima podelila sa Tabakovićem, pre svega po pitanju novostečenog društva u koje se sada mogla neproblematično uklopiti, pomišljamo da je iza inicijala M.K.D. bio skriven upravo Kršić, onaj koji je tom društvu i davao intelektualni ritam.

Kolarove seoske slike su istinski i teški dokumenti o životu sela, intimnom i socijalnom. I ako ih treba s nečim sadržajno uporediti, ostaje samo da se uporede sa slikama Krste Hegedušića.⁴²⁴ Posredno uvođenje Hegedušićeve poetike, i njeno podizanje u status kvalifikovanog modela (ne samo u slučajevima likovnog pristupa motivu), u kritičarevoj vizuri značilo je konačno prihvatanje Krležinih stavova, sada spuštenih iz visina zagrebačke građanske dekadencije na oporo seosko tlo. „Sam Krleža... u svojoj najnovijoj knjizi pesama, kajkavskim 'Baladama Petrice Kerempuha', uzeo je da iz stare seljačke puntarije izvuče socijalnu i moralnu srž i smisao današnje borbe za pravdu.“⁴²⁵ Ta je borba imala raznovrsne preseke, navodeći nas da iz razloga njene prepoznatljivosti iznova prizovemo sećanje na podeljenost Sezanovog likovnog senzibiliteta, i da u aktuelnim ruralnim afilijacijama umetničkog procesa prepoznamo svu kompleksnost transgresivnog motiva.⁴²⁶

U žestokom sukobu po pitanjima jugoslovenskih socio-kulturnih prioriteta tokom tridesetih godina, hrvatska kulturna scena (sva u znaku seljačke simbolike) bila je nezaobilaznim delom *Pregledove* uređivačke strategije. Njenim tragovima uputiće se i Milan Selaković. Intelktualno sazreo na Krležinim umetničkim pretpostavkama, posvećen dijalektičkoj, levičarski intoniranoj viziji društva, Selaković je doneo čvrstinu i kontinuitet stavovima časopisa u odnosu na probleme hrvatske kulture i umetnosti.⁴²⁷ Uveren u vrednost autentičnog suočenja sa neposredovanom stvarnošću, adekvatno će pristajati uz Kršićevo shvatanje aktivnog realizma. Slobodouman, u nekoliko tekstova nastaviće Krležine teze, idući i jedan korak dalje studijom o Baldi Lupetini, dodatno učvršćujući njegov koncept povodom dominikanca Juraja Križanića, strateški oblikovan oko dve noseće doktrinarne osovine: slovenske samosvesti i antiklerikalizma.⁴²⁸ Deo Selakoviću namenjenih aktivnosti odnosio se i na praćenje likovnih događanja u Hrvatskoj, što će ga krajem decenije dovesti do pozicije

⁴²⁴ J. Kršić, „Oživljavanje seoske pripovetke“, *Преглед*, 162-163, Capajevo, 1937, 550.

⁴²⁵ Isto, 545.

⁴²⁶ „... zagrebačka umetnička grupa Zemlja, koju vodi veoma talentovani Krsto Hegedušić, prva je, mora se priznati, slikarski otkrila našu zemlju i na njoj seljaka sirovog, zapuštenog; i ne samo to, Hegedušić je, da bi razbio mistični nimbus koji se stvorio oko pojma slikar, pošao u svoju Podravinu i tu našao samoniklo, primitivno seljačko slikarstvo (Mraz, Generalić) čijoj bi se neposrednosti životnog osećanja trebali, prema njemu, da vrate naši tzv. moderni slikari.“ Isto.

⁴²⁷ U obimnom pozicioniranju različitih aktera na međuratnoj hrvatskoj kulturnoj sceni, Stanko Lasić je za Selakovića odabrao sledeću atribuciju – „krležijanac, bliz liberalističkom taboru“ – stavivši ga uz bok Ivu Kozarčaninu. Obojica su, kako je pisac utvrdio, „vidjeli Krležu kao savršenu sintezu ideološko-političkog angažmana i umjetničke kreativnosti“. S. Lasić, nav. delo, 274.

⁴²⁸ M. Selaković, „Zla kob hrvatskih reformatora“, *Преглед*, 174, Capajevo, 1938, 339-346. Opširnije razmatranje o Krležinim analitičkim problemima povodom dominikanca Križanića, i mogućih analogija sa savremenim trenutkom, videti u: V. Visković, nav. delo, 28-39.

autoritativnog glasa po tom pitanju. Pristupi delima Detonija, Butozana i Mraza, ili seljačkoj umetnosti kao celovitom fenomenu, bili su karakteristični za njegov odnos prema likovnoj umetnosti i njenoj ulozi u aktuelnom društvu. Svojim značajem izdvajala su se dva priloga, oba publikovana u kratkom vremenskom razmaku tokom 1940. godine. Prvi, posvećen XVI izložbi hrvatskih umjetnika, precizno je razdelio postojeću hrvatsku scenu na dva estetsko-idejna područja, izdvajajući Hegedušića i Babića kao reprezentе svake od pojedinačnih celina.⁴²⁹ Delo prvog, monumentalno, idejno zrelo i kvalitativno prvoklasno, odudaralo je od Babićeve esencijalističke regresije. „Već svojom poslednjom kolektivnom izložbom 1938. godine pokazao je Ljubo Babić svoj put u dekadenciju, jasnije izražen nego ikada, i gubljenje u praznim shemama krivo shvaćenog narodnog folklora, idealiziranog i knjiški koncipiranog narodnog života u domeni narodnih običaja... njegove studije seljaka stoje u očitoj opreci s dubokim socijalnim, psihološkim i likovnim shvaćanjem Krste Hegedušića, i podsjećaju na plakat, koji se ponavlja stereotipno po jednoličnoj ornamentalnoj shemi, bez ikakve potvrde Babićeve teorije o boji i skladu.“⁴³⁰ Postavivši Hegedušićev pristup za uzor, Selaković prepoznaje u nešto dužoj studiji o delu Vilima Svečnjaka konceptualno podudaranje njihovih umetničkih napora, koji su tekli različitim medijskim tokovima, ali usko vezani uz iste idejne osovine: Krležin „Petrica Kerempuh“, distanca u sebe zatvorene Podravine, razobručena iracionalnost i bolesno sujeverje na skrajnutost osuđenog ambijenta.⁴³¹ „U čudnom nekom osvjetljenju (sve su boje čudne, pretjerano intenzivne i postavljene kao s nekom aljkavom površnosti u neodređene prostore, nekad ipak zahvativši pravu plohu, uglavnom postavljene nasumce i preko sviju granica), gdje prevladava crveno-purpurna boja kao simbol krvi i sveopće zapaljenosti atmosfere i stanja... ima takvog životnog, slikarskog i umjetničkog smisla kad čovjeku biva jasno, da u toj tački prestaje slikarstvo kao vještina i kao zanat, te bez obzira na metie i manuelne likovne postulate, postaje umjetnost, govor, znaci, koji sve vežu u nerazdvojivi kontakt. U tom kompleksu izukrštanih linija i preliveanih boja ima mogućnosti da bistro oko vidi i otkrije sve nove i nove oblike izražajne svestranosti, koji se lome u borbi realnih i duhovnih odnosa. Ima tu... potencijala, koji pokazuje momente takvog umjetničkog dodira autora, djela i gledaoca, kakav se teško rađa na slikarskim izložbama, kakav rijetko postizava neki drugi dobar i priznat

⁴²⁹ M. Sel., „XVI izložba hrvatskih umjetnika“, 59-61.

⁴³⁰ Isto, 61.

⁴³¹ M. Selaković, „Slikarstvo Vilima Svečnjaka“, *Преглед*, 193, Сапajeво, 1940, 45-51.

majstor.“⁴³² Osim što je u Svečnjakovim crtežima prepoznao osetljivu membranu sposobnu da vizuelno uhvati najistančanije osećaje donjih društvenih slojeva, u svojoj drastičnosti njihove egzistencije, Selaković je istovremeno doveo do logičnog završetka potencijale Sezan-Gaskeovog dijaloga. Sezanova dobrim delom mistifikatorska vizija motiva idejno je stabilizovana Selakovićevom deskripcijom, gradeći posebnu leksiku koja je likovnom govoru davala širinu dovoljnu za prevazilaženje simplifikovanih konstrikcija materijala i podloge. S druge strane, nesigurna osnova iz koje je izrastala umetnikova inspiracija ostavljala je dovoljno autonomije njegovim kreativnim potencijalima, čineći ih nesvodivim i u dobroj meri autonomnim u odnosu na bilo koji usko formulisan ideološki zahtev. Ničeg funkcionalno adaptibilnog nije bilo u Svečnjakovom likovnom svetu.⁴³³ Bistrina oka, koju je Selaković prepoznavao u smislu odgovornosti podeljene između autora i motiva, mogla je svojom pronicljivom oštrinom da dotakne i neka mesta koja je vladajući politički diskurs smatrao privilegovanim, dovodeći neretko do represivnih intervencija u tkivu kritičarskih ispisa. U politički kritičnim godinama, a 1940. bila je jedna od najdramatičnijih, vrednost svih aspekata kulturne produkcije dobijala je na značaju, istovremeno čineći već spomenutu bistrinu više nego problematičnom činjenicom. Selakovićeva analiza Svečnjakovog dela dobar je primer takve podozrivosti, i upravo će na njenom primeru biti ispoljeno oštro delovanje cenzure.⁴³⁴

Nastup neortodoksne marksističke levice u *Pregledu* biće uskoro praćen i ulaskom onih levičarskih stanovišta isključivije vezanih uz propisane i uglavnom

⁴³² Isto, 46, 48.

⁴³³ Kasnija Gamulinova istorizacija pokrenuće posredno jedno značajno pitanje, usko povezano sa Selakovićevom recepcijom Svečnjakovog dela. Dok je *Pregledov* kritičar u vitalnosti odozdo, u povezanosti sa svim traumatičnim elementima ruralne stvarnosti video osnovni uslov i kvalitet Svečnjakove poetičke vizije, Gamulin je tadašnji umetnikov pristup (poput onog reprezentovanog temperom „Sajam u Sremskoj Mitrovici“) prepoznao kao spuštanje „do nulte točke odbojnim bojama, primitivnim oblicima, ignoriranjem svake kompozicije“, zapitavši se na kraju da li je on uopšte ostao u umetnosti. Upravo je izložba 1939. godine, ona čiji je prikaz doneo Selaković, označila prekretni trenutak, svedočeći o Svečnjakovim pokušajima da prilagodi uljani medij ozbiljno koncipiranoj slici, koja je svojom unutrašnjom vrednošću pratila osnovne zahteve mimezisa. To „učenje slikarstva“ nije bilo samo Svečnjakov problem, ali „je veoma instruktivan primjer umjetnika koji prelazi od razaranja na 'izgradnju', od kritičkog realizma na slikarstvo modernog kolorizma“. Gamulin je translaciju ka koloristima i intimistima prepoznao u sklopu opšte tendencije koja je zahvatila nekadašnje *zemljaše*, reprezentujući njihovu dramatičnu krizu, „ideološku“ i ikonološku“, istovremeno. Pozicija istoričara modernističke provenijencije nije mu dozvoljavala da dovrši tezu o ideološkim pretpostavkama krize, zadržavajući se isključivo na formalnim aspektima obnove slikarske peakse. Videti u: G. Gamulin, „Vilim Svečnjak“, u: *Hrvatsko slikarstvo*, II, 363-375.

⁴³⁴ „Dok se danas sva ljudska zainteresiranost kreće prema oblastima gdje teče krv i nervi se kidaju, u vremenu moralnog, materijalnog i socijalnog nesklada...“ – ovde tekst seče cenzorska intervencija, ostavljajući nejasnim na koji je način opšta konstatacija o agresivnosti, krvi i nepravdi u godinama evropskoga rata mogla da natera kontrolni aparat da reaguje represivno u području likovne kritike.

dogmatizovane stavove u području najšire kulturne produkcije. Slojeviti su razlozi kojima je rukovođeno uredništvo časopisa da načini iskorak u odnosu na njegovu doktrinarno liberalnu poziciju. Antifašizam, izrazito naglašen na stranicama časopisa nakon 1933. godine, reprezentovao je osnovno merilo kojim su sameravani svi štampani sadržaji, bez razlike iz kakvih su inicijalnih ideoloških područja poticali, i kakve su im bile idejne predispozicije. Politika „Narodnog fronta“ označila je, makar za trenutak, spasonosni pravac. Konceptualna forma objedinjavanja različitih idejnih vrednosti odgovarala je već poprilično inkluzivnoj politici časopisa, označavajući samo još jednu od mogućih antifašističkih tendencija. Ništa manje značajnom za uredničku profilaciju bila je i sudbina Čehoslovačke republike nakon sporazuma u Minhenu, septembra 1938. godine. Kršićev oktobarski uvodnik („Posle Minhena“) bio je hitar odgovor na posledice nove situacije, koje su svojim pogubnim rezultatima dovele u pitanje osnovne principe liberalnog pogleda na svet.⁴³⁵ Razočaran zapadom, Kršić iz propasti paradigmatškog kulturnog modela, a Čehoslovačka republika je upravo to i bila, povlači konsekvence koje su manifestno upućivale ka Sovjetskoj Rusiji. Antifašistička Evropa nije bila u stanju prevladati vlastitu inhibiciju, a na njeno mesto je po neumitnosti stroge logike stupala slovenska sila u procesu industrijalizacije i jačanja vlastitih kapaciteta. Kršić, zajedno sa uredništvom *Pregleda*, ipak nije napustio vlastitu poziciju. Zakretanje uređivačke politike nije ostalo bez dilema i bojazni, možda najlepše iskazanih kroz reminiscenciju o delu Karela Havličeka Borovskog.⁴³⁶ Unekoliko metaforičan, tekst je istovremeno prelamao svu nelagodu koju je liberalni intelektualac (poput Kršića, naprimer) osećao u izmenjenim socio-kulturnim okolnostima. Razočaranje koje je Havliček Borovski doživeo boraveći u devetnaestovekovnoj Rusiji pristajali su uz tadašnja Kršićeva osećanja, verovatno inicirana neočekivanim zaokretima aktuelne sovjetske politike. Tako su one „pukotine na glomaznoj političkoj građevini što se zvala carska Rusija“ dobile svoju paralelu u savremenosti, uveravajući autora da izvan površne oportunističke prilike u globalnim odnosima moći ne postoji drugačiji, idejno uzvišeniji imperativ.⁴³⁷ Oportunizam u

⁴³⁵ J. Kršić, „Posle Minhena“, *Pregled*, 178, Sarajevo, 1938, 617-620.

⁴³⁶ J. Kršić, „Карел Хавличек Боровски“, *Pregled*, 191-192, Sarajevo, 1939, 595-607.

⁴³⁷ Havličekom Borovskim dovršena je galerija istorijskih reformatora koji su se prometejski izdizali nad slovenskom masom, moćno ističući zahteve za političkim osvešćenjem, jedinstvom gledišta, slovenskom kulturnom prepoznatljivošću i individualnim moralnim kodovima, uvek ostajući naglašeno antiklerikalni po svom osnovnom tonu. Križanić, Lupetina ili Havliček Borovski, u situaciji tridesetih godina nije imalo većeg značaja. Ono što je Kršića bolno doticalo bila je propast Masarikove političke tvorevine, onog paradigmatškog modela, izatkanog, između ostalog, i na nasleđu svih gore pobrajanih reformatorskih uticaja.

beskompromisnom diskursu tridesetih nije bio samo činjenicom u egzistenciji apsolutnih političkih moći, nego je postojao i kao stalno promenljivi faktor na nivou svakodnevnih relacija, kao što je naizgled nevažna činjenica uređivanja liberalno nastrojenog sarajevskog časopisa. Ali, i to je izuzetno značajno, taj lokalni mikro-oportunizam nije istovremeno značio i bespogovorno ćutanje. Sam Kršić formulisaće, poput citiranog teksta o Havličeku Borovskom, neka problematična pitanja zatamnjene sovjetske stvarnosti. Jedno se u januarskom broju 1938. godine ticalo sudbine režisera Majerholda, sagledane na pozadini stanovišta koja su po pitanjima realističke poetike izneli istaknuti zastupnici sovjetskog soc-realizma.⁴³⁸ Primitivši da su ga oponenti napali zbog svođenja pozorišta na režiju i formalističke eksperimente, Kršić je, i sam zastupnik realističke poetike, povukao oštru granicu između aktivnog, na vitalnim komponentama motiva sazdanog realizma, i onoga što se od 1933. godine pojavljuje u funkciji zvaničnog stila Sovjetske Rusije, obuhvaćenog etiketom socijalističkog realizma. Osnovne karakteristike tog stila naveo je u svojoj samokritici Majerhold lično, što je Kršić pažljivo zabeležio – „... али је сам Мајерхолд... наговестио коректуре својих досадашњих погледа, тим што се отворено изјаснио за прост и јасан стил у позоришту.“⁴³⁹

Simplifikacija umetničkog postupka, nametnuta ministarskim dekretima, nije figurisala kao nešto poželjno u *Pregledovom* idejnom repertoaru. Realizam razvijen unutar delikatno postavljenog motiva, uz poštovanje personalizovane umetničke veštine, donosio je prihvatljivo rešenje. U variranju se na stranicama časopisa moglo otići i do stanovišta konceptualno bliskog *zemljaškom*, ali sa drugačijom početnom pretpostavkom. Umesto vezanosti za selo i njegov dramatični sukob po pitanjima esencijalističkih i svakodnevnih problema, ovaj je realizam odozdo fokusiran na radnika, proletera i njegovo autentično iskustvo, efemerno po svojoj osnovnoj karakteristici. Izložba drvodeljskog radnika Draga Pregernika, u aprilu 1938. godine, poslužiće kao odličan primer opisanom likovnom naporu.⁴⁴⁰ Opređen u smislu beleženja trenutka, odabrao je crtačke tehnike za svoj izraz, gradeći i posredstvom medijske selekcije onu tako cenjenu kompleksnost motiva. Aktivno pregovarajući sa ubrzanim činjenicama stvarnosti, Pregernikovo delo dosegulo je vrednost ikonografske obloge kojom je nepotpisani kritičarski osvrt bio u stanju da zaštititi

⁴³⁸ J.A.K., „Против Мајерхолда“, *Преглед*, 169, Сарајево, 1938, 59-60.

⁴³⁹ Isto, 60.

⁴⁴⁰ *Преглед*, 172-173, Сарајево, 1938, 295.

redakcijsko shvatanje likovnog realizma. „Te slike su skromni... dokumenti koje nije prikupljala nikakva likovna radoznalost, ni tendencija kakvog socijalnog umetničkog dogmatizma. Slike Draga Pregernika, u prvom redu crteži, ne zaostaju za radovima savremenih hrvatskih seljačkih slikara.“⁴⁴¹ Pregernik je likovno premostio dve egzistencije, dovodeći ih do jedinstvenog, nerazdeljivog autorsko-egzistencijalnog pristupa. Moguće je pretpostaviti da je uredništvo *Pregleda* smatralo svoje shvatanje realizma doktrinarno zrelim i samim tim otpornim u odnosu na soc-realističke pretenzije ortodoksne levice, čemu je poput vrednosnog svedočanstva imao da posluži i prikaz prethodne izložbe.⁴⁴²

Zadržavajući potrebu „novofrontovske“ širine časopis je tokom poznih tridesetih postao i značajnom tribinom za iznošenje stavova koji su u kulturnom pogledu značili elaboraciju već spomenutog soc-realističkog dogmatizma. Đorđe Jovanović objavljuje tekst „Realizam kao umetnička istina“, postavljajući osnovne parametre realizma iz vizure ortodoksne levice sovjetskog tipa.⁴⁴³ Isključivo vezana uz pitanja književne problematike, Jovanovićeva studija uvešće u sarajevski kritičarski pejzaž pojam „novog realizma“, koji će se u naknadnim, neknjiževnim razmatranjima, pokazati kao obavezan termin za sve one koji su bili smešteni unutar njegovih doktrinarnih okvira. Teleološki precizan – „Novi realizam je nastavljanje, ali i podizanje na viši stupanj ranijeg realizma“ – autor daje osnovne podatke za detekciju ove stilske formacije, kontrastno je izdvajajući na pozadini nečega što je bilo „begstvo od stvarnosti, begstvo u hermetička pribežišta imaginarno beskrupuloznog subjekta“.⁴⁴⁴ Obarajući se na dekadentna shvatanja umetnosti, i uopšte na one estetske pristupe koji nisu računali sa tendencijom – „Stari realisti su takođe bili tendenciozni, i tendencioznost njihove umetničke istine uvek je – bez obzira na subjektivni stav

⁴⁴¹ Isto.

⁴⁴² Vredno je zabeležiti prmedbu Frances Flin Pejn, koja je iz liberalne perspektive sagledala opastnost potpunog ideološkog podjarmljivanja aktuelne umetničke produkcije. Bliska Ebi Rokfeler i njujorškom Muzeju moderne umetnosti, iskoristila je svoje jezičke predispozicije (odlično poznavanje španskog jezika i nativne meksičke umetnosti), da bi postala ekskluzivnim kontaktom sa savremenom latinoameričkom likovnom scenom. Rivera, meksički muralisti, i manje afirmisani, često naivni umetnici, činili su ambijent njenog delovanja, ali sa jednim značajnim doktrinarnim prilogom koji se izdvajao. „But, more than the other figures associated with the organization of the Rivera Exhibition, she also maintained a certain condescension toward her Latin American subject. This included a dismissive attitude toward the artist's political commitments. 'Most Mexican artists,' she wrote 'though Red, would cease to be Red, if we could get them artistic recognition.'“ Estetsko uvažavanje tako je služilo svrsi društvenog pacifikovanja. Citat u: L. Dickerman, „Leftist Circuits“, u: *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art*, ur. L. Dickerman, A. Indyeh-Lopez, The Museum of Modern Art, New York, 2011, 22.

⁴⁴³ Đ. Jovanović, „Realizam kao umetnička istina. (Odlomci za jednu teoretsku postavku realizma)“, *Pregled*, 179-180, Capajevo, 1938, 689-701.

⁴⁴⁴ Isto, 698, 700.

pojedinih realista – morala da bude u korist društvenog napretka.“ – Jovanović je tražio prevazilaženje formalne eksperimentacije, na čije bi mesto bila postavljena objektivna predstava o stvarnosti.⁴⁴⁵ Formalizam je na taj način izrastao u žarišno mesto na koje se usmeravala oštrica soc-realističke kritike. Modernistička analiza forme proskribovana je i odbačena kao negativni rudiment već istrošenog društvenog poretka. „Reč kao reč, boja kao boja, zvuk kao zvuk postajali su otrovi koji su rastočavali čoveka, postajali su sečiva koja su izmasakrirala čoveka. Takva umetnost je prestala da bude ljudska, postala je neljudska i antiljudska; prestala je da bude uopšte umetnost, već postoji jedino kao neumetnička zbirka svedočanstava o ideološkim razvalinama jedne klase.“⁴⁴⁶

Svođenje ideje „novog realizma“ na uže formulisanu problematiku likovne umetnosti u *Pregledu* ostavljeno je u zadatak priložima Slobodana Bratića i Fani Politeo-Vučković. Bratićeva „Istrošena i svladana umetnost“ (1940. godine), nepogrešivo je uočila sve one slabosti likovnog pristupa i postupka iz vizure „novog realizma“.⁴⁴⁷ Prepoznajući osnovni nedostatak savremene jugoslovenske umetnosti u formalnim naporima, angažovanim prvenstveno u svrhu „svlađivanja distance“, Bratić je taj tip umetničkog ponašanja označio kao „najtipičniji primer ovog našeg legendarnog slikarstva koje je, trošeći se u prilagođavanjima i u svlađivanjima distance, u znatnoj meri istrošilo i svladalo mogućnosti svog sopstvenog stvaralačkog razvoja“.⁴⁴⁸ Fani Politeo-Vučković, iste godine objavljuje u *Pregledu* prikaz Kunove mape crteža, a u februaru sledeće (1941.) polemički tekst „Kolorizam na raskrsnici“, ulazeći u raspravu sa Milunovićevim razmišljanjima o kolorističkim vrednostima modernističkog slikarstva. Kritičarkin zaključak bio je nepovoljan po Milunovića. Oslanjajući se na odabrane istorijske primere (Ticijana, Tintoreta, Rembranta i van Goga), Milunović je aktivirao termine poput „izabranika“ i „tajne“, čineći na pretpostavkama njihovog međusobnog dodira specifičnu grupu posvećenika, operativno sposobnih da iz „prirodnog zakona“ izvuku estetsku vrednost. Politeo-Vučković u navedenom postupku prepoznala je mistifikatorske aspekte, nesposobne da punoćom vlastite snage revitalizuju traumatizovano tkivo modernističke umetnosti. Izražavajući čuđenje da aktuelno slikarstvo nije u stanju da dođe kroz poznavanje „prirodnih zakona“ do vrhunskih ostvarenja uporedivih sa primerima iz prošlosti, kritičarka je

⁴⁴⁵ Isto, 699.

⁴⁴⁶ Isto, 700-701.

⁴⁴⁷ S. Bratić, „Istrošena i svladana umetnost“, *Преглед*, 198-199, Сапajeво, 1940, 308-318.

⁴⁴⁸ Isto, 315.

posebno izdvojila Milunovićev stav „da treba slikati efekte koje nam stvari daju a ne samo stvari“, prepoznajući u izrečenom stanovištu osnovnu zabludu modernističke vizije. „Jer, same boje, otkinute od predmeta koji odražavaju, gube svoje estetsko značenje, ulogu i mogućnost da izraze stvarnost. I dok veliko slikarstvo ne poznaje takvo otkidanje, ono je karakteristika savremenog modernizma.“ Jedini ispravan put nije bio obeležen formalističkim ili kolorističkim pretenzijama, u sebe zatvorenim, i od motiva odvojenim, nego je izrastao na stanovištu o socijalnoj podudarnosti umetnika i temata, na njegovoj pedagoškoj tendenciji, i sposobnosti ideološki atribuisane empatije.

4.4. Mica ponovo slika

Osmotreni unutar širih *Pregledovih* strategija formiranih tokom druge polovine tridesetih, svi tekstovi od interesa za likovnu umetnost bili su na neki način bliski osnovnoj uređivačkoj koncepciji. Suštinski vezani uz problem motiva, izneseni stavovi, bez obzira na njihovu ideološku funkcionalizaciju, težili su postavljanju čoveka na centralno tematsko mesto. Sveobuhvatni humanistički impuls koji je uvezivao redove kritičarskih tekstova, omogućio je istovremeno neobičnu širinu diskurzivnoj praksi, dovodeći u nekim slučajevima do konvergencije u nastupima međusobno nepomirljivih protagonista. Na skromnoj kulturnoj sceni grada Sarajeva, i Bosne i Hercegovine u celini, pojava ovakve tribine u delikatnoj situaciji pozne decenije značila je daleko više od postojanja još jednog standardnog časopisa, naglašeno zainteresovanog za pitanja opšte kulturne produkcije. Liberalan, antifašistički nastrojen, *Pregled* je reprezentovao donekle transformisan ideal koji je u dvadesetim godinama svojom interesnom širinom i prihvatanjem osnovnih oblika modernosi predstavljala zagrebačka *Nova Evropa*. Tvrđi i funkcionalniji u pristupu, *Pregled* je u tom vremenu zaista predstavljao unikatni etalon naspram kojeg je mogla biti sameravana tadašnja sarajevska kulturna scena, sve do nivoa pojedinačnih autorskih napora. Svesni navedenog, kompleksnu umetničku poziciju u kojoj se u drugoj polovini decenije našla Mica Todorović neizbežno moramo da analiziramo na fonu uredničkog programa časopisa. Bivajući neraskidivim delom šire shvaćene modernosti, što je još u zagrebačkom slučaju neizbežno podrazumevalo i aktivno praćenje štampanih sadržaja, upravo je u tadašnjem *Pregledovom* širokom kulturnom zamahu mogla da prepozna dovoljno elemenata koji bi je vodili ka promeni lične egzistencijalne i umetničke situacije. Sudeći po ranijim impresijama Bosne koje je podelila u prepisci sa Tabakovićem, a one nikako nisu bile bazirane na primedbama geoklimatskog karaktera,

promena njenog mesta boravka bila je od najvećeg značaja, i po posledicama je nadmašivala običnu prostornu translaciju ateljea. Ništa nije, niti je moglo da bude kao pre. Koliko se Bosna činila neshvatljivo odbojnom, toliko je Zagreb gubio na vrednosti, stežući neumoljivim ideološkim zagrljajem sve one aktere koji su činili podatni materijal njenog umetničkog rada. Shvatajući svoju delatnu poziciju poput one karakteristično *flanerove*, razvila je prošireno polje umetničkog delovanja, uvek i neizbežno uključujući sitne, intimne detalje koji svojim značajem nisu prevazilazili uski okvir kolegijalnog kruga. Taj unekoliko invertovan, ka unutra okrenuti *flaner*, nije imao nameru da pretoči spoljašnje senzacije urbane modernosti u delo. Mica nije poput Žane Mamen iskoristila spoljašnje manifestacije grada, nije vlastito delo razvila likovno realizujući opipljive činjenice vibrantne stvarnosti. Nije pokušala da pronikne u složene igre moderne ulice, niti u njihove rodne pretpostavke. Žena u Micinoj vizuri dvadesetih nije razmatrana u funkciji naturalizovane posledice emancipatorskih impulsa savremenosti. Namesto rapidnog posezanja u realno tkivo događaja, umetnica je svrhovito gradila kontranarativ, suštinski položen na slojeve nesporazuma i predrasuda umreženih u kompleksnim međurodnim relacijama lokalne modernosti.⁴⁴⁹ Vidljive posledice preobražaja žene i njenog urbanog lika zabeležene su na zajedničkoj fotografiji sa kolegama-studentima (1923. godine), ali ne i u njenom aktuelnom likovnom repertoaru. Čini se da je Mica išla suprotnom trakom od one koju je Aneli Litgens prepoznala u strateškim preokupacijama Žane Mamen. Nikakva ekskluzivno ženska konspiracija, pogotovu ne ona shvaćena u pluralu, nije stajala u pozadini Micinih slika iz druge polovine dvadesetih. One su medijskom selekcijom i stilskim rešenjima ostajale ikonografski separisane od bilo kakve tendencije sudelovanja. Unutrašnji mehanizam njihove produkcije doticao je drugačije pozicionirane pretpostavke ženske modernosti. Nikako ne one površne, oličene konfekcijskim „oklopom“, na način kako je to Brentano primetio.⁴⁵⁰ Ovde preteća torentijalna „oluja“ nije pristizala iz anonimnog gradskog okruženja, već je ostajala skrivenom u dubokim

⁴⁴⁹ Aneli Litgens svedoči o načinima likovnog urastanja u vizuelnu celinu grada u slučaju Žane Mamen. „The ambivalence of the women promenading on the boulevards is evident in Mammen’s drawings and watercolors. They are masters at the game of being observers wishing to be observed... They are wearing tightfitting, widely cut out afternoon dresses, fur coats; their hats are pulled down over their foreheads. One is puffing on a long cigarette holder. Where do the elegant clothing and the hardened faces come from? From fishing for men or overtime at the office? Or both? Or are their faces rather a metaphor for survival in the city, as Bernard von Brentano remarked in 1926.“ A. Lutgens, nav. delo, 89-105, 93.

⁴⁵⁰ „It is impossible in such a big city, populated with so many people and filled with so many events, to live alone without possessing a hard and resistant surface that repels water like a glass wall that would otherwise rip holes in umbrellas.“ Citirano prema: Isto.

slojevima lokalnih predrasuda i predubeđenja. Neke od njih susreli smo u redovima Ružičkinih pisama, u Babićevim pedagoškim proklamacijama i rodno obeleženim kritičarskim osvrtima, ili u ličnim svedočenjima umetnice, u kojima se teze o nepodudarnosti njenog celokupnog identiteta sa stvarnošću likovnog postupka pojavljuju kao deo šireg kolegijalnog narativa. Sve su one u celini proisticale iz kompleksne maskulinističke predrasude o violentnom muškarcu, koji u genetskim zonama vlastitog nasleđa poseduje kreativnu snagu i sposobnost umetničkog preoblikovanja inertne materije. Micina dela nisu direktno vizuelizovala svet gradskih sučeljavanja. Tim kontaktima likovno je prilazila iz strukturno drugačije pozicije. „Ljuljaška“ i „Suzana i starac“ stajale su sa onu stranu ikoničkog repertoara stvarnosti. Materijalizovane na gustoj konstrukciji slikarinih sećanja, dodelile su oblik celom spektru predrasuda i trauma koje su iz kolegijalnog ili nešto šireg umetničkog okruženja dovodile u pitanje njene, i uopšte ženske autorske kapacitete. Izbori tehnike i tematskog okvira bili su samo još jednim sredstvom u defanzivnoj strategiji. Naizgled saglasne sa novorealističkom paradigmom dvadesetih, one su kožom sitnih poteza sugestivno ukazivale da se ispod površinskih manifestacija skrivao jedan drugačiji, autohtoni mehanizam oblikovanja. Vrednost takve „stvarnosne“ poetike nije imala poreklo u ideološkim impulsima. Ona nije pretvarala telesne dispozicije učesnika u rezolutne izjave o snazi i moralnoj superiornosti rasnog elementa, koji je istovremeno dominirao i planinskim pojasom i imaginacijom svih onih koji su na njemu gradili vlastiti svetonazor. Uslovi Micinog delovanja zgusnuti su u uzanom, gotovo intimnom krugu, koji je na različite načine reagovao na posledice njene konfekcijske modernosti, a ništa manje i na manifestacione rezultate njenog *flanerskog* etosa. Kada se krajem decenije pripadnici navedenog kruga upute ideologizovanom stazom *Zemlje*, umetnica će izabrati pripadanje margini, menjajući zauzvrat tehničke obrise rada. Novorealistička slika, sa celokupnim plasticitetom njene forme i pratećim trodimenzionalnim aluzijama, nije više posedovala snagu moralnog integriteta. Na njeno mesto, energijom etičkog ultimatum, istupila je olovka, omogućivši Mici da bude legitimnim delom ideološki oblikovanog kruga. Uz sve navedene poteškoće njenog ličnog učešća, sama grupa pokazala je vrlo brzo unutrašnje nepodudarnosti, završavajući svoju herojsku fazu već krajem 1930. godine. Ono što je za umetnicu bilo od najvećeg značaja jeste činjenica Tabakovićevog napuštanja Zagreba (1931.), koja će suštinski slomiti i poslednju mogućnost da se iz kolegijalnog kruga destiliše dovoljno poetičkog opravdanja za ostajanje u neposrednoj blizini. Upozoravajuća metafora, sabijena u tkivo

Erenburgovog narativa, govorila je upravo o drami unutrašnjeg zagušenja zagrebačkog kruga, i o skorašnjoj situaciji u kojoj će Mica funkcionisati poput „violine bez žica, ili žice bez violine“. Rana faza sarajevskih tridesetih biće obeležena upravo takvom organizacionom parabolom. Dovedena u kontakt sa lokalnom likovnom scenom, koja je i sama prolazila kroz delikatni period stilsko-formalne promene, nastavlja likovno da „ćuti“. Kratkotrajna epizoda sa Drugom izložbom umetnika Drinske banovine (1933.) poslužila je retrospektivnoj svrsi, ne donoseći ničeg novog ili uže povezanog sa aktuelnom sarajevskom problematikom. Značajnijom se činila *Pregledova* reprodukcija „Crteža“, kojom je najavljeno i za budućnost odgođeno jedno sasvim drugačije shvatanje boje. Mica je, bez ikakve sumnje, tadašnje sarajevsko iskustvo podredila onoj zagrebačkoj viziji o „žicama bez violine“. Parabola je belodano svedočila da su žice opstajale. Uostalom, biće refunkcionalizovane ciklusom „Negacija“, ali bez prisustva rezonantne kutije i mogućnosti artikulacije unutar širih društvenih okvira. Povlačenje u stišanu zonu kompleksnog sveta crteža nametalo se kao gotovo neizbežno. Koliko god oni bili eksperimentalni po svojoj formi, krajnje autentičnih ikonografskih rešenja, umetnica nije za kolorističkom apstinencijom povukla i vlastitu egzistencijalnu percepciju. Senzitivne prirode, izranjavana oštrim činjenicama stvarnosti, osećala je isuviše dobro svoje društveno biće, što je i evidentirano u tematima pojedinačnih listova „Negacija“.

Pozicioniravši se oko niza odbijanja, bez želje da sudeluje, ali istovremeno gonjena potrebom da olovkom komentariše masovne ideološke nemire koji su obeležavali to vreme, da ih punoćom njihovih grotesknih fizionomija izoluje i kazni, stajala je u saglasju sa sve izraženijim *Pregledovim* antimilitarizmom, antiklerikalizmom i rezolutnim odbijanjem primitivnosti i partikularističkog fanatizma. Podudaranje u aksiološkom polju vodilo je neizbežno i do poklapanja u zoni etičkih očekivanja. Izložba 1936. godine posvedočiće o obostranom uvažavanju. Kršić u njenoj sposobnosti da dohvati ekstremne krajeve likovne produkcije (u isto vreme „tendenciozna“ i „artistička“) nalazi moguće opravdanje za vlastito shvatanje aktivnog realizma, dok u isto vreme umetnica postaje sve bliža ideji likovnog motiva, na način na koji je on zastupan na stranicama časopisa. Da je bliskost sa lokalnim poznavacima umetnosti uspostavljena, i da je postojala izvesna interakcija u ponašanju svedoče crtice iz tadašnjih pisama Ivanu Tabakoviću. U jednom od njih, napisanom 6. avgusta 1938. godine, s krajnjom otvorenošću izlaže svoju trenutnu umetničku poziciju. „Nešto malo se više za sebe interesujem nego prije, kao što vidite. Znae možda ću prvi put dobiti

volju da uspijem – do sada nisam imala tih želja. Ali sam primjetila da se ljudi sekiraju i dobila sam i ja malo ambicije!! Jedino mi smeta što mi nikad nije jasno (kod mene) šta je dobro, šta nije. Već sam često htjela baciti u vatru najbolje stvari. Tek mi po prilici za 15 godina 'sine'!⁴⁵¹ Dodatno naglašavajući obnovljeni interes povodom vlastitog dela, brigu dobronamernih posmatrača uzela je za nerazdvojnu komponentu celokupnog procesa. Bez nominalizovanja nismo u stanju da sa sigurnošću utvrdimo poreklo zabrinutosti, da ga personalizujemo, ali je nesumnjivo da je poticala od ličnosti koje su igrale vidnu ulogu u kulturnoj profilaciji lokalne sredine, što je značilo i od onih koji su svoje stavove posredovale između ostalog i na *Pregledovim* stranicama. Pismo je donelo i vredno svedočanstvo o metodološkom problemu kioji je uznemiravao osnovne principe njene poetike. Bila je to nesigurnost umetničke spoznaje, koja je često pretila fatalnom eskalacijom, sve do samih granica destrukcije. Izvesno je nedostajao oslonac na kojem bi mogla da stabilizuje vlastito samopouzdanje. Zabrinutost anonimnih poklonika i nepoverenje u sopstveni estetski sud implicitno su kreirali novi ambijent unutar kojeg je i bila moguća revitalizacija slikarkine ambicije. Zaključujemo da je nekoliko sarajevskih godina scenske odsutnosti suštinsko poreklo imalo upravo u Micinom shvatanju izmenjenih socijalnih okolnosti, odnosno u traumama suočenja sa novim životnim prostorom, koje u celini nisu pogodovale tananoj uznemirenosti njenog umetničkog nerva. Razumljivo, nisu samo razlozi neprihvatljivih suočenja sa bosanskom stvarnošću bili uzrokom tematske ili izvedbene delikatnosti, ali upravo će perceptivna transformacija tih i takvih uslova voditi ka odlučujućoj metamorfozi Micine likovne poetike krajem četvrte decenije. Intelektualnu distancu dvadesetih smeniće novo shvatanje motiva, sveobuhvatno po svojim mogućnostima i u formalnom smislu bazirano na omekšavanju forme i sve naglašenijoj autonomiji gesta. To više neće biti u tonalnu celinu sliveni usitnjeni pojedinačni potezi. Boja je ušla u sliku, pretvarajući je u nešto što je po svojoj opštoj fizionomiji stajalo znatno bliže dvodimenzionalnom mozaiku mrlja, nego ranijoj plastično naglašenoj prostorno-figuralnoj arhitektonici. Promena nije nastupila u trenutku, dugo je taložena, i u svoje strukturne slojeve obuhvatila je i dinamiku osnovnih ideja koje su oblikovale sarajevsku umetničku scenu.

Već dovoljno naglašen prevod Sezan-Gaskeovog dijaloga, uz sve pretpostavljene kovitlace tumačenja koji su ga pratili, sadržao je neophodnu snagu da

⁴⁵¹ Inv. br. 1088/80.

za sobom, u dobro udešenom trenutku, povuče i tokove Micinih razmišljanja. Motiv, razvijen u smislu osnovne integrativne kopče Sezanovog dela, ponudio je neophodnu delatnu širinu svojim doktrinarnim pretpostavkama. Mit je zamenjen činjenično postojećim, uključenim u proces saobražavanja sa motivskom situacijom. U kolikoj je meri razmišljanje o Sezanovom pristupu temi sa stranica *Pregleda* iniciralo njenu umetničku transformaciju, teško je sa sigurnošću utvrditi, ali je prepoznatljivo u nizu detalja koji su obeležavali slikarkinu životnu stvarnost.⁴⁵² Obnovljena prepiska sa Tabakovićem, osim što je mogla da uputi Micu ka drugačijem čitanju Sezan-Gaskeovog predloška, sadržala je i metaforičku nit kojom su neraskidivo uvezana dva paralelna konstruktivna toka. Citirano pismo započeto je na karakterističan način – „Već odavno se spremam da vam pišem, ali tek sada sam završila kuću...” – spajajući građevinsko-restauratorski napor sa drugim fenomenima koji su obeležavali njenu aktuelnu biografiju. Izgradnja sarajevskog životnog prostora, personifikovana kontinuiranim procesom uređenja vlastite kuće, reprezentuje u savršenoj punoći paralelne postupke njene samorekonstrukcije.⁴⁵³ Postepeno prihvatajući činjenice bosanske egzistencije promenila je i osnovne parametre vlastite percepcije. Nekadašnje vezivanje za konstantu vremena, koja je u bosanskom slučaju bila u evidentnom zaostatku za opštim modernizatorskim ritmovima, smenila je izoštrana senzibilnost po pitanju prostora, koji u izmenjenim uslovima nikako nije ostajao samo inertnim stecištem temporalno uređenog ponašanja. Promena Micinog shvatanja nije bila tek slučajno nametnuta prostornim koordinatama, o čemu je svedočio niz faktografskih elemenata koji će se pojavljivati u prepisci sa Tabakovićem ili u njenim retkim javnim nastupima.

Esencijalizovanje bosanskih etnografskih činjenica, sa njihovim nepromenjivim i po vremenskoj vertikali ravnomerno raspoređenim osobinama, u optici Mice Todorović odbačeno je i svedeno na spoznajne sposobnosti vlastitih

⁴⁵² Sezan je trajna konstanta njene međuratne karijere, ne uvek skopčana sa praktičnim manifestacijama. Nekada je bio samo idejnim primerom namenjenim diskreditaciji njenog umetničkog identiteta (Ružička), a nekada delatnim štitom i potvrdom autorske snage („Mrtva priroda. Kruške“). Sezanizam Mice Todorović uvek se ticao spoljašnjih relacija, i nije bio njenim autentičnim stilskim izborom. Otuda je povratak Sezanu, makar kroz recepciju teorijskih primedbi o motivu, posedovao svoju složeniju pozadinu, a njene niti prepoznajemo u činjenici obnovljene prepiske sa Tabakovićem. Spojimo li izdvojenju činjenicu sa novim sentimentom, naglašenim izjavom o potrebi da uspe, zaključujemo da je povratak slikarstvu 1937. godine imao vrednost novog početka, i da je kao takav retrospektivno i analitički posegnuo sve do ranih zagrebačkih godina, upravo do momenta u kojem se ponovo susretala sa drugačije funkcionalizovanim Sezanom.

⁴⁵³ Tako je pismo iz 6. avgusta 1938. takođe započeto opisom rekonstrukcije stambenog prostora. Inv. br. 1087/80.

senzornih kapaciteta. Bosna iz sarajevske perspektive nije više bila vremenski eksces, „ispregnuta kola“, ili nešto što nije u stanju da adekvatno odgovori na aktuelne izazove. Traumatično iskustvo sa naizgled odličnom adaptiranošću na manifestacije modernosti (uključujući tu i sve ono što je pratilo fenomen „nove žene“) upozorilo je umetnicu na činjenicu da je izmeštanje iz već narušenih modernizatorskih tokova jedino moguće rešenje. Ali, umesto atavističkih karakteristika koje su se nudile u formi alternative navedenom iskoraku, s uvek prisutnom pretnjom pada u stereotip (ovde neizbežno folkloristički po motivima), njeno prostorno identifikovanje ostvareno je po meri apsolutno individualizovane jedinke. Mica i lokalni ambijent spojeni su u autonomnu složenicu, samerenu mogućnostima njenog tela i kolorističkoj gipkosti njene četkice. Oko i ruka, delatni u dimenzijama platna, zahtevali su personalizaciju tematskog odsečka, područje sa kojim je bilo moguće saobraženje posredstvom hromatskih slojeva i akcenata. Istrajavanje u pokušajima da kuća dobije stabilnu formu, da postane neophodno uporište, simbolički je reflektovalo novi poetički kurs kojim se umetnica zaputila. Zasigurno dotaknuta tadašnjim raspravama po pitanju likovnog realizma, potražila je nešto što bi u svojoj suštini bilo očuvano od esencijalističkih pretenzija koje su istrajno opstajale u javnom diskursu. Umesto stabilno utvrđenih, ideološki podržanih činjenica bosanske stvarnosti - neke od njih izdvojila je u ranijim pismima Tabakoviću („Ne pomaže mi to gledati sa poluzatvorenim očima, jedino da se izmakneš. Neću reći onda vidite, nego osjećate šta je to. Koliko se sjećam nešto kao letargija. Ako se neko ističe, onda je kao atentator ili mračni filozof...“) – usmerila se ka ocrtavanju intimnih područja, upravo onih koja su stajala kao potvrda njene nove perceptivne odlučnosti.⁴⁵⁴ Za senzacijama nije bilo potrebno iscrpljujuće tragati, bez obzira da li se radilo o mitizovanoj ili opipljivoj stvarnosti. „Prestajem da vam pišem, jer se mračni, mesečina, a u neposrednoj blizini mirišu lipe... nedelja, jedini dan kad imam malo vremena da uživam na krovu.“⁴⁵⁵ Krov kuće-ateljea-uporišta definisao je vidokrug, čijim je

⁴⁵⁴ Izdvojeni pasaż dopunjuje celinu negativne slike koju je umetnica formirala u suočenju sa bosanskom stvarnošću dvadesetih. „Mračni filozofi“ i „atentatori“, odnosno njihovi simbolični likovi kreirani u stvarnosti, svedočili su o nekim problematičnim aspektima svakodnevice uhvaćene u klešta ne samo imaginarne prošlosti. Citat u: Inv. br. 1093/80.

⁴⁵⁵ Stvarnost je prosecala užitak, stvarnost sa kojom se Mica dramatično suočavala još od prvih povrataka u Sarajevo, ali nikada sa tako naglašenim osećanjem fatalnog završetka. Upućujući poziv prijatelju da je poseti, dovršila ga je dramatičnom primedbom: „Dobro bi bilo da se odlučite, jer možda više nikada neće biti tako lijepo“. Upozorenje Tabakoviću, ispisano krajem proleća 1937. godine, nije samo bilo preteče u smislu melanholičnog isčekivanja nekakve društvene kataklizme, nego je dodatno podelilo i njen novi sentiment. Bosna i Sarajevo nisu više bili isključivo mesta sveopšte entropije. Sada su, u Micinoj izmenjenoj vizuri, omogućavali postojanje vitalnim zonama, životno i umetnički nezavisnim od celine. Kako je pismo naglašavalo, bili su to intimni fragmenti kuće, bašte i onoga po

koordinatama upravljala geografska konstanta, i to ne samo ona statične topografske tektonike. Smena godišnjih doba i posledična koloristička raznovrsnost postaju odlučujući činioci.⁴⁵⁶ Hromatska konekcija nadomestila je sve one traumatizovane zone u odnosima sa Bosnom, dovodeći oslikanu površinu platna do nivoa empatijskog shvaćenog motiva. Na taj su način intimni perceptivni segmenti poprimili karakteristiku svesnog odvajanja od ideološke zagušenosti javnih prostora. Likovno realizovani pejzaž uzane egzistencijalne zone, svojevrsne životne kapsule, postajao je jednom vrstom eskapističkog utočišta, ali istovremeno i mestom koncizne poetičke usredsređenosti.

Usaglašavan sa fizičkim pretpostavkama slikarkine telesnosti, takav pejzaž je u svojoj izvedbenoj strukturi pokazivao nekoliko bitnih obeležja. Prvo je vezano uz Micino mišljenje o slici, o uslovima i načinima njenog nastanka, te o vrednosnim poljima koja su na taj način otvarana. Dovršavajući radnu apstinenciju početkom 1937. godine, pažljivo je izložila autentični princip povratka slici. „Samo sam dala pristanak prije par mjeseci na jednu zajedničku izložbu. Imam da liferujem, po prilici do oko 1. februara, 10 stvari, a ja do danas, 25. januara, nisam još uspjela da počnem. Sad možete misliti kako to izgleda (još više se bojim kako će to izgledati).“⁴⁵⁷ Iskazani strah koji se provlačio kroz pisane redove ukazivao je ne samo na bojazan pred ponovnim nastupom u javnosti i krajem samonametnute izolacije, već je upućivao ka jednom vrlo specifičnom problemu: deficitu rada u modernističkoj slici. Svesno kompresujući vreme nastanka, umetnica je istovremeno napustila tehničku složenost tonalno rešene slike, menjajući njen plasticitet dvodimenzionalnošću koloristički plasiranih polja. Pejzaži, poput „Proljeća“ i „Pejzaža poslije snijega“ (oba 1937.), sadržali su osnovne odlike novog poetičkog pristupa, konstruišući vizuelnu celinu na osnovu kompleksnih relacija uspostavljenih između nedomuliranih hromatskih zona i implicitne sugestije prostora.⁴⁵⁸ Unutrašnji ritam slike menjao je uvreženu simboliku bosanskog pejzaža.

čemu je pogled iz takvog zabrana mogao neometano da klizi, i ti su fragmenti pulsirali vlastitim, samo njima znanim ritmovima. Tu bi verovatno i trebalo potražiti koren Micine zabrinutosti. Ona se bojala pred nestalnošću te još uvek neshvatljive metafizike po kojoj su klizila njena osetila. Svet je ionako već bio u drami entropije, i tu se ništa nije moglo učiniti. Citat u: Inv. br. 1089/80.

⁴⁵⁶ „Uostalom... nije loše ako imate volju, ni početkom septembra. Jedino vas moram upozoriti da Sarajevo 'slikarski' nije sada u ovo doba nimalo interesantno, bar za mene.“ Citat potiče iz gore navedenog pisma.

⁴⁵⁷ Inv. br. 1088/80.

⁴⁵⁸ Analizirajući Matisovu „Ženu u plavom“ (1937.) Klement Grinberg upozorio je na mogućnosti drugačijeg pikturalnog reljefa, i drugačije primene radnih standarda pri realizaciji modernističke slike. „In 1935, Matisse, simplifying his art, abandoned shading altogether and made the figure as flat as its background, relying on line and the 'optical' properties of color – oppositions of warm and and cool

Kolorističko mapiranje opazajnog trenutka omogućilo je umetnici da posredstvom čistih bojenih ploha dođe do ubrzanja procesa realizacije, o čemu je i svedočio gore citirani pasaż. Geometrizovane ploče arhitektonskih objekata i dugačke niti vegetacije plutale su na površini platna, sugerišući optički umesto perspektivnog reljefa. Takva pikturnalna topografija otvarala je raznovrsne ikonografske mogućnosti.

Micina Bosna, likovno zahvaćena, nije bila uporediva sa već definisanom mitskom paradigmom predela, a suptilni namazi boje stajali su upravo poput kolorističkog ekvivalenta efemernosti viđenja i osećanja. Umetnica će u jednom od retkih istupanja u javnosti posvedočiti da je geo-klimatski ritam, sa svim njegovim hromatskim promenama, osnovni tematski izvor, te da se na optičkim senzacijama trenutka ima i mora graditi lokalna slika, uprkos Matisu ili nekom prethodno uspostavljenom reperu.⁴⁵⁹ Posebnu zanimljivost predstavljala je činjenica da u pismima Tabakoviću nije insistirala (ni u delovima koji su bili ispunjeni očajem i nerazumevanjem lokalnih prilika) na orijentalnom stereotipu kao mogućem pokretačkom razlogu entropijskog procesa. Njena vizija Bosne, otelotvorena pejzažima s početka 1937. godine, zatvorena je strogim principima likovnog postupka, koji će kolorističkom egzaltacijom geo-klimatskih transformacija dovesti do izgradnje jednog sveobuhvatnog motiva, uvek i isključivo sa Micom kao njegovim vrednosnim ishodištem. Ovde je neophodno obratiti pažnju na detalj koji svojim značenjem premašuje nivo obične primedbe. „Ako pođete, putujte motornim vozom preko Užica, ne traje dugo i imate lijep pogled na Sarajevo.“⁴⁶⁰ Preporuka Tabakoviću upućivala je na zaključak da senzacije koje je nudilo Sarajevo nipošto nisu bile predodređene i oseifikovane jednom za svagda, i da su njihove karakteristike zavisile ništa manje i od promenljivosti perspektive i ugla pod kojim im je posmatrač prilazio. Elegantno plasiran u narativ, motorni voz vodio je do zaključaka skopčanih sa njegovom modernošću i dinamikom. Iz perspektive 1937. ili 1938. godine, njegova sposobnost da sažima prostor i vreme bila je verovatno spasonosna misao koja je opsedala umetnicu. On nije samo svojim prostim kretanjem pribavljao na desetine potpuno individualizovanih pogleda na grad, oslobađajući ih dodatno od bilo kakve pretenzije

color – to give it relief...” Navedeno prema: J. Weiss, „The Matisse Grid“, u: *The Repeating Image: Multiples in French Painting from David to Matisse*, ur. E. Kahng, Yale University Press, New Haven, 2007, 175.

⁴⁵⁹ U pitanju je kratki esej objavljen u tematskom broju beogradske *Žene danas*. Pored toga, ubrzanje procesa izvođenja moglo je biti i lekovitom solucijom za slikarkinu oštru samokritičnost, koja je često pretila destrukcijom i potpunim odbacivanjem nastalog dela.

⁴⁶⁰ Inv. br. 1089/80.

ideološkog prisvajanja, već je reprezentovao i možda poslednje tehnološko sredstvo koje su preostali tragovi „nove žene“ u Mici Todorović mogli da upotrebe za račun vlastite slobode i potpuno ličnog izbora. „U septembru bi se taj izlet mogao produžiti eventualno do Dubrovnika.“⁴⁶¹ Premeštajući se pomoću savremene mašine, sažimajući ne samo prostor, nego ništa manje i potpuno dispartne kulturne zone, slikarka je uspela da održi minimum karakteristično zagrebačkog identiteta. „Pejzaž iz Dubrovnika – skica“ (1936./37.) pokazuje u svojoj strukturi isti onaj pristup prepoznatljiv u sarajevskim pejzažima. Kompleksna mreža bojnih slojeva, tanki namazi i potpuno apartan izbor tematskog okvira dali su dubrovačkom pejzažu ikonografski okvir identičan onim korišćenim u slučaju sarajevskih, potvrđujući kreativnu napetost u odnosima između umetnice i motiva. Nesputana predubedenjima i različito formiranim imperativima, nije hromatski izbor vezivala uz nepromenljive karakteristike područja. Odbijajući da u sliku unese statične činjenice simbolički investirane arhitekture ili ništa manje simbolički impregniranog reljefa, Mica ostaje dosledno verna margini, ne toliko socijalnoj, koliko onoj koja stoji netaknutom hegemonim narativima. Dubrovnik, upravo poput Sarajeva, nije nadrastao telesne mogućnosti slikarke. I u njemu je postojala uporišna tačka, naizgled beznačajna, koja je otvarala celokupnu motivsku konstrukciju. U metaforičkom smislu razumevano, navedeni pejzaži suočili su nas sa provokativno mišljenom konverzijom njene nekadašnje modernosti. Tragalačka dinamičnost *flanerske* čestice slobodno puštene kroz komunikacione kanale grada, spremne da svaki podatak upije i profiltrira za račun vlastite vizuelne satisfakcije, sada je smirena i prostorno stabilizovana. Dinamika je zamenjena sasvim drugačijom vrstom motorike. Osvajanje grada i pobede nad topografskim tačkama urbane celine iščezli su u korist emotivne interferencije sa jednom povlašćenom zonom. Ona je pažljivo analizirana, tretirana u različitim situacijama, pod različitim okolnostima, sve dok u njoj nije nestao i poslednji trag nepoznatog, i najnezatnija nedoumica. Upravo stoga i mogla je u gotovo nezatnom vremenskom periodu biti likovno komponovana, i transformisana u vizuelno provokativan koloristički reljef. Zona se sa svim svojim odlikama pretapala u jedno celovito biće, uvek i isključivo sa umetnicom kao ključnim identifikacionim elementom.

Ulazak u drugačiji stilsko-formalni odnos sa slikom ne može biti posmatran samo unutar problematike strogih disciplinarnih okvira, i očigledno je bio posledicom

⁴⁶¹ Isto.

dugotrajne adaptacije na uslove koje je nametao ambijent. S druge strane, uranjanje u guste aluzije drugačije mišljenog motiva svedočilo je o ličnom epistemološkom zaokretu. Pokušavajući izgraditi dovoljno sigurno utočište u odnosu na različite ideološke pretenzije tridesetih, umetnica je odabrala kontingentan pristup, baziran na potpuno sopstvenom tumačenju Sezanove ideje pejzaža, prostora, boje, i svega onoga što je kroz aktuelna razmatranja modernosti unosilo nove modalitete slike kao složene likovne celine. Statični *flaner* (sada mobilizovana samo uz pomoć motornog voza), prenela je produktivne ingerencije na činjenice prostora, dinamičnog i promenljivog po sebi. Bila je to promena dostojna ozbiljnog sučeljenja sa historicističkom paradigmom izraslom na ideji etnografski regulisanog vremena. Prostor u Micinim pejzažima, sa svim njegovim unutrašnjim ritmovima, odlučno je nasprampostavljen vremenu, istoriji, ideologiji, i trajanju u najširem smislu.⁴⁶² Bila je to autohtona geografija intimnog „kolonizovanja“, čitljiva i savršeno saglasna sa izohipsama njenog telesnog postojanja, istovremeno rezolutno suprotstavljena obligatornosti tadašnjih društvenih ritmova. Geografija je uvedena u hromatiju i ostavljena nenaseljenom, što je za Izložbu sarajevskih umjetnika pod pokroviteljstvom *Cvijete Zuzorić* (1937.) bilo optimalno rešenje. Dopustimo li nešto veću širinu u sagledavanju Micine pejzažne poetike, onda je izvesno možemo usaglasiti sa produbljenim tumačenjima optičkih pretpostavki umetničkog dela, na način na koji je to učinila Žaklin Lihtenštajn. Analizirajući na istorijskim primerima razvijene fiziološke pretpostavke gledanja, autorka svojim zaključkom istovremeno dotiče oba funkcionalna polazišta karakteristična za Micinu umetničku fizionomiju. Na taj način u jedinstvenu celinu slivena je Sezanova vizija nepodeljenog motiva sa preživelim instinktom *flanerove* mehaničke potrebe. „As unstable as color, as hypersensitive as the painter, and never long at a standstill, the lover of modern pictures shares all the attributes of modern painting. He is a modern

⁴⁶² Za razumevanje promene u Micinom shvatanju slike mogu dobro da posluže zaključci Edvarda Sodže o transformacijama ideje prostora koje je doneo dvadeseti vek, a posebno za razumevanje promene u odnosima između vremena i prostora. Ostavljen po strani, i prevashodno razmatran kao retrogradni balast dijalektičkoj modernosti, prostoru je dodeljen signum epistemološke inercije. Pažljivo čitajući različite teze iznesene u dugotrajnoj raspravi tim povodom, Sodža je ponudio Fukoovo stanovište o heterotopijama kao mogući pravac u rešavanju problema. Pogledajmo kako je projektovani mehanizam delovao. „Heterotopije u odnosu na ostatak prostora imaju jednu funkciju koja se ostvaruje između dva suprotna pola. S jedne strane, one imaju zadatak da stvore prostor privida koji otkriva kako je sav stvarni prostor, sve te lokacije na koje je podeljen život, još mnogo veći privid. S druge strane, one treba da stvore još jedan stvarni prostor, onoliko savršen, besprekoran i uređen koliko je ovaj naš u neredu, loše zamišljen i manjkav. Ovo nije heterotopija privida već kompenzacija, i pitam se nisu li neke kolonije funkcionisale na sličan način.“ Takvo pitanje može da stoji i uz Micino likovno prihvatanje lokaliteta (sarajevskog ili dubrovačkog), govoreći u prilog intimnog kolonizovanja upravo onih segmenata stvarnosti koji su po svojim karakteristikama mogli biti uvedeni u dragoceni repertoar njene lične heterotopije. Citat naveden prema: E. Sodža, nav. delo, 28.

spectator, a colorist, an agitated *flaneur* with an artistic eye; he hovers in front of the painting that has caught his fancy, now stepping close, now standing back."⁴⁶³ Neometena fluktuacija stvaralačkih prerogativa između umetnika i posmatrača bila je neophodnim katalizatorom celokupnog postupka. Ona je davala legitimitet nečemu što je, kao u slučaju slike rešene u isključivo kolorističkom ključu, moglo biti odbačeno upravo iz razloga skopčanih sa problemom radnog deficita. Mica je dobro shvatila princip autorske podeljenosti, gradeći na njegovim potencijalima opravdanje vlastitom likovnom postupku, i sudelujući u *flanerskoj* praksi iz jednog potpuno novog i naizgled neočekivanog ugla. Tako je proces likovne detekcije, razvijen u prostoru između slike i posmatrača, odbacio kao nepotrebno pomoćno učešće mehaničke aparature, one koja bi beležila i vizuelno zamrzavala radne slojeve pri nastanku dela, spajajući ga sa vrednošću potpuno drugačijeg porekla. Bila je to podeljena empatija čiji su binarni polovi ravnopravno i u drugačijem definicionom polju atribuisali posledice radnog deficita.⁴⁶⁴

Micini pejzažni motivi na samom završetku četvrte decenije (1940./1941. godina) dobili su specifičnu dopunu, postajući naglašeno prijemčivim za iluziju prostorne dubine. Ali, ta novoosvojena iluzivnost nije bila posledicom nekakvog povišenog osećaja za plastičnost eksterijernih formi. Dok su prethodno analizirani pejzaži funkcionalno rešavani poput dvodimenzionalnih ekrana, bez eksplicitne aluzije o poreklu stajne tačke, ovi poslednji upravo su vodili računa o takvom podatku. U skladu sa navedenim došlo je i do strukturnih promena u dispoziciji slike. Planovi su udvojeni, a između njih postavljena je dijagonalna barijera prozorskog otvora, svedočeći ne samo o fizičkoj distinkciji spoljašnjeg i unutrašnjeg, nego i o značajnoj izmeni perceptivnih i stvaralačkih uslova.⁴⁶⁵ Možemo sa pouzdanom izvesnošću da zaključimo da su na ovaj način produkovani pejzaži predstavljali u likovnom materijalu razvijen osećaj koji je umetnicu obuzimao krajem tridesetih. Dok je početkom

⁴⁶³ J. Lichtenstein, *The Blind Spot. An Essay on the Relations between Painting and Sculpture in the Modern Age*, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2008, 182.

⁴⁶⁴ Mica nije smatrala potrebnom radnu mimikriju na način na koji je tokom poznih tridesetih praktikovana u Matisovom delu. Njegove foto-etape (*etats*) nisu dobro pristajale slikarčinom shvatanju likovne dinamike. Svedočenje Tabakoviću bez ikakve sumnje delom je njene oprobane strategije, koja je smerala da od prijatelja dobije potvrdu ili negaciju nekog od svojih umetničkih stavova. Njen gotovo autoritativno sročeni strah pred manjkom uloženog rada bio je istovremeno i potvrda novostečenog identiteta i potpune suverenosti u stvaralačkom polju. O Matisovom pristupu videti u: Isto, 173-193.

⁴⁶⁵ Žanr je u sarajevsku likovnu stvarnost uveo Roman Petrović („Pogled iz ateljea“ i „Mrtva priroda“ 1932.). Bila je to optimistička vizija neproblematične uklopljenosti sa gradom, sa njegovim toponimima i svakodnevnim ritmovima. Barijera je uklonjena, i Petrović nije bio superiorni posmatrač iz gornjeg rakursa, već neko ko je, za razliku od Raba, stabilizovao svoj rukopis unutar kodova novostečene urbane empatije.

sarajevskog perioda Mica odabrala povlačenje u polufantastični svet crtačke imaginacije („Negacije“), u drugoj polovini dekade slikarski je odgovorila na izazov gotovo identičnog društvenog pritiska. Dramatično pogoršanje društvenih odnosa imalo je poseban odjek na bosanskohercegovačkom području, dovodeći svaki, makar i najsitniji problem do pogubnog paroksizma. Suočena sa takvim okolnostima umetnica je reagovala na njoj primeren način, simbolišući kompozicionim rešenjima svu krhkost i neizvesnost pojedinačne egzistencije u dodiru sa pretećim činjenicama stvarnosti. Konačna prepoznatljivost stajne tačke, sada identifikovane u direktnoj sprezi sa kućom-uporištem, privilegovala je unutrašnji pogled.⁴⁶⁶ Prozirna staklena ploča nije pružala zaštitu. Osim što je metaforički sugerisala nemogućnost potpune izolacije i njoj pripadajuće iluzije sigurnosti, njeno isticanje poprimilo je i funkciju projekcione zone. Na skliskoj granici svetova (spoljašnjeg i intimnog) Mica je pikturalno revitalizovala onaj naizgled atrofirani *flanerov* nerv, gradeći od vlastite sobe-ateljea imaginativno prisećanje na njegove istorijske prapočetke u prostorno neizvesnom svetu arkada. Za razliku od ranih pejzaža, materijalno identifikovanih kolorističkom fakturom, pejzažni temat dovršavan je u znaku pojačano naglašene sugestije prostora, i dalje heterotopijskog po svom karakteru, ali sa opipljivijim i funkcionalno delatnijim *flanerom*.

„Terasa“ (1940.) reprezentuje navedeni slučaj iz posebnog ugla. Arhitektonski ispad jednog elementa kuće u prostor, u ovom slučaju terase, doneo je neočekivani plasticitet slici. Postavimo li se u ulogu imaginarnog subjekta slike, osetićemo da smo izvedeni napolje, u kolorističku ovojnici pejzaža – oprezno, iz gornjeg rakursa, možda upravo pogledom sa krova – i na taj način suočeni sa enigmatičnošću tematskog trenutka.⁴⁶⁷ Prekrivena sivim kvadratnim pločama, i uokvirena elegantnom plavom bordurom i zelenkastim šipkama metalne ograde, donosila je modernistički duh prizoru, suprotstavljajući ga istovremeno organskim slojevima vegetacije, historicističkim reminiscencijama arhitektonskih objekata i planinskom masivu koji je zatvarao pozadinu prizora. Iako se na prvi pogled, u egzaltaciji kolorističke uzvitlanosti, slika

⁴⁶⁶ U odnosu na slike iz 1937. godine, bio je to prostorni korak unazad, dovoljan da pored transparentne prozorske pregrade budu uočeni i neki drugi elementi prostora. Dopušten je celovit utisak autentične enterijerske situacije, sada u potpunosti ostvarujući likovne i perceptivne potencijale 'heterotopije' koju je Mica naseljavala.

⁴⁶⁷ Imamo li u vidu Micino svedočanstvo Tabakoviću o posebnom ritualu sedenja na krovu, koje je neizbežno donosilo neočekivane senzacije, možemo sa pravom da pretpostavimo da je i u slučaju „Terasa“ stajna tačka bila pozicionirana na krovu kuće. U pitanju je bila očigledno smišljena dinamika njenih radova, koja je u sitnim repositioniranjima unutar uzanog prostora sobe ili krovne ploče nalazila dovoljno ikonografske širine i provokativnosti.

činila entuzijastičnom, neophodno je zadržati oprez. Za celovitu ikonografsku konstrukciju prizora neizbežnu vrednost posedovao je strukturalni pristup slikarskoj fakturi. Bila je to za trenutak u kojem je slika izvedena neuobičajena, ali za Micu karakteristična medijska kombinacija. Spojeni, ulje i tempera donosili su fakturnoj smesi poseban kvalitet, sugestivno unoseći u kolorističku arabesku činjeničnost optičkog reljefa. Naglasiti površinu i materijalnost boje činilo se neophodnim preduslovom u naporu da „Terasa“ bude uređena poput reprezentativnog tabloa. Namera je izvesno počivala u neophodnosti da svi vizuelni parametri lokalne heterotopije budu likovno dekonstruisani i oslobođeni tereta mitopoetičkog balasta. Planine, izdvojeni primeri orijentalne arhitekture, elementi modernog arhitektonskog uređaja, sve je to svedeno na nivo bojene senzacije, i postavljeno u ravan isključive autorske odluke Mice Todorović. Belina podloge koja je probijala kroz ove naizgled čvrste fizionomije nije ostavljala traga sumnji. Razmatrajući pažljivo mogućnosti koje je motiv krio u sebi, umetnica je „Terasom“ dovršila nedoumice po pitanju pejzaža. Konačno je kreativnu moć postavila na svoju stranu, insistirajući na potpuno artificijelnom poreklu zabeleženog. Pejzaž je možda ostao delom motivske konstrukcije na način sugerisan Sezan-Gaskeovim dijalogom, ali pronicljivo oko slikarke dodalo je vlastitoj autorskoj potenciji jednu dimenziju više – bojenim namazima komentarisala je svu zaludnost diskurzivne čvrstine koja je spolja nametana pojedinačnim elementima stvarnosti. Mica je shvatala („Terasom“ je to i belodano pokazivala) da su ideološke devijacije opipljive stvarnosti po svojoj suštini iluzija. Upravo poput „Terase“, i njihova opsena izrastala je na neprekidnom radu određenih „autora“, koji su pojedinim, tačno određenim mestima dodavali guste bojene akcente, istovremeno ostavljajući druge zone materijalno netaknutim, ali i dovoljno transparentnim da kroz njih oprezni posmatrač može da prozre bledu, nereferentnu pozadinu mitopoeze.

Prepoznavši na izložbi 1938. godine liniju modernističkog shvatanja koja je prožimala i definisala slikarkin pristup slici, Jovan Kršić je kao bitnu karakteristiku Micinih kompozicionih rešenja naglasio intelektualnu stilizaciju, vidljivu „naročito na njihovim kolorističkim akcentima – Nasuprot većini današnjih slikara, ona ne ide za realizmom forme, ne reflektuje više, kao nekad, ni na suptilna vođenja linije i njena erotska uobličavanja, ne traži kontrapunkt u boji, nego hoće da deluje samim postavljanjem predmeta, dakle jednom likovno-estetskom apstrakcijom“.⁴⁶⁸ Kršić je

⁴⁶⁸ J. Kršić, „Jesenska izložba sarajevskih slikara“, 752.

primereno sročio iskaz, produkujući odgovarajuću aparaturu kojom je apostrofirao ključne momente njenog dela. Ono se rukovođeno vlastitom unutrašnjom potrebom odvajalo od ideološke urgentnosti trenutka. Mica je zaista klizila posredstvom bojnih poteza apstraktnim područjem discipline, koja je autentičnom odlukom umetnice progovarala jezikom dijalektičkog realizma. Tokom sledećih godina, sve do izložbe *Petorice*, u proleće 1941. godine, Micina poetika nije se udaljavala od osnovnih propozicija modernistički koncipirane slike, što je kritičar prepoznao tvrdnjom da iza njenih slika „nema nikakve radnje, nikakva pokreta, one ne bude nikakve socijalne asocijacije. Ako nas uzbuđuju, one to postižu samo svojom lirskom osnovom, senzualnošću, bojama bez kontinuiteta, koje ništa ne opredeljuju, a čvrste predmete pretvaraju u prozirnu tananu pređu“.⁴⁶⁹ Kršić je odbacio mogućnost društvenog angažmana njenih radova, dovodeći ih isključivo u ravan vizuelne senzacije realizovane tananom kolorističkom liričnošću. Za kritičara je takav zaključak u teškim trenucima rane 1941. godine bio od vitalnog značaja, ostavljajući slikama onu krajnje suptilnu, ali racionalno prepoznatljivu vrednost, unutar koje je moderni čovek mogao naći dovoljno nenarušenog individualnog zadovoljstva. Takvo nešto činilo se dragocenim iskustvom i vizuelnom utehom usred potpune ideološke okupacije stvarnosti. Možemo da pretpostavimo da je Kršić u Micinim slikama, izloženim tog februara 1941. godine, prepoznao poslednji blesak modernosti, koja je zajedno sa njegovom socijalnom vizijom, *Pregledom* i manifestacijama nekadašnjeg kulturnog entuzijazma neumitno propadala. Postavljena u širi kontekst slikarkine adaptacije, posebno u odnosu na njenu potrebu da heterotopijom mikroprostora dopuni anomijske pukotine stvarnosti, Kršićeva aluzija liričnosti dobijala je na slojevitosti. Osvešćeni takvim saznanjem, u superiornoj snazi autorkine volje i njenoj sposobnosti da slike iznese u neponovljivosti samo njihove stvarnosti („jer su – što se vidi i na njihovoj originalnoj tehnici – spontano i slikane i doživljavane“) prepoznajemo duboke zaseke koje je u tkivo modernističke vizije usekla dramatika trenutka.⁴⁷⁰ Otuda, „Terasa“ nije samo likovno otelotvorenje intimnog, lirski intoniranog sadržaja, nego je reprezent jednog svesno odabranog trenutka u dinamičnoj relaciji spoljašnjih i unutrašnjih prostora, i još više trenutak suočenja sa nečim što je, ne bez bojazni i gorčine, najavila u ranijem pismu Tabakoviću. Bio je to ultimativno artificijelni svet, uzana i poslednja staza za *flanerovu* šetnju, sazdana od mašte i kolorističke egzaltacije, još više od osećanja bespovratno

⁴⁶⁹ J. Kršić, „Slike sarajevske Petorice“, Преглед, Сарајево, 1941, 118-120, 120.

⁴⁷⁰ Isto.

potrošenog vremena i slamajuće samoće. Mica Todorović je to znala, Jovan Kršić ništa manje. Njegova analiza poslednje je svedočenje pojedinca koji stoji pred dovršenom epohom i neizbežnom tamom u nastupu.

Tragajući za novim kvalitetima vlastitog bosanskog postojanja, slikarka ih je otkrila u motivskom preplitanju i kolorističkim transkripcijama vizuelnih senzacija koje je nudio jedan drugačije realizovani ambijent. Sasečen do dimenzija njene telesnosti, taj novootkriveni prostor zahtevao je istovremeno sapostojanje sa drugačijim životnim i telesnim iskustvima, i slikarka je upravo tu činjenicu i uzimala u obzir. Sačuvani primerci njenog portretnog slikarstva s kraja četvrte decenije poseduju nekoliko pravilnosti. Većina porteta („Konobar“ je izuzetak) nastala je u enterijeru, u situaciji ateljea ili nečega što je sugerisalo zamenu za postojeću egzistencijalnu realnost. Njihov ikonografski repertoar obeležen je unutrašnjom specifičnošću, koja im je nalagala metodološki pristup već funkcionalizovan na primerima pejzažnog temata. Ističući boju u slobodnim, gotovo gestualnim nanosima, Mica je upravo kolorističkim mrljama dodelila oblikotvorni zadatak. Ukoliko bismo pokušali da nađemo jednu zajedničku karakteristiku koju je portretna produkcija podelila sa primerima pejzažne poetike, onda je neizbežno prepoznajemo u slikarkinom afinitetu spram periferije i margine. Njeni portretni likovi poticali su iz najbližeg okruženja, reprezentujući motivskim tretmanom ne samo neke od slikarkinih likovnih preokupacija, nego i opšti stav o protektivnoj snazi koja je počivala u vitalnosti njihovih životnih fizionomija. Ocrtavajući celi krug ponovnim povratkom slici i boji, promenila je vlastito shvatanje o telu i njegovoj likovnoj zadaći. Načinila je i jedan korak dalje, stišavajući i refunkcionalizujući nekadašnju Ružičkinu srdžbu izrečenu usled nesposobnosti modela da podrže uzvišenu estetsku nameru. Cilj u slučaju njenih portreta nije počivao u dispozicionom upristojenju onih koji su joj pozirali, koji su samim činom uvođenja u atelje imali odisati njima neshvatljivim težnjama sveta umetnosti. Delujući u prostorno skućenoj heterotopiji na koju je sveden njen sarajevski svet, Mica nije u njima tražila telesni surogat složenim idejnim konstrukcijama. Adekvatnim se više nije ukazivalo idealizovanje jedne tačno određene fizionomije, sa svim metaforičkim aluzijama koje su je pratile i obuhvatale. Sada su u sliku ulazili atomizovani individualiteti, naseljeni u dohvatnoj izvesnosti lokalnog susedstva, donoseći sa sobom celi set različitih stanja i emocija. Njihovim dinamičnim smenjivanjem stvorena je jedna vrsta alternativne *flanerske* rute, preko koje će Mica da razlije boje na samo njoj svojstven način.

Vrativši se slikarskom mediju izložbom u aprilu 1937. godine, Mica Todorović transformisala je poetički pristup. Promena je bazirana na senzitivnosti suočenja sa motivom, na potrebi za njegovim rapidnim pretvaranjem u mozaik kolorističkih mrlja. Citirano pismo Tabakoviću (25. januar 1937.) dalo je opravdanje ovakvom postupku, uvodeći nas usred stvaralačke traume koju će, izvesno samo par trenutaka po završetku teksta, Mica efektno razrešiti kolorističkom gestualnošću. Ukoliko uporedimo tada naslikanu „Ciganku“ (1937.) sa portretima nastalim tokom prethodne decenije, posebno sa „Portretom bake. Njanja“, suočićemo se sa višestrukim promenama u pristupu. Naizgled potpuno napustivši inspiraciju baziranu na direktnom tumačenju istorijskih primera, Mica je novim portretima prepoznala svu uzaludnost pokušaja da se suoči sa posvemašnjom efemernošću činjenične stvarnosti. Zaokret u poetici njene portretne slike reprezentovan je posredstvom kompleksne motivske strukture, koja je ikonografski eksplicitnim činila napor periferije da pribavi nešto pažnje za sebe. Da zavredi trenutak vlastite estetizacije. Uvedena u nerazrešiv konflikt sa izmičućim senzacijama optički privilegovanog sveta, sada je svu pažnju usmerila ka području perceptivno dohvatljivom unutar vizuelne zone obeležene njenom kućom kao rakursnom osovinom. Slikarka je pokušala da prepozna, da uvede u tokove umetničke naracije i likovno stabilizuje taj drugi i drugačiji sloj realnosti, nikome potreban, i po sebi neuklopiv i nesvarljiv u otupelim digestivnim zonama ideološke glutonije. Cigani, skitnice, lude, životom dotaknute žene, oslobođeni bilo kakve mitske pretenzije, svi oni postojali su u saglasju sa tranzitivnošću sveta koji ih je okruživao, ništa manje i sa Micinim osećajem prolaznosti jedinstvenog trenutka. Bio je to svojevrsni *carpe diem* u kojem se životni dobici i promašaji nisu mogli računati do samog kraja. Osmeh na licu „Ciganke“ najbolji je dokaz navedenog. Značajno je primetiti da umetnica nije raskinula sve poveznice sa prethodnim pristupom. Tempera kojom je rešavala portretne fizionomije tokom dvadesetih, iako anahrona u kolorističkoj stvarnosti četvrte decenije, zadržala je svoju delatnu vrednost. Prisustvo tehnike usko povezane sa historicističkom reminiscencijom prethodne decenije povlačilo je sa sobom određene aluzije, čijim će plasiranjem u sveobuhvatniju mrežu značenja biti pokrenuti složeniji mehanizmi čitanja. „Ciganka“ u tom smislu nije bila izuzetak. Njenoj složenosti dodatnu dubinu doneće činjenica da je Cigankin portretni lik samo prednja strana neobičnog dvostrukog portreta: na stražnjoj je izveden portret Koste Strajnića. Udvojeni, „Ciganka“ i „Kosta Strajnić“ vodili su posmatrača u neslućena područja. Ukoliko je u „Cigankinoj“ kolorističkoj vibrantnosti Pjer Križanić prepoznao hrabrost Micinog pristupa, posebno

ističući upotrebu crvenih mrlja, onda možemo samo da spekuliramo na kakav bi komentar naišao Strajnićev portret.⁴⁷¹ Iz istorijske distance uočljivo je da navedeni pristup nije bio isključivo vezan sa hrabrošću i mogućom provokacijom. Skrivanje u pozadini ili na stražnjoj strani platna nije novost u njenom operativnom postupku, što nas navodi na zaključak da je pri formiranju dvostrukog portreta postojala dublja namera. Izjednačeni po dimenzijama i tehničkom pristupu, portreti su uvučeni u sugestivan dijalog koji će po svojim zaključcima biti svedočanstvom složenih egzistencijalnih ritmova. Na tim disparatnim ritmovima prelamaće se decenije, stilovi, pojedinačne karijere i sudbine, a Mica je sve to hvatala u čudesnom kontrastu moderne, nesputane vizuelnosti, sa jedne, i strogih, hijeratizovanih konvencija renesansnog portreta, sa druge strane. Kosta Strajnić, nesumnjivo figura od posebnog autoriteta u procesu slikarskog umetničkog sazrevanja, iskusan kritičar, doktrinarno izrastao na nacionalnom umetničkom mitu, u izmenjenoj socio-kulturnoj klimi dvadesetih nastupaće u funkciji smirenog prikazivača aktuelnih dostignuća na najšire shvaćenoj jugoslovenskoj umetničkoj sceni. U tekstovima koje je objavljivao u *Jugoslavenskoj knjizi*, *Novoj Evropi* i *Pregledu*, isticao je potrebu da spomenuta umetnička praksa bude principijelno oblikovana i usaglašena sa najboljim evropskim primerima, a paradigma čehoslovačkog kulturnog modela neizbežno se izdvajala (uostalom, između 1922. i 1928. godine uglavnom je boravio u Pragu). Bez ikakve sumnje njegovo opredeljenje bilo je snažno obeleženo liberalnim karakteristikama Masarikove misli. Međutim, posustajanje državotvorne ambicije i kohezivnih impulsa u jugoslovenskom društvu, sve izraženije kako je treća decenija odmicala, osujetili su i osnovne komponente Strajnićevog pogleda na svet i umetnost, neizbežno ga vodeći u neku vrstu samonametnute izolacije. Ta je izolacija u njegovom slučaju bila neophodno lokalno kodifikovana, i egzistirala je na prožimanju dubrovačkog kulturnog nasleđa sa aktuelnim umetničkim traženjima.⁴⁷²

Usmerena životnim ritmom karakterističnim za optimističnu modernost dvadesetih, Mica je Dubrovnik još od zagrebačkih početaka doživljavala kao potvrdu emancipovane mobilnosti, postavljene u potpunom saglasju sa njenim savršeno modernim identitetom. Četvrta decenija promeniće dramatično životne uslove i Mici Todorović i Kosti Strajniću, čineći ih radno u potpunosti usklađenim sa

⁴⁷¹ „Pjer Križanić hvali njene 'delikatne slike u stilu japanskih slikara', ali i 'Glavu ciganke', 'hrabro naslikanu', 'sa živim crvenim mrljama'. Citat prema: A. Begić, *Mica Todorović*, n.p.

⁴⁷² Strajnić od 1928. godine neprekidno živi i deluje u Dubrovniku.

karakteristikama lokalnog ambijenta. Neophodno je napomenuti da je ono što ih je održavalo u izvesnoj bliskosti bilo svedeno na isticanje lokalnih kolorističkih senzacija, čijim je posredstvom ta ista stvarnost vršila ekspresivni pritisak na oko posmatrača. Nastavivši svoj ritual poseta Dubrovniku, Mica je izvesno mogla održavati i kontakt sa Strajničem, polemički prihvatajući nešto od njegovih trenutnih preokupacija. Uostalom, izolacija u odnosu na tendencije dominantnih društvenih narativa bila je više nego upadljiva u njihovom slučaju. Sve pobrojano moralo je neizbežno da ostavi likovni trag na dvojnog portretu. Uvek spremna da obogati likovnu viziju kompleksnim metaforama, slikarka je u slučaju navedenog dvojnog portreta operacionalizovala drugačije razumevan motiv, izvlačeći na površinu aluziju podržanu unutrašnjom dinamikom stila. Dvoje marginalizovanih, poteklih na različitim socijalnim predispozicijama, činili su celinu tadašnjeg slikarkinog iskustva, dajući specifičnu autoreferencijalnu notu dvostrukoj slici. Ovaj egzistencijalni suvišak, strukturno slojevit, upućivao je na svu delikatnost njene pozicije. Plamteće crvenilo Cigankinog lica još je i moglo sebi pribaviti kritičarsku etiketu hrabrosti, ali karikaturalnost Strajnićevog portreta verovatno bi se konfrontirala sa negativnim tumačenjima. Dvostranost je na taj način omogućavala da u nevidljivom području pozadine bude plasiran važan segment ikonografske poruke, a da ne dođe do oštećenja ili neželjenih lakuna unutar poetičkog integriteta slikarkinog dela. Razumljivo, egzemplarna dualnost renesansnih portreta ne sme biti zanemarena, i slikarka je mogla na nju u svakom trenutku da računa. Uzeta u čistoći svog rešenja, ta dualnost bila je dovoljan povod za estetski užitek, bez obzira na svu pretpostavljenu dubinu ikonografskih solucija koje su se otvarale u njenoj pozadini. Mica je osetila nanovo stečenu kreativnu snagu, i upotrebila ju je u skladu sa principima već protumačenog iskoraka u realno postojeći prostor. Prikazane su dve figure koje su obeležavale ključne topografske okosnice, atomizovane tačke izdvojene iz vremenskih tokova i podređene samo njima znanim ritmovima i potrebama. Sarajevska periferija, ona usko spojena sa životnim uslovima same umetnice, i ideal Dubrovnika, vezan uz istrajavajuću Strajnićeve imaginaciju, činili su celinu samo njoj znanog kontranarativa. Dvojni portret objedinio je fizičkim okvirom dve ključne činjenice njenog kraja decenije, koloristički ih realizujući kao vizuelnu memoriju o dva različita sveta, dva kulturna opozita, koje je u blizinu, ali nikako ne i u sintezu, dovodio autentični životni stil Mice Todorović.⁴⁷³

⁴⁷³ Realizujući monografski zbornik o Kosti Strajniću, zagrebački Institut za povijest umjetnosti i dubrovački ogranak Matice hrvatske načinili su prigodnu galeriju Strajnićevih portreta, koje su tokom

4.5. Beogradska epizoda

Dvojni portret upućuje našu pažnju i u nešto drugačijem smeru. Citirani pasaż iz prepiske sa Tabakovićem (6. avgust 1938.) svedočio je o ponovo stečenoj ambiciji, i brizi koju su bliski prijatelji, dotaknuti njenim oklevanjem, otvoreno iskazivali. Potreba za uspehom i društvenom potvrdom pojavila se i kao reakcija na stavove prijateljske okoline, čijim je delom, između ostalih, bio i Kosta Strajnić. Navedeno pismo obaveštavalo je i o slikarkinim tadašnjim postupcima, dovedenim do nivoa lične diplomatije, a sve u nameri da dođe do povoljne prilike za beogradsku ili zagrebačku samostalnu izložbu.⁴⁷⁴ Pokušaj da dobije Tabakovićevo mišljenje govori nam o širini kojom je umetnica pristupila svojoj ambiciji. Iskazani zamah, pored toga, upućivao je i na činjenicu njene lične pripreme, koja je neizbežno obuhvatala analizu uslova i osnovnih pretpostavki na kojima je počivala modernizmu naklonjena beogradska likovna scena. Uvek zainteresovana i dobro upućena zasigurno nije propustila da primeti novi pravac u tumačenju savremene umetnosti, onaj koji je upravo publikovan na stranicama beogradske štampe, prevashodno *Pravde*, *Politike*, *Vremena* i *Umetničkog pregleda*.⁴⁷⁵ Đorđe Popović, Pjer Križanić, Pavle Vasić i Zagorka Mičić uspostavili su neku vrstu kritičarskog konsenzusa tokom druge polovini tridesetih, prvenstveno u napisima o stanju lokalne, srpske i beogradske likovne umetnosti. Iz njihovog ugla sagledana, aktuelna umetnička scena uputila se neproduktivnom stranputicom, zatvorena u svet vlastite artificijelnosti i zanatske veštine. Za spomenute kritičare pravac ozdravljenja vodio je putem drugačijeg preuređenja prioriteta. Bilo je neophodno obratiti pažnju čoveku kao neprevaziđenoj inspiraciji. Život i njegove

vremena, različitim stilsko-formalnim pristupima rukovođeni, izradili njegovi umetnički prijatelji (između ostalih Ljubo Babić, Petar Dobrović, Ivo Režek, Roman Petrović). Nedostajao je udvojeni portret Mice Todorović, što je na neki način opravdano usled neizvesnosti njegove sadašnje materijalne situacije, ali je istovremeno izostao i svaki pomen o njemu, što čini još jedan u nizu neprijatnih priloga o svojevrsnom *damnatio memoriae* koji se usudom vremena svija oko slikarkinog dela.

⁴⁷⁴ „Što se tiče izložbe, u isto vrijeme kada sam i vama pisala, govorila sam o tome i sa Đokom Kovačevićem (načelnikom ministarstva prosvjete, koji je naš dobar prijatelj, a inače simpatičan čovjek i pristojan, što je zbilja rijetkost), bio je tada slučajno ovde i obećao mi je da će se interesovati. Sada se vratio na ljetovanje, pa mi kaže da mu je Đorđevićka još tada rekla da će mi 'otvoriti mogućnost' da izlažem (šta to u beogradskom žargonu znači, ne znam tačno) – pa se možda koji od ovih 'zauzetih rokova' odnosi na mene??? Zato, ako biste i vi o tome nešto saznali vrlo bi me veselilo. Naravno da se nisam zaklela na 'Cvijetu Zuzorić' (ne znam da li je baš naročito simpatična) – ali mi je dosta praktična.“ Čini se da je Štetićev problem sa beogradskom kritikom bio brzo apsolviran u sarajevskom umetničkom krugu, o čemu svedoči i oprezna Micina strategija. Ipak, pismo Tabakoviću donelo je i njen krajnje lični ugao gledanja na problem beogradske izložbe, odnosno na noseće likovne institucije koje su bile u mogućnosti da joj nešto takvo i omoguće. Citat u pismu pod brojem: Inv. br. 1087/80.

⁴⁷⁵ Šire o promenama u opštem kursu beogradske likovne kritike u drugoj polovini tridesetih videti u: V. Rozić, nav. delo, 247-253.

svakodnevnih varijacija, te tragovi istih koji su ostali zabeleženi na fizionomijskim konturama pojedinaca, bili su nova i neophodna motivska građa posustajućoj likovnoj modernosti. Portret svojim žanrovskim kapacitetima reprezentovao je za mladu beogradsku kritiku ono područje u kojem će umetnička produkcija biti vraćena gotovo zaboravljenom humanističkom idealu.⁴⁷⁶

Micino aktuelno tumačenje likovnog motiva, bazirano pre svega na hromatskoj transgresiji, sadržalo je dovoljno unutrašnje prijemčivosti da bi moglo postati kvalitativno zadovoljavajućom osnovom za razvitak portretnog žanra. Zadržavajući operativnu pretpostavku razvijenu za potrebe pejzažne poetike, slikarka je portretni repertoar izgradila na primerima fizionomija koje su zajedno sa njom naseljavale kompleksni prostor gradske periferije. U sarajevskom slučaju bili su to ljudi margine, skrajnuti, ali nikako isključivo i jedino zahrđalim mehanizmom klasne raspodele. Nisu odavali niti su tražili patos socijalne propasti, delujući poput gordih žrtava nerazumljivog životnog fatuma. U skladu sa proširenim shvatanjem motiva, umetnica je taj bočni svet periferije doživljavala krajnje intimno. Dostojanstvena nezainteresovanost, ravna junačkoj hrabrosti pred zastrašujućim, i za njih poražavajućim činjenicama stvarnosti, bila je bliska Micinom aktuelnom svetonazoru.⁴⁷⁷ Protok vremena, evolutivne ambicije, društveni projekti, sve to činilo se beznačajnim u suočenju sa zaboravljenom marginom, a posebno u dodiru sa neodoljivom snagom njene zaoštrene realnosti. Čisti subjektivni doživljaji činili su suštinu egzistencije na periferiji, dovodeći do neizbežne i potpune razotkrivenosti pred onim drugim. Umetnica je pristala da sudeluje, da likovno duboko zagazi i postane nerazdvojnim delom podatnog motiva. Da razotkriva i bude razotkrivena, ali ni korak izvan dragocene sigurnosti heterotopije. Cigani, lude, deca koja su izmakla kontroli, transformisani su u bojene slojeve, u intenzivno kolorisane mrlje međusobnom

⁴⁷⁶ Popovićev stav o Dobrovićevoj izložbi (1936.) nosi u sebi gotovo kanonsku vrednost. „... Popović ističe Dobrovića kao slikara izrazite stvaralačke snage, kao slikara života, ne misleći pri tom nikako na prikazivanje 'ružne stvarnosti', odnosno na obrađivanje socijalnih tema. 'On slika život: život jednog portreta, jednog dalmatinskog predela ili dubrovačke arhitekture, jednog ženskog tela ili cveća... Osetno je prisustvo Dobrovićeve snažne ličnosti između objekta i slike, ali to ne samo da ne šteti njihovoj vrednosti, nego im daje još više doživljaja.'“ Usmeren ka likovnim vrednostima najbližeg okruženja, uz naglašavanje interakcije autora i motiva, Popovićev prikaz naizgled je opisivao aktuelnu tendenciju u Micinom slikarskom delovanju. Upravo tom bliskošću možemo da tumačimo njen interes da uz pomoć 'Cvijete Zuzorić' dospe do izlagačke prilike u Beogradu. Navedeno prema: V. Rozić, nav. delo, 249.

⁴⁷⁷ Taj svetonazor bio je različit od nekadašnje zagrebačke distance pred zastrašujućim potencijalima društva i društvenog *voll-bada*. Na izvestan način, sarajevska periferija dobila je vrednosni oblik sobe sanatorijuma u Klaićevoj, u kojoj je, u atomizovanosti bolesničkih identiteta, Mica bezglasno komunicirala. Čini se da je taj bezglasni razgovor nastavljen u ambijentu sarajevske Gorice, uz neizbežni dodatak slikarskih rekvizita.

razmenom emotivnih titraja. Beznadežna skrajnutost junaka prikladno je pristajala uz njen osećaj osujećenosti. Emotivna konekcija posredovana bojom povlačila je za sobom i potrebu tematske usredsređenosti, promovišući portret za dominantno žanrovsko opredeljenje. Motivskim kompleksom već vezana za likove iz neposrednog okruženja, za njihove originalne životne čestice, nije bila preterano udaljena od kritičarske linije koja je upravo hvatala zamah na beogradskoj likovnoj sceni. Očekivana razmena vrednosti na poroznoj granici povučenoj između etike i estetike zahtevala je, s čim su bili saglasni i beogradski kritičari, izostavljanje bilo kakvih ideoloških ili socio-projektivnih namera. Sve je ostajalo svedeno na lični kreativni impuls.

Put ka Beogradu tematski je trasiran. S druge strane, problem adekvatne formalno-stilske solucije bio je teži za rešavanje. Mica tu nije ni mogla da načini nekakve preterane ustupke. Da je pokušala izneverila bi osnovni kreativni princip, već implicitno saopšten Tabakoviću.⁴⁷⁸ Strah „kako će to izgledati“, uz minimum utrošenog radnog vremena, činili su esencijalni deo njenog slikarskog pristupa. Uvezujući se sa motivom, prevazilazeći postupkom materijalnu barijeru platna, prilazila je portretnim dispozitivima iz neobičnog ugla. Ukoliko pokušamo krajnje lapidarno da opišemo navedeni stvaralački proces, onda je to nesumnjivo bilo slikanje iznutra ka spolja. Takav tok u delatnom kretanju rezultovao je brisanjem distinkcije između subjekta i objekta, što je za posledicu imalo krajnje modernistički shvaćeno rešavanje kompozicionih relacija u slici. Citirana „neizvjesnost“ prikladno je koincidirala sa Dorivalovim shvatanjem autorskog imperativa, u celini zatvorenog u neprozirno, intimno područje subjektivne volje. Iracionalna po opštoj karakteristici ta je volja odlučujuće uticala na izraz, koji je posledično postao alogičan, u punoj zavisnosti „od egocentrizma, ljubomornog do te mjere da ne dopušta obraćanje onome što je u čovjeku najmanje individualno: razumu.“⁴⁷⁹ Emotivne vibracije celovitog motiva nastavljale su svoje vrenje u visokoj kolorističkoj temperaturi nanesenih mrlja boje, svedočeći o prožimajućim dubinama potpuno autentične, individualizovane strasti koja je fluktuirala iz objekta ka delatnom subjektu slike, od modela ka slikarki, i obratno. Nadmašujući simplifikovanu empatiju umetnica je portretima (nastalim između 1937. i

⁴⁷⁸ U pitanju je pismo pod brojem: Inv. br. 1088/80.

⁴⁷⁹ U pitanju je Dorivalov stav o ekspresionizmu slikara „Pariske škole“, kojim je subjektivitet umetničke odluke nadmašivao svu racionalnost prethodnih stilskih formacija, posebno post-kubizma. „Isti je i cilj kome teže ti umjetnici: da potresu gledaočeve nerve bez obzira na njihovu inteligenciju, čak bez obzira na senzibilnost. Između termina *a quo* i *ad quem* djeluje umjetnost vjerna svom porijeklu i cilju, koja se oslanja isključivo na ono što je umjetniku mnogo značajno, nejasno, komplikovano i tajno. Ona se nikad ne obraća razumu.“ B. Dorival, *Savremeno francusko slikarstvo III. Poslije kubizma 1911-1944*, Svjetlost, Sarajevo, 1960, 211.

1939. godine) dodelila dovoljno podrške za neproblematično iskoračenje izvan onog tako karakterističnog moralizatorskog okvira, u to vreme gotovo neizbežnog pri likovnom dodiru sa socijalnom marginom. Ničeg patetičnog nije bilo u Micinim portretima, u njihovom stavu i opštem osećaju. Samo oblikotvorna vatra boje i njena dvodimenzionalna shema na platnu, reprezentujući onaj od Dorivala nagovešteni psihogram složenih relacija na zabačenoj društvenoj margini: Micin koliko i Cigankin, prosjakov ili ludin, i uopšte celokupnog ambijenta koji je činio primarni kontekst njenog životnog prostora.

Ništa sem neizvesnosti nije ni moglo da bude kognitivno spojeno sa portretnim rešenjima Mice Todorović. Razlozi takvom pristupu raznovrsni su. Neophodno je imati na umu Kršićevu procenu o nepodeljenoj slikarkinoj modernosti, modernosti koja nije dopuštala bilo kakvo političko pripadanje, ideologizovanje radnog procesa ili izlazak izvan estetskih granica dela. Nacionalni stilovi, *genius loci*, politizovana umetnost koja je neumoljivo vodila ka potpuno neumetničkim zaključcima, nosili su svi zajedno jedinstvenu pretnju neuhvatljivom individualitetu na kojem je i počivalo modernističko razumevanje autorstva. Približavanje ili moguće srastanje navedenih entiteta sa Micinim delom nije se nikada dogodilo. Ikonografija njenih portreta pratila je rezultate i najsitnijih promena u uslovima istrajnog dijaloga slikarke sa najbližim okruženjem. Kompleksno poimanje motiva, ovde usko vezanog uz sarajevsku periferiju, dobijalo je nešto drugačije rešenje pomeranjem stajne tačke.

Odličan primer takve transformacije reprezentovala je slika „Konobar“ (1938.). Ukoliko pažljivo pogledamo njenu koloristički uzvitlanu pozadinu, zapazićemo, bez obzira na sugestiju dvodimenzionalne plohe, da se iza konobarovih leđa prostire duboko otvoren prostor. Područje neuznemirene tirkizne u gornjem desnom uglu, uokvireno horizontalnom trakom tamno plave i dijagonalno postavljenom zelenom površinom, nosi dovoljno činjeničnih informacija na osnovu kojih je moguće izvesti zaključak da kompozicija, uprkos dramatičnom hromatskom razlaganju, sledi realnost precizno definisanog mediteranskog krajolika. Imamo li u vidu slikarkin uobičajeni letnji ritam (plus, motorni voz preporučeni Tabakoviću, kojim može nastaviti putovanje i do Dubrovnika), bez većeg oklevanja zaključujemo da smo suočeni sa portretom mladog dubrovačkog konobara. Prepoznatljiva je razlika u odnosu na sarajevske portretne aranžmane. Na prvom mestu izdvojila se neobična promena tonaliteta. On sada nije onako intenzivan kao u „Cigankinom“ slučaju. Plamteće boje smenili su prigušeni tonovi, dok su potezi dobili jednu notu više u svojoj organizaciji.

Istovremeno, realnost pejzaža nije imala ulogu veću od one koja joj je namenjena u funkciji asocijativne pozadine. Njeno svođenje na konfiguraciju dubrovačkog krajolika (čitljivu isključivo na osnovu slikarkinog karakterističnog životnog ritma) upućivalo je ka značajnom ikonografskom detalju. Uveliko površinski tretirani, sarajevski portreti nisu preterano brinuli za ambijentalnu situaciju. Ona je ostavljena nereferentnom, i sposobnom da podeli vizuelnu igru sa likovnom konstrukcijom figure u prednjem planu. Ti portreti nisu imali svoju eksterijernu egzistenciju, a suzdržanost umetnice da im da određenu motoriku poistovećivala se sa osnovnom poetičkom namerom – dati lik u svoj širini emotivnih reakcija, u karakterističnom poetičkom zahvatu usmerenom iznutra ka spolja. Oslikana platna ranih sarajevskih portreta nisu nameravala da figuralni repertoar iznesu u svoj punoći njegove plastike. Mrlje su, poput fokalnih zona iracionalnih naboja kojima su preplavljivana bića margine, postojale gotovo nezavisno, gradeći labavom konekcijom telesne obrise aluzivno prevučene preko njihove uzavrele unutrašnjosti. Žestinu postojanja tih ljudi Mica je prepoznavala i osećala u bliskom kontaktu, i sama bivajući delom egzistencijalne periferije koja je dogorevala sebi svojstvenim vatrama.

Boraveći u Dubrovniku, mehanički transportovana i ograničena na kratke vremenske intervale, nije mogla da ostvari tu vrstu prisnosti, makar tematskim opredeljenjem ostajala uz osnovne pretpostavke sarajevskog modela. Tako je i konobar, smešten u stvarnost slike, neko ko samo za trenutak napušta lokalnu marginu da bi poslužio upotpunjenju mediteranske fantazije onima koji su bili u boljoj socijalnoj poziciji. Mica, sva obuzeta naporima permanentne rekonstrukcije sarajevskog doma (stvarne ili metaforičke, svejedno), čvrsto se držala precizno uređene turističke mobilnosti kao jedne od poslednjih preostalih odlika životne modernosti. U tom kratkotrajnom suočenju sa drugačijom marginom, drugačije percipiranom, razumevanom i likovno uobličenom, počivala je osnovna ikonografska distinkcija navedene slike. Protagonista „Konobara“ nije mogao da podeli emotivni sadržaj sa slikarkom, bez obzira na vlastito socijalno poreklo. Mica nije osećala Dubrovnik, a posebno ne njegova mesta šireg okupljanja, na način na koji je osećala sarajevsku periferiju. „Konobaru“ je u konstruktivnom smislu pristupila spolja. Nije mogao biti smešten na inertnu pozadinu i hromatski razložen posredstvom složenih interpretativnih kanala, duboko integrisanih u samu strukturu motiva. Da bi postojao u portretnom

smislu bilo je neophodno da zadrži integritet svoje spoljašnje fizionomije.⁴⁸⁰ Mica je nepogrešivo ciljala pri gradnji kompozicione celine. Tematski centar „Konobara“ predstavljen je mladićevim dopojasnim portretom, presvučenim belom konobarskom odorom. Položena na hladne tonalitete, ta je odeća na svojoj površini delimično zapremila karakteristične tonski varirane odsjaje bojene pozadine, koji na ovom mestu niukoliko nisu bili samo znakom elementarne konstruktivne brige. Na taj način rešen, prednji plan figure nagoveštavao je da je junak slike bio smešten u realnom prostoru, u opipljivom isečku mediteranskog pejzaža čije je svjetlosne odsjaje upijala hromatska epiderma figure. Sve je bilo upriličeno zarad razvijanja portretne voluminoznosti minucioznim modelovanjem tonskim gradijentima smeđe. Dobro plasirane mrlje boje, ovde i anatomske opravdane, izdvojile su glavu konobara u nešto blisko klasično shvaćenom portretu, dodatno naglašenom zategnutom prevlakom frizure. Bio je to stvaran čovek, prepoznatljiv u plasticitetu svoje realnosti, oslobođen od mitskog balasta, ma kakvo da je njegovo opavdavajuće poreklo moglo da bude. Mica mu je prišla arhitektonski elegantno, vodeći računa i o najsitnijem detalju koji je mogao da pojača konstruktivnu vrednost pikturalne fizionomije.

Nije samo Micina doktrinarna distanca u odnosu na dubrovačkog čoveka produkovala naglašenu plastičnost njegovog lika. S dobrim razlogom možemo naše razmišljanje da usmerimo i u pravcu osnovnih zahteva koje je imperativno nametala mlada beogradska kritika. Traženje tematske profilacije unutar portretnog žanra impliciralo je istovremenu rehumanizaciju likovnog diskursa, a ništa manje i posledično posezanje za određenim klasično shvaćenim modelima. Uostalom, pitanje reklasicizacije bilo je značajnim idejnim segmentom ne samo jugoslovenskih

⁴⁸⁰ Evidentna je razlika u odnosu na Strajnićeve postulate kojima je opravdavan kolorizam „Dubrovačkog kruga“. Ovde se kao reprezentivan primer izdvaja slika Gabra Rajčevića „Dubrovački fakin“, elegantno reprezentujući osnovne postulate navedenog „kruga“. Karaman je primetio „da je Strajnićeve škola djelovala sasvim na razini sličnih iskustava onog vremena i da je... postala nukleusom u kojemu se, potpomognut, svakako, i svojevrnim geniusom loci – mediteransko/zavičajnim osećajem i doživljavanjem stvarnosti – iskristalizirao zajednički nazivnik dubrovačkog kolorističkog slikarstva prožetog ekspresijom... Strajnić je svoj izbor usmjerio prema evropskim izvorima, fovizmu i kolorističkom ekspresionizmu, dakle stilovima koji su svojim likovnim i umjetničkim vrijednostima i poglavito unutarnjim nabojem uspjeli prevladati suprotnosti vremena...“ U obnovi slikarske prakse tridesetih Mica je nesumnjivo kritički analizirala spomenute Strajnićeve lekcije, pokazujući „Konobarom“ da je ono što je vredilo u sarajevskom slučaju, dobijalo nešto drugačiju rezonanciju u njenoj dubrovačkoj perspektivi. Preciznije, slikarka je dekonstruktivno prilazila mediteranskom mitemu, suprotno od osnovne Strajnićeve ili Dobrovićeve tendencije, dajući svom pristupu i autohtonu formalno-stilsku vrednost. O „Dubrovačkom krugu“ videti u: A. Karaman, „Kosta Strajnić i njegova slikarska škola“, u: *Strajnićev zbornik*, 233-243, 240.

umetničkih kretanja tokom tridesetih, i zahtevalo je najveću opreznost u pristupu.⁴⁸¹ Slikarkina sposobnost da na drugačiji način sagleda u različitim geografskim i kulturnim koordinatama pozicioniranu periferiju, te da na osnovu vlastite sposobnosti u raspolaganju likovnim materijalom izgradi kompleksnu motivsku celinu, bila je osnovnim preduslovom njene stilske fleksibilnosti. Ipak, ona joj nije pomogla u važnoj nameri pridobijanja već pomenute beogradske kritičarske grupe. Izložba širokog naslova – Grupa slikara iz Bosne – održana u beogradskom paviljonu *Cvijeta Zuzorić* (februar 1939.), naišla je na poražavajuće komentare (učesnici: Petrović, Mujezinović, Ozmo, Mica Todorović). Prednjačio je Pavle Vasić, koji je tekstom u *Umetničkom pregledu* potpuno obezvredio napor izlagača, dovodeći u pitanje i same estetske temelje na kojima se izdizala celina izložbe.⁴⁸² Karakteristike Vasićevog mišljenja sadržane su u segmentu posvećenom delu izložbe koji je pripadao Romanu Petroviću. „Boja je postala prљава и сива, цртеж је и у деформацији прекорачио све границе дозвољеног. Експресионистичка дисциплина, којој се Петровић подвргава, није била у стању да обузда тај нагон за анархијом. Оно што је преостало после дугогодишњег превирања не претставља ни композицију, ни боју, ни цртеж, а често ни сликарство.“⁴⁸³ Postavljajući se poput nekoga ko poseduje znanje o stilskom evoluiranju svakog od pojedinačnih učesnika, kritičar je na isti način prišao i Micinim radovima. „Мица Тодоровић се налази у тражењима која врло много личе на лутања и дезориентацију. Човек има утисак да су њене слике постале само из жеље да се нешто слика, а не из неке неодољиве стваралачке потребе. Овде или онде стављен је црвени или зелени тон, ма да би ту могао доћи и плави или жути тон, а да се ништа битно не измени. И једно и друго је подједнако безначајно и

⁴⁸¹ Reklasicizacija je posedovala i precizno operativno ime u francuskom slučaju – „neo-humanizam“ – koji je kao terminološku odrednicu svojom kritičarskom aparaturom skovao Valdemar Žorž na početku dekade. Bio je to početak šire tendencije povratka ljudskom liku i njegovoj likovnoj vrednosti, s tim da je u navedenu revitalizaciju temata gotovo ravnomerno investirano i sa ideološke desnice, koliko i sa ideološke levice. Prolaz između ovih tektoničkih blokova ostajao je suženim, i zahtevao je precizno poznavanje osnovnih doktrinarnih elemenata. Žoržov „neo-humanizam“ činio se posebno problematičnim, pošto je svojim idejnim korenima poticao iz kultivisanog liberalnog zaleđa. Ipak, iza njegovih šovinizmom obeleženih stavova ostajalo je dovoljno tragova za detekciju, i jednu od najlucidnijih ponudio je Edmon Imo (1933.). „And the most significant part of this pamphlet is not, as the author imagines, a return to the living sources of the antique, but rather an apology for the force and prestige, the glorification of the portraitist, 'the detective of souls', the enslavement of culture to a political myth whose reign it would accept, full scale fascism with its nationalist 'sex appeal'.“ Opširnije o Žoržovoj karijeri tridesetih, gde se nalazi i citirani deo, videti u: M. Affron, nav. delo, 189.

⁴⁸² П. Васић, „Изложбе у Уметничком павиљону“, *Уметнички преглед*, II, Београд, 1939, 60-61.

⁴⁸³ Isto, 60.

непотребно. Њено сликарство нема неког вишег оправдања.“⁴⁸⁴ Nerazumevanje je bilo potpuno, i vrlo verovatno obostrano.

Istovremeno, u *Pravdi* je kratkim osvrtom nastupio Đorđe Popović.⁴⁸⁵ Delujući kao legitimni sudionik fenomena beogradske mlade likovne kritike, Popović je u samom uvodu naveo razlog neuspeha izlagačkog pokušaja bosanskih slikara. Za kritičara poreklo nerazumevanju koje je distanciralo beogradsku publiku od gostujućih umetnika bilo je smešteno u činjenici različitih vizuelnih predispozicija na kojima su svoja shvatanja o likovnom delu gradile obe strane. „Уметничка публика навикнута, у последње време, на рафиновање и лирско поетизирање боје, или на реалистичко стварање, ослоњено већином на рационални и профињени реализам француских сликара, једном речи на сликарство које потиче духом и четком од француског реализма и импресионизма до наших дана, није схватила једно сликарство које је рођено у јеку средњеевропске експресионистичке фазе и које је и данас задржало све своје особине, делујући анахроничније са данашњицом, иако у размаку од свега двадесет тридесет година, него Ренесанса или доба Веласкеза.“⁴⁸⁶ Tektonička nepodudarnost bila je nesavladiva, i za Popovića u beogradskom paviljonu nisu izlagali samo privrženici drugačije likovne poetike, već grupa vremenski udaljenih umetnika, do mere da je njihova fizionomija bila neuklopiva u vrednosne koordinate lokalno privilegovanih istorijskoumetničkih tendencija. Isključenošću iz linearne hronologije posebno se isticalo delo Romana Petrovića. „Са свим оним у чему је експресионизам стран, сасвим стран нашем схватању сликарства... тако је и сликарство Романа Петровића нама страно и зато га не можемо процењивати са нашег гледишта, него са оног става који је он некада прихватио. У томе смислу личних способности г. Романа Петровића, он не оскудева ни у таленту, ни у темпераменту, шта више има и маште, али као експресиониста коме је важнији израз, 'експресија' од боје, он боју сасвим запоставља и више је не осећа. Она је код њега прљава, стављена без осећања. Он боју не воли. У композицији показује и маха и смисла. Али услови живота, о којима је сам у јавности говорио, не допуштају му вероватно да се послужи моделом, и зато су му често композиције нехатно нацртане, чак и несавесно нацртане. Али као експресиониста, он ништа није гори од боље класе европских претставника тога правца. Као што је нама

⁴⁸⁴ Isto, б1.

⁴⁸⁵ Ђ. Поповић, „Босански сликари“, *Правда*, Београд, 5.3.1939.

⁴⁸⁶ Isto.

германски дух у сликарству неприхватљив и стран, тако нам и ова позна манифестација експресионизма не доноси никаква доживљаја, па било да је и најперфектније изражена.⁴⁸⁷ Експресионизам је био неприхватљив, при чему је критичарево становиште интегрисало параметре kolektivizovanog estetskog afiniteta sa širim doktrinarnim pretpostavkama.⁴⁸⁸ Privrženost jednom tačno određenom obliku likovnog izraza, ovde francuskom po svom poreklu, bila je na isti onaj način esencijalizujuća kao što je to bila i nerazdruživa uvezanost sa tačno određenim tematskim rasterom. Kršić i *Pregled* prećutali su posledice beogradske izložbe, ali nema nikakve sumnje da ih je navedeno iskustvo pospešilo u okretanju u pravcu istraživanja unutrašnjeg senzibiliteta bosanskohercegovačke scene. Popovićev prikaz nije bio zanimljiv samo u pogledu rezolutnog odbacivanja Petrovićevog експресионизма. Gotovo pokroviteljski blag u odnosu na dvojicu mladih izlagača (Mujezinovića i Ozma), istovremeno nije spomenuo Micu Todorović, i njeno učešće na izložbi.⁴⁸⁹ Razlozi su mogli biti višestruki, ali najverovatnijim se čini onaj koji je poreklo imao u kompleksnosti njenih likovnih rešenja. Složena mapa kolorističkih mrlja kojima je definiciono realizovano motivsko područje Micine slike (bez obzira na žanr kojem je pripadala) destabilizovala je kritičarevo shvatanje francuskog modernističkog modela. Invazivnost njenih prostora sugerisala je jedan drugačiji modalitet u pristupu modernističkom nasleđu – uostalom, u sarajevskom umetničkom ambijentu već je prepoznata kao neko ko pripada aktuelnim impresionističkim traženjima – zahtevajući istovremeno i drugačije percipiranog posmatrača.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Isto.

⁴⁸⁸ Pitanje Popovićevog neprihvatanja експресионизма složeno je. Isticanje njegovog germanskog porekla moglo je da posluži poput odbrambenog zida u situaciji nacističke okupacije nemačke stvarnosti, ali je potrebno primetiti da je експресионistička likovna poetika već dospela na indeks nepoželjnih umetničkih oblika za berlinske vlastodršce, što Popovićevu reakciju čini idejno kompleksnijom. Čini se da je njeno poreklo starije, i da je dopiralo iz esencijalizujućih pretpostavki navedenog stilskog pravca. Unutrašnja dekonstrukcija likovnog izraza, tako karakteristična za експресионistički likovni jezik, nije bila delom istarživačkog procesa ili nekakve stilističke evolucije koja je promenama formalnog izgleda otvarala nove mogućnosti likovnog ponašanja. Dekonstrukcija je usledila kao izraz metafizičke potrebe ekskluzivno nemačke duše, na način kako je to autoritativno primetio Herman Bar 1916. godine. „The writer thus proclaimed the rise of Expressionism as a rebirth of national art. The blame of barbarism would, in fact, turn into a victory for the Germans, once they had accepted that their innermost nature was much too wild to be turned by the average superficial civilization.“ Navodi Hermana Bara i opširnije u: H. Belting, *The Germans and their Art. A Troublesome Relationship*, Yale University Press, New Haven, 1998, 69-79, 73.

⁴⁸⁹ Zanimljiv je rečnik kojim je kritičar pristupio Ozmovom delu. Pohvalio je njegove crteže i studije glava, realizovane u „здравом реалистичком смислу“. Ali, umetnikov talenat imao je granicu. „Његове линорезе, међутим, хладне и шематске, али савесне, не волимо.“ Citat u: Ђ. Поповић, nav. delo.

⁴⁹⁰ Поповић је и пре изложбе сарајевских сликара ocртаo delatno područje savremene beogradske umetnosti, postavljajući mu Milunovićev radni primer kao epicentralnu osovinu. Njegovo delo bilo je uzornom translacijom savremenih pariskih tendencija, stavljenih pod superiornu zaštitu Sezanovog nasleđa.

Ključni Vasićev tekst, „Život i slikarstvo“ (1938.), principijelno je zahtevao rehumanizaciju domaćeg slikarstva i njegovo obraćanje specifičnostima ljudske interakcije u široj zajednici.⁴⁹¹ Tematski preobražaj u Vasićevom razmatranju – odbacio je pejzaž i mrtvu prirodu kao isuviše artificijelne i inventivno skučene – nikako nije slučajna, niti je posledica nekakve samonikle hirovitosti. Pomeranje interesnog fokusa ka opšteljudskim sadržajima podrazumevalo je za autora i postojanje istančane skale istorijskih uzora, prevashodno francuskih, stilski raznovrsnih, ali obuhvaćenih doktrinarnim stanovištem selektovanog pedagoškog uzora: Čenina Čeninija. Otuda, humanizovanje pristupa slici u poznim tridesetim, bez obzira na svu divergentnost elemenata od kojih je model sačinjen, posedovala je nešto od karakterističnih neoklasicističkih svojstava.⁴⁹² Obrazovana u atmosferi zagrebačkih dvadesetih, Mica je bila u potpunosti adaptirana i spremna da marljivo prolazi kroz lavirint javnog diskursa, te je izvesno pripremajući se za beogradski nastup delovala i poput pažljivog pratioca svega objavljenog u štampanoj formi, a što se na neki način odnosilo, ili je moglo imati

Polazeći od njegovog principijelnog temelja, Milunović je slobodno tumačio bojene efekte, negde („Careva Čuprija“) uvodeći zelene tonove nepostojeće na uzornom modelu, a negde referentno menjajući Sezanovu kompozicionu strukturu ponesen lokalnim datostima tematskog okvira („Pogreb u Crnoj Gori“). Celinu njegovog napora Popović je definisao parametrima konstruktivne terminologije, videći u njegovom delu skladnu poveznicu sa francuskom paradigmom koja će omogućiti izlečenje nekih likovnih i karakternih grešaka karakterističnih za lokalno podneblje, i njegov aktuelni trenutak. „Милуновић није стваралачки тип, још мање динамични уметник. Он је статичан. Али је конструктиван, пре свега, и не препушта ни један, ма и најмањи делић платна, фреске или хартије случајности и њеним ефектима. Он је дошао у добар час да унесе реда и смисла у наше уметничко деловање, занесено извесним романтичарским схватањем уметности и њеног позива, као и слободом фовистичких изражавања која је доста одговарала лености наших људи и бујности јужњачког темперамента.“ Kategorije lenosti i neodgovornosti bacale su zakošeni snop na izložbu bosanskih umetnika, upozoravajući na još jedan detalj u kritičarevom pristupu. Ne samo da je iz tkiva savremene francuske umetnosti odstranjen ekspresionizam „Pariske škole“ (sa svim onim revnosnim „metecima“), nego je zanemaren aktuelni fenomen citiranja srednjovekovne romaničke umetnosti, sa njom tako karakterističnom ekspresivnošću i kompleksnom metafizikom. Konceptualno reprezentovan kopijama srednjovekovnog zidnog slikarstva tokom Svetske izložbe 1937., trend će svoju dovršenu formu postići radovima grupe *Mladih slikara (Jeunes peintres)*, Lapika i Bazena, pre svih. Bez ikakve sumnje, Popovićevo čitanje Sezanovog nasleđa i njegovo prepoznavanje konstruktivističkih postulata francuske likovne savremenosti bilo je posledicom duboke ideološke potrebe, one koja je odbacila regionalističku perspektivu jugoslovenske umetnosti, i to upotrebom nedovoljno izoštrene kritičarske aparature francuskog porekla. Popovićev citat u: Ђ. Поповић, „Утицај француске уметности на сликарство у Београду“, *Правда*, Београд, 17.10.1938. Опширније о tadašnjim tendencijama beogradske i srpske umetnosti videti u: Л. Трифуновић, *Српско сликарство 1900-1950*, Нолит, Београд, 1973, 154-227. О француском феномену сликарске обнове средњовековних postulata videti u: L.B. Dorleac, „The Red and the Blue“, u: *Art of the Defeat. France 1940-1944*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2008, 276-293.

⁴⁹¹ П. Васић, „Живот и сликарство“, *Уметнички преглед*, I, Београд, 1937-1938, 291-297.

⁴⁹² Protestujući zbog disciplinarnog sužavanja unutar tematski otuđenog područja mrtvih priroda, kojim su pravcem u bespuće krenuli i domaći mladi umetnici, Vasić je predložio doktrinarno čvrstu alternativu. „Један од критичара прокламовао је да не постоји ништа осим осећајности. Једино је она потребна и довољна сликару. Студирање, занат, цртеж, композиција, теорија, сва дуга и мучна припрема о којој говори Ченино Ченини, која једино може да омогући осећајности велики и правилан полет, за тога критичара нема никаквог значаја.“ Isto, 292.

uticaj na najavljeni događaj i njeno učešće u njemu.⁴⁹³ Već iskusna u suočavanjima sa ideološkim pretenzijama i otvorenom politizacijom umetničkog postupka, brzo je uzimala pred svakom novom pretnjom. Možemo reći da iz perspektive sarajevskih poznih tridesetih ta pretnja više nije ni postojala kao nešto suštinski destabilizujuće za njenu umetnost. Njen likovni napor išao je drugim tokom, ali to nikako nije isključivalo potrebu obuhvatnijeg saglasja po osnovnim pitanjima odnosa između umetničkog i političkog. Mlada beogradska kritika bila je potencijalno inspirativan sagovornik, i čini se da je umetnica aktivno računala na njihovo razumevanje.⁴⁹⁴ Ukoliko pažljivo pročitamo citiranu Vasićevu studiju, zapazićemo dva mesta koja su njeno očekivanje mogla da načine problematičnim. Kritičar u istorijski produkovanom nizu uzornih primera zastaje kod Velaskezove „Predaje Brede“ (1635.), ukazujući posredstvom politički intonirane aluzije na hrabrost i dostojanstvo neporaženih muškaraca.⁴⁹⁵ Tako shvaćena rehumanizacija likovnog pristupa posedovala je i preciznije osmišljene parametre traženoj žanrovskoj obnovi portretnog slikarstva. Ne bilo koji portret, nego onaj koji ima tačno utvrđeno mesto unutar prihvatljivog istorijskog narativa. Hrabri i nepokolebljivi muškarci, oni koji se dostojanstveno nose sa traumama rata i uništenja, zavredili su beleženje u materijalu. Ništa manje dostojanstven slikar (poput Velaskeza) izabran je da učini ono što je neophodno, dodajući još jedan element trajnom diskursu muške samopožrtvovanosti i njoj namenjenog portretisanja. Uz rodno naglašenu aluziju (već smo zabeležili Micinu senzibilisanost tim povodom), Pavle Vasić uvodi rat kao specifični društveni filter, čijim je posredstvom odlučivano o nečijoj vrednosti da sazluži portretni prikaz. Ničeg odbojnijeg za slikarku nije bilo od takve umetničke pretpostavke.⁴⁹⁶ Pored toga, kritičar je u citiranoj studiji negirao Brojgelovo i Grosovo nasleđe, i njihovu recepciju na domaćim scenama. Vasiću se neprihvatljivom činila ideja po kojoj bi narativni sadržaj mogao da nadmaši stroge postulate isključivo likovnog oblikovanja.⁴⁹⁷ U toj činjenici moguće je tražiti razloge za pobijanje vrednosti

⁴⁹³ Svedokom navedenog su nam i njene reči o nanovo stečenoj ambiciji i želji da uspe.

⁴⁹⁴ „Konobar“ je nesumnjivo ponuđen kao залог tom razumevanju.

⁴⁹⁵ „Ту херојску атмосферу Веласкез је маестрално дочарао. У Предаји Бреде постоји нешто узвишено, нека изабрана поука о уздицању изнад обичних страсти, изнад свирепости, немилосрђа, освете и изнад смрти. Ти Холанђани у гломазним чизмама, Јустин Насавски, гест Спинолин, физиономије Шпањолаца, њихова психологија, копља, дим, пејзаж, све је то најснажнији и најубедљивији израз живота, заснован на перфектном владању апсолутном пластиком.“ Isto, 295-296.

⁴⁹⁶ Uostalom, crtež „Neznani junak“ svedoči tome u prilog.

⁴⁹⁷ Vasić je kritički ocenio Kurbeovo delo, procenjujući ga kao idejno inferiorno i ropski vezano uz anegdodu. „Али њему недостаје извесна висина погледа, изван хоризонт са кога велики духови

izloženih radova sarajevskih umetnika. Metodološki usmeren na evolutivne procese unutar radnih biografija izlagača, čini se verovatnim da ga je Micino prisustvo podsetilo na njenu bliskost *Zemlji*. Tako kanalisano, njegov osvrt neizbežno je vodio ka zaključku o njenim traženjima i dezorijentaciji. Implicitni teret političke motivacije pratio je Micu poput neočekivane zagrebačke zaostavštine, određujući stavove relevantnih predstavnika beogradskog kritičarskog kruga gotovo celu deceniju nakon navedene epizode. Bila je to neprijatna diskvalifikacija, a njena oštrina dobijala je na snazi nerazumevanjem složene biografske osnove na kojoj su, omogućeni novim shvatanjem motiva, nastali u Beogradu izloženi radovi. Dovodjenje u pitanje njene stvaralačke potrebe, koja je u Vasićevoj vizuri degradirana na nivo simplifikovanog poriva, rudimentarnog instinkta koji nije dosegao ravan estetske kultivisanosti, zasigurno je ostavilo traga na umetnici. Ovde je potrebno uočiti tektonički nesklad u kritičarskim pristupima Jovana Kršića i Pavla Vasića. Mica je, na primer, u napisima objavljivanim u *Pregledu* ocenjivana kao vodeći eksponent lokalne likovne modernosti, nesamerljiva svojom umetničkom snagom i raznovrsnošću. Paradoks je dobijao na snazi ukoliko stavove navedenih kritičara uporedimo na primeru Ozmovog dela. Prilazak mladih, levo ideološki nastrojenih sarajevskih slikara tematu bosanske provincije, uz naglašeno etički stereotip ruralnog opstajanja na posnoj zemlji, nije kod Kršića naišao na nepodeljeno prihvatanje. Za razliku od njegove kritičarske hladnoće, Vasić je odobrio Ozmov folklorističkim pristupom realizovan crtež „Bosanske Sefardkinje“, videvši u njemu dobar početak, koji je neophodno dograditi složenijim sadržajima.⁴⁹⁸

4.6. Goričke devojke

Pretpostavljena Micina reakcija na beogradsku izložbu nije bila oslobođena kontekstualnih posledica. Vreme je neumitno isticalo, novi taktički postupci nisu dolazili u obzir, i verovatnim se činilo samo još jače vezivanje uz pristup koji je već karakterisao njeno delo. Lucidan posmatrač, kakav je bila još od ranih zagrebačkih dana, nije mogla da ne prepozna snažne impulse društvene entropije, razorne po celinu jugoslovenskog kulturnog prostora, sa uvek dramatično naglašenim posledicama na

виде и сазнају судбоносне покрете човечанства, и свесно или нагонски постају њихови заступници пред историјом.“ Isto, 297.

⁴⁹⁸ Ističući likovnu prednost njegovog crteža pred akvarelima zaključio je: „Ovi drugi, a нарочито цртежи портрета и фигура, имају извесне непосредности и реалистичког акцента. У том правцу Озмо је највише постигао са цртежом *Сефардиња из Босне*, ма да би цео тај израз требало продубити и учинити га снажнијим и садржајнијим.“ П. Васић, „Изложбе у Уметничком павиљону“, 60.

složene odnose unutar Bosne i Hercegovine. Zgušnjavanje događaja nije ostavljalo vremena za predah i razmišljanje, što je umetnicu na neobičan način držalo podalje od drastičnih odluka, poput onih donesenih po preseljenju u Sarajevo. S druge strane, njena slikarska poetika imala je ovaj put snažno doktrinarno uporište u široko shvaćenom motivu, te je za pretpostaviti da je razočaranje beogradskim kritikama zastalo na površini, bez doticanja suštinskih slojeva njenog umetničkog bića. Radikalnost nekadašnje odluke da odustane od slikarske prakse nije više bila ni funkcionalna, ni moguća u izmenjenim uslovima sarajevske egzistencije. Dvostruko uklopljena – u širi umetnički mehanizam lokalne scene, ali i u prostornu konstantu intimne zone usko povezane sa njenom kućom-ateljeom – nastavila je nepromenjenom snagom da oseća inspirativne pulsacije. Takvu životno-likovnu autentičnost nije bez posledica bilo moguće napustiti. Dok su nakon 1932. godine listovi ogoljenog papira stajali poput osetljivog seizmografa, čija je prefinjena nervatura beležila sve strahove i svo gađenje koji su preplavljivali umetnicu, slike nastale krajem iste decenije (radno obeležene intenzivnom hromatijom) nisu stajale u znaku prethodne hermetičnosti. Osetivši se nerazdvojno povezanom sa činjenicama egzistencije na sarajevskoj margini, transkribujući ih bojenim ekvivalentima njenih saosećanja u svet slike, Mica je dočekala kraj epohe idejno i radno povezana sa mikrotoponom sarajevske Gorice. Njena lična modernost, nekada realizovana u smislu učešća u modernim aspektima savremenosti, nije više bila moguća, niti je umetnica težila takvoj egzistencijalnoj kompenzaciji. Vremenska dimenzija izgubila je na vrednosti, a na njeno mesto stupila je izoštrjenost percepcije svikle na tačno određenu zonu, gotovo isključivo ocrtanu opipljivim iskustvom pogleda iz vlastite kuće. Nekadašnje oprezno koračanje ideološkom marginom, smenilo je u sarajevskom slučaju prostorno inkorporisanje u egzistencijalne uslove nečega što nije bilo samo prostorno ostavljeno po strani. Gorica je, po osnovnim karakteristikama onih koji su je činili, stabilno postojala izvan svake ideologije, svesno marginalizovana i posvećena vlastitim unutrašnjim tokovima i ritualima.

Krajem razmatranog perioda nastupila je zanimljiva tematska profilacija njenog dela. U Micin repertoar ušao je ženski akt. Razumljivo, tako oblikovan temat i dalje će da odgovara osnovnim principima široko shvaćenog motiva, što je pretpostavljalo traženje modela unutar graničnih linija heterotopije. Pristup tematskoj formi nosio je u sebi snažan i često neočekivan ikonografski potencijal, u pojedinim trenucima spušten do krajnje intimnih zona sapostojanja modela i umetnice. Iako već

od ranije žanrovski bliska obnaženom telu žene, slikarka je delatnoj revitalizaciji akta pristupila i pod pritiskom spoljašnjih okolnosti. Ukoliko bi pokušali da sažmemo sve induktivne razloge kojima je rukovođena, da ih učinimo jedinstvenim, mogli bismo ih prepoznati u opštoj folklorizaciji diskursa, koja će do kraja decenije dovesti do dramatično naglašene etnologizacije likovnog pristupa. Babićevo skretanje u folklor, u njegove spoljašnje, kostimske karakteristike, najznačajniji je primer navedene tendencije, i primer koji je iz ličnih razloga morao da ostavi najjači utisak na Micu. Omasovljenje društvenih tokova, praćeno nastojanjem da sve iskazano bude svedeno na čitljivu meru, i da bude načinjeno lako prepoznatljivo i doktrinarno podešenom kolektivnom oku, postalo je temom dana.⁴⁹⁹ Na drugoj strani, mlada beogradska kritika težila je rehumanizaciji umetničkog pristupa, na način prepoznat Vasićevim programatskim tekstom „Život i slikarstvo“. Razlike su se oštro usecale unutar opštih tokova tadašnje celovito shvaćene jugoslovenske umetnosti. Vasić i kolege zahtevali su jednostavne, čoveku bliske temate likovno iznesene posredstvom izraženog autorstva, dok je Babić iz ideološki drugačije perspektive sve više omekšavao svoju likovnost, svodeći je u konačnom na nivo banalnog folklorističkog plakata.⁵⁰⁰

Tendencije karakteristične za beogradski i zagrebački likovni trenutak nalazile su autentičan odjek na sarajevskoj umetničkoj sceni. Intelektualni krug formiran oko *Pregleda*, levo liberalan i sve više naklonjen Krležinim stavovima iznesenim povodom provincije, seljaštva i njihove istorijske uloge, ostavljao je evidentan trag i u slikarkinom pozicioniranju.⁵⁰¹ Uneseni u taj kontekstualni okvir aktovi jesu Micin odgovor, njena reakcija na doktrinarno simplifikovanje likovnog postupka, na njegovo omasovljenje i posledično odvajanje od strogih unutrašnjih zakonitosti postupka. Ništa

⁴⁹⁹ Razvitak čitljivosti etnološke mape tridesetih u hrvatskom slučaju izložen je opširnije u: S. Leček, T. Petrović Leš, *Znanost i svjetonazo. Etnologija i prosvjetna politika Banovine Hrvatske 1939-1941*, Srednja Europa, Hrvatski institut za povijest, Zagreb, 2010.

⁵⁰⁰ Babićevi razlozi politički su koliko i umetnički, i to je značajna činjenica likovne četvrte decenije. „Jezik nacionalne ideologije svima je razumljiv, svaka od europskih nacija nastoji pred drugima potvrditi vlastite vrijednosti, pa 'kulturalna individualnost' postaje važnim političkim oružjem, a za male nacije bez vlastite države, ona najčešće ostaje i jednim načinom predstavljanja pred međunarodnom zajednicom.“ Tako je na osnovu promena u prosvetnoj strukturi Banovine Hrvatske uvedena praksa širokih intelektualnih okupljanja pod okriljem seljačke ideologije, uz organizacionu podršku Seljačke sloge i Kluba ABC. Organizovana u Zagrebu, krajem 1940. i početkom 1941. godine, okupljala su različite predavače, među kojima se redovno nalazi ime Ljuba Babića. Citat i opširnije o zagrebačkim skupovima u: Isto: 3, 85-88.

⁵⁰¹ Posebno je karakterističan Selakovićev stav o Detonijevoj stilskoj promeni. „Senilni eksperimenat s folklorom i narodnom nošnjom, kao likovnim tematom, pokazao se i likovno i ideološki jalovim već kod Babića. Detoni, slikar mamejnih kvaliteta, bezrazložno se okušava na folkloru i narodnoj nošnji (kao temi!).“ Sve se, po Selakovićevom mišljenju, besprimerno spuštalo do nivoa krojačke lutke u etnički ekskluzivnoj krojačnici. Videti u: M. Selaković, „Najnovije slikanje Marijana Detonija“, *Prezled*, 196-197, Capajevo, 1940, 273-276, 275.

manje i bekstvo od etničke krojačke lutke. Aktovi su se na taj način isprečili pred činjenicom ugasnuća analitičke linije likovne modernosti. Čvrstim nitima spojena sa najbližim okruženjem (ultimativnom heterotopijom), slikarka je i u tematu ženskog akta generisala neke od spolja unesenih ideja, reinterpetirajući ih na sebi svojstven način. Samim tim, nikako nije moguće smetnuti s uma vremenski bliske posledice oštre kritike Pavla Vasića. On nije samo svojim stanovištem postavio visoku barijeru budućem beogradskom nastupu, nego je kvalitativnom selekcijom Ozmove „Sefardkinje“ kritički investirao upravo u područje sarajevske orijentalizovane margine. Njegov ulazak u nepoznatu geografiju, i isto toliko nepoznate odnose oblikovane oko delikatnog pitanja rodnih relacija u post-orijentalnom društvu, a takvo je bosanskohercegovačko upravo i bilo, neizbežno je moralo da proizvede Micinu reakciju. Dve slike govore tome u prilog.

Suočeni sa nepouzdanošću datovanja – nastanak „Cigančice“ posmatramo u rasponu od 1938. do 1940. godine – možemo sa visokim stepenom izvesnosti (prisećajući se već uočenog odnosa između vremena i dela u ranijoj slikarkinoj praksi) da zaključimo da je i slika o kojoj je reč dotaknuta posledicama neprijatnog beogradskog iskustva. Pretpostavimo li da je započeta još tokom 1938. godine, možda i neki trenutak pre beogradske izložbe, produžetak rada na njoj svedočio bi o povišenoj fokusiranosti na samo jedan, tačno izabran rad.⁵⁰² „Cigančica“ je celokupnom dispozicijom postavljena na samu granicu modernističke koncepcije slike. Njeno konačno rešenje naizgled je upućivalo na karakteristike stilske regresije. U poređenju sa emotivnom vehementnošću „Ciganke“, ili koloristički potenciranim plasticitetom „Konobara“, Cigančin portret precizno je ocrtan i modelovan svetlosnim odsjajima na neutralnoj pozadini. Ipak, njena monohromija i stilsko baziranje na tonskom rafinmanu nisu mogli označiti posustajanje u kolorističkoj snazi Mice Todorović i mogući povratak aluzivnom repertoaru dvadesetih godina. Pođemo li od naslova dela primetićemo da se u osnovnom smislu ništa nije izmenilo. Slikanu celinu nije nadahnuao nikakav vanlikovni metanarativ. Bila je to mlada devojka iz najbližeg okruženja, jedna od onih poteklih sa društvene margine. Niti dovoljno moderna, niti dovoljno orijentalna, postojala je na principima suprotnim od onih koje je Vasić predložio Ozmu. Umesto dodavanja i minucioznog likovnog tretiranja, uglavnom usmerenog na detalje

⁵⁰² Poigravanje datumima naizgled je svedočilo o obnovljenoj vrednosti postupka, njegovom usporenju i postupnosti. Ipak, verujemo da je dvojni datum „Cigančice“, na način kako ga je naknadno zabeležila slikarka, samo još jednim dokazom više u prilog njenom odbacivanju vremena kao egzaktnog pokazatelja radnog procesa.

folklornog kostima, i njime produkovanih odnosa, „Cigančica“ je rezolutnim estetskim zahvatom ostavljena u stanju primarne, naturalne ogoljenosti. Suočimo li se sa njenim portretnim crtama, oštrim i samouverenim, ili sa njenom telesnom impostacijom, ponositom i naglašenom okvirom ukrštenih ruku, postaje jasno da je Mica, usmerena drugačijom optikom od one Vasićeve, ovde dovršila heroizaciju vlastitog likovnog modela.⁵⁰³ Biti na periferiji i suvereno raspolagati dinamikom vlastitog života uprkos svim osujećujućim faktorima, opstajati kao subjekat u uslovima potpune nezainteresovanosti dominantnih nacionalističkih narativa, sve je to svojom originalnošću, ništa manje i postojećim metaforičkim presecima, privuklo slikarku. Neprijatnost beogradskog iskustva dodatno ju je uverila u sve naglašeniju činjenicu da u idejnom smislu pripada margini. Postajući neraskidivo umreženom unutar složenih relacija koje su gradile motiv, Mica je „Cigančicom“ ponudila ikonički egzemplum, dokaz vitalnosti nesputanog života, i njegove sposobnosti da ostane infantilno netaknut, prkosan i samosvojan uprkos sveopštoj traumi koja ga je opkoljavala. U široj perspektivi sagledana, „Cigančica“ je bila uzoran primer tražene vitalnosti, ali nije direktno, potpomognuta likovnim terminima, svedočila o slikarkinom viđenju likovnog trenutka. Prilika se ukazala iz naizgled neočekivanog ugla.

Ilustrovani časopis *Žena danas* posvetiće avgustovsko/septembarsku svesku 1939. godine Bosni i Hercegovini. Mica Todorović sudelovala je jednom vrstom multimedijalnog priloga. Naviknuti na njen stil pisanja u komunikaciji sa Tabakovićem, ispunjen čestim i nesvakidašnjim parabolama, prepoznajemo u „Jednom pogledu na Bosnu i slikarstvo“ pokušaj da se uz pomoć neformalne sinteze različitih razmišljanja o mikrotopološkim uslovima bosanske geografije odredi i likovna stajna tačka.⁵⁰⁴ Prilog je poslužio poput projekcione ravni na kojoj je prikazan evolutivni tok njenih odnosa prema Bosni. Sve je odisalo aluzijom na onu sudbinsku transformaciju kroz koju je slikarka prošla, menjajući prioritet vremenski uslovljenih procesa za specifičnu izvesnost lokalnog toposa, smeštenog na bledim izohipsama socijalnog oboda. Vešta u složenom operacionalizovanju vlastitih misli, umetnica je taj koncept, tu smenu vremena prostorom, presadila i u metodološko jezgro teksta u *Ženi danas*. Na samom početku iznova je uronila u prošlost vlastite korespondencije sa Tabakovićem, u ono vreme u kojem je kao mlada evropeizovana „nova žena“ osećala bojazan u kratkotrajnim susretima sa Bosnom. „Босна није врло ведро али је занимљива

⁵⁰³ Bila je to Micina, drugačije mišljena i realizovana „Breda“.

⁵⁰⁴ М. Тодоровић, „Један поглед на Босно и сликарство“, *Жена данас*, 24, Београд, 1939, 25.

земља... Тврдоглаво је рачунала на конзервативност у начину живота и оригиналност пејзажа. Никад ни у чему умјерена, а често и скоро од свих запостављена, природно је да није могла нормално да се развија... Биједи се у Босни подноси као фаталност, сиротиња је скрушена, без протеста, кровови су црни и влажни, цесте блатњаве, а по њима се вуку мршаве мачке и замишљени људи. Тамна брда са врховима вјечито у маглама и облацима што се повлаче. Па киша и влага. То је Босна – само једна.⁵⁰⁵ Nekadašnji lični nemir u suočenju sa pobrojanim činiocima dobio je u gornjem odlomku nešto drugačiju notu. Čini se da je ranija personalizovana optika kojom je sameravala Bosnu i prilike u njoj sada donekle poopštena i sačinjena od elemenata koji su sa strane ulazili u njeno opažajno polje. Lokalno uslovljena neumerenost regiona koja je usecala duboke tragove u pojedinačne živote, čineći ljude i životinje drugačijim, gotovo endemičnim, imala je i posebnu istorijsku dimenziju. „Skoro od svih zapostavljena“, postojala je u izolovanosti, osuđena na marginu i nerazumevanje, centrifugalno zahvaćena etnocentričnim narativima koji su je iznutra uslovljavali poput nekakve neizbežne mitizovane matrice. Začudna periferija, nesklona modernizatorskim, sa spoljašnjim svetom spojenim promenama, obavijena što stvarnim, što metaforičkim maglama, živela je unutrašnjim, samo njoj znanim ritmovima. Likovno senzibilisana, Mica je za potrebe čitateljki *Žene danas* tu unutrašnju mehaniku provincije predstavila sudarom kontrasta, pre svih geoklimatskih, koji su omogućavali da svi neprozirni, bezbojni omotači u času isčeznu. „У сунцу за час се претвори у трепераву слику свијетла, сјаја и боја, чудног шаренила, нарочито у рано прољеће. Тамни кутеви нетрагом исчезну, један пејзаж у коме ваздух титра од лакоће... Са температуром која се невјероватно брзо мијења, и за двадесет степени, и изглед природе преиначује готово до супротнога. Није чудо што се не могу очекивати људи који не би волили екстреме. То се свакако урезује и у лица, ретко када досадна. Из њих провирује далека прошлост и историја укрштавања. Мислим да се не мора бити пророк па очекивати интересантну будућност.“⁵⁰⁶ Lica su sada ekstremni izraz egzistencijalnog otklona, specifičnog lokalnog suviška realizovanog estetizacijom pretećih paradoksa. Gruba tekstura takvog života nalazila je svoju paralelu u portretnim fizionimijama, i

⁵⁰⁵ Nije ovde samo pažljivo saopštena vizuelna oštrina bosanske stvarnosti iz razloga umetnicine naturalističke inklinacije. Prljavi i crni krovovi, blato, mačke i u sebe zatvoreni ljudi jesu svesno naglašene činjenice bosanske stvarnosti, sa kojom su se likovno suočavali lokalni slikari, i koji su u za potrebe tog vizuelnog dijaloga bili prinuđeni da izgrade specifičan rukopis, tako udaljen od uzvišenih pariskih reminiscencija. Aluzija na Vasića i Popovića očigledna je. Citat u: Isto.

⁵⁰⁶ Isto.

Mica je elegantno ponirala kroz njih, prepoznajući u pozadini zgrčenog tkiva i napetih mišića kompleksnu nervaturu, stabilizovanu u nekoj već neshvatljivoj prošlosti, daleko od svake izvesnosti sadašnjeg trenutka. Konsekvence takvog stanja više su nego očigledne. Tragajući za najboljim mogućim pristupom, za optimalnim bosanskim rakursom, slikarka ga je otkrila u nečemu što je u shvatanju javnosti prikladno reprezentovalo svu specifičnost marginalizovanog, iz istorijskih tokova izglobljenog orijenta: u ženi podvrgnutoj okoštanim, retrogradnim principima, ostavljenoj u stanju različito razumevane izolovanosti. Nепрепознатљивост њихових појединачних судбина имала је своје последице и у ликовној уметности. „Сликарски различита, не банална, привлачила је да је сликају прво странци па онда ми. Сликана је на пр. Чаршија, гдје из гуњева сарука извирују аустријска чиновничка лица, и гдје се Босна манифестује једино у гардероби. Тако су Босну доносили странци (мање више етнографски).“⁵⁰⁷ Razmatrajući ukratko delo domaćih umetnika koji su Bosanci poreklom, i obrađivali su lokalne teme, zaključila je da tako sačinjene likovne realizacije nisu doticale suštinu. Da su i one po svojim osnovnim atributima bile nedovoljne, Mica nije imala ni najmanju sumnju. „Права уметност треба да је доказ земље, живота, природе и прилика – а, ето, Босна, и поред огромне сликарске разноликости, по ономе што је најбитније за њу, остала је сликарски скоро неискоришћена.“⁵⁰⁸ Propisujući koordinate prave umetnosti, definisala ih je terminom „dokaz“, u ovom slučaju široko postavljenom, krećući se slobodno u rasponu od geografskih do životnih činjenica. Zahtevano vezivanje umetničke imaginacije sa lokalnom stvarnošću nosilo je veliku težinu u trenutku objavljivanja teksta. Složeno laviranje u osnovi Micine teze moglo je dovesti do neizvesnih tumačenja. Svesna problematičnosti teme o kojoj je pisala, slikarka je završnim redovima naglasila unutrašnju dinamiku bosanskog prizora, neshvatljivu i neuhvatljivu spolja, i nesvodivu na prostu jednoznačnost folklornih karakteristika. „Босна је земља гдје се измењује лондонска магла са интензивним плавилом оријента, стуштене шуме мрака и влаге са Коро-овском лакоћом прољећа, тупа, равнодушна лица сиромаштва и индоленције са насмијаним шаренилом димија и јеменија (са и без Матис-а). Полако напредује, пуна могућности... дивља и питома у исти мах.“⁵⁰⁹ Dodajmo, neuhvatljiva, nesmirena, ili najpreciznije, nedovršena, bez mogućnosti da se oglеda i

⁵⁰⁷ Isto.

⁵⁰⁸ Isto.

⁵⁰⁹ Isto.

prepozna u samo jednom statičnom liku. Za Micu bio je to dramatičan preokret; od prestravljenosti pred sveopštom ispregnutošću stvari i događaja, do aktuelnog, tekstom posvedočenog shvatanja da unutrašnja nervatura života u Bosni nije svodiva na jedan karakterističan element, na tačno određeni i neporecivi referent, i da se za tom i takvom suštinom ima uvek i ispočetka tragati.

„Jedan pogled na Bosnu i slikarstvo“ odisao je pritajenim optimizmom, čije poreklo isčitavamo upravo kao posledicu shvatanja Bosne u dinamičkom ključu, sa šifrom koja je ostajala neuhvatljiva i nedostupna za sve one ideološke narative koji su energično posezali u njenom smeru. Ničeg površnog nije bilo u slojevitoj bosanskoj egzistenciji, i niko ko je pretendovao da dospe do saznanja o njoj pomoću opštih perceptivnih informacija nije mogao doći do istine. Mica je tokom tridesetih polako razumevala tu činjenicu, korigujući svoj likovni postupak, i postavljajući ga na široko zamišljenu osnovu, onu koja će omogućiti realizaciju drugačije tretiranog motiva. U skladu sa stavovima iznesenim u Sezan-Gaskeovom dijalogu, slikarka je likovnom problemu Bosne prišla iz krajnje intimne perspektive, iznutra, hvatajući posredstvom hromatskih zona na platnu svu realnost tematskog izbora. Pošto je motiv u proširenom shvatanju zahtevao emotivno sudelovanje sa obe strane platna, potpuno ličnim gestom izabrala je mlade žene iz svog najbližeg okruženja. Dvostruko marginalizovane, krile su u sebi onu neuhvatljivu esenciju bosanske realnosti, dajući umetnici priliku da odlučno reaguje, i da perceptivno izraste unutar uslova njihove lične realnosti. Otuda naslov teksta u *Ženi danas* nikako nije bio slučajan – Mica je svesno izjednačila po estetskoj vrednosti, kvalitetima i posledicama pogleda namenjene Bosni i slikarstvu. Jedan zajednički pogled bio je ne samo dovoljan, već i neophodan za uspešno prepoznavanje ondašnje životne stvarnosti. Objedinio je različite aspekte viđenog, noseći istovremeno i jedinstveni ključ čitanja: biti nerazdvojnim delom mikroambijenta kojem se likovno pristupa. Primer takvog jedinstvenog pogleda kojim je stvarnost pretakana u artefakt integrisan je upravo sa Micinim tekstom u *Ženi danas*, i to u vidu foto-reprodukcije slike „Djevojčica iz Bosne“. Slika je izgubljena u vrtlogu vremena, te smo prinuđeni da njenu analizu obavimo na sepijastoj reprodukciji iz navedenog časopisa. Na neutralnoj, širokim mrljama boje prekrivenoj pozadini, postavljena je sedeća figura devojkice, čiji je obnaženi torzo izrastao iz nabora tkanine. Stilski, „Djevojčica iz Bosne“ nije bila nerazdvojnim delom Micinih tadašnjih likovnih traženja. Uokvirena čvrstom konturom njena fizionomija zadržavala je integritet, ne rasipajući se i utapajući kroz mozaik bojenih mrlja sa okolinom. Telesna zatvorenost nije bila poput one „Cigančicine“, koja

je, nahranjena materijalom, samim fakturnim svojstvima činila entitet za sebe. U slučaju „Djevojčice iz Bosne“ svetlost nije naglasila plastične odlike tela, već je gotovo uglačala njen torzo. Bojeni slojevi potisnuti su ka ekstremitetima, ostavljajući posmatrača suočenog sa aluzijom mekane revitalizacije slikarkine prakse iz poznih dvadesetih. Ukoliko uzmemo u obzir mesto na kojem je umetnica odlučila da reprezentuje opisano delo, uz sve ono što je u njenom tekstu izrečeno, dolazimo u opravdano iskušenje da u oštro izvedenim elementima devojčicinog izduženog lica prepoznamo Micine autoportretne karakteristike. Aluziju podržava i neobično ispisan naslov dela, sugestivno identifikujući slikarku kao bosansku devojčicu, neraskidivo je uvezujući sa kompleksno shvaćenim motivom. Razlozi mogućeg poistovećenja, sve do nivoa portretne sličnosti, višestruki su. U izboru reprodukcije moguće je identifikovati slikarkinu nameru da polemišući likovnim sredstvima ospori primedbe kritike (Pavle Vasić), zauzvrat obelodanjujući vlastitu radnu paradigmu, i razloge zbog kojih je upravo takva procesualna metodologija bila neizbežnom za jednu sarajevsku slikarku smeštenu u specifičnostima lokalnog mesta i trenutka.

Prilika koja se ukazala u *Ženi danas* omogućila je umetnici da razvije neka od ključnih stanovišta svoje tada aktuelne poetike. U prvom redu, bez obzira na opšti karakter revije, Mica se zadržavala u blizini beogradske scene, nastavljajući dijalog nešto drugačijim sredstvima. Čitalački rafinovana, izvesno nije propustila da sa pažnjom prođe kroz sve sadržaje koje je časopis u umetničkom smislu ponudio. Svojim potencijalnim kapacitetima izdvajala se kratka studija o životu i radu Suzan Valadon, koju je sa izrazitom upućenošću napisala Fani Politeo. Komemorativna po nameni, studija je dotaknula ključni problem koji je opsedao delo francuske slikarke. „Та сродност, та саживелост са моделима, њихов избор и истинитост којом их је преносила на платна, – то је оно што чини великим дело Сизане Валадон, то је оно због чега је њена уметност названа ’мушком’ уметношћу, оно због чега критичари њено стварање хоће да отму данашњим генерацијама жена сликара као нешто што им по свом домету, значају и таленту не припада.“⁵¹⁰ Kritičarka je odlično primetila osnovnu tendenciju vladajućeg diskursa francuske umetnosti, koji je način raspolaganja materijalom, njegovu aplikaciju, a u krajnjem slučaju i tematski registar neizbežno rodno kvalifikovao.⁵¹¹ Fani Politeo odbijala je mogućnost nepriličnog

⁵¹⁰ Ф. П., „Једна француска сликарка. Сузан Валадон“, *Жена данас*, 14, Београд, 1938, 21.

⁵¹¹ Bila je to izvrsna primedba, kojom je kritičarka pokazala širinu vlastite percepcije. „Similarly to Claudel’s reception, both contemporary and later critics of Valadon respected her art for its ‘male’

iskliznuća dela Suzan Valadon u zonu muške afektacije, tražeći za nju, ništa manje i za ostale umetnice, pravo da deluju na osnovu njihovih poetičkih shvatanja i potreba. Emancipovanje likovnog postupka u odnosu na rodne atribucije predstavljalo je jednu od namera kritičarke. U pozadini je stajao onaj drugi, kompleksniji problem; problem mesta i uloge realizma u savremenoj umetnosti, a u skladu sa tim i pitanje izbora načina i sredstava njegove realizacije. Fani Politeo prepoznala je iskrenost kojom je Valadon prilazila motivu, i upravo u njoj videla je rešenje za navedene probleme. Ta iskrenost manifestovala se u motivskom prožimanju, po kojem je slikarsko platno bilo samo zona beleženja, a nikako idealizovanja ili usiljenog služenja prefabrikovanim estetskim idealima. „Претерано гојазна, деформисана или мршава тела њених купачица, домаћица, праља и проститутки, говоре о њиховом пореклу, исто као што нам аутопортре Сизане Валадон без улепшавања говори о једној жени којој је сав тај мали свет са њених платна био сродан или присан.“⁵¹² Žestina u pristupu nije bila spojena sa načinom rada, rukopisno autentičnim i rodno neutralnim, nego sa snagom teme, sa dramom postojanja na pariskoj margini, i sa motivskim saosećanjem koje je slikarka mogla da ispolji. Srodnost ka kojoj je upućivala Fani Politeo posedovala je širu idejnu podlogu, pokrećući istovremeno pitanje rodno motivisane percepcije. Rezolutno odbijajući pomisao da bi slikarkino nasleđe moglo biti radom istoričarskog diskursa aproprisano unutar strogih maskulinih zona umetničke prošlosti, autorka je ispisala neke od nadahnutijih redova feminino intoniranog shvatanja o položaju žene-umetnice u složenom mehanizmu likovne produkcije.⁵¹³ Delo Suzan Valadon postalo je uzornim primerom, pokazujući da mitskim elementima oblikovana transgresivnost ženskog karaktera nije činjenični supstrat njenog karaktera, i da se na njegovo mesto mora postaviti drugačije formirana ideja, nastala kao posledica njene kreativnosti i sposobnosti da ravnopravno sudeluje u procesima umetničkog stvaranja i uživanja. *Žena danas* istrajno je nastojala da ponudi drugačiju istoriju likovne modernosti,

qualities. Male critics, a number of whom wrote entire treatises on her art and especially her life, consistently read her work as powerful and thus masculine... Robert Beachboard admired her cold and unfeminine lucidity and her work's 'virility' in relation to that of other women painters.“ Citat u: P. Mathews, nav. delo, 193.

⁵¹² Ф. П., nav. delo, 21.

⁵¹³ Videvši u umetnosti Berte Morizo isuviše tematske i stilske frivolnosti, tako različite od primera Suzan Valadon, kritičarka je pripremila elegantnu odbranu njenog dela. „Колико импресионизам уопште – као и импресионизам Берте Моризо – био равнодушан према друштвеним проблемима, ма колико по својим социјалним основама био грађанска тековина, враћајући уметност природи он је допринео формалном усавршавању уметности и обогатио изражајна средства њених савремених реалистичких правца.“ Ф. Политео, „Берт Моризо“, *Жена данас*, 16, Београд, 1938, 22.

insistirajući tekstovima svojih saradnica na onim kvalitetima koji su ostajali zanemareni ili u potpunosti odbačeni u zvaničnim umetničkim pregledima. Tako je O.T. (Olga Timotijević) u kratkom osvrtu na delo Kete Kolvic posebno naglasila njenu naklonost autoportretu, i to na jedan neočekivan način – „Кете Колвиц сликала је саму себе у безброј примерака. Чак и у њеним већим графичким композицијама, многе фигуре жена имају њен лик.“⁵¹⁴ Ova portretna razmena imala je svoje dublje razloge, i saradnica časopisa tačno ih je smestila u područje likovno odražene empatije sa mizernim životnim uslovima berlinskog predgrađa, u kojem je Kolvicova i sama živela – „Нарочито се истакла као сликарка жена и деце тог слоја“ – podelivši njegovu dramatičnu sudbinu po nacističkom osvajanju vlasti – „... а она се у дубокој старости налази у највећој беди у неком берлинском предграђу, међу људима којима је посветила свој живот и свој уметнички рад.“⁵¹⁵ Namera uređivačke politike časopisa prepoznatljiva je. Pored radnog proširenja istorijskoumetničkih tokova likovne modernosti delima žena-umetnica, u metodološkom smislu dodatno je naglašena emotivna crta kojom su njihovi kreativni impulsi usaglašavani sa osnovnim preduslovima područja iz kojeg je poticao u užem smislu shvaćeni motiv.⁵¹⁶

Birajući reprodukciju koja će adekvatno da prati njen tekst u *Ženi danas*, Mica Todorović odlučila se za „Djevojčicu iz Bosne“, bez ikakve sumnje nadahnuta i stavovima koje su likovne kritičarke iznele na stranicama časopisa. Primer Valadon rečito je govorio o identitetskim prisvajanjima unutar motivskog područja, bez precizno usečene cezure kojom bi bila razdvojena istorija pojedinačnih egzistencija. Motiv je u jedinstvenu celinu uklapao slikarku i njene modele, dodajući uvek jedno zrnce više njihovim estetskim identitetima. „Their class is embedded in their bodies 'naturally'; that is, it is central to their condition, rather than an ideological force that drives the image from outside. Valadon's women are not images of difference, even though they were often read as such, but of self-containment, self-absorption, and concrete bodily awareness.“⁵¹⁷ Mica se na sličan način osećala nerazdvojnomo od margine kojoj je pripadala, od heterotopijske celine na kojoj je likovno izrastala, a u slučaju portreta bosanske devojčice bila je dodatno i usaglašena sa opštom tendencijom *Žene danas*. Nije samo razmena portretnih karakteristika unutar motiva bila ono što je u potpunosti

⁵¹⁴ O. T., „Кете Колвиц“, *Жена данас*, 14, Београд, 1938, 27.

⁵¹⁵ Isto.

⁵¹⁶ Opširnije o *Ženi danas* videti u: J. Kecman, *Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918-1941.*, Narodna knjiga, Institut za savremenu istoriju, Београд, 1978, 360-368.

⁵¹⁷ P. Matthews, nav, delo, 187.

iscrpljivalo slikarkinu nameru. Izdvajala se i naizgled neobična činjenica da je umetnica reprodukovala nezavršeno delo. Loše stanje u kojem se trag njegovog postojanja danas nalazi čini nemogućim izvođenje preciznijih zaključaka. Ne možemo sa sigurnošću da govorimo ni o tehnici kojom je slika izvedena, a o tome u kojoj je fazi rada postavljena pred foto-objektiv, još manje. S opravdanim razlogom pretpostavljamo da slika u trenutku fotografisanja nije bila završena, ali i da je baš iz tog razloga i postala slikarkinom opcijom za objavljivanje. Presečena u procesu nastanka, „Djevojčica iz Bosne“ sugestivno je pokretala pitanje izgradnje modernističke slike. Balansirajući raznovrsnim elementima koji su sačinjavali motiv, Mica je mogla potpuno suvereno da se poigra i sa elementom uloženog rada i vremena koje mu je bilo neophodno. Opređeljena za koncept intimno shvaćenog prostora, uskratila je vremenu snagu odluke u radnom procesu. Razumevajući rad kao konstrukciju čija artikulacija počinje iznutra, znala je da merilo za njegovo okončanje nije uočljivo na spoljašnjosti dela. Ta je konstrukcija na drugačiji način dobijala svoje opravdanje – emotivno, empatijsko, hromatsko ili neko drugo – te su i uslovi njenog završetka svoje poreklo upravo nalazili u unutrašnjim procesualnim partikulama. Taj unutrašnji imperativ kojem je delo podvrgavano dovodio je do specifičnog *non finita*, posebno nerazumljivog i idejno neprihvatljivog u likovnoj aktuelnosti kraja tridesetih. Mica je na samom početku svoje sarajevske slikarske epizode upozorila na potrebu temporalnog stezanja, i nemamo dublji razlog da posumnjamo da je takav postupak postao manirom od kojeg umetnica neće odstupati sve do kraja navedenog perioda. Brzina i stilski promenljivost karakterišu njen tadašnji pristup slici, otežavajući naknadno pozicioniranje dela unutar neke čvrste stilsko-poetičke odrednice. U nedovršenosti pojedinih slika s pravom možemo da prepoznamo slikarkinu dublju nameru. Bila je to za nju tako uobičajena igra aluzijama i metaforama, koje su svojim vrednosnim potencijalima gusto prekrivale celokupnu radnu i biografsku vertikalu Mice Todorović. „Djevojčica iz Bosne“ nije samo autoportretnom fizionomijom sugerisala slikarkin lik, nego je kroz insistiranje na infantilnosti subjekta slike otvorila slojeve aluzivnih tumačenja o vlastitom mestu i ulozi u savremenim umetničkim tokovima. Imenom dela ostavljena u vanvremenoj zaleđenosti, slikarka je posvedočila o mučnom odnosu sa savremenošću, i još više o izrazitom problemu prepoznavanja aktuelnih tendencija moderne umetnosti. Nedotaknuta vremenom, ona je opstajala u intimnom idealu mikroprostora, ogoljena i perceptivno uklopljena u njegove činjenične datosti.

Ne samo da je savremenu sliku doticao etički potenciran problem, integrisan unutar osnovne moralizatorske ideje predanog rada, već je ta ista slika u širem smislu trpela i od nešto drugačije prepoznatog deficita. O navedenom problemu svedočili su zgusnuti događaji iz 1937. godine, po mnogo čemu prelomne. Umetnost se u tim složenim trenucima savijala između politike i ideologije, pokrećući uvek delikatno pitanje moralnog imperativa. Umetnički prilozi na Svetskoj izložbi u Parizu imaće svoj odjek u sarajevskom intelektualnom ambijentu, što nikako nije moglo da promakne budnoj pažnji umetnice. Senzitivni Kršić, i sam suočen sa izazovom pred kojim se našao modernizatorski ideal, uhvatio se grčevito za primer španskog paviljona.⁵¹⁸ Na prvom mestu za Pikasovu „Gerniku“, i sve ono što je u kontrastnoj komparaciji mogla da predstavlja za ozbiljno ugroženu viziju slobodnog umetničkog stvaranja – „...при самом улазу у павиљон, велики Пикасов цртеж претставља уништење Гернице, а и цео низ слика, које су изложене у павиљону, говоре убедљиво о страдању шпанског народа. Колика разлика између тог шпанског реализма и академизма оне совјетске уметности што је изложена у совјетском павиљону.“⁵¹⁹ Nemački prilog izložbenoj celini nije ni ušao u njegovo razmatranje, odbačen kao estetski i moralno irelevantan.⁵²⁰ Ali, za najšira shvatanja *Pregledovog* kruga, gde neizostavno prepoznajemo i Micu Todorović, opasnijim se činilo postepeno gubljenje čvrste granice koja bi stajala kao nerazrušiva barijera postavljena između dve paradigme: modernističke i utilitarno-ideološke. Opasnost nekritičkog mešanja ovih umetničkih zona, a posebno mogućnost da francuska umetnost koja je stajala poput ultimativnog modernističkog primera uđe u ravnopravan dijalog sa nekritičkom svešću diktatorskih društava, zbunjivala je svojim posledicama umetnike predane dijalektičkom idealu likovne produkcije. Medijsko ćutanje o stvarnosti tog mešanja (ovde uključujemo inače

⁵¹⁸ J. A. K., „Паришке изложбе“, *Преглед*, 164, Сарајево, 1937, 614.

⁵¹⁹ Опширније о Svetskoj izložbi, i španskom i sovjetskom paviljonu videti u: „*Die Axt hat gebuhlt...*“ *Europaische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die fruhe Avantgarde*, ur. J. Harten, H.W. Schmidt, M.L. Syring, Stadtische Kunsthalle Dusseldorf, 1987, 255-322, 405-483. Citat u: J.A.K., nav. delo, 614.

⁵²⁰ „Najzad, kada javni život, politika i privreda, mogu u Nemačkoj postojati bez kritike, zašto ne bi mogla i kultura?... Kritika sama po sebi, da bi se mogla razvijati, pretpostavlja slobodno tretiranje i analizu, formalnu i sadržajnu, svih pojava. Nationalsocijalistički režim je tu slobodu odmah ukinuo, i tim, u stvari, poslao kritiku u emigraciju.“ Kršićev stav jasan je: nacistički ambijent nema ničega zajedničkog sa ljudskom potrebom slobodnog umetničkog delovanja, što mu je ukidalo vrednosno pokriće, istovremeno i kao produkcijom i kao izlagačkom području. Navod u: J. A. K., „Ukidanje kritike u Nemačkoj“, *Преглед*, 158, Сарајево, 1937, 61-62, 62.

agilni *Pregled*) govorilo je dovoljno za sebe, što istovremeno nije značilo da činjenice koje su cirkulisale nisu ostavljale i određene posledice.⁵²¹

Izložba francuske savremene umetnosti u Berlinu (jun 1937.) označice praktičnu realizaciju jedne takve mogućnosti. Klasicistička inspiracija kojom je rukovođena selekcija bila je više nego prepoznatljiva, ali nikako ne i jedini kriterijum pri konačnoj finalizaciji izložbene celine. Ono što je događaj ovakvog tipa izmeštalo izvan uobičajenih izlagačkih aktivnosti, ukoliko već i sama izložba u nacističkoj Nemačkoj nije bila izuzetak za sebe, nalazilo se u drugačijem pristupu selekciji. U Berlinu su uz prononsirane reprezentante savremenog francuskog neoklasicizma, izloženi i radovi istaknutih modernista, Matisa, Vlamincka, Ležera i Braka – „... they were represented by small drawings, or by compositions that still fit comfortably into traditional genres, such as the sober rendering of simple rural dwellings in Vlaminck's 1937 *Huts* or Matisse's female portraits and still life paintings.“⁵²² Činjenica izlaganja navedenih radova nije diskreditovala autentičnost njihovog modernističkog porekla, ali je upozorila na jednu opasniju posledicu. Ukoliko dela francuskih ili drugih modernista budu prilagođavana novim ideološkim zahtevima, ukoliko u tom prilagođavanju budu prinuđena da prihvate određene stilske komponente umetnosti koja je reprezentovala ideološku pravovernost, do mere da bez većeg traumatizovanja posledicama izlagačke bliskosti ne bude pogođena publika sa bilo koje strane idejne granice povučene između liberalne i fašističke Evrope, u tom slučaju bilo bi teško govoriti o autentičnoj celovitosti onoga što je smatrano korpusom modernističke umetnosti. Takvo narušavanje njegovog integriteta svedočilo je o pogubnoj infiltraciji ključnih idejnih pretpostavki, a pre svega one najvažnije među njima: najšire shvaćene umetničke slobode. Insistiranje na fizičkom elementu rada, na njegovom metodološkom kredibilitetu i dovršenosti nije moglo da načini rezistentnim modernističko delo, i da ga definitivno odvoji od sličnih ambicija koje su počivale u okrilju aktuelnih, ideološki podjarmljenih neoklasicističkih tendencija. Uloženi rad (ili možda manipulativno skrivanje njegovog izostanka) svedočio je o umetnikovoj obavezi prema regulama tog novog ukusa i njegovim tehnološkim predispozicijama. Matisova odluka da upotrebi mehaničko sredstvo beleženja sadržala je u sebi višeznačne posledice. Hronološkim

⁵²¹ Pregled ne samo da je cutao o francusko-nemačkoj umetničkoj bliskosti, nego je prećutao i činjenice vezane uz Geringovu Lovačku izložbu.

⁵²² O izložbi opširnije u: K. Fiss, „The Reception of Nazi Culture“, u: *Grand Illusion. The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France*, The University of Chicago Press, Chicago, 2009, 99-129, 125.

uređenjem različitih stanja kroz koja je prolazilo delo do njegove konačne finalizacije, rad je u konceptualnom smislu transformisan u optičku, repetitivnu rešetku, i ponuđen javnosti na prepoznavanje. Koliko god posledice tog prepoznavanja bile složene, one su prevashodno saopštavale potrebu da likovno delo bude oslobođeno slučaja. Procesualnost dobija na značaju, smenjujući ekspresivnost autorske odluke. Modernistička slika ponovo je zahtevala složen i dugotrajan postupak nastanka – Matis se upravo poigravao tom činjenicom – postajući sve više ravnopravnim delom idealizovanog sveta neoklasicističke obnove. Prilaženje motivu sa već oformljenim idealom, na osnovu koga će i biti donesena odluka o završetku radnog procesa, suprotstavljalo se po osnovnoj posledici shvatanju tematskog okvira koji je proistekao iz Sezan-Gaskeovog dijaloga.

Karakterističnom zainteresovanošću koja je bila delom njenog unutrašnjeg bića, ali i preka potreba opstanka u složenim relacijama koje je donosila svakodnevnica, Mica Todorović zasigurno nije propustila da primeti novi pravac kojim se zaputila modernistička slika. „Djevojčica iz Bosne“, ponuđena u obliku foto-reprodukcije čitateljka specijalizovanog časopisa, jednim delom parodirala je navedenu intenciju. Izdvojena, delovala je poput jedne vremenski tačno definisane opcije u dugačkom radnom procesu. Umetnički zainteresovana čitateljka *Žene danas* mogla je gotovo neproblematično da prepozna u ponuđenoj reprodukciji uticaj savremenih razmišljanja o modernističkoj slici, o potrebi da njeno izvođenje bude u najvećoj meri usaglašeno sa principima klasično realizovane slike, odnosno o brizi da pojedine faze funkcionišu poput pažljivo analiziranih etapa ka već uobličenoj integralnoj viziji dela. Nešto drugačiji zaključak stiže se pogledom iz vremenske distance. Slika o kojoj je reč nije nikada pouzdano zabeležena kao deo Micinog likovnog korpusa.⁵²³ Nedostatak naknadnih informacija zaledio je u vremenskoj kapsuli foto-reprodukciju kao jedinu prepoznatljivu formu „Djevojčice iz Bosne“. Nismo u stanju sa izvesnošću da utvrdimo da li se slikarka radno vraćala delu, ali na osnovu već iznete analize možemo da budemo u dobroj meri sigurni da je novinski oblik slike bio i njena konačna varijanta. Metaforičke aluzije, ikonografski pripremljene pratećim tekstom, imale su veću vrednost od same tehnologije radnog procesa. Bila je to jasno iskazana Micina nemarnost u odnosu na postulirane pretpostavke rada, ovde zamenjena njenom suverenom voljom da zaustavi delatni proces, čak i u trenutku koji će se posmatraču

⁵²³ Katalog retrospektive ne donosi nikakve podatke o njoj.

učiniti moguće preuranjenim. Iz interne perspektive motiva taj isti rad bio je savršeno zaokružen, ispunjavajući osnovne pretpostavke ikonografskog rešenja koje mu je bilo namenjeno. Unutrašnje, nevidljive niti pružene sa obe strane platna, hromatski realizovane i utkane u celinu kojom je kompoziciono živio motiv, bile su osnovnim strukturnim razlogom dela, i njihovo polaganje u ravan slike istovremeno je označavalo i njegovo radno okončavanje. Moguće fisure u pikturnalnoj epidermi slike samo su upućivale na činjenicu da umetnica nije brinula o idealu spoljašnje dovršenosti.

4.6. *Collegium i Petorica*

Kraj decenije obeležio je sarajevsku likovnu scenu jednim posebnim fenomenom. U pitanju je *Collegium artisticum*, koji je poput sveobuhvatne sinteze nameravao da objedini različite umetničke discipline u jednu ideološki dobro profilisanu celinu. Izvorno zamišljena poput sintetičkog pozorišta (formalno, sekcija Sarajevske filharmonije), grupa nije posedovala preciznije profilisane propozicije kojima bi striktno obuhvatila i područje likovnog stvaralaštva. Kršićev prikaz prve u nizu priredbi (oktobar 1939.) odlično je objašnjavao šire namere i posledice delovanja grupe. „Талентовани музичар др. Оскар Данон, који је на својим студијама у Прагу имао прилике да се упозна с радом чешких авангардних позоришта, нарочито с музичким и режијским експериментима Е. Ф. Буријана, унео је у остварење нашег првог 'синтетичког театра' више него сви остали његови сарадници.“⁵²⁴ Poreklo je evidentno: praško pozorišno iskustvo, a pre svega Burijanov scenski eksperiment. U tadašnjim sarajevskim uslovima posezanje za navedenim uzorima nije bilo iznenađenje. Njihovu transmisiju u lokalnu sredinu već je obavio *Pregledov* češki saradnik Fran Žižek. Analitički objektivno pristupio je celini praške pozorišne scene, zadržavajući termin „avangarda“ u slučaju delatnosti Burijanovog teatra *D38*.⁵²⁵ Nimalo emfatično, autor je Burijanu dodelio sam vrh tadašnje češke kulturne konstrukcije. „Bez sumnje je danas najgenijalniji i najsvestraniji češki umetnik. Svoj pozorišni rad je nadovezao na avangardne nazore velikog ruskog režisera Mayerholda, te je po njegovom sutonu postao glasnik avangardnih struja u svetu.“⁵²⁶ Ali, način na koji je avangardnost realizovana vrednosno je nadmašivao upotrebljeni termin. „Burian je u suštini ostao kompozitor: on ne režira, on komponuje. Komponuje

⁵²⁴ J. Kršić, „Покушај инсценације народних песама“, *Преглед*, 190, Сарајево, 1939, 555-557, 555.

⁵²⁵ F. Žižek, „Praška pozorišta“, *Преглед*, 172-173, Сарајево, 1938, 443-448.

⁵²⁶ Isto, 447.

glumčev glas, komponuje geste i svetlo; i u njegovoj scenografiji nailazimo na izvesni muzički ritam... Njegove igre su sintetične, t.j. sadržavaju govor i pevanje, ples i pokret, muzikalnu i svetlosnu opremu.⁵²⁷ Primer je presađen u poetičku strukturu sarajevskog *Collegium artisticuma*, i to na način da je tematsko tkivo pozajmljeno iz narodnih pesama, a zatim obrađeno nizom scenskih realizacija, uključujući tu prateći hor (voice-band) i telesni pokret.⁵²⁸ Pronicljivi Kršić prepoznao je u načinu na koji je pristupano odabranim motivima nešto od vlastitog razumevanja umetničkog sadržaja. Tematskom materijalu, ma koliko bio dokumentarno oblikovan ili zatvoren okvirima mitizovane naracije, bilo je neophodno pristupati analitički, sa jasnom svešću da novonastalu umetničku celinu neizostavno mora da obeležava karakteristična autorska predispozicija. Kršić je u tom smislu već progovorio kritičkom primedbom o Jevtićevoj drami „Obećana zemlja“ (1936.), postavljajući zauzvrat postulate dijaloga koji se neprekidno razvijao u nijansiranim finesama odvajanja umetničke od istorijske istine. Njegovo insistiranje na dijalektičkom kvalitetu činjenica, i sposobnosti analitički intoniranog dela da upravo te i takve činjenice razvije unutar formalnih aspekata vlastitog postojanja, nije predstavljalo novost na evropskom idejnom horizontu poznih tridesetih. Sa teatarskim modelom Burijanovog *D 38* dolazio je i složeni kontekst češke stvarnosti. Možemo samo da pretpostavimo načine na koje su u atmosferi sarajevskog kraja decenije tumačene na taj način prispele informacije. Liberalno orijentisani Kršić u izmenjenoj evropskoj perspektivi, upravo onakvoj kakva se ukazivala u oktobru 1939. godine, neizbežno je osećao gorčinu propasti Čehoslovačke i delatnog savezništva Hitlera i Staljina, što ga je učvršćivalo u ideji odbrane osnovnih umetničkih postulata. *Collegium artisticum* svojom prvom priredbom citatno je uveo primer već zatvorenog Burijanovog praškog teatra, implicitno dozvoljavajući gledaocima da se poistovete sa njegovim oštrim odbijanjem staljinističkih pretenzija u kulturi.⁵²⁹ Čini se da se iza Kršićevog stava bezglasno ponavljala Taigeova ideja o dinamizmu kulturnih i

⁵²⁷ Isto.

⁵²⁸ Za poslednje bila je zadužena balerina Ana Rajs, koja je gestualnom pantomimom predstavila lik majke Jugovića („Smrt majke Jugovića“) i koreografisala baletski insceniranu Markovu prkosnu srdžbu („Oranje Kraljevića Marka“).

⁵²⁹ Odgovarajući na direktne napade staljinističke levice, Burijan je ispisao nekoliko doktrinarno vrednih redova. „Ми овде у Чехословачкој решаваћемо своја социјална и културна питања сами. Ми смо наследници славне културне традиције, која сеже далеко у средњи век, и решаваћемо своје проблеме како се нама учини ваљаним на путу према општем социјалном напретку... У нашим условима је социјалистички реализам теоријски блеф. Пре свега, то је лажан термин. То је совјетски реализам – а никако социјалистички реализам.“ О свеобухватним последицама staljinističkog pritiska na češku avangardnu modernost videti u: А. Илић, „Надреализам против струје: сукоб на чешкој левици 1936-1938. године“, у: *Кавез и славуј. Уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма*, Службени гласник, Београд, 2009, 261-298, 272.

umetničkih vrednosti. Bio je to poziv za aktivno pristupanje dijalektičkom tumačenju umetničkog nasleđa, koje je sada moglo biti svedeno i na područje modernistički realizovanih primera.⁵³⁰ „If the work itself does not change, its reader does; a new poem is created from a new synthesis, a new dialectical unity, and for a new reader. Old works survive their era so long as they are able to become part of a new, forever-changing synthesis.“⁵³¹ Kršić je sledio Burijana i Taigea, predano čuvajući nesvodivu samostalnost umetničkog akta od nasilnih ideoloških apropiacija. Izostanak kritičke javnosti bio je dovoljnim znakom da celina dijalektičkog mehanizma nije delatno operativna, što je likovnu scenu činilo irelevantnom i posledično izlišnom u opštem modernističkom diskursu. Na jedan način ta neuklopivost u opštu modernističku epistemu prepoznata je i u sovjetskom slučaju, i to ne samo negativnim Kršićevim komentarima o umetničkim eksponatima u sovjetskom paviljonu na pariskoj Svetskoj izložbi 1937. godine, nego i očigledno namernim ćutanjem o događaju koji je bez ikakve sumnje morao da skrene pažnju *Pregledovog* uredništva. Bez komentara je ostavljena velika Izložba čehoslovačke umetnosti i kulture u Moskvi, održana te iste 1937. Brižljivo cenzurisana, ponudila je statičan presek tamošnje scene, pažljivo usklađen sa principijelnim postulatima aktuelne moskovske estetike.⁵³² Kršićevo ćutanje bilo je rečito, i odvajalo je neprozirnim zgradama stvarnost sovjetske umetnosti od analitičke linije modernosti, koju su upravo ponajbolje reprezentovali proskribovani češki umetnici.⁵³³

⁵³⁰ Tako je upravo Taige u svojim foto-kolažima dijalektički pristupao modernističkim predlošcima Man Reja, Brasaia, Moholj-Nađa, Umboa ili Jaromira Funkea, često položenim na pozadine sačinjene od primeraka savremene avangardne arhitekture. „It should also be emphasized that these individual, highly artistic themes had little in common with photojournalism as practiced at that time.“ Opširnije o Taigeovom shvatanju dijalektičke umetnosti videti u: K. Srp, „Karel Teige during the Thirties: Projecting Dialectics“, u: *Karel Teige/1900-1951. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-garde*, ur. E. Dluhosch, R. Švacha, The MIT Press, Cambridge, 1999, 257-291, 283.

⁵³¹ Citat potiče iz Taigeovog polemičkog spisa „Sovjetska kultura i pitanja kulturnog nasleđa“ (1936.) kojim je odbačen politički motivisan manir oseifikovanog ideološko-propagandističkog preuzimanja odgovarajućeg istorijskog modela. Navod preuzet iz: Isto.

⁵³² „Оно што је било забрањено Русима у Русији, забрањено је и Чесима. Буријан је са те изложбе био искључен. И не само он. Са изложбе чехословачке ликовне уметности били су искључени надреалисти Штирски и Тојен, скулптуре Винченца Маковског, Хофмајстерове карикатуре, већина слика Јана Зрзавија, и све слике Макса Швабинског. Беше то уметност сродна оној коју је Стаљин почистио из Третјаковске галерије.“ Citat u: A. Илић, nav. delo, 275.

⁵³³ Složenosti aktuelne sovjetske scene, koje su uključivale i neočekivane intervencije visokih državnih funkcionera u stilsku problematiku savremene likovne produkcije („Brodsky's portrait of the Red Army chief Voroshilov was a homage to a friend and patron, the man who had organized the meeting with Stalin in 1933, and who had effectively argued the traditional realists' cause in the Kremlin. Voroshilov, a noted collector of nineteenth-century Realism, may be seen the chief individual patron of Socialist Realism as it evolved in the 1930s, and received tributes such as this from his painter friends; another was Aleksandr Gerasimov's Stalin and Voroshilov in the Kremlin.“) precizno su izložene u: M. Bown,

Precizan u analizi teatarskih događanja tokom prve priredbe *Collegium artisticuma*, pisac je samo letimično dodao činjenicu da su posetioци „у феоајеу сале Соколског дома могли, за време одмора, да виде и једну малу изложбу најновијих радова сарајевских сликара, Мице Тодоровић, В. Димитријевића, Исмета Муџезиновића и Данијела Озме.“ Та neobaveznost, personifikovana odmorom publike pažnjom usmerene u suprotnom smeru, govorila je rečito o Kršićevom shvatanju mogućnosti medijske translacije osnovnih postulata Burijanovog teatarskog realizma. Bez obzira na istovetnost idejne namere koja je većinu umetnika i okupila u navedenom faoajeу, sredstva likovnog izražavanja zahtevala su drugačiju sintezu, i Kršić je nakratko ostao suzdržanim. Nemamo preciznije podatke o izloženim radovima, ali već naredna priredba, tematski uokvirena problematikom bosanskog sela, zavredila je njegov širi kritički komentar. Mica Todorović, moguće ponesena inercijom beogradskog nastupa, izlaže na prvoj priredbi *Collegiuma*, što je donekle moglo da asocira i na ljubljansku epizodu sa *Zemljom*, ali sada bez one prepletene nervature koju je produkovalo njeno zagrebačko iskustvo. Kada je temat priredbama nametnuo činjenice ruralnog života kao ultimativnu podlogu likovnog dela, umetnica je istupila, ne osećajući se vezanom za područje sa kojim nije delila vlastito iskustvo postojanja. Njena umetnička empatija ostajala je krajem tridesetih čvrsto vezanom fakticitetom krajnje ličnog porekla, uvek nadomak kuće i najbližeg susedstva, a oni nisu bili delom ruralnog imaginarijuma, niti su spadali u oblast patetičnih evokacija suburbane neprilagođenosti. Dopustimo li Kršiću za pravo, i u njenom završnom nastupu na izložbi *Petorice* (februar 1941.) zaista prepoznamo poeziju „intimnog, autonomnog života stvari, predmeta i ljudi“, koja je svojom bojenom ritmikom odvodila daleko od socijalnih asocijacija, onda se suočavamo sa imaginativnom realizacijom realizma u njegovom neuhvatljivom, fragmentarnom smislu, upravo na način kako je to Bruks prepoznao u najboljim literarnim primercima prethodnog veka.⁵³⁴ Naglasivši njihov

„1936-41“, u: *Socialist Realisms. Soviet Painting 1920-1970*, ur. M. Bown, Z. Tregulova, E. Petrova, Skira, Milano, 2012, 55-79, 56.

⁵³⁴ Učesnici su Petrović, Ozmo, Mujezinović, Mica Todorović i Dimitrijević. Prvo četvoro podelilo je iskustvo beogradske izložbe 1939., te stoga u *Petorici* možemo da prepoznamo nameru za kontinuitetom scenskog nastupa, koja je ovde na autentičan način svedočila o jednom idejno složenijem kontinuitetu, iza kojeg je autoritativno predsedavao Kršić. *Petorica* su i u ravni imena delovali poput funkcionalne ekstenzije nekadašnje *Četvorice*, preuzimajući njihov potencijal kulturnog objedinjavanja u trenucima koji su bili izuzetna pretnja za bosanskohercegovačku stvarnost. Umetničke ličnosti za sebe, podeljene i po pitanju individualnih ideoloških preferencija, delovali su ne kao pobornici nekakvog strogog i

hromatski fundament, reprezentovan „senzualnošću“, „bojama bez kontinuiteta“ i „tananom pređom“, Kršić je neke od Micinih slika (podvučene su „Terasa“, „Stolica“, „Glava djeteta“ i „Bosanska djevojka“) izdvojio unutar celovitog mehanizma njenog likovnog sapostojanja. One su dramom vlastite modernosti za jednu skalu nadvisile ostale učesnike, ali su, što je značajnije, povukle i granicu u odnosu na ostatak slikarkinog dela. „Sasvim drukčije, realistički, objektivistički viđene su 'mrtve prirode', među kojima je najprirodnija, u svojoj jednostavnosti, ona najmanja ('Trešnje').“⁵³⁵ Za kritičara je između dve podgrupe Micinog dela bila isprečena doktrinarna pukotina, a neki od radnih fragmenata razotkrivaju širu ikonografsku vizuru.

Iako delom *Petorice*, umetnica je svoju pažnju izmestila u područje obeleženo dijalogom sa Tabakovićem, razgovorom koji je trajao njemu znanim ritmovima. „Stolica. Mrtva priroda sa voćem“ izvrstan je primer. Ne samo da je stajala poput logičnog nastavka slikarkinog više nego prepoznatljivog povlačenja u diskutabilnu sigurnost enterijera vlastite kuće, nego je otvoreno upućivala ka mogućim citatnim primerima. Tabakovićev se nesumnjivo izdvajao, i Mica je svojom mrtvom prirodom

dogmatizovanog narativa, nego kao privrženici dijalektičkog stvaralačkog principa, onoga koji je sam radno stvarao uslove vlastitog postojanja. U stilsko-formalnom smislu taj napor bilo je moguće okarakterisati terminom impresionizma, što je Kršić i učinio u Mujezinovićevom slučaju. „Vraćajući se principima impresionizma, od kojih on uostalom nikada nije bio daleko, Mujezinović u svojim slikama daje odlučnu reč svetlu, kojim postizava potrebne prelive i mekoću formi.“ Ali, njihov zajednički principijelni ključ skrivao se na Petrovićevim platnima. „Roman Petrović, koji je već godinama, na svakoj izložbi, na prvi pogled uvek isti, donosi stvarno slikarski radoznalijem oku ne samo nove postavke, zanimljiva shvatanja i sadržajne teme, nego i ostvarenja koja imaju, istina, pečat individualnosti jednoga zrelog slikara, ali nisu nikada nikakav likovni kliše, a još manje pozajmljena banalnost. Možda je, međutim, baš ta okolnost što Roman Petrović, slikar neosporne kulture, nije ipak nikome od velikih epigonski sličan, kao mnogi naši slikari s imenom, – glavni uzrok što dosad nije bio pravilno ocenjen. Tehnički definitivno svoj, sa širokim potezom kičice, Petrović je, davno prebrodivši artistske kaprise i svakome slikaru potrebna eksperimentisanja u nameri da se nađe jedno rešenje i likovni izraz, ušao u jedno pravilno shvaćeno slikarstvo koje ide kroz formu, boju, ton i crte u sadržajnu suštinu, socijalnu ili psihološku. Jednako u pejzažu, stilizovanom ali u osnovi realističkom, kao i u portretu on traži pre svega karakter, životnu opredeljenost slikanog objekta.“ Kršićeve reči moguće je čitati i kao naknadnu reakciju na negativne kritike Pavla Vasića i Đorđa Popovića povodom beogradske izložbe 1939. Iz Kršićeve perspektive, Petrović je konstruktor, neponovljivo osebujan u svom pristupu. Njegova je slika autentična građevina, koja je svoje temelje utvrdila u perceptivnom području umetnikovog radnog nerva, istovremeno iskusnog i senzibilnog, ponirući vlastitim rešenjima u datosti regionalno predisponirane modernosti. Navodi u: J. Kršić, „Slike sarajevske Petorice“, 119.

⁵³⁵ Isto, 120.

podělila nešto od opšteg sentimenta kojeg je prijatelj svesno produkovao „Radnim odelom na stolici“ (1932.). Njegova ideja usmerila je pikturalnu esenciju u pravcu lične protekcije. Traumatičnost vremena, spojena sa upravo dovršenim iskustvima (epizoda sa *Zemljom* i Zagrebom), nalagala je ojačavanje autorskih kapaciteta, i ono je posredovano dispozicijom delikatno složene mrtve prirode. „Зато се обе слике могу посматрати као посредовани аутопортрети. На првој столици је нечије радно одело (уметничково радно одело), остављено по повратку с посла, из атељеа.“⁵³⁶ Tabaković je naglasio svoju veštinu pratećim parafernalijama, ovde u formi radnog kostima (naglašeno grubog, ikonički uvezanog uz viziju delatnog čoveka), indukujući tematskim rešenjem dozu neophodne rezistentnosti koju je njegov identitet zahtevao u datom trenutku. Jačanje je ipak ostavljalo dovoljno tragova koji su neizbežno vodili melanholiji kao preovlađujućem sentimentu. Ogoljeni umetnik, prinuđen da se u materijalu nosi sa vlastitom radnom „kožom“. Udaljen od sublimnih potencijala koje su sobom donosili drugi ljudi, dugačka putovanja i neočekivane vizure, stajao je poput isuviše lakog plena.⁵³⁷ Mica celih osam godina nakon bira unekoliko sličan temat, ali sa potpuno različitim implikacijama. Njena „Stolica. Mrtva priroda sa voćem“ drugačijeg je porekla, i nesumnjivo je korespondenciju dvoje umetnika prihvatala za svoju kreativnu pozadinu. Intenzivni dijalog tokom 1937-1938. godine sadržao je i slikarkinu inicijativu kojom je pokušavala da pridobije prijatelja za sarajevsku posetu. Izdvajao se jedan detalj, njeno insistiranje na posebnom ambijentalnom kvalitetu Sarajeva. „Mislim da mi nećete odbiti... da budete moj gost i to u 'najorijentalnijem mjestu bliskog istoka'.“⁵³⁸ Perceptivne okolnosti izmenjene su, i Mica nije više pod pritiskom „užičkih“ pretpostavki sa kojima je trebalo da sameri vlastiti socijalni lik. Na njihovo mesto istupio je „orijent“, ali nikako ne u smislu očuđenja ili moguće kulturne pretnje. Osnovne vrednosti orijenta, na način kako ih je reprezentovala bosanska stvarnost, apsorbirane su i enkapsulirane unutar heterotopije Micine stvarnosti, postajući nerazdvojnim elementom njenog identiteta. Projektovana Tabakovićeva poseta imala je za cilj da potvrdi takvo stanje, i to na jedan vrlo ličan način. „Atelje bi imali moj, sobu ako hoćete, do moje, ali ima ključ – da se zavrnете!“⁵³⁹ Mica je sada suvereno raspolagala lokalnim okolnostima, bez straha i osujećenosti, a vredan deo tog snažnog

⁵³⁶ Л. Мереник, нав. дело, 32.

⁵³⁷ „Radno odelo na stolici“ adekvatna je dopuna Tabakovićevim savremenim naseljenim enterijerima, u kojima su delatne žene donosile neophodnu ikonografsku vibrantnost, ništa manje i iluziju sigurnosti u skućenim uslovima tridesetih godina.

⁵³⁸ Inv. br. 1088/80.

⁵³⁹ Inv. br. 1089/80.

osećanja proisticao je iz kompleksnosti likovnog motiva kojem je bez izostanka pripadala. U verbalnu lascivnost obraćanja skladno su se uklapala prisećanja na nekadašnje zagrebačke relacije prožete međurodnom napetošću, sada predočavajući drugačiju autorsku konfiguraciju kojom je umetnica mapirala samo njen orijent, ne tako udaljen od vizije koju je Laza Popović saopštio na stranicama *Nove Evrope*. Senzitivnosti krhke heterotopije bila je neophodna potvrda prijatelja, njegovo pokloničko putovanje na „orijent“, u harem/atelje, i postajanje nerazdvojnog likovnom česticom transgresivnog motiva. Tako nešto nije se dogodilo, a izostanak je kompenzovan ironično intoniranim citatom. U likovnom smislu sagledan, Tabakovićev razodeveni *homo faber* pretvoren je u mrtvu prirodu, egzotičnu i dovoljno orijentalnu po unutrašnjoj strukturi, koja je idejno nadmašivala melanholiju originala, vodeći ka prkosnom zaključku da i potpuno osujećenje spoljašnjih uslova egzistencije nije moglo da ukine umetnički poriv i potrebu da sve iznova i iznova budu razvijane mogućnosti neočekivanih motivskih konekcija. Uz „Stolicu. Mrtvu prirodu“ nerazdvojno je išla i „Bosanska djevojka“ (do 1941.). Naizgled rešena po principima uobičajenim pri izvođenju orijentalističkog žanra, nosila je u svojoj ikonografskoj suštini interpoliran autoreferentni sloj. „Ciganka. Akt sa ibrikom“ bila je više nego očigledan reper. Slikarka je u ovom slučaju do kraja dovela ikonografske mogućnosti likovnog suočenja sa haremom. Sa tačno jednom, individualizovanom devojkom koja ga je naseljavala, i sa kojom je bila u stanju da sintetiše kompleksnu motivsku strukturu. Ne više obnažena i telesno degradirana, sada je gotovo nehajno komunicirala sa posmatračem prevashodno oslonjena na kolorističku punoću odevne kombinacije, potpuno lične i izborom naglasaka usklađene sa njenom autentičnom potrebom. Nekadašnja rezolutnost arhitektonskog ugla zamenjena je transparentnošću pozadinskog bojenog sloja. Široke mrlje tonski varirane zelene optički su se konektovale sa segmentom crvenog ćilima u donjem levom uglu, razjedajući izvesnost iluzije o debelim ogradnim zidovima.⁵⁴⁰ Metafizika heterotopije razbila je arhitektoniku stvarnosti, dajući slikarki/modelu dovoljno zamenskog prostora. One su ga sugestivno ispunjavale parametrima ličnih fantazija, svedočeći o samo njima znanoj vitalnosti kojom su stišavale traumatičnost svakodnevnog postojanja. Uz niz metaforičkih aluzija slika je omogućila i nastavak suptilnog dijaloga kojeg je Kršić iz pozicije urednika časopisa, u najboljoj liberalnoj

⁵⁴⁰ Mica je stilski korigovala pretpostavke dubrovačkog „Konobara“, koji je kolorističkim mrljama sugestivno naglašavao vlastitu plastičnost. Ona sada izostaje, zamenjena optičkim reljefom kojim je plasticitet naslikanih fizionomija doveden na samu granicu perceptivne izvesnosti.

tradiciji, vodio sa autorima različitih priloga. Njegovo vrednovanje slikarkinog direktnog delovanja elementima slike kao takvim, bilo je dokazom kvalitativne superiornosti dijalektičkog realizma, ka kojem je svojom kritičarskom aktivnošću smerao. Upravo je u tome i počivala modernistička „izvrsnost“ Micine slike, kojom je ikonografski i radno i dovršena međuratna modernost bosanskohercegovačke umetnosti.⁵⁴¹ Sve je ipak neumitnošću istorijskih dešavanja uskoro slomljeno. Nemačka invazija, profašističke kolaboracije i građanski rat, u potpunosti su sasekli elementarne uslove postojanja ne samo uže shvaćene modernosti, već i likovne scene u celini. Kada u izmenjenim epistemološkim uslovima poznih četrdesetih i ranih pedesetih godina dođe do obnove nekih od postulata likovne modernosti, to više neće biti saglasno sa celinom koju su hronološki zatvorile dve međuratne decenije.

5. Zaključak

Međuratna umetnička epizoda Mice Todorović, postavljena u celovite vremenske zgrade, suštinski je obeležena njenim nepripadanjem. Nekada je to nepripadanje dolazilo kao posledica određenih kontekstualnih predispozicija, poput onih koje su rodnim ili ideološkim restrikcijama oblikovale osnovne modalitete umetničkog ponašanja, a nekada je bilo umetnicinom svesnom namerom, njenim autohtono formiranim poetičkim iskazom. Inteligentna i samosvojna, reprezentovala je ključnu paradigmu tadašnje urbane modernosti, „novu ženu“, na način na koji je to zahtevala složena etikecija lokalnog konteksta. Za početak onog zagrebačkog, dvadesetih, istovremeno entuzijastičnog i politički eksplozivnog, u kojem je svaki društveni postupak pažljivo sameravan i plasiran. Mica je toj zagrebačkoj atmosferi mogla da doda i raznovrsnost specifičnih uslova pedagoškog sazrevanja pod nadzorom

⁵⁴¹ Potreba objedinjavanja svih modernističkih kapaciteta čitana je u Kršićevim kritičkim redovima, a posebno u primedbi o Ozmovim crtačkim glavama. „Ove glave pokazuju lepu osetljivost crtača za psihološke karakteristike. 'Autoportre' nas je, svojom tehnikom, koja odudara od većine ranijih Ozmih crteža, potsetio na poznati grafički manir Karla Mijića.“ Sinteza je pitanje dana (uostalom, februar je 1941.), i Kršić nije propustio priliku da prepozna i najsitniji detalj u tom smislu. Izvesno blizak socijalnoj umetnosti, Ozmo je psihološkim pretpostavkama rada, kao i tematskom selekcijom, a ponajviše bliskošću sa ultimativno modernističkim Mijićevim modelom, figurisao poput adekvatne spone za različite likovne i ideološke svetove. Ne smemo da zaboravimo još jedan detalj. Nakon kritičkog osvrtu M.K.D. povodom Druge izložbe *Kruga* (1937.), pozivanje Mijićevog primera u delikatnosti navedenog trenutka bilo je svojevrsnim Kršićevim priznanjem, makar i *a posteriori*, da je Mijić osovinski lik celokupne sarajevske poratne modernosti, i da zagrebački egzil (od 1938.) tome nije mogao da naštetiti. Citat u: J. Kršić, nav. delo, 119.

Ljuba Babića, ali i sav onaj prateći balast koji je inercijom socijalnih trauma pritiskao njenu umetničku individualnost. Suočena sa negativnim komentarima i predrasudama čije je poreklo stajalo duboko zatvoreno slojevima konzervativnih predubedenja, od kojih su neka začuđujuće dopirala iz liberalnih krugova (ili su nastala kao posledica transformacije neke od postojećih liberalnih ideja), Mica je od samog početka svoje delovanje uskladila sa ponašanjem najbližih prijatelja. Tabaković, pre svih, a zatim i Postružnik, bili su komparativni reperi, delatni isečci na čijoj je likovno-doktrinarnoj mapi mogla aktivno likovno da tumači pravce aktuelnih umetničkih kretanja. Sezaniistički („Mrtva priroda. Kruške“), ranorenesansni („Portret bake. Njanja“) ili novorealistički („Ljuljaška“) po svom stilsko-formalnom postavu, njeni radovi nisu zastajali na epidermalnoj barijeri likovnih rešenja, donoseći uvek jedan dobro postavljen polemički sloj, kojim je iz sasvim lične perspektive komentarisala nastojanja vlastitih prijatelja i njihovu sposobnost da se otrgnu od centrifuge različitih ideoloških predrasuda. Grad, Zagreb, bio je osnovnim preduslovom za takvo delovanje, te je gubitak njegovih modernizatorskih afiniteta postao mestom loma celokupne episteme dvadesetih, na onaj isti način na koji je slomljena i osnovna ikonografska pretpostavka Micinog dela: biti *flanerom* u proširenom smislu, uvek delatno idući u korak sa prijateljima. U novim okolnostima četvrte decenije umetnica je rekonfigurisala osnovne pretpostavke vlastitog socijalnog lika, postajući društveno samozatajnom i poetički usmerenom ka potpunoj hermetizaciji postupka. Ta dominantno crtačka faza (1929-1934.) radno je suočila sa hiperideologizovanom grupom *Zemlja*, i intelektualnim krugom formiranim oko nje (salon Irine Aleksander), omogućivši joj da uz pomoć naizgled naturalističkog rukopisa razvije potpuno individualizovane metaforičke aluzije (posebno vidljive u crtežima „Tri generacije“, „Berta mondenka“ i „Predsjednik društva za zaštitu životinja“). Tabakovićevim napuštanjem Zagreba (1931.), njegovim razmimoilaženjem sa doktrinarnim pretpostavkama grupe, i potpunim ideološkim disciplinovanjem iste, Mica gubi osnovne pretpostavke vlastitog delovanja, te je tokom 1932. i sama napustila Zagreb, definitivno se nastanivši u Sarajevu. Na taj način inicirala je novu epizodu u svojoj radnoj biografiji, pokušavajući na njenom samom početku pomiriti sve one karakteristično zagrebačke reminiscencije sa oporom i tvrdom realnošću Bosne i Sarajeva..

Neprijatnost koju je osećala u ranijim suočenjima sa bosanskom stvarnošću, a još više sa mitizovanim pretpostavkama lokalne egzistencije, onima koju su Bosnu videle poput etički privilegovne zone rasno superiornog čoveka, delovala je osujećujuće

na proces njenog likovnog istraživanja. Ostavši po inerciji zagrebačkog *zemljaškog* iskustva vezana za crtež olovkom, u izmenjenim sarajevskim uslovima realizovala je enigmatični ciklus „Negacija“. U potpunosti alegorizovan, napustio je pretpostavke zagrebačkog mimezisa, zauzvrat konstruišući njenu ličnu mitologiju, jedan kompleksni *fiziolog* moralnih aberacija, koje su sada postojale kao ultimativna činjenica stvarnosnog pejzaža, nikako ne samo sarajevskih tridesetih. Uostalom, „Liga naroda“, „Mističar“ ili „Kain i Avelj“ mogli su svoj smeštaj naći bilo gde u evropskoj realnosti, što nije bio slučaj i sa rezolutnim „Sijamskim blizancima“. Čini se da je njima Mica nemenila najviše lične gorčine, ostavivši ih kao svedočanstvo o potpunoj uzaludnost bilo kakvog empirijski rukovođenog pokušaja društvenog napretka.

Mica je na početku sarajevske epizode ostala distancirana u odnosu na događanja na ne preterano razvijenoj lokalnoj likovnoj sceni. Razlozi su raznovrsni, ali ih je dobrim delom potrebno potražiti u povišenom interesu koji su sudionici pokazivali u odnosu naspram osnovne identitetske problematike. Isuviše individualna, nije mogla da postane legitimnim delom navedenih traženja, posebno onih koja su smerala ka kolektivizovanoj ideološkoj stabilizaciji osnovnih pretpostavki novorealističkih poetika. Ovde je neophodno zadržati svest o činjenici da je sarajevska likovna scena u evidentnom saglasju sa drugim umetničkim oblicima (književnošću, pre svih) rotirala oko jedne idejne ososvine. U doktrinarnom kultivisanju njenog definicionog područja izdvajala se uloga Jovana Kršića i časopisa *Pregled*, koji je vlastitim autoritetom energično podupirao teze o „pripovedačkoj Bosni“, objedinjujući u njenim perifernim strukovima i likovnu scenu (grupa „Četvorica“). Uticaj Masarikove liberalne ideje prosijavao je kroz kritičarske napise, analitički koncipirane i usmerene ka formalno-stilskim kapacitetima svakog pojedinačnog dela. Ipak, pretpostavljeno mirno evoluiranje unutar dobro osmišljenih pretpostavki modernističke paradigme uskoro je dovedeno u pitanje. Lokalno kodifikovana modernost suočena je sa evropskim slomom vrednosti (nacistička uzurpacija vlasti u Nemačkoj 1933.), te je na izazov bilo potrebno naći efikasan odgovor. Bio je to realizam po tipu Masarikovom, i Kršić nije do samog kraja napustio njegove osnovne postulate. Iza tako shvaćenog realizma kao pozadina nastupala je najšire moguće koncipirana ideja jugoslovenskog kulturnog jedinstva, što je *Pregled* krajem tridesetih godina pozicioniralo u smislu ozbiljnog sudelovnja u diskusiji sa idejnim nosiocima hrvatske separatističke ideologije. I ne samo realizam, već i osnovne pretpostavke liberalno shvaćene inkluzivnosti, te je *Pregled* poput snažne lokomotive vukao idejno raznovrsnu kompoziciju u kojoj su sudelovali svi oni koji su

se delom i mišlju deklarirali kao pripadnici idejne levice (u rasponu od liberalne ideje, kakvu je zastupao Jovan Jovanović, pa sve do revolucionarne marksističke ortodoksije Đorđa Jovanovića i Fani Politeo Vučković). Kršić je visoko vrednovao dijalektičko razumevanje likovnog realizma, i izvesno je tragao za adekvatnim lokalnim reprezentom. Kritički je pratio mladog Voja Dimitrijevića, pokušavajući ga održati u modernističkom zabranu, imao je razumevanje za ruralni temat Danijela Ozma, ali je krajem tridesetih sintezu stvarnosti i likovnog postupka prepoznao u delu Mice Todorović.

Nisu nam poznati detalji odnosa između umetnice i Kršića. Možemo aluzivno da pomišljamo da je upravo on bio ključnim razlogom za njen izlazak iz umetničke izolacije, i da je njihova polemika bila onim životvornim elementom Micine poetike poznih tridesetih. Uklopljena u kolorističke potencijale decenije, ništa manje i u složenu heterotopiju njoj pripadajuće sarajevske zone, likovnoj analizi podvrgnula je različite činjenice stvarnosti. U slučaju one likovne, poigrala se faktorom uloženog rada, efektno ga prisvajajući kao nerazdruživi deo vlastitog, modernistički koncipiranog stava. Istovremeno, svedočila je i o problemu različitih, i ponekad potpuno disparatnih shvatanja modernosti na jugoslovenskim likovnim scenama (dobar primer nudi beogradska izložba 1939.). Njeno delo bilo je u tim dramatičnim godinama nekom vrstom poslednjeg utočišta slobodnog likovnog postupka, i nema nikakve sumnje da je umetnica dobro osećala tu činjenicu, te da joj je priključila nešto od ponašanja karakterističnog za zagrebačke godine. Tako je sudelovala na prvoj izložbi *Collegium Artisticuma*, ne pripadajući njegovim dubljim idejnim i ideološkim pretpostavkama. Izabrana strategija postavila je u poziciju bezbedonosne kopče, kojom je osiguravana vrednost modernističkom razumevanju likovnog dela na kraju decenije (posebno je značajan slučaj „Petorice“ iz 1941. godine, kada u zajednički izlagački okvir ulaze Petrović, Ozmo, Mujezinović, Dimitrijević i Mica Todorović). Tamat i tehnika objedinjeni neporecivom individualnošću njenog radnog pristupa bili su utehom u preovlađujućoj melanholiji trenutka, donoseći istovremenu satisfakciju Kršiću, veštom kritičaru modernističke likovnosti, sada gotovo izolovanom debelim ideološkim zidovima, i Mici, koja je u poslednjim trenucima već ugaslog vremena izvesno iznova osetila onu davnu zagrebačku predispoziciju proširenog flaniranja. Samo tom novom prilikom, tim izgledom da iz neposredne blizine uđe u dijalektički likovni odnos sa delom četiri sarajevska prijatelja, možemo da objasnimo njen pristanak na rodnu nekorektnost u nazivu grupe („Petorica“). Umetnica izvesno nije marila za spoljašnju

etikeciju, ma kakvo joj poreklo bilo, nadomeštajući je potrebom istančanog traganja za drugačijim modalitetima scenskog upisivanja, i diskurzivne participacije. Na žalost, mogućnosti traganja za novim hibrisom sasečene su u samom začetku, i sve ono što će da usledi nije više bilo kvalitativnim delom slikarkine životne i radne celine.

Neobjavljeni izvori:

Pisma koja su pohranjena u Tabakovićevom odjeljku Arhiva Likovne galerija SANU, i koja predstavljaju deo umetnikove korespondencije sa Micom Todorović i Kamilom Ružičkom.

Literatura:

Affron, Mathew, „Waldemar George: A parisian Art Critic on Modernism and Fascism“, u: *Fascist Visions: Art and Ideology in France and Italy*, ur. M. Affron, M. Antliff, Princeton University Press, Princeton, 1997, 171-204.

Al., „Internacionalni kongres za odbranu kulture“, *Преглед*, 139-140, Сарајево, 1935, 434-437.

Анкр., „Босна поносна“, *Преглед*, 36, Сарајево, 1927,1.

Anonim., „Ljubo Babić“, *Ženski list*, 5, Zagreb, 1929, 7.

Anonim., „Naše likovne umjetnice“, *Ženski list*, 11, Zagreb, 1930, 27.

Anonim., „Izložba jedne slikarice. Gdja Sonja Tajčević-Kovačić“, *Ženski list*, 1, Zagreb, 1928, 37-38.

Anonim., „Zora pl. Preradović“, *Vijenac*, 3, Zagreb, 1923, 59.

АНОНИМ., „Јачање новчаног тржишта у Босни. Акција банака из Хрватске“, *Преглед*, 28, Сарајево, 1927, 6.

Antliff, Mark, *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939*, Duke University Press, Durham, 2007.

Babić, Ljubo, „Žena u likovnoj umjetnosti I“, *Obzor*, 279, Zagreb, 1928, 2-3.

Babić, Ljubo, „Žena u likovnoj umjetnosti II“, *Obzor*, 284, Zagreb, 1928, 2.

Babić, Ljubo, „O našem izrazu. Uz slike Jerolima Miše“, *Hrvatska revija*, 3, Zagreb, 1929, 196-202.

Babić, Ljubo, „Umjetnička nastava. (Kratak predgovor jednom referatu)“, *Нова Европа*, 14, Загреб, 1921, 554-561.

Bakić, Jovo, *Ideologije jugoslovenstva između srpskog i hrvatskog nacionalizma, 1914-1941. Sociološko-istorijska studija*, Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin, Zrenjanin, 2004.

Barać, Stanislava, „Feminofilne (uređivačke) politike: Nova Evropa i Misao“, u: *Nova Evropa 1920-1941.*, ur. V. Matović, M. Nedić, Beograd, 2010, 515-538.

Begić, Azra, *Mica Todorović. Retrospektiva*, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1980.

Belting, Hans, *Art History after Modernism*, The University of Chicago Press, Chicago, 2003.

Belting, Hans, *The Germans and their Art. A Troublesome Relationship*, Yale University Press, New Haven, 1998.

Benjamin, Walter, „On Some Motifs in Baudelaire“, u: *Selected Writings*, volume 4, 1938-1940, ur. M. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2006, 313-355.

Benjamin, Walter, „The Return of the Flaneur“, u: *Selected Writings*, volume 2, part 1, 1927-1930, ur. M. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2005, 262-267.

Benjamin, Walter, „Eduard Fuchs, Collector and Historian“, u: *Selected Writings*, volume 3, 1935-1938, ur. M. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2006, 260-302.

Benjamin, Walter, „Food“, u: *Selected Writings*, volume 2, part 1, 1927-1930, ur. M. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2006, 358-371.

Birnbaum, Paula, *Women Artists in Interwar France. Framing Femininities*, Ashgate, Farnham, 2011.

Bogdanović, Mira, „Mesto Nove Evrope u levičarskoj tradiciji“, *Tokovi istorije*, 1-2/92, Beograd, 1993, 13-42.

Bokovoy, Melissa, „Croatia“, u: *Women, Gender and Fascism in Europe, 1919-45*, ur. K. Passmore, Rutgers University Press, New Brunswick, 2003, 111-123.

Bratić, Slobodan, „Istrošena i svladana umetnost“, *Преглед*, 198-199, Сарајево, Sarajevo, 1940, 308-318.

Бродел, Фернан, *Списци о историји*, СКЗ, Београд, 1992.

Brooks, Peter, *Realist Vision*, Yale University Press, New Haven, 2005.

Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London, 1995.

Buck-Morss, Susanne, „The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering“, *New German Critique*, autumn 39, North Carolina University Press, Durham, 1986, 99-140.

Butler, Judith, „Тјелесне исповијести“, у: *Raščinjavanje roda*, Šahinpašić, Сарајево, 2005, 143-153.

Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936, ур. К. Silver, Guggenheim Museum, New York, 2010.

Clark, Katerine, *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931-1941*, Harvard University Press, Cambridge, 2011.

Clark, T.J., *Picasso and Truth*, Princeton University Press, Princeton, 2013.

Conversations with Cezanne, ур. М. Doran, University of California Press, Berkeley, 2001.

Cosgrove, Denis, „Seasons and Eclogues: Foundations of English and American Landscape“, у: *Social Formations and Symbolic Landscape*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1998, 143-150.

Црњански, Милош, „Лудендорф на самрти“, у: *Политички списи*, ур. М. Ломпар, Штампар Макарије, Октоих, Београд, Подгорица, 2008, 146.

Crockett, Denis, *German Post-Expressionism. The Art of the Great Disorder 1918-1924*, The Pennsylvania State University Press, University Park, 1999.

Čelebonović, Aleksa, *Ulepšani svet. Slikarstvo buržoaskog realizma od 1860. do 1914.*, Jugoslavija, Beograd, 1974.

Čengić, Husnija, „Provincijska književnost“, *Književnik*, 3, Zagreb, 1930, 463-465.

Čengić, Husnija, „Sarajevski književni časopisi“, *Književnik*, 10, Zagreb, 1930, 576-578.

Чупић, Симона, *Грађански модернизам и популарна култура. Епизоде модног, помодног и модерног (1918-1941.)*, Матица српска, Нови Сад, 2011.

Ćurčin. Milan, „Uspех Jugoslovenske Umetničke Izložbe u Londonu“, *Нова Европа*, 1, Загреб, 1930, 50-52.

Denegri, Ješa, *Modernizam/avangarda. Ogleđi o међуратном модернизму и историјским авангардима у југословенском уметничком простору*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.

Despić, Ivana, „Zadaće savremene žene“, *Преглед*, 12, Сарајево, 1927, 6.

Deutsche, Rosalind, „Reasonable Urbanism“, у: *Giving Ground. The Politics of Propinquity*, ур. J. Copjec, M. Sorkin, Verso, London, 1999, 175-206.

Диана, Срећко, „Четири уметника и три изложбе“, *Преглед*, 86, Сарајево, 1931, 117-119.

„Die Axt hat geblüht...“ *Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde*, ur. J. Harten, H.W. Schmidt, M.L. Syring, Stadtische Kunsthalle Dusseldorf, 1987.

Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern Art, ur. L. Dickerman, A. Indyk-Lopez, The Museum of Modern Art, New York, 2011.

Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, Oxford University Press, Oxford, 1986.

Domac-Ceraj, Smiljka, *Intimizam u hrvatskom slikarstvu*, Moderna galerija, zagreb, 2009.

Dorival, Bernarsd, *Savremeno francusko slikarstvo III. Poslije kubizma 1911-1944*, Svjetlost, Sarajevo, 1960.

Dorleac, Laurence Bertrand, *Art of the Defeat. France 1940-1944*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2008.

Draganić, Josip, „Postružnik, Tabaković: izložba groteska“, *Vijenac*, 22-23, Zagreb, 1926, 401-402.

Dudley, Andrew, Ungar, Steven, *Popular Front Paris and the Poetics of Culture*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2005.

Dulibić, Frano, „Grupa nezavisnih umjetnika, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 25, Zagreb, 1999, 199-208.

Dulibić, Frano, *Vladimir Varlaj*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2011.

Đokić, Dejan, *Nedostižni kompromis. Srpsko-hrvatsko pitanje u međuratnoj Jugoslaviji*, Fabrika knjiga, Beograd, 2009.

Doko Mazalić, ur. A. Begić, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1970.

E. L., „Galerija Hrvatica. Bosanska kraljica Katarina“, *Ženski list*, 1, Zagreb, 1929, 32.

Ефендић, Хусеин, „Привредно опадање Сарајева“, *Преглед*, 49-50, Сарајево, 1927, 12-13.

Erenburg, Ilja, *Julio Jurenito*, Naprijed, Zagreb, 1963.

Fiss, Karen, *Grand Illusion. The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France*, The University of Chicago Press, Chicago, 2009.

Flaker, Aleksandar, *Ruska avangarda 2. Književnost i slikarstvo*, Profil, Službeni glasnik, Zagreb, Beograd, 2009.

Fodor, T.K., „Kabaret jugoslavenskih revija“, *Nova literatura*, 1, Beograd, 1928,

Fore, Davin, *Realism After Modernism. The Rehumanization of Art and Literature*, The MIT Press, Cambridge, 2012.

Frangeš, Branka, „Naš narodni kućni obrt i njegovo značenje“, *Ženski list*, 11, Zagreb, 1930, 30-31.

Фуко, Мишел, *Треба бранити друштво*, Светови, Нови Сад, 1998, 290-320.

Fulda, Bernhard, *Press and politics in the Weimar Republic*, Oxford University Press, Oxford, 2009.

Gagro, Božidar, „Slikarstvo proljetnog salona 1916-1928.“, *Život umjetnosti*, 2, Zagreb, 1966, 46-55.

Galjer, Jasna, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Meandar, Zagreb, 2000.

Gamulin, Grgo, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, I, Naprijed, Zagreb, 1987.

Gamulin, Grgo, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, II, Naprijed, Zagreb, 1988.

Ganeva, Mila, *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918-1933*, Camden House, Rochester, 2008.

Garb, Tamar, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, Yale University Press, New Haven, 1994.

Gasquet, Jacques, „Motiv“, *Преглед*, 111, Сарајево, 1933, 135-142.

Gleber, Anke, „Female Flanerie and the Symphony of the City“, u: *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, ur. K. von Ankum, University of California Press, Berkeley, 1997, 67-89.

Gobetti, Piero, „Гобети о Матеотију“, *Нова Европа*, 4, Загреб, 1930, 234-242.

Golan, Remy, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, Yale University Press, New Haven, 1995.

Green, Christopher, *Art in France 1900-1940*, Yale University Press, New Haven, 2000.

Hadžismajlović, Vefik, „Djetinjstvo bez osmjeha u ciklusu ulja Romana Petrovića 'Djeca ulice'“, *Vizura*, 1-2, Сарајево, 2008, 186-193.

Халер, Аугуст, „На којој су страни 'варвари'?“, *Нова Европа*, 4, Загреб, 1930, 202-205.

Haskova, Zdenka, „Masaryk i žene“, *Ženski svijet (Jugoslavenska žena)*, 1, Zagreb, 1920, 7-9.

Hegedušić, Krsto, „O izložbi 'Zemlje' u Parizu“, *Književnik*, 4, Zagreb, 1931, 179-181.

1929-1950: *nadrealizam, postnadrealizam, socijalna umetnost, umetnost NOR-a, socijalistički realizam*, ur. M. Protić, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.

Hoffmann, E.T.A., „My Cousin's Corner Window“, u: *The Golden Pot and Other Tales*, Oxfors University Press, Oxford, 2008, 377-401.

Хумо, Хамза, *Случај Раба сликара*, Група сарајевских књижевника, Сарајево, 1930.

Илић, Александар, *Кавез и славуј. Уметничка авангарда и идеологија марксизма-лењинизма*, Службени гласник, 2009.

Ivanković, Rude, „Izložba 'Zemlje'“, *Nova literatura*, 12, Beograd, 1929, 359-360.

Jelić, Ivan, „Osnovni problemi stvaranja Narodne fronte u Jugoslaviji do 1941. godine“, *Putovi revolucije*, 7-8, Zagreb, 1966, 71-100.

Jensen, Erik, *Body by Weimar. Athletes, Gender, and German Modernity*, Oxford University Press, Oxford, 2013.

Jentsch, Ralph, *George Grosz. Berlin – New York*, Skira, Milano, 2008.

Јевтић, Боривоје, „У потрази – за писцем из Босне“, *Преглед*, 85, Сарајево, 1931, 51-52.

Јевтић, Боривоје, „Менталитет нове загребачке критике“, *Преглед*, 82, Сарајево, 1930, 695-696.

Ježić, Slavko, „Miroslav Krleža: Golgota“, *Savremenik*, 1, Zagreb, 1923, 57-58.

Johnson, Julia, *The Memory Factory. The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*, Purdue University Press, West Lafayette, 2012.

Jovanović, Đorđe, „Realizam kao umetnička istina (Odlomci za jednu teoretsku postavku realizma)“, *Преглед*, 179-180, Сарајево, 1938, 689-701.

Kaes, Anton, *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and Wounds of War*, Princeton University Press, Princeton, 2009.

Karaman, Antun, „Kosta Strajnić i njegova slikarska škola“, u: *Strajnićev zbornik. Zbornik radova povodom 120. godišnjice rođenja i 30. godišnjice smrti Koste Strajnića*, ur. I. Viđen, Matica hrvatska-Ogranak Dubrovnik, Institut za povijest umjetnosti, Dubrovnik, Zagreb, 2009, 235-243.

Karel Teige/1900-1951. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-garde, ur. R. Švacha, The MIT Press, Cambridge, 1999.

Karl Arnold. „Hoppla, wir leben!“. *Berliner Bilder aus den 1920er-Jahren*, ur: F. Mulhaupt, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2010.

Karlo Mijić. *Retrospektiva*, ur. A. Begić, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1983.

Kašanin, Milan, „Zofka Kveder: Hanka“, *Savremenik*, 13, Zagreb, 1918, 369-371.

Kecman, Jovanka, *Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918-1941.*, Narodna knjiga, Institut za savremenu istoriju, Beograd, 1978, 360-368.

Koerner, Joseph Leo, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1993.

Kolešnik, Ljiljana, „(Ne)moguća priča. Utjecaj munchenske Akademije na žensku umjetnost ranog modernizma“, u: *Akademija likovnih umjetnosti u Munchenu i hrvatsko slikarstvo*, ur: I. Kraševac. P. Prelog, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2008, 86-107.

Kolešnik, Ljiljana, „Autoportreti Naste Rojc. Primjer oblikovanja vizualne predodžbe lezbijskog seksualnog identiteta u hrvatskoj umjetnosti ranog modernizma“, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 24, Zagreb, 2000, 187-204.

Krell, Alan, *Manet and the Painters of Contemporary Life*, Thames and Hudson, London, 1996.

Kritička retrospektiva „Zemlja“, ur. I. Zidić, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1971.

Krklec, Gustav, „Studije Koste Strajnića“, *Savremenik*, 4, 1919, 200-201.

Krleža, Miroslav, „Deset krvavih godina. Refleksije 1914-1924“, *Književna republika*, 8, Zagreb, 1924, 289-305.

Krleža, Miroslav, „Pismo iz Koprivnice“, *Hrvat*, 31.1.1925, 4-5.

Krleža, Miroslav, „Uz slike Vladimira Becića“, *Hrvatska revija*, 1, Zagreb, 1929, 23-27.

Krleža, Miroslav, „Marginalije uz slike P. Dobrovića“, *Savremenik*, 4, Zagreb, 1921, 193-205.

Krleža, Miroslav, „Stavisky“, *Danas*, 3, Zagreb, 1934, 330-338.

Krleža, Miroslav, „Kako se kod naš piše o slikarstvu“, *Književna republika*, 2, Zagreb, 1926, 68-81.

Krleža, Miroslav, „O njemačkom slikaru Georgu Groszu“, *Jutarnji list*, Zagreb, 29.8.1926.

Krleža, Miroslav, „Križa u slikarstvu“, *Književna republika*, 1, Zagreb, 1924-25, 22-28.

Крлежа, Мирослав, *Есеју*, ур. Ј. Христић, Полит, Београд, 1973.

- Крлежа, Мирослав, *Излет у Русију 1925*, Нолит, Београд, 1958.
- Кршић, Јован, „Масарик – вођ“, *Преглед*, 75, Сарајево, 1930, 131-135.
- Кршић, Јован, „Карел Хавличек Боровски“, *Преглед*, 191-192, Сарајево, 1939, 595-607.
- Кршић, Јован, „Против Мајерхолда“, *Преглед*, 169, Сарајево, 1938, 59-60.
- Кршић, Јован, „Клод Моне“, *Преглед*, 1, Сарајево, 1927, 14.
- Кршић, Јован, Укидање критике у Немачкој“, *Преглед*, 158, Сарајево, 1937, 61-62.
- Кршић, Јован, „Паришке изложбе“, *Преглед*, 164, Сарајево, 1937, 614.
- Кршић, Јован, „Покушај инсценације народних песама“, *Преглед*, 190, Сарајево, 1939, 555-557.
- Кршић, Јован, „Две ликовне изложбе у Сарајеву“, *Преглед*, 107-108, Сарајево, 1932, 655-659-
- Кршић, Јован, Крушевац, Тодор, „У клештима екстрема“, *Преглед*, 133, Сарајево, 1935, 3.
- Кршић, Јован, „Stvarnosti savremene hrvatske poezije“, *Преглед*, 154-155, Сарајево, 1936, 588-593.
- Кршић, Јован, „Oživljavanje seoske pripovetke“, *Преглед*, 162-163, Сарајево, 1937, 546-550.
- Кршић, Јован, „Stogodišnjica E. Maneta“, *Преглед*, 97, Сарајево, 1932, 442-443.
- Кршић, Јован, „Kip Grgura Ninskog u Splitu“, *Преглед*, 69, Сарајево, 1929, 166.
- Кршић, Јован, „Izložbe sarajevskih slikara“, *Преглед*, 154-155, Сарајево, 1936, 600.
- Кршић, Јован, „Između Marksa i Hitlera“, *Преглед*, 111, Сарајево, 1933, 129-131.
- Кршић, Јован, „Izložba: Petrović-Studin-Bajlon“, *Преглед*, 112, Сарајево, 1933, 233-234.
- Кршић, Јован, „Izložba Vilija Hempela“, *Преглед*, 135, Сарајево, 1935, 186.
- Кршић, Јован, „Naši slikari i selo“, *Преглед*, 202-203, Сарајево, 1940, 571-572.
- Кршић, Јован, „Posle Minhena“, *Преглед*, 178, Сарајево, 1938, 617-620.
- Кршић, Јован, „Radius Becić-Babićeva kruga“, *Преглед*, 168, Сарајево, 1937, 790-793.

- Kršić, Jovan, „Jesenska izložba sarajevskih slikara“, *Преглед*, 118, Сарајево, 1933, 602-605.
- Kršić, Jovan, „Slike sarajevske Petorice“, *Преглед*, Сарајево, 1941, 118-120, 120.
- Kršić, Jovan, „Izložba 'Krug'a““, *Преглед*, 142, Сарајево, 1935, 569.
- Krtalić, Ivan, *Sukob s desnicom*, Mladost-Komunist, Zagreb, 1989.
- Kujundžić, Josip, „Josip Kujundžić: Kubizam (Predavanje u linijama)“, *Savremenik*, 1, Zagreb, 1923, 23-30.
- Kušan, Vladislav, „Bilanca prošle likovne sezone“, *Hrvatska revija*, 11, Zagreb, 1939, 545-546.
- Kveder-Demetović, Zofka, „Miroslav Krleža, njegovi trbanti i njihov 'Plamen'“, *Jugoslavenska žena*, 5, Zagreb, 1919, 201-206.
- Lasić, Stanko, *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži*, I, Globus, Zagreb, 1989.
- Leček, Suzana, Petrović Leš, Tihana, *Znanost i svjetonazor. Etnologija i prosvjetna politika Banovine Hrvatske 1939.-1941.*, Srednja Europa, Hrvatski institut za povijest, Zagreb, 2010.
- Lewis, Riona, *Gendering Orientalism. Race, Femininity and Representations*, Routledge, Abingdon, 2003.
- Lichtenstein, Jacqueline, *The Blind Spot. An Essay on the Relations between Painting and Sculpture in the Modern Age*, The Getty Research Institute, Los Angeles, 2008.
- Lichtenstein, Therese, „The Hysterical Body“, u: *Behind Closed Doors. The Art of Hans Bellmer*, University of California, Berkeley, 2001, 105-138.
- Lopandžić, Dušan, „Izdvajanje Bosne i Hercegovine“, *Преглед*, 52, Сарајево, 1927,1.
- Lowry and the Painting of Modern Life*, ur. T.J. Clark, A.M. Wagner, Tate Publishing, London, 2013.
- Lukas, Filip, „Osebnost hrvatske kulture“, *Hrvatska revija*, 8, Zagreb, 1929, 449-458.
- Lukas, Filip, „Naš narodni problem s geopolitičkog gledišta“, *Hrvatska revija*, 2, Zagreb, 1929, 81-95.
- Lukas, Filip, „Za hrvatsku kulturnu cjelovitost“, *Hrvatska revija*, 2, Zagreb, 1937, 57-63.
- Lutgens, Annelie, „The Conspiracy of Women: Images of City Life in the Work of Jeanne Mammen“, u: *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, ur. K. von Ankum, University of California, Berkeley, 1997, 89-105.

Ljubo Babić. *Retrospektiva 1905-1969*, ur. J. Uskoković, Moderna galerija, Zagreb, 1975.

M. K. D., „Izložba grupe 'Krug'“, *Преглед*, 167, Сарајево, 1937, 742-743.

Maleković, Vladimir, *Kubizam i hrvatsko slikarstvo*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1981.

Мали, Јарослав, „Сликар словачког села“, *Преглед*, 143, Сарајево, 1935, 624-626.

Marcus, Jane, „The Asylums of Antaeus: Women, War, and Madness – Is there a Feminist Fetishism?“, u: *The New Historicism*, ur. H. Aram Veese, Routledge, New York, 1989, 132-151.

Mathews, Patricia, *Passionate Discontent. Creativity, Gender, and French Symbolist Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999.

Mazalić, Đoko, „Izložba slika“, *Jugoslavenski list*, Sarajevo, 7.9.1929, 5.

Мереник, Лидија, *Иван Табаковић 1898-1977*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2004.

Meskimmon, Marsha, *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*, University of California Press, Berkeley, 1999.

Michalski, Sergius, *New Objectivity. Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919-1933*, Taschen, Koln, 2003.

Miše, Jarolim, „XVII. Izložba Proljetnog salona. XVIII. Izložba Proljetnog salona“, *Savremenik*, 10, Zagreb, 1923, 459-462.

Modern Antiquity: Picasso, De Chirico, Leger, Picabia, ur. C. Green, J.M. Daehner, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2011.

Mommsen, Hans, *The Rise and Fall of Weimar Democracy*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1989.

Mujičić, Kemal, „Razgovori sa Novakom Simićem. Divaniti s ljudima“, *Oko*, Zagreb, 2-15.10.1980, 5.

Mujičić, Kemal, „Razgovori s Novakom Simićem. Od 'Podravskega motiva' do 'Antibarbarusa'“, *Oko*, Zagreb, 16-30.10.1980, 4-5.

Nemes, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana: od 1900. do 1945. godine*, Znanje, Zagreb, 1998.

Neret, Gilles, *Edouard Manet 1832-1883. The First of the Moderns*, Taschen, Koln, 2003.

Novina, Arijana, „Ljubo Babić kao likovni pedagog na Akademiji likovnih umjetnosti“, u: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Moderna galerija, Zagreb, 2013, 86-92.

O. T., „Кете Колвиц“, *Жена данас*, 14, Београд, 1938, 27.

Očak, Ivan, *Krleža-Partija*, Spektar, Zagreb, 1982.

On Classic Ground: Picasso, Leger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930, ur. E. Cowling, J. Mundy, Tate Gallery, London, 1990.

Orzoff, Andrea, *Battle for the Castle. Myth of Czechoslovakia in Europe, 1914-1948*, Oxford University Press, Oxford, 2011.

Pavlekov, Rigo, „Povodom izložbe udruženja 'Zemlja' Zagreb“, *Nova literatura*, 11, Београд, 1929, 315-316.

Petković, Ivo, „Meštrovićev Grgur Ninski“, *Hrvatska revija*, 11, Zagreb, 1929, 617-621.

Petrović, Rastko, „Konstruktivno slikarstvo I“, *Savremenik*, 3, Zagreb, 1921, 183-184.

Pieter Bruegel the Elder. Drawings and Prints, ur. N. Orenstein, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York, New Haven, 2003.

Plamenac, Marko, „Miroslav Krleža“, *Преглед*, 150, Сарајево, 1936, 221-233.

Политео, Фани, „Једна француска сликарка. Сузан Валадон“, *Жена Данас*, 14, Београд, 1938, 21.

Политео, Фани, „Берт Моризо“, *Жена данас*, 16, Београд, 1938, 22.

Pollock, Griselda, „The View from Elsewhere: Extracts from Semi-public Correspondence about the Visibility of Desire“, u: *12 Views of Manet's Bar*, ur. B.R: Collins, Princeton University Press, Princeton, 1996, 278-313.

Pollock, Griselda, „The Female Hero and the Making of a Feminist Canon. Artemisia Gentileschi's representations of Susanna and Judith“, u: *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, Abingdon, 1999, 97-127.

Поповић, Ђорђе, „Утицај француске уметности на сликарство у Београду“, *Правда*, Београд, 17.10.1938.

Поповић, Ђорђе, „Босански сликиари“, *Правда*, Београд, 5.3.1939.

Роровић, Лаза, „Босна – 'централни део народа'“, *Нова Европа*, 2, Загреб, 1931, 42-46.

Praška četvorica: Uzelac, Trepše, Gecan, Varlaj, ur. Z. Maković, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2013.

Prelog, Petar, „Strategija oblikovanja 'našeg izraza': umjetnost i nacionalni identitet u djelu Ljube Babića“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 31, Zagreb, 2007, 267-282.

Prelog, Petar, *Slikarstvo udruženja umjetnika Zemlja i nacionalni likovni izraz*, rukopis doktorske disertacije, Filozofski fakultet, Zagreb, 2008.

Prelog, Petar, „Problemi samoprikazivanja. Umjetnost i nacionalni identitet u međuratnom razdoblju“, u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898-1975.*, ur. Lj. Kolečnik, P. Prelog, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012, 236-257.

Prelog, Petar, „Doprinos interpretaciji sezanzizma u slikarstvu Proljetnog salona“, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 23, Zagreb, 1999, 189-198.

Prelog, Petar, „Od Munchena prema Parizu: slikarstvo Munchenskog kruga“, u: *Akademija likovnih umjetnosti u Munchenu i hrvatsko slikarstvo*, ur. I. Kraševac, P. Prelog, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2008, 62-85.

Прокић, Петар, „Зашто треба изградити Александрову луку (Плоче)“, *Преглед*, 1, Сарајево, 1927,3-5.

Протић, Миодраг Б., „Иван Табаковић – сазнање и тајна“, у: *Слика и утопија*, СКЗ, Београд, 1985, 351-431.

R. L. (Petar Knoll), „Roman Petrovicz i Petar Tiješić“, *Savremenik*, 10, Zagreb, 1919, 491-492.

Rac, Stanko, „Brueghel“, *Vijenac*, 1-2, Zagreb, 1926, 21-25.

Radica, Bogdan, „Današnja Italija“, *Нова Европа*, 4, Загреб, 1930, 199-202.

Reberski, Ivanka, „Babić i tendencije novih realizama dvadesetih godina“, u: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Moderna galerija, Zagreb, 2013, 7-17.

Reberski, Ivanka, *Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu: magično, klasično, objektivno: magični realizam, neoklasicizam, nova realnost, objektivna realnost, kritički realizam*, Institut za povijest umjetnosti, ArTresor studio, Zagreb, 1997.

Reberski, Ivanka, „Kamilu Ružička u kontekstu hrvatskog međuratnog slikarstva“, *Život umjetnosti*, 39-40, Zagreb, 1985, 13-24.

Reberski, Ivanka, *Oton Postružnik. U znaku likovne preobrazbe*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1987.

Rizah Štetić. *Retrospektiva*, ur. M. Husedžinović, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1991.

Rizvić, Muhsin, *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*, II, Svjetlost, Sarajevo, 1980.

Rizvić, Muhsin, *Književni život Bosne i Hercegovine između dva rata*, III, Svjetlost, Sarajevo, 1980.

Roberts, Mary Louise, *Civilization without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994.

Roh, Franz, „Magic Realism: Post-Expressionism“, u: *Magical Realism. Theory, History, Community*, ur. L. Parkinson Zamora, W. Faris, Duke University Press, Durham, 2005, 15-31.

Roman Petrović. *Retrospektiva*, ur. D. Damjanović, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1988.

Rome, „Prva izložba 'Kluba likovnih umjetnica'“, *Književnik*, 8, Zagreb, 1928, 304-307.

Rozić, Vladimir, *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918-1941)*, Jugoslavija, Beograd, 1983.

Ružička, Kamilo, „Njemačka savremena likovna umjetnost i arhitektura“, *Savremenik*, 12-13, Zagreb, 1931, 154-155.

Самоковлија, Исак, „Изложба четворица“, *Преглед*, 84, Сарајево, 1930, 811-814.

Samokovlija, Isak, „Djeca ulice (priporovijetka)“, *Преглед*, 120, Сарајево, 1933, 702-713.

Schiff, Richard, *Cezanne and the End of Impressionism. A Study of the Theory, Technique, and critical Evaluation of Modern Art*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

Schlogel, Karl, *Moscow, 1937*, Polity Press, Cambridge, 2013.

Selaković, Milan, „Najnovije slikanje Marijana Detonija“, *Преглед*, 196-197, Сарајево, 1940, 273-276.

Selaković, Milan, „XVI izložba hrvatskih umjetnika“, *Преглед*,

Selaković, Milan, „Zla kob hrvatskih reformatora“, *Преглед*, 174, Сарајево, 1938, 339-346.

Selaković, Milan, „Slikarstvo Vilima Svečnjaka“, *Преглед*, 193, Сарајево, 1940, 45-51.

Sidlauskas, Susan, *Cezanne's Other. The Portraits of Hortense*, University of California Press, Berkeley, 2009.

Silver, Keneth, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

Simić, Novak, „Hamza Humo: Slučaj Raba slikara“, *Književnik*, 3, Zagreb, 1930, 328-329.

Simons, Patricia, „Women in Frames. The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture“, u: *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, ur. N. Broude, M. Garrard, Westview Press, Boulder, 1992, 38-57.

Smith, Allison, *Exhausting Work: The Struggle for Women's Emancipation and Autonomy in the Literature of the Weimar Republic*, VDM Verlag Dr. Muller, Saarbrücken, 2008.

Sneeringer, Julia, *Winning Women's Votes: Propaganda and Politics in Weimar Germany*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2002.

Socialist Realisms. Soviet Painting 1920-1970, ur. M. Bown, Z. Tregulova, E. Petrova, Skira, Milano, 2012.

Sodža, Edvard, *Postmoderne geografije. Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, Centar za medije i komunikacije, Beograd, 2013.

Srhoj, Vinko, „Kosta Strajnić i ideja nacionalnog stila u umjetnosti“, u: *Strajnićev zbornik. Zbornik radova povodom 120. godišnjice rođenja i 30. godišnjice smrti Koste Strajnića*, Matica hrvatska-Ogranak Dubrovnik, Institut za povijest umjetnosti, Dubrovnik, Zagreb, 2009, 29-49.

Stanić, Vojislav, *Nova Evropa i Francuska: Poslednji model zapada?“, u: Nova Evropa 1920-1941.*, ur: V. Matović, M. Nedić, Beograd, 2010, 327-339.

Страјнић, Коста, „Југословенске изложбе у Прагу“, *Преглед*, 20, Сарајево, 1927, 8-10.

Strajnić, Kosta, *Umjetnost i žena*, Naklada knjižare J. Merhauta, Zagreb, 1916.

Strajnić, Kosta, „Zagrebačka umjetnička škola“, *Hrvatski đak*, 5-6, Zagreb, 1910, 136-137.

Summerecker, Sigo, „Problem vezanja boja kod starih slikara“, *Преглед*, 101, Сарајево, 1932, 45-48.

Summerecker, Sigo, „Око falsifikovanja Van Gogha“, *Преглед*, 102, Сарајево, 1932, 269-271.

Šegota Lah, Nataša, „Krležina skica za portret Ljube Babića“, u: *Doprinos Ljube Babića hrvatskoj umjetnosti i kulturi*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Moderna galerija, Zagreb, 2013, 101-107.

Šeparović, Ana, Dulibić, Frano, „Nekoliko primjera antimodernizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti“, *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, 37, Zagreb, 2013, 199-210.

Šimić, Antun Branko, „Slikarstvo u nas“, *Savremenik*, 2, Zagreb, 1921, 73-77.

Šimić, Antun Branko, „Konstruktivno slikarstvo II“, *Savremenik*, 3, Zagreb, 1921, 184-185.

Šimić, Antun Branko, „Situacija nemačkog slikarstva. Anketa o novom naturalizmu. Situacija francuskog slikarstva“, *Savremenik*, 4, Zagreb, 1923, 235-237.

Šimić, Stanko, „Seljaštvo kao jedini oslonac demokratije“, *Savremenik*, 7-8, Zagreb, 1938, 741-744.

Šišić, Ferdo, *Povijest Hrvata u vrijeme narodnih vladara*, Pretisak izdanja iz 1925, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1990.

Šnajder, Marcel, „Rasni veltanšaug hitlerizma“, *Преглед*, 115-116, Сарајево, 1933, 387-391.

Thaller, Lujo, „Primedbe o seksualnom odgoju i životu naše ženske mladeži“, *Jugoslavenska žena*, 2, Zagreb, 1919, 80-84.

The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini, ur. K. Christiansen, S. Weppelmann, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2011.

Todorović, Mica, „Jedan pogled na Bosnu i slikarstvo“, *Жена данас*, 24, Београд, 1939, 25.

Tompkins Lewis, Mary, *Cezanne*, Phaidon, London, 2000.

Tooze, Adam, *The Deluge. The Great War and the Remaking of Global Order, 1916-1931*, Allen Lane, London, 2014.

Treća decenija. Konstruktivno slikarstvo, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1967.

Трифунувић, Лазар, *Српско сликарство 1900-1950*, Полит, Београд, 1973.

Trumić, Stojan, „O socijalnom slikarstvu“, *Преглед*, 151-152, Сарајево, 1936, 417-419.

Umjetnost Bosne i Hercegovine 1924-1945., ur. A. Begić, Umjetnička galerija Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1985.

Violeta, „Bubikopf“, *Ženski list*, 7, Zagreb, 1927, 31.

Visković, Velimir, *Krležološki fragmenti. Krleža između umjetnosti i ideologije*, Konzor, Zagreb, 2001.

Васић, Павле, „Изложбе у Уметничком павиљону“, *Уметнички преглед*, II, Београд, 1939, 60-61.

Васић, Павле, „Живот и сликарство“, *Уметнички преглед*, 10, Београд, 1938, 291-297.

Вучетић Младеновић, *Радина, Европа на Калемегдану. „Цвијета Зузорић“ и културни живопис Београда 1918-1941*, ИНИС, Београд, 2003.

Warnier, Raymond, „Kulturni odnosi između Francuske i Jugoslavije“, *Нова Европа*, 4, Загреб, 1928, 105-109.

Wingate, Jennifer, „Motherhood, Memorials, and Anti-Militarism: Bashka Paeff's 'Sacrifices of War'“, *Woman's Art Journal*, vol 29, 2, New Brunswick, 2008, 31-40.

Weis, Jeffrey, „The Matisse Grid“, u: *The Repeating Image: Multiples in French Painting from David to Matisse*, ur. E. Kahng, Yale University Press, New Haven, 2007, 173-193.

Wolff, Jenet, „Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the flaneur)“, u: *The invisible flaneuse?, Gender, public space, and visuel culture in nineteenth-century Paris*, ur. A. D'Souza, T. Mc Donough, Manchester University Press, 2005, 18-31.

Zidić, Igor, *Miroslav Kraljević 1885-1913.*, Moderna, Večernja edicija, Zagreb, 2010.

Zidić, Igor, „Uvod u čitanje (tuđih) pisama“, *Život umjetnosti*, 35, Zagreb, 5-9.

Žižek, Fran, „Praška pozorišta“, *Pregled*, 172-173, Sarajevo, 1938, 443-448.

BIOGRAFIJA:

DRAGAN (DANILO) ČIHORIĆ

Dragan (Danilo) Čihorić, rođen 17. marta 1971. godine, u Boru, Republika Srbija.

Predfakultetsko obrazovanje završio u Zenici.

Studirao na Filozofskom fakultetu u Beogradu, na Odeljenju Istorije umetnosti, ostvarivši prosek ocena 9, 41. Diplomirao 2006. godine temom „Antički motivi u delu Alma – Tademe“, ocenom 10.

Završio master studije 2008. godine, prosekom ocena 9, 50, odbranivši završni rad pod naslovom „Kontekstualizacija vizuelnosti postnarrativnih struktura u ranom delu Šantal Akerman“, ocenom 10.

Na doktorskim akademskim studijama na istom Odeljenju Filozofskog fakulteta u Beogradu, mentor prof. Dr. Lidija Merenik, sa užim usmerenjem na bosanskohercegovačku likovnu situaciju i njene ikonografske specifičnosti dvadesetih i tridesetih godina XX veka. Univerzitetska komisija prihatala mu je tezu doktorskog rada pod naslovom „Između Zagreba i Beograda. Mica Todorović i sarajevska likovna scena tridesetih godina“.

Od 1. aprila 2009. godine zaposlen na Akademiji likovnih umjetnosti u Trebinju. Trenutno u zvanju višeg asistenta na predmetima Istorija umetnosti i Poetike moderne umetnosti.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а ДРАГАН Д. ЧИХОРИЋ

број уписа 080061

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ИЗМЕЋУ ЗАГРЕБА И БЕОГРАДА. МИЦА ТОДОРОВИЋ И САРАЈЕВСКА
УМЕТНИЧКА СЦЕНА ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 27.08.2015.

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора ДРАГАН Д. ЧИХОРИЋ

Број уписа 080061

Студијски програм ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ

Наслов рада ИЗМЕЂУ ЗАГРЕБА И БЕОГРАДА. МИЦА ТОДОРОВИЋ И
САРАЈЕВСКА УМЕТНИЧКА СЦЕНА ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА

Ментор проф. др. ЛИДИЈА МЕРЕНИК

Потписани ДРАГАН Д. ЧИХОРИЋ _____

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 27.08.2015. _____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ИЗМЕЋУ ЗАГРЕБА И БЕОГРАДА, МИЦА ТОДОРОВИЋ И САРАЈЕВСКА
УМЕТНИЧКА СЦЕНА ТРИДЕСЕТИХ ГОДИНА XX ВЕКА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 27.08.2015. _____

1. Ауторство - Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.