

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са XVII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(28–29. X 2022)

Књига III

**СРБИЈА:
ЈЕЗИК НАУКЕ О МУЗИЦИ
&
СРБИЈА**

Уредници
Проф. др Биљана Мандић
Проф. др Јелена Атанасијевић

Крагујевац, 2023.

САДРЖАЈ

О КЊИГАМА СА XVII МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ
СКУПА „СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ” / 5

О ТРЕЋОЈ, УМЕТНИЧКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА СА XVII МЕЂУНАРОДНОГ
НАУЧНОГ СКУПА СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 11

Србија:
језик науке о музици

Биљана Љ. МАНДИЋ
СРПСКА МУЗИЧКА ПЕДАГОГИЈА И ОСНОВНОШКОЛСКИ
СИСТЕМ: ОСВРТ НА ПРОШЛО И ВИЗИЈА БУДУЋЕГ / 17

Марија М. ЂИРИЋ
МУЗИКА У СРПСКОМ АНИМИРАНОМ ФИЛМУ
У ПЕРИОДУ 1969–1977 / 33

Зоран Ж. БОЖАНИЋ
КОНТРАПУНКТСКА ТЕОРИЈА У СРБИЈИ:
ОД ШКОЛСКОГ ПРИСТУПА
ДО НАУЧНИХ ИСТРАЖИВАЊА / 45

Маја В. РАДИВОЈЕВИЋ СЛАВКОВИЋ и Невена Ј. ВУЈОШЕВИЋ
РУКОВЕТ – ФОЛКЛОРНИ БРЕНД
СРПСКЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ / 55

Сања Б. РАНКОВИЋ
ВОКАЛНЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ АНСАМБЛА НАРОДНИХ ИГАРА
И ПЕСАМА СРБИЈЕ „КОЛО” КАО ИДЕНТИТЕТСКИ МАРКЕРИ
У ОКВИРУ ФОЛКЛОРНОГ ПРОФЕСИОНАЛИЗМА / 67

Јуеннинџ Ј. ЏАНГ
АКАДЕМСКО МУЗИЧКО СТВАРАЛАШТВО У КУЛТУРНОЈ РАЗМЕНИ
ИЗМЕЂУ КИНЕ И СРБИЈЕ У ОКВИРУ ПОЛИТИКЕ КИНА – ЗЕМЉЕ
ЦЕНТРАЛНЕ И ИСТОЧНЕ ЕВРОПЕ: ДВА ДЕЛА СРПСКЕ КОМПОЗИТОРКЕ
БРАНКЕ ПОПОВИЋ ЗАСНОВАНА НА КИНЕСКОЈ МУЗИЦИ / 77

Ивана М. МИЛИЋ
ЗНАЧАЈ НАРОДНЕ МУЗИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ У РАЗВИЈАЊУ
НАЦИОНАЛНОГ ИДЕНТИТЕТА ДЕЦЕ ПРЕДШКОЛСКОГ УЗРАСТА / 95

Лиќа М. MARKOVIĆ
МЕТОДИЌКИ MODELI SRPSKIH VIOLINSKIH PEDAGOGA:
OD AUTONOMNOG PRAKTIČIZMA DO INTEGRATIVNIH
ODNOSA SA VANMATIČNIM DISCIPLINAMA / 107

Мирко Р. ЈЕРЕМИЋ
(НЕ)БРИГА О СРПСКОЈ УМЕТНИЧКОЈ МУЗИЦИ – ПРОБЛЕМИ
И ИЗАЗОВИ СА КОЈИМА СЕ СУОЧАВАЈУ МУЗИЧКЕ
ЗАОСТАВШТИНЕ СРПСКИХ КОМПОЗИТОРА / 117

Милена М. СТАНОЈЕВИЋ
ПОЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА У ПЕСМАМА РАМБА
АМАДЕУСА – НОВО ЧИТАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ / 131

Сенка Р. БЕЛИЋ
АКТИВНОСТИ И ПОСТИГНУЋА **СРПСКОГ ДРУШТВА ЗА**
МУЗИЧКУ ТЕОРИЈУ ОД ОСНИВАЊА (2019–2022) / 141

СРБИЈА

Бојана М. ЈЕРКОВИЋ БАБОВИЋ
ТОКОВИ АРХИТЕКТОНСКОГ КОНТЕКСТА: ДИНАМИЗАЦИЈА,
ФРАГМЕНТАЦИЈА И ДЕМАТЕРИЈАЛИЗАЦИЈА / 151

Љубица З. ВИНУЛОВИЋ и Сенка Д. СТОЈКОВИЋ
ОБЛИКОВАЊЕ ВЛАДАРСКЕ ИДЕОЛОГИЈЕ ДЕСПОТА
СТЕФАНА ЛАЗАРЕВИЋА ПУТЕМ ТЕКСТА И СЛИКЕ / 163

Љубица М. ВУЈОВИЋ
РЕЦЕПЦИЈА ИЗЛОЖБЕ ХЕНРИЈА МУРА У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ / 177

Милан А. РАДОЈЕВИЋ
ДОМ КЊИГЕ „ПРОСВЕТА“ У КРАГУЈЕВЦУ:
ОБНОВА И РЕВИТАЛИЗАЦИЈА / 191

Нашилија З. БОГДАНОВИЋ
„ЛИКОВНИ АКТИВИТЕТ“ СТЕВАНА ЖИВАДИНОВИЋА БОРА У МЕДИЈУ
КОЛАЖА И ЊЕГОВА УЛОГА У БЕОГРАДСКОМ НАДРЕАЛИЗМУ / 207

Саша Ј. МИХАЈЛОВ
НЕПОСРЕДНИ ФРАНЦУСКИ УТИЦАЈИ У РАНОМ
СТВАРАЛАШТВУ АРХИТЕКТЕ ЈОСИФА НАЈМАНА / 233

Марија Р. RADISAVČEVIĆ
IZMEĐU „CRNE KUTIJE” I „BELE KOSKE” „GRAY
GATTER” U POLJU PROŠIRENOG FILMA / 249

Neda D. RADOIČIĆ
MANIFESTACIJE FENOMENA FANTAZIJE U FILMU GOSPODIN
RENE MAGRIT REDITELJA ADRIANA MABENA (1978) / 257

Тамара М. СТОЈАНОВИЋ
НАСТАВНИЦИ И ЊИХОВА УЛОГА У УКЉУЧИВАЊУ
ИКТ У НАСТАВУ ЛИКОВНЕ КУЛТУРЕ / 265

Љубица М. ВУЈОВИЋ¹
 Универзитет у Београду
 Филозофски факултет
 Одељење за историју уметности

РЕЦЕПЦИЈА ИЗЛОЖБЕ ХЕНРИЈА МУРА У СРПСКОЈ УМЕТНОСТИ

Рад се бави рецепцијом изложбе британског скулптора Хенрија Мура, одржане у Београду, 1955. године. Теми се приступа кроз анализу домаће штампе, ликовне критике и рецепције у локалној уметничкој заједници. Циљ рада је да одговори на питање да ли је и у коликој мери посета светски етаблираног уметника утицала на промену развоја српске уметности. У раду ће бити размотрен и шири друштвенополитички аспект Мурове посете, као сведочанства промене спољнополитичке оријентације ФНР Југославије. Методологија доминантно коришћена при истраживању ослања се на друштвену историју уметности. У закључку се указује на то да је Мурова изложба превасходно значајна као пропагандно оружје за промоцију западних културних вредности и демонстрацију југословенског отварања ка Западу.

Кључне речи: Хенри Мур, модерна скулптура, социјална историја уметности, Југославија, хладни рат, критичка рецепција

Уводна разматрања

Тема рада односи се на рецепцију изложбе Хенрија Мура, приређене у Уметничком павиљону Цвијете Зузорић на Калемегданској тврђави 1955. године, као једног у низу показатеља све ближих односа између Федеративне Народне Републике Југославије и Велике Британије, односно, у пренесеном смислу, ширег друштвенополитичког и културног отварања према земљама Запада. Попут сродних тема – шире конципираних под окриљем изложби иностране уметности, организованих од почетка педесетих година двадесетог века у југословенским центрима културе: Београду, Загребу и Љубљани – тако ни изложби овог британског скулптора у српској историографији није придавана довољна, ако не ни минимална пажња. Литература доступна на ову тему подразумева текст хрватског историчара уметности Желимира Кошчевића, који анализира Мурову посету Југославији (укључујући и његове наступе у Загребу, Љубљани, делимично и Скопљу), дајући кратак увид, прегледног карактера, о организацији изложбе, преговорима Британског савета и југословенске амбасаде који су претходили њеном приређивању, о пријему у круговима домаће критике, уметника и шире јавности.

Циљ овог рада јесте сагледавање могућих одговора на питање да ли је, или у којој мери је, посета светски етаблираног уметника као што је Хенри Мур утицала на промену тока развоја српске уметности, нарочито скулптуре, током шесте деценије двадесетог века, или је њена основна функција остварена на пољу социјалних и политичких детерминанти датог периода, иначе веома слојевитог и комплексног процеса у локалној историји. Имајући у виду да су културне манифестације – нарочито значајне у периодима друштвених и културних транзиција, дисконтинуитета и флукутирајуће пројекције стварности (Милорадовић 2012: 11) – утицале на конструкцију културног идентитета нације, али и њеног

1 ljubica998.lv@gmail.com

међународног угледа, чини се неопходним увести нове критичке моделе сагледавања дате теме, као и мапирати оне догађаје, односе, процесе, који су учествовали у конструкцији доминантних наратива у области културе и уметности.

Идеолошко-политички и друштвени контекст

Друштвенополитички контекст у Југославији и њени односи са светом у периоду непосредно након Другог светског рата представљају оквир за разумевање и анализу значаја и домета изложбе *Henry Moore sculpture and prints*, представљене у Београду 1955. године, као и њене полемичке рецепције у круговима домаће ликовне критике, савремених уметника и јавности. Стога се чини неопходним осврнути се на каузалности збивања у југословенској политици и уметности, кључне догађаје и процесе, механизме спровођења спољне политике и на друге елементе који су обележили дати период.

Након што се после успостављања комунистичке власти у Југославији држава приклања земљама тзв. блока народне демократије, на челу са Совјетским савезом, почиње период блиских односа, који, упркос почетном оптимизму и победничкој еуфорији, неће дуго трајати. Спуштање гвоздене завесе (симболички почетак хладног рата) само је потврдило до тада све очигледнију позицију Југославије у совјетској сфери утицаја (в. Вучетић 2015: 48–50). Ипак, паралелно са напредовањем Југославије и стицањем све већег међународног угледа и моћи, када се Југославија нашла на путу да постане центар и лидер комунистичког света у југоисточној Европи, долази до кризе у југословенско-совјетским односима, која кулминира драматичним прекидом билатералних односа Резолуцијом Информбироа, 28. јуна 1948. године, када се мења правац спољнополитичког деловања Јосипа Броза и врха државне управе и прокламује идеологија независности у односу на супротстављене блокове (в. Вучетић 2015: 50).

Последично, почетком педесетих година Југославија се све више отвара ка земљама Запада не само економски и војно, већ и културно. Култура и многобројне уметничке манифестације послужиће као спона у којој се ово отварање најпре примећује и која даје најефикасније резултате и најповољније ефекте. Како историчарка Радина Вучетић каже: „Сликовито речено, „не” Стаљину било је „да” многим реалностима западног света, од слободе путовања до рокенрола, најчешће недоступним људима иза „гвоздене завесе”“ (Вучетић 2015: 56) или, у контексту београдских изложби стране уметности, значило је „да” Хенрију Муру.

Временом почиње спор и контролисан, али дугорочан процес либерализације југословенског друштва, који је текао упоредо са репресивним, драстичним мерама кажњавања политичких противника (уп. Круљац 2021: 21). Јерко Денегри, историчар уметности и савременик поменутих дешавања, присећајући се периода педесетих и шездесетих година 20. века, рећи ће како су се све веће слободе могле осетити у домену културе, ликовних уметности или књижевности, где је била могућа егзистенција претпоставке „борбе мишљења” или заузимања различитих „становишта у спору”, док сродних примера у домену схватања основног политичког курса није могло бити (Денегри 2013: 11). Свеопште узето, долази до преображаја друштвене ситуације, до успостављања контакта са светом, препорода уметничке сцене, кроз активности попут приређивања великих изложби иностране уметности, превода литературе, увоза америчких филмова, посета водећих светских интелектуалаца попут Сартра и слично, што на југословенско становништво и омладину врши снажно еманципаторско дејство (в. Денегри 2013: 9–20).

У таквој културној и уметничкој атмосфери долазак уметности Хенрија Мура, али и уметника самог, који је перципиран као симбол вредности либералног хуманизма, имало је снажан одјек, функционишући као својеврсни спољно-политички механизам који је Југославију требало да прикаже као део западног система вредности и корпуса мишљења. Истовремено, треба имати у виду и позицију са које наступа друга страна – у овом случају Велика Британија, чији су интереси на пољу уметности и културе сублимирани у раду Британског савета – и њене мотиве у циљу конструисања пропагандне пројекције о себи као бастиону демократских, хуманих и либералних убеђења на којима британска, а и европско друштво почивају (Хјуз 2016).

Конечно, шеста деценија је у уметничком животу Југославије и Београда, као њене престонице, период сустизања и надокнађивања многих заостатака изазваних ратним стањем и идеолошком изолацијом пред спољашњим утицајима, период успостављања и консолидације ликовне сцене.

Културна клима педесетих година у Београду

Југословенску и српску ликовну сцену педесетих година карактерисао је прилично брз раскид са естетиком социјалистичког реализма, доминантном уметничком филозофијом установљеном по ослобођењу и успостављању комунистичке власти. КП Југославије благовремено је почела напуштати партијско-државни модел у развоју културе. Са једне стране, узрок се може пронаћи у стратешком удаљавању од идеала СССР-а и истовременом, свесном, такође стратешком везивању за Запад, да би, од шестог Конгреса СКЈ (1952), партија званично напустила административни прилаз уметности, а незванично наставила са пажљивим праћењем актуелних дешавања на уметничкој сцени (уп. Мереник 2010: 61). Након што је постало евидентно да „помирења” са СССР-ом неће бити у догледно време, уметност, пратећи шире политичке интересе, почиње да усваја, негује и, сходно сопственом темпераменту, даље развија култ модернизма, а југословенска уметност све више почиње да се образује у контексту европске уметности и културе.

Као преломни период у успостављању модернистичког модела обично се узима почетак педесетих. Године 1950. приређена је изложба *Новија француска уметности*, као и изложба Миће Поповића у Уметничком павиљону у Београду (уп. Денегри 2013: 81–88; Мереник 2010: 83–85). Још чешће издвајана у историографским текстовима јесте самостална изложба Петра Лубарде у Галерији УЛУС-а у Београду (мај 1951).² Речима Миодрага Протића, насиље соцреализма је у Београду, 1951. године, замењено слободом стварања, захваљујући новом политичком процесу, а следеће године, у Љубљани, на Конгресу књижевника, Крлежин реферат „О слободи културе” дефинисао је стање у ком се уметност нашла након раскида са ИБ-ом, речима да је „партијна (уметност) била мртва, а антипартијна немогућа” (Протић 2009: 53). Велики значај Крлежиног обраћања потврдиће и историчарка уметности Лидија Мереник која говор сматра изузетно важним догађајем, „ако не и најважнијим у клими партијског напуштања социјалистичког реализма и ждановско-стаљинске концепције уметности” (Мереник 2010: 70).

Модернистички модел, хетерогеног карактера, у великој мери заснован на даљем развоју начела међуратног модернизма, пласирао је високи

² Више о изложби Петра Лубарде у: Денегри 2013: 117–127; Мереник 2010: 86–88; Протић 1995.

еманциповани модернизам у циљу додатног наглашавања еманципованости државног система и културне политике, али и како би репрезентовао политичко отварање ка Западу. Послератни југословенски и српски модернизам педесетих година имао је више својих облика, али они основни могу се препознати у послератном „модерном традиционализму”, „социјалистичком естетизму”, „социјалистичком модернизму” или „декадентном модернизму”, терминима који најпре говоре о социолошким и културним, не и вредносним категоријама (уп. Денегри 2013: 47-55; Мереник 2010: 14).

Када говоримо о педесетим годинама, тема која изискује посебну пажњу јесте питање изложби иностране уметности у Београду и њихова рецепција од стране домаће јавности, ликовне критике, као и потенцијални пренос утицаја на локалне уметнике. Када је политика постепеног, онда и коначног отварања према Западу постала евидентна и званично установљена, искристалисала се неопходност постојања установа, организација, медија, чак и појединаца, који би такву политику сарадње са капиталистичким земљама спроводили у дело. Нарочит допринос организацији великог броја изложби иностране уметности, приређених између 1950. и 1961. године, дале су постојеће музејске институције и појединци који су се нашли на функцијама у Комисији за културне везе са иностранством (в. Денегри 2013: 13). Прва у низу била је поменута *Изложба француских сликара* (1950); затим су уследиле *Савремена француска уметности* (1952); *Ле Корбизје и Избор дела холандског сликарства* (1953); *Хенри Мур, скулптуре и цртежи* (1955); изложба *Модерна уметности у Сједињеним Државама. Селекција из збирке Музеја модерне уметности у Њујорку* (1956); изложба *Савремена италијанска уметности* (1957); друга изложба *Савремено француско сликарство* (1958); и изложба *Збирка Урвајер* (1959), са завидном колекцијом надреалиста и апстрактне уметности (уп. Денегри 2013: 13; Вучетић 2015: 240; Мереник 2010: 64).

Након периода друштвене, културне и уметничке (само)изолације, београдска публика добија понуду највиших достигнућа модерне уметности из целог света, што локалним уметницима пружа неопходни подстицај за надокнађивање дефицита створеног у периоду доминације социјалистичког реализма и, како Денегри подсећа: „Сувише је истицати што су за оне који су пратили уметнички живот, од професионалаца до шире културне публике, могли да значе сви ови (и још многи други мање спектакуларни) сусрети” (Денегри 2013: 13).

Изложба Хенрија Мура била је само један у низу важних догађаја који су проистекли из новоуспостављених културних и политичких веза са западним светом. Представљајући рад уметника из многих земаља, социјалистичка Југославија се могла позиционирати као симбол слободе појединаца и слободе нације. У извештајима, који су пажљиво вођени за сваку годину, проналазимо да: „Ова година, 1955, означује за Југославију врхунац ликовно-уметничког стваралаштва, као и ликовно-уметничких акција и размена, неслућених уопште у овим размерама пре овог Другог светског рата, а најбогатијих и на највишем просеку после Ослобођења”, а неколико редова даље: „Можда је најзначајнији контакт са уметношћу и уметником била изложба скулптура и цртежа британског вајара Хенри Мура, лауреата XXIV Бијенала у Венецији и II Бијенала у Сао Паолу. Његова уметност, актуелна и жива приказана је у Загребу марта месеца, априла у Београду, маја у Скопљу и Љубљани. Уметник је боравио у Загребу, Љубљани и Београду као гост Југославије” (в. АЈ-559-10-23: 445-447).³

³ Општи извештаји за 1955. годину, II део.

На пољу конкретних уметничких дешавања, стилска дебата о реализму, фигурацији, хуманизму насупрот апстракцији и анти-хуманизму, била је актуелна карактеристика педесетих година широм западне хемисфере. Југословенска критичка мисао, до овог тренутка већ у основи опредељена по питању своје позиције на идејној и квалитативној равни апстрактно-фигурално, додатно је подстакнута доласком Мура и његове уметности. Иако је до 1955. године било политички и идеолошки јасно да је социјалистички модел већ мање-више напуштен, суштинско питање у свим расправама стално се враћало на проблем „људске димензије у уметности“. Изложба Хенрија Мура понудила је одговор на то питање.

Хенри Мур у Београду

Комуникација између југословенских званичника и Британског савета започета је прелиминарним преговорима о теми потенцијалне изложбе британске уметности у Југославији. Оно што је утицало на одабир Мура у односу на представљане историјског или савременог британског сликарства – у том периоду свакако ређе излагане и промовисане гране британске уметности – јесте помисао да би Мурова дела, посебно његови цртежи из лондонских ратних склоништа, али и он сам, могли извршити нарочит утицај на југословенску средину и народ, што је било од посебног значаја како за британску, тако и за југословенску пропагандну делатност педесетих година (в. АЈ-559-99-220).⁴ Конкретни темељи изложбе постављени су већ у првој половини 1954. године посетом Најдана Пашића и Стевана Мајсторовића уметниковом атељеу у Хертфордширу, стотинак километара изван Лондона,⁵ а најаве изложбе почеле су да се појављују у југословенској штампи лета 1954, а наставиле у првим месецима 1955. године (Кошчевић 2016: 7). Изложба је требало да гостује у престоницама четири федеративне републике: Хрватске, Србије, Македоније и Словеније, у периоду између марта и маја 1955. године.

Године 1955, 29. марта, у Уметничком павиљону Цвијете Зузорић на Калемегданској тврђави, отворена је београдска изложба уз посебне свечаности. Свечаној инаугурацији присуствовали су Хенри и Ирина Мур, а изложбу је отворио Марко Ристић, тадашњи председник Одбора за културне везе са иностранством (Кошчевић 2016: 7).

У свом кратком, али ангажованом предговору пратећег каталога Иво Фролће, у маниру вештог дипломате, подсетити читаоца да, поред несумњивог уметничког значаја, ова изложба има и друштвенополитичку одговорност:

Изложба умјетничких радова из богате ризнице скулптора Henry Moorea у Загребу, Београду и Љубљани, као и прошлогодишња изложба наших фресака у Единбургу и Лондону, представљају, без сумње, двије најзначајније акције на пољу остваривања културних веза између Енглеске и Југославије и међусобног упознавања. Дјело уметника такве афирмације и утјецаја у савременом културном свијету, као што је Henry Moorea, не може да не буде добродошло у свакој културно развијеној и слободној средини, која жели и може да непосредно осјети дах прегнућа, бојазни и снова – једног вида свијета у којем живимо, без обзира на појединачне интимне афинитете или одбоје. Зато са неподвојеним интересом примамо и изложбу и самог аутора, који ће у оквиру њеног трајања бити и лично наш драги гост. (в. Фрол, према: *Henry Moore: sculpture i crteži*: 5).

4 Предмет: Изложба Henry Moore-a, Број: 193, 25. мај 1954. (АЈ-559-99-220).

5 Пашић је био у функцији аташеа за штампу Југословенске владе у Лондону, а Мајсторовић новинар НИИ-а. (према: Кошчевић 2016: 6).

За Мурову посету Београду, која је трајала неколико дана, приређен је богат друштвени програм који се заснивао на Муровим посетама атељеима домаћих уметника, разговору, свечаним вечерама, пријемима, банкетима, итд. Једна од најважнијих посета била је она атељеу скулптора Томе Росандића, у пратњи Ива Фрола (секретара Савезног комитета за културне везе са иностранством), где је Мур, између осталих, упознао и Фролову супругу, скулпторку Олгу Јанчић.⁶ У Росандићевој мајсторској радионици упознао се са многим младим вајарима и студентима вајарства, разгледао њихова дела и, по сведочењу многих присутних, са свима водио садржајне разговоре ненадмено и са пуним уважавањем њиховог лика и дела. Потврду налазимо и на фотографијама насталим том приликом, које нам пружају увид и осликавају делић атмосфере (сл. 1). Разговоре је водио са Росандићем (сл. 2), Олгом Јанчић, Аном Бешлић и Милицом Рибникар (сл. 3). Посетио је и вајара Ристу Стијовића, као и сликаре Петра Лубарду, Пеђу Милосављевића и Мила Милуновића. Мур је присуствовао бројним свечаним пријемима, у друштву сликара Марка Челебоновића, приликом којих је очарао госте и колеге својом љубазношћу, ненаметљивошћу и једноставним одговорима. Претходно упознат са делом Петра Лубарде, чије радове је видео на Бијеналу у Сао Паолу, Мур се, приликом сусрета са сликаром у Београду, наново осврнуо на лажне предрасуде које су на Западу присутне о југословенској уметности. Према једном од чланака објављених у штампи поводом Мурове изложбе, Хенри Мур је прокоментарисао: „За мене је снажна индивидуалност дела Петра Лубарде најбољи показатељ да су западни ставови по питању тога да се уметност у Југославији ствара по наруџбини лажни”, и даље рекао: „на најбољи могући начин је противречио [Петар Лубарда] разним гласинама о диктираној уметности у Југославији које су тада кружиле Западом” (И.Б. 1955).

До тренутка Муровог доласка у Београд, југословенски уметници, нарочито скулптори, били су упознати са његовим радом и већином тадашњих достигнућа. Ипак, за многе од њих оваква прилика значила је много. Она је, у одређеном смислу, представљала повод за додатно окретање локалне скулпторске продукције смеру *виџиализма* у скулптури, чији је најдиректнији представник био Мур (в. Рид 1980: 163). Међутим, успостављање нове уметничке парадигме, засноване на витализму и умереној апстракцији у југословенској средини, и њено објашњење искључиво кроз призму Мурове посете, 1955. године, по свему судећи јесте погрешно. Хронолошки претходећи Муровој посети Београду, 1955, Ана Бешлић и Олга Јанчић у свој рад почињу да инкорпорирају начела органске скулптуре и изграђују индивидуалне, аутономне скулпторске профиле.⁷ Стога се чини оправданим што се Јанчић није сложила са преувеличаном интерпретацијом Муровог утицаја на развој уметности локалних вајара и накнадном сугестијом да је изложба његових дела представљала прекретницу у југословенској скулптури. Ипак, Мурова посета несумњиво јесте била значајан подстрек у процесу еманципације од естетике социјалистичког реализма, која је, у домену скулптуре, насупротив сликарству, знатно дуже претрајавала, као и у постепеном преусмерењу културне стратегије ка западном модернизму, у правцу чијих начела и вредности је, од тада па надаље, требало засновати формирање домаћих уметника послератне

6 Тај сусрет неће бити и последњи, јер ће, свега четири године касније, у оквиру стипендије за боравак у Паризу и Лондону, Јанчићева посетити Мура у његовом атељеу у Хертфордширу.

7 Херберт Рид ће, 1964. године, у свој преглед историјата модерне уметности уврстити Олгу Јанчић. У другом југословенском издању Ридове књиге *Историја модерне скулптуре*, из 1980. године, на 191. стр. налази се репродукција скулптуре *Двосируки облик* (1962) Олге Јанчић.

генерације. У нацрту писма, које је Карел Добида (Karel Dobida), словеначки историчар уметности, упутио Хенрију Муру, стоји: „Млађи уметници, посебно вајари, осетили су снажан подстицај овом изложбом, као и прилику да разговарају о принципима скулптуре” (Кошчевић 2016: 14).

Домаћа штампа о Муру или „неколико медитација поводом Мура, али не за Мура. За нас.” – М. Б. Протић

Мурова уметност стиже у Југославију у време када су идеолошки табуи везани за соцреализам већ разбијени, ликовна критика на линији мисли модерне уметности, а сами критичари у великој мери упознати са ликом и делом Хенрија Мура. У београдској средини центар полемичке мисли био је часопис *Савременик*, оријентисан ка уметности реализма и њеним социјалним аспектима, док су се на страницама гласила *Дело* могла читати нешто актуелнија схватања на тему модернистичке уметности.⁸

Писати и извештавати о Муровој изложби значило је, неминовно, индиректно се упустити у уметничку теорију, филозофију, али и у дневнополитичка збивања. Није неуобичајено да су аутори текстова неретко реферисали о појавама невезаним за саму уметничку праксу или су њу доводили у везу са осећањима, страдањем и патњом које су препознавали у Муровом раду или су пак скретали пажњу на нешто савременију проблематику константног осећања претње и страха услед хладног рата; једном речју, читавали савремене друштвене процесе у уметничка дела.

Оно што се чини заједничком матрицом, коју је више аутора прихватило, јесте следећа структура текста: уводне информације о томе где, када и чија изложба је приређена односно отворена, кратка биографија уметника неопходна за даљу полемику, анализа Мурових скулптура, мање или више директно понављање увида Херберта Рида о повезаности Мурових дела са природом, као и о поштовању природних материјала и угледању на праисторијску уметност, затим евентуални искорак у самосталну оцену дела и закључак. Све то говори о потреби да се просечни читалац прво обавести о томе ко је Мур, каква је његова историја, из каквог друштвеног миљеа потиче, на који начин је то утицало на формирање његове уметности, да се понуди лична оцена такве уметности, итд. Међутим, ништа мање важно, чак можда и важније, јесте оно што се чита између редова, а што се налази у сфери дневне политике и још увек, за многе, сувише блиске и свеже историје, а што у свакодневном дискурсу преузима позицију референтне вредности: на којој страни је Мур учествовао (директно или индиректно) у Другом, али и Првом светску рату или са које стране „завесе” се налази у нешто рецентнијим ратовима као што је хладни рат, а све у циљу тога да се на крају дође до закључка ком и каквом систему вредности такав уметник припада и процени да ли је таква уметност, али и животна филозофија, нешто што је „овде” добродошло.

Тема разарања људи и људског наслеђа очито је, и после десет година од вршетка Другог светског рата, била изразито актуелна, те се нашла у више текстова о Муровој изложби. Перманентно, психичко разарање наставило се константном тензијом хладноратовских (не)прилика и дало повода ауторима да, кроз такву друштвену призму, пишу о уметности која, изузев цртежа из лондонских

8 У Загребу то су била гласила *Кружови*, *Човек и простор*, *Republica* и дневне новине *Вјесник*, а у Љубљани *Наши разгледи* (према: Кошчевић 2016: 7).

склоништа, није директно била везана за ратно искуство. Војкан Швед ће, после посете Уметничком павиљону, остати у благом стању шока и страха, што ће са читаоцима *Дневника* поделити на следећи начин: „Само облици једне доминантне лежеће фигуре, и само једна асиметрична фигура – или тело, или стуб, или камен, или привиђење – која је била – облици. Наизглед нигде љубави и нигде човека. А Мур је написао: ‘Људски је лик оно што мене највише занима’” (Швед 1955). Ипак, оно што је пробудило осећање нелагоде није била ниједна од монументалних, дисторзираних фигура, са пробушеним грудима или абдоменом, већ један мали цртеж у низу, највероватније из серије лондонских склоништа:

Један ходник, можда ров, можда склониште из прошлог, „обичног” рата, можда из будућег атомског. И шпалир један у мраку ходника, људски, у страху, погнут и стешњен под звуковима који се ту не чују али који ту живе са својим тоновима ужаса умирања. А далеко у нама је непрекидна човекова жеља за животом, и, с том жељом увек, страх за животом. (Швед 1955)

На тему полемике о томе колико је Мурова изложба допринела коначном урушавању идеологије социјалистичког реализма у уметности, Протић ће приметити да је Мурова изложба била „не почетак краја догматизма, већ наставак његове пропасти”, даље додајући како је изложба „подстицала уметничку обнову и учврстила слободе стечене између 1950. и 1954.” (Кошчевић 2016: 8), за које се залагао не само у својству ликовног критичара, већ и кроз своју уметничку праксу, као један од водећих модерниста и члан Децембарске групе. У свом, више пута навођеном, научно и методолошки доследном тексту за *НИН*, Протић ће, из перспективе некога ко је и сам уметник, са пуним разумевањем и уважавањем, прићи вишеструкој анализи Мурове скулптуре, уједно успевајући да избегне „замке” општих места његове биографије или аналогјских објашњења рупа у скулптурама као последица ратних траума.

Готово сви аутори сложили су се да је значај изложбе несумњиво велик и позвали читаоце да и сами оду и увере се у то. Тако, аутор Б. Д., 7. јуна, у *Загзузи* објављује текст „Енглески вајар Хенри Мур излаже у Београду”. После сервисних информација о изложби, која је, након Загреба, пристигла у Београд, аутор почиње интерпретацију дела:

Изложбене просторије Уметничког павиљона препуне су фигура чудних облика, нашим чулима скоро недокучивим... /.../ На једном постољу изложене су две фигуре у седећем положају, два лика, али док о њима размишљамо, намеће нам се питање чега људског имају, јер фигуре не личе скоро ни на једно живо биће. Па ипак је уметник тој фигури дао неки смисао, неку моћ и милост попут идола који су нам у прастара времена оставили примитивни народи. (Б. Д. 1955)

Коначно, пасус који сумира остале дао/дала је Л. В. С., за *Омладину*, на следећи начин:

Мур најрадије ради фигуре и групе великих размера, у дрвету и камену. Смело је прекинуо са свим што је представљало чврсте законе вајарства и створио скулптуру која раније заиста није била виђена. Мада има дела која се могу уврстити у апстрактно вајарство и која ће остати страна већем броју гледалаца па и уметника, у основи његовог става никако није бекство од живота и реалности, већ само дубоко сопствени начин доживљавања света, материје у простору и простора саме материје. Његова најбоља дела, мада смела и досад невиђена у изразу, носе један човечан став и осећање снаге која је исто толико људска колико и снага саме природе, планина, камена и дрвета. (Л. В. С. 1955)

Закључак

Мур је велики хуманиста, филозоф и песник по идеји од које полази, по осећању које изражава, без обзира да ли је у једном делу ајсџрактинији а у другом конкретнији и без обзира (ујраво зајо) шјо „реалиста” у школском значењу никад није. – М.Б. Протић (1955)

Ситуација у којој су се, након 1945. године, нашле земље Западне Европе, учеснице Другог светског рата, обележена је напорима за поновним конституисањем државности, али на линији свеобухватнијег, чак заједничког европског модернизма. У случају Југославије, прве послератне године прошле су у друштвеном и културном гравитирању ка Совјетском Савезу, да би тек почетком педесетих година дошло до усвајања „европског” модела када је започето и стварање темеља будућег друштвеног и културног развоја, а вредности, које су тада препознате и установљене, опстале су у већој или мањој мери све до распада државе. Модернистички модел, формиран као прелазни, еволутивни хибрид и прогресивни отпор социјалистичком реализму временом постаје симболички и метафорички знак социјалистичке демократије као новог, јединственог политичког опредељења ФНР Југославије.

Велика Британија је била свесна да има шта да понуди када је висока уметност, нарочито скулптура у питању, те ју је интензивно користила као хладноратовско оружје против идеолошких непријатеља. Отуда се искристалисала идеја о Муру као симболичком отелотворењу ратника за слободу, мир, либерална и социјалдемократска уверења. Пропагандна промоција држава са западне стране гвоздене завесе, поред личне користи одговарала је и државницима попут Тита, који је нову званичну политику Југославије заснивао на зближавању са западним силама, а дистанцирању од диктаторских социјалистичких режима као што је био Стаљин. У југословенско-западним односима обе стране имале су својих интереса да посебну пажњу обрате високој култури. Приређивање изложбе као што је Мурова могло је имати, и имало је, неколико позитивних исхода. Она је задовољила потребу интелектуалне и уметничке елите за модернистичким и авангардним остварењима високе уметности, док су, са друге стране, и припадници политичког миљеа могли пласирати привид Југославије као демократичне средине, спремне за надокнађивање немилих заостатака. Управо зато, уметност и култура имају истакнуто место у разматрањима спољнополитичких промена које су се педесетих година догодиле у Југославији.

Специфичност југословенског социјалистичког друштва била је та да је, још у првим градивним периодима његовог сазревања, уочен значај савремене уметности у промовисању Југославије као либералне, демократске (само начелно, не и практично) модерне државе. Године 1955, 11. августа, Лилиан Сомервил (Lilian Somerville), директорка Одељења за лепе уметности Британског савета, писала је својој пријатељици Хелен Кап (Helen Capp), директорки Градске галерије у Вејкфилду, и другима који су позајмили Мурова дела из својих колекција за потребе југословенске изложбе: „[...] нико није био сасвим спреман за њен феноменални успех у Београду, Загребу, Скопљу и Љубљани где је, како се процењује, око четрдесет и пет хиљада људи, у целини, посетило изложбу” (Кошчевић 2016: 14). Била је то потврда за обе стране и за све који су учествовали у реализацији изложбе, као и значајно остварење за уметнике и критичаре у свим главним центрима у Југославији, да су донели исправну одлуку у корист свих заинтересованих. Представник Британског савета у Југославији, у свом годишњем

извештају о активностима за период од априла 1955. до марта 1956. године, сумирао је свој утисак у краткој, али упечатљивој изјави да је Хенри Мур „освојио срца југословенског уметничког света” (Кошчевић 2016: 14).

Може се дискутовати на тему конкретних уметничких утицаја на формално и идејно формирање младих скулпторских нараштаја, можемо полемисати о квантитативности одјека Мурове скулптуре, тражити (ин)директне подстицаје у српској скулптури након 1955, али, на пољу квалитативних импликација, јасно је да је Мурова изложба оставила печата.

Литература

- Вучетић 2015: R. Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, Beograd: Službeni glasnik.
- Денегри 2013: J. Denegri, *Srpska umetnost 1950-2000. Pedesete*, Beograd: Orion Art.
- Димитријевић, Бранислав. “Iron Curtain Raiser’ – An Exhibition of American Modern Art in Belgrade and its relation to “Socialist Modernism” and “Socialist Consumerism” in SFR Yugoslavia in the 1950s”, доступно на: Academia.edu, 13. 4. 2022.
- Каталог 1980: *Југословенско сликарство шесте деценије*, Хронологија, Београд: Музеј савремене уметности.
- Каталог изложбе 1951: *Izložba slika Petra Lubarde*, Beograd: Umetnička galerija ULUS.
- Каталог изложбе 1955: *Henry Moore: skulpture i crteži*, Komisija za kulturne veze sa inostranstvom FNRJ, 1955.
- Кошчевић 2016: Ž. Koščević, “Henry Moore’s Exhibition in Yugoslavia, 1955”, *British Art Studies*, Issue 3.
- Круљац 2021: V. Kruljac, *Polemicki konteksti beogradskog enformela*, Beograd: Vujičić kolekcija.
- Мереник 2010: L. Merenik, *Umetnost i vlast. Srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd: Fond Vujičić kolekcije i Filozofski fakultet u Beogradu.
- Милорадовић 2012: Г. Милорадовић, *Лейоша под надзором: Совјетски културни утицаји у Југославији: 1945-1955*, Београд: Институт за савремену историју.
- Протић 1995: М. Б. Протић, *Петар Лубарга*, Савременици I, Београд: Нолит.
- Протић 2000: М.Б. Протић, *Нојева барка, Поглед с краја века (1900-1965)*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Протић 2009: М. Б. Протић, *Нојева барка III*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Рид 1980: Н. Rid, *Istorija moderne skulpture*, Beograd: Jugoslavija.
- Хјуз 2016: Н. М. Hughes, “The Promotion and Reception of British Sculpture Abroad, 1948–1960: Herbert Read, Henry Moore, Barbara Hepworth, and the “Young British Sculptors””, *British Art Studies*, Issue 3.

Новинска грађа:

- Б. Д. 1955: Б. Д. „Енглески вајар Хенри Мур излаже у Београду”, *Загруга*, 7. јун 1955.
- И.Б. 1955: И.Б. „Пуна слобода умјетничког израза: британски вајар Хенри Мур напустио је синоћ нашу земљу”, *Политика*, 13. април 1955.
- Л. В. С. 1955: L. V. S. „Veliki engleski vajar u našoj zemlji. O Henri Muru i on o sebi.”, *Omladina*, 7. april 1955.

Лукић 1963: С. Лукић, „Социјалистички естетизам, једна нова појава”, *Политика*, 28. април 1963.

Протић 1955: Миодраг Б. Протић, „Хенри Мур”, *НИН*, 3.4.1955.

Швед 1955: Војкан Швед, „Доживљај на Калемегдану. Хенри Мур у Уметничком павиљону у Београду”, *Дневник*, 17. април 1955.

Архивски извори:

1. Архив Југославије (АЈ) – Фонд 559: Савезна комисија за културне везе са иностранством
2. Документација Музеја савремене уметности у Београду – Хемеротека; Збирка изложбених каталога
3. Документација Народног музеја у Београду – Хемеротека

RECEPTION OF HENRY MOORE'S EXHIBITION IN SERBIAN ART

Summary

The first post-war years in Yugoslavia were spent in social and cultural gravitation towards the Soviet Union, and it was only in the early 50's that the "European" model was adopted. That was the period when the creation of the foundations for future social and cultural development began and the values that were then recognized and established survived until the collapse of the state. The modernist model, formed as a transitional, evolutionary hybrid and progressive resistance to socialist realism, over time became a symbolic sign of socialist democracy as a new, unique political orientation. Cultural manifestations such as large exhibitions of foreign art influenced the construction of the nation's cultural identity, but also its international reputation. Henry Moore's exhibition satisfied the need of the intellectual and artistic elite for modernist and avant-garde achievements of high art, while on the other hand, Yugoslavia proved to be a democratic environment, ready to make up for the artistic and social remnants acquired during the period of isolation (1941-1951). The outcome of Moore's visit in the context of Serbian art, as well as the reception of his work, was undoubtedly significant as a stimulus in the process of emancipation from the aesthetics of socialist realism, as well as a gradual redirection of the cultural strategy towards Western modernism, modernism, the principles and values of which were supposed to serve as a basis for the formation of the post-war generation of local artists.

Key words: Henry Moore, modern sculpture, social history of art, Yugoslavia, Cold War, critical reception

Ljubica M. Vujović



Сл. 1. Олга Јанчић, Хенри Мур, Милица Рибникар, Ана Бешлић (седи), Анте Гржетић, Ратомир Стојадиновић у Мајсторској радионици Томе Росандића, Београд, 1955.



Сл. 2. Хенри Мур и Тома Росандић у Мајсторској радионици Томе Росандића, Београд, 1955.



Сл. 3. Олга Јанчић, Ана Бешлић, Милица Рибникар и Хенри Мур у Мајсторској радионици Томе Росандића, Београд, 1955.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78(497.11)(082)
7(082)
37.091::78(082)
78:323.1(=163.41)(082)

МЕЂУНАРОДНИ научни скуп Српски језик, књижевност, уметност (17 ; 2022 ; Крагујевац)

Српски језик, књижевност, уметност. Књ. 3 : зборник радова са XVII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28-29. X 2022). Србија: језик науке о музици & Србија / уредници Биљана Мандић, Јелена Атанасијевић. - Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет, 2023 (Београд : Донат граф). - 274 стр. : илустр. ; 24 cm

Текст ћир и лат. - Тираж 150. - Стр. 5-9: О књигама са XVII међународног научног скупа „Српски језик, књижевност, уметност” / уредништво. - Стр. 11-12: О Трећој, уметничкој књизи зборника са XVII међународног научног скупа српски језик, књижевност, уметност / уредници. - Напомене и библиографске референце уз радове. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries.

ISBN 978-86-80596-31-0
ISBN 978-86-80596-31-0 (низ)

а) Музичко васпитање -- Зборници -- Србија б) Уметност -- Мотиви -- Србија
-- Зборници в) Музика -- Националн идентитет -- Зборници

COBISS.SR-ID 127774473