

## SOCIJALISTIČKI REALIZAM I SRETEN MARIĆ

*Apstrakt: U istorijama srpskog slikarstva Sreten Marić važi za protagonistu socijalističkog realizma, i to na osnovu jednog članka – kritike na izložbu Udruženja likovnih umetnika Srbije u korist ranjenih boraca (otvorena krajem 1944. u Beogradu, a članak je objavljen u listu Politika u božićnom broju 1945). Ne poričući istorijsku ocenu, autor pledira za nijansiraniji stav i izlaže tezu da je socijalistički realizam bio u prvom redu jedan sklop društvenih odnosa, pa tek onda i neka sadržinski određena doktrina. Uvidom u izvore, zaključio je da Marić nije bio teoretičar socijalističkog realizma, ali ideolog socijalnog slikarstva jeste bio, uz veru u sintezu Umetnosti i Revolucije. Za poređenje su mu poslužili Miroslav Krleža i Georg Lukács: ni jedan, ni drugi nije bio protagonist socijalističkog realizma, mada su obojica pripadala čvrsto tzv. levoj misli.*

*Ključne reči: socijalistički realizam, istorija slikarstva, socijalna umetnost, sinteza, Sreten Marić.*

Za formativne godine druge Jugoslavije\*, a to znači od 1944. i dalje, prvi krug istorijskih ocena davno je dat; drugi ili treći, protivrečan, polemičan, nesumnjivo je u opticaju; prirodno je da će se i u budućnosti obznanjivati povesni sudovi i nova tumačenja bude li postojala znatnija nesaglasnost u interpretacijama, a ličnosti iz toga doba sada su prevashodno *u istorijskoj perspektivi*.

Nema nikakvog razloga da i Sretena Marića ne saobrazimo tom vidokrugu. Kada je on – još uvek je trajao Drugi svetski rat – objavio u dnevnom listu *Politika* likovnu kritiku na jednu izložbu<sup>1</sup>,

---

\* Rad je napisan u okviru naučnoistraživačkog projekta Instituta za filozofiju i društvenu teoriju u Beogradu (br. 2156) koji finansira Ministarstvo nauke i zaštite životne sredine Republike Srbije. Ovo je finalna i ekstenzivna verzija. Ranije je izlagan sažeto, u obliku prilagođenom usmenoj reči, na Okruglom stolu „Život i delo Sretena Marića“, koji je održan u Kosjeriću, 14–15. novembra 2003. godine; u neizmenjenoj formi, pod naslovom „Sreten Marić i socijalistički realizam“, objavljen je u književno-filozofskom godišnjaku Sretena Marića *Raskršća*, 2003, god. I, br. 1, str. 53–61.

<sup>1</sup> Dr Sreten Marić, „Povodom jedne izložbe bez datuma“, *Politika*, 6, 7. i 8. januar 1945 (Božićni broj), str. 7.

članak je shvatao kao *lični stav*, po vlastitoj interpretaciji, uz već ustaljeni običaj: pisao je onako kako je to radio i u predratnoj, buržoaskoj Jugoslaviji. A umetnici su napis, s druge strane, doživeli kao političku direktivu; istoričari slikarstva, pak, uredno su, u finalu, za beležili tekst kao primer socijalističkog realizma u likovnoj kritici.<sup>2</sup>

Pokušaj revizije jednom već date istorijske ocene nije mi u pameti; pre je reč o širem objašnjenju, o potrebi istančavanja stavova. Da, Marić se našao u okružju socijalističkog realizma, u jednoj od njenih struja, onoj najubojitijoj. Međutim, da li je bio i *ideolog* tog pravca? Upravo zbog takvih i sličnih pitanja potrebne su nijanse, to znači *pažljiva* analiza tekstova. Ovde bih samo nagovestio tezu: socijalistički je realizam bio u prvom redu jedan *sklop društvenih odnosa*, pa tek onda i neka sadržinski određena doktrina. Svojevremeno je to lepo primetio rahmetli Sveta Lukić primedbom o *socijalističkom estetizmu*: sklop isti, sadržaj nešto malo drugačiji.

Kao što postoji dilema da li je Georg Lukács bio teoretičar socijalističkog realizma, slično se pitanje može postaviti i na likovne kritike koje je objavljivao Sreten Marić: da li je bio pristalica tog pravca, ako ne i teoretičar? Svakom ko poznaje predratni rad Matije Nenada (pseudonim Sretena Marića) nije teško uočiti da napis u *Političari*, u osnovi, *ne protivreči* njegovom ranijem stavu.<sup>3</sup> Imajući u vidu samo naslove i datume – „Slikarstvo u čorskokaku“ (1937), „Povodom jedne izložbe bez datuma“ (1945) – vidi se već na prvi pogled da je autor jednako kritičan, ali i da ima svoj stav, svoj ideal slikarstva. Sanjao je, naime, o *sintezi* Umetnosti i Revolucije. Ova poslednja je za njega *tada* bila nesumnjiva; poteškoća je bila u Umetnosti. Jednom rečju, očekivao je od naših umetnika, posle strahotnog rata, ništa manje nego novu *Guernicu*, a naišao je na bezvremene „mrtve prirode“. Da li, međutim, to Picassoovo svakako najpoznatije delo, prožeto apstrakcijom, ide u red klasičnih socrealističkih vrednosti?

<sup>2</sup> D. Đodević, „Socijalistički realizam 1945-1950“, u: *1929-1950. Nadrealizam (i) socijalna umetnost*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969, str. 70; M. B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, drugi tom, Nolit, Beograd, 1970, str. 354; L. Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900-1950*, Nolit, Beograd, 1973, str. 255, 417.

<sup>3</sup> Za suprotno mišljenje, vid. Vera Jovanović, *Liza Križanić*. Život i slikarstvo, autorsko izdanje, Novi Sad, 2001, str. 54 („potpuna metamorfoza“), str. 56 („stavovi dijametralno suprotni od predratnih“).

U interpretacijama se često sledi navika: neko je i nekad postavio dijagnozu, i nema svrhe da se pogleda u izvore. Svaka iole samosvesnija generacija, međutim, ima potrebu za novim tumačenjima prošlosti, po intenciji kritičkim, neizostavno uz konsultaciju izvora. Tako ni ja ne sledim uobičajeno shvatanje da je Sreten Marić bio protagonist socijalističkog realizma. Da pogledamo prvo šta kažu izvori, najpre žični članak „Povodom jedne izložbe bez datuma“ (1945), potom „Slikarstvo u ćorsokaku“ (1937), zatim osvrt „Mladi na Jesenjoj izložbi“ (1940), te, najзад, „O jednoj zadužbini: Spomen–zbirka Pavla Beljanskog“ (1979).

Članak iz *Politike* ima dvanaest pasusa, a obratiću pažnju na svaki. U prvom, uvodnom, koji je svakako i najkontroverzniji, govori se o „novom duhu rođenom u gigantskoj otečestvenoj borbi“<sup>4</sup>, a od umetnika se očekivalo da odgovore tom pozivu, tj. zajednici. Ono što umetnici daju zajednici, naglašava se da će ta ista zajednica „uskoro stostruko“ vratiti umetnosti. Treba imati u vidu da je kritika objavljena u tada uglednoj *Politici*, a sa izrazitim građanskim renomeom. Da je tekst objavljen u nekoj striktno partijskoj publikaciji,

---

<sup>4</sup> Taj *novi duh* ga je ubrzo uputio u – Pariz, očigledno kao nagradu za članak. Slično kao Marko Ristić. Poštene i opore reči o tome je izrekla Vera Jovanović u već predočenoj knjizi, *Liza Križanić*, str. 56: „On je rat proveo usred Beograda kao profesor na Pozorišnoj akademiji, pa je trebalo da se što brže uključi u nove društvene akcije, pre nego što bi bilo ko postavio pitanje njegove apstinencije od partizanskog pokreta i slično, odnosno o održavanju nastave u okupiranom Beogradu, kada su je neke škole bojkotovale. (...) A Marić je, posle toga članka, ubrzo postao savetnik za kulturu jugoslovenske ambasade u Parizu i odande slao izveštaje u sličnom duhu.“ Bilo bi dobro *dokumentima* potkrepiti tvrdnju o slanju izveštaja „u sličnom duhu“: možda diplomatska prepiska nedostupna javnosti? U periodici koju sam konsultovao, nije mi poznato da je pisao išta slično posle tog članka, ništa *javno*, da preciziram. Pre će biti da je napis „uleteo“ (svesno?) u *novi sklop* društvenih odnosa, a od manjeg je značaja sâm sadržaj doktrine. Nesumnjivo kao salonski levičar – u tu kvalifikaciju mirno se može uvrstiti, recimo, Marko Ristić, ali ne i Koča Popović, kome bejahu, inače, beogradski saloni dostupni po prirodni stvari – bio je pristalica „naprednih snaga“ i između dva svetska rata, pa se ništa slično nije moglo desiti. Međuratni društveni sklop bio je posve drugačiji: nije imao opciju o sintezi Revolucije i Umetnosti. Uzoran primer je Radovan Zogović: pisao je sve one strašne stvari *i pre* Drugog svetskog rata, i to veoma dosledno, a *gromovnik/omraženičnik* postao je tek u savezđu novog društvenog sklopa. Ni Marić, dakle, nije bio nikakav izuzetak. U lični integritet, čestitost Zogovićevu, međutim, ne treba uopšte sumnjati. U principu, ne bi trebalo ni Marića bacati u blato zbog mogućih nedoslednosti, imao je i on neki svoj integritet, čestitost. Želeo bih u to da verujem, bar. Dok se ne dokaže suprotno.

takav odjek svakako ne bi dobio. Ali, ako *Politika* tako piše, stvari su otišle predaleko... Zato napis ima veliku težinu u *političkom* smislu.

Drugi pasus sazdan je na kontrastu: događaji su nas sve toliko izmijenili da „više ni spolja ni iznutra ne ličimo na ono što smo nekad bili“, a u samom slikarstvu kao da se ništa nije desilo – „Uvek ona ista naša izložba u Paviljonu, malo neuspelija ili uspelija, bez određenog datuma, spokojna izvan svih vremena i događaja“.

Treći je posvećen maloj raspravi o „pravoj umetnosti“ – o renesansnoj, o baroknoj. „Čak i namrgođeni, asocijalni velikani XIX veka nikad ne slikaju radi čiste lepote. (...) Prava umetnost je od ovoga veka i nosi datum.“ Dakle, izričito, ni govora o socijalističkom realizmu kao idealu; on se u napisu nigde i ne pominje. Međutim, daleka veza ipak postoji: *jedinstvo datuma*. Zatim čvršća veza umetnosti sa tzv. stvarnošću. Pojmovi nesumnjivo obavezuju, a autor se već opredelio za zvučni, efektni, popularni ali – uz nešto malo analitičke veštine – isto tako i kontroverzni izraz *datum*. Shvatanje o *unilinearnosti* istorijsko-političkog i slikarskog vremena prećutno se podrazumeva: *datum* je unikatan, jedinstven, sveopšti. Kao (relativno) autonoman entitet, u tom poimanju ne bi mogao opstati *slikarski datum*, *muzički datum*, *datum beletristike*, *datum poezije*... Šta, pak, znači *prava umetnost*? Izraz je savršeno dvosmislen, a po intenciji normativan: ona mora biti *od ovoga veka*, mora nositi *datum*. Inače nije umetnost u pravom smislu te reči. Ako se dogodila politička Revolucija, to bi se moralo nužno odraziti na umetnost. Ne odgovori li adekvatno, utoliko gore i po umetnost, i po slikarstvo. U tom je Marićevom tekstu – da ponovim – Revolucija više nego nesporna, problematično je slikarstvo; vera u sintezu Umetnosti i Revolucije nesumnjiva je.

Četvrti pasus: „Izložba u Paviljonu, u godini koja je zbilja datum, nema datuma“. Gledano iz *sadašnje* perspektive, izložba je ipak imala *datum*, ali ne onaj poželjni, nego specifično *slikarski*. Naime, jedno od dela izloženih u Paviljonu<sup>5</sup> ušlo je u strog, reprezentativni izbor kolekcionara Pavla Beljanskog.<sup>6</sup> Dakle, u

<sup>5</sup> Milo Milunović, „Vetar sa Jadrana“.

<sup>6</sup> Jasna rezerva Marićeva na kolekcionarski izbor Beljanskog govori zapravo o tome da je njegov ideal *fransusko* slikarstvo ili, u širem smislu, *evropsko*, dakle *ne* ovo koje se negovalo u tuzemstvu. Otuda implicitna, tiha, gundajuća kritika, između ostalog. Ne zaboravimo da je gotovo sva tadanja slikarska elita Srbije učestvovala na toj izložbi: Aralica Stojan, Bijelić Jovan, Vukanović Beta, Vušković Miloš, Gvozdinović

jednu od najboljih zbirki slikarskih ostvarenja koje uopšte ima Srbija.<sup>7</sup>

Peti i šesti razmatra problem „bunkera od slonove kosti“. Najpre se govori da su naši umetnici zarobljenici tog pravca, a na Zapadu, u svim zemljama građanskog poretka, već godinama, dešavaju se veliki preobražaji: „I mnogi umetnici su se, kao i kod nas, pridružili pokretu, izašli su iz čuvenih kula u koje su se nekada zatvorili“. Stvarna umetnička dešavanja su, dakle, *na Zapadu*, ne na Istoku. Ortodokсни pristalica socijalističkog realizma usmerava se, pak, na SSSR i Istok, ne na „truli“ Zapad.

Sedmi pasus: „Iz kule su izišli umetnici, ali je u kuli ostala njihova umetnost... (...) Za poslednjih dvadeset godina nema nijednog novog slikarskog imena u Evropi, slikarstvo je u stagnaciji.“ Smela i teška tvrdnja. Pitanje je da li je *tada* mogao pobliže znati za pokret *Bauhaus* koji, u vreme kad ovo piše, više ne dejstvuje u Nemačkoj; za Paula Kleea; za Kurta Schwittersa primerice; za sjajnu plejadu ruskih slikara koji su se, većma, raspršili pod vihorom Oktobarske revolucije.<sup>8</sup> Prema tome, reći da *nema* novog slikarskog imena u Evropi u poslednjih dvadeset godina pretpostavlja, između ostalog, *punu informisanost*. U uređenim društvima informacija teži ka transparentnosti. Ako taj kriterijum nije ispunjen, nužan je otklon na skepsu: *ne znamo* da li su postojala nova slikarska imena. Dakle, ne postoje uslovi da se kaže bilo *da*, bilo *ne*. Naprosto ne znamo. Zato je zrnce skepse ponekad više nego blagotvorno kada se daju generalni sudovi. A ruska

---

Nedeljko, Grdan Vinko, Ivanović Ljuba, Jovanović Paja (sa slikom „Maršal Tito“), Josić Mladen, Križanić Pjer, Ličenoski Lazar, Lubarda Petar, Lukić Svetolik, Milunović Milo, Perić Jefto, Petrov S. Mihailo, Pomorišac Vasa, Petrović Zora, Radović Ivan, Rosandić Toma, Sokić Ljubica, Stijović Risto, Stojanović Sreten, Strala Svetislav, Tabaković Ivan, Hakman Kosta, Huter Anton, Šerban Milenko... Spisak je sačinjen po katalogu *Izložba Udruženja likovnih umetnika Srbije u korist ranjenih boraca*, 24 – XII 1944 10 – I – 1945, Umetnički paviljon, Beograd. Sem nekoliko imena koja su odsutna (npr. Milan Konjović), teško da smo nešto bolje mogli imati u tom trenutku. Kuriozum je da je u Paviljonu izlagala i Marićeva rođena sestra, Liza Križanić. Otuda je morao biti okus gorčine svakog slikara na odveć okrutnu, bezobzirnu kritiku njegovu: ako mu je ideal *francusko* slikarstvo, šta onda traži ovde?

<sup>7</sup> Za moguće neupućene: ona je locirana u Novom Sadu, pod imenom *Spomen-zbirka Pavla Beljanskog*.

<sup>8</sup> Ruska avangarda je tada mahom nepoznata, priznao je Marić mnogo godina kasnije („O jednoj zadužbini: Spomen-zbirka Pavla Beljanskog“, *Proplanci eseja*, Beograd, Nolit, 1979, str. 147).

avangarda – ako se uopšte i znalo za nju na merodavnom mestu (elitna likovna kritika na Zapadu, pre svega; potom istoričari slikarstva koji, po prirodi stvari, malo kasne za prethodnima) – tada naprosto nije ušla u domen prepoznatljivih i priznatih vrednosti.

Osmi pasus pita se o razlozima „zamrlosti slikarstva“. On je tentativan, a ne odlučan, nesumnjiv: „Možda je baš u samom problemu stila, da tako rečem u stilskom odnosu slikarstva i života, ključ svih teškoća“. Tek je stil od novih sadržaja stvorio novu umetnost. Autor poredi barok i renesansu: „Ali ono po čemu je barokno delo bilo umetnost nije dolazilo toliko od sadržaja koliko od stila, tek je stil od novih sadržaja stvorio novu umetnost, i onda sebi potčinio i one motive koji su sadržajno bez ičega tipično baroknog“.

Deveti pasus citiram u celini: „Još isključiviji je stil modernog slikarstva koji su stvorili majstori tako zvane ‘umetnosti radi umetnosti’. To je stil lirske nijanse i formalističke konstrukcije, beskompromisno nepodoban, po svojoj suštini da izrazi ma kakav sadržaj. Plenerizam, sezanovski kolorizam, pikasovski crteži, svi elementi modernog građanskog slikarstva jesu sredstva likovnog izraza koja skoro neminovno vode izobličavanju objekta ili sižea, njegovom potčinjavanju lirskom, unutrašnjem doživljaju čiste forme. To je stil u osnovi ravnodušan prema sadržaju. Otud danas i nema nekakvog prelaznog ‘stila’, kakav je postojao između Renesanse i Baroka, između Klasike i Romantike, kada su se u više manje uspešno prekjrojeno staro ruho oblačili novi sadržaji. U ruho modernog građanskog slikarstva, kad je ono sasvim konsekventno, ne ulazi nikakav sadržaj.“ Obratimo pažnju na izraz *moderno građansko slikarstvo*. Kontekst izražava poznatu sociološku činjenicu: modernog slikarstva ne bi moglo biti bez podrške građanstva. Dakle, buržoazija kao pojam se ne spominje, niti je u upotrebi složaj *moderno buržoasko slikarstvo*. Prećutno bi se, na osnovu teksta, mogla napraviti razlika između *građanina* i *buržuja*. Detalj je važan zbog toga što je Marić, mnogo godina kasnije, ušao u opreznu polemiku sa jednim od istoričara srpskog modernog slikarstva, onim što ga je svrstao u pristalice socrealizma.<sup>9</sup> Ali, na to ću se vratiti kasnije.

U desetom pasusu se pravi fini, gotovo neprimetni preokret. Prelazi se na normativni nivo: *građanin* postaje *malograđanin* – *nekonformista*: „Danas, kao često u istoriji, ono što je nekad bilo

<sup>9</sup> Lazar Trifunović.

potstrek postalo je sputavanje. Za umetnika prošlog doba, za malo-  
građanina – nekonformistu, svako oslobođenje od sadržaja bilo je  
sredstvo sticanja one apstraktne, individualističke slobode od svoje  
sredine, karakteristično za malograđanskog intelektualca. Današnji  
mladi slikar učio se u toj školi. Razlika je samo što su se život i sredi-  
na izmenili pa se sada tim formalizmom bez sadržaja više ne ostva-  
ruje akt ni vlastitog, niti ma čijeg, niti ma kakvog oslobođenja.“ Za  
umetnika prošlog doba formalizam je donekle osmišljen, a „dana-  
šnjeg slikara formalizam skučava i čini besmislenim i njemu samom  
i kolektivu za koji se vezao.“

Jedanaesti pasus govori o rascepu između slikarstva i stvar-  
nosti, između „slikareve svesti“ i „životnih uslova“. Slikareva svest  
počela se preobražavati, „iako vrlo sporo“. Zapravo, celi način slika-  
revog života „ostao je i dalje isti kao i kod njegovog malograđan-  
skog prethodnika“. Citiraću nekoliko važnih rečenica iz jedanasetog  
pasusa: „Još uvek je slikar kao mali zanatlija proizvodio za nepozna-  
tog i neizvesnog kupca, ustvari slikao za sebe i svoj renome, bez na-  
mene, ne obazirući se kome će slika pripasti i čemu će služiti. Još  
uvek je mrzeo porudžbinu i kidao se između želje da proda radi nov-  
ca i odvratnosti prema bogatom kupcu koji ga ne shvata. Još uvek je  
on ustvari slikao ‘neprijemljenu’, društveno neosmišljenu umetnost,  
i bio upućen na mala lirska platna.“ Umesto da prima *narudžbine* i  
slika *velike kompozicije*.<sup>10</sup> Pomenuo bih i to da autor, osim kritike  
protiv građanske umetnosti, polemíše i sa – nadrealistima.

Dvanaesti, poslednji pasus takođe citiram u celosti: „Ali ipak  
nema razloga pesimizmu. Novi životni uslovi promeniće i slikar-  
stvo. Kad slikar bude slikao ne za sebe, već za zajednicu, ne samo  
mala lirska platna već i široke, epske površine zidova na javnim na-  
rodnim ustanovama, ne lične motive, već velelepne sadržaje simbo-  
lične za pregnuća celog našeg kolektiva, onda će se kroz kolebanja i  
lutanja, brzo i neminovno stvoriti nov stil, nov oblik za nove sadr-  
žaje. I onda će lepi kvaliteti i likovni smisao naših umetnika, izgra-  
đen u praksi starog slikarstva, biti od neprocenjive koristi, da u stva-  
ranju novoga ne počinjemo sasvim iznova, da u nove oblike

---

<sup>10</sup> Francuski slikari iz vremena Louisa XIV i XV, osobito pariski, imali su vi-  
sok ugled i materijalno obezbeđen život, no takav status su morali platiti ograničenji-  
ma u slobodi umetničkog stvaranja; holandski su, pak, umetnici imali punu slobodu,  
ali zato ostavljeni neimaštini i preziru. Vid. o tome N. Pevsner, *Academies of Art.  
Past and Present*, Cambridge at the University Press, 1940, str. 134–139.

unesemo sve kvalitete jednog starog i krasnog kulturnog nasleđa, nasleđa koje će, sa svoje strane, u dodiru sa novom životnom stvarnosti prestatu da bude mrtvi muzejski balast i postati živa oplodavajuća sila. U tome poslu umetnika svih slobodnih naroda verujemo da naši neće biti na poslednjem mestu.“ Drugim rečima, pledira se za *promenu* funkcije umetnosti. Ili, da se izrazim opreznije, za *proširenje* funkcije slikarstva, za *sintezu* Umetnosti i Revolucije, a na osnovu već dosegnutih likovnih iskustava.

Šta je pisao Sreten Marić (*alias* Matija Nenad) 1937. godine, u studiji „Slikarstvo u ćorskokaku“?<sup>11</sup> Pre svega, očigledan je *kontinuitet* u njegovom pisanju; tvrdio je i 1937. godine da „nijedna slikarska izložba nije predstavljala datum u našem kulturnom životu, nijedna slika – događaj“.<sup>12</sup> Njegove simpatije – očigledno je – bile su na strani socijalne umetnosti i godine 1937: „Glavna struja u slikarstvu kao i u ostaloj umjetnosti nastala iz novog stanja duhova jeste ona, koja je kod nas dobila ime ‘socijalne umjetnosti’. Zanesen novim, humanim idealima, ponovno vezan za sredinu u kojoj djela, mladi umjetnik je postao borac i odmah je htio da novom shvaćanju da izraza u svome djelu.“<sup>13</sup> Naklonosti su ostale – i to je očigledno – na strani socijalne umetnosti i 1944, i 1945. godine.

Interpretacija istorije slikarstva devetnaestog veka deluje obavešteno i, reklo bi se, opredeljeno.<sup>14</sup> „Građansko je društvo u svom revolucionarnom poletu oslobodilo slikara od cehovskih stepa, od klerikalne zavisnosti i lakejske službe dvoru, ostamostalilo ga. Francuska građanska revolucija pjevala je himne duhu ljudskom, vjerovalo se, da sa građanskim režimom nastaje i carstvo razuma na zemlji.“<sup>15</sup> Građanska stvarnost se, međutim, pokazala kao bog Janus, sa dva lica. Umetnik je izgubio stare veze sa društvom a u novoj sredini naišao je na „anarhistički građanski individualizam, koji je

---

<sup>11</sup> Objavljeno u dva nastavka u časopisu *Znanost i život* (Zagreb). Prvi deo teksta izišao je u julskom (br. 1), 1937, str. 30–41, a nastavak u oktobarskom broju (br. 4), 1937, str. 145–165. Rimski brojevi I odnosno II označavaju prvi ili drugi deo teksta pri citiranju.

<sup>12</sup> *Isto*, I, str. 30.

<sup>13</sup> *Isto*, II, str. 150.

<sup>14</sup> Takav smer sledi i Miroslav Krleža u svom poznatom ljubljanskom referatu: M. Krleža, „Govor na Kongresu književnika u Ljubljani“, *Republika*, 1952 (VIII), br. 10–11, str. 205–243.

<sup>15</sup> S. Marić, I, str. 31.



svakog prepuštao sebi, da se probija, kako zna i umije, postavljajući kao mjerilo vrijednosti novac, a kao suca novog bogataša – kupca“.<sup>16</sup>

„Otud je neminovno“, zaključuje Marić, „da građansko društvo 19. stoljeća nije moglo imati svoje umjetnosti. Umjetnik konformista, koji bi se pozitivno odnosio prema toj građanskoj dvoličnosti, po samoj definiciji morao je biti loš umjetnik – površan i hipokrita. (...) Otud je i zvanično režimsko slikarstvo, tzv. akademsko slikarstvo, ono koje je uživalo pravo da izlaže u Salonima koje je otvarao poglavar države, slikarstvo jedino priznavano i bogato honorirano od građanstva, u stvari sistematizovana negacija prave umjetnosti. To je slikarstvo, lažno po sadržaju, lažno po formi, bez ikakve veze sa stvarnošću, bez ikakve veze sa pravim umjetničkim doživljajem. (...) Ali lažnost akademske ‘umjetnosti’ toliko odgovara građanskom društvu, da ona još i danas uživa njegovu naklonost.“<sup>17</sup> Tačno tako. No, zbog analize, čini se da je bilo bolje normativne izraze kakvi su „sistematizovana negacija prave umetnosti“ ili „lažnost akademske ‘umetnosti’“ prevesti na smirenije sociološke termine, i dobro razlikovati šta je *građansko društvo*, šta srednja klasa, šta, pak, proletarijat. Zato se i mogao desiti paradoks: „Prava, velika umjetnost 19. stoljeća razvija se mimo toga društva i protiv njega. Pravi umjetnik, koji doživljuje i izražava suštinu stvarnosti, morao je otkriti dvoličnost i laž svoje sredine i pobuniti se. Svi, skoro svi veliki tvorci 19. stoljeća bili su nekonformisti, protestleri, u stalnom sukobu sa svojom sredinom.“<sup>18</sup> Ali su, uprkos svemu, ipak pripadali jednom te istom građanskom društvu, gledano sociološki, pa čak i – dublje – psihološki. Hteli mi to ili ne, to je znak da je demokratski duh, ako već ne i tolerancija, ovladao predočenom sredinom.

Marić sistematski razlikuje *pravu* od *lažne* umetnosti u devetnaestom veku: lažna se pozitivno odnosila prema „građanskoj dvoličnosti“; prava umetnost je u negativnoj relaciji prema njoj. Bazični pojmovi – u ovom slučaju *prava* i *lažna* umetnost – imaju dalekosežne posledice: oni su, u prvom redu, grubo i otvoreno *normativni* i, samim tim, mnogo je teže voditi diskusiju povodom njih; da bi, u konačnom rezultatu, ona bila zapravo nemoguća. Jer, i tzv. lažna umetnost, po prirodni stvari, ima svoje pristalice, svoje uživaoce. Oni pak,

---

<sup>16</sup> *Isto*, I, str. 31.

<sup>17</sup> *Isto*, I, str. 32.

<sup>18</sup> *Isto*, I, str. 32.

po samorazumevanju, uopšte ne misle da konzumiraju lažnu umetnost nego upravo obrnuto.<sup>19</sup>

Konflikt je već u osnovnim pojmovima, i prirodno je što će se, kao završno rešenje, (nestrpljivo) priželjkivati politička revolucija. Bolje bi, dakle, bilo da je upotrebio pojmove, na primer, *tradicionalna* umetnost/slikarstvo odnosno *moderna* umetnost/slikarstvo. I jedna i druga imaju svojih vrednosti: kod tradicionalne postoji prevaga neke vanestetske funkcije (npr. zahtev za tendencijom u umetnosti, moralizirajuća poruka); kod moderne, pak, prevagu ima estetska funkcija. Kad je reč o socijalnoj umetnosti, vrlo dobro se slaže sa tradicionalnom. Međutim, Marić je advokat jedne, čini se, nemoguće sinteze: moderna umetnost + socijalna umetnost. Nije on ni prvi niti jedini pristalica takve sinteze: najznamenitiji je bio svakako Miroslav Krleža.<sup>20</sup>

Moderna umetnost nema potrebe da se odnosi ni negativno niti pozitivno prema „građanskoj dvoličnosti“, dakle prema ma kakvoj društvenoj stvarnosti. Postoji duga tradicija autonomije problema moderne umetnosti. Pojava larpurlartizma ne može se objašnjavati isključivo negativnim odnosom prema „građanskoj dvoličnosti“. Postoji autonomija *per se* umetničkog problema: larpurlartisti su se uhvatili ukoštac da reše teškoću, a tradicionalni umetnici su izbegli problem forme. Bio im je manje važan, očigledno je.

„Kult forme postaje isključivi kult građanskih umjetnika“, piše Marić. Glavni cilj umetnika protestlera bio je da svoje delo „oslobode svih ideja, strasti vjerovanja, svega što je nekada inspiriralo slikare i umjetnike uopće“. Oni više nisu hteli da stvaraju „iz društva za društvo“. „Mnogi pretstavnici larpurlartizma braneći ga od socijalnog realizma tvrde da larpurlartizam kao takav djeluje čak i revolucionarno. Mi mislimo da je to brkanje pojmova. Revolucionarno

---

<sup>19</sup> Mnogo godina kasnije, u briljantnom i, istovremeno, učenom eseju „De gustibus est disputandum: O ukusu našeg i drugih vremena“ (sada u zbirci ogleđa *Proplanci eseja*, Beograd, Nolit, 1979, str. 39–68), upotrebljena je formulacija *nisam više u to siguran* (*Isto*, str. 39), pouzdan znak da je reč o reinterpretaciji stanovišta, da ne kažem – promeni. U oštroumnom imaginarnom dijalogu sa kondukterom međugradskog autobusa, Marić je suptilnom analizom priznao da oponent takode ima puno pravo na svoju muziku, tzv. narodnu, bez obzira na činjenicu što bi ona, iz ugla nešto prosvেćenijih, mogla izgledati kao šund, kič. Širina i akademska tolerantnost odiše ovim esejom, a ubeđenje o hijerarhiji (umetničkih) vrednosti preneo je na višu ravan („na kraju krajeva“, str. 67).

<sup>20</sup> O tome vid. S. Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*, Liber, Zagreb, 1970.

je ono, što pokreće mase i budi svijest, revolucionaran je, kako je Engels pokazao, prije svega bezobzirni realizam. Larpurlartizam ne pokreće mase, a još manje budi svijest. On djeluje, kad djeluje, u onom duhu u kom je i stvaran: negatorski, protestlerski, ali i asocijalno. U svoje vrijeme on je spasao umjetnost od prožimanja malograđanskim mentalitetom, ali je i nekad i danas otuđivao pojedinca od društva. Bio je uvijek umjetnost deklasiranih.<sup>21</sup>

Zaista je tačno da larpurlatizam ne pokreće „mase“. To mu i nije cilj. Nije, međutim, pogođena izjava da larpurlatizam „još manje budi svijest“. Larpurlatizam itekako budi svest, ali *svest o formi* umetničkog dela. To mu je najpreči zadatak, po definiciji. O kojoj je onda svesti mislio Sreten Marić? Verovatno je imao na umu onu o borbi protiv građanske stvarnosti. Zaista, mnogi moderni umetnici su postali borci, ali to više nema veze sa modernom. I sâm Marić je to dobro uočio.<sup>22</sup>

„Ogromni značaj te umjetnosti jeste u konzekventnom rješavanju problema forme. Oslobođeni svih drugih obzira, umjetnici su te probleme produbili, obrađivali do krajnjih tančina, stvorili nam bogatu skalu vrijednosti. Kao što su učenjaci istraživali apstraktne zakone prirode, tako i oni konkretnu zakonitost oblika.“<sup>23</sup> Marić je dobro uočio u čemu je tajna moderne umjetnosti, u problemu forme. Iako je dobro razumevao moderno slikarstvo, zašto mu je bila potrebna socijalna umjetnost?

Važio je za poslovično dobro obaveštenu osobu. Bio je u toku i 1937. godine. Istoričari domačeg marksizma (verovatno je da ih još uvek ima) svakako bi trebalo da obrate pažnju na činjenicu da je čitao Georga Lukácsa i Waltera Benjamina – u vreme kada se za njih

---

<sup>21</sup> *Isto*, I, str. 39–40.

<sup>22</sup> „A što, ako je naša mladost bila građanska mladost, a naša kasnija praksa bez većeg uticaja? Mladi napredni umjetnik najviše se toga boji, on hoće da je na liniji, da stvara po teoriji, i najčešće, i pored iskrenog oduševljenja – stvara šuplja djela. Dokaz su oni nadrealisti koji su sasvim prišli ‘liniji’. Oni su postali često vrlo korisni suradnici, njihova djela možda korisna, dobre reportaže, ali u umjetničkom, stvaralačkom pogledu oni su izgubili najvrijedniji dio sebe. Bar za prvo vrijeme.“ („Slikarstvo u čorsokaku“, II, str. 162.) Evo još jednog citata iz Marićeve studije: „Takvo se ‘napredno’ slikarstvo vratilo onoj vrsti ‘akademsko–vatrogasne umjetnosti’ koja je možda jedino objektivno opravdavanje larpurlartizma prošlog stoljeća.“ (*Isto*, II, str. 153.) To je opšte mesto kod levih intelektualaca određene vrste. Pogledati o tome Krležin referat na ljubljanskom kongresu Saveza književnika Jugoslavije 1952. godine.

<sup>23</sup> *Isto*, I, str. 40.

jedva znalo. Pod uticajem mađarskog marksiste, između ostalog, on se opredelio za socijalnu umetnost.<sup>24</sup> „Umjetničko stvaranje u građanskom društvu podleglo je općem procesu toga društva, procesu ‘objektivizacije’ (Verdinglichung)<sup>25</sup>, koji je Lukacs analizirao. Krajnjom specijalizacijom rada bio je izgubljen svaki kontakt sa cjelinom. ‘U koliko se jedna nauka dalje razvijala, u koliko je više sticala methodske jasnoće o sebi samoj, u toliko se više udaljavala od problema bivanja (života) vlastite sfere, u toliko je više te probleme izlučivala iz oblasti shvatljivosti, koju je izgradila. U koliko razvijenija, u koliko naučnija – ona u toliko više postaje formalno zatvoren sistem specijalnih zakona, sistem kome je principijelno neshvatljiv svijet koji leži van njegova domašaja, pa prema tome prije svega i materija koju treba da spozna, vlastiti konkretni supstrat stvarnosti.’ Što Lukacs veli za socijalne nauke, važi isto tako i za umjetnost.”<sup>26</sup>

Celina rada nasuprot specijalizaciji rada – to je stanovište Sreten Marić usvojio od Marxa: „Slikarstvo starih majstora bilo je izraz cjelokupne njihove ličnosti aktivno povezane za život sredine“, piše

---

<sup>24</sup> Ozbiljne kontroverze o tome da li je Georg Lukács bio teoretičar socijalističkog realizma zaista postoje jer je to u prirodi njegovog stava. Izgleda mi da je u pravu Dragan M. Jeremić kada piše: „Nema sumnje da je Lukač već 1932–1933. godine došao do nekih stavova koji su imali izvesne sličnosti sa stavovima nešto kasnije ozvaničenog socijalističkog realizma, ali upravo činjenica da je, po Lukaču, jedan građanski pisac, i to kritički realist Tomas Man, trebalo da bude uzor proleterskim piscima, odnosno piscima socijalističkog realizma, ukazuje na specifičnost Lukačevih pogleda u odnosu na socijalistički realizam i njihovu nesvodljivost na poglede Ždanova, Buharina i Radeka, koji su na pomenutom Kongresu sovjetskih pisaca zastupali oficijelno, Staljinovo stanovište. Lukač nikada nije postao oficijelni ideolog socijalističkog realizma, nego samo njegov privremeni saputnik, koji je u raznim vremenima zastupao njegove razne varijante i nijednom istoričaru socijalističkog realizma ne pada na pamet da Lukača smatra teoretičarem značajnim za inaugurisanje socijalističkog realizma.“ (Dragan M. Jeremić, „Đerd Lukač i staljinistička estetika“, *Marksistička misao*, 1986, br. 6, str. 104.) Međutim, sasvim je sigurno da je Georg Lukács bio teoretičar *socijalne umetnosti*.

<sup>25</sup> Termin koji se kasnije ustalio za nemački izraz *Verdinglichung* jeste *postvarenje*. Ovaj izraz potiče iz Lukácseve slavne knjige *Geschichte und Klassenbewusstsein*. U fusnoti, uz referencu na tu knjigu, Marić piše: „Lukacs je napisao nekoliko odličnih djela o problemima danas vrlo aktuelnim. Kod nas je, na žalost, vrlo malo preveden. Izuzev odlične, popularno pisane studije o problemu napredne literature: ‘Engels kao književni teoretičar i kritičar’, izišle u *Književnom Savremeniku* i jednog članka u *Savremeniku* nije kod nas ništa izišlo.“ („Slikarstvo u čorsokaku“, II, str. 145.) Studiju o Engelsu kao književnom teoretičaru i kritičaru preveo je Sreten Marić.

<sup>26</sup> *Isto*, II, str. 145.

autor, u potpunosti odobravajući integralni stav Starih. Odnos modernih umetnika prema celini rada gleda sa rezervom: „Problem forme biva sve više jedini predmet interesiranja, prema svemu ostalom slikar je potpuno ravnodušan“.<sup>27</sup> „Iz modernog slikarstva je humani sadržaj sve više isključen, a opći društveni doživljaj potpuno odbačen.“<sup>28</sup> „Sve do individualističke razbijenosti građanskog društva umjetnost je bila i pikturalno visoko, i sa sižeom, i saopćiva. To troje se nije uzajamno isključivalo. Zašto to ne bi mogla opet postati?“<sup>29</sup> Drugim rečima, on bi želeo da se vrate stare funkcije umetnosti; zajedno sa Lukácssem, veruje u novo/staro slikarstvo koje bi bilo pikturalno visoko, sa sižeom, saopštivo.

Marić, Lukács i klasični marksisti su po definiciji protiv specijalizacije rada. Međutim, bez nje teško da bi moglo biti modernizacije, avaj. Nije mi naime poznato da je bilo koje društvo došlo do modernizacije prenebrejavajući specijalizaciju rada. Značajna struja marksisa ima poteškoću upravo sa modernim slikarstvom.<sup>30</sup> Iz Lukácssevih reči se vidi da ne podnosi formalizam u nauci, da ga duboko prezire (nauka kao „formalno zatvoren sistem specijalnih zakona, sistem kome je principijelno neshvatljiv svijet koji leži van njegova domašaja“). A u tome ga sledi Sreten Marić proširujući to na umetnost: izgubila je „svaki smisao za ‘vlastiti konkretni supstrat stvarnosti’, i ona je izgrađivala sve više samo svoj formalistički sistem“.<sup>31</sup>

Kakve su intencije socijalnog slikarstva? Novo shvatanje umetnosti Marić će objasniti citirajući nekoliko poznatih pariskih

---

<sup>27</sup> *Isto*, II, str. 146.

<sup>28</sup> *Isto*, II, str. 146.

<sup>29</sup> *Isto*, II, str. 163.

<sup>30</sup> I sa modernom umetnošću uopšte. To je dobro uočio marksista Kasim Prohić: „U interpretaciji moderne umjetnosti ‘marksistička kritika’ je sve do sada ostala na nivou ‘klasičnog’ shvatanja klasične umjetnosti. Čak i kada je priznala estetsku ‘legitimnost’ nekim oblicima modernog umjetničkog oblikovanja, ona je kucala na otvorena vrata. Nije se čekao njen blagoslov, jer je kasnila za čitavu jednu ‘historiju’“ (K. Prohić, „Pokušaj marksističke kritike u djelu Ernsta Fišera“, u: *Književna kritika i marksizam*, Prosveta, Beograd, 1971, str. 72). Prohić je, kako sam kaže, dao strogu ocenu „marksističkoj estetici“ kao duhovnom anahronizmu (str. 73); ona je, s druge strane, „motivirana uvjerenjem da Marksovo djelo pruža mogućnost konstituiranja takve filozofije umjetnosti koja će...“ itd (str. 74). Mislim da Prohić, kao marksista, nije imao pravo na tako strogu ocenu: ko bi od kolega marksista koji su učestvovali na čuvenom skupu u Herceg–Novom uopšte položio ispit kod njega?

<sup>31</sup> *Isto*, II, str. 145.

slikara. I posle analize rezimirao: „Dakle: vraćanje sadržaja, socijalni realizam, propagandni značaj djela. To je, ukratko, program, to su stremljenja današnjih naprednih umjetnika.“<sup>32</sup> Kakvi su, pak, rezultati te nove, napredne ili socijalne umetnosti? Evo odgovora: „Što je stvoreno od vrijednosti, stvoreno je u grafici. (...) Ali u slikarstvu skoro ništa.“<sup>33</sup>

Kritike protiv socijalne umetnosti dolazile su iz različitih pravaca. Marić se ograničio da razmotri primedbe iz dva izvora: (a) kritiku koju je uputila stara larpurlartistička škola (Paul Signac) i (b) kritiku koju su izneli nadrealisti.

(a) Signac razlikuje dva sižea u slikarstom delu: sve što nije plastično predstavlja pitoreskni siže (literatura, istorija, geografija, sentimentalnost, moda itd.); i sve što je plastično predstavlja pikturnalni siže (estetsko shvatanje, tehnička sredstva, način izraza). Francuski slikar kaže: „Za slikara je važan jedino pikturnalni siže... Pitoreskni siže, kao faktor emocije, djeluje samo na one koji su nesposobni da dožive slikarsku emociju“.<sup>34</sup> Marić, pak, odgovara: „Signac–ova kritika, izazvana izvjesnim pretjeranim zapostavljanjem pravog umjetničkog uobličavanja, ukoliko samo kritika, neosporno je tačna“. Marić je, dakle, prihvatio prigovor, ali je odmah prešao u napad: „Ali ona polazi sa jednog preživjelog stajališta. Slikarstvo bez sižea razvilo se u 19. stoljeću iz jedne specijalne situacije, iz one iste iz koje je Flaubert htio napisati i roman bez sižea: iz situacije u kojoj je umjetnik bio primoran da se odreče svakog kontakta sa društvom...“<sup>35</sup> I potom utvrdio svoje stanovište: „Danas se umjetnik vratio društvu, on je prije svega zainteresovan životom čovjeka, on ne može više da se zadovolji da rješava problem svog odnosa prema mrtvoj prirodi, za njega je taj problem danas izgubio nekadašnju smislenost“.<sup>36</sup> Umetnik se *vratio* društvu, dakle vratio se i *starim* funkcijama umetnosti. Trećeg nema, na žalost.

(b) Kritika nadrealista se odnosila na socijalnu umetnost, naročito poeziju. Marić, međutim, kaže da je nadrealističko shvatanje

---

<sup>32</sup> *Isto*, II, str. 151.

<sup>33</sup> *Isto*, II, str. 151.

<sup>34</sup> Citirano prema Marićevom prevodu („Slikarstvo u ćorsokaku“, II, str. 153–154).

<sup>35</sup> *Isto*, II, str. 154.

<sup>36</sup> *Isto*, II, str. 155.

„totalitarno, zaokružen sistem, pa njihova kritika uglavnom važi i za slikarstvo“.<sup>37</sup> „Po Marku Ristiću, glavnom teoretičaru nadrealista kod nas, i u isto vrijeme jednom od najboljih živih pjesnika, socijalna umjetnost je retrogradna, kao i za Signaca“, piše Marić. Nadrealisti „odbacuju socijalnu umjetnost ne zbog formalnih, pikturnalnih nedostataka, već zbog sadržajnih“.<sup>38</sup> Signac je protiv siže, nadrealisti su za siže,<sup>39</sup> i to onaj koji nije „opća realnost“ već „iracionalna priča o umjetnikovoj potsvijesti“. Nadrealisti su, generalno, pristalice i Freuda, i Marxa. Većina, pak, marksista odbacuje Freudovo učenje kao inkompatibilno s dijalektičkim materijalizmom, a Marić se u glavnome slaže s njima.<sup>40</sup>

Ovde ću preskočiti polemičke žaoke na nadrealističku doktrinu, a citiraću ono glavno: „Obzirom na novi stav umjetnika prema društvu, obzirom čak i na najosnovniji razlog postojanja svake umjetnosti, apsolutna, principijelna nesaopćivost nadrealističkog djela, jeste glavni razlog neprihvatljivosti nadrealizma. Nesaopćivost, ezoterizam, ta karakteristična bolest moderne građanske umjetnosti ovdje je zašla u akutnu krizu. Asocijalnost umjetničkog djela dotjerana je do apsurda, negiran je bitni smisao umjetnosti. Takvu umjetnost današnji napredni intelektualac ne može da prihvati...“<sup>41</sup>

Uprkos polemici protiv larpurlartista i nadrealista, Marić je, u završnici, postao razlošan i pomirljiv: „Kritike koje proizlaze iz larpurlartističke prakse s jedne strane i s nadrealističke s druge, tačne su. O njima socijalni umjetnik mora voditi računa, i ako krajnje njihove konsekvence ne može prihvatiti. One bi značile nemogućnost za modernog umetnika da se izrazi adekvatno novom odnosu prema ljudima.“<sup>42</sup> „Pouka nadrealističkog eskperimenta za socijalnog umjetnika jeste vrlo velika. Pored toga što dokazuje značaj imaginacije u umjetničkom stvaranju, on potvrđuje da umjetnik ne može da žrtvuje svoju subjektivnu problematiku, ne može ni biti pravi umjetnik ako nije apsolutno subjektivan.“<sup>43</sup>

---

<sup>37</sup> *Isto*, II, str. 156.

<sup>38</sup> *Isto*, II, str. 156.

<sup>39</sup> *Isto*, II, str. 157.

<sup>40</sup> *Isto*, II, str. 157.

<sup>41</sup> *Isto*, II, str. 160.

<sup>42</sup> *Isto*, II, str. 163.

<sup>43</sup> *Isto*, II, str. 161.

Uzroci neuspeha socijalnog slikarstva su, prema Marićevom mišljenju, sledeći: (a) napredni umetnik je napustio skoro sva iskustva modernog slikarstva, i to u opravdanoj želji za opštom razumljivošću;<sup>44</sup> (b) napredni umetnik je pobrkao umetničko delo sa dokumentom spoljne stvarnosti;<sup>45</sup> (c) napredni mladi umetnik odrekao se kulturnog nasleđa i, samim tim, doneo „u novo djelo sve potsvesjne predodžbe svoje malograđanske sredine“.<sup>46</sup>

Uprkos svemu, on nije bio izgubio veru u socijalno slikarstvo: u studiji „Slikarstvo u ćorsokaku“ bio je teoretičar ili ideolog takve umetnosti. I to osoben advokat: „Iz njih [kritika – D. B.] napredni umjetnik mora uvidjeti da se novi izraz ne dobija odbacivanjem svih vrijednosti starog društva, već samo njihovom sintezom sa novim stremljenjima“.<sup>47</sup> Bio je, dakle, uveren u tu *sintezu* utoliko pre što je znao vrlo dobro problem: „Slikarstvo, socijalno slikarstvo koje o ovom ne bi vodilo računa, ni po čem se ne bi razlikovalo od našeg predratnog patriotskog slikarstva, one gnusne izvještačenosti praznog patosa i zvanične sentimentalnosti samosvijesnog ingorantstva“.<sup>48</sup> Ali nije znao precizno rešenje: „Kakva će izgledati ta sinteza do skora je bilo moguće samo nagađati, i to za dalju budućnost. Bar meni.“<sup>49</sup>

Verovao je u tu sintezu; verovao je u celinu rada; verovao je u humanizaciju. I čekao je tu sintezu kao ozebli što sunce čeka. I dočekao ju je u vidu Picassoove monumentalne slike *Guernica*. Pozdravio je delo kao „možda prvu, socijalnu sliku modernog slikarstva“.<sup>50</sup> „Zid u ćorsokaku je probijen“, s olakšanjem kaže Marić.

Osvrt „Mladi na Jesenjoj izložbi“, objavljen je u časopisu *Srpski književni glasnik*, rubrika „Umetnički pregled“, krajem 1940. godine. Uočeno je „otsustvo naših najboljih majstora“.<sup>51</sup> Budući krnja, zanimljiva je samo kao *smotra mladih*, „pa i to, na žalost, nepotpuna i šarena preko svega dozvoljenog“. Kritički ton je, dakle,

<sup>44</sup> *Isto*, II, str. 151–152.

<sup>45</sup> *Isto*, II, str. 152–153.

<sup>46</sup> *Isto*, II, str. 153.

<sup>47</sup> *Isto*, II, str. 163.

<sup>48</sup> *Isto*, II, str. 163.

<sup>49</sup> *Isto*, II, str. 164.

<sup>50</sup> *Isto*, II, str. 165.

<sup>51</sup> Kao što je i *prisustvo* slikarske elite obeležilo izložbu krajem 1944. godine, onu koja je bila predmet likovne kritike u *Politici*. Sociološki interesantna činjenica o *prisustvu* i *odsustvu* slikarske elite.



naglašen već u prvim rečenicama. Otuda se Marić usredsredio samo na slikarska dela „nekolicine najboljih“, jer „u umetnosti samo dobri nešto znače“.

Mladi slikaju ozbiljno, teže „pravom slikarstvu“, „za ljubav poziva primili [su] tegobe skoro asketskog života“. <sup>52</sup> Izražajno sredstvo mladih jeste „pročišćeni postimpresionistički kolorizam, najčešći oslonac Bonar i Vijar“. Red pohvala: „A oni se tim sredstvom služe sa tako puno smisla i talenta da se skoro nigde ne oseća servilno kopiranje. Prima se izražajno sredstvo a ne manir; za majstore se zna, ali se gleda motiv; rukuje se sasvim prirodno najrafinovanim rezultatom dosadašnjeg slikarskog razvoja.“ <sup>53</sup> Red blage, diskretne sumnje: „U ovo čudno doba samoraspada i ništenja starih društvenih povezanosti, doba rasula svih starih životnih stilova, kada su najbolji osuđeni na stvaralačku usamljenost, kad se misli, sanja i formuliše nasamo, mladi slikari su se povukli u zatvoreni krug svoje bratije.“ <sup>54</sup> A evo i ocene: „Izgleda da je ta uvučenost u se, tipična za naše doba, pravi uzrok što je liričnost bitna osobina njihovog stvaranja. Slikarstvo mladih je skromno, intimističko slikarstvo, negovanje lične senzacije, udubljivanje u specifičnost doživljene nijanse, njeno moduliranje. Nema nikakvih zamašnih koncepcija; potpuno odsustvo krupnijih poduhvata simpatično je svojom skromnošću. Na zidovima niz malih platana kao niz lirskih pesama. Motivi su uglavnom pejzaž, enterier i cveće, objekti bez ičeg psihičkog, bez ljudske problematike.“ <sup>55</sup>

Ton kritike je, reklo bi se, suzdržan, akademski: govori o *jednostranosti* u slikarstvu mladih, o *nedostatku*: „Suviše nestrpljivi da pređu na kolorističko opevanje svojih senzacija, oni ne obraćaju dovoljno pažnje na sve nužne elemente likovnog stvaranja. (...) Lirici, oni previđaju da prijatna površina nije sve, da objekti u prirodi podležu zakonu teže i da su mase u prostoru raščlanjene. Zaneseni nijansa, oni zaboravljaju da je prvi zakon slike, – pravilne četvorouglaste površine, – dispozicija tih masa po izvesnom ritmu koji je, kao i u muzici, skoro matematika, ne suva mislena, već doživljena,

---

<sup>52</sup> S. Marić, „Mladi na Jesenjoj izložbi“, *Srpski književni glasnik*, 1940, knj. LXI, br. 8, str. 623.

<sup>53</sup> *Isto*, str. 624.

<sup>54</sup> *Isto*, str. 623.

<sup>55</sup> *Isto*, str. 623.

sentimentalna, – ali matematika. (...) I zato što je to zanemareno, neminovno je da je crtež kod mladih obično sasvim neubedljiv, odnosi površina dosta proizvoljni a kompozicija najčešće slučajna.“<sup>56</sup>

Za taj nedostatak i u interesovanju i u zanatskoj veštini velikim delom su krive dosadanje škole. „Kao da se tamo nije shvatilo da je čisto seznanovski kolorizam moguć samo uz strogo ritmiziranje planova, da je njegova ‘perspektiva’, ako i ne više naučna u renesansnom smislu, jedno produbljivanje problema prostornih odnosa, strože nego i stari klasični crtež, i da njegov kolorizam nije sam sebi cilj već disciplinovano sredstvo uobličavanja.“

Najzad, i poslednja velika slikarska epoha Pariza kao da je uticala na mlade, opet jednostrano: „Sa ovakvim školskim znanjem stalo se neposredno pred krajnje rafinovane rezultate. (...) Previdelo se koliko je kod tih majstora, iza virtuozne podatnosti neposrednom utisku, stajalo znanja, tehnike i iskustva, koliko suvih studija, eksperimenata, apsolutnog vladanja klasičnim formama, utapanja u tradiciju i građenja na njoj.“<sup>57</sup>

Francuski su „čisti“ koloristi posvetili bar polovinu svoga rada studiji forme u strogoj grafici, a u naših mladih nje nema, koja je inače „nenadmašan vizuelni trening“. „Tipična je razlika između slikara u Beogradu i u Parizu što se u Parizu niko ne odvaja od crtačkog bloka, što se tamo neprestano beleži, skicira, hvata oblik, dok se u Beogradu slikar kreće na posao samo sa glomaznim sandučetom boja.“<sup>58</sup>

Poslednji pasus Marićevog osvrta, objavljenog na samom kraju 1940. godine (16. decembar), mogao bi imati proročko značenje iz sadašnje perspektive: „Uprkos svemu, mladi ne mogu živeti samo u sadašnjosti. Oni moraju verovati i spremati se za budućnost. Pada mi na pamet šta bi bilo da se desi čudo pa da ustanove stanu naručivati velike kompozicije? Ko bi od mladih sa ovim sredstvima bio sposoban da to dostojno savlada?“<sup>59</sup> Čudo se moglo desiti već krajem 1944. godine, a mlađi slikari – očigledno je – nisu ipak bili spremni za velike kompozicije, niti nove ustanove sa naručivanjem. Uza sav talenat, poteškoća je takođe u likovnom obrazovanju i slikara, i – još više – publike, tj. institucijâ koje treba da podrže stvaralač-

---

<sup>56</sup> *Isto*, str. 624.

<sup>57</sup> *Isto*, str. 624–625.

<sup>58</sup> *Isto*, str. 625.

<sup>59</sup> *Isto*, str. 625.

ki napor umetnika. Naivno je poverovati da postoji bogomdano nevino oko u susretu sa elitnom umetnošću, te da nikakva edukacija nije potrebna. Iz takvih situacija proizlazi, pre, duboko nerazumevanje, a ne direktan i adekvatan kontakt.

Napis „O jednoj zadužbini: Spomen–zbirka Pavla Beljanskog“, objavljen je u zbirci ogleđa *Proplanci eseja*<sup>60</sup>, a izvorno je to bio govor na proslavi u Zadužbini Pavla Beljanskog, Novi Sad. Beseda je bila, s jedne strane, u više pravaca diskretno polemična, sudeći bar po objavljenom slovu a, s druge, odlikovala se velikom uravnoteženošću (kakvo je mesto srpskog slikarstva u svetskim tokovima, pre svega francuskim i nemačkim), te primernim respektom za životno delo Pavla Beljanskog, njegovu Zadužbinu. Takođe, slovo bi se moglo protumačiti i kao neka vrsta likovnog testamenta Sretena Marića, njegovo *poslednje* u prosuđivanju slikarstva.

Sva je prilika da je autor naknadno proširivao tekst s namerom da bude objavljen, i utoliko pre se mogu videti pažljivo sročene linije polemike. Definitivno, bio je marksista *po uverenju* do kraja života, i to u širokom smislu, mada bez formalnih veza sa Komunističkom partijom Jugoslavije. Sapatnik, jednom rečju.

Po čemu je on bio dosledno na stanovištu marksizma u toj besedi? Pre svega, u naglašavanju *društvenih uslova* kako za mišljenje (misao) tako i za slikarstvo. Istina, sa tim pretpostavkama, ali ne i sa zaključcima dakako, mogao bi poći i jedan veberovac, i jedan paretovac, i jedan dirkemovac, tj. svako ko respektuje sociologiju kao takvu. Međutim, ukoliko bi se i znalo za sve ove struje u nauci kod nas, razaznavalo se isključivo u akademskim krugovima. Jedino je marksizam daleko prevazilazio takve okvire. Obrazloženje marksizma je koliko jasno toliko i duboko problematično: želeo je da menja svet *po svojim* uzusima. U tom smislu je i Marić bio marksista: imao je i on ideja kako bi slikarstvo *trebalo da izgleda*. Otuda sve one kritike iz prethodnih tekstova.

„Njegova shvatanja umetnosti su bila shvatanja njegovog doba, umetničke sredine u kojoj je živeo“, kaže Marić<sup>61</sup>, i time se diskretno ograđuje od prilika u Srbiji. Da li je odista postojao generacijski jaz između Pavla Beljanskog i Sretena Marića? Pogledajmo suve fakte: Beljanski je rođen 1892, a umro 1965. godine; Marić je

---

<sup>60</sup> U izdanju Nolit, Beograd, 1979.

<sup>61</sup> *Isto*, str. 145. Vid. i str. 143, 147, 148. itd.

došao na svet 1903. godine, a otišao sa njega 1992. Kad je osoba u mladićkim/devojačkim godinama, razlika od devet godina je zaista ogromna. Ali, dođe li u zrelije doba, taj je jaz manje značajan. I pre će biti da je reč o *različitom* obrazovanju, o *drugačijem* egzistencijalnom iskustvu napokon. Beljanski je išao klasičnim, bogdanpopovićevskim putem: verovao je u „razvoj i harmoniju koja vlada u svetu“; za njega je „slika izraz, u lepoti, te harmonije, ‘cela lepa’, i ‘cela jasna’“. <sup>62</sup> To u teoriji. Da se, pak, Marić poduhvatio posla poput Beljanskog, tj. da skuplja najreprezentativnija slikarska dela savremenih srpskih umetnika, teško da bi njegov rezultat bio bitno drugačiji. Ukusi bi, dakle, bili slični *na materijalu* koji im je dat. Gleda li se, pak, na prilike svetske slikarske avangarde – prirodno je što se oni razilaze. Ali, Beljanski nije ni imao ideju otkupljivanja avangardnog slikarstva jer teško da ga je i bilo u Srbiji u to vreme.

Za srpske prilike, Beljanski je posve, posve pristao: i po ukusu, i po merilima. Na tome mu se nema šta zameriti, to više puta naglašava Marić. Međutim, gledao je on drugim okom i na svetsku slikarsku scenu, pre svega na francuske i nemačke prilike: „No kod nas kao da doba nije bilo sazrelo ni za, sa našeg današnjeg gledišta, manje radikalne avangarde, ni za avangarde vlastitog vremena, koje nam danas, sa distance, izgledaju čista klasika. Jer, na Zapadu to je ipak doba ne samo ekstremnog Dada-pokreta, već i eksperimenta Klea, Kandinskog, Mondrijana, Delonea, da i ne govorimo o Braku i Pikasu, da ne spominjemo rusku avangardu, tada uglavnom nepoznatu. No, sva ta traženja su odbačena sa horizonta Beljanskog kao, uostalom, i sa horizonta naših slikara.“ <sup>63</sup>

Upotrebio sam izraz *neka vrsta likovnog testamenta* Sretena Marića, a mislio sam zapravo na ovo: „Kad sad razmišljam o tome, sećajući se nekih diskusija koje sam tada imao povodom Pikasoa, nisam više siguran da li je to bio njihov nedostatak ili njihova vrlina. Danas bih pre rekao da je to bila njihova vrlina“. <sup>64</sup> Iskustvo ga je nagnalo da, u međuvremenu, spozna dve stvari: (1) „Da u umetnosti nije neophodno, uvek i u svakoj regionalnoj konstelaciji, biti na čelu svetskih zbivanja, da je bitnije iskazati se.“ Dokaz je sudbina romana poslednjih decenija: Francuzi su u to vreme, sa svojim „novim

<sup>62</sup> *Isto*, str. 145.

<sup>63</sup> *Isto*, str. 147.

<sup>64</sup> *Isto*, str. 147.

romanom“, na čelu razvoja romana. Nasuprot njima, Južnoamerikanci koji „dotle nisu stigli da kažu neke bitne stvari“, a ono što su rekli „dalo se kazati u nešto tradicionalnijim oblicima“, može biti da su stvorili dela „od trajnije vrednosti nego Francuzi“.

Pod tačkom (2) zaključuje: „Kao da i slikarstvo ne raste u praznom prostoru, ne postoji vakuum u koji bi se u jednoj sredini u ma kom trenutku moglo smestiti ma koje slikarstvo.“<sup>65</sup> Mlad slikar Amerikanac odlazi u Pariz, ili u Nemačku, kao što su i srpski slikari uobičajavali posete tim svetskim slikarskim metropolama. Ali, po povratku u Ameriku, uz godinu–dve dana lutanja „i pokušaja slikanja po ‘evropski’, skoro svi se vraćaju intimističkom slikarstvu, domaćem pejzažu i ‘tihom životu’.“<sup>66</sup> Tako i naši slikari. Ukoliko se dosledno izvede ono što je rečeno u šlagvortu *nisam više siguran*, usledilo bi da likovne kritike koje je objavljivao namah prelaze u zgrade, u domen sumnje. Jer je, u međuvremenu, stečena ta dragocena *distanca*. I u tom smislu je ovo slovo *poslednja oporuka* slikarima i slikarstvu uopšte, likovni testament.

I ovde se Marić odvaja od klasičnog marksizma: „Mi koji još živimo u ovom dobu, ne možemo ipak poreći da je ono, sa ovim i ovakvim estetikama, istina u praksi često negiranim, ipak, pored bezbroj strahovitog kiča (...) dalo dela ne samo apsolutne novine, već katkad u isti mah i od apsolutne umetničke vrednosti.“<sup>67</sup> Klasični marksista naprosto ne operiše izrazom *apsolutno*. Društveni uslovi tu ne važe.

Međutim, u povodu građanstva<sup>68</sup>, Marić je klasični marksista. Čudi me da nije uzeo u obzir distinkciju između francuskih izraza *bourgeois* i *citoyen*. U članku iz *Politike*, odnos građanstva i slikarstva je mnogo bolje postavljen, jer postoje distinkcije. A ovde ih, na žalost, nema: za njega je građanstvo jednako buržoazija. Buržuj jednako filistar jednako čifra jednako osoba ograničena duha čiji

---

<sup>65</sup> *Isto*, str. 147.

<sup>66</sup> *Isto*, str. 148.

<sup>67</sup> *Isto*, str. 146.

<sup>68</sup> Podsetimo se: Lazar Trifunović, u svojoj povesti *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, identifikuje Sretna Marića kao pristalicu socijalističkog realizma (vid. fusnotu 2 ovog rada), a na osnovu onog nesrećnog članka u *Politici*. Tu knjigu Marić ima na stolu („tako instruktivna i bogata“, str. 151), ali se ne upušta u polemiku oko ocene njegovog socrealizma nego, na osnovu jednog citata iz Trifunovića, poteže pitanje o saglasju *građanskog staleža i slikarstva*.

duhovni život ne prelazi granice animalnih potreba i sitnih zarada. U tom je smislu Marić bio čovek svoga vremena, društveni uslovi su ga nagnali da tako misli. „Srpska buržoazija, ona prava, bila je tada vrlo reakcionarna, slikari, objektivno vrlo napredni, ako je napredno sve ono što je autentično ljudsko, čovečno. Isto tako, ono nije bilo ni obručke prihvaćeno od te buržoazije.“<sup>69</sup> Sve je to nesporno. Ali, šta reći na glavnu invektivu Marićevu: „Pre svega, šta buržoazija nije u stanju da prihvati! Danas je, na Zapadu, koji je još uvek buržoaski [podv. D. B.], situacija prosto komična. Pišu se hiperbuntovni manifesti, izmišljaju se svakojake antiburžoaske provokacije, pa u koliko je provokacija žustrija, utoliko je proizvod bolje plaćen. Buržoazija, ona pismenija [podv. D. B.], ima odličan trbuh, ona sve odmah svari, i to radije onu provokatorsku umetnost, no, recimo, konformističku.“<sup>70</sup>

Iz citiranog, mogu se izvesti bar dva zaključka: prvo, da je srpska buržoazija tada bila mahom doslovno *nepismena*, bar što se kulture, umetnosti i slikarstva tiče; drugo, da je Marić, i u poznim godinama, još uvek verovao u neki bolji svet, ne–buržoaski u najmanju ruku, ako ne baš komunistički. Misli se, pre svega, na Zapad. Nesporan je Istok budući da nema svoje buržoazije – za ta vremena veoma naivno gledanje *viđeno iz ove perspektive*.

Buržoazija? Srednja klasa? Pa, u čemu je poteškoća? Ukoliko se obogaćuje po proceduri koju je propisao zakon, ukoliko postoje *apriorna pravila igre*, nema se šta primetiti. Gundati naravno mogu jedino oni iz soja večno zavidnih na tuđe bogatstvo. I utoliko je pre uzorniji onaj *bourgeois* što je svoju imovinu stekao isključivo svojim genijem, svojom umešnošću, svojim radom. Kažu da je trenutno najbogatija osoba na svetu Bill Gates<sup>71</sup>, osnivač *Microsofta* i glavni arhitekta softvera. Kažu da je, istovremeno, i jedan od najvećih filantropa. Iako sa epitetom najbogatije osobe na svetu, tretirati njega kao *buržuja* bojim se da je malčice smešno. Sva je prilika da će marksističke kategorije morati proći kroz ozbiljnu reviziju jer se, u međuvremenu, desila velika tehnička revolucija. Usuđujem se reći: jedna od najvećih. Stigao je kompjuter, nova pismenost, i sve posledice njegovog izuma teško da možemo pojmiti. Ne verujem da je ta teorija, marksizam, otišla u „staro gvožđe“, kako ovde mnogi misle,

<sup>69</sup> *Proplanci eseja*, str. 152.

<sup>70</sup> *Isto*, str. 151–152.

<sup>71</sup> Izvor je *Forbes magazin*.

često iz mode. Ideje *per se* imaju posve drugačiju sudbu; za razliku od onih koji su ih, u ovim ili onim vremenima, podržavali ili, pak, kudili, svejedno je.

Da rezimiram. Sreten Marić nije bio teoretičar socijalističkog realizma, ali jeste bio ideolog socijalnog slikarstva, bar u mladosti. On se našao, ne svojom voljom<sup>72</sup>, u ulozi socrealističkog kritičara kada je objavio taj kontroverzni članak „Povodom jedne izložbe bez datuma“.

Kakve su bile intencije tog članka? Moja je teza sledeća: *Kako izraziti likovno ovo što smo doživeli?* To je intencija članka, a slikarski ideal mu je bila Picassoova *Guernica*.

Kadikad su u interpretaciji neophodna poređenja. Po mom mišljenju, za sučeljavanje nema boljeg primera od Miroslava Krleže. *Kako da se sve to, što smo doživjeli, izrazi književno?* – to je prva rečenica iz poznatog eseja Miroslava Krleže „Književnost danas“, objavljenog u prvom broju (dvobroju) zagrebačkog časopisa *Republika*, 1945. godine.<sup>73</sup> Krležin književni ideal u tom kontekstu jeste Shakespeare; on je „još uvijek najdominantnija književna formula“ za krvava razdoblja. To je prvi aspekt. Nesumnjivo najznačajniji književnik leve provenijencije u negdanjoj Jugoslaviji, i prvog i drugog, a danas neosporno najizvrsniji hrvatski pisac, drugi vid opisuje sledećim rečima: „Te vučje naše prilike, u kojima su naše lude zapalile svoj vlastiti krov nad glavom, pretvoriti u stanje čovjeka dostojno, to zvjersko stanje među ljudima pripitomiti do uzajamne (evanđeoske, ako hoćete) snošljivosti, to izobličjenje ljudske svijesti uzdići na visinu misaonog dostojanstva, to je zadatak književnosti u ovome trenutku“.<sup>74</sup> Humanistička pozadina: „... jedno treba da bude izvan svake sumnje: nije ljudski život zato nastao, da bismo jedan drugome o životu snovali, nego da živimo kao ravnopravni i slobodni ljudi, u ljepoti i u harmoniji“.<sup>75</sup>

<sup>72</sup> „No za mene lično, značaj tog članka je u nečem drugom. Tek kada je on izišao, razumeo sam neke stvari. Svi su članak shvatili kao diktat. Neki gore, kao loše datu direktivu, koju bi valjalo korigovati; slikari, pak, kao strogo autoritativnu direktivu koju valja slušati. Niko nije shvatio taj članak kao izraz ličnog, privatnog mišljenja. Za mene je to bio veliki šok i obesmišljavanje pisanja kako sam ga shvatao, kako ga i danas shvatam. Nekoliko godina posle toga nisam više pisao, a sad dobro pazim da ne solim tuđe pameti.“ (Sreten Marić, „Sudbina čoveka danas“, Intervju sa Ljubisavom Andrićem, *Oko*, 5–9. rujna/septembra 1974, br. 65, str. 7.)

<sup>73</sup> M. Krleža, „Književnost danas“, *Republika*, 1945, br. 1–2, str. 139.

<sup>74</sup> *Isto*, str. 147.

<sup>75</sup> *Isto*, str. 149.

Hrvatski pisac je pomenuo implicitno socijalističku književnost<sup>76</sup>, ali ni govora o *socijalističkom realizmu*, bilo u pozitivnom, bilo u negativnom smislu. S druge strane, neku je rekao o *socijalnoj književnosti*, i to u ovom kontekstu: „A ovo, što mi danas doživljavamo, nije mitos, nego pobjeda nad njim, i tu pobjedu nad mračnim i magičnim mitosom treba da nam danas ostvari naša književnost, koja će u tom slučaju biti dostojna, da se doista zove socijalnom“.<sup>77</sup> Prave socijalne umetnosti, prema tome, još uvek nema; ili je ima u fakcitetu ali nije dostojna da se nazove socijalnom. Sa istom poteškoćom susreo se i Sreten Marić.

Krležin članak propratio je muk. Na delu su bili ideolozi socijalističkog realizma. I Marićev članak u *Politici* takođe je propratio muk, ali rečiti. Slikari i ideolozi su shvatili članak iz rakursa socijalističkog realizma. A u ključu Adama Smitha, Marića je vodila jedna *nevidljiva ruka*<sup>78</sup> u postizanju cilja koji, delom, uopšte nije namerao postići, sva je prilika.

---

<sup>76</sup> *Isto*, str. 159.

<sup>77</sup> *Isto*, str. 160. – Neposredno ispred te rečenice, Krleža piše: „Kad Platon prezire tragediju kao jalovu igru i cirkusku podvalu, koja samo kao zabava služi na čast varalici–tragedu i prevarenome gledaocu podjednako, on filozofira u ime jedne književne civilizacije, koja prezire mitos, jer mitos nema veze s mozgom, nego s najgrubljom čulnošću“.

<sup>78</sup> Treba reći da je kod Adama Smitha uglavnom blagotvoran učinak „nevidljive ruke“ (vid. o tome: A. Smit, *Istraživanje prirode i uzroka bogatstva naroda*, vol. 2, Kultura, Beograd, 1970, str. 625–626). Učinak „nevidljive ruke“ dvosmislen je i dvosmeran kod Marića: s jedne strane je – za sva vremena čini se – upisan u istorije srpskog slikarstva kao protagonista omraženog socijalističkog realizma a, s druge, vrlo brzo je posle članka poslat u Pariz kao savetnik, pravo u jugoslovensku ambasadu, kod ambasadora Marka Ristića.



Dušan Bošković

## SOCIALIST REALISM AND SRETEN MARIĆ

*Summary*

In histories of Serbian painting Sreten Marić is listed among the protagonists of socialist realism, and that on the basis of a single article – his criticism of an exhibition staged by the Association of Visual Artists of Serbia to the benefit of wounded veterans (the exhibition was opened in Belgrade in late 1944, and the article was published in the Christmas 1945 issue of „Politika“). Without denying the historical basis for this judgment, the author of the present paper pleads for a more nuanced approach and propounds the thesis that socialist realism was primarily a complex pattern of social relations, and only in the second place a substantively defined doctrine. On the basis of an insight into the relevant sources it is argued that Marić was not a theorist of socialist realism; on the other hand, an ideologue of social painting he was indeed, believing in a synthesis of Art and Revolution. By way of comparison, the figures of Miroslav Krleža and Georg Lukács are referred to: neither of the two was a protagonist of socialist realism, though both belonged firmly to the so-called leftist thought.

*Key words:* socialist realism, history of painting, social art, synthesis, Sreten Marić.