

Ljubomir micić branko ve poljanski i likovne umetnosti

ješa denegri

Micić kao »kritičar na delu«

Kada se pominju uloge koje je Ljubomir Micić imao u području likovnih umetnosti, s pravom se uočava njegova aktivnost kritičara, ali se ta aktivnost posmatra odeljeno od uloga teoretičara, organizatora izložbi i kolekcionara (»Micić se – piše Irena Subotić – na više načina bavio likovnom umetnošću: kao kritičar, organizator izložbi i kolekcionar«). No možda nije isključeno da se – budući da je reč o istoj ličnosti i često istim pobudama te ličnosti – sve ove aktivnosti mogu objediniti u jednu zajedničku vokaciju koja se u duhu današnje terminologije označava pojmom »kritičara na delu«. Pod tim pojmom, naime, podrazumeva se ona vrsta kritičara i ona vrsta kritike što svoju praksu ne završavaju u mediju teksta (i to teksta pisanog *post festum*, dakle nakon što se odigrala neka od njih odvojena umetnička manifestacija), nego uz tekst vrlo tesno vezuju organizaciju izlaganja i po mogućnosti prikupljanje i čuvanje samog umetničkog dela, smatrajući da će tek tim integralnim zahvatom postići najviše što mogu u interesu stavova i ideja koje zastupaju i brane. Micić, naravno, sebe nije smatrao kritičarem kakvog ga ovde vidimo, njemu je na umu prvenstveno bila borba za afirmaciju ideologije zenitizma, no ako zadržimo pažnju na svemu što je u domenu umetnosti uradio, a ne samo na onome što je govorio (pisao), proizlazi da je on, ipak, ponajmanje diskutabilan a ponajpre pouzdan, čak i neosporan, upravo kao »kritičar na delu«, dakle kao kritičar jednog novog i izrazito modernog profila, koji će naći svoj delokrug rada u najužnoj sprezi sa tekućom umetničkom praksom svog istorijskog trenutka. To bi – kako to formuliše Argan – bio kritičar koji se »približava i često pridružuje umetnicima, pripada njihovim grupama, učestvuje u njihovoj politici, saraduje u definisanju programa i sastavljanju manifesta, preduzima i vodi polemike i dok umetnicima pomaže da objasne i objave svoje poetike, podstiče ih da se njihovo istraživanje dovede do maksimalnog intelektualnog nivoa«. Micić možda sve to nije radio, ili nije znao i nije stigao da uradi, ali je sigurno da nije tapkao »iza umetnosti«, već je išao uporedo s njom, pravovremeno je osećao mesta na kojima ona vrši najdalekosežnije prodore, podstičući te prodore ne toliko verbalnom analizom koliko težnjom ka širenju fronta na kojem se umetnost, čiji je nastup podržavao, može ispoljiti i iskazati u svojoj konkretnoj i praktičnoj ekspanziji.

Micićevoj aktivističkoj prirodi pogodovao je, dakle, pre nagon za podsticanjem nego potreba za temeljitijim promišljanjem umetničkih procesa njegovog vremena, a budući da je delovao u istorijskom trenutku kada se na mnogim planovima vodila borba za »novu kulturu« i »novu umetnost« (u duhu u kojem se ovi pojmovi shvataju u ranim dvadesetim godinama), koristio je okolnosti te borbe da bi među medije kritičarskog poziva uveo i one koji poseduju što veću meru efikasnosti proboja. Otuda je tačno uviđao da takvu meru efikasnosti neće uvek moći ostvariti tekстом, ma koliko taj tekst bio strastven i isključiv u pozitivnom ili negativnom smislu ocene; znao je da se daleko više može postići pokretanjem jednog militantnog glasila, koje bi ne samo tekstualnim i ilustrativnim sadržajem, nego i samim grafičkom izgledom objavljivalo idejne stavove i umetničke afinitete za koje se izdavač tog glasila zalaže. A s obzirom na to da je Micić, zapravo, bio jedini inicijator i konceptijski nosilac tog glasila, nije neopravdano pretpostaviti da se većina priloga i ilustracija – koji, dakako, pripadaju brojnim drugim piscima i umetnicima – mogu u krajnjoj konsekvenciji shvatiti kao njegov lični autorski (u ovom slučaju kritičarski) izbor, drugim rečima, kao izbor s kojim se Micić identifikovao i iza kojega je neopozivo stajao. Kada, dakle, on u *Zenitu* publikuje tekstove Kandinskog ili Maljeviča, kada reprodukuje dela Tatljina, El Lisickog ili Moholy-Nagya (da izdvojimo samo nekoliko primera), Micić to radi ne da bi naprosto obavestio javnost sopstvene sredine o postojanju tih umetničkih pojava, već ih, naprotiv, publikuje kao argumente u borbi koju i sam vodi. Želeći da tim primerima i svojim pozivanjem na te primere istakne vrstu kulture za koju se zauzima i obrnuto – strogo pazivši da u njegov izbor ne uđu neki drugi umetnički modeli – da ukaže i na vrstu kulture koju nedvosmisleno negira i odbacuje. Uza sve što jeste (glasilo zenitizma, tribina moderne poezije, informator o raznim zbivanjima itd), časopis *Zenit* može se – kada je reč o priložima koji pripadaju području likovnih umetnosti – shvatiti i kao jedan vid »kritike na delu«, dakle, kao vid kritičarskog, a ne samo kao vid uredničkog izbora. Ono što Micić nije znao napisati sam, ono što nije mogao predstaviti ili objasniti drugačije nego ilustracijom, prepuštao je tekstovima i likovnim priložima drugih autora, ali je iza svega toga uvek stajao njegov lični stav, konkretno, stajao je njegov stav kao militantnog kritičara opredeljenog za avangardnu umetnost i kulturu tadašnjeg istorijskog trenutka.

Isto kao i izdavanje sopstvenog glasila, tako je Micić osnivanje galerije i organizovanje izložbe shvatio i kod nas zaista prvi u praksi koristio kao medije kritičarske aktivnosti. Jer, Micić se u ove poduhvate ne upušta ni sa kakvim drugim interesom nego sa ciljem promovisanja umetnosti u koju veruje i za koju se zalaže, znajući vrlo dobro da tu umetnost može u datom trenutku pre približiti javnosti – pogotovo javnosti jedne tada periferne sredine – ako je izlaže i prikuplja nego ako o njoj (o toj umetnosti) samo ra-

spravlja. Zato *Međunarodna galerija nove umetnosti*, koju je Micić pokrenuo još za vreme boravka u Zagrebu 1922, i *Zenitova međunarodna izložba nove umetnosti* koju je Micić organizovao u Beogradu 1924, predstavljaju prave poduhvate u duhu prakse što se podrazumeva pod pojmom »kritike na delu«. Intencija takve kritike, ponovimo još jednom, nije u pisanom tekstu, nego se, pre svega, sastoji u direktnom predočavanju umetničkog rada, u omogućavanju uslova da se rad umetnika izloži (pogotovo kada se zna da za izlaganje takve vrste rada ne postoje nikakve društvene pogodnosti); najzad, od ne manje važnosti jeste i napor usmeren ka čuvanju radova koji makar u trenutku svoje pojave, još uvek nemaju sigurnu i adekvatnu materijalnu vrednost. Radovi koje je Micić uspeo da prikupi za svoju izložbu i za svoju kolekciju, uz neke izuzetke, malog su formata i izvedeni u tehnikama svojstvenim hartiji (crteži, tempere, gvaševi, kolaži, grafike i dr.), po čemu je očito da su predstavljali eksponate kojih su se inostrani umetnici mogli lakše lišiti, šaljuci ih često bez naknade u jednu njima nepoznatu sredinu, no to nipošto ne umanjuje značaj izbora imena koje je Micić poznao ili koje je posredstvom drugih uspevao da okupi oko svojih inicijativa. To su – počevši od Roberta i Sonje Delaunay, Chagalla, Kandinskog, El Lisickog, Moholy-Nagya do niza drugih – mnoga važna imena iz kruga tadašnje evropske i ruske avangarde, a da bi se početkom dvadesetih godina znalo za problematiku i vrednost njihovog rada, bila je potrebna jedna zaista ažurna obaveštenost i kultura profesionalnog (drugim rečima stručnog) kritičarskog uvida i kriterija koji je Micić – može se reći jedini među tadašnjim jugoslovenskim kritičarima – iz direktnih kontakata ili iz korespondencije, uspeo da izgradi.

U izgrađivanju svojih afiniteta u području likovnih umetnosti, Micić je prošao kroz izvesni kontinuitet shvatanja i ideja, što je očito zavisilo od karaktera umetničke prakse koju je vremenom upoznao. U početku, on je sklon ekspresionizmu kojega otkriva i podržava u delima tada mladih jugoslovenskih umetnika (od kojih je čini se, posebno uvažavao Gecana, čiji crtež objavljuje već u prvom broju *Zenita*, zatim Jovana Bijelića, čiji je sliku *Borba dana i noći* iz 1921. posedovao, kao i Mih. S. Petrova, čije je grafike u nekoliko navrata reprodukovao u *Zenitu*), no do prekretnice u njegovim pogledima verovatno da dolazi 1922, kada je boravio u Nemačkoj, gde je, pored drugih umetničkih krugova, upoznao ličnosti i dela ruske avangarde, upravo tada prvi put široko predstavljene u Evropi na čuvenju izložbi *Erste Russische Kunstausstellung* u Galeriji Van Diemen u Berlinu. To je valjda razlog što kod Micića – kada je reč o likovnim umetnostima – posle 1922. prevladava sklonost ka apstraktnoj umetnosti i posebno ka konstruktivizmu, i slobodno se može reći da su najsajniji momenti u izboru tekstualnih i ilustrativnih priloga u *Zenitu*, kao i u izboru dela na *Međunarodnoj izložbi nove umetnosti* u Beogradu 1924, posvećeni upravo ovim umetničkim kretanjima. Objavljivanje tekstova Kandinskog i Maljeviča, reprodukovanje dela Taljina, Rodčenka, El Lisickog i drugih, pre svega »ruska sveska« *Zenita* (broj 17 – 18 iz 1922), koju su specijalno za ovu priliku pripremili El Lisicki i Erenburg, izvan sumnje predstavljaju vrhunce Micićeve ne samo uredničke nego i kritičarske intuicije, i sigurno je malo ko u tadašnjim umetničkim krugovima u Evropi s toliko elana, ubeđenja, a najzad i poznavanja, pravovremeno podržavao pojave i manifestacije ruske avangarde. Micić je te pojave podržao ubeđen, pre svega, u njihovu duhovnu i umetničku revolucionarnost, mada mu nije bila strana ni socijalno-politička klima u kojoj se ta umetnost odvijala: u njegovim u osnovi utopističkim i realnosti često neprimerenim verovanjima u funkcije koje bi kultura i umetnost mogle imati u idealu »ovaploćenja novog čoveka«, ruska avangarda i vreme njenog nastanka zauzimali su očito privilegovano mesto i tu činjenicu ne treba smetnuti s uma kada se govori o ideolojskim ubeđenjima izdavača i urednika *Zenita*.

Iako se Micić na programskom planu s krajnjom isključivošću zalagao za svoje (zenitističke) ideje, kada je reč o likovnim umetnostima pokazivao je široko razumevanje za mnoge pojave u evropskoj umetnosti prvih decenija našeg veka, što, uostalom, potvrđuje sastav učesnika *Međunarodne izložbe nove umetnosti* iz 1924, a ujedno i materijal kolekcije koja se danas čuva u Narodnom muzeju. Skoro da nema umetničkog pravca toga vremena a da mu Micić ne posvećuje određenu pažnju: uz već pominjani ekspresioni-



Boško Tokin i Ljubomir Micić 1921.

zam i rusku avangardu, on stoji uz kubizam i futurizam, kao i uz srednjoevropske varijante pojedinih modernih pokreta; na rečima je odbijao jedino dadaizam, mada je s nekim dadaistima (sa Draganom Aleksićem, sa Schwitersom) održavao privremenu saradnju ili makar pismene kontakte. Nije bio unapred nepoverljiv prema figuraciji, ali je tražio da figuracija bude antinaturalistička i antiakademska, što se potvrđuje time da je jedini u to vreme podržavao marginalne i ekscentrične umetnike kao što su Vinko Foretić i Vjera Biller. Važno je uočiti još i to da je Micić imao jasnu svest o prožimanju i međusobnoj ravnopravnosti umetničkih ili, možda bolje reći, oblikovanih disciplina: znao je da grafičko oblikovanje časopisa (a unutar časopisa, na primer, oblikovanje neke reklamne stranice) može biti čin autonomne kreacije, znao je za ulogu mode u vizuelnom liku modernog doba (što potvrđuje podatak da se u njegovoj kolekciji nalaze nacrti Sonje Delaunay za dečju i žensku odeću), znao je za zbivanja u savremenoj arhitekturi (što potvrđuje podatak da je u *Zenitu* objavljivao radove jednog Mendelsona i Van Doesburga) itd. Najzad, već samo pokretanje glasila kao medija koji se koristi tehnikom industrijske štampe i koji se distribuira svojstveno tom mediju, govori o tome da je Micić verovao i koristio načelo tehničke reproduktivnosti, a upravo na svim tim iskustvima i saznanjima zasnovani su ne samo njegovi urednički poduhvati, nego isto tako i njegovi kritičarski pogledi na prirodu moderne plastičke (oblikovne) operativnosti.

Možda upravo zato što je u umetnosti više cenio operativnu nego kontemplativnu dimenziju, Micić je u prvi plan isticao momenat oblikovanja kao čin zahvata u dati materijal, i na takvom shvatanju umetnosti kao konkretne intervencije u realnosti utemeljen je njegov ključni kritičarski kriterijum. Taj je kriterijum otvoreno iskazan u sledećem fragmentu teksta *Prema optikoplastici*, objavljenom u uvodu albuma *Archipenko – nova plastika*, u izdanju *Zenita* 1923: »Dakle, ne više kopija prirode, nego disciplinovana sinteza prirodnih i van prirodnih elemenata... Ne više prenešeni 'motiv' nekog već postojećeg predmeta (pretežno golog ljudskog mesa. Zar samo to?), nego plastika samog predmeta koga je apsolutno stvorio i pronašao umetnik. Ne plastika videnog nego plastika stvorenog. Ne više somatologija žena i konja (ko od majke rodeni!), nego *formologija* kubičnog prostora... Nova plastika treba da je realan čin, doživljaj simultanih optičkih predmeta, koji tek u zajednici, a po umetnikovoj stvaralačkoj volji, sačinjavaju umetničko delo u određenom prostoru i u novoj ravnoteži«. Kada se pročitaju ovi pasusi, moći će se u jednu celinu povezati Micićevi nazori o umetnosti i Micićevi zahvati koje je u području umetnosti praktično činio: evidentno je, naime, da oba ova momenta povezuje identični aktivistički pristup, dakle pristup u kojem se iznad svega ceni *delanje*, i otuda je za razumevanje Micića kao kritičara važno ne samo to što je u umetnosti pisao (a to što je pisao koncentrisano je u tekstu *Prema optikoplastici*), nego je ujedno bitno i ono što je u domenu umetnosti (u)radio. A to što je u tom domenu uradio – od pokretanja glasila do priređivanja prve autorske izložbe i formiranja kolekcije avangardne umetnosti svoga vremena – u jugoslovenskim je prilikama bilo zaišta pionirsko ne samo po intuicijama nego i po praktičnim poslovima i zadacima jednog sasvim modernog »kritičara da delu«.

Poljanski kao slikar i crtač

Za sve one koji su prošli kroz iskušenja herojskih avangardi ranih dvadesetih godina, nikada se nije postavljalo pitanje određenja područja njihovih bavljenja: nije, naime, bilo važno biti pesnik ili biti slikar, valjalo je biti neko ko totalno živi u umetnosti, koja se tim ljudima ukazivala kao jedini pravi način duhovnog i etičkog ispoljavanja. I kada se danas prebire po šturim podacima biografije Branka Ve Poljanskog (zapravo mlađeg brata Ljubomira Micića), jasno izbija na videlo potreba da se on sagleda u celini svojih zanosa: lišiti ga neke od komponenti te celine, videti ga, dakle, samo kao pesnika ili samo kao slikara, ili pak samo kao izdavača avangardnih glasila, značilo bi svesti ga na granice neke specijalističke oblasti, što je posve suprotno prirodi njegove prave vokacije. Pa ipak, povodi i mogućnosti ovog razmatranja ostaju ograničeni upravo time protiv čega se bunimo: ostajemo pri govoru o Poljanskom kao slikaru i crtaču, znajući dobro da time znatno prikraćujemo spoznaju o potpunosti njegove ličnosti.

Posle jednog od unutarnjih lomova što ga je, po svemu sudeći, doživeo negde krajem dvadesetih godina, dakle posle definitivnog prestanka izlaženja *Zenita* i verovatno posle prekida sa Micićem (čiji je knjigu *Napred! U varštarstvo* ilustrirao 1928), Poljanski traži utočište u slikarstvu i zna se da je sledećih godina – 1929. i 1930. – priredio u Parizu dve samostalne izložbe, drugu od njih u tada poznatoj galeriji Zborovski, kojom prilikom je objavio *Manifest panrealizma*. Slikarstvo Poljanskog valja, dakle, smestiti ne samo u njegov postzenitistički period, nego i u period onih zbivanja u pariskoj umetnosti kraja dvadesetih i početka tridesetih godina koja već stoje s onu stranu avangardnih nastojanja. Uostalom, o tome svedoči sam formalni rečnik sačuvanih radova Poljanskog: nema ni traga konstruktivističkim ili dadaiističkim iskustvima koja je on koristio u opremi sopstvenih izdanja na početku dvadesetih godina (*77 samoubica*, *Tumbe*, *Dada-Jok*), a u ikonografskom pogledu u tim delima prevladavaju motivi mrtvih priroda i pejzaža (u slikama), figuralne scene i portreti (u gvaševima i akvarelima); jedino u crtežima perom i olovkom može se pratiti trag formulacija čiji alogički sklopovi nose elemente fantastike, mada je ipak teško utvrditi da li je kod Poljanskog došlo do prave primene automatskog postupka svojstvenog iskustvu nadrealizma.

Već je na prvi pogled vidljivo da je Poljanski u slikarstvu autodidakt, uostalom ne jedini u istoriji moderne umetnosti, posebno u pariskom ambijentu, gde se do umetničkog školovanja nikada nije mnogo držalo; pojava autodidakata važna je za modernu umetnost upravo kao dokaz snage kojom ona privlači mnoge pojedince vođene potrebom samoispoljavanja. U trenutku kada je očito prekinuo skoro sve kanale komuniciranja s drugima, slikarstvo je Poljanskom postalo ono najviše što mu je preostalo, i on se upravo slikarstvom morao izraziti bez obzira na tehnički nivo svog tadašnjeg slikarskog znanja. U crtežima on čak dostiže izvesni virtuoziitet koji u prvi mah privlači, a onda uskoro počinje da smeta, dok se u gvaševima, a posebno u slikama, redovno borio sa zahtevima plastičkih formulacija, pri čemu upravo ta borba pridaje njegovim radovima neosporni utisak iskrenosti, koja svedoči da je uvek slikao iz poriva i potrebe, a ne zbog primene savladanog zanata. Zato ne treba da nas zavara prividno neutralni izbor motiva

u slikama Poljanskog: on, istina, slika mrtve prirode i pejzaže, ali ne slika ih sa osećanjem mira kao što je to pred tim motivima uobičajeno, već upravo obrnuto od toga, slika ih s osećanjem nekog skoro demonskog nespojivosti. Zoran Markuš je imao pravo kada je povodom mrtvih priroda Poljanskog primetio da su one »skup mrtvih elemenata«, a nije nimalo slučajno da se u jednoj od njih nalazi knjiga sa imenom Markiza de Sada na naslovnoj strani. Još drastičniji osećaj demonskog progona nose njegovi pejzaži pariskih ambijenata: kolika je golema razlika između egzotike pariskih motiva koje su slikali jugoslovenski umetnici kao posetioci Montmartra ili Montparnasa i pariskih motiva Poljanskog, koji je u sebe upio i onda iz sebe naprosto izbacio svu gorčinu usamljenosti pojedinca u velikom gradu, pa makar to bio grad spoljašnje lepote i privlačnosti jednog Pariza. Zaista ne postoji u međuratnom jugoslovenskom slikarstvu tako autentični i, kažimo to otvoreno, tako tegobni i mračni doživljaj velegrada: Poljanski je očito osetio moderni grad u pravom bodlerovskom prokletstvu »usamljenika u gomili«, gde je taj grad mesto egzistencije bez kojega moderni intelektualac ne može, a ipak je to i ono mesto u kojemu on nikada ne uspeva da nađe zadovoljstvo smirenja. Nije stoga čudno što je Poljanski u jednoj od svojih najboljih slika Pariz prikazao ne s lica (sa strane fasada kuća), nego upravo s naličja (sa strane zapuštenih dvorišta): posredi je pogled čoveka koji je toliko pao da u gradu ne vidi više ničeg živopisnog, već duboko u duši oseća onaj *spleen* koji može da doživi neko ko je u svojoj sudbini – poput sudbine Poljanskog – opisao onaj luk egzistencije modernog umetnika koji ide od lika pesnika kao dendija, pa do lika slikara kao boema i najzad klošara kojem se tačno ne zna ni vreme ni mesto smrti.

S obzirom na karakter postzenitističke faze Poljanskog, postavlja se pitanje odnosa njegovog slikarstva s kraja dvadesetih i početka tridesetih godina prema prethodnom zenitističkom iskustvu; drugim rečima, postavlja se pitanje da li slikarstvo Poljanskog znači skretanje od ideala zenitizma ili je, pak, moguće govoriti o koherenciji jednog životnog i umetničkog stava. Činjenica je da se Poljanski slikarstvom počinje baviti u vreme kada u umetnosti Pariza nastupa zastoj, čak i zaborav avangardnih nastojanja; to je poznata klima umerenijih umetničkih tokova koje predvode veliki pojedinci izvan pravaca i pokreta, a poneseni njihovim primerima mnogi se umetnici okreću direktnijem i neposrednijem odnosu prema realnosti, što slikarstvu treće i četvrte decenije daje osobine »povratka redu« ili »poziava na red« (*rappel à l'ordre*), kao generalnoj umetničkoj devizi toga vremena. (Pomenimo samo uzgred da je profil ove situacije bio kritički i istoriografski razmatran na izložbi *Realizmi između revolucije i reakcije*, održanoj u Centru »Georges Pompidou« u Parizu 1981). Ima razloga za tvrdnju da bi i *panrealizam* Poljanskog mogao biti jedna od čestica tih mnogobrojnih realizama u slikarstvu između dva rata: tome u prilog govori ne samo tematika njegovih slika, nego i pojedini pasusi iz njegovog *Manifesta panrealizma*, pogotovo oni u kojima se Poljanski izjašnjava za neprikosnovenost prirode, a protiv »savremenog fetišizma koji je postao, na nesreću, religija pomodnih skoro-



Naslovna strana 13. broja Zenita, 1922

jevića«; najzad, i oni pasusi gde Poljanski odbija mogućnost svake umetničke revolucije, a naglasak postavlja na neposrednu »ispovest slikara«. »Umetnost je fenomen apsolutno individualan, ni po čemu kolektivan – tvrdi Poljanski i na drugom mestu nastavlja: »Čovek, umetnik, delo, uvek su sami. Tako tragično sami da poredenje jednog događaja sa drugim može pokazati samo veličinu jednog pored drugog ili njihovu jednakost u stvaralačkoj moći«. Kako je sve to daleko od njegovih nekadašnjih, zapravo zenitističkih žarkih oduševljenja i isto tako beskompromisnih poricanja u *Okto-barskom manifestu*, objavljenom u *Svetokretu* iz 1921. Decenija koje je protekla između ova dva manifesta Poljanskog bila je za njega ne samo decenija sazrevanja, nego i decenija mnogih razočarenja, i to razočarenja koja se tiču koliko njegovog ličnog života, toliko i njegovog gledanja na savremena istorijska zbivanja, pa nam stoga može postati posve razumljivo da se iste ideje i isti ideali nisu mogli održati u duhu Poljanskog u godinama koje su u međuvremenu prošle.

Ipak, sve govori o tome da Poljanski nije obraćenik, pokajnik, neko ko je izdao načela svoje avangardne zenitističke mladosti. Vreme je, istina, uslovalo da je došlo do rasapa izražajnog koda kojega se on pridržavao u razdoblju zenitizma: krajem dvadesetih godina ne bi više imalo ni razloga ni smisla izražavati se znakovima koji se, na primer, upotrebljavaju u vizuelnoj opremi zbirke *Tumbe* ili u publikaciji *Dada-Jok*. Ma koliko bila inovativna, ma koliko bila zanosna, etapa eksperimenata u duhu ideja *Zenita* i zenitizma morala je imati svoj prirodni kraj. Posmatrano sa evolucionističke tačke gledišta, posle iskustava zenitističke avangardne etape, morfologija i ideologija *pan-realizma* mogle bi se činiti kao navodna regresija na poznate i sigurne pozicije umetničkog, čak i životnog kompromisa. No u primeru Poljanskog ništa ne bi bilo toliko pogrešno kao takav zaključak: jer, on je i u tu svoju drugu, postzenitističku fazu unosio istu meru iskrenosti i ubedenja, istu meru strasti i trošenja kojim se izlagao i u avanturi zenitizma, a da za sve to nije dobio ništa osim statusa i sudbine »prokletog umetnika«. Već i po tome što oseća potrebu da objavljuje manifeste u vremenu kada se slikari klone svake teorije i svake pisane reči, Poljanski ostaje privržen patetici svojstvenoj duhovima koji su prethodno prošli stazama iskustava istorijskih avangardi. Čak i onda kada je njegova životna putanja bila već nepovratno krenula nadole, Poljanski se nije želeo suzdržavati od egzaltacija, pa ako svoju egzaltaciju nije sada više mogao upućivati »novom čoveku« i »novom društvu«, upućivao ju je realnosti, bez obzira na to što je morao znati i osećati da je ta realnost za njega već definitivno izgubljena.

Kada se 1974. prvi založio za rehabilitaciju i revalorizaciju lika i dela Poljanskog, Zoran Markuš se zapitao kakvo mesto pripada ovom slikaru u jugoslovenskom slikarstvu ovog veka. Izložba održana iste godine u Opuvu nije izazvala nikakve vidljive posledice u traženju tog mesta, pitanje je da li će ikakve doneti i izložba u Narodnom muzeju 1983, što je zapravo prvo celovito prikazivanje likovnog opusa Poljanskog u Beogradu. Znajući kriterijume koji danas još uvek vladaju u kritici i historiografiji što se bavi slikarstvom u periodu između dva rata, ne treba očekivati neko veće razumevanje za sudbinu ovog umetnika kome je – s druge strane – celo to slikarstvo, i pre svega mentaliteti koji žive u njegovim temeljima, moralo biti krajnje strano. Poljanski će verovatno u odnosu na vladajuća merila u jugoslovenskoj kulturi ostati i dalje ono što je bio od samog početka; ostaće *autsajder*, ali – to se danas jasno vidi – ne autsajder po vrednosti rada, nego pre po karakteru u duhu toga rada. U prilog mu, međutim, ide saznanje da je zauzvrat sve prisutniji u pogledima i shvatanjima savremene kritike: to je saznanje da su mnoge velike avanture, a samim tim i velike vrednosti u umetnosti našeg veka, poduzimali i dostizali upravo oni što su smatrani autsajderima, dok su tokovi za koje se često mislilo da su »središnji«, vremenom sve više postajali samo pozadina na kojoj se izuzetnosti takvih nedostupanja tim jasnije ocrtavaju i izdvajaju.

u praznom: kraj

milutin raonić
milan mladenović

Rastku Petroviću

Iznova da imenujem

Sve:

Ono što smo Mi,

Onu nit života,

Koja se ruši kroz Vreme,

Za nama.

Nikada nismo Sada: Uvek smo ono

Što smo bili.

A uvek ćemo biti.

Sada treba da krenemo:

Čeka nas Ona

Kojoj kći Ognjeobraznog beše pozajmila

Svoj lik.

Naše najveće prokletstvo je

Što nikada nismo,

A uvek Nas ima.

Ti, koji Jesi,

Znaš sve o Onome,

Koji Nije.

I bićeš Tamo!

Jer sve se završava tek onda

Kada počne.

A Ti si rekao, miljeniče blaženih,

A šta je smrtonosno?

Samo je žiti večno.

I samo večnost ne poznaje svoj vek.

Možemo reći: To je Kraj.

A kraljici neizmerno umnožavaju

Ono Isto,

Čije Uzde obuzdavaju

Neodrživo.

Krajno je Ljubav.

A nerazdruživo spaja u sebe razdor

Oproštaj:

Jer nalazivo je

Sve.

I ako nema u tebi,

Praznino,

Ničeg nebesnog,

Ipak nalazi Sebe u Sebi

Sopstvo.

A to si Ti!

I Jesi!

Baš zato što nije priraslo Besmrtnom

Ono recivo,

Ipak jeste prisno odsustvu

Znano.

I zato se ruši kroz Vreme ono

Imenovano.

Jednom je dovoljno reći:

To je kraj.

A ipak nije.

Nikada nemoj reći: To smo

Mi!

Bili smo već,

A ipak Vremenom prognani,

Zaborav nas vraća

U Sebe.

To! To! Biti!

A uvek iznova ne živeti!

Na kraju recimo:

Na kraju važno je Kako,

Nije Šta.

I ništa ne treba više reći,

Osim to:

Na kraju, Ništa ne treba više

Reći, čak ni to:

Na kraju Ništa!

To!

Hvar, 1980.