

Fani Politeo Vučković u *Ženi danas*

DRAGAN ČIHORIĆ

Prethodno priopćenje
UNIVERZITET U ISTOČNOM SARAJEVU,
AKADEMIJA LIKOVNIH UMJETNOSTI U TREBINJU,
STEPE STEPANOVIĆA BB, 89101 TREBINJE,
dragan.cihoric@alutb.ues.rs.ba
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.10>

U radu se analiziraju odabrani tekstovi marksističke povjesničarke umjetnosti Fani Politeo Vučković (1911. – 1942.) koja je između 1935. i 1939. u idejno suglasje dovela svoj pogled na suvremenu likovnu umjetnost i elemente nove, objedinjavajuće, narodnofrontovske politike. U tekstovima objavljenim u beogradskom časopisu Žena danas (1935. – 1940.), vješto manipulirajući parametrima ranog modernizma, u tom je smislu analizirala karijere Suzanne Valadon i Berthe Morisot. Promjene nakon pada Druge Španjolske republike, u proljeće 1939., izmijenit će interesni profil Žene danas. Akcenat će se vratiti na klasu, sada u formi naroda, što će se odraziti i na stajalište Fani Politeo Vučković. Sukladno tome, beogradska izložba Ljubice Cuce Sokić i primjer realizma Diega Velazqueza poslužiće kao dobro birani primjeri.

Ključne riječi: *Žena danas*, Fani Politeo, marksizam, impresionizam, narod

UVOD

Povjesničarka umjetnosti Fani Politeo Vučković (1911. – 1942.) predstavlja osobit problem u povijesnim pregledima međuratne srpske koliko i jugoslavenske likovne kritike.¹ Rođena u Splitu, školovanjem i karijerom vezana je za Beograd, gdje je 1936. diplomirala na Filozofskom fakultetu (Grupa za istoriju umetnosti) i 1941. dočekala njemačku okupaciju. Ostajući u ilegali sa svojim suprugom, ljevičarskim kompozitorom Vojislavom Vučkovićem, za koga se udala 1937., uhapšena je u prosincu 1942. i podvrgnuta mučenju u Specijalnoj policiji te je umrla od posljedica torture.²

Aktivna tokom druge polovine tridesetih, vlastiti intelektualni, a otud i kritičarski profil saobrazila je s političkim očekivanjima tada ilegalne Komunističke partije Jugoslavije. Agilna marksistica, tekstovima

prisutna u beogradskim i sarajevskim časopisima (*Nedeljne informativne novine – NIN*, *Život i rad*, *Prehled*), uporišnu je točku našla u gledištu koje je rezolutno odbacivalo sve ono što u političkom smislu nije bilo svojstveno revolucionarnoj anticipaciji društvenih tokova. Upravo iz te političke perspektive, ovdje se analiziraju njezini odabrani tekstovi objavljeni između 1935. i 1939. godine, s posebnim naglaskom na one koji se bave umjetnicama, prepoznajući da je programski karakter njenog javnog nastupa bio naslonjen na opća mjesta aktualne sovjetske kritike koja proizlaze iz analize Katerine Clark.³

STIL UMJESTO ŽIVOTA

Osvrt iz 1935. na beogradsku sedmu *Prolećnu izložbu* model je višeslojne negacije koju je prakticirala Fani Politeo.⁴ Označivši je kao društveno irele-

vantan događaj, u njoj je prepoznala trg i pometnju koja je uobičajeno karakterizirala mjesta namijenjena razmjeni dobara, ekonomskim finesama i neobuzdanoj potrebi za dobitkom. Asocijativno se vezavši za pojam bazara, kritičarka je sveprisutno šarenilo promatrala kao posljedicu tematske dezorijentiranosti i svrhovitog podređivanja interesima financijske moći. „Slikari znaju da rade za bazar, za pijacu, za trg. Oni se dakle slažu ne može bolje biti sa svojim mušterijama. Samo ni jedni ni drugi neće taj posao nazvati trgovinom i u toliko i jedni i drugi obmanjuju.“⁵

Društveno neodgovorni, blazirani i vrijednošću spušteni u ravan bjelodanog kiča, prisutni umjetnici zastupali su tematski paradoks. „Polazeći sa takve platforme slikari ne slikaju stvarnost onakvom kakva je – u pokretu, već se zadovoljavaju konstatacijama, idealizacijama fragmenata odvojenih od svoje celine – mrtvom (zaustavljenom) prirodom.“⁶ Odnosno, uznički potpadaju pod formalizirajuće predispozicije pariškog modernizma. „Oni su izgubili kriterium živoga u prirodi. Kora uvelog lista i ljuska otkinute banane za njih koloristički predstavljaju isto što i koža ženskog akta.“⁷ Deklasirani financijskim zahtjevom gospode, odabrali su stil umjesto života i modu umjesto tematskog sučeljenja s činjenicama elementarnog preživljavanja. „Na ogromnim usevnim platoima naše zemlje ne seju se meksikanske kortenzije, ne rastu banane niti narandže već ječam i proja. A i njih jedva da je dosta. Veliki broj osiromašenih i izgladnelih očekuje od proleća posao, hleb, život. Mnogi spas od smrti.“⁸ Što god da su akteri na beogradskoj izložbi činili, na platnima ili ispred njih, bili su živi preslik građanskog poimanja stvarnosti. „Ljudi na njihovim slikama nisu živa bića već lutke, marioneti, porcelan zamotan u krpe.“⁹ Svaka od citiranih negacija našla je svoje mjesto u osvrtu Fani Politeo, predstavljajući je eksplicitnom zastupnicom tvrde linije tadašnje socrealističke kritike. Odbaciti zapad i njegove sastavnice činilo je mjeru ranim tridesetima, obilježenim radikalizmom ideološkog sruza sa svim oblicima sociofašističke prisutnosti. Nijanse u odnosima bile su nezamislive i svako posezanje u njihovom smjeru smatrano je tipskom herezom. Ipak, opća kretanja nije bilo moguće kontrolirati.

Dolazak nacista na vlast u Berlinu i opće snažnije fašističkog bloka učinili su idejno tijesnim teze proklamirane krajem dvadesetih, sve do toga da je sredinom četvrtog desetljeća bilo moguće neka od proskribiranih stajališta abolirati i uključiti u dogmatske pretpostavke sovjetskog ideološkog mehanizma. Sedmi kongres Komunističke internacionale (srpanj/tujan 1935.) idejno je sumirao promjenu, odbacujući hermetiziranu parolu „klasa na klasu“ u ime potrebe širokog antifašističkog okupljanja.¹⁰ Da bi tako koncipirani slijed dobio na snazi, bilo je neophodno podijeliti alate i tehnologiju s onom drugom stranom, zapadnom i građanskom, sve do razi-

ne umjetničkog jezika. Kako to primjećuje Katerina Clark, svijet sovjetske revolucionarne imaginacije nakon rujna 1935. značajno je proširen i topografskim ishodištem pomjeren na zapad.

Prateći osnovnu struju, moskovska *Pravda* objavila je 27. siječnja 1936. dvije primjedbe ključnih političkih figura (Josifa Visarionoviča Staljina, Andreja Aleksandroviča Ždanova i Sergeja Mironoviča Kirova) koje su kritički upozoravale na neprihvatljivost sovjetskog iskustvenog separiranja. Dijalektički hod lokalne revolucije nije započeo u listopadu 1917., kako je predviđao novi nacrt *Povijesti Sovjetskog Saveza*. Iskustvo građanske revolucije 1789., ništa manje i sve ono što je pratilo Parišku komunu 1871., činilo je rekvizitarij tehničkih argumenata na koje će se osloniti i Lenjin, osobno, u ključnim događajima 1917. U širem kulturnom smislu razmotreno, uspostavljena je jedinstvena emancipatorska trajektorija kojoj je na pročelju stajao primjer intelektualne prakse Denisa Diderota i uopće sve ono sa zapada, a što se dalo saobraziti s realizmom i kompleksnom povijesnom naracijom.

HEKTOROVIĆI KAO TRAŽENI TIP

Fani Politeo kretala se u bliskoj sukladnosti s narodnofrontovskim opredjeljenjima, nastupivši nakon *NIN*-a u konzervativnoj beogradskoj *Narodnoj odbrani* dvodijelnim tekstom o hvarskom 16. stoljeću, Starigradu i Petru Hektoroviću kao plemićkoj, a opet idealnoj povijesnoj projekciji na suvremeni ideološki momenat.¹¹ Distanciran od mletačkog Hvara, što je u suvremenim tumačenjima prefiguriralo otklon od fašističke Italije, Petar je pjevao o Starigradu, u narodu i o narodu. „Dok su se ostali plemići posle pučke bune još više odvojili od pučana i sa prezrenjem se ophodili s njima, Petar im se sasvim približio. Iako veoma obrazovan, on je uvijek ostao u prvom redu narodski čovjek i kao takav drugačije gledao na društvene odnose. Vidimo ga u *Ribanju* kako se drugarski odnosi prema ribarima i ni u jednom trenutku se ne ističe kao njihov gospodar i vlastelin.“¹²

Empatija kultiviranog aristokrate i njegova etnička svijest reprezentirale su idejne silnice kojima je Fani Politeo obuhvaćala aktualnu namjeru političkog marksizma. Povijesno dobro kodirana, hvarska epizoda ne samo da je poslužila povezivanju povijesne s trenutkom realno postojeće stvarnosti nego je, oduzimajući odlučujuću vrijednost klasnoj pozadini, u plošno strukturiranu cjelinu objedinila lokalizirani svijet kulturnog suosjećanja. Onoga koje je interno usklađivano na primjerima vlastitog antifašizma, nadklasno toleriranja i ozbiljne emancipiranosti.

Osmotrimo li tvrdnju Karla Schlogela da je opću psihologiju sovjetskog trenutka destabilizirala trauma ostajanja samim pred fašizmom, onda cijeli narodnofrontovski pothvat, viđen iz moskovskog kuta i

vođen logikom prevladavanja primarnog straha, stoji kao negacija okomice u društvenim gibanjima.¹³ Nečega što bi bilo označavano edipalnom projekcijom generacijske smjene inherentne građanskoj društvenoj strukturi. Fašističke tridesete individualitet takve okomice nadomjestile su rasnom predispozicijom i općom predestinacijom vremena i prostora, u kojoj su stranu gubitnika istovremeno zapremali i zapad i Sovjetska Rusija. Nova je plošnost o kojoj Schlogel piše, kakvu se prepoznaje i kod Fani Politeo, trebala biti poluga promjene pravca agresivne fašističke mehanike. Ili, kako je to ljeto 1936. potvrdilo, Španjolska je poprimila značenje simbola, mjesta na kojem se i oko kojega se okupljao progresivan svijet, sljedstveno negirajući opće osjećanje sovjetske, i ne samo sovjetske klaustrofobije.¹⁴

ŽENA I DRUŠTVO

Spušteno u ravan mjesnih okolnosti, primjedbe Fani Politeo iz *Narodne odbrane* hranile su se mrvicama sovjetskog straha i namjere da ga se nadvlada. Bilo je potrebno sve institucijski objediniti, a takva je zadaća dospjela u ruke uredništvu beogradskog časopisa *Žena danas* (sl. 1). Glasilo Omladinske sekcije Ženskog pokreta, *Žena danas* promovirala je narodnofrontovsku ideju u okolnostima apsolutne zabrane Komunističke partije i općeg antisovjetskog stava kojega su predano prakticirale sve dotadašnje vlade Kraljevine SHS/Jugoslavije.¹⁵ Žene su stajale u središtu uvodnog, a po svojstvima programskog teksta. Pažljivo konstruirana, elaboracija ključnih značajki novog feminizma uvrstila je termine koji su do tada vladali evropskim liberalnim rječnikom. Demokratija i mir bili su u oštroj oporbi fašističkoj agresiji, što je s apsolutnom točnošću određivalo poziciju femini-

stičkog stajališta. „Fašistička ideologija osniva se na tome da ženu smatra drugorazrednim bićem koje nije sposobno za javne poslove, prema tome mora da se vrati domaćem ognjištu. (...) Danas u Nemačkoj žena treba da posluži kao mašina za rađanje, da bude dosta vojnika za ratoborne planove fašizma.“¹⁶ Agresivna koliko i konzervativna, fašistička politika duboko je pogađala sve procese ženinog emancipiranja, što je odluku da njeni problemi u drugi plan potisnu pitanja klasnosti činilo razumljivom.

Žena, žrtva desničarske ideologije, istovremeno je funkcionirala i kao spojnica s iskustvom demokratskog i pacifističkog zapada. „Nasuprot tome vidimo demokratske zemlje kao što je Francuska. U borbi za očuvanje demokratije žene su nastupile ravnopravno sa muškarcima, osvojile su sebi sva prava, i danas ih vidimo na najvišim položajima državne uprave.“¹⁷ Francuska je bila model, predvođena vladom Narodne fronte i kabinetom Leona Bluma.¹⁸ Za uredništvo *Žene danas* bila je to vrijedna činjenica jer je na simbolički izrazitom mjestu postavljena brana fašističkoj rasnoj politici. Kombinirajući nacionalno i klasno, francuska je Narodna fronta ponudila željeni model.

Beogradski ženski lakoatletski miting 1936. poslužio je svrsi ranog ideološkog komutiranja (sl. 2). Umjesto rasne koliko i edipalno postulirane Olimpijade u Berlinu, na kojoj je spremnost naročitih tijela mjerena pripravnosću za rat, tu je atletika poprimila drugačije obličje. „Sport nikako ne treba da bude borba za rekorde, sredstvo za merenje snage... Njegova snaga baš leži u tome što se pomoću njega razvija drugarski duh među takmičarima ne samo jedne zemlje već celog sveta.“¹⁹ Bila je to gornja granica ljevičarskog idealiziranja. Boljševizirana Komunistička partija Jugoslavije, a s njom i uredništvo časopisa,

Sl. 1. Naslovna stranica prvog broja *Žene danas*, listopad 1936.



Sl. 2. Prilog o lakoatletskom mitingu, listopad 1936.



u mješavini antifašističke tolerancije i socijalne mimikrije, namještali su dalekosežne posljedice kontakta s građanskim svijetom. Izuzmemo li reportaže o Španjolskom građanskom ratu, koje su se u svijest čitateljica usjecale eksplicitnom protufašističkom porukom, kritike i osvrti na šire postavljene kulturne teme posjedovali su dobro uređene propozicije.²⁰

Kratke priče objavljene u prva dva broja, karakterom dokumentarističke, nisu napustile klasnu shemu ljevičarskog javnog nastupa. I mada je negativni subjekat anonimnog pisma manuelne radnice reprezentiran fizionomijom i porijeklom kao muškarac i besprizomo militarizirani industrijalac, naglasak je ipak ostavljen na nepravdi karakterističnoj za gospodarske činjenice građanskog društva.²¹ Gramatika socijalno definiranog realizma ostajala je ključno mjerilo, čineći se i tu i uopće u *Ženi danas* neizbježnim stilskim okvirom za većinu drugih priloga. Tako i za prateće crteže koje je izradila mlada beogradska slikarica Ljubica Cuca Sokić (1914. – 2009.), ali i za fino modularani intergeneracijski razgovor umjetnica, u kojem je onim starijima, Beti Vukanović (1872. – 1972.) i Jelisaveti Petrović (1896. – 1960.), bilo dozvoljeno da umjetnost percipiraju kao lijepu disciplinu i napor izmješten izvan društvenih okvira.²² „Mogu da me zainteresuju i ljudi ali najveće mi je zadovoljstvo kad se nađem u prirodi. Kao oslobođenje od onog što pritiska, od grube stvarnosti. Svakom čoveku se nameće stvarnost zato umetnik beži od toga. Patnje, nepravda, smrt su uvek pred nama te umetnik ne treba da se bavi njima.“²³

Razlike između generacija bile su očigledne i jasno podcrtane. Dok je fotografska reprodukcija ateljea Bete Vukanović sličila dobro ugođenoj intimnosti kakvog građanskog salona, opis radnog prostora mlade Šane Lukić (1913. – 1984.) nudio je drugačiji ambijent: velika prazna soba zidova razigranih karikaturama njenih prijateljica i prijatelja. Rapidna pred stvarnošću i njezinim posljedicama, Šana Lukić bila je ono što je od generacijske smjene i očekivano. „Pošto se oslobodila vekovnog jarma crkve i nekolicine feudalnih gospodara, umjetnost postaje svakim danom sve više neophodna potreba širih narodnih slojeva, njihov tumač današnje stvarnosti i vodič ka boljoj budućnosti. Smešno deluju fraze o kakvoj slobodi u umetničkom stvaranju danas kada, formalno nezavisan, život umetnika ipak zavisi od ljubitelja umetnosti. (...) Sve to njihovo slobodno stvaranje pretvara se u slikanje za novac i bežanje od stvarnih problema, a kada kažemo da hoćemo da budemo objektivni tumač stvarnosti bar kažemo istinu.“²⁴ Ono u što će se pretvoriti narodnofrontovska inicijativa, poglavito tokom 1937. (niz likvidacija na potezu od Španjolske do Sovjetskog Saveza), negdje stoji kao potvrda o praktičkoj nemogućnosti plošno konstruirane pedagogije, što ipak nije spriječilo *Ženu danas* u njenoj osnovnoj inicijativi.

Fani Politeo Vučković suradnju s tim časopisom započela je u veljači 1938. kritičkim prikazom beogradske izložbe umjetnica Male ženske antante.²⁵ Ozbiljna pred zadatkom i njegovim idejnim pozadom, pohvalila je tehničku spremnost čehoslovačkih slikarica i opću težnju koja je u retrospektivnom presjeku srpskih umjetnica govorila o njihovoj visokoj svijesti pred prošlim oslobodilačkim zadaćama, što je odista i bilo u ravni narodnofrontovskog kombiniranja klasnog i nacionalnog. Ipak, Vera Čohadžić (1910. – 2003.), najmlađa među njima, bila je i najbolja. „(O)na se ne iživljava u mrtvim prirodama, već traži sižee koji će istaći ono što je u živoj prirodi izraz savremene dinamike.“²⁶

FRANCUSKA NA DVA NAČINA

Fani Politeo Vučković potom je u lipnju 1938. u istome časopisu objavila povijesni osvrt na djelo francuske slikarice Suzanne Valadon (1865. – 1938.).²⁷ Držeći osnovni kurs časopisa, Politeo Vučković ono klasno obzirmo je uplela u dominantno rodnu strukturu, što će tiskanoj cjelini priskrbiti značajku ozbiljne kritike patrijarhalnog modela. Prikaz je svjedočio o odbijanju da se Suzanne Valadon prizna status u potpunosti realizirane umjetnice, o čemu su odlučivali oni koji su u Francuskoj posjedovali društvenu moć na ozbiljnoj razini. „Pri tome se obično kao merilo za ocenjivanje talenta, ali ujedno i kao merilo za potcenjivanje, uzima njen tzv. ‘muški stil’. Manje konzervativni kritičari smatraju Sizanu velikom ukoliko je dostigla ‘mušku’ umetnost, dok je oni konzervativniji upravo zbog takve umetnosti smatraju neoriginalnom.“²⁸

Oni manje sigurni u etabliranost rodničkih relacija pariske scene, poput Edgara Degasa, opservirali su je kao strano i uopće opasno biće. „S vremena na vreme u mojoj trpezariji gledam vaš crtež u crvenoj olovci koji tu stalno visi; i neprestano ponavljam: ‘ova đavolica bila je genijalan crtač’.“²⁹ „Đavolica“ nije samo i jedino označavala mizoginijsku distancu ekskluzivističkog autoriteta. Takva je oznaka upućivala i na jedan drugačiji detalj, biografski i transgresivan, a o njemu je Fani Politeo Vučković ozbiljno povelala računa. Bili su to siromaštvo porijekla i činjenice odrastanja na cirkuskom trapezu. Logika vladajućeg diskursa bila je neumoljiva: ako bi Valadon bila u stanju da dosegne vrh, onda bi sva moć i sva kompleksnost edipalne pretpostavke muškog uspinjanja bila obezvređena.

Naravno, na stranice *Žene danas* nije vodilo samo pisanje o ženskim problemima. Bilo je potrebno priključiti i elemente klasno producirane stvarnosti, a ona se nalazila u samoj tematskoj jezgri Valadonina djela. „U ateljeu Dega-a ona je upoznala tajne impresionističke tehnike, ali se ujedno upoznala i sa delima ranijih naturalista. Iz tih izvora formirao

se njen specifični slikarski jezik koji ima zajedničkih tačaka sa impresionizmom, ekspresionizmom na pomolu, naturalizmom – ali u osnovi ostaje realizam i pretstavlja produženje svetlih tradicija Domje-a i Kurbe-a.³⁰

Stilske komponente ranog modernizma svrhovito su korištene za doseganje tematskih zahtjeva. Forma je bila data i njoj je bilo potrebno prići iz najbolje društvene namjere i ostrim okom realiste. Dokumentarno, onako kako je to u djelu Suzanne Valadon prepoznala Fani Politeo Vučković. „Preterano gojazna, deformisana ili mršava tela njenih kupačica, domaćica, pralja i prostitutki, govore o njihovom poreklu, isto kao što nam portre Sizane Valadon bez ulepšavanja govori o jednoj ženi kojoj je sav taj mali svet sa njenih platna bio srodan i prisnan.“³¹

Klasne okolnosti definirale su kulturne odnose i svako obličje (gospodarsko ili tjelesno) stajalo je kao svjedodžba o osnovnom funkcioniranju društvene baze. Zaključak je preciznosti odraza dodao i onu žensku stranu, osmotrenu odozdo, iz najnižih slojeva klasne neravnopravnosti. „Ta srodnost, ta saživlost sa modelima, njihov izbor i istinitost kojom ih je prenosila na platna – to je ono što čini velikim delo Sizane Valadon, to je ono zbog čega je njena umetnost nazvana ‘muškom’ umetnošću, ono zbog čega kritičari njeno stvaranje hoće da otmu današnjim generacijama žena slikara kao nešto što im po svom dometu, značaju i talentu ne pripada.“³² Implicirano je, sljedom logike klasne inferiornosti, da su oni koji su posjedovali moć odluke, a tako i u slučaju procjene umjetničkog djela, bili neizbježno traumatizirani muškarcima te da je, inercijom rukovođena, likovna kritika zapadnog svijeta reprezentirala važnu polugu u općem prihvatanju mizoginije u njenoj društveno zamaskiranoj organičnosti.

Sl. 3.
Pearl Buck,
„Mrtvo proleće“,
travanj 1939.

U središtu teksta o Berthe Morisot (1841. – 1895.) stajala je ista os kritike i mizoginije. Tiskan u dvobroju rujan/listopad 1938., združio je, a sve uz posrednu pomoć nedovoljno emancipirane kritike, dvije generacijski i temperamentom različite umjetnice. Fani Politeo Vučković preuzela je riječi Alberta Wolfa, kritičara *Le Figaroa* o drugoj izložbi impresionista 1876.: „Ulicu Peletje prati nesreća... Kod Diran Riela-a otvorena je izložba koja bi trebalo da bude slikarska. Nezaštićeni posetilac ulazi, a pred njegovim očima pruža se okrutan prizor. Pet ili šest ortaka – među kojima i jedna žena ugovorili su tu sastanak da bi izložili svoja dela.“³³ Namjera Fani Politeo Vučković mogla je biti višeznačna. S jedne strane ukazivala je na moralnu i svaku drugu regresiju građanske svijesti jer je kritičar iz 1876., za razliku od onih koji su pratili Suzanne Valadon, usprkos svemu i usprkos rodno ocrtanoj ogradi, prihvatilo Berthe Morisot kao mogućeg „ortaka“, a opet takva je odluka samo odrazila klasnu stratifikaciju u kojoj je neko poput Suzanne Valadon bez mnogo premišljanja odbaci-

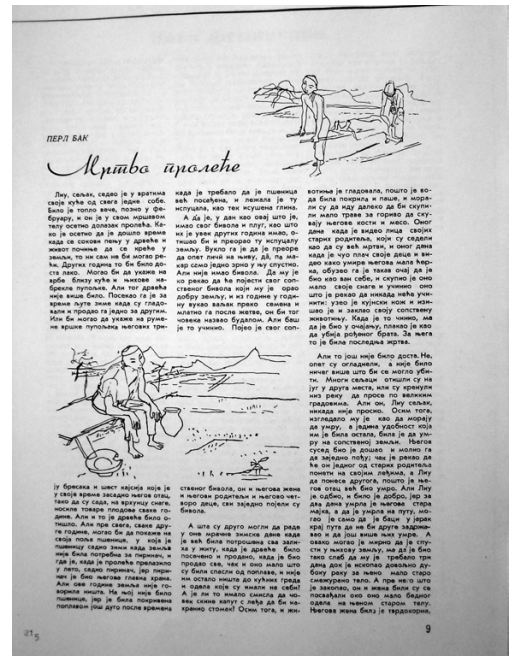
van. Privilegirana porijeklom, Berthe Morisot nije u analizi Fani Politeo Vučković zavrijedila pažnju zbog njenog angažmana ili socijalne empatije. „Ona je voljela da slika nežne, mlade devojkice na obali mora ili u sunčanim parkovima, lirske pejzaže i fine, prozirne akvarele – onakve kakve ih je mogla videti u najužem krugu svoje okoline kroz izrazito lirski temperamenat.“³⁴ Mada odvojena od društvene stvarnosti, Berthe je u očima povjesničarke umjetnosti imala posebnu kvalitetu.

„Koliko impresionizam uopšte – kao i impresionizam Berte Morizo – bio ravnodušan prema društvenim problemima, ma koliko po svojim socijalnim osnovama bio građanska tekovina, vraćajući umetnost prirodi on je doprineo formalnom usavršavanju umetnosti i obogatio izražajna sredstva njenih savremenih realističkih pravaca. U tome treba tražiti naprednost impresionizma, slikarstva Berte Morizo.“³⁵

Ili, kako je Fani Politeo Vučković i sama uočila, bez Morisot ne bi bilo ni Valadon, približivši se takvom opaskom lijevom krilu marksističke ortodoksije. Impresionizam je reprezentirao neophodno sredstvo čijim bi izostankom bila ukočena svaka pretpostavka buduće dijalektike. Bila je to, u razmjerima ondašnje ljevičarske ideologije, najviša točka razumijevanja i tolerancije za koju je Fani Politeo Vučković bila sposobna.

POVRATAK U NAROD

Proljeće 1939. promijenit će opće okolnosti iz korijena. Pad Druge Španjolske republike – nagoviješten sukcesivnom frankističkom okupacijom Katalonije i Madrida – praktički je obezvrijedio potrebu nadklasnog okupljanja diljem Europe. Za budući su-



kob protiv fašističkih sila Kominternu je bila prinuđena hitno stvoriti drugačije aranžmane ili se vratiti starima, klasno i oslobodilački zaoštrenima.

Žena danas odgovorila je glasovima odozdo. Onaj kineski interpretirala je Pearl Buck (1892. – 1973.) pričom o suši, gladi i neumitnoj propasti sitnog seljačkog gazdinstva (sl. 3). Nasumce izvučene riječi protagoniste Lijua, iskrene pred čovjekom i životinjom, opkoljavale su ga u njegovom svijetu, usamljenog i bespomoćnog kakav je oduvijek i bio.³⁶ Prateći tok njegovog ružičanjanja, sve do trenutka u kojem kolje čak i vlastitog bivola, Pearl Buck ispivala je tekst koji se neizbježno saobražavao s općom melanholijom u koju je zapala marksistička ljevica. Narodna fronta njihova je posljednja žrtva za prinijeti, a sada je sve stajalo položeno na suhu zemlju osnovne ideologije.

U takvom je političkom kontekstu – u ožujku 1939. – Fani Politeo Vučković bila sučeljena s beogradskom izložbom Ljubice Cuce Sokić. Bilo je neophodno akcentirati njenu likovnu kvalitetu, a da je način na koji ju je stekla ne diskredituje ili ideološki obesnaži:

„Gotovo za svako njeno platno mogao bi se potražiti uzor među francuskim ili onim stranim slikarima koje je imala prilike da vidi za vreme svojih studija u inostranstvu. Ugledajući se na njih, C. Sokić nije nekritično preuzimala sve, već je umela da oseti i iskoristi ono najsadržajnije u njihovim delima.“³⁷

Bila je to dostojna zaštita ponuđena umjetnici koja je na stranicama *Žene danas* crtački pratila ideološki istančane motive. Da bi cjelina dobila na čvrstini, bilo je neophodno odabrati i reprezentativan rad i na njegovu primjeru zatvoriti idejnu strukturu. Fani Politeo Vučković poigrala se tematskim implikacijama, usklađujući trenutačna osjećanja uredništva s općim motrištem marksističke ljevice. Moskva nije više identificirala Pariz kao mjesto antifašističkog okupljanja, kako je to bio slučaj tokom 1936., implicirajući povratak njegovih aktualnih kulturnih postavica pod gramatičke označitelje dekadence i buržujskog formalizma. Otud je jedna gradska kuća, od objekta nastalog dugotrajnim klasicističkim i uopće empirijskim kultiviranjem, sada postala izraz navedene dekadence.

„Umjetnica je imala ovde da savlada vrlo teške formalne i kolorističke probleme, ali se kod toga nije zadržala samo na njima. (...) Sva monotonija, usamljenost i teskobna hladnoća najamne kućerine zrači sa platna 'Crvena kuća' kroz sive akorde boja.“³⁸

Kritičarka je bojenu intenzivnost crvenog građevnog materijala smirila do razine sivih akorda, pozivajući se na razlog postojanja same kuće. Prepoznata kao dio kapitalističkog gospodarstva, tematski je

odgovarala potrebi časopisa da se u datom trenutku separira od građanskih naplavina i uopće kulturnih posezanja karakterističnih za narodnofrontovsku toleranciju. Kreacijski akt vraćen je u klasne okvire i hermetiziran oko volje i spremnosti za učenje. Užasnuta pred stvarnošću fašističkog razaranja Španjolske republike, Olga Timotijević potražila je utjehu u središtu rekoncipirane pedagogije (sl. 4).

„Narod, koji pokazuje toliko smisla za umetnost u svim svojim rukotvorinama, ne može da razume umetnost prošlih vekova, jer nema za to potrebnu opštu kulturu, nema najosnovnije znanje, ne zna istoriju. Ali narod je voljan da uči, i lako i brzo nauči.“³⁹



Sl. 4. Olga Timotijević, „Umetnost i narod“, ožujak 1939.

Sučelice nekada jedinstvenoj Narodnoj fronti stajala je istrajna praznina ignorancije i finansijskog interesa. Oni koji sve čitaju kroz tržište i cijenu, a to su za Olgu Timotijević sada bili unificirani građani, u svojim su konačnim manifestiranjima bili *falangisti* i ništa više od toga. „Ti građani ne prezaju od toga da, ako je to samo u njihovom interesu, saspu bombe na muzeje i poruše stare crkve i spomenike, kojima se toliko diče u časovima dokolice.“⁴⁰ Analognu je pojavu u sovjetskoj stvarnosti Katerina Clark definirala terminom sublimnosti, kojom se reprezentiralo heroizaciju upravo sovjetskog čovjeka. Sada je taj čovjek, precizno klasno identificiran, ovladavajući unutrašnjim granicama svog iskustva ovladao i grančnim elementima ideološki konstruiranog svijeta.⁴¹

ZEMLJA I HRVATSKI SELJAK NA NJOJ

Za suradnice *Žene danas* beskrajni potencijal otvarao se pogledom unutra, u klasu vezanu za zemlju i iskustvo potlačenih. Takva je pretpostavka

koicidirala s aktualnom reboljševizacijom KPJ-a, a dijelove tog napora moguće je osmotriti u posljednjim tekstovima Fani Politeo Vučković. Beogradska izložba hrvatskih seljaka slikara poslužila joj je da bi pogled okrenula ka zemlji i unutrašnjim sposobnostima klase koja od nje živi.⁴² U smjeru dokumentarizirajuće svijesti i volje za učenjem koja ih je i dovela pred veliko, a opet dragocjeno umjetničko iskušanje.

„Zbog toga na izvanredno smeo kolorit ovih umetnika ne smijemo gledati kao na eksperiment ili manir, kao na svesnu slikarsku spekulaciju, zato što je on izraz jednog određenog iskrenog doživljavanja koje za sada od njih ne može na drugi način da bude izraženo. Takav kolorit pre svega je uslovljen razvojnim stupnjem ovih talentovanih samouka na kojemu oni neće i ne žele da ostanu, što su i sami ovom izložbom dokazali.“⁴³

U smislu emancipiranja Fani Politeo Vučković povukla je neprelaznu crtu odvajanja od organicističkog razumijevanja naroda i narodne volje, što su bila već opća mjesta desničarskog idejnog prosedeja. I kao što je klasno definirani španjolski narod u tekstu Olge Timotijević ulazio u radni dijalog s tradicijom, tako su i hrvatski seljaci-umjetnici bili sučeljeni s potrebom učenja i sljedstvenog snaženja klasne svijesti, ali sada bez potpore kultiviranih Hektorovića. Klasa je bila za sebe, drugačije nije ni bilo moguće.

Svjedočeći o takvim okolnostima, Fani Politeo Vučković u listopadu 1939. godine denuncira cinizam zapada reflektiran činjenicom ženevske izložbe djela iz kolekcije madridskog muzeja Prado, i to pod osobnim pokroviteljstvom fašističkog generala Franca.⁴⁴ Gnušajući se pred navedenim, kritičarka je oštro zasjekla kroz španjolsko društveno tkivo, do u detalj secirajući njegovu potrebu za umjetnošću.

„Stvaranje El Greka, Velaskeza i Goje pada upravo u vreme najreakcionarnijih španskih režima. (...) Ali, snaga njihovog zapažanja i neutoljiva težnja za istinom, razbila je, svesno ili nesvesno, diktate vladajućeg ukusa i konvencije koje su im bile nametnute.“⁴⁵

U takav idejni kut postavljena, umjetnost je imala snagu da korodira klasnu strukturu i da se monomaniji vladajuće dogme suprotstavi istinom i objektivnošću percepcije. I to je bila poruka španjolskim koliko i hrvatskim seljacima-umjetnicima: u učenju i traganju za sitnim detaljima duboko urojenim u prošla stoljeća stajala je ozbiljna politička

svijest i ne manje ozbiljna revolucionarna nakana. Diego Velazquez je, slikajući porodicu Filipa IV., posvjedočio tome u prilog.

„Kruti i beživotni ceremonijal španskog dvora poslužio je Velaskezu kao podesno sredstvo da izrazi sukob između sveta kraljeva i infantkinja sputanih beživotnom etikacijom i sveta dvorskih zabavljača, lakrdijaša i luda, koji su živa optužba te etikacije i tog ceremonijala. Dok je one prve Velaskez prikazao kao beskrvne lutke, drugim je udahnuo snažne čovečanske osećaje. Predmet ove Velaskezove slike ne čine ni infantkinje ni lude uzete ponaosob, već baš taj odnos u kome ih Velaskez prikazuje.“⁴⁶

Ili, dodajmo na mjestu Fani Politeo Vučković, vitalnost porobljene klase tek će da ubere plodove istine kojoj je, Velazquezovim posredstvom, sama svjedočila.

ZAKLJUČAK

Promatrane iz kuta uredništva *Žene danas*, ništa manje i same Fani Politeo Vučković, tridesete su se godine činile prijelomne u općim odnosima moći i ideologija, i svaki je doprinos marksističkoj ideji bio dragocjen. Pored toga, uz svu bezobzornost posljedica i često jedva prikrivene implikacije, narodnofrontovska platforma reprezentirala je vrijednu stavku u općem toku ženske emancipacije. I mada promovirani rodni principi nisu bili hermetizirani, stojeći u neizbježnom suglasju s klasnim natruhama marksističke ideologije, teme i naglasci određenih priloga emitirali su vrlo poseban tip idejne gipkosti. Fani Politeo Vučković u tome je smislu prilozima o Suzanne Valadon i Berthe Morisot dosegla gornju i vjerojatno najvišu granicu standarda *Žene danas*.⁴⁷

Vrijednost novofrontovske pozicije u strukturi uređivačke prakse časopisa pokazat će se u kratkom periodu po njegovoj zabrani. U teškim godinama svjetskog rata i unutarnjih sukoba, Fani Politeo Vučković restaljinizirala je svoj pristup, nastupajući *ad hominem*, u potpunoj negaciji modernističkog nasljeđa i bilo kakvog individualno koncipiranog umjetničkog stava. Usmjerena nasuprot zapadnom skupu vrijednosti – antigradanska, antimodernistička i antiformalistička – takva je kritika pretpostavljala promjenu u baznoj strukturi društvenih odnosa, nikako ne i njen zaborav ili relativiziranje jezikom likovnog rada.

Bilješke

- ¹ Vrijedno je napomenuti da je 2022., dok je ovaj tekst bio u postupku objave, objavljen rad VIDE KNEŽEVIĆ „Fani Politeo Vučković u časopisu *Žena danas*: feminističke intervencije u likovnoj kritici i istoriji umetnosti“, zbornik radova *Časopis Žena danas (1936. – 1940.): prosvjećivanje za revoluciju*, ur. S. Barać, Beograd, 2022., 433–446, koji tekstovima Fani Politeo Vučković prilazi s drugačijih metodoloških pozicija.
- ² VLADIMIR ROZIĆ, *Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata (1918. – 1941.)*, Beograd, 1983., 399.
- ³ KATERINA CLARK, *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture 1931 – 1941*, Cambridge, 2011.
- ⁴ FANI POLITEO, „VII. prolećna izložba“, *NIN*, 6 (1935.), 7.
- ⁵ FANI POLITEO, „VII. prolećna...“ (bilj. 4), 7.
- ⁶ FANI POLITEO, „VII. prolećna...“ (bilj. 4), 7.
- ⁷ FANI POLITEO, „VII. prolećna...“ (bilj. 4), 7.
- ⁸ FANI POLITEO, „VII. prolećna...“ (bilj. 4), 7.
- ⁹ FANI POLITEO, „VII. prolećna...“ (bilj. 4), 7.
- ¹⁰ U zaključku kongresa formulirana je teza o Narodnoj fronti, mehanizmu nadklasnog i nadideološkog okupljanja svih antifašističkih snaga. O razlozima i sovjetskom idejnom kutu vidjeti u: KATERINA CLARK, *Moscow...* (bilj. 3), 169–209.
- ¹¹ FANI POLITEO, „Hektorovići i odnosi pučanstva i plemstva (1.)“, *Narodna odbrana*, 34 (1935.), 550–551; FANI POLITEO, „Hektorovići i odnosi pučanstva i plemstva (2.)“, *Narodna odbrana*, 35 – 36 (1935.), 582.
- ¹² FANI POLITEO, „Hektorovići (1.)...“ (bilj. 11), 551.
- ¹³ KARL SCHLOGEL, *Moscow, 1937*, Cambridge, 2012, 95–108.
- ¹⁴ KARL SCHLOGEL, „*Moscow...*“ (bilj. 13), 98.
- ¹⁵ *Žena danas* tiskana je u nizu od 29 brojeva, od listopada 1936. do rujna 1940., da bi zapljenom broja za studeni 1940. bila stavljena izvan zakona. Uredničku zadaću sukcesivno su obnašale Radmila Dimitrijević, Olga Timotijević, Mira Vučković i Ljerka Babić. Procijenjeni tiraž kretao se između tri i pet tisuća primjeraka. JOVANKA KEČMAN, *Žene Jugoslavije u radničkom pokretu i ženskim organizacijama 1918. – 1941.*, Beograd, 1978., 361–362.
- ¹⁶ ANONIM., „Нови феминизам“, *Жена данас*, 1 (1936.), 4.
- ¹⁷ ANONIM., „Нови...“ (bilj. 16), 4.
- ¹⁸ Bila je to posljedica koalicijske pobjede stranaka centra i lijevog centra (socijalisti, komunisti i radikali) na općim izborima u svibnju 1936.
- ¹⁹ ANONIM., „Женски лакоатлетски митинг“, *Жена данас*, 1 (1936.), 21.
- ²⁰ Fotografije iz Španjolske poticale su iz radne kolekcije Mihaila Koljцова, dopisnika moskovske *Pravde*. Владимир ДЕДИЈЕР, „Репортажа из Шпаније“, *Жена данас*, 3 (1937.), 2–4.
- ²¹ АНОНИМ., „Пут ка слободи. Једна мануелна радница пише“, *Жена данас*, 1 (1936.), 7.
- ²² „Pralja“ i „Prodavačice cveća“, zanemarene u povijesnim pregledima posvećenim djelu Ljubice Cuce Sokić, narodnofrontovske su ne toliko po lapidarnosti izraza ili izabranoj temi, koliko po nadklasnom komuniciranju umjetnice i pretpostavljenih čitateljica.
- ²³ U pitanju je tvrdnja Jelisavete Petrović. АНОНИМ., „Сликарке говоре“, *Жена данас*, 5 – 6 (1937.), 14.
- ²⁴ Ono što je reproducirano kao pratnja izjave Šane Lukić sličilo je već navedenim karikaturama, ali sva je devijacija ponuđene slike „Na žuru“ porijeklom uvezana za životne običaje i ispraznu mondenost djevojačka građanskog staleža. АНОНИМ., „Сликарке...“ (bilj. 23), 16–17.
- ²⁵ Mala ženska antanta organizirala je putujuću izložbu jugoslavenskih, čehoslovačkih i rumunjskih umjetnica koja je trajala jednu godinu, izlažući njihova slikarska i kiparska djela te arhitektonske modele i nacрте, i to s početkom u Beogradu (20. siječnja 1938.), a završetkom u Bratislavi (26. veljače 1939.). IDA OGRAJŠEK GORENJAK, MARIJANA KARDUM, „Mala ženska antanta (1923. – 1939.): mali savez s velikim ambicijama“, *Historijski zbornik*, 1 (2019.), 131–132.
- ²⁶ Фани ПОЛИТЕО, „Изложба жена уметница Мале Антанте“, *Жена данас*, 10 (1938.), 20.
- ²⁷ Фани ПОЛИТЕО, „Једна француска сликарка. Сузан Валадон“, *Жена данас*, 14 (1938.), 21.
- ²⁸ Фани ПОЛИТЕО, „Једна француска...“ (bilj. 27), 21.
- ²⁹ Фани ПОЛИТЕО, „Једна француска...“ (bilj. 27), 21.
- ³⁰ Фани ПОЛИТЕО, „Једна француска...“ (bilj. 27), 21.
- ³¹ Фани ПОЛИТЕО, „Једна француска...“ (bilj. 27), 21.
- ³² Фани ПОЛИТЕО, „Једна француска...“ (bilj. 27), 21.
- ³³ Фани ПОЛИТЕО, „Берт Моризо“, *Жена данас*, 16 (1938.), 22.
- ³⁴ Фани ПОЛИТЕО, „Берт...“ (bilj. 33), 22.

- ³⁵ Фани ПОЛИТЕО, „Берт...“ (bilj. 33), 22.
- ³⁶ Перл БАК, „Мртво пролеће“, *Жена данас*, 21 (1939.), 9.
- ³⁷ FANI POLITEO, „Izložba Cuce Sokić“, *Жена данас*, 20 (1939.), 20.
- ³⁸ FANI POLITEO, „Izložba...“ (bilj. 37), 20.
- ³⁹ OLGA TIMOTIJEVIĆ, „Umetnost i narod“, *Жена данас*, 20 (1939.), 19.
- ⁴⁰ OLGA TIMOTIJEVIĆ, „Umetnost...“ (bilj. 39), 20.
- ⁴¹ KATERINA CLARK, *Moscow...* (bilj. 3), 291.
- ⁴² Izložba hrvatskih seljaka slikara, održana u Velikoj dvorani Pravnog fakulteta u Beogradu, od 19. do 27. veljače 1939.
- ⁴³ FANI POLITEO, „Izložba hrvatskih seljaka slikara“, *Жена данас*, 20 (1939.), 20.
- ⁴⁴ Nakon što je republikanska vlada odlučila da pred nadirućim fašistima prebaci evakuirana umjetnička djela iz madridskog muzeja Prado u Francusku (veljača 1939.), odlukom francuske vlade cijela je kolekcija predata Švajcarskoj kao garantu neutralnosti i njenog očuvanja. Već tada ugovorena izložba bit će otvorena u Ženevi (lipanj 1939.), ali sada pod izmjenjenim političkim okolnostima i pod osobnim pokroviteljstvom generala Franca.
- ⁴⁵ FANI POLITEO, „Izgnana umetnost. Prado u Ženevi“, *Жена данас*, 25 (1939.), 13.
- ⁴⁶ FANI POLITEO, „Izgnana umetnost...“ (bilj. 45), 13.
- ⁴⁷ FANI POLITEO-VUČKOVIĆ, „Kolorizam na raskrsnici. Povodom ‘Razmišljanja o umetnosti’ od M. Milunovića“, *Pregled*, 206 (1941.), 123–125.

Fani Politeo Vučković in Žena danas (Women Today) Magazine

DRAGAN ČIHORIĆ

Fani Politeo Vučković (Split, 1911 – Belgrade 1942) graduated from the Faculty of Philosophy in Belgrade in 1936 and commenced her engagement with the public sphere with the publication of articles in a few specialist magazines, including *Nedeljne informativne novine* (NIN), *Život i rad* and *Pregled*. A committed Marxist, Fani Politeo Vučković published a review of the Belgrade VII Spring Exhibition in the NIN. She accused artists of organising the exhibition space thematically and economically in line with the expectations of an average bazaar. During the 1930s, Politeo Vučković wrote several texts for the Belgrade magazine *Žena danas* (Women Today, 1936 – 1940), which promoted anti-fascism and the general positions of the then-banned Communist Party of Yugoslavia. She was engaged in the covert power struggle in the sense of the People's Front, an informal coalition of all European anti-fascist forces established at the 1935 VII Congress of the Comintern. In June 1938, Politeo Vučković evaluated the work of Suzanne Valadon, challenging the conventional definition of „male art“. In September 1938, she offered a contrasting perspective on Berthe Morisot. Given the intertwined relationship between Morisot's origins and career and the ideological world of the bourgeoisie, Fani Politeo Vučković regarded

her as an exemplary model of technical progress. Her impressionism represented a potential avenue for future realist movements.

Perhaps the most significant contribution by Politeo Vučković was the March 1939 article dedicated to the critical review of the exhibition of Ljubica Cuca Sokić in Belgrade. It also reflected a different viewpoint from the previous ones influenced by the People's Front. Following the collapse of the Second Spanish Republic, the editorial policy of *Žena danas* returned to the class issue. The feminine was superseded by the collective, with the people regarded as the bearer of cultural consciousness.

In her final contribution to *Žena danas* in October 1939, Fani Politeo Vučković discussed the Geneva exhibition of the works from the Prado Museum, with particular reference to Velázquez's painting „Las Meninas“, which she regarded as an exemplar of realism and impeccable social engagement. Consequently, an analysis of Fani Politeo Vučković's approach to female artists must be conducted in the context of the evolving political landscape of the 1930s Soviet criticism, while also acknowledging its intrinsic intellectual value.