

СУЗАНА НОВЧИЋ

Народни музеј Краљево

## МИОДРАГ ПРОТИЋ КРИТИЧАР

УДК 175.071/.072:929 Протић М

### *Апстракт*

Текст је посвећен Миодрагу Б. Протићу, тачније његовој делатности у области критике, са акценциом на период школовања у краљевачкој гимназији. Протићево школовање (период од 1933. до 1941. године), узима се као полазна тачка у изучавању његовог богатог стваралаштва. У Краљеву Протић је већ почео са својим радом у два композиционална правца: сликање и писање. Овај текст односи се на критичарски рад Миодрага Б. Протића и његове кључне везе са Краљевом.

### ПРОТИЋ И КРАЉЕВО

#### Период школовања

(*Низа и Виша гимназија у Краљеву*)

Протић је критику схватао као једно сложено, културно-историјско делање. Природа саме уметности, њена логика и механика, без целокупног историјског времена, била би несхваћена. Отуда критика мора, као посредник између живота и дела, да носи и време прошло и време садашње. Темељно образован, на европском наслеђу, пре свега француском, он је традиционалистички приступио критици.

Интелектуалац, свеобухватног образовања, правник, који уме да чита, тумачи, пориче, осећа противуречне идеје. Дубоко присутан у ликовном животу свога времена, у свету у коме ништа није непокретно и једносмерно, у коме општи јединствени став води у нејединство са временом. Прошлост, будућност, садашњост Протић је супроставио *десијанизму, анахроничном и савременом виду парцијалне свести*. Самобитност, оригиналност пластичне мисли, стваралачке активности – дубоки су смисао уметности. Простор слободе је простор уметности, њеног света. Протић, и као сликар и као критичар, верује у тај свет.

Сликар и писац – два опредељења која ће Протић следити у вишедеценијском раду без прекида (Ј. Денегри, 2002, 9–13). Такав духовни склоп, који се односи, пре свега, на способност комплементарног рада јасно се види и одређује у гимназијским данима. Иако је почео веома млад, са много нерешених одговора у себи, јасно је спознао границе наметнуте, провинцијске беде и њене могућности. Схватио је *да одговорности што је доноси слобода* (Jaspers К., 1967, 53) почива на аргументованој и дугој борби против учмалости и осредњости академизма, који се тада проглашавао за вредност. Наиме, Протић је за време школовања у

Краљеву (1933 – 1941), препознао тај креативни дуалитет, та два стваралачка правца – сликање и писање, који су одредили његов стваралачки пут.

Не заборавимо време његових почетака: очи ратне деценије, пуно ишчекивања и сањарења о револуционарној утопији, о друштву уређеном правично и лепо као уметничко дело.

У Краљево Протић је дошао као дете. Носталгичан, још увек несамосталан и несигуран без родитељске помоћи. У Краљеву су живели краљевчани, а не *цео свети*, као у Бањи, казује у *Нојевој барци*. Краљево доживљава као својеврсну паланку, али примећује потребу паланке, као и њеног становништва, да се уздигне и *дохвати свети* (М. Б. Протић, 1992, 48–68). За разлику од Врњачке Бање, која је била свет у малом, и где се по парковима могло мимоћи са Ивом Андрићем, Десанком Максимовић, Марком Ристићем, Александром Белићем и другим, Краљево је имало другачију социјалну панораму – у *расјону од владице Николаја Велимировића, генерала, народних посланика до пролетера, револуционара, ђака и студенаца* (М. Б. Протић, 1992, 51).

Гимназија, у којој је данас Народни музеј у Краљеву,<sup>1</sup> остала је Протићу у живом сећању, можда највише, по војничкој дисциплини и припреми за будуће промене, а изучаваоцима његовог стваралаштва по битним почетним одредницама његовог целокупног рада.

У Нижој гимназији цртање му је предавало неколико професора: Шостаков, руски математичар, затим Драгослав Феликс, минхенски ђак, син чешког лекара, и на крају, Федор Марковић, с којим ради мртве природе, симетрију и равнотежу. Неколико Протићевих композиција Марковић показује на школским изложбама. Већ у Нижој гимназији Протић се издваја својим радом и интересовањима у вештини цртања.

У Вишој гимназији наставник цртања му је Ванђел Бадуљи, Албанац, рођен у Елбасану, ђак Љубе Ивановића и Ивана Радовића на Уметничкој школи у Београду (М. Б. Протић, 1992, 71–75). Одличан педагог, код кога је Протић много тога научио и разумео, пре свега технике – туш, пастел, оловка, акварел. Бадуљи га је увео у технику уљаног сликарства и сликања на платну. Ипак, најважнија порука Бадуљивије едукације: *Стварати, а не подражавати*.

Поред тога три важна догађаја утицала су на уметничко формирање и sazревање Миодрага Протића (М. Б. Протић, 1992, 74–84). То су изложба *Италијански портрети кроз векове* у Музеју кнеза Павла. Наиме, у пролеће 1938. године Протић је заједно са својим вршњацима посетио ову изложбу и пред њим се отвара бујица питања. Ремек-дела старих мајстора – Пизанели, Мантења, Месина, Микеланђело, Тицијан и други оплемењују младог Протића, али и наводе на суштинска питања о уметности.

Други значајан догађај збио се исте 1938. године – двомесечни боравак у Чехословачкој. Нови, европски свет који је он проналазио у књигама, практично га је уверио и обогатио – ход кроз историју, знаменита места, значајна познанства.

Ипак, највише га је занимало сликарство, пре свега модерни правци – експресионизам, кубизам, надреализам.

Трећи догађај, сигурно најзначајнији, у пролеће 1939. године – изложба *Француско сликарство 19. века*. Коро, Курбе, Давид, Делакроа, Енгр. Ту је, како сам каже, препознао свог сликара – Сезана, који је битно утицао на његов сликарски опус.

Мотивисан, дошавши у Краљево ради аквареле. Јуна 1939. године у највећој учионици излаже радове. Затим поново 1940. године, заједно са другом Браниславом Вуловићем. У одабиру радова помажу му Бадуљи и Ное Живановић.

<sup>1</sup> Народни музеј у Краљеву основан је далеке 1950. године. Све до 1995. године зграде Музеја биле су Господар Васин конак и Галерија фресака. Донета је одлука да се зграда старе гимназије, која је била видно пропала и оронула, адаптира и додели Музеју. Свечано је отворен 1995. године, а данас, након завршетка целокупног унутрашњег простора (први и други спрат), ради се завршна фаза – фасада зграде.

Гимназија, која је касније оцењена као елитистичка, Протића је свакако усмерила ка избору, или боље рећи препознавању својих сензибилитета и интересовања. Поред сликања, читање и писање биле су основне референце његовог интересовања. Највише француска поезија и проза – Бодлер, Иго, Зола, Мопасан и други – градили су његов свет и веровање да је уметност највећа вредност живота. Француска култура, и не само она (Протић чита и руске класике, на њега утиче и англосаксонска култура – Томас Мор, Бајрон, Шекспир), формира његов етички и естетички дискурс. Његова младалачка визија, као и његових школских другова, била је утопијска, почивала је пре свега на литератури, уметности, а јачала је због духа времена, које је слутило несрећу: *Око нас стварности коју није тешко оспорити, а у нама превратнички нацрти проистекао из доживљених и сазнајних вредности* (М. Б. Протић, 1992, 102–103).

Године 1939. почео је да слика на платну. Већ тада упоредо слика и пише.

Српскохрватски, теорију књижевности и естетику прво му је предавала Милка Подргин, а потом Добрила Васиљевић. По предлогу Заједнице школе установљена је Светосавска награда за литерарни рад на тему *Св. Сава, први архиепископ српски*. Радови су предавани под шифром. За најбољи проглашен је рад М. Протића (*Гимназија у Краљеву*, 2000, 171).

У трагању за мотивом обилази околину Краљева – Ибар, Жичу. Тада слика *Мотив са Ибра*, једино сачувано платно из тог времена. Видевши платно наставник Бадуљи га бодри да одабере позив сликара. У овој слици сви будући аналитичари и критичари Протићевог сликарства виде извор и дугогодишњу оријентацију његовог дела.

Као један од најбољих ђака, са завидним предзнањем и свешћу о савременом тренутку ушао је у круг левичарске омладине. На краљевачкој калдрми сањарили су о будућности, животу, не слутећи да ће многе од њих однети вихор рата.

На изложби полицијског писара Живановића 1938. године, први пут је јавно иступио. Свет у њему изазвао га је да напише своју прву критику. Наравно, критика је била негативна и прочитана је на састанку литерарне дружине *Освић*. Затим, пише *Прашку елегију*, поводом Хитлеровог освајања Чехословачке.

Заједно са школским друговима Бугарчићем и Јончићем покреће литерарни часопис *Освић*. Изабран је за председника литерарног удружења, што је значило водити литерарне седнице, давати и одузимати реч, формулисати закључке, примати радове, све у присуству професора. У два броја, објавио је три прилога, од којих је свакако најзначајнији оглед „Уметник и друштво” (други број *Освића*, 1940). Критика га је привукла, наравно, због саме уметности, а потом и због литерарних својстава, којима је био склон. Прве речи у краљевачком *Освићу*, младалачки и храбро, покушавале су да помире интегритет уметности и објективно стање духа. Текст је обојен социјалном нотом, што је логичан контекст младалачког утопизма и репресивног историјског тренутка. Отуда питање ... да ли је оправдано да уметник буде изолован од друштва, док се у њему води бескомпромисна борба... да ли је оправдано у ово доба бити поклоник бескорисних аистиракција, болесних манифестација и *l'art pour l'art*? Полазећи од таквог става, он упоређује две уметничке етике, односно две слике: Домијеову *Драму* и Ван Донгенов *Порирети госпођице Лили Дамића*. Кроз то поређење Протић закључује да уметност мора бити део друштва, а да друштво мора бити садржај уметности. Међутим, иако кроз цео текст провејава недоумица између историјских законитости и слободе духа, Протић већ тада брани аутономност уметности: ни-

је циљ убијати субјективност уметника, сломити његову иризму... („Уметник и друштво” *Освић*, 1940-41).

*Освић* је забрањен стицајем несвакидашњих околности. Наиме, редакцији *Освића* наређено је да штампају добродошлицу коју је владика Николај изговорио приликом доласка краља Петра II у Жичу. Пошто је број *Освића* већ био у штампи, а и због својих омладинских ставова: *сред XX века најредни омладински часопис почеће одом једног епископа краљу* (М. Б. Протић, 1992, 119), одлучили су да добродошлицу доштампају. Тако су се појавила два броја, један са добродошлицом младом краљу, други без ње. Директор Гимназије забранио је часопис.

Након упечатљивих гимназијских дана, Протић се Краљеву није враћао тако често. *Тек 1983, приликом моје изложбе, поново ћу, после четрдесетак година, обићи све куће у којима сам становао... у пошито измененом свешту, и зато нестварне, гоштво сабласне* (М. Б. Протић, 1992, 132). Наравно, путеви његове прокупације добро су нам познати, о њима ће бити речи у наставку текста. Његова присутност у дешавањима модерне уметности, њених свакидашњих изазова, облика и порука није му остављала много времена.

Народни музеј у Краљеву приредио је 1983. године у Галерији изложбу слика М. Б. Протића. Изложба, која је урађена у сарадњи са Музејом савремене уметности из Београда, отворена је 17. марта и трајала је месец дана.<sup>2</sup> Аутор изложбе била је Марија Пушић, тадашњи управник Музеја савремене уметности. Изложбу је отворио Никола Бугарчић, школски друг из гимназијских дана. У опширном и носталгичном говору он закључује: „... али, изворишта његовог комплетног, људског и уметничког бића су овде... његови етички, етички и уметнички корени забокорили су се на овом тлу, на овом уском простору између Врњачке Бање и Краљева, у троуглу који оивичавају Ибар, Морава и венци Гоча, Жељина и Столова”.

Следећи сусрет Протића и Краљева десио се 1995. године. Био је можда не толико значајан за Протића, колико за Краљево и Краљевчане. Наиме, поменуте 1995. године, 21. марта у 14 сати, ретроспективном изложбом М. Б. Протића, свечано и симболично, отворен је нов музејски простор, некадашња гимназија. Изложбу је отворила Драгана Вранић, музејски саветник. Том приликом, Протићев школски друг, Коча Јончић, поклонио је Народном музеју слику *Зима*. По Јончићевом казивању слика је настала у зиму 1938/39. године. Он ју је излагао, на првој својој изложби у Гимназији, лета 1939. године. Протић је, осим Јончићу, поклонио слику *Мртва природа* и свом другу Љубинку Ђорђевићу.

Трећа изложба М. Б. Протића приређује се у оквиру Жичког духовног сабора – Преображење 2002, поводом објављивања монографије М. Б. Протића, чији су аутори Јерко Денегри и Радмила Матић-Панић. Изложбу је отворила Бранислава Анђелковић, садашњи управник Музеја савремене уметности у Београду и Јерко Денегри, професор и критичар.

Све ове изложбе појачале су контакт и срадњу са М. Б. Протићем. Народни музеј у Краљеву, тачније Уметничка збирка, постала је богатија за пет слика и два акварела<sup>3</sup> М. Б. Протића. Наравно, најдрагоценија је успостављена сарадња са сликарем, који планира да Краљеву поклони још значајних слика, фотографија, преписке из периода везаног за школовање у Краљеву. Тиме би наша установа добила својеврстан легат, велику одговорност, али и компетентност за публикување и презентацију раног Протићевог стваралаштва.

<sup>2</sup> Подаци су преузети из Одељења за документацију Народног музеја Краљево.

<sup>3</sup> Слике: *Зима*, *Композиција са шкољком*, *Композиција са пужем*, *Акваријум*, *Простор* и два акварела на папиру из циклуса *Малевичу у часи*.

## ИСТИНА УМЕТНОСТИ И КРИТИКА

Модерна уметност је својеврсни преображај, као симптом актуелног тренутка, она је метафизички прекид са конвенционалном уметношћу. Међутим, код нас истински историјско-уметнички смисао чини академизам. Догађаји који су се у ликовној уметности збили и даље почетком 20. века код нас још недокучиво трепере, обавијени оном бојажљивошћу која је у суштини само црпа која неко истисује кредом испред наших очију да би нас обмануо (Ниче Ф., 1980, 29). Разрешење је Протић тражио у обнављању и учењу метода великих уметника и мислилаца прошлости, у брисању граница између овог или оног стила. Године рата, револуције, па социјалистичког реализма (1940–1950), дакле практичне критичке неактивности, стварају од Протића критичара-мислиоца. Чита дела модерне и старе уметности, студира Вика, Валерија, Вентурија, Фора, Крочеа, преводи Сињакову књигу *Од Делакроа до неомимпресионизма*, размишља о Хегелу, Хајдегеру, Ничеу. Све то му помаже да у критику уђе формиран и са аргументованим ставовима и да проговори против неделотворности академизма, његове вештачке нарације. Својом једином истином власт је контролисала све сфере друштвеног система, *ошуда је створила критичара чија жудња није уметности него власти... који ће завршити идеолошку йоруџбину*. Сврха уметничке критике је поремећена у корист насумице утврђених дефиниција уметности, а нечитљивост савремене уметничке праксе још више је ширила предрасуде. Критика је, дакле, постала израз самоваспитних тежњи друштва. Она је нове правце у уметности осуђивала и тумачила западњачким декадентним утицајем, који није у складу са тежњама социјалистичког друштва. Критика је искључивана по дефиницији, сведена на званичне ставове друштва, далеко од попришта уметничких дешавања, без историјске, теоријске и моралне претпоставке.

Прва критика – врло значајна, *смела до граница њрихватљивоџ* (Протић, М. Б., 1992, 376). Био је то приказ написан за самосталну изложбу Миће Поповића, у октобру 1950. Текст је био стручан, нов, али не и терминолошки арогантан; *био је наставак и рехабилитација нечеџ њозиџивноџ, у међувремену њоџиснуџоџ*, рећи ће Протић. Већ сам предговор Миће Поповића, у коме бритко и истанчано оспорава соцреалистичке аксиоме, говори о условима за праву уметност, о потпуној искрености при бирању мотива, о садржини слика која се не задржава у теми већ ту почиње. Успех критике, огледа се, сматра Протић, у успостављању аутентичног дијалога и са делом и са гледаоцем. Критика је тиме постајала релеј споразумевања, тумачења.

Можда су управо педесете године време најжешће борбе са традиционалистичким, конзервативним духом. И модерна уметност почиње да се прима као нешто природно и изворно. Поменута изложба Миће Поповића имала је намеру да обележи мирну промену уметничког укуса *урастџањем једне еџохе у друџу*. О томе говори и Добрица Ђосић у есеју „О призорима”.

Те године су и године Протићеве праве и пуне активности – 1951. године преузима посао уметничког критичара у *НИН*-у (који окупља значајна имена наше културе – Добрица Ђосић, Антоније Исаковић, Најдан Пашић, Драгослав Адамовић и др.) и појављује се у групи *Самостџални*, којој припадају Милуновић, Лубарда, Коњовић, Зора Петровић, и др. Сам Протић, кад говори о групи *Самостџални*, каже да су њихови циљеви били шири од уметничких – обарање једног културно-политичког режима, који је нову уметност оспоравао и називао назадном. У полемици која је почела у *Полиџиџици*, а завршила се у *НИН*-у група се залагала за практично, институционално обезбеђење стваралачке слободе, за неза-

висне галерије, групе, за јавно мњење, стручну критику и уопште један свет у коме ће се поштовати интегритет уметности.

Дакле, плурализам као услов, доказ и простор слободе. Соцреалистичка истина нереална и анахронична, наметнула је личности које нису ишле даље од уже академске, догматске дефиниције. У *НИИ*-у је Протић почео да заступа неколико основних циљева који су разарали поменути монизам: враћање на позорницу великих имена, која су насилно приморана на неактивност, успоставити континуитет са вредностима међународне уметности и подржати тренутке дисконтинуитета, али и, пре свега, новине које нашу уметност уводе у поднебље европске уметности. Те новине биле су покренуте индивидуалним енергијама и, свака за себе, имале су неки посебан, актуелан проблем. Требало их је, како је још Вентури опазио, оценити према личној пластичној артикулацији, према индивидуалној снази, а не према стилској тежњи.

Почетком 1951. године, одржана је изложба седамдесет сликарских и вајарских дела из времена 1920–1944, која су још увек носила етикету *формалистичких* и *декадентних*, и чија су упечатљивост и лепота тек требало да буду откривене. Протић је истакао потребу тражења животнијег сликарског језика. У тексту „Тамо где хуманизам почиње – догматизам престаје” Протић каже: ... *од тежње за академизмом може да остане једино несталија за Вијоном негдашњим снеговима, док се уметности слободно развија*. Година 1951. била је преломна и далекосежна и због неколико историјских изложби, међу којима се истиче Коњовићева изложба *Људи* (дела из 1933–1949), и три комплементарне изложбе – Лубардина, Араличина и Милосављевићева. Протић својом критиком ова три сликара, иако различита, карактерише нову суштину коју је сагледао у њиховом делу.

Дела Милана Коњовићева из 1933–1949. године (*Ема са Верочком, Бадње вече, Сејач, У ложи* и др.), Протић је тумачио на један нов, другачији начин (Протић М. Б., 1955, 23). Коњовић је осуђиван због формалистичког манира, који је тобоже преузео од Руоа. Протић је закључио да Руоова тешка мелодија која почива на моралним принципима и мистичном католицизму нема ничег заједничког са Коњовићем.

Коњовићев рад Протић ће пратити деценијама, његове промене, односе пластичног и предметног слоја. Назвао га је сликарем експресионистичког етнографског партикуларизма: панонске равнице, житних поља, непрегледног вида. Тумачећи га, Протић га је уводио у регистар данашње осећајности и истицао да Коњовић, бојом не материјализује предмет, већ оно што осећа, да је она метафора у Ван Гоговом смислу – боје су страсти људске душе. Мајка земља је његов медиј. *Он није сликар мира равничарског њедела, већ своје дионизијске екстазе у њему*, каже Протић. Сећајући се Давидових процесција из доба Француске револуције, Протић вели да би у сличној поворци српских сликара Коњовић носио клас живота и пламен, знамење буђења, растења, плодности и страсти.

Лубардину изложбу Протић је назвао преломном, у смислу једне нове концептуалне ширине. У ствари, Лубарда је постао ослонац нове уметничке свести.

Протић тврди да је он и више од тога, да је то почетак друге, нове уметности, нови модел слике асоцијативног, чак надреалног набоја. Његов пут је логичан, од материје ка духу. Протић је пратио настајање, рађање те друге, нове уметности. Пред њим су настајале: *Бишка на Вучјем долу, Клевети, Полији, Фосили, Жега, Коњи, Косовски бој*. Лубарду је осећао суштински, кроз ослобођену машту, магију стварања и открића. Видео је у њему нову врсту експресионизма, прастаре трагове и сећања, метафоре људске егзистенције које путују бесконач-

ним простором од фантомске митске громаде српског ђуслара, до фосила из неке айокалийиичке праисторијске епохе. Елементи реалности – месец, стена, октопод – чинили су самобитну стварност слике, која је бојом, можда највише, стварала Лубардин заумни свет – постојање, борбу, смрт.

Сва појавност савремене уметности, њена разноликост и анахроничност скривала је њену чврсту потребу и усмереност ка реалном. О новом обрасцу слике, о њеној реалности, односу са стварношћу – свим тим проблематикама, Протић пише у *НИН*-у, у једној до краја израженој жељи да у њој види општу усмереност: *Структура уметничког живописа – појаве и личности на сцени, одредила је проблемску и шематску структуру моје критике*. Предмет критике је дело, а не уметник. Однос уметник–критичар је драгоцен. Уметничко дело је најзначајнија истина за критику, у том схватању и настаје прва послератна монографија о Коњовићу (1958), као и студије о Лубарди и Милени Павловић-Барили.

Протићева делатност у *НИН*-у крунисана је књигом *Савременици I*. Она је збир есеја и критика у шестој деценији, а тиме је још увек усплахирана и занесена у борби за нове вредности. Друга књига *Савременици II*, објављена је девет година касније (1964), и представља наставак и закључак једног периода Протићеве уметничке критике који сада зрело говори о питањима уметничког тренутка. Акцент је на језику уметности, њеном савременом концепту. У полемикама између реалиста и модерниста Протић критичком анализом истиче да је савремена уметност реална и материјална до бизарности, јер се налази, како сам каже, у реализму мисли, осећања, идеја. Кулминација различитих ставова, уметничких и политичких, десиће се у полемици *Дело – Савременик. Савременик*, чији су уредници били Велибор Глигорић и Душан Костић, сматрао је реализам једином историјском школом, мимезис – његовим естетичким темељем. *Дело*, које су уређивали Оскар Давичо, Александар Вучо, Антоније Исаковић, тражило је шири, истанчанија решења, реализам који није више идеолошки монопол. Естетска питања одвајали су јасно и децидирано од питања догме, монотеизма и било какве искључивости. Желели су један свет у коме уметност није ствар процедуре, у коме уметничка пракса утиче на теорију, јер теорија у односу на стварање не долази априори, већ апостериори.

Суштина полемике између Протића и Грге Гамулина била је у самом медију сликарства, у језику, у односу између предметног и пластичног слоја. Протић је тврдио да је револуција у сликарству извршена на штету предмета. Модернизам је је сматрао новим реализмом, који је видео у облику, боји, линији, дакле у основним, најреалнијим супстанцама сликарства. Ма шта сликар сликао увек је окренут животу у целини, његовом свакодневном преображају. Апстрактна уметност, отуда је израз тог преображаја.

Протић је говорио о предмету, о револуцији у којој се он жртвовао. Његова спиритуализација је све више постајала битна и суштинска, и ишла је на штету његове објективизације. Гамулин у *Савременику* говори о апсолутизацији форме, о неслободи модерниста, о удаљености такве уметности од већине, и пита се да ли је она привилегија изабраних, супериорних. Протић је овакве ставове, фронталне опредељености за односно против, апсолутизовање идеја, тумачио као доказ извесне ускогрудости и примитивности у естетским питањима. Иницијатива је прешла на страну модерне уметности. Протић је називан монополистом модерне, човеком који директно подупире модерну уметност. Наравно, да уметност није могла да буде израз тежњи неколицине људи, њихове теорије и критике, већ да је кључ у једном логичном путу уметности. Да сагледа ту логичност, помогао му је Париз (два пута: 1953. и 1957. године). Узори старе и

нове уметности употпунили су слику о тренутним догађајима. Трагао је у делима старих и модерних уметника за пластичном стварношћу коју заклања људски лик, предео или религиозни предмет. Систем облика и боја био је Протићу кључна порука. Такво посматрање подстицали су француски естетичари. У њеном језгру је стваралачки чин, како Вик каже, произвођачки рад без кога нема уметности. Предмет визуелне уметности је видљиво, коментарисати треба оно што је видљиво. Битна је авантура тумачења, оно што из дела исијава. Тај строги формализам, омогућио је, сопствено укидање, прелазак са пластичних на духовне слојеве.

У књизи *Слика и смисо* (1960), Протић је објаснио кретање уметничког дела, његово иманентно постојање које је одвојено од живота, друштва, али и његову функцију у друштву. Од борбе против догматизма до борбе за различите уметничке свести, његова критика постала је све комплекснија. А то што је модерна уметност често довођена у питање, тумачио је разним политичким, идеолошким предрасудама. Свакако, највећа се огледала у томе што је апстрактна уметност била синоним за целу модерну. Она је заснована на старој вредности, која се темељи на идеји да је мисија уметности да верно приказује ликове, предмете и др. Протић је ово мишљење изнео када је почела кампања против безидејне апстрактне уметности, реченицом – *да је она несхваћљива не зашто није аистиракћина, него зашто није уметност* (Протић М. Б., 1986). Говорећи о естетском осећању данашњег човека, о његовој вертикалној градацији, у којој и прошле цивилизације добијају нову, савремену димензију, и која има алтернативне примере према сваком свом слоју, Протић каже: ... *Може се на пример, хедонистички ирићи, једној икони која ирепорукује аскезу (чулна лейоша материје, цршежа, боје) и метафизички једном Мајсисовом акћу.*

Савремена уметност окренула се садржају који лежи у људској димензији – закон по себи је уметничка личност, човеков израз, говор, комуникација. Овај интегралан приступ уметности и времену је тема његове књиге *Облик и време* (1970). Наравно, проблематику је проширио на различите профиле и феномене уметничког дела и бића, од предметног до семантичког слоја, сагледано у релацијском саставу друштва. Све те појаве чине да уметност буде аутономна, али и да делује изнад свог властитог постојања. Протић даје пример Маљевићеве слике: ... *одвојен од свој залећа и коментара, значи само визуелну чињеницу, црни квадрат на белој основи, бели квадрат на белој основи, низ штака и линија... настуја парадокс: теоријски, такво дело је аутономно, вреди и егзистира само по себи, као чињеница посебне врсте, реално међушим, оно иражи дојуну, сарадњу...*

Савремена уметност је слику увела у нову естетичку и етичку ситуацију. Ситуацију којој није довољна само визуелна перцепција, осећање симпатије и емпатије, већ систем идеја.

Комплексност критичарског метода који је Протић годинама градио најбоље се огледа у његовој жељи да савремену уметност не класификује и раздваја као име, школе, већ да јој нађе заједничко језгро. У својој књизи *Слика и ушћија* (1985), која садржи студије о Петру Добровићу, Сави Шумановићу, Милени Павловић-Барили, Ивану Табаковићу и др. каже: ... *у оквиру свачије слике иратио сам процес од почетка до краја, из године у годину и повезивао их са процесима који су се дешавали изнад њих, у култури и друштву.*

Критику је Протић увео у један други круг, у ком је она препознавање и откривање свих оних индивидуалних и непоновљивих финеса уметности. Улога уметности треба да је у складу са њеним бићем – јер само тако се стварају дина-



мичне вредности једне културе. Разноликост савремене уметности не можемо одвојити од епохалне суштине нашег времена. Авангардна поетика одбацује ограде филозофије, али сва та непосредна искуства, смењивање логоса и етоса, тумачио је као развој уметности, а не као критеријум, јер никад уметност не стаје цела у дефиницију једне поетике. Њену грандиозност и сложеност треба доживљавати комплексно и вишесмерно.

На Јонескуове речи да је критика апсурдна и немогућа, Протић одговара да је она активност тешка и релативна – *добрих сликара има много, добрих критичара врло мало*. Отуда и његов став да оно што чини критику стално свежом треба тражити у недовршености уметничког дела, које лута кроз простор и време. *Није важна школа, већ личности, не општије већ индивидуалне одлике дела; не статистичка већ динамичка својства националне културе; не само институција већ и њен нарочити сјај са стваралачким интелектом*. Хегелово предвиђање о смрти уметности он сматра превиђањем сложености бића уметности. Генеричке особине уметности и науке могу се укрстити, али не и заменити. Уметничка делатност под најразличитијим околностима, у простору и времену, оличава људски дух и више од тога.

Уметност, у ствари, поред све своје сложености и вишезначности, има две функције: да као стваралачка парадигма позове на мењање света, и другу, да пружи уточиште и допуну – да смирује и да надокнади. Уметничко дело је, по Протићу, колико чињеница садашњег, толико и нацрт будућег, свеколиког човечанства.

## ЛИТЕРАТУРА

- Денегри, Ј. 2002, *М. Б. Протић*, Београд, Слио  
Протић, М. Б., 1992 *Нојева барка*, Београд, Српска књижевна задруга  
Протић, М. Б., 1955 *Савременици I*, Београд, Нолит  
Протић, М. Б., 1964 *Савременици II*, Београд, Просвета  
Протић, М. Б., 1960 *Слика и смисао*, Београд, Нолит  
Протић, М. Б., 1977 *Облик и време*, Београд, Нолит  
Протић, М. Б., 1966 *Милена Павлови-Барили*, Београд, Просвета  
Јасперс, К., 1967, *Филозофија егзистенције*, Београд, Просвета  
Група аутора, 2000, Краљево, М. Сенић, В. Недовић, Љ. Ристић, В. Филиповић, Б. Бишевац, Д. Даниловић, С. Петровић, Р. Ђирић *Гимназија у Краљеву 1909-1999*  
Хегел, Г. Њ. Ф., 1961, *Естетика I, II*, Београд, Култура

Suzana Novcic,

## MIODRAG PROTIC, CRITIC

### *Summary*

A painter and a writer - two commitments followed by Protic in many decades of his work. That spiritual texture was clearly seen even in his Grammar School days. Namely, during his schooling in Kraljevo (1933-1941), Protic recognized that creative duality, those two creative directions, which determined his creative way. The Grammar School - today the building where the Museum in Kraljevo is situated, remained in Protic's vivid memory. He was taught drawing by many teachers - Sostakov, a Russian mathematician, Dragoslav Feliks, a Munich student, Fedor Markovic, and the most important of them, Vandjel Badulji, an Albanian, a student of Ljuba Ivanovic and Ivan Radovic. The most significant message of Badulji's education was: Create and not imitate. Besides his drawing teachers, there were many important events which influenced his development, and one of the most important was surely the exhibition French Painting of the 19th Century in the Museum of Prince Pavle. All that inspired him to paint and write. He painted the painting A Motif from the Ibar River, which is the only picture kept from that period, and wrote the essay An Artist and the Society.

The war years, revolutions and socialist realism made Protic a critic - thinker. Protic built the complexity of his criticism method for years. In fact, in addition to its complexity and polysemy, art has two functions: one is, as a creative paradigm, to invite to change the world, and the other is to offer shelter and supplementation. An artistic work is, according to Protic, a fact of the present as much as an outline of the future manhood. The fifties were the toughest range for the fight with the traditionalist, conservative spirit. In 1951, he took over the job of an art critic in NIN, where he stood for several main goals: return of big names to the scene, establishing of continuity with the values of international art, but, before all, support to novelties which were bringing our art within the framework of European art. Protic's activity in NIN was crowned by his book Contemporaries I (1955), and the second book was published nine years later. The accent was placed on the language of art, on its modern concept. In polemics between realists and modernists, Protic with his critical analysis emphasized that modern art was real and material up to bizarreness. The essence of the polemic Protic - Gamulin was in the very medium of painting, in language, relation between the subject and plastic layers.

Modern art has turned to the contents lying in human dimension; law in itself is an artistic person, man's expression, speech, communication.