

Prilog interpretaciji slikarstva Matije Skurjenija

Vladimir Crnković

Samostalni istraživač, Zagreb

Izvorni znanstveni rad - UDK 75 Skurjeni, M.

7. listopada 1996.

Dječak koji voli golube (1960, vl. Museum Charlotte Zander, Bönningheim)¹ jedna je od ključnih Skurjenijevih slika koja jasno svjedoči da autor ostvaruje svoju individualnost i stilsku prepoznatljivost u potpunoj opreci s akademskim realizmom kojem ga podučavahu i na čijem se tragu izražavao više godina. Može se čak ustvrditi kako Skurjenijeva umjetnost raste s napuštanjem i suprotstavljanjem svim naučenim pravilima i obrascima. To ne znači da se slikar ne služi iskustvima usvojenim u prvom razdoblju svoje likovne djelatnosti (kao sudionik sekcije KUD-a *Vinka Jeduta*), ali, suprotno mišljenjima da je njegov stil formiran i prije 1957., smatram da se u ranijim djelima ne može pronaći zamjetnija estetska razina. Upravo na ovome platnu to je više nego očito: disproporcije koje se pojavljuju u perspektivnome predočavanju i proporcijama likova govore o svjesnom nastojanju autora da kreira "novu sliku". Ukidanje pozadine kao iluzije prostornosti i stvaranje fonda na kojem se naznačuju gotovo isključivo simbolične vrijednosti također svjedoče u prilog izrečenom: ova je kompozicija riješena drukčije od svega što je Skurjeni dotad radio.

Ovo je fragment veće studije o Matiji Skurjeniju (1898.-1990.) koja će biti objavljena u Njemačkoj u povodu stogodišnjice umjetnikova rođenja. Pisana je za potrebe Muzeja Charlotte Zander u Bönningheimu, u čijoj je kolekciji šezdeset ulja te četrdesetak crteža i serigrafija našeg majstora. - Na temelju strukturne analize slike Dječak koji voli golube (1960) autor raspravlja o umjetnikovu oslobađanju od stega kauzalnosti radnje, vremena i prostora, o ispremiještanosti racionalnog i iracionalnog, logike i fantastike, stvarnog i nestvarnog, sna i jave. Te promjene, koje se u Skurjenijevu stvaralaštvu počinju iskazivati 1957./58., dovode se u vezu s novim slikarovim životnim iskustvima - povezivanjem s povjesničarom umjetnosti, likovnim kritičarom i pjesnikom Mićom Bašičevićem, voditeljem Galerije primitivne umjetnosti u Zagrebu, koji je mentorskim djelovanjem usmjerio umjetnika prema podsvjesnom, čudesnom i aluzivnom, fantastičnom, simboličnom i onostranom.

Pokušajmo, najprije, vidjeti što slika prikazuje. Cjelinom platna dominira golemi muški lik koji u rukama drži sivog goluba. U desnom je dijelu akrobatkinja zabavljena vrtnjom koluta oko vrata. Između muškarčevih su nogu dvije crkve, zgrada i tamni prolaz (poput tunela), a između tih arhitektonskih simbola položen je gušter. U gornjemu lijevom dijelu slike i u središnjemu desnom po tri su stabla, gore desno vidimo leptira. I to je sve.

Muškarac koji platno ispunjava od dna do vrha predočuje samog Skurjenija. Usprkos karikiranju i grotesknosti, zapravo autoironiji, u licu otkrivamo podudarnosti s ostalim umjetnikovim autoportretima. Tijelo je golemo i stilizirano, a glava sićušna, čime kao da se izražavaju neobuzdana muška snaga i potencija (nerazmjer tijela i glave nećemo.

¹ Ovo je fragment veće studije o Matiji Skurjeniju (1898.-1990.) koja će biti objavljena u Njemačkoj u povodu stogodišnjice umjetnikova rođenja. Pisana je za potrebe Muzeja Charlotte Zander u Bönningheimu, u čijoj je kolekciji šezdeset ulja te četrdesetak crteža i serigrafija našeg majstora.

dakako, protumačiti samo doslovno; slično je i s odjećom: gornji dio svjedoči o besprijetkornoj odjevenosti - bijela košulja, sako i kravata - no hlače su bizarno prozirne, a lik bosonog). Golub u rukama simbolizira pak temeljno nagnuće naslikane osobe - zaštitnički odnos prema duhovnom. Golub je, naime, simbol duha (i duše) koji valja njegovati, stoga muškarac pticu nježno obuhvaća dlanovima. Proporcije su hijerarhijske: nešto je veće ili manje, ovisno o značenju predloženog u umjetnikovoj svijesti i o tome što se želi time reći; dakle, neovisno o objektivnoj stvarnosti.

Ženski lik, zapravo pelivan, upola je manji od muškarca i prikazuje znanu pošast s kraja pedesetih godina: igru hula-hop. Iako je obruč oko djevojčina vrata u gornjoj putanji, on svjedoči o ne-pouzdanosti gibanja, pa time i o ne-postojanosti ženske prirode. Budući da je žena determinirana isključivo "igrom", to nagovještava njezinu nekontemplativnu narav (čime Skurjeni uobičajeno karakterizira ženu). Sama "igra" može se odčitati i kao "dozivanje", mamljenje mužjaka.

Autor je u sliku utkao i jaku seksualnu simboliku. Gornja tri stabla, u visini ljudske glave, muškog su principa: metafora falusa (ogoljelo deblo u sredini) i dva testisa (krošnje stabala sa strana). Tri stabla iznad djevojke metafora su ženskoga spolnog organa (okrugla krošnja u sredini) i dvije dojke (stabla sa strana). Po Jungu, stablo se ne može tumačiti isključivo falusnom simbolizacijom jer ono uključuje i vrijednosti maternice, pa pretpostavlja i ženski princip.²

Leptir je u mnogim kulturama ženski amblem, simbol lakoće i nepostojanosti, a budući da je u osi iznad akrobatkinje, on поближе označuje ženski karakter (sukladno već naznačenu Skurjenijevu poimanju žene). Nije potpuno jasno je li riječ o prikazu jednog ili dvaju leptira (ako je riječ o dvama kukcima, oni su prikazani u trenutku ljubavna sjedinjavanja). Bez obzira na broj, leptir simbolizira krhkost i kratkotrajnost svakog zajedništva, pa i ljubavne veze.

Sve tri građevine možemo prepoznati i točno ih locirati na zagrebačkom Gradecu: veća je crkva Sv. Marka s karakterističnim šarenim krovom i zvonikom baroknog završetka, manja je crkva Sv. Katarine, a građevina do nje predočuje Kulmerovu palaču u kojoj su smještene Galerije grada Zagreba. Skurjeni, dakle, vrlo slobodno disponira različitim oblicima, jednu do druge smješta u naravi i udaljenije arhitektonske forme, bez ikakve relacije prema njihovoj stvarnoj veličini i smještaju: s iste vizure predočuje južnu fasadu sv. Marka i palače te zapadnu sv. Katarine. U njega dakle, postoji predmetnost, ali ona nikad nije naslikana logički. Sve je poredano u strogo simboličnome smislu: tim građevinama slikar označuje duhovno središte grada (po njegovoj prosudbi). Prisjetimo li se da je Galerija primitivne umjetnosti (za Skurjenija svakako najvažnija kulturna

ustanova) djelovala u okviru Galerija grada Zagreba, da je stoga na Katarinskom trgu "stolovao" i njezin kustos, Mića Bašičević, onda čitava kompozicija poprima istinski simbolične razmjere.³

Na dnu slike dugi je tamni prolaz na čijem su kraju osvijetljeni otvor i uzdignute ljestve. Da bi dopro do svjetlosti, čovjek najprije mora proći tamnom stranom života i svijeta. Taj mračni hodnik tumačimo, dakle, kao labirint življenja na čijem se kraju ukazuje blaženstvo svjetlosti, u simboličnome smislu: iskupljenje i duh. (U tome usponskom simbolizmu neprijeporno sudjeluju i vertikalno osvojljene ljestve.) Bez obzira na redukcije i simplifikacije u predočavanju prolaza, nije teško otkriti da je tu riječ o slici Kamenitih vrata, znamenitoga zagrebačkog istočnog ulaza na Gradec, kojim su spojeni gornji i donji dio grada. O tome svjedoče i crveni akcenti na lijevom dijelu zida, čime slikar naznačuje vječni plamen svijeća ispod Bogorodičine slike na oltaru (koja nije predočena). Napomenimo da su u umjetnikovoj mapi serigrafija *Eulalija* mnogi zagrebački gornjogradski urbani spomenici, među njima više puta i Kamenita vrata.⁴

(José Pierre među prvima je obrazlagao Skurjenijevo često predočavanje tunela, tamnih prolaza, labirinata, rovova i špilja umjetnikovim životnim iskustvom: za Prvoga svjetskog rata Skurjeni je iskusio brojne rovove od Galicije do Tirola, zatim kraće vrijeme kopa ugljen u rudnicima, a brojni tuneli na njegovim slikama svakako su povezani i s dugogodišnjim radom na željeznici.⁵ U svim tim prigodama Skurjeni je žudio za dnevnom svjetlošću i drukčijim životom, i to se, eto, počelo iskazivati mnogo desetljeća kasnije - u njegovim djelima.)

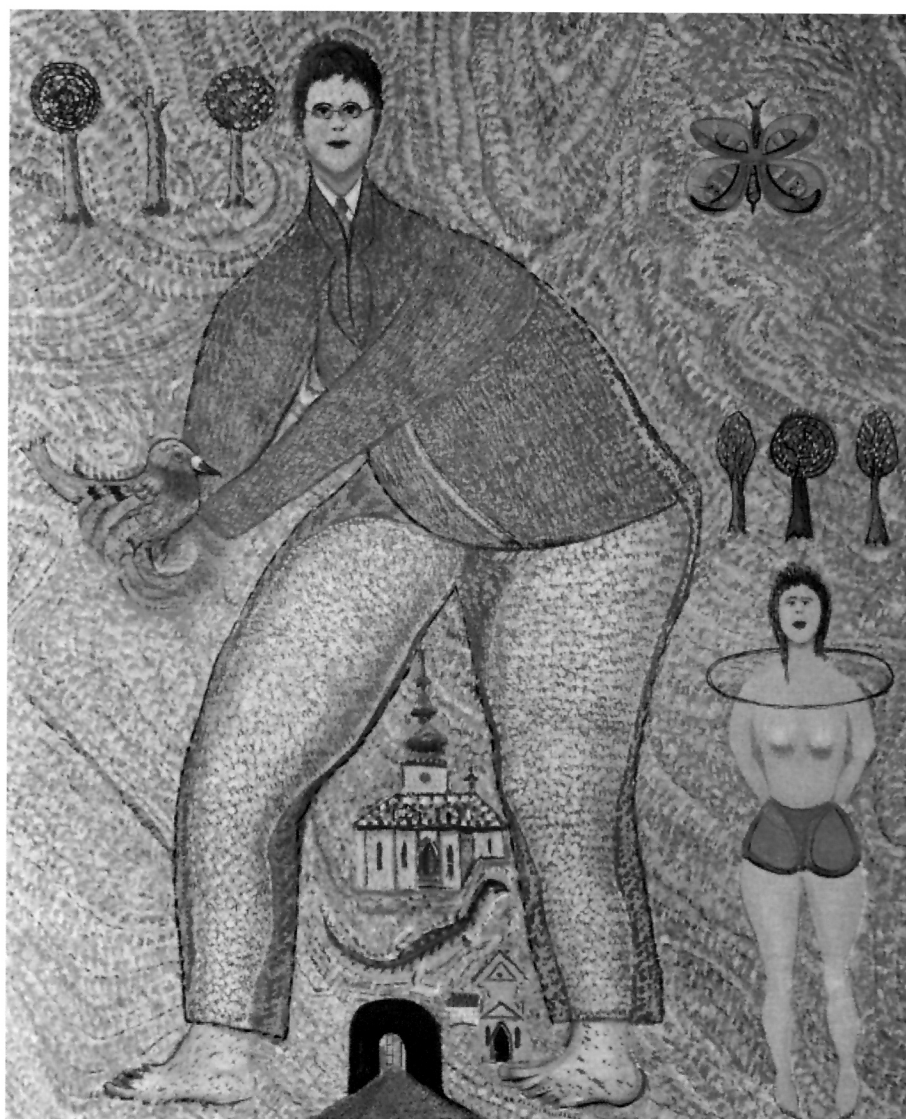
Gušter je metafora duše koja traga za svjetlošću i simbol mudrosti. Nalazimo ga iznad male građevine koju smo dešifrirali kao sjedište Galerije primitivne umjetnosti i crkve Sv. Marka. Budući da je na tome prostoru Gradeca Mića Bašičević ne samo djelovao nego i stanovao, jasno je da gušter simbolizira upravo njega. (Gušter također predočuje sjedinjenje ktorskog i solarnog, što smo već su sretali na listovima *Eulalije*.)

² Carl Gustav Jung: *Métamorphoses et tendances de la libido*, Pariz 1927. - Vidjeti J. Chevalier - A. Gheerbrant: *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb 1983, str. 634.

³ Iscrpnije o Mići Bašičeviću (1921.-1987.), likovnom kritičaru, povjesničaru umjetnosti i muzejskom djelatniku, pjesniku i slikaru vidjeti u knjigama: M. Bašičević, *Studije i eseji, kritike i zapisi 1952-1954. i Studije i eseji, kritike i zapisi 1955-1963*, Biblioteka Hrvatska likovna kritika, knjiga 2. i 3, priredio Vladimir Crnković, izdanje Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1995.

⁴ Mapu serigrafija *Eulalija* Skurjeni je objavio 1959. Sastoji se od 20 listova, a uz umjetnikove grafike, svaki sadrži stihove Ivana Mandelosa (Mandelos i Mangelos pseudonimi su Miće Bašičevića).

⁵ José Pierre: *Skurjeni ou l'état de grâce*, *Combat-Art*, no. 95, Pariz, 3.12.1962.



1. M. Skurjeni, *Dječak koji voli golube*, 1960. ulje na platnu, 72 x 59,5 cm, Museum Charlotte Zander, Bonnigheim

U opisanoj je slici u potpunosti ukinuto uobičajeno prikazivanje iluzije prostora (širine, visine i dubine) te je sve svedeno na apstraktni fond. No, ništa tu nije riješeno plošno: Skurjeni formira eminentno živu i dinamičku površinu. Vibrantnost dovodi do paroksizma nanoseći boju gustim točkastim, odnosno sitno mrljastim sustavom u vijugavoj punktaciji naizmjenično položenih dominantnih zelenih boja, uz sivkasti oker i crvenkaste tonove u donjoj polovici platna te dodatno plavih u gornjem dijelu. Naslikane vijuge predaju zonu čistoga psihizma, to je likovnim sredstvima oblikovana "struja svijesti", eminentno unutrašnji princip.

Naznačenu pozadinu možemo tumačiti i kao snažno i golemo područje nesvjesnog. U tom je slučaju ona beskrajni prostor dubine duše. Budući da svako biće prolazi kroz

vlastiti kaos prije nego se osobno formira, točkasti ures možemo shvatiti i kao titranje duše, pulzaciju svega živog u procesu individualizacije.

U slici je naglašeno prisutan i simbolizam brojeva: pojavljuju se dva puta po tri stabla, tri su grane na ogoljelom falusnom deblu, predočene su tri životinjske vrste (gušter, golub i leptir), tri su arhitektonske cjeline (dvije crkve i palača) - što sve ne može biti slučajno. Prisjetimo se: tri je kao temeljni broj izraz intelektualnog i duhovnog, božanskog, u čovjeku i u svemiru, tri simbolizira sjedinjenje zemlje i neba, osjetilnog i duhovnog.

Uz stanovite sentimentalne referencije iz Skurjenijeve osobna života, ovdje se, dakle, predaju i općeljudske

preokupacije. Među ostalim, sliku valja odčitati i kao stalnu suprotstavljenost muškarca i žene, u kojoj nema ni pobijedenog ni pobjednika, potom kao elementarni sukob puti i duha. Po Skurjeniju, žena je stalna prijetnja duhovnom, pa su svi simboli duhovnog smješteni uz mušku figuru - golub, gušter (solarno biće), obje crkve, mračan prolaz. Ukratko, slika prikazuje duhovno sazrijevanje, iskušenja koja čovjeka očekuju na tom putu i potpore koje su prijeko potrebne da bi on uspio, ona govori o težnji dosezanja višega stupnja spiritualizacije, o nastojanju da duhovno ovlada tjelesnim, o želji da se potane čovjekom u punome smislu tog pojma. (Nije li upravo to sve ono što je José Pierre tako lijepo protumačio kao Skurjenijevu želju da pokuša "popraviti Božje stvaralaštvo"?)⁶

Simboli se uvijek mogu odčitati na više načina. Kakva bi, recimo, bila poruka ove slike da goluba vidimo kao metaforu požude, guštera kao ktonsko biće, a leptira(e) kao predstavnika(e) duše? Ugrožava li u tom slučaju sivi letač ustrelatu dušu - leptira? Ili, stabla se uvijek mogu protumačiti i kao simboli povezivanja zemaljskog i nebeskog, tvrnog i duhovnog, a budući da stabla usto zrače životnom snagom, slika su i neprestanog obnavljanja. Kakva bi u tom slučaju bila njihova uloga na ovoj slici? Da nije riječ o stablu života u sredini, te o stablu (stablama) spoznaje dobra i zla sa strane(a)? Ili je posrijedi drveće koje simbolizira mudrost i znanje? (Znakovito je stavljanje drveća u ravninu umjetnikove glave, a glava, zna se, središte je duha, znanja, mudrosti.) Što bi se, primjerice, dogodilo da ženski lik pelivana protumačimo kao metaforu akrobacije, dakle, kao moguću simbol uzleta prema ekstatičnom, transcendentalnom? Ili, recimo, da leptira protumačimo kao biće metamorfoze? Na kraju, znamo li da Skurjeniju od zemaljskih dobara nikada ništa nije sveto, nije začudno ni to što se on poigrava stanovitom seksualnom aluzivnošću čak i predočavajući crkve: Sv. Marko po takvom bi tumačenju bio muškog principa, ne samo zbog imena nego i izdužena zvonika među muškarčevim nogama, a manja crkva, Sv. Katarina, ženskog - i opet ne samo zbog imena koliko zbog oblika tamnoga portala.

U nekim potankostima slika neodoljivo podsjeća na legendu o Adamu i Evi. Znamo da je Skurjeni već 1958. naslikao neprispodobivu verziju prvog čovjeka i žene, da bi godinu dana poslije stvorio čudesnu sliku - *Moderni Adam i Eva* (također u Muzeju Zander). Ako ženski lik u *Dječaku koji voli golube* protumačimo kao daleki izdanak (pra)Eve (u tom je slučaju ona manja od muškarca jer je stvorena "druga", nakon Adama), onda je svakako treba doživjeti kao zavodnicu, koja već time simbolizira i iracionalnost. Sukladno takvu tumačenju, gušter bi bio ekvivalent zmiji, koja je prve ljude navela na grijeh. No, suvremeni Adamov potomak s ove slike kao da će biti ponovno vraćen u raj - i to zbog svojega nagnuća duhovnom. Raj je naime, mjesto besmrtnosti, a besmrtnost je, po Skurjeniju, moguća samo ako se čovjek svom silinom utekne duhovnom. Osim toga, raj ne po-

drazumijeva težnju prema određenom mjestu, nego prema stanovitu stanju - a to je ponovno duhovna kategorija. Sve je u ovoj slici potpuno slobodno ispremiješano, guštera, nego sukladno takvu apokrifnu tumačenju, nećemo odčitati kao uzročnika "pada čovjeka", suprotno, on ovdje pripomaže povratku u stanje milosti - jer potiče spiritualizaciju, transcendentalnost.

Na kraju, ako smo muški lik protumačili kao Skurjenijev autoportret, sliku možemo vidjeti i kao umjetnikovu borbu s njegovim brojnim dvojbama i proturječnostima, s kaosom koji vlada u njemu i oko njega. Ona govori o svemu za čime čovjek općenito teži i traga: kako nadvladati slabosti, sumnje i strahove, kako dosegnuti mudrost i oduhovljenje, pronaći sreću (i ljubavno sjedinjenje), kako biti više čovjekom, kako trenutak pretvoriti u vječnost, prodrijeti u kozmičko, postati besmrtnim?

Pokušajmo sada vidjeti i neke posve likovne danosti ovoga djela. Gotovo potpuna eliminacija naracije i svodenje svega na simboliku - pravo je čudo te Skurjenijeve slike. No, ma koliko neka zamisao bila zanimljiva, značajna i velika, ako nije predočena dojmljivo ponajprije slikarskim sredstvima, neće biti prepoznata kao umjetnička vrijednost. Drugim riječima, da sve na ovome platnu nije i slikarski primjereno stvoreno, ne bismo o njemu uopće raspravljali. Nije, naime, dovoljno biti snovitim, halucinantnim, onostranim, fantastom, netipičnim bićem, pa da se odmah bude i umjetnikom. Upravo suprotno: tek prepoznata umjetnička razina u ovom Skurjenijevu radu preduvjet je da se bavimo i svim ostalim njegovim značajkama.

⁶ Vidjeti bilj. 5.

⁷ Osim u slici *Dječak koji voli golube*, to je osobito vidljivo na platnu *Proljeće u Podsusedu*, 1955.-1958., vl. Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb.

⁸ Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, München, 1912. - Vidjeti u J. Chevalier - A. Gheerbrant: *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1983, str. 511.

⁹ Vladimir Crnković: *Alkemija maštovitosti*, vidjeti bibliofilsku knjigu *Hommage à Matija Skurjeni*, izdanje Charlotte, Galerie für naive Kunst und Art brut, München, 1987, str. 40, 44.

¹⁰ André Breton: *Manifest nadrealizma* (1924), *Kolo*, br. 12, Matica hrvatska, Zagreb, 1971, str. 1203 (s francuskog preveli Mirjana Dobrović i Zvonimir Mrkonjić).

Već smo bili ustvrdili da su uspjelije one umjetnikove slike na kojima on manje forme utapa u prostoru, odnosno plohi zbivanja. Ipak se pitamo: da figura muškarca nije toliko velika i "teška", da je manja i gracilnija, bi li njezina poruka bila jasna, bi li sadržavala naznačenu magijsku snagu? Ne zaboravimo, ovo djelo govori isključivo likovnim elementima, ono nije ni nazivom potpunije definirano. Gorostasni lik jedini je eventualni otvoreni problem kompozicije, ali njegova veličina ima unutrašnje opravdanje.

Najizrazitije čiste kromatske vrijednosti otkrivamo u načinu rješavanja pozadine. Nema tu mnogo boja, ali zapažamo mnoštvo nijansi, što govori o Skurjenijevu suverenom vladanju slikarskim metjeom. Vidljiva je i stanovita izmjena tehnike u odnosu na mnoga prijašnja platna: "igličasti" sustav prometnuo se u "točkasti".

Kada sam svojedobno spominjao srodnosti nekih Skurjenijevih rješenja sa secesijskim iskustvima, pomišljao sam i na ovu sliku. Primjerice, Klimtov "poentilizam" kasnih pejzaža, osobito njegov način predočavanja sitne vegetacije i bujnih krošanja, potom vibrantnost "igličasta" sustava kao da se odražavaju u nekim Skurjenijevim platnima. Ne tvrdim, dakako, da postoje bilo kakve duhovne, tematske ili kompozicijske srodnosti među djelima ovih dvaju majstora, ali je neprijeporno da postoje stanovite kromatske analogije, pa i one u načinu izražavanja, u duktusu.⁷

Još jedna napomena o pozadini ove slike: plava boja dematerijalizira sve što je utkano u nju, ona je put u beskonačnost, evkvivalent beskraju. Prevlast plavoga u simboličkom je smislu pobjeda onkraj, puta sanjarenja i puta sna, podneblje je ne-realnog (dakle i nad-realnog). Kandinsky je pisao kako plavo "čovjeka privlači beskonačnosti i u njemu budi želju za čistoćom i žedu za nadnaravnim".⁸ Plavo protkano okerom i crvenim iskazuje nadmetanje zemlje i neba, u prenesenu smislu osjetilnoga i duhovnog. Zar je moguće da sve to otkrivamo u ovom djelu bez dubljeg razloga? Drugim riječima, ako i u koloru susrećemo simbolično predočavanje transcendentalnoga, prodora u duhovno, to je svakako s onu stranu slučajnosti.

Već je bilo riječi o utjecaju Glihinih "gromača" na Skurjenija⁹ time je naš slikar i sam počeo primjenjivati apstraktne tendencije tadašnje hrvatske avangarde. U slici *Dječak koji voli golube* autor je uspio pronaći čak osobnu apstraktnu formulu: Skurjeni u ovoj pozadini sve pretvara u fluid psihizma, oslobađa se zemaljskog i prodire u imaginarno, beskraj, onkraj. U tomu i otkrivamo jednu od glavnih osobitosti njegove veličine: on se oslobodio stega, ništa mu nije bilo nemoguće, odbacio je kauzalitete radnje, vremena i prostora, ispremišao racionalno i iracionalno, logiku i fantastiku, stvarno i nestvarno, san i javu. Upravo je taj pomak od uvriježenog i kanoniziranog pobjeda slobode (koju on nije osvojio samo predočavajući je kao temu nego i slikajući slobodno). A to je ujedno i pobjeda snovitog. Podsjetimo li

se da je Breton čovjeka definirao kao "nepopravljiva sanjara", onda je Skurjeni paradigmatički primjer takva bića.¹⁰

Spominjući snovitost Matije Skurjenija, valja se prisjetiti da je za tog umjetnika "sanjati" i "zamišljati" isto. Bezbroy puta on je isticao da slika vlastite snove, pa u nazivima mnogih slika nalazimo riječi "san", "snovi", "sanjati". Po Jungu, u snovima se odigravaju procesi slični onima na kazališnoj pozornici: sanjač je, prema takvu tumačenju, podjednako dramatičar (libretist), redatelj i glumac, kao što je istodobno i publika i kritika. Gotovo isto možemo reći za Skurjenijeve slike: to su često prave male kazališne predstave, uprizorenja misterija, didaktičnih groteski i burleski u kojima umjetnik sve pokreće slijedom uzavrele fantazije. Predočeni su likovi arhetipovi ljudskih strasti i ponašanja, stoga oni za autora i imaju magičnu moć, junaci su to njegovih tajnih želja i skrivenih misli, oni izriču sve ono što Skurjeni ne želi ili se ne usuđuje izreći otvoreno. Upravo stoga on sebe vrlo često projicira u mnoga predočena bića slika. Spomenimo još jednu analogiju s (arhetipskim) kazališnim predstavljanjem, odnosno sa snovima: svojim "likovnim igrama" Matija Skurjeni doživljava katarzu, oslobađa se svega što ga sputava i muči, rješava se dvojbi i kompleksa, za njega slikanje ima i psihoterapijsku funkciju. To je i razlog zašto je on uvijek bio toliko emotivno vezan uz svako svoje djelo. Nikada to nije bila poza, jer je svaka Skurjenijeva slika istinski dio njegove najdublje intime.

Zaključno, valja se zapitati: je li moguće da jedan slabo školovani čovjek stvori potpuno sam tako složenu i simbolima prožetu fantazmagoriju kakva je *Dječak koji voli golube*? Odgovor je nedvosmislen: Skurjenijeva radoznala priroda, nepredvidiva maštovitost i dubokokontemplativna narava mnogo su toga u tijeku desetljeća samo saznali i spoznali. Ne zaboravimo također da njega slikarstvo privlači od mladosti (najranije sačuvano djelo vjerojatno je iz 1924.), a da on od 1946. kontinuirano likovno stvara. Mnoge njegove vrline obrazložimo, dakle, velikim trudom kojim je ovladavao slikarskim metjeom (o tomu svjedoče i brojni crteži te poneki akvarel i ulje iz razdoblja 1946. do 1956.). No, kad se 1957./58. u njegovim djelima počinju iskazivati bitne novosti, dovedimo to u vezu s novim Skurjenijevim životnim iskustvima, ponajprije povezivanjem s Galerijom primitivne umjetnosti u Zagrebu. U slike tada prodire nova tematika, a znakovito se podiže i ustaljuje umjetnička vrijednost. Skurjeni u to doba radi na seriji iznimno suptilnih pejzaža, često napućenih malim željeznicama, mostovima i automobilima (*Križanje vlakova kod Krapinskog mosta*, 1958., Hrvatski muzej naivne umjetnosti, Zagreb; *Mostovi u Zaprešiću*, 1958., Muzej Zander), da bi ubrzo zatim u slike nahrupili snovi, fantazmagorije, maštovitost i osebujna simbolika, pravi fantazmi (San: sv. Juraj i zmaj, 1958., Muzej Zander). Susret s Mićom Bašičevićem, likovnim kritičarom i povjesničarom umjetnosti, sklonom novom, nesputanom i nadrealnom, Skurjenijevu je

senzibilnost i maštovitost usmjerio prema fantastičnom i onostranom, a kada je umjetnik ovladao jezikom simbola i metaforičnih naznaka, samo je trebalo nastaviti na tome tragu.

Što se Bašičevićeva mentorstva tiče, treba istaknuti ovo: da Matija Skurjeni nije bio natprosječno talentiran, drugim riječima, da nije bio "rođeni slikar", ne bi uspio ostvariti

svoj osebujni izraz, bez obzira na to tko ga je, kako i na što upućivao. Danas, gledajući unazad, može se čak reći da je taj odnos bio uzajamno poticajan: bilo je to idealno dopunjavanje dvaju istinskih mistika i fantastičara. Skurjeni je, naime, uvijek bio i sâm dovoljno maštovit da se kreativno širi: bio je istinski demijurg.

Vladimir Crnković

A CONTRIBUTION TO THE INTERPRETATION OF MATIJA SKURJENI'S PAINTING

The author presents a fragment of a larger study about Matija Skurjeni (1898-1990) to be published in Germany for the Charlotte Zander Museum in Bonnigheim - (which owns sixty oil paintings and about forty drawings and serigraphs of the artist) - on the occasion of the hundredth anniversary of the artist's birth. Starting with an analysis of the painting The Boy Who Loves Pigeons (1960), the author discusses the artist's liberation from the rules of causality, from time and space, by mixing the rational and irrational, the logical and fantastic, the real and unreal, dream and reality. This tendency, which began to appear in Skurjeni's painting in 1957/58 is brought in relation with certain events in the artist's life, primarily his association with the art historian, critic and poet Mićo Bašičević, head of the Museum of Primitive Art in Zagreb, who became his mentor and encouraged him to probe the depths of subconscious, magic and allusive, fantastic, symbolic and transcendent experience. In his painting the artist transforms the rational into the unreal and irrational, the impossible becomes possible, imagination becomes reality. Skurjeni paints the reality of the unreal.