

## OKO BAROKA

REANA SENJKOVIĆ

Institut za etnologiju i folkloristiku  
41000 Zagreb, Kralja Zvonimira 17

UDK 39.001:7.034:001.4(497.5)

Izvorni znanstveni članak

Primljeno 1.III.1994.

U raspravi se istražuju tragovi teorijskoga diskurza u starijoj hrvatskoj etnologiji i to u nekim radovima Mirka Kus-Nikolajeva. Teorijska komponenta, točnije pojam stila, prisutna je u njegovoj analizi seljačke umjetnosti Banije, Slavonije i Baranje. Autorica preispituje Kus-Nikolajevljevo poimanje termina *seljački barok* s obzirom na instrukcije relevantne domaće literature i literature iz teorije povijesti umjetnosti.

### O TEORIJSKOME DISKURZU U RADOVIMA MIRKA KUS-NIKOLAJEVA

U svojim je počecima hrvatska etnologija birala između dvaju temeljnih metodoloških usmjerenja: jednoga koje je prikupljalo i opisivalo građu i drugoga koje je nastojalo u iznalaženju "postanja i značenja" pojedinih predmeta ili pojava, te u približavanju njihovim izvorima "makar kakvim zamišljajem i rekonstrukcijom"<sup>1</sup> (Rihtman-Auguštin, 1976: 1-2 i 1988: 3-4, 16, 27-28). Neki radovi Mirka Kus-Nikolajeva<sup>2</sup> već po dosljedno ponavljanom prizivanju sociologije ukazuju da je krajem trećega i početkom četvrtoga desetljeća 20. stoljeća i drugačiji način promišljanja predmeta tražio legitimitet u hrvatskoj etnologiji.<sup>3</sup> Ovdje mislim na studije "Ekspressionizam u seljačkoj umjetnosti" (1929), "Hrvatski seljački barok" (1929) i "Oblici kulture sela" (1934).

---

<sup>1</sup> Citat iz: Gavazzi 1929: 21.

<sup>2</sup> Iz teksta u likovnoj enciklopediji saznajemo najvažnije podatke iz njegove biografije: da je rođen u Zagrebu 11. svibnja 1896, a umro 18. ožujka 1961. godine, da je bio etnolog i sociolog, te da je studirao prirodne nauke, geografiju i filozofiju, a kasnije i prethistoriju i antropologiju. Od 1925. godine radio je kao kustos u zagrebačkom Etnografskom muzeju. Također saznajemo da se bavio "problemima tradicijske narodne umjetnosti sa stajališta sociologije (...)" (Likovna enciklopedija Jugoslavije II, JLZ "Miroslav Krleža", Zagreb 1987).

<sup>3</sup> Vidi Muraj, 1993: 18-19.

U uvodu u "Ekspresionizam u seljačkoj umjetnosti" (Kus-Nikolajev, 1929) autor upoznaje čitatelja sa znanstvenim spoznajama po kojima "seljačku umjetnost" nije moguće utisnuti u kalupe oblikovane prema "tradicionalnim umjetničko-historijskim formulama". Naprotiv, smatra da tek primjena socioloških metoda u proučavanju "razvoja umjetnosti i umjetničkih forma" obećaje rješavanje problema seljačke umjetnosti (isto: 1).<sup>4</sup> Seljačka je umjetnost (kao i primitivna) za njega socijalna umjetnost, jer "umjetnička dispozicija" pojedinca ne stvara forme, tek možda sudjeluje u njihovom jedva zamjetljivom razvijanju.<sup>5</sup> Kus-Nikolajev smatra da je težište umjetničkog stvaranja seljaka u ornamentu: ornament je izražajno sredstvo, forma koja oslikava "izvjesna duševna raspoloženja i čuvstva" (isto: 2-3). Za seljaka je (kao i za "primitivca") od simboličkog, a ne od dekorativnog značenja. Rezultat je "preocjenjivanja objekta", "subjektiviranja vanjskog dojma", ekspresije (isto: 7). No, kada je popustio stari sociološki okvir u kome je nalazila "plodno tlo", tvrdi autor, takva je umjetnost prestala živjeti (isto: 8).<sup>6</sup>

Pišući o *seljačkoj kulturi* u studiji "Oblici kulture sela" (1934) Kus-Nikolajev kritizira poimanje prema kojemu je selo taložište preživjelih oblika kulture. Seljačka je kultura, tvrdi, kultura za sebe i živi po svojim vlastitim zakonima, uvjetovana geografskim okruženjem<sup>7</sup> i povijesno-društvenim odnosima. Pojedine iskaze kulture sela nije moguće promatrati izdvojene iz konteksta.<sup>8</sup>

Svojim radom "Hrvatski seljački barok" (Kus-Nikolajev, 1929), kojemu ću ovdje posvetiti više prostora, Kus-Nikolajev raspravlja o intenzitetu, kvaliteti, dosezima i razlozima utjecaja barokne umjetnosti na seljačku umjetnost nekih krajeva Hrvatske. Krećući od općega prema pojedinačnom on umjetnost razdoblja baroka razlikuje od umjetnosti povijesno-umjetničkih razdoblja koja su mu prethodila. Razloge uvođenju "novih" oblika i sintakse nalazi u promjeni u ekonomskim odnosima. Ekonomska bijeda i rezignacija duha, tvrdi, zahtjevali su umjetnost koja je mogla biti "narkotikom" (isto: 55-58). "Humanističko-estetsku dispoziciju renesanse" zamijenili su "vulgarni motivi". Takva je umjetnost našla svoje mjesto i na velikaškim dvorovima i u radionicama gradskih cehova. "Kao val" prekrila je "jedininstvenošću svojih psihičkih zasada ustalasalu socijalnu sredinu svog vremena, prodirući sve dublje i dublje, dok se zadnji izdanci baroka nisu upili u seljačku umjetnost" (isto: 60). Kus-Nikolajev razlikuje *poseljačeni*

<sup>4</sup> Preispitujući tradicionalnu etnologiju, Dunja Rihman-Auguštin posebno ističe otpor starijih etnologa prema "sociologiziranju" (Rihman-Auguštin, 1988: 5).

<sup>5</sup> Ta je Kus-Nikolajevljeva tvrdnja na tragu herderovskih i grimmovskih poimanja narodnoga stvaralaštva (Bošković-Stulli, 1973:149-150; Burke, 1991: 17-18).

<sup>6</sup> Usporedi s Burke, 1991: 20.

<sup>7</sup> Osim u radovima danas mnogo čitanih (hvaljenih i kuđenih) autora kao što je Jovan Cvijić (Gavazzi ga spominje u uvodu u studiju "Areali tradicijske kulture jugoistočne Evrope"; Gavazzi, 1978: 184), ovu ćemo tezu naći i kod Burkea (1991: 38), znanstvenika kojega naši suvremeni etnolozi rado citiraju.

<sup>8</sup> Ovu je studiju Mirka Kus-Nikolajeva "otkrila" među nekrolozima, vijestima i drugim manjim prilozima *Narodne starine* 34, te je prikazala i (re)valorizirala Aleksandra Muraj (*Etnološka tribina* 16, 11-34).

*barok* od *seljačkoga baroka*. Prvi nalazi u razvijenijim zemljama Europe, ondje gdje u vrijeme baroka više nije bilo "autohtone seljačke umjetnosti" koja bi odabrala i apsorbirala elemente visoke umjetnosti. Otrgnut od konteksta koji ga je stvorio barokni je umjetnički izraz u seljačkoj umjetnosti srednje Europe (autor se poslužio primjerom Njemačke) "metamorfozirao u shemu", prepisivanjem (u pravilu) oblika barokne arhitekture i slikarstva (isto: 61-62). Kod nas se, naprotiv, sačuvao "primitivizam" u seljačkoj umjetnosti, pa je barok na nju drugačije djelovao. Samo su se ukrasni elementi baroka, zaključio je Kus-Nikolajev, mogli uplesti u ornamentalno tkivo naše seljačke umjetnosti (isto: 63). Autor pojam seljačkoga baroka gradi na tekstilijama na kojima, kako zapaža, najčešće i nalazimo barokne motive.<sup>9</sup> Ne pokušava vremenski odrediti početke seljačkoga baroka u Hrvatskoj, no smatra isključenim da su barokni motivi u seljačku umjetnost ušli kopiranjem baroknih predložaka. Pretpostavlja da se prethodno "stvorila duhovna dispozicija" koja je bila u stanju asimilirati elemente barokne umjetnosti i "prekonstrukcijom" odnosno shematiziranjem od njih stvoriti motive za seljačku umjetnost (isto: 65). Izravan utjecaje baroka Kus-Nikolajev opaža u tehnici izrade tekstila i ukrasa tekstilnih rukotvorina, ali i u boji. Međutim, posebno napominje da "pokraj ovih jasnih i direktnih veza sa barokom, imamo u 'seljačkom baroku' još niz elemenata koje je teško dovesti u neposrednu vezu s baroknim motivima", jer u mnogim "baroknim motivima" ima još "nešto" oko njih i u njima (isto: 67). To "nešto" Kus-Nikolajev otkriva u podlozi koju su stvorili orijentalni utjecaji, dakle utjecaji kojih je ornamentalna retorika po mnogočemu bliska ornamentalnoj retorici baroka (isto: 67-68).

Sažetim sam prikazima triju studija Mirka Kus-Nikolajeva nastojala ukazati na postojanje teorijskoga diskurza u hrvatskoj etnologiji prve polovice ovoga stoljeća. Ovaj autor, što možemo saznati i iz navoda u njegovim tekstovima, pratio je suvremenu mu europsku znanstvenu produkciju, a neke će njegove tvrdnje potvrditi mnogo mlađi teoretičari i "praktičari". Na ovom se mjestu namjeravam zadržati tek na pojmu *seljačkog baroka*. Pokušat ću provjeriti kako relevantnost njegove upotrebe danas, tako i dijapazon mogućnosti tumačenja koja nam otvara. Kako se radi o pojmu inspiriranom definicijom stila etabliranom u znanosti o povijesti umjetnosti, "prodor" u zadanu temu krenut će upravo od pojma *stila*.

## UZ POJAM STILA

Pojam stila su povjesničari umjetnosti posudili od teoretičara književnosti. Izvorno primjenjivan sa svrhom određivanja značaja individualnog izraza ili individualne mašte pojedinog pisca, u rukama povjesničara umjetnosti postaje sredstvom za oblikovanje sustava pojmova primjerenih razdobljima povijesnoga razvoja. Takav su sustav gradile

<sup>9</sup> Nažalost, najstariji tekstilni predmeti kojima raspolaže Etnografski muzej u Zagrebu (što je razumljivo s obzirom na prirodu materijala) iz osamdesetih su godina prošloga stoljeća.

generacije istraživača. Usredotočuje se na razlike koje je smjena razdoblja povijesnoga razvoja<sup>10</sup> donosila formi umjetničkoga djela. I za druge je humanističke znanosti postao načelom povijesne klasifikacije. Danas se primjenjuje uz mnogo suzdržanosti (Białostocki, 1986: 19).

U hrvatsku je etnologiju pojam stila kako ga je objasnila povijest umjetnosti vjerojatno prvi uveo Vladimir Tkalčić 1925. godine, tumačeći odvojenost *oplećka* i *rubache* jednog tipa ženske nošnje s područja Zagrebačke gore utjecajem zapadnjačke kulture renesansnoga doba. Četiri godine potom Kus-Nikolajev definira seljačku umjetnost kao umjetnost koja je po svom "estetskom, tehničkom i psihološkom tipu primitivna" pa se "iživljava" samo ondje gdje su "karakteristični socijalno-ekonomskog života još u stadiju primitivizma, kako je to kod nas slučaj". Zbog toga je kod nas, tvrdi, moguće pratiti kako je na forme primitivne umjetnosti nakalemljena "kulturna umjetnost" (Kus-Nikolajev, 1929b: 63).<sup>11</sup>

Pitanja podjele, vrednovanja i imenovanja različitih "vrsta" umjetnosti postavljali su znanstvenici zajedno s pitanjima podjele i međusobnoga odnosa kultura pismenih i nepismenih, seljaka i gospode, podređenih i onih koji ih podređuju, elite i neelite, seljaka, građana i inteligencije, "velike tradicije" i "male tradicije"... Znanost je, desetljećima ponavljajući ova pitanja, kroz vrijeme nudila različite, pa i potpuno suprotne odgovore: odgovor na pitanje o međusobnosti "visoke" i "niske" umjetnosti elaboriran je u ideji o stvaralačkoj snazi koju "visoka" umjetnost crpi iz narodne, ali i u teoriji o potonulim dobrima kulture. Danas, čini se, postignuti konsenzus o interakciji "učene kulture" i "narodne kulture" više nitko niti ne pokušava oboriti.<sup>12</sup> No, umanjimo li svoje teorijske apetite i spustimo li se do *građe*, za svaki bi se predmet istraživanja ponovo moglo postaviti pitanje utjecaja.

Teoretičar i povjesničar umjetnosti Arnold Hauser, na primjer, u svojoj knjizi *Filozofija povijesti umjetnosti* uočava da je smjena stilova u "visokoj" umjetnosti znatno brža i skokovitija od "mijena stilskih smjerova" narodne i popularne umjetnosti, a razlog vidi u onome što naziva određenom formalnom bezbrižnošću posljednjih dviju. Osim toga, tvrdi, narodna se umjetnost samo u neznatnoj mjeri povodi za promjenama koje se zbivaju u visokoj umjetnosti (Hauser, 1977 : 234). Narodna umjetnost pokazuje principe odabiranja u kojima dolaze do izražaja vlastiti ukus i karakteristični osjećaj naroda za

<sup>10</sup> Pojmove "razdoblje" i "razvoj" i ovdje ćemo pojmiti samo uvjetno.

<sup>11</sup> Utjecaje "visoke mode", odnosno stilova "visoke umjetnosti" na neke manifestacije folklorne likovnosti otkrivat će etnolozi u svojim studijama i kasnije. Vitomir Belaj, na primjer, piše članak naslova "Neki renesansni elementi u seljačkoj nošnji iz okolice Bednje" (*Godišnjak gradskog muzeja Varaždin* 2-3, Varaždin 1962-1963, str. 136-146). Također, u knjizi "Narodna umjetnost Jugoslavije" Đurđica Petrović i Mirjana Prošić-Dvornić otkrivaju utjecaje gotike, renesanse, baroka i rokoka ili biedermejera na proizvode narodne umjetnosti. Tako, na primjer, "gotičke reminiscencije u narodnoj umjetnosti sjeverne i srednje kopnene Dalmacije" uočavaju u rasporedu ornamenata, višebojnom rješavanju plohe (crveno, zeleno, modro), pojedinih motivima u tekstilu i drvetu ili pak u vertikalni kostima (Petrović, Đurđica i Prošić-Dvornić, Mirjana: 1983).

<sup>12</sup> Vidi Burke, 1991: 58.

oblik (isto: 244-245).<sup>13</sup> Stoga se zadatak koji postavlja pred istraživače sastoji u utvrđivanju oblikovnih principa "prema kojima narod primljeno posuđuje od viših društvenih klasa", pa preoblikuje, jer je "dosljednost toga preoblikovanja neosporna". Iako se "narodni ton nekog djela (...) ne može pobrkati ni sa čim drugim", nije lako (priznaje Hauser) dešifrirati oblikovne kriterije narodne umjetnosti. Sporno je, dakle, samo pitanje "koja svojstva mora posjedovati umjetničko djelo obrazovanih da bi se sviđelo narodu i da bi ga narod recipirao, i u čemu se sastoji prinos naroda kad preuzima i preobrazuje takva djela" (isto).

Primjer potonuća umjetnosti Peter Burke nalazi, a što je za ovu studiju posebno zanimljivo, u srednjoj Europi osamnaestoga stoljeća: "U srednjoj je Evropi u osamnaestom stoljeću postojao seljački barok, koji po prilici za čitavo stoljeće kasni za izvornim razdobljem baroka. Seljačka umjetnost toga doba u Norveškoj i Švedskoj posuđivala je motive iz renesanse, baroka i rokoka. Crkveni dekor i gravure bijahu pritom glavni izvori inspiracije" (Burke, 1991: 59).<sup>14</sup>

## "VIRUS" BAROKA

U Zagreb su isusovci stigli 1606. godine. Od iduće godine počeli su otvarati gimnazije: prvu u Zagrebu, zatim u Rijeci, Požegi, Varaždinu i Osijeku. 1666. godine u Zagrebu su otvorili i teološki i filozofski fakultet. Po odlasku turskih vlasti iz Slavonije Akademiju su, 1709. godine, osnovali i u Požegi.

Teza o povezanosti baroka s ideologijom isusovaca, koja se u znanosti o povijesti umjetnosti i danas brani i osporava,<sup>15</sup> jedna je od uvodnih teza Kus-Nikolajevljeva teksta. "Visoka umjetnost" sjevera (od Sutle i Kupe do Baranje i Srijema) primala je barokne impulse (uglavnom) s istočnoalpskoga prostora odnosno (preko Slovenije) iz sjeverne Italije. Na velika vrata u Hrvatsku su je propustili, tvrdi ovaj autor, upravo isusovci.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Ove je tvrdnje lako usporediti sa sličnim, gore navedenim tvrdnjama Kus-Nikolajeva.

Ono što se danas naziva narodnom umjetnošću, piše Hauser, nastaje tek u 18. stoljeću. To je doba u kojemu nastaje većina uzoraka tkanja, vezova i čipaka, ornamenata na tanjurima i vrčevima, tipova pokućstva i predmeta kućanstva koji se povezuju s pojmom narodne umjetnosti (Hauser, 1977: 269). Barok je, pojašnjuje, samo nastavio i ubrzao proturječni razvoj renesanse koja je stvarala građansku umjetnost: protureformacija je, tvrdi, bila razdoblje postanka izbjirljivog i rigoroznog umjetničkog ukusa, ali i razdoblje emocionalno naglašene, općeshvatljive i općevrijedne umjetnosti (isto: 268).

<sup>14</sup> Pojam "seljački barok" u našem je izdanju doslovno preveden, u originalu stoji "peasant baroque" (Burke, Peter: "Popular Culture in Early Modern Europe", Temple Smith, London 1978, str. 59).

<sup>15</sup> U svojoj se studiji *Renaissance und Barock* (München, 1888) još Wölfflin pitao: "Kakva vrsta veze može postojati između gotičkog stila, feudalizma i skolastike? Kakav most može povezivati barok s ideologijom isusovaca?" (u: Bijalostotski, 1986: 89). Pevsner i Weisbach su, čini se, pronašli mostove dokazujući da se protureformacija ogleda u suzdržanosti i ukrućenosti manirizma (Pevsner), odnosno u bujnoj, bogatoj i trijumfalnoj umjetnosti baroka (Weisbach; isto: 32). Bilješka u Kus-Nikolajevljevom tekstu kazuje nam da se njegovo znanje zasniva na tekstu Wernera Weisbacha: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, objavljenom u Berlinu 1921. godine (Kus-Nikolajev: 1929: 57).

<sup>16</sup> "Da se sprovede taj jedinstveni duh baroka, koji je crkvi bio tako potreban u borbi protiv reformacije, crkva se izdašno poslužila i jezuitskim redom, koji je svojom organizacijom, svojim duhom bio glavna podrška novog crkvenog nastojanja" (Kus-Nikolajev, 1929: 59).

Barokna umjetnost je u Slavoniju - na mala vrata - pristigla i kao posljedica političkih i demografskih promjena s kraja 17. i početka 18. stoljeća. Oslobođenje Slavonije, naseljavanje stanovništva iz krajeva koji su još bili pod turskom okupacijom, te posebice kolonizacija Njemaca, Mađžara, Slovaka i Čeha, slavonsko su selo suočili sa zanatskom proizvodnjom. Time se "narodna umjetnost", tvrde etnolozi,<sup>17</sup> podvojila na umjetnost izrađenu u seoskom domaćinstvu i umjetnost izrađenu za seosko domaćinstvo. "Rustificirana baroknost" odlika je proizvoda lončara, zidara, stolara, licitara ili medičara. Oslikani namještaj "barokiziranih"<sup>18</sup> oblika postao je inventarom seoskih domaćinstava. "Baroknom infekcijom" zaražena je i seoska arhitektura.

### "B'JELA SUKNJA ROKOKO, DAJ MI SRCE I OKO"<sup>19</sup>

"Novi socijalni slojevi", iznikli iz ozračja Protureformacije, bili su slijepi i neosjetljivi na čistoću i postojanost renesanse. Upravo je "psihološki sadržaj" baroka, sjedinjen sa "socijalnim energijama" koje su sudjelovale u njegovu nastajanju razlog zbog kojega je malo koja manifestna razina likovnosti razasutih niz socijalnu ljestvicu 17. i 18. stoljeća bila imuna na čari barokne oblosti, "pretrpanosti" i kolorističkoga blještavila (Kus-Nikolajev, 1929).

Ovim je argumentima Mirko Kus-Nikolajev uveo svoje čitatelje u *Hrvatski seljački barok*, tvrdeći da je u nas "tekstilni barok" postao sastavnicom seljačke umjetnosti, koju, u nekim krajevima, gotovo potpuno obilježuju barokni dekorativni oblici (1929b: 66). On smatra da najbarokniji motivi ukrašavaju folklorne rukotvorine žitelja sela iz okolice Siska i Petrinje, ali i ostalih dijelova bivše Vojne Krajine. Takva situacija na terenu protuslovi logici, jer bi s obzirom na smjer prodora baroka bilo razumno očekivati da je doslovnije shvaćen na krajnjem sjeverozapadu. Kus-Nikolajev stoga otkriva ključnu premisu svojim zaključcima: negdašnju tursku okupaciju dijela Hrvatske (time i već primljene utjecaje orijentalnih ornamentalnih oblika, oblika koje je također moguće opisati pojmovima oblosti, pretrpanosti i kolorističkoga blještavila).

Pregled literature koju možemo smatrati relevantnom za ovu temu time što u etnološka promišljanja upliće pojam baroka kazuje da su autori detalje kojima je barok intervenirao u izgled banijskih i slavonsko-baranjskih tekstilnih tradicijskih rukotvorina najčešće dijagnosticirali:

<sup>17</sup> Vidi E. Ceve: Narodna likovna umjetnost, *Rad Kongresa folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu 1958*, Beograd 1960, str. 148.

<sup>18</sup> Vidi u Gligorević (1979); Petrović i Prošić-Dvornić (1983).

<sup>19</sup> "B'jela suknja rokoko/Daj mi srce i oko/B'jela rekla s dugmetim/Ajde da te poljubim." (Belović-Bemadzikowska, 1906: dodatak 123).

1. u množini cvjetnih motiva,
2. u zlatovezu,
3. u onim dijelovima nošnje koji krojem odaju modu 17. i 18. stoljeća.<sup>20</sup>

*Grada za tehnološki rječnik ženskog ručnog rada*, opsežan pojmovnik kojega je autorica Jelica Belović-Bernadzikowska, a otisnut je 1906. godine, iako na više mjesta ponavlja da starija seljačka nošnja sve više ustupa mjesto novijem, građanskom odijelu, dragocjen je izvor podataka za proučavanje narodne nošnje. Ovdje ću samo u nekoliko primjera u opisu narodne nošnje potražiti ona mjesta koja odgovaraju "uputama" za nalaženje utjecaja baroka, a koje nam sugeriraju relevantni radovi naših etnologa.

Rogoboreći zbog sve prisutnije "neautohtonosti", autorica hvali žitelje Đakovštine jer su, kako piše, sačuvali "najčišću narodnu umjetnost" (Belović-Bernadzikowska, 1906: 242). Momci nose *rubine* rukava vezениh zlatom ili *katorima*, a oko vrata svilenu ili baršunastu crnu *pošu* izvezenu zlatnim grančicama i listićima. Na prsima muške košulje nalaze se *nize* (falte), koje rastavlja *rasplit*, otmjeno vezivo zlatnom žicom ili bijeli tamburiran *bez* (isto: dodatak, 124). Ženske svečane *rubine* ukrašavaju cvjetići i grančice vezени zlatnom žicom, a zlatom žene vezu i svoje *šamije*.

Zlatom se vezlo, saznajemo, i u Županji (isto: 196), Bošnjacima (isto: 14-15), Gorjanima (isto: 44)... Žene su kosu kitile cvijećem, ljeti prirodnim, a zimi umjetnim, ali i perjem (Bošnjaci, isto: 14-15), zlatnim *štrepicama* (Gorjani, isto: 44), ili titraljkama od srebrne žice (Podravina, isto: 106). Vrat i prsa žena krasili su nizovi dukata, na pletene papuče i kožuhe prišivala su se ogledalca, a na rukave rubina našivale široke čipke (isto: 44). *Rubine* su se širile savijanjem u krupne nabore, štirkanjem (isto: 14-15) ili umetanjem "obručeva". Gorjanke su takve, vrlo široke suknje "pod kojima su obručevi", nazivale *grinolinama* i nosile za svatove (isto: 44).

Otočki *listerski zaprezi* bili su vezени zlatom "na grančice", a *škafani zaprezi* i "šljokama". Neke škafane zaprege krasila je sa strana zlatna ili srebrna čipka, odnosno *caklasta plantika* (Belović-Bernadzikowska, 1906: 178 i 322). Maramu "za zavoj" u Otoku su zvali *zlatarom* ili *šamijom*. Međutim, još u 19. stoljeću šamijama su nazivali samo turske marame koje su "kriomčari" prenosili preko Save, pa prodavali. Dok su "od starine" sve žene morale imati turske marame, zlatare su se, tvrdi Jelica Belović-Bernadzikowska, nosile tek od druge polovice prošloga stoljeća. Vezle su se kao i

<sup>20</sup> Na primjer, Đurđica Petrović i Mirjana Prošić Dvomić utjecaj baroka uočavaju u zlatovezu i načinu oblikovanja gornjih dijelova ženske nošnje, te njihovoj odvojenosti od suknje (1983: 52-53). Marijana Gušić, opisujući skute i oplećak Slavonke, utjecaj baroka uočava u njihovoj kren i roza boji. U utjecaj europske visoke mode iz vremena baroka uvjerava je i "uzorak razvedene cvjetne vitice" (dobro nam znan barokni desen) s jednog eksponata zagrebačkog Etnografskog muzeja (Gušić, 1955: 73). I Jelka Radauš Ribarić u nekim vezovima sa slavonske nošnje prepoznaje "sva stilska obilježja kasnoga baroka i rokokoa". Tvrdi da vez prošivanjem zlatnom žicom "čuva tradiciju veoma profinjenog, dotjeranog i cijenjenog baroknog načina vezenja, poznatog pod nazivom 'drezdensko vezenje'". Umjetnost vezenja 18. stoljeća otkriva i u vezu svilom različitih boja, "šatiranim cvjetićima i listićima koji se prepliću u ukrasnim girlandama što su izvezene na svilenou pruzi i aplicirane na svečanu rubinu" (Radauš- Ribarić, 1975).

košulje, no - jer je svaka žena željela biti "bolja od druge" - vez je bio sve gušći, da bi zlatare krajem stoljeća bile "skroz oblivene zlatom" (isto: 434). Žene su se kitile i tkanim ili pletenim "narukvicama" u koje su uplitale zrnja, "da im se cakli na rukama", dok su mladići po ženidbi prestajali nositi zlatom vezene košulje ili zlatom i svilom vezene gaće. Od njihovih su gaća mlade sebi šivale skute (isto: 435 i 268).

"Oko Nove Gradiške i Broda ima još šareno-vezenog odijela", napominje autorica, "ali umjesto vezova nose sve više šarene kupovne latke i svilu. (...) Oko Županje vezu danas zlatom mjesto nekadanjeg šaroveza, a ima već i mode. (...) U nekim krajevima izgubila se već narodna nošnja, a na njeno je mjesto stupila nelijepa, ali jeftina i praktična 'švapska moda'" (isto, dodatak: 186).

Radovi drugih etnologa nude nam podatke da su "u austrijsko doba", ali i kasnije, Šokice u trgovinama mogle kupiti *jasprice* izrađene u njemačkim tvornicama, brokatnu svilu za pregače i končanu čipku za rubine iz Mađarske, staklena zrnca za nakit iz Češke, ili baršun iz Austrije (Adela Stošić u: Pinterović, 1954: 84-86). To je bio samo jedan od puteva kojima je moda onoga vremena ulazila u seljačke domove.

## KUĆA I OKO KUĆE

Po odlasku Turaka Austrija je ustanovila Vojnu Krajinu.<sup>21</sup> Uredbe Vojne Krajine sankcionirale su i izgled sela. Parcelacija terena (parcele su bile izduženoga, pravokutnoga oblika) je sabila kuće duž ulica i puteva (ulični ili *ušoreni* tip sela, kuća poredanih s jedne ili obje strane cestovne komunikacije, građenih *čelom na drum* - uže stranice njihova pravokutnoga tlocrta bile su paralelne cestovnoj komunikaciji). Gradili su ih seljaci sami, odnosno obrtnici.

Etnolozi su na terenu utvrdili postojanje kuća od drvene građe (omazanih i obijeljenih stijena), kuća građenih od zemlje (naboja), u lesu, odnosno od nepečene opeke (čerpića, prisne cigle). Novije su kuće bile prizemne, građene iz pečene opeke. Prostorije su nizane jedne iza druge. U njih se ulazilo s trijema, a mogle su ili nisu morale biti međusobno povezane vratima. Dulja, dvorišna strana kuće bila je (dijelom ili čitavom duljinom) otvorena u nadstrešeni trijem, a strehu su podupirali drveni ili zidani stupovi kvadratnoga odnosno kružnoga presjeka. Dvorište je od ulice odvajao puni zid ili drvena taraba. U dvorište se ulazilo kroz širok kolni ulaz.

<sup>21</sup> O izgledu panonske kuće iz vremena prije turske okupacije saznat ćemo iz opisa Pavla Rovinjanina (Baranja, tragom etnografske baštine, katalog izložbe). Ona je, čini se, bila drvena i relativno prostrana. Gospodarski su objekti bili odvojeni od kuća.

Retardaciju u kulturi stanovanja za koju su, posredno ili neposredno, bili krivi Turci, Pavao Rovinjanin dokazuje podatkom prema kojemu su, u doba turske dominacije, pod zajedničkim krovom (unutar jedne ili dviju prostorija) zajedno živjeli ljudi i stoka. Naglo poboljšanje uvjeta života dogodilo se, čini se, baš u vremenu koje dijeli dva izdanja Reljkovićeva *Satira* (Dresden 1762; Osijek 1779). Naime, Matija Antun Reljković, pripremajući svojega *Satira* za drugo izdanje, piše o promjenama u izgledu slavonskoga sela. Vidi: Reljković, Matija Antun: *Satir iliti divlji žovik*, izdanje II, Osijek 1779, str. 173-174.



“Posljednji stupanj razvoja”, “barokizaciju” slavonskoga seoskoga graditeljstva etnolozi su prepoznali u drugačijem tlocrtnom obliku, i dalje pravokutnom, ali duljom stranom orijentiranom prema ulici (kuće *metite popriko*). Prozorski otvori s ulične strane tih kuća ukrašeni su reljefnim ukrasima u žbuci (usp: Gligorević, 1979). Seosko graditeljstvo “prepisuje” barok i u širokim lukovima arkada trijemova ili dvorišnih vrata, u lezenama, girlandama i srcima s pročelja, a nerijetko i u volutama definiranom izgledu zabata ili istaka povrh vrata i prozora. Kročcnje u dvije ili više boja (najčešće variranjem žutog i bijelog) još je jedna od osobitosti baroknog načina osmišljavanja izgleda zgrade. Zidovi i stupovi trijema ponekad su se ukrašavali soboslikarskim uzorcima (usp: Pinterović, 1954).<sup>22</sup>

Soboslikari su ukrašavali i unutrašnjost kuće. Više ili manje shematizirani cvjetni uzorci srebrili su se i zlatili na ružičastim, svjetlo zelenim, svjetlo plavim ili bež podlogama. O baroknom ukusu Slavonaca govore nam i podaci o postojanju tavanica (vjerojatno ipak samo iznimno) oslikanih različitim figuralnim motivima,<sup>23</sup> te *gankova* “u kojima je bilo čitavih kompozicija mitoloških i profanih slika” (Bošković-Matić, 1981: 3).

Madžari, Slovaci, Česi i Njemci (mahom iz Austrije, Bavarske i Porajnja), koje su po svršetku velikih ratova s kraja 17. i početka 18. stoljeća u Slavoniju doveli Marija Terezija i Josip II, sa sobom su donijeli namještaj i “sitan pribor” baroknih oblika, ukrašen profilacijama u obliku srca ili oslikan tulipanima, karanfilima i ružama, razasutim ili povezanim u bukete, uguranim u vaze ili spletenim u vjenčiće (podloga je najčešće bila svjetlo ili tamno plava, a geometrijski motivi samo iznimka).<sup>24</sup> Mnogi od njih bili su zanatlije. Za Slavonce i Baranjce izrađivali su krevete i zipke, sanduke i police, klupe i preslice. Dok su neki autori, dakle, ustvrdili da je moda oslikavanja namještaja u Panonsku nizinu stigla krajem 18. stoljeća iz srednje Europe, a preko Madžarske,<sup>25</sup> drugi njeno ishodište nalaze u alpskim prostorima, njezinim posrednicima smatraju Austrijance i Bavarce, a vrijeme prihvaćanja ovoga utjecaja pomiču stotinu godina kasnije. Stariji slavonski namještaj, tvrde, nije bio bojan, a kreveti su bili “bez zida, samo su imali nožice” (Pinterović, 1954: 82).

<sup>22</sup> Autori kataloga izložbe *Barokk a magyar nepművészetben* (Budimpešta i Nyírbátor, 1993) u susjednoj su Madžarskoj barokne promjene u izgledu seljačkih kuća konstatirali u opisu zabata, fasade i nekih elemenata konstrukcije, ali također tvrde da barokne novosti nisu utjecale na tlocrt i funkcionalnu artikulaciju kuće (isto: 19). Pored toga, navode, renesansne ili klasicističke stupove spajalo je barokno svođenje (isto).

<sup>23</sup> Oslikana tavanica jedna je od osobitosti - makar ne i pravilo - u uređivanju unutrašnjosti baroknih dvoraca i kurija (i) u Hrvatskoj.

<sup>24</sup> Anka Novak utjecaja barokne umjetnosti na oslikanom pokućstvu uočava u manje stiliziranoj motivici (“realističnijim” motivima srca /sic/, vaza i cvjetova), jakim bojama i plastičnosti prikaza

<sup>25</sup> Vidi u: Urbas, 1959.

## SRCE

Jedna od zasebnih priča o baroknom u folklornom likovnom izrazu je priča o motivu srca. Kus-Nikolajev je "pojavu" motiva srca u našim krajevima vremenski izjednačio s prodorom protureformacijske duhovnosti. Naime, 17. stoljeće bilježi "religiozne predstave o srcu Isusovom, koje se 1670. počinju štovati kao kult" (Šestan, 1983: 15). Motiv srca se urezuje u kućne tramove, na pomagala u proizvodnji tkanine, veze i aplicira na *rubine, kožuške, gunjke, ponjavčiće, prsluke, kecelje, štrikance, šamije i krpe*. Vidamo ga na *kepčijama, vodirima*, naslonima stolica, uzglavljima kreveta, na tanjurima, teglicama ili preslicama. U srce je "utaknuto" pero ili grančica, njegov šiljak produljen volutama. Ivica Šestan konstatira da je pojava ovoga motiva samo iznimka južno od zamišljene linije koja spaja Rijeku i Županju. Ta konstatacija gotovo odgovara dosegu infekcije barokom kako je dijagnosticira Kus-Nikolajev.

Istovremeno s pojavom motiva srca kako je datira Kus-Nikolajev u nas se razvija medičarski i licitarski obrt. Licitarsko srce postaje "glavni inventarni predmet u šatorima medičara" na proštenjima i vašarima, a "igra veliku ulogu u ljubavnom životu sela" (Kus-Nikolajev, 1928: 5).

Kristov monogramu s licitarskog srca Kus-Nikolajev namjenjuje apotropejsku ulogu (naziva ga i Isusovačkim žigom). Licitarska srca najčešće su obojana crveno. U aplikacijama izrađenim od šećera i tijesta u obliku cvijeća i lišća Kus-Nikolajev prepoznaje "barokni stil", te dodaje: "što vremenski karakterizira njihovo porijeklo i njihov dolazak k nama, zajedno sa ostalim baroknim kulturnim tekovinama" (isto). S vremenom su se na licitarska srca počeli lijepiti papirići s otisnutim ljubavnim izrekama. Upotreba ogledalaca na licitarskom srcu, smatra Kus-Nikolajev, trebala bi djelovati kao ljubavna pobuda.

## O POJMU "SELJAČKI BAROK"

"Komplicirana"<sup>26</sup> etnografska slika prostora Hrvatske, a zatim i selektivnost kojom je narod prihvaćao uzore "sa strane" ili "odozgo" uvjetovali su izgled folklornoga rukotvorstva. Nemoguće ga je razbiti i razvrstati, pa sa sigurnošću imenovati njegove elemente. Nerazmrsivo veže sve trenutke sviđanja, moranja i sjećanja nanizane na vertikalnu vremenu. Staro je postojalo pored novoga, ističu etnolozi, novo pored novijega, a elementi različitoga porijekla povezivali su se u cjelinu.

U suglasju s tvrdnjom da je novo postojalo pored staroga moramo konstatirati da ispod slavonsko-baranjskih vezanih cvjetnih motiva, zlatnih niti i *šljokica* proviruju pijetlovi,

<sup>26</sup> Milovan Gavazzi je, sudeći prema neautoriziranim bilješkama s njegovih predavanja koje su kolale među studentima, na kolegiju Uvod u etnografiju Slavena ustvrdio da bi kod nas "etnografska slika bila jasnija, da je u prošlosti bilo mimog prodiranja različitih kulturnih uticaja i mimog taloženja i kombiniranja novih uticaja sa južno-slavenskim elementima, ali (...) se etnografska slika južnih Slavena jako komplicirala radi važnih unutrašnjih kretanja ljudskih masa, radi seoba i migracije" (prema Pinterović, 1954: 75-76).

patke, jeleni, zečevi, konji i psi (vukovi). Njihovo porijeklo, dakako, nećemo tražiti u baroknom repertoaru ornamenata. Magijsko, dakle predkršćansko, a poncad i praslavensko legitimno će sudjelovati u svakom etnološkom presijecanju "tkiva" narodne likovnosti pored baroknog, ilirsko pored orijentalnog, dalmatinsko pored panonskog.

Cvjetni motivi, mnogo zlata i srebra, ogledalca i šljokice s posljednjih slavonsko-baranjskih *narodnih nošnji*, neki od građbenih elemenata baroknoga "umjetničkoga dojma", moguće će jednakom uvjerljivošću u nekom drugom kontekstu proizvesti i drugačiji "umjetnički dojam".<sup>27</sup>

U traženju odgovora na opravdanost uporabe pojma *seljački barok*,<sup>28</sup> a zatim i na mogućnosti tumačenja koja nam ona otvara poslužiti ću se "klasičnom" literaturom znanosti o povijesti umjetnosti, knjigom *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst)*, Heinricha Wölfflina, objavljenom još 1915. godine.

Wölfflin opisuje stilske osobitosti renesanse i baroka suprotstavljajući usporedivu visoko-umjetničku produkciju (sliku, crtež, plastiku i arhitekturu) ovih razdoblja. U vrijeme baroka, tvrdi, mase dobijaju više slobode na račun konture, površina se obezvrjeđuje, a vertikalna i horizontalna gube svoju tektonsku snagu, barok poništava ravnomjernu samostalnost dijelova u korist jedinstvenije ukupnosti, nalazi ljepotu u tami koja guta formu ili pak u jakome svjetlu koje je razara.

Međutim, slikovita, barokna raspoloženja, hrabrost u poricanju plohe, otvorenost oblika ili subordinaciju elemenata kompozicije moguće je pripisati i ostvarenjima drugih stilskih razdoblja, u pravilu njihovim "završnim" ili "dekadentnim" fazama. Wölfflin sugerira stav prema kojemu kategorije opažanja legitimne za baroknu umjetnost vrijede, primjerice, i u poznoj gotici: dok je cvjetnu gotiku moguće opisati pojmovima kojima je opisao klasičnu umjetnost renesanse, pozna gotika - poput baroka - "traži slikarske efekte vibrirajuće forme" (isto: 235-236). "No razvića koja ovdje imamo u vidu dolaze u svom tipičnom značenju tek onda u pravu svjetlost kad vidimo kako se pri promjenljivim okolnostima u velikom i malom paralelno ponavljaju. Kod pozne gotike i u baroku susrećemo slične tokove razvitka stila mada je morfološki sistem sasvim različit. Više puta se reklo da svaki stil u dati čas ima svoj barok" (isto: 246). Tako Wölfflin razgraničuje pojam baroka (u imeničkom obliku) kao historijske odrednice, od pojma baroknog (u pridjevskom obliku) kao imenitelja sasvim određenog kompleksa stilskih osobitosti.

<sup>27</sup> Ovo zapaža i Jelka Radauš-Ribarić pitajući se jesu li zlatovez i svileni vez Slavoncima bili poznati još iz vremena turske okupacije, s obzirom da su te dvije tehnike rada na tekstilu baš u orijentalnom krugu vrlo razvijene (Radauš-Ribarić, 1975). Ipak, autorica zaključuje da spomenuti vez u slavonskoj nošnji nosi sva stilska obilježja kasnoga baroka i rokokoja, "stilova koji su vladali Evropom u stoljeću kada Slavonci ponovo sudjeluju u kulturnim i političkim zbivanjima evropskog Zapada." (isto).

<sup>28</sup> Kada se pojam baroka po prvi puta pojavio, u 18. stoljeću, primjenjivao se samo na onu umjetnost koja je, "neumjerena", "nesređena" i "bizarna" odstupala od tada vladajuće klasicističke estetike.

Možemo li Wölfflinova zapažanja primijeniti pri stilskoj analizi etnografske građe? Zadržimo se sada samo na onim elementima narodnih nošnji koje sam ovdje već spominjala.

Pojmimo li riječ barok kao povijesnu odrednicu, pronaći ćemo u narodnoj nošnji odsjaje "građanske" mode baroknoga vremena. "Šatirani" florealni motivi koji se prepliću s ukrasnim girlandama, primjena svilene atlasne tkanine, marame prebačene preko ramena, lagane vezene niske cipelice, ružičasta, žuta i blijedo smeđa boja tkanine ili obruči pod *grinolinama* Gorjanki neprijepomo pripadaju baroknoj modnoj retorici (uostalom, u ovo nas uvjerava i narodna pjesma: "B'jela suknja rokoko/Daj mi srce i oko/B'jela rekla s dugmetim/Ajde da te poljubim").

Umjetno cvijeće i perje ili titraljke izrađene iz srebrne žice sasvim sigurno ne doprinose čvrstoći konture likova bošnjačkih djevojaka, Gorjanki ili Podravki. Stroga linija renesansnoga kroja nema ništa zajedničkoga sa suknjama i podsuknjama bizovačkih žena izvezenim bušenim vezom. Stakalca i perlice, sjaj zlatoveza i dukata "obezvređuju površinu", a množina ukrasa nam onemogućuje da ih promotrimo svakog zasebno. Ova nam opažanja dopuštaju da naziv barok upotrijebimo u smislu oznake posebnoga kompleksa stilskih osobitosti. Doslovna primjena Wölfflinove teze, dakako, nije moguća. Zahtijevala bi da "narodnu umjetnost" pojmimo kao stil, a "seljački barok" kao njegovu "baroknu fazu" (iako nam situacija na terenu sugerira da i ovakvo razmišljanje uporabimo, bar kao figuru: naime, folklorne rukotvorine Banijskih, Slavonskih i Baranjskih prostora koje smo nazvali "seljačkim barokom" doista su posljednje manifestacije tradicionalne likovnosti toga prostora). Stoga je razložno zadržati mogućnost da se pri analizi etnološke građe poslužimo pridjevskim oblikom riječi barok.

Prvo od spomenutih mogućih motrišta podržava u etnologiji rado perpetuiranu tezu o narodu kao finoj, polupropusnoj membrani koja izvana unutra propušta samo vlastitome poimanju prihvatljivo. I potom ga prerađuje. Pojmovi baroknoga i barokiziranoga vraćaju nas pak ideji "seljačkoga baroka".<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Zanimljivo je spomenuti da su autori kataloga izložbe *Barokk a magyar nemmuveszetben*, postavljene povodom godine baroka (12. ožujak-20. lipanj 1993, Budimpešta; 15. srpanj-31. prosinac 1993, Nyirbator) isto intrigantno pitanje postavili već na prvoj stranici kataloga: "Možemo li uopće govoriti o baroknim pojavama u mađarskoj narodnoj umjetnosti?", pa odgovaraju: "To je pitanje koje izbjegava nedvosmislen odgovor jer, u pravilu, etnolozi ne sistematiziraju svoje podatke o narodnoj umjetnosti prema kategorijama stila povijesti umjetnosti (...) Seljačke zajednice nisu niti osjetile promjene historijskih umjetničkih stilova, tek su neki elementi novih stilova doprli do sela preko različitih posrednika, i u drugačijoj mjeri u različitim područjima. Ali ti su elementi najčešće bili potpuno apsorbirani, transformirani i preoblikovani da ih je teško klasificirati unutar kategorije stila" (isto: 15). Izložci su datirani u vrijeme od ranog 18. do samoga kraja 19. stoljeća. Tako kasnu dataciju baroknih pojava u mađarskoj narodnoj umjetnosti autori objašnjavaju retardacijom, dugim očuvanjem tradicije, a moguće i utjecajem neobaroknih trendova. Svoje probleme u odabiru eksponata obrazlažu na primjeru cvjetnoga ornameta: Cvjetne kompozicije poznate su u Mađarskoj još od razdoblja gotike. Takve kompozicije i cvijeće u vazi bile su nezaobilazan motiv u renesansi. I dok su neki renesansni motivi ostali nepromjenjeni, iste su cvjetne kompozicije vratile i u robustnom baroknom stilu (isto: 16).

Iako je, dakle, gotovo nemoguće uprijeti prstom u neki cvjetni motiv izvezen zlatovezom pa ustvrditi: ovo je barok (nije nimalo lakše pojedinim motivima sa sigurnošću pripisati praslavensko porijeklo, ilirske prečke ili orijentalne utjecaje), razmišljanja Kus-Nikolajeva i svih onih koji su ih prihvatili podupiru konstatacije kartografa: "rustificirana baroknost" je odlika rukotvorina s prostora do kojih je, u pravilu, doprla i "visoka umjetnost" baroka. Preciznija će stratigrafska analiza stila izdvojiti tekstilne rukotvorine "baroknih" uzoraka ili oblika i provjeriti hipotezu prema kojoj su barokni virusi inficirali mahom "svečanu" nošnju, dok je "predbarokno" ostalo sačuvano u svakodnevnom izgledu muškaraca i žena odnosno na rukotvorinama vezanim uz običaje (kao što su, primjerice, neke vrste ručnika ili slično).<sup>30</sup>

Tragove modnih strujanja iz doba baroka lakše je detektirati u izgledu slavonko-baranjskoga ne-tekstilnoga rukotvorstva, proizvoda zanatlija, te seoskoj arhitekturi. Tlocrt zgrada građenih za stanovanje ne preslikava tlocrtna rješenja kakva nalazimo u "visokoj" ili "srednjoj umjetnosti" baroka. On poštuje ustaljeni hodogram domaćinstva. Narod je samo iznimno pristajao na recentno osmišljena konstrukcijska rješenja. Iznimka su (na primjer) lukovi koji se, novostjećenom, baroknom širinom, hrabrije oslanjaju na nosače. Iako se Mirko Kus-Nikolajev u svojim razmišljanjima o *seljačkom baroku* zadržao tek na analizi narodne nošnje, izgled relevantnog dijela seoskoga graditeljstva nam također potvrđuje tezu prema kojoj je *seljački barok* nevoljko intervenirao u konstrukciju kakvu je potvrdilo trajanje. Naša je "seljačka umjetnost" doista apsorbirala tek "ukrasne motive baroka" aplicirajući ih, u pravilu, na "manje dekorativne plohe" (Kus-Nikolajev, 1929: 68). Tako smo "barok" mogli prepoznati u kulisnoj razvedenosti pokojega slavonko-baranjskoga zabata, u štukaturi, profilacijama, perforacijama i "fakturi" vratiju i vratnica, prozora i ambara, stolova i stolica, odnosno u odabiru boja za fasade kuća i štagljeva. Bogatija su domaćinstva pod krov unosila *alideutsch* i *bidermajer* komode i ormare.

Vremenski okvir u koji su uglavljene ovdje spominjane manifestacije folklorne likovnosti (zadnja desetljeća 19. i sam početak 20. stoljeća), nekoliko pobrojanih prepoznatljivih elemenata baroknoga stila (grinoline, motiv srca, razvedeni kulisni zabati itd), te prihvaćanje Wölfflinove ideje prema kojoj je rječju barok moguće označiti i određen kompleks stilskih osobitosti, dopuštaju nam da prihvatimo ideju koju je, prepoznajući sadržajnu neusporedivost visoke umjetnosti i folklornoga likovnog izraza, inaugurirao Mirko Kus-Nikolajev. Usprkos neprijepornom orijentalnom "štihu" svoje likovnosti i neprebrisanom talogu starijih poimanja lijepog i važnog mnoge ćemo od posljednjih tradicijskih rukotvorina Banije, Slavonije i Baranje moći opisati kao barokne ili barokizirane, odnosno podvesti ih pod naziv "seljački barok".

<sup>30</sup> Komplementarno je razmišljanje ovdje već više puta citiranog Petera Burkea. On, naime, smatra mogućim mišljenje prema kojima je ono što nazivamo narodnom (ili seljačkom) umjetnošću zapravo umjetnost bogatijih članova seoske zajednice (Burke, 1991: 37).

## SAŽETAK

Iako se u nekim ocjenama starije hrvatske etnologije može naići na mišljenja o odsutnosti teorijskog diskurza, rasprava je pokazala da je, primjerice, u nekim radovima Mirka Kus-Nikolajeva prisutno i teorijsko promišljanje etnografske građe. Analizirajući seljačku umjetnost Banije, Slavonije i Baranje Kus-Nikolajev se koristi pojmom seljački barok. Refleks baroka uočava se na dvjema razinama: u izravnom preuzimanju "modnih" utjecaja i u interpretaciji barokne ornamentike, "preocjenjivanju" za koje je podlogu pripremila orijentalna umjetnost. Pojmom seljačkoga baroka Kus-Nikolajev označuje one manifestacije seljačke likovnosti koje su iz visoke i primijenjene umjetnosti 17. i 18. stoljeća preuzele dio "terminologije", ugrađivši ih u vlastitu i prethodno već postojeću "sintaksu". Narod je, tvrdi ovaj autor, iz baroknog repertoara oblika preuzimao samo one forme u kojima je prepoznao ornament, osnovni način svoje likovne ekspresije. Kus-Nikolajev svoje zaključke gradi na tekstilnoj građi, ne navodeći posebno elemente (ornamente, oblike) koji će ih potkrijepiti. Kasniji će radovi drugih etnologa u folklornom likovnom izrazu istog prostora Hrvatske pronaći refleksive likovne retorike baroka u pojedinim motivima veza, tehnikama veza, kroju odjeće i opisu seljačkoga graditeljstva 19. stoljeća. Razlikovanje periodizacijske i "ahistorijske" (tipološke) upotrebe pojma baroka kakvo je predložio Heinrich Wölfflin pomoći će nam kako u prepoznavanju i drugih elemenata koje bismo mogli podvesti pod isti nazivnik, tako i u razmišljanju o opravdanosti upotrebe pojma stila, te mogućnostima interpretacije koje nam ona otvara. Uočiti ćemo da se Kus-Nikolajev, ograničivši odabir građe za svoju studiju tek na tekstilnu ornamentiku, lišava premisa (opis drugih ukrasa odjeće i oglavlja, kroja odjeće i seljačke arhitekture) koje bi težište njegovih zaključaka pomakle s tvrdnje o stapanju orijentalnih i baroknih motiva kao najvažnijem faktorom u stvaranju "našeg seljačkog baroka".

## LITERATURA

*Baranja, tragom etnografske baštine*, katalog izložbe, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture i Etnografski muzej Zagreb, Zagreb, 1985.

*Barokk a magyar nepművészetben (Baroque in Hungarian Folk Art)*, katalog izložbe, Neprajzi Muzeum Budapest i Bathori Istvan Muzeum, 1993.

Belović-Bernadzikowska, Jelica: *Grada za tehnološki rječnik ženskog ručnog rada*, Sarajevo, 1906.

Berger, Salomon: *Simbolizam u našoj folklori*, Zagreb, 1932.

Biaľostocki, Jan: *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1986.

Bošković-Matić, Milica: Likovno narodno stvaralaštvo Slavonije i Baranje, *Rad XXIII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Slavonski Brod 1976*, Zagreb, 1981, str. 1-4.

Bošković-Stulli, Maja: O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima, *Umjetnost riječi*, Zagreb, 17, 3, str. 149 - 184; 17, 4, str. 237 - 280.

Burke, Peter: *Junaci, nitkovi i lude*, Školska knjiga, Zagreb, 1991.

Enciklopedija Jugoslavije 4, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb, 1960, str. 258-259.

Freudenreich, Aleksandar: *Kako narod gradi na području Hrvatske*, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture, Zagreb, 1972.

Gavazzi, Milovan: Svastika i njezin ornamentalni razvoj na uskršnim jajima sa Balkana, *Zbornik za narodni život i običaje XXVII*, JAZU, Zagreb, 1929.

\*\*\**Vrela i sudbine narodnih tradicija*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1978.

Gligorević, Ljubica: *Karakteristična arhitektura slavonskog sela*, katalog izložbe, Gradski muzej Vinkovci, Vinkovci, 1979.

Hauser, Arnold: *Filozofija povijesti umjetnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 1977.

*Hrvatski građevni oblici*, Hrvatsko društvo inžinira i arhitekata, Zagreb, 1905.

Igić, Ljubica: *Narodna nošnja Požeške kotline*, Biblioteka "Narodne nošnje Hrvatske", Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1988.

Kus-Nikolajev, Mirko: *O podrijetlu liciarskog srca*, Etnološka biblioteka 3, Zagreb, 1928.

\*\*\**Ekspresionizam u seljačkoj umjetnosti*, Etnološka biblioteka 6, Etnografski muzej Zagreb, Zagreb, 1929.

\*\*\*Hrvatski seljački barok, *Etnolog*, Glasnik Kr. etnografskoga muzeja v Ljubljani, Ljubljana, 1929, str. 55-72.

\*\*\*Oblici kulture sela, *Narodna starina* 34, Zagreb, 1934, str. 183-186.

\*\*\*Seljačka ornamentika (Prilog sociologiji jugoslavenske seljačke umjetnosti), *Vjesnik Etnografskog muzeja u Zagrebu* 1, sv. 1-2, Zagreb, 1935, str. 15-48.

Lazarević, Sanja: Stilske značajke na rustičnom mobilijaru, *Zbornik za narodni život i običaje* 40, JAZU, Zagreb, 1962, str. 295-302.

*Likovna enciklopedija Jugoslavije II*, JLZ "Miroslav Krleža", Zagreb, 1987.

Muraj, Aleksandra: Josip Matasović u svjetlu hrvatske etnologije, *Etnološka tribina* 16, Zagreb, 1993, str. 11-34.

Novak, Anka: Poslikano pohištvo v Dolini, *Slovenski etnograf* 1970-1971, Ljubljana, 1972.

Petrović, Đurđica i Prošić-Dvornić, Mirjana: *Narodna umetnost*, Jugoslavija - Beograd, Spektar - Zagreb, Prva književna komuna - Mostar, Sadašnjost - Zagreb, (zajedničko izdanje), 1983.

Pinterović, Danica: Etnografske karakteristike hrvatskih sela u Baranji, *Osječki zbornik IV*, Muzej Slavonije Osijek, Osijek, 1954, str. 75-90.

Radauš-Ribarić, Jelka: *Narodne nošnje Hrvatske*, Etnografski muzej Zagreb, Zagreb, 1975.

\*\*\*Zoomorfni i antropomorfni motivi na slavonskim otarcima, *Rad XXIII kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije, Slavonski Brod 1976*, Zagreb, 1981, str. 5-9.

Rihtman-Auguštin, Dunja: Pretpostavke suvremenog etnološkog istraživanja, *Narodna umjetnost*, ZIF, Zagreb, 1976, str. 1-25.

\*\*\**Etnologija naše svakodnevice*, Školska knjiga, Zagreb, 1988.

Šestan, Ivica: *Das Herz als Motiv in der Volkskultur*, katalog izložbe, Etnografski muzej Zagreb i Burgenlandisches Landesmuseum Eisenstadt, 1983.

\*\*\**Narodna nošnja Baranje*, Biblioteka "Narodne nošnje Hrvatske", Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1986.

\*\*\**Narodna nošnja vinkovačkog kraja*, Biblioteka "Narodne nošnje Hrvatske", Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1987.

Urbas, Tončica: K vprašanju razvoja tulipanovega motiva na poslikanem pohištvu iz vzhodne Štajerske, *Slovenski etnograf*, Ljubljana, 1959.

Wölflin, Heinrich: *Osnovni pojmovi istorije umjetnosti*, Izdavačko preduzeće Veselin Masleša, Sarajevo, 1974.

## ON THE BAROQUE

### Summary

Although some of the critiques stated that Croatian ethnologists, when writing in the first half of the 20th century did not introduce theoretical discourse in their studies, this paper shows that some of the studies by Mirko Kus-Nikolajev include theoretical considerations on ethnographic data. Analysing the textile fabrics from Banija, Slavonija and Baranja regions, Kus-Nikolajev used a notion "peasant baroque". He finds baroque reflections on two levels: in direct taking over of some fashionable elements, and in the reshaping of baroque ornamentation which had a basis in oriental art.

More recent studies of some other ethnologists have found baroque features in the ornamentation and embroidery technics, the shape of the garb, as well as in the outlook of rural architecture in the 19th century. The differentiation between a historical and "ahistorical" (typological) using of the notion of *baroque*, proposed by Heinrich Wölflin, will help identify some other baroque features and, also, discuss the justifiableness in using the notion of a style, including the possibilities of interpretation.