

## GAVAZZIJEVO ODREĐENJE HRVATSKE NARODNE UMJETNOSTI I MOGUĆNOSTI DALJNJEGA ISTRAŽIVANJA

BRANKA VOJNOVIĆ  
Etnografski muzej  
21000 Split, Iza Lože 1

UDK 39:7.01(497.5) Gavazzi, M.  
Izvorni znanstveni članak  
Primljeno 25. V. 1995.

Ne uzimajući u obzir probleme terminološke naravi, autorica preispituje Gavazzijevo određenje pojma narodne likovne umjetnosti kroz analizu knjige "Hrvatska narodna umjetnost" iz 1944. godine. Pri tome se oslanja na postojeću likovnu građu u Etnografskome muzeju u Splitu, kao i na neka gledišta proizašla iz teorijskih radova slikara Lj. Babića, te posredno iz pojmova "umjetničkoga htijenja" i "umjetničke svrhe" A. Riegla. Autorica se zalaže za proširivanje pojma narodne umjetnosti kao seljačke djelatnosti na područje izvanseoske (pučke) likovne produkcije. Ukazuje na značenje uloge korisnika likovno oblikovana predmeta, kao i procesa njegove popularizacije. Također se zalaže za formalnu analizu putem istraživanja oblikovnih zakonitosti pojedinih grupa predmeta, te njeno povezivanje s postojećim kulturnopovijesnim gledištem. Kao pomoćna povijesna odrednica predlaže se 19. stoljeće, sa svim rezervama koje proizlaze iz posebnoga odnosa novonastaloga djela prema likovnom naslijeđu prošlosti.

### SAŽETAK KNJIGE

Gavazzi određuje narodnu likovnu umjetnost kao djelatnost bezimenoga seljaka s kolektivnim značenjem. Potom razlikuje one tvorbe što ih izrađuje seljak za svoje potrebe, od radova seljaka-obrtnika namijenjenih prodaji. Nadalje vrši grupiranje predmeta kao plastične i plošne, odnosno figuralne i

ornamentalne prikaze. Najopširnije poglavlje posvećuje različitim gledištima potrebnim za objektivno prosuđivanje tvorbi seljačke umjetnosti u poznavanje materijala, tehnike izrade, funkcije predmeta, te ponajviše poznavanju izvora ukrasa i njegova razvoja kroz prošlost. Posljednjemu gledištu Gavazzi posvećuje najviše pozornosti. Kao najstariji sloj uzima starohrvatsku geometrijsku ornamentiku na koju je, po preseljenju, utjecala i zatečena likovna baština. Na tu osnovu izvršen je upliv različitih novijih likovnih motiva kroz tursko-orijentalni, panonski, alpski i apeninski utjecaj. Tomu dodaje i utjecaje umjetničkog obrta. Iako najstariji sloj označava autohtonim, također uočava izvornost i osobitost načina usvajanja likovnih elemenata iz različitih kulturnih krugova, kao novijih utjecaja.

Zaključno naglašava da mu je namjera pokazati i jednostavnije tvorbe, koje nemaju vrhunsku umjetničku vrijednost, ali su značajne "u životu naroda" (Gavazzi, 1944: XXII).

## SELJAČKA I PUČKA LIKOVNA UMJETNOST

Gavazzi razlikuje likovne tvorbe što ih izvode sami seljaci za svoje potrebe, od onih što ih izrađuju seljaci-obrtnici za prodaju, te naglašava njihovu međusobnu povezanost. Time određuje narodnu umjetnost kao likovnu djelatnost seoskoga stanovništva, sa odgovarajućim osobitostima ruralne kulture. Kako su jedino seljaci njeni tvorci i korisnici, često upotrebljavan termin seljačka umjetnost odgovara pojmu narodne likovne umjetnosti.

Sadržaj ove vrste likovne djelatnosti Gavazzi ilustrira fotografijama različitih narodnih tvorba. To su pojedinačni odjevni i drugi tekstilni predmeti, nakit, glazbala i sitnija rezbarena drvenarija, jednostavni komadi pokućstva, ukrašeni arhitektonski detalji, lončarski proizvodi, bojane tikvice i jaja, te božićno pecivo. Sve su to radovi likovno neobrazovanih seljaka ili poluprofesionalnih obrtnika, izrađeni u ruralnoj sredini kojoj su i namijenjeni. Iznimno nalazimo i jedan lončarski rad "za malograđansku porabu" (isto: napomena uz sliku 62), čime Gavazzi otvara mogućnost proširivanja sadržaja hrvatske narodne umjetnosti izvan određenja za koje se zalaže.

Sačuvana likovna građa iz fundusa Etnografskoga muzeja u Splitu pokazuje da je broj predmeta što su ih izrađivali seljaci isključivo za uporabu unutar seoske zajednice, u znatnome opadanju prema kraju 19. stoljeća. Usporedo s jačanjem interesa za narodnu kulturu i umjetnost u Hrvatskoj, što je dovelo do pojave privatnih zbirki sredinom 19. stoljeća, može se pratiti i

silazna putanja seljačke umjetnosti o kojoj govori Gavazzi. Dodir s građanskom kulturom sada je označio početak njezina kraja, utoliko ukoliko je seoska zajednica izgubila dotadašnju relativnu samostalnost i izoliranost. Kako je posljednja faza seljačke umjetnosti različita na pojedinim područjima Hrvatske i u različitim medijima izražavanja, teško je precizno odrediti sveukupni vremenski slijed toga procesa.<sup>1</sup> Početkom 20. stoljeća seoska se umjetnost već toliko popularizirala kroz interpretaciju folklornih motiva, da je postala vrstom mode u svim većim gradovima Hrvatske. Ovo "otkriće" seoske likovne produkcije imalo je značajnih posljedica za obje vrste umjetničkoga izražavanja. Između narodne umjetnosti sela i visoke umjetnosti grada, točnije umjetničkoga obrta, uspostavljena je nova uzajamna veza koja više ne dopušta promatrati seljačku umjetnost isključivo nasuprot građanskoj likovnoj produkciji.<sup>2</sup>

U 19. stoljeću sve je više likovnih radova što su se izrađivali u gradovima i što su bili namijenjeni okolnomu seoskomu stanovništvu ili pučanima s posebnim statusom u gradu. Jadransko područje Hrvatske čini se naročito pogodnim za istraživanje ove vrste likovne produkcije.<sup>3</sup>

Tako npr. splitska nošnja, kao kasnija suvrstica jadranskih nošnji, ne može se smatrati isključivo seljačkom, a pogotovo ne građanskom odjećom. Zabilježena je u 19. stoljeću kao odjeća splitskih *varošana*, doseljenika iz splitske okolice, čiji se život razlikovao od onoga bogatijih i obrazovanijih građana. Ruralno gospodarstvo redovito je bilo prisutno kod dijela stanovništva u većini priobalnih naselja, bez obzira na njihovu povijesnu urbanu jezgru. U takovim uvjetima stvarao se jedan posebni oblik kulture, u kojemu su se postojeći ruralni elementi vremenom prilagođavali urbanoj sredini. Ne ulazeći

<sup>1</sup> J. Radauš-Ribarić objašnjava kako narodna nošnja ne proživljava jednako i istovremeno svoju posljednju fazu na cjelovitom hrvatskom području. Okvirno je određuje za razdoblje posljednjih stotinjak godina, u kojem se odvijao završni proces propadanja (Radauš-Ribarić, 1975). Kao i kod Gavazzija ranije, ovdje su završne promjene pokazatelji opadanja izvornih likovnih kvaliteta, a naglasak je na izvornome obliku, kao ishodištu razvojnoga niza. R. Senjković uočava nedostatke kulturno historijskoga znanstvenoga pristupa folklornom likovnom izrazu kojim se želio konstruirati razvojni niz (Senjković, 1991).

<sup>2</sup> Priznavanjem umjetničkih vrijednosti narodnoga rukotvorstva od strane građanstva, dolazi do niza pokušaja stvaranja novih likovnih kvaliteta; od nastojanja povezivanja tradicijskih obrta i tzv. kućne industrije (manufakturne proizvodnje), preko individualne umjetničke interpretacije folklornih motiva, do pojave hrvatske naivne umjetnosti.

<sup>3</sup> To zaključujem na osnovi sačuvane likovne građe Etnografskoga muzeja u Splitu, a pretpostavljam da sličnih pojava ima i u drugim etnografskim područjima, kao i u okolici ostalih hrvatskih gradova.

dublje u analizu pojma držim da se ovaj kulturni sloj može nazvati pučkim, te da sadrži većinu nacionalnih osobitosti koje sadrži pojam narodni.<sup>4</sup>

Splitska ženska nošnja, po načinu usvajanja nekih europskih stilskih odijevnih elemenata na osnovu jadranskoga tipa narodne nošnje, tipičan je primjer pučke likovne kreacije. A. Koludrović zabilježila je još neke ženske narodne nošnje u Dalmaciji kao "varoške" (Sinj, Knin, Vrlika, Šibenik, Makarska). Iako su po kroju i funkciji dijelova slične seoskim nošnjama svoga kraja, izrađene su od luksuznijih materijala industrijske izrade. Međutim, ne razlikuju se samo drugačijim materijalima, već i preoblikovanjima koji su posljedica procesa urbanizacije. Tako se npr. umjesto *sadaka i jačerma* pojavljuju kraće *dolame* sa rukavima. Lagane *traverse* od damastne svile ili čipkastoga materijala zamijenile su teške tkane pregače. *Korpet* se počeo krojiti od svilenog damasta ili od brokata, a suknje od finog vunenog latka ili od svile. Oglavlja se uglavnom nisu mijenjala, ali su postupno potpuno nestala (Koludrović, 1954:3-4). U zlatarskim radovima, čipkama i drvorezarenim škrinjama jadranskoga tipa također su vidljivi značajniji utjecaji građanske umjetnosti i obrta.

Gavazzi je svakako poznao i tu likovnu građu, za koju napominje da je na granici "obrtno seljačke, odnosno obrtničko malogradske umjetnosti" (Gavazzi, 1944:XVI). Iz cjelokupnoga teksta vidljivo je da zapravo shvaća ovu likovnu produkciju kao građansku, pa ona nema bitniju ulogu u određivanju pojma narodne umjetnosti. Sve ono što nastaje izvan sela pripada građanskoj kulturi, koju promatra tek nakon analize utjecaja stranih kulturnih krugova i njihove narodne umjetnosti. Tako je Gavazzi više pozornosti posvećivao utjecajima iz drugih kulturnih područja, nego različitim načinima likovnoga izražavanja domaće sredine. Iako je uočio važnost i onih likovnih proizvoda koji nemaju visoku estetsku vrijednost, ali su bitni za kulturu sela, istovremeno je zanemario manje kreativne likovne tvorbe u gradovima. Svoje određenje pojma temelji na razlikovanju visokoartističke urbane produkcije i mehaničke tvorničke reprodukcije, te istovremene reprodukcije i produkcije seljačke umjetnosti. Time likovna ostvarenja sela i grada ostaju jasno odijeljena unutar područja narodne i visoke umjetnosti, a njihovi slabi dodiri ne ostvaruju nove kvalitete. Ovakovo gledište koje ne uzima u obzir cijeli kvalitativni niz u

---

<sup>4</sup> Govoreći o pojmu narodna kultura D. Rihtman-Auguštin uočava da je u etnološkoj analizi prvi dio sintagme, iako neodređen, ipak relevantan i da uvijek sadrži u sebi etničku ili nacionalnu šifru (Rihtman Auguštin, 1988:62). Govoreći kasnije o pučkoj pobožnosti, autorica objašnjava upotrebu odrednice pučka umjesto narodna: "Iako time ne odustajem od nacionalne karakterizacije toga fenomena smještam je u određeni socijalni sloj". (Rihtman-Auguštin, 1991:10).

rasponu od vrhunskoga umjetničkoga djela do jednostavne mehaničke reprodukcije, zapravo je idealna shema koja ne odgovara realnoj situaciji. Upravo su likovni proizvodi osrednje estetske vrijednosti bili najčešći posrednici između građanske i seoske kulture.

Zbog svega navedenoga Gavazzijevo određenje, iako u osnovi točno, čini se danas isključivim i necjelovitim. Njegov pojam seljačke umjetnosti držim tek osnovnim dijelom ili jezgrom šire shvaćenoga pojma hrvatske narodne umjetnosti, kojim je sada obuhvaćena i pučka likovna produkcija. One likovne radove koji ostaju između Gavazzijeva određenja seljačke i visoke građanske umjetnosti, a koji su uglavnom namijenjeni nižemu socijalnomu sloju, odredila bih kao pučko rukotvorstvo i obrt. Ono je usko povezano sa starijim i izvornijim seoskim likovnim djelatnostima, iz kojih je u osnovi i proizašlo, a s kojima zajedno tvori sveukupnu hrvatsku narodnu likovnu umjetnost.

## STRANI UTJECAJI I DOMAĆA SREDINA

Budući da narodnu umjetnost shvaća kao djelatnost seljaka, Gavazzi više pozornosti posvećuje utjecajima iz različitih kulturnih krugova, nego li onima iz višega - građanskoga sloja unutar istoga kulturnoga područja. Tako utjecaje iz više umjetnosti, odnosno umjetnoga obrta, promatra kao posebni kulturni krug, nakon analize tursko-orijentalnih, apeninskih, panonskih i alpskih izvora. Pri tome se sugeriraju dva različita pravca utjecaja; oni iz stranih kulturnih krugova realiziraju se u horizontalnim vezama različitih nacionalnih likovnih izraza, dok se unutar domaćega kruga okomito spuštaju utjecaji iz visoke na narodnu umjetnost. Dalje se navode brojni primjeri za svaku od navedenih situacija, ali se ne objašnjavaju oni složeniji utjecaji koji dolaze iz raznih smjerova. Kako se najčešće pravci utjecaja križaju i isprepliću u različitim vremenskim i prostornim točkama, te vrlo rijetko svode na jedan direktan izvor, pravocrtni i čisti utjecaji ne mogu se uzeti kao pravilo.

Tako npr. Gavazzi ocrta utjecaj iz alpskoga kruga na primjeru slikarstva na naličju stakla, za koje kaže da se toliko udomaćilo da je postalo dijelom naše narodne umjetnosti (Gavazzi, 1944:XIX). Naglasak mu je na izvoru iz stranoga kulturnoga kruga, dok su razlozi i način udomaćenja sporedni.

Međutim, religiozno slikarstvo na staklu pokazuje uz već uočene utjecaje narodne umjetnosti alpskoga kruga<sup>5</sup> i određene impulse iz visokoumjetničke slikarske produkcije. J. Matasović pronalazi u njemu karakteristični likovni izraz kao "pučki ekspresionizam", koji se zasniva na interpretaciji kršćanske ikonografije, po uzoru na crkvene tipološke slike (Matasović, 1921). Kus Nikolajev promatra ovo slikarstvo kao isključivo gradsku umjetnost, koja je u drugoj polovici 18. st. prodrila na selo (Kus Nikolajev, 1934). Maleković govori o "goričnom slikarstvu" u Hrvatskoj kao provincijskoj i stilski retardiranoj postbaroknoj produkciji devetnaestoga stoljeća (Maleković, 1973). Čini se da su uz strane utjecaje (narodnu i posredno visokoumjetničku slikarsku produkciju) ovdje postojali i određeni impulsi religioznoga slikarstva domaće sredine. Upravo ta množina raznovrsnih poticaja, što su se međusobno ispreplitali i potvrđivali, mogla je rezultirati širokim prihvaćanjem i udomaćenjem. Jednostavni utjecaj stranoga izvora, o kojem govori Gavazzi, nije mogao izazvati tako korjenito prihvaćanje, s posljedicama i na naše stoljeće.<sup>6</sup>

Različiti utjecaji kao likovni izvori iz drugih kulturnih krugova, za Gavazzija su bitni upravo zato što su uzorci koji su potakli domaću produkciju. Kada oni ne uspijevaju izazvati samostalnu proizvodnju ostaju, kao uvozna roba, strani kulturni elementi. Utjecaji s Apeninskoga poluotoka, po Gavazziju, očituju se na samu obrtničko dekorativnu vještinu (zlatarsku), ali i usvajanjem gotovih italskih proizvoda uvezenih u jadransko selo i grad, gdje su onda utjecali na domaću narodnu umjetnost (čipke, drvorezbarene škrinje). Za razliku od toga uvozna lončarska roba iz Italije nije utjecala na slabo razvijenu keramičarsku vještinu (Gavazzi, 1944:XVII). Ovdje postavlja granicu preko koje se više ne može govoriti o domaćoj narodnoj umjetnosti.

Iako posebno govori o funkciji predmeta, za Gavazzija je presudan kriterij izrade, dok su uloga korisnika i posljedice usvajanja nekoga likovnoga proizvoda gotovo zanemareni. Zato nigdje ne postavlja pitanje o razlozima širokoga prihvaćanja i dugom zadržavanju nekoga početno stranoga oblika, a često spominjan proces odabira ostaje nepovezan s likovnom kulturom, estetskim normativima i općim poimanjem ljepote i sklada. Istraživanje procesa

<sup>5</sup> Prije objavljivanja Gavazzijeve knjige Kus Nikolajev piše članak "Migracioni putevi seljačkih slika na staklu", u kojemu zastupa tezu da su postojeće slike u Hrvatskoj isključivo slovenski likovni import (Kus Nikolajev, 1934).

<sup>6</sup> Pučko slikarstvo na naličju stakla poticaj je i likovna osnova Hlebinske škole, te većim dijelom i kasnijega naivnoga slikarstva.

popularizacije nekoga likovnoga elementa, te ukusa sredine koja ga prihvaća<sup>7</sup>, čini se jednako bitnim za razumijevanje pojma narodne umjetnosti, kao i činjenica usvajanja vještine izrade određene vrste predmeta. Pogotovo zato što seljaci nisu uvijek i u cijelini izrađivali sve one artefakte u kojima danas prepoznajemo narodni likovni izraz.

Podatak o splitskim Židovima s kraja 17. stoljeća, koji su prodavali, ali i izrađivali seljačku odjeću za žitelje Dalmatinske zagore, otkriva da su ovdje seljaci bili tek korisnici gotovih proizvoda. Tradicija prodaje tekstila i odjeće za selo zadržala se u nekim splitskim židovskim trgovinama sve do II. svjetskoga rata (Kečkemet, 1992:7-8). Drugi izvori govore o svojevrsnoj manufakturnoj organizaciji tkalaštva u Splitu u 19. stoljeću, koja je zadovoljavala veliku potražnju *varošana* (Vidović-Begonja, 1988). Dok se za odjeću splitskih pučana mogla pretpostaviti izravna veza s građanskom produkcijom, vidimo da su se i neki "autohtoni" oblici dinarskoga ruha, kao npr. *crvenkape* i *jačerne*, izrađivali i prodavali u Splitu.<sup>8</sup>

Kad pažljivije pogledamo sačuvanu likovnu etnografsku građu, možemo uočiti da se često rabe gotovi elementi, koji se uglavnom komponiraju po utvrđenim dekorativnim shemama. Uz opadanje vještine tkanja i zamjene kupovnim tkaninama, vidljivo je pojednostavljivanje i minimaliziranje ručne izrade odjevnih i drugih predmeta. Vezena *građa* suknenoga ruha dinarskoga tipa, čija je izrada iziskivala dugotrajna i mukotrpana rad, često se premještala sa starije istrošene nošnje na novu. Također su prisutne kombinacije ručno izrađenih dijelova odjeće i kupovnih ukrasnih elemenata, koji se opet na neki način dorađuju. Noviji ženski *sadaci* iz Vrlike, katkad imaju uz ručno vezene *zvrkove* i ukras od apliciranih pozamanterijjskih traka. Kauri pužići prišiveni su u određenim dekorativnim oblicima (npr. rozete), na odgovarajućim mjestima (na pojasu ili prsima ženske vrličke nošnje). Muška vrlička kapa, u najnovije vrijeme, umjesto kite od pamuka i srme, ima kitu od kupovnih lamelastih traka. Izgleda da se pojedinačni, pogotovo ukrasni elementi relativno često i brzo zamjenjuju novima, dok cjeline ipak ostaju bliske tradicijskim oblicima.

<sup>7</sup> Govoreći o "hrvatskom seljačkom baroku" Kus Nikolajev naglašava važnost "duhovne ili psihološke predispozicije" koja je omogućila asimilaciju elemenata barokne umjetnosti. R. Senjković upućuje na sličnost Kus Nikolajevih i Hauserovih tvrdnji "o principima odabira narodne umjetnosti, u kojima dolazi do izražaja vlastiti ukus i karakteristični osjećaj naroda za oblik" (Senjković, 1994:126).

<sup>8</sup> U inventarima s kraja 17.st. splitski Židovi prodaju seljacima iz unutrašnjosti robu dopremljenu iz Venecije, ali i onu koju su sami proizvodili: seljačke kape, ženske kapice, kape s cvjetićima, donje rublje, košulje, hlače, odijela, kape optočene krznom, *dimije*, *jačerne* i drugo. D. Morpurgo, sredinom 19.st., proizvodi grubo tkanje za seljane (*rašu*), gaji svilenu bubu i prede svilu. Splitski Židovi, pogotovo njihove žene, i dalje kroje od sukna narodne *crvenkape* na kalupima (Kečkemet, 1992).

Preslice, kod kojih se bogato rezbareni ukras danas sveo na jednostavni otisnuti motiv, još uvijek ponavljaju kompozicijsku shemu kružnih ornamentalnih polja.

Svakako da ovi slučajevi pokazuju manji stupanj kreativnosti od izvornih seljačkih rukotvorina i da nisu tipični za narodnu likovnu umjetnost kakvu je poznavalo starije vrijeme. Međutim, u današnjoj situaciji njezina retrospektivnoga pregleda i oni imaju određeno značenje, kao pokazatelji posebne tradicijske likovne kulture. S toga gledišta i spomenuta uvezena keramika iz Italije, iako nije potakla domaću proizvodnju, sastavni je dio kulturne slike jadranskoga područja. Na prijelazu stoljeća ona je potpuno osvojila kuhinje jadranskih naselja, pa se danas u suvenirskoj ponudi Splita može susresti pored autohtone bakre i uvezeni oblik vrča kao "dalmatinski suvenir".<sup>9</sup>

Jasno da se ovdje ne radi o umjetničkome oblikovanju koje je nužno materijalizacija i kreativan čin. Ali kako se ono može najbolje razumjeti u sklopu kulture kojoj pripada, to je potrebno voditi računa o posebnome ukusu i poimanju ljepote, koje je i omogućilo prihvaćanje i zadržavanje određenoga oblika. U tome vidim dalje mogućnosti proučavanja odnosa domaće sredine i stranih likovnih utjecaja, nazočnih u hrvatskoj narodnoj likovnoj umjetnosti.

## KOLEKTIVNO I INDIVIDUALNO

Označavanje narodne umjetnosti kao kolektivne za Gavazzija je opravdano samo u direktnoj usporedbi s "artističkom" individualnom umjetnošću. Potpuno ispravno on tvrdi da te oznake "za oba ova kruga umjetnosti ne pogađaju njihove biti" (Gavazzi, 1944:VI), te da je značajnija razlika u tome što su jedne u osnovi bezimene, dok druge nose imena svojih autora. Narodna umjetnost također je individualna, ali je ovdje odsudno značenje kolektiva koji prihvaća novine i dalje ih oblikuje usvajanjem ili odbacivanjem pojedinih likovnih elemenata (isto).

Time se Gavazzi odvajala od romantičarskih procjena narodne umjetnosti, što su se zasnivale na favorizaciji kolektivnoga karaktera stvaralaštva. Promišljanjem o odnosu individualnih i kolektivnih osobitosti likovnoga

---

<sup>9</sup> Janko Rinkovac (rođen 1911. god. u Kuzmincu kod Zlatara) koji živi i radi kao keramičar u Splitu od 1933. god., i danas izrađuje za prodaju bakre, peke i vrčeve, neke u umanjenim veličinama (Vojnović, terenski zapis 18. 7. 1991.).

stvaralaštva, napustio je uobičajenu idealizaciju narodne umjetnosti, te otvorio mogućnosti novoga znanstvenoga gledišta. Za razliku od uvijek popularnih "teza" o kolektivnome nesvjesnom stvaralaštvu, on govori o procesu odabira likovnih elemenata u kojemu prvenstveno sudjeluje kolektiv, ali kroz neophodno prisustvo i udio pojedinca.

## FORMALNA ANALIZA

Govoreći "o nekim pojmovima o likovnoj umjetničkoj tvorbi" (isto: VII), Gavazzi razlikuje figuralnu i ornamentalnu umjetnost, plastične i plošne tvorbe, te geometrijski i figuralni ukras. Iako napominje da svrha ove podjele nije samo formalna, već ukazuje na različite odnose, razvoje i stilove, čini se da ona ne ostvaruje svoj cilj. Osim što je uočio učestalost stilizacije motiva u smislu geometrizacije ili figuracije, te označio ornamentalne umjetnosti kao dekorativne, cjelokupno grupiranje predmeta prema oblicima i motivima ukrasa ostaje nedorečeno. Umjesto da ukaže na mogućnosti formalne analize istovrsnih predmeta, čime bi se moglo doći do posebnih zakonitosti likovnoga oblikovanja, a time i do različitih odnosa, razvoja i stilova, Gavazzi se zaustavlja na opisivanju sadržaja, odnosno motiva prisutnih u narodnoj umjetnosti. Dok su izvori ukrasa opširno analizirani, likovna analiza ostaje ograničena na potrebu upoznavanja materijala, tehnike i sadržaja djela.

Tako je Gavazzi potvrdio shvaćanje narodne umjetnosti kao dijela narodne kulture, što u vrijeme objavljivanja ove knjige još nije bilo sustavno iskazano. Budući da je htio istaknuti njezin kulturni kontekst i ukazati na nedostatke teoretiziranja koje uzima u obzir samo estetske kriterije, oblikovni principi ostali su sporednima.

Godinu dana prije Gavazzijeve knjige, slikar Ljubo Babić objavljuje mapu "Boja i sklad", u kojoj kolorističkom analizom pokušava otkriti poseban umjetnički izraz nazočan u hrvatskim narodnim nošnjama (Babić, 1943). Za njega je "pučka" umjetnost primjer gotovo idealne nacionalne likovne originalnosti, koja nedostaje suvremenomu visokoumjetničkomu stvaralaštvu. No važnijim od toga je njegov formalan pristup, koji se zasniva na proučavanju harmonijskih odnosa boja,<sup>10</sup> te shvaćanje nošnje kao plastičnog i na ljudskom

---

<sup>10</sup> Za hrvatsku narodnu nošnju bitan je odnos kromatske skale prema akromatskoj, a ne međusobni odnosi kromatskih boja. Sklad je upravo originalan prema tome u kakvoj se kvantiteti i kvaliteti boje odnose naspram bjelini i crnini. Najoriginalnije je usklađivanje akromatskih boja s primarnim, najčešće u kombinaciji bijele sa crvenom (Babić, 1943:33-34).

tijelu izvedenog umjetničkog djela. Također ističem zapažanje o neprestanu mijenjanju i oblikovanju likovnoga sadržaja narodnih nošnji, pri čemu je isti način kako se tim elementima tvori nepromjenjiv izraz (isto).

Time je Babić, polazeći od kolorističkih odnosa narodnih nošnja, ukazao na mogućnosti iznalaženja posebnih zakonitosti "pučkoga" likovnoga oblikovanja.<sup>11</sup> Za razliku od toga, Gavazzi je istaknuo važnost utjecaja i veza različitih kulturnih krugova, u kojima se likovna umjetnost iskazuje kao dio odgovarajuće narodne kulture. Oba ova gledišta u osnovi su opravdana i međusobno se ne isključuju.

## AHISTORIČNOST - POVIJESNA DIMENZIJA

U Gavazzijevu pregledu hrvatske narodne umjetnosti povijesna dimenzija svedena je na opće odrednice kao stara - novija - najnovija. U početku sugerira kronološki slijed, u kojem je starohrvatska ornamentika najraniji sloj, da bi potom prešao na gotovo ahistoričnu analizu utjecaja različitih kulturnih krugova. Tako se pregled zasniva na odnosu novijih utjecaja na staru autohtonu jezgru, koja je najprije bila pod manjim utjecajima starosjedilačke umjetnosti naseljenih područja. Novija i najnovija likovna produkcija obuhvaća sve one motive što su se nakon toga usvajali iz tursko-orijentalnoga, apeninskoga, panonskoga i alpskoga kulturnoga kruga, kao i iz kruga visoke umjetnosti. Nedostatak preciznijega povijesnoga određenja unutar toga dugoga vremenskoga raspona Gavazzi posredno objašnjava osobinom seljačke umjetnosti koja je u "neprestanom preinačavanju svega starog baštinjenoga i onoga novijeg i najnovijeg usvojenog likovnog blaga" (Gavazzi, 1944:XXI). Potom sugerira postupak odvajanja svih tih raznorodnih utjecaja da bi se došlo do onoga autohtonoga "vidljivog u bezbrojnim preinakama i novijim skladanjima" (isto: XXI).

U jednom slučaju određuje autohtonu jezgru kao najstariji likovni sloj, a u drugom je to postupak preoblikovanja. No, Gavazzi je vjerovatno, u oba slučaja, mislio na prisustvo trajnih principa oblikovanja. Međutim, nije dovoljno jasno naglasio povezanost ove stalne kvalitete s promjenjivim razvojem pojedinih vrsta predmeta i njihovih ukrasa kroz prošlost.

<sup>11</sup> Kus Nikolajev je također uočio važnost formalnoga pristupa: "Ono što daje oblike jednoj seljačkoj umjetnosti i nije u ornamentalnim elementima koji su protegnuti izvan današnjih etičkih područja, već u kompoziciji ornamenta, u euritmiji i u harmoniji boja, koji je bio značajan za pojedinu etničku zajednicu (Kus Nikolajev, 1940:202).

Nepromjenjivi zakoni likovnoga oblikovanja, po kojima su asimilirani utjecaji, zapravo se različito realiziraju kroz povijesne promjene pojedinoga oblika. Nedorečenost u tom smislu, pokazuje i kod Gavazzija sklonost prema "bezvremenom karakteru seljačke umjetnosti" (Kus Nikolajev, 1940), koju je prvenstveno odredio prostorno (kulturno), a tek potom i znatno manje vremenski (povijesno).

Odabrane fotografije likovne etnografske građe u "ogledima" na kraju knjige, nisu popraćene podacima o godini nastanka ili nalaza predmeta. U tekstu se tek spominje da najstariji sačuvani primjerci sežu po sto ili nešto više godina unatrag, te da su dio fundusa Etnografskoga muzeja u Zagrebu.

Slična je situacija glede starosti predmeta i u Etnografskom muzeju u Splitu, gdje likovna građa uglavnom pripada 19. i početku 20. stoljeća. Tako većina sačuvanih primjeraka u Hrvatskoj datira iz vremena prošloga stoljeća. Ova vremenska odrednica gotovo se nameće kao polazna točka za promatranje unatrag prema ranijim oblicima, kao i na sljedeće stoljeće odsudnih promjena. Pri tome svakako treba uzeti uobzir razloge zbog kojih se i Gavazzi, kao odličan poznavatelj ove likovne građe, radije opredjelio za opisivanje kvalitativnih promjena, nego li za preciznije datiranje.<sup>12</sup> Kako vrijeme nastanka predmeta ne znači automatski i starost ukrasa ili oblika,<sup>13</sup> a još manje istovremenu ili istovrsnu pripadnost nekomu europskomu umjetničkomu stilu, to bi se vremenska odrednica 19. stoljeća trebala uzeti isključivo kao pomoćno sredstvo. Od ove zatečene točke razvoja svako promatranje prema ranijim oblicima imalo bi retrospektivan karakter. Naglasak bi također bio na osobini dugoga trajanja nekih likovnih oblika, s tim da im se jasnije odredi i detaljnije analizira završna faza.

Za shvaćanje povijesne dimenzije narodne umjetnosti čini se također važnim ukazati na poseban odnos novonastala djela prema likovnome naslijeđu prošlosti. Svaki umjetnik izražava se jezikom svojih prethodnika, ali ovaj "narodni" ne želi mijenjati postojeći likovni govor, kao što se ne upušta u preispitivanje tradicijskih vrijednosti svoje zajednice. Time je on, za razliku od kritički raspoloženoga intelektualnoga kreativca, čvršće vezan uz već utvrđene

<sup>12</sup> Npr. promjene na šarama vunelih (i pamučnih) "klječanih" tkanina u dinarskom području: što dalje u prošlost one su bile zagasitijih boja i sitnije. U novija vremena tkalje izrađuju iste ornamentalne šare kao nekada, ali znatno veće, u svjetlijim bojama, a neke se "već neskladno probijaju živošću" (Gavazzi, 1944:XII).

<sup>13</sup> Prihvaćeno je mišljenje da su sitniji motivi ukrasa na tkanim predmetima stariji, a krupniji noviji. Isto se ne može tvrditi za drvorezbarene predmete; *lopar* (fundus E.M.S.) iz 19.st. ima krupnije rezbarene motive (što odgovara funkciji predmeta) od primjerka iz oko 1930.god., s vrlo sitnim ornamentom (što dovodi u pitanje njegovu namjenu).

vrijednosti, bez zanimanja za promjene kojima će otvoriti put budućemu likovnomu razvoju. Tako shvaćena narodna umjetnost pokazuje da sačuvana etnografska likovna građa u Hrvatskoj iz 19. stoljeća, zapravo više pripada likovnim dostignućima prošlih stoljeća, nego li vremenu svoga nastanka.

### FUNKCIJA PREDMETA - UMJETNIČKA SVRHA

Uz potrebu poznavanja materijala, tehnike i ukrasa, Gavazzi ističe i važnost upoznavanja funkcije narodne umjetničke tvorbe. Ona se odnosi na ulogu i namjenu određene vrste predmeta, kao njeno značenje za sredinu u kojoj je nastala. Tako ukazuje na mogućnost prosuđivanja predmeta putem fotografije - reprodukcije, kao originala u zbirci, te kao originala u seoskoj sredini. Svakako da je posljednja situacija najpogodnija za upoznavanje predmeta "funkcionalno", odnosno "u svim njegovim ulogama i vezama na selu" (Gavazzi, 1944:XI).

Gavazzi je promatrao umjetnički oblikovan predmet jednako kao i sve druge kulturne elemente i pojave. Navedeni likovni utjecaji iz različitih kulturnih krugova iskazuju se kao posljedice širih kulturnih dodira. Proces preoblikovanja i interpretacije likovnih elemenata, kao osnovna odlika hrvatske narodne umjetnosti, također je shvaćena kao izbor kulturnih elemenata iz drugih kulturnih krugova. Ovakovo promatranje umjetničkog proizvoda kao jednoga od brojnih segmenata kulture, zanemaruje osobitost umjetničkoga oblikovanja po kojoj se ona razlikuje od drugih kulturnih djelatnosti.

Svaka umjetnička izrađevina je uobičajenje nekoga sadržaja određenoga kulturnim standardima, ali je ona također i kulturna izrađevina posebne vrste, jer simbolizira neki sadržaj izražavajući se osobitim govorom umjetnosti. Funkcija umjetnički oblikovanoga predmeta o kojoj govori Gavazzi odnosi se više na njegovu upotrebnu namjenu, a manje na njegov posredni umjetnički smisao. U tome pogledu se i njegovo cjelokupno poimanje narodne likovne umjetnosti čini bliskim Semperovu utilitarizmu.<sup>14</sup>

Razlikovanje praktične - izvanumjetničke i prave - umjetničke svrhe umjetničkoga stvaralaštva, koje uvodi A. Riegl, također ga potvrđuje kao kulturnu pojavu. Međutim, ovaj se autor istovremeno zalagao za formalan pristup radi utvrđivanja "historijske gramatike likovnih umjetnosti" (Riegl, 1899). Slijedeći njegove pojmove koji se odnose na sveukupno umjetničko

---

<sup>14</sup> Semper promatra umjetničko djelo kao proizvod upotrebne namjene, sirovine i tehnike.

stvaralaštvo, možemo dijelom potvrditi Gavazzijeve opservacije o etnografskoj likovnoj građi. Tako je hrvatska narodna likovna umjetnost izrazito dekorativna, te sadrži prvenstveno svrhu ukrašavanja i ispunjavanja praznina, kao i praktičnu upotrebnu svrhu. Treća vanjska svrha umjetničkoga stvaralaštva, svrha prikazivanja, tek je sporadično prisutna. Ali što bi ovdje bila prava umjetnička svrha, u kojoj Riegl otkriva težnju za skladom kroz takmičenje s prirodom? Taj harmoničan "nazor na svijet", o kojem ovisi i likovna umjetnost kao kulturna pojava, a koji je po Rieglu izraz ljudske potrebe za srećom, ponovno nas vraća Gavazzijevu narodoznanstvu.<sup>15</sup>

Međutim, za Gavazzija su estetske i narodoznanstvene vrijednosti shvaćene kao samostalne cjeline čijim se zbrajanjem može doći do objektivne procjene narodne umjetničke tvorbe. Riegl nas upućuje na gledište o neraskidivu jedinstvu oblikovnih zakonitosti umjetničkoga stvaralaštva i kulturne stvarnosti, pa time ukazuje na potrebu istovremenoga estetskoga i kulturološkoga pristupa, odnosno na njihovo nadopunjavanje. Gavazzijev etnološki pristup narodnoj umjetnosti tek se zaustavio na činjenici postojanja njezinih estetskih vrijednosti. Zato mogućnosti daljnjega proučavanja vidim u određivanju tih oblikovnih zakonitosti i njihovom povezivanju s Gavazzijevom kulturnopovijesnom analizom, u cilju sveobuhvatnijega pristupa hrvatskoj narodnoj likovnoj umjetnosti, kao jedinstvenoj i na poseban način strukturiranoj cjelini.

## ZAKLJUČAK

Knjiga "Hrvatska narodna umjetnost" M. Gavazzija, u vremenu njezina objavljivanja, označila je sustavnu sintezu i nov pristup ovoj temi. U skladu sa svojim kulturnopovijesnim usmjerenjem, Gavazzi je potvrdio nužnost etnološkoga proučavanja narodne umjetnosti, ali se postavljeni teoretski problemi nisu dalje obrađivali. Hrvatska je etnologija u međuvremenu proširila svoj interes i predmet proučavanja, što je omogućilo ispitivanje dometa narodne umjetnosti i izvan granica seoske kulture. Iako Gavazzijevo određenje izgleda isključivim u tom smislu, ono ipak sadrži čitav niz detalja, u kojima sam

---

<sup>15</sup> U vezi s tri osnovna sustava Rieglova "nazora na svijet" otvaraju se nova pitanja. Ima li značenja to što je najraniji fetišizam ostavio tragova (amuleti, apotropeji) i u ovostoljetnoj pučkoj kulturi? Koliko se i kako kršćanski monoteizam nadograđivao na stariji monoteizam? Da li je podudaranje "nazora na svijet" i religije, odnosno vjerovanja i umjetnosti, prisutno u oba ova sustava, dalo osnovni pečat hrvatskomu narodnomu likovnomu stvaralaštvu?

pronašla mogućnosti sveobuhvatnijega pristupa. Budući da je istaknuo samo ono bitno i najtipičnije za definiciju pojma, mnogo toga ostalo je nedorečeno. Ipak, bez njegovoga doprinosa, svako razmišljanje o hrvatskoj narodnoj likovnoj umjetnosti gotovo da bi trebalo krenuti od početka. Zbog toga se ovdje navedena gledišta trebaju shvatiti kao neke od mogućnosti proširivanja i nadogradnje Gavazzijeve osnove. Pokušala sam ukazati na potrebu dublje kulturološke analize, na jasnije povijesno određenje i primjenu sustavne formalne analize, odnosno na potrebu nadopunjavanja kulturnopovijesnoga i formalnoga pristupa.

## LITERATURA

- BABIĆ, Ljubo: *Boja i sklad*, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb, 1943.
- GAVAZZI, Milovan: *Hrvatska narodna umjetnost*, Hrvatski izdavački bibliografski zavod, Zagreb, 1944.
- IVANČIĆ, Sanja: *Europski stilski utjecaji u tradicijskom kostimu Jadrana*, *Etnologica Dalmatica* 4 (u tisku).
- KALE, Eduard: Materijalni i umjetnički proizvodi, u: *Uvod u znanost o kulturi*, Školska knjiga, Zagreb, 1988, str. 100-107.
- KEČKEMET, Duško: Uključivanje Židova u društvenu, političku i kulturnu sredinu Splita i njihov doprinos toj sredini, *Etnologica Dalmatica* 1, Split, 1992.
- KOLUDROVIĆ, Aida: *Ženske varoške nošnje u sjevernoj i srednjoj Dalmaciji*, Etnografski muzej Split, Split, 1954.
- KUS NIKOLAJEV, Mirko: *Hrvatski seljački barok*, Etnološka biblioteka 7, Zagreb, 1929.
- KUS NIKOLAJEV, Mirko: Migracioni putevi seljačkih slika na staklu, *Narodna starina XIII*, Zagreb, 1934.
- KUS NIKOLAJEV, Mirko: Neolitski motivi i bezvremeni karakter seljačke umjetnosti, *Etnologija* 1 (4), Skoplje, 1940.
- MALEKOVIĆ, Vladimir: *Hrvatska izvorna umjetnost*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1973.
- MATASOVIĆ, Josip: Pučki ekspresionizam, *Život umjetnosti* 37-38, Zagreb, 1984.
- RADAUŠ Ribarić, Jelka: *Narodne nošnje Hrvatske*, Spektar, Zagreb, 1944.
- RIEGL, Alois: *Historijska gramatika likovne umjetnosti*, *Život umjetnosti* 10, Zagreb, 1969.

RIHTMAN-AUGUŠTIN, Dunja: Božićni običaji i pučka pobožnost, *Etnološka tribina 14*, Zagreb, 1991.

RIHTMAN-AUGUŠTIN, Dunja: *Etnologija naše svakodnevnice*, Školska knjiga, Zagreb, 1988.

SENJKOVIĆ, Reana: Oko baroka, *Etnološka tribina 17*, Zagreb, 1994.

SENJKOVIĆ, Reana: Oko problema krsta s kukama - svastike - 60 godina kasnije, *Etnološka tribina 14*, Zagreb, 1991.

VIDOVIĆ BEGONJA, Ilda: *Narodna nošnja Splita*, Biblioteka "Narodne nošnje Hrvatske", Kulturno prosvjetni sabor Hrvatske, Zagreb, 1988.

VOJNOVIĆ, Branka: Ljubo Babić i pučka umjetnost, *Etnologica Dalmatica 1*, Split, 1992.

VOJNOVIĆ, Branka: Interes za hrvatsku pučku likovnu umjetnost, *Etnologica Dalmatica 2*, Split, 1993.

## GAVAZZI'S DEFINITION OF CROATIAN FOLK ART AND POSSIBILITIES FOR FURTHER RESEARCH

### Summary

The author gives a thorough review of the book *Croatian Folk Art*, published in 1944 by Milovan Gavazzi. It is so far the most complete presentation of ethnographic art material in Croatia. Gavazzi's main thesis, in tune with his cultural-historic paradigm, is the definition of folk art within the framework of peasant culture, and the distinction between autochthonous core and more recent imports from other cultural spheres.

The author broadens Gavazzi's definition of folk art, complementing it with certain standpoints found in theoretical works by domestic and foreign scientists, as well as with her own insights into the materials stored at Ethnographic museum in Split.

The author suggests a widening of the concept of folk art to popular art production more generally, so that it would include both rural and urban popular art. Furthermore, she points to the importance of studying the process of popularization of an artistically shaped object and to a need for applying formal analysis to studying certain groups of objects, to which Gavazzi had applied a cultural rather than formal analysis.