

INTERES ZA HRVATSKU PUČKU LIKOVNU UMJETNOST

BRANKA VOJNOVIĆ

Etnografski muzej

58000 Split

Iza Lože 1

UDK 39:75.031.4

Izvorni znanstveni članak

Original scientific paper

Primljeno 1.VI.1992.

U članku se nastoji prikazati povijesni pregled popularnoga i znanstvenoga interesa za hrvatsku pučku likovnu umjetnost, od razdoblja romantizma, sa zaključnim osvrtom na današnje stanje. Dok su se romantičari, putopisci i kolekcionari prošloga stoljeća divili kolektivnome stvaralačkome geniju naroda, industrijalci i likovni djelatnici, početkom našega stoljeća, željeli su ga oživotvoriti proizvodnjom dekorativnih upotrebnih predmeta, pogotovo tekstila, po pučkim uzorima. Između dva svjetska rata javljaju se pokušaji stvaranja likovnih i drugih teorija, na osnovu analiza pučke produkcije, usko povezani s težnjom za prepoznatljivim nacionalnim izrazom, među kojima ističemo važnost teorijskih stavova slikara Lj. Babića. Istovremeno se pučko rukotvorstvo počinje etnološki proučavati i muzeografski obrađivati, čime se prvenstvo njegove estetske vrijednosti zamjenjuje sviješću o važnosti dokumentiranja i očuvanja hrvatske pučke likovne kulture. Najveći doprinos proučavanju hrvatske narodne umjetnosti dao je M. Gavazzi, koji je svojom knjigom iz 1944. god. ukazao na nedostatke isključive estetske valorizacije, te na nezamjenjivu ulogu etnologa u proučavanju ove vrste likovne djelatnosti. U razdoblju nakon II. svjetskog rata obrađuju se tek pojedine vrste predmeta ili motivi ukrašavanja, povećava se broj znanstvenih radova i muzejskih izložbi na ovu temu, ali se do danas nije uspjela izgraditi suvremena znanstvena sinteza. Hrvatska pučka likovna umjetnost opterećena je i danas terminološkom i fenomenološkom nedefiniranošću. Ona bi se trebala proučavati prvenstveno kao dio hrvatskoga folkloru, s kvalitetama trajanja i transformacija, pretpostavljajući vrijednost ove kulturne pojave vladajućim estetskim normama.

Narodna kultura i stvaralaštvo našlo se u centru interesa europske javnosti za razdoblja romantizma.¹ Pučka se umjetnost sada shvaća kao prototip tajanstvenoga kreativnoga čina, a pojam narodne duše poistovjećuje sa nesvjesnim i kolektivnim stvaralaštvom. Interes nije usmjeren samo na narodnu umjetnost, već na cjelokupnu pučku kulturu i život sela, koji postaju uzorom povratka prirodnomu stanju čovjeka. Od početnih romantičarskih zapisa o tradicijskoj kulturi sela, što je privlačila različite putnike i proučavatelje iz redova visokoga građanskoga društva, postepeno se kristaliziraju pojedinačna područja interesa. U Hrvatskoj se interes za likovnu pučku umjetnost iskazuje isprva sporadično kroz bilježenje narodnih nošnji prilikom opisivanja pojedinih područja izoliranih od gradskih utjecaja. Već od 18. st. na dalje nalazimo opise i crteže narodnih nošnji u djelima A. Fortisa, F. Carrare, B. Haqueta, L. Salvatora i drugih putopisaca.

Jedna od prvih knjiga koja se želi ozbiljnije baviti isključivo našom narodnom umjetnošću je *Dalmacija i njena narodna umjetnost*, autorice N. Bruck-Auffenberg, sa hrvatskim prijevodom don F. Bulića i dr. V. Lozovine iz 1912. godine. Svrha joj je da u posljednjem trenutku zabilježi bogatstvo narodnoga blaga koje već tada pripada prošlosti. Uz fotografije predmeta na posebnim tablama, knjiga sadrži (navedeno u podnaslovu) opise uzoraka i starinskih umjetničkih tehnika upotrebljivanih nekada u narodu i crkvi; čipke, vezove, ćilimske tkanine, nakit, narodnu nošnju i druge stvari. U zanosu i oduševljenju bogatstvom materijala autorica naglašava urođeni osjećaj ljepote svojstven narodnomu biću, koje je u svojoj izoliranosti od civilizacije tipičan primjer egzotične grade primamljive postromantičarima još početkom ovoga stoljeća.

Prikupljanjem i bilježenjem etnografskoga materijala, pa tako i predmeta pučke likovne umjetnosti, stvaraju se prve zbirke u Hrvatskoj. Veliki broj privatnih kolekcionara, još od II. pol. 19. st., bavi se sakupljanjem predmeta narodnoga rukotvorstva, uglavnom prema vlastitomu interesu i estetskomu kriteriju. Te će zbirke biti temeljem za kasnije osnivanje etnografskih i drugih muzeja.²

Najstariji etnografski muzej u Hrvatskoj osnovan je, zahvaljujući naporima mladoga arhitekta K. Tončića, pri *Obrtnoj školi* u Splitu 1910. god. kao *Narodni muzej ili Pokrajinski muzej za narodni obrt i umjetnost* (Čulinović-Konstantinović, 1990). Njegov je interes za pučku umjetnost, u skladu sa tadašnjom kulturnom klimom, bio usmjeren na didaktičku primjenu narodnih motiva u tzv. umjetnom obrtu. Tako je Obrtna škola u Splitu koristila etnografske predmete za nastavu, a na izložbi u Beču 1910. god. zajedno s originalima izloženi su i učenički radovi.

Primjena narodnih motiva, oblika i tehnika na proizvodima umjetničkoga obrta, kao i utjecaj narodnoga tekstilnoga rukotvorstva na stil odijevanja građanki, na prijelazu 19. u 20. st. i početkom novog stoljeća, toliko su bili naglašeni da se može govoriti o vrsti sveopće mode.³ Poznati kolekcionar S. Berger, inicijator i osnivač Etnografskoga muzeja u Zagrebu, proučavao je uzorke i tehnike narodnoga tkanja, da bi već 1885. god. započeo proizvodnjom tkanina s primjenom narodnih motiva. Kao trgovac tekstilne struke organizira kućnu radinost za tekstilne proizvode, koja se kasnije širi i na druge materijale i tehnike (drvorezbarstvo, ukrašavanje tikvica). Ove proizvode Berger prezentira putem brojnih izložbi gotovo po cijelome svijetu. Na međunarodnoj izložbi za pučku umjetnost u Berlinu 1908. god., hrvatske seljanke demonstrirale su tehnike tkanja, što je bila svojevrсна atrakcija. Berger je napisao i nekoliko manjih radova, koji također pokazuju tadašnju težnju za povezivanjem tradicijskoga tekstilnoga rukotvorstva i tzv. kućne industrije (Gjetvaj, 1989: 17).⁴

Tako se istovremeno uz etnografske zbirke i muzeje formiraju škole i poduzeća u kojima se mladi naraštaji podučavaju tradicijskim tehnikama tkanja, vezenja, izrade čipki i manje drvorezbarstva. Tečajeve pohađaju građanke, ali i mlade seljanke koje je trebalo podučiti zaboravljenim vještinama ili barem usmjeravati i nadgledati njihov rad. Najpoznatije su bile *Ženska udruga za čuvanje i unapređenje hrvatske pučke umjetnosti i obrta*, te *Ženska stručna škola* u Zagrebu, i *Ženska udruga*

za narodno tkivo i vezivo u Petrinji. Uz već spomenutu Obrtnu školu u Splitu, osnivaju se manja udruženja i škole: *Zanatska škola* u Sinju i Livnu, te ženske škole za čipkarstvo i vez u Pagu, Rabu, Hvaru, Dubrovniku, Cavtatu i Kotoru (Grgašević, 1926: 84-96, 128-135). Kamilo Tončić osniva i *Banovinsku poslovnu centralu za unapređenje kućne industrije* u Splitu, koja naručuje više od 120 tkalačkih stanova za rad po narodnim uzorcima.⁵

Nastojanja da se tradicijsko tekstilno rukotvorstvo održi i razvija dalje kao vrsta manufakture bila su potaknuta stranim uzorcima, te formalno podržavana od strane državne privrede. Ona su značila istovremeno očuvanje tradicijskoga naslijeđa uz poboljšanje ekonomskoga stanja sela i seljaštva, uključivanjem u suvremeni život grada. Međutim, bez obzira na namjere, rezultati su ostali ispod očekivanja. Radovi nastali u takovim školama i poduzećima bili su u najboljem slučaju dobre kopije za koje je danas teško odrediti jesu li izvorne pučke ili novije tvorevine. Promjenom svoje svrhe oni su označili definitivni kraj relativne izoliranosti tradicijske, pučke likovne umjetnosti i početak njene učestale i nagle prilagodbe urbanoj sredini. Poistovjećivanjem seoskoga i gradskoga obrta stvorena je nejasnoća samoga pojma pučkoga rukotvorstva, koja će se, sticajem okolnosti, protezati i umnožavati sve do danas.

Dok je hrvatska etnologija, kao mlada znanost, još bila u začetcima, pučka se likovna umjetnost popularizirala kroz primjenu narodnih motiva i tehnika u suvremenom industrijskom oblikovanju. No, dok se u početku ono ograničavalo na amaterizam ili u najboljem slučaju na zanatsku poduku, s vremenom ono poprima karakter umjetničkoga i kreativnoga oblikovanja, udaljavajući se time sve više od samoga pučkoga izvora, kao i od prvotnih nakana spašavanja narodnoga blaga. Osim tekstilnoga rukotvorstva interes se sada proširuje na ukrase svih pučkih tvorevina, koji se primjenjuju u oblikovanju namještaja i cjelovitih građanskih interieura.

U želji za podizanjem kvalitete proizvoda primjenjene umjetnosti sada se čitav niz arhitekata, slikara i kipara angažira na izradi namještaja i drugih predmeta kućnog inventara, po uzoru na tradicijske tehnike i načine ukrašavanja. Etnografska grada, sada već okupljena i pohranjena u muzejima i time dostupna široj gradskoj publici, postaje inspiracijom za kreativni likovni rad. Tako npr. društvo *Delo* u Zagrebu pod vodstvom T. Krizmana, tadašnjeg profesora *Likovne Akademije*, u svome programu rada obuhvaća: opremu interieura za stanove i crkve, dekorativnu slikarsku i kiparsku crkvenu umjetnost, keramičke predmete (servise za stol), drveno pokućstvo, igračke, predmete za toaletu, metalne predmete, grafičke oglase i plakate, tekstilne ćilime, čipke i odjeću (Grgašević, 1926: 66). Na izložbi *Dekorativne umjetnosti* u Parizu 1925. god. prikazani su umjetnički oblikovani predmeti, dekorativno slikarstvo i kiparstvo, grafika, scenografija i arhitektura inspirirani folklorom, s ciljem prezentacije raznolikih mogućnosti primjene pučke umjetnosti u suvremenom likovnom životu.

Tako je pučka likovna baština, nedovoljno razlikovana od ostalih vidova likovnog izražavanja i bez odgovarajućega mjesta unutar cjelokupne narodne kulture, na neki način poslužila kao inspiracija za daljnji razvoj gradskoga umjetničkoga

obrta. Stoga ovo razdoblje interesa za narodnu likovnu umjetnost karakterizira njena uska povezanost za kompleks primijenjenih umjetnosti i težnja za ostvarenjem univezalnoga nacionalnoga dekorativnoga stila.

Postepeno se ideja o originalnoj zanatsko-umjetničkoj produkciji nadopunjuje potrebom stvaranja autohtonog stila cjelokupne hrvatske likovne umjetnosti. Za razliku od predhodnih shvaćanja koja su rezultirala izradom novih kreacija, ovi su zahtijevi uglavnom ostajali na teorijskoj razini. Njihova je važnost u tome što označavaju početak emancipacije pučke likovne umjetnosti od nametnute joj utilitarnosti i prelazak u područje znanstvenoga interesa, karakterističnog za razdoblje između dva svjetska rata. Svakako je tomu doprinjelo i osnivanje katedre etnologije na Filozofskom fakultetu u Zagrebu,⁶ kao i razvoj teorije i povijesti umjetnosti u Hrvatskoj.

Potreba stvaranja prepoznatljivoga umjetničkoga nacionalnoga stila izražena je u teorijskim radovima slikara Ljube Babića. Autor *Umjetnosti kod Hrvata*, te mape *Boja i sklad*, polazi od stava da je hrvatska pučka umjetnost idealan primjer povezanosti likovnog stvaralaštva za kulturnu i etničku sredinu, te uzor koji najvjernije zastupa "naš izraz". Babić sagledava pučku umjetnost kao kolektivnu djelatnost i time je razlikuje od osobnog rada umjetnika, te naglašava da se visoka umjetnost može oduprijeti stranim utjecajima i ostati u vezi sa svojom sredinom upravo po uzoru na nju. Budući da u pučkom stvaralaštvu pronalazi i pozitivno ocjenjuje proces resorpcije elemenata iz drugih kultura, pretpostavlja ga suvremenoj hrvatskoj umjetnosti u kojoj se strani utjecaji prihvaćaju jednostavnom recepcijom (Vojnović, 1992).

Problem pučke likovne umjetnosti u ovome se razdoblju aktualizira još u nekoliko navrata.

Ekspresionistička strujanja u Hrvatskoj ustanovila su postojanje ekspresionističkog izraza u narodnoj umjetnosti i priznala mogućnosti neakademskoga likovnog govora. Otkrivanjem vrijednosti naglašene izražajnosti i afektacije svojstvene nekim djelima narodne umjetnosti, ekspresionizam je potaknuo njeno ispravnije sagledavanje, ali se nije bavio mogućnostima međusobnih prožimanja i utjecaja.

J. Matasović 1921. god. piše o seoskom slikarstvu na naličju stakla i pronalazi u njemu specifičan izraz kojega naziva "pučki ekspresionizam".⁷ Karakterizira ga naglašena subjektivnost, likovna jednostavnost i metafizičnost, prisutna na religijskim prikazima slikanim jarkim bojama, bez poznavanja perspektive i anatomije, te je njihova vrijednost upravo u tomu što su rađeni spontano, po zakonu čuvstva.

Ovo se pučko slikarstvo ponovo našlo u središtu zanimanja početkom četvrtoga desetljeća, kada se na poticaj K. Hegedušića formira grupa seljaka slikara u podravskim Hlebinama. Seljake slikare (I. Generalića, F. Mraza, a kasnije i druge) Hegedušić podučava samoj tehnici slikanja na staklu, nadgleda njihov rad i likovno ga usmjerava. U težnji da bude suvremen, ali bez akademskih i pariških utjecaja, Hegedušić pronalazi rješenje u "goričnom slikarstvu" rodne Podravine. Taj jednostavni i razumljivi likovni govor za njega je polazište za stvaranje neovisnoga likovnoga izraza. Tako on, kao i Babić, postavlja isti zahtijev za realizacijom originalnoga

umjetničkoga stila, uočava formalne vrijednosti nekih pučkih likovnih ostvarenja, želeći se ograditi od negativnih utjecaja importirane umjetnosti. Ali dok Babić izričito naglašava potrebu povratka umjetnosti svojoj kulturnoj i etničkoj sredini, Hegedušić teži socijalnom osvješćavanju i popularnoj likovnoj naobrazbi putem jednostavnoga jezika pučke umjetnosti.⁸

Slikarstvo Hlebinske škole razvijati će se dalje kao specifična vrsta likovnoga izražavanja, a hrvatska će naivna umjetnost, po svome karakteru postati sličnija tzv. visokoj umjetnosti, negoli pučkoj produkciji. No njena trajna vrijednost potvrđuje je kao najuspješniju varijantu umjetničke interpretacije pučkoga izvora. Za razliku od toga mnogobrojni likovni radovi s motivima folkloru uglavnom su se svodili na narativno slikarstvo sumnjive umjetničke kvalitete ili su imali prolazni karakter u razvoju osobnih stilova pojedinih umjetnika. Oni se kontinuirano javljaju od kraja 19. st.,⁹ uvijek varirajući između likovnoga zapisa i kreativne interpretacije folklornoga motiva. Vrlo oprezno možemo razlučiti one likovne radove koji doslovno bilježe nošnje ili rjeđe običaje i koji kao dokumentarni zapisi imaju prvenstveno etnografsku vrijednost.¹⁰ S druge strane su oni kojima je etnografska tema polazište, a ne svrha likovnoga rada, pa su kao takovi u domeni istraživanja povijesti umjetnosti.¹¹

Gotovo neovisno od ovdje navedenoga interesa likovnjaka za tradicijsku pučku umjetnost, u cilju njene raznolike primjene u suvremenome umjetničkom stvaralaštvu, možemo pratiti i drugačiji, isključivo znanstveni pristup ovoj temi od strane etnologa.

Krajem prošloga stoljeća, u okviru rada Akademije, dolazi do izdavanja *Zbornika za narodni život i običaje, te Osnove za sabiranje grade A. Radića*, čime su postavljeni znanstveni temelji hrvatske etnologije.

Definirajući pojam kulture Radić je razlikovao kulturu srca, koja je zapravo kultura naroda i daje mu posebno obilježje (način života, običaji, društveno uređenje, poezija), te kulturu uma koja odgovara pojmu civilizacije. S obzirom na temu ovoga rada čini se važnim istaknuti Radićevo razlikovanje raznih kultura i u njima raznih formi ili stilova za koje kaže: "...Forma naime ili stil nije ništa drugo, nego onaj momenat, kada čovječja koja misao, ili čin, ili djelo dobije onaj izraz, koji čovjeka potpuno zadovoljava, tako da ga nastoji upravo u toj formi ponoviti... Tako forma i stil stvara kulturnu tradiciju" (Muraj, 1984: 32). Zanimljivo je također spomenuti njegovo shvaćanje da kultura unutar nacije djeluje ujedinjavajuće, pa se hrvatski narod razlikuje od ostalih europskih naroda po svojoj kulturi, ali ona djeluje i razjedinjavajuće unutar društvene zajednice odjeljujući narod (seljaštvo) od ostalih društvenih staleža (Muraj, isto). Tako je Radić, baveći se osnovnim pojmovima etnologije, naznačio mogućnosti sagledavanja seljačkoga stvaralaštva kao nositelja tradicijskog naslijeđa, te kao posebnu vrstu djelatnosti unutar cjelokupne hrvatske kulture.

Od utemeljenja hrvatske etnologije do sustavnijega pregleda pučke likovne umjetnosti (Gavazzi) prošlo je gotovo pola stoljeća, što je razumljivo ako se uzme u obzir široko područje proučavanja mlade znanosti. Od početnih pregleda ove grade

što su poput razglednica predočavali bogati materijal bez značajnijega komentara, u ovome razdoblju pratimo pokušaje da se teorijski obrade pojedinačni segmenti. Do pojave Gavazzijeve knjige najbrojniji su radovi M. Kus-Nikolajeva (*Ekspressionizam u seljačkoj umjetnosti*, *Motiv životnog stabla na Obrovačkom koporanu*, *Migracioni putevi seljačkih slika na staklu*, *Seljačka ornamentika*, *Hrvatski seljački barok* i dr.). Već tada se mogu uočiti razlike u shvaćanju stilova, utjecaja, te u ocjenama radova pučke likovne produkcije.

U spomenutom radu J. Matasovića o pučkom ekspresionizmu, nalazimo drugačije shvaćanje toga stilskega izraza od onoga o kojemu piše M. Kus-Nikolajev. Matasović opisuje slike na staklu, određuje im područja rasprostranjenja, objašnjava specifičnu ikonografiju i presudnost utjecaja religioznoga slikarstva. Dok je za njega pučki ekspresionizam posebni likovni izraz prisutan na seoskom slikarstvu figuralnih prikaza, Kus-Nikolajev ga očitava isključivo u ornamentalnim kompozicijama pučke produkcije. On se suprotstavlja određivanju seljačke umjetnosti kao pukoga kopiranja kulturnih uzoraka, te ukazuje na njeno srodstvo sa primitivnom umjetnošću, s obzirom da je kod obje ornament osnovno izražajno sredstvo. Pučki ornament su uglavnom geometrijski i vegetabilni, životinjski motivi su nešto rjeđi, a ljudska je figura uvedena naknadno, posredstvom religioznoga slikarstva. Pod tim utjecajima ornament postaje sekundaran i poprima dekorativno značenje, dok noviji figuralni prikazi zbog toga zadržavaju ornamentalnu kompoziciju. Stoga figura pripada "kulturnoj" umjetnosti i potpuno je strana seljačkoj produkciji koja je pokušava savladati stilizacijom, a taj pokušaj apsorpcije figuralnog prikaza u pučkoj umjetnosti znači početak procesa nestajanja ekspresionizma (Kus-Nikolajev, 1929).

Pristup problemu hrvatske narodne umjetnosti M. Gavazzija u mnogome se razlikuje od prethodnih. Njegova knjiga *Hrvatska narodna umjetnost* izlazi u Zagrebu 1944. god., sa uvodnim tekstom i bogatim ilustrativnim materijalom. Za razliku od dotadašnjih radova, on proučava pučku likovnu umjetnost kao nedjeljivi dio hrvatske narodne kulture, te postavlja i pokušava odgovoriti na neka osnovna pitanja o njenoj naravi ("biti"), razvoju i mnogobrojnim utjecajima.

Gavazzi ponajprije razlikuje narodnu umjetnost u užem smislu kao pravu seljačku umjetnost koju izrađuju sami seljaci za svoje potrebe, a vrlo rijetko i sporadično za prodaju, od obrtničko-seljačke koju proizvode seoski obrtnici isključivo za prodaju, uočavajući njihovu međusobnu povezanost i utjecaje. Kolektivni karakter etnografske umjetnosti dolazi do izražaja uglavnom prilikom poređenja sa artistskim stvaralaštvom visoke civilizacije, ali je i ona u određenoj mjeri individualna djelatnost, kao što je i visoka umjetnost povezana sa kolektivnim naslijeđem. One se, zapravo, najviše razlikuju po tome što su pučke tvorbe najčešće bezimene, dok djela artistske umjetnosti redovito nose ime autora.

Nadalje, Gavazzi vrši podjelu narodne likovne umjetnosti na plastičku (figuralna plastika i arhitektura) i na plošnu, sa poluplastičnim ograncima u sredini (dio drvorezbarstva, kožuharskih ukrasa i dr.). Razlikuje također figuralnu umjetnost (kompozicije figura - scenski sadržaji) od ornamentalne (dekorativne), koju opet dijeli prema likovima na geometrijsku i figuralnu (pretežno biljni, manje

životinjski i drugi motivi). Ove podjele ne shvaća isključivima, već naglašava njihova prožimanja i mnogobrojne kombinacije, čime, za razliku od prethodnika, pokazuje visoki stupanj poznavanja sveukupne građe.

Po prvi puta sagledava hrvatsku narodnu umjetnost kao cjelinu sastavljenu od raznovrsnih oblika, tehnika i materijala, te uočava njihove zajedničke osobine i zakonitosti, koje ukazuju na poseban karakter ove vrste likovnoga izražavanja. Najznačajnije je svakako njegovo mišljenje da tvorbe seljačke umjetnosti treba objektivno shvatiti i ocijeniti "estetski i narodoznanstveno", analizirajući ih s više stajališta; "...s obzirom na tvari od kojih su rukotvorine izrađene, s obzirom na tehnike izvedbe njihova ukrasa, dalje na funkcije i napokon na izvore toga ukrasa" (Gavazzi, 1944: 8). Time je uočio da su za ocjenu pučkih rukotvorina bitni i oni kriteriji koji nisu u većoj mjeri zastupljeni u uobičajenom postupku estetske valorizacije umjetničkoga djela, te da formalna analiza nije dostatna za njihovu cjelovitu procjenu. Uz poznavanje specifičnosti materijala i tehnika rada naročito je potrebno analizirati i značenje predmeta unutar zajednice, odnosno njegovu namjenu ili funkciju, kao i podrijetlo ukrasa. Zanimljivo je zapažanje da materijalna vrijednost predmeta ili tehnička vještina izrade nisu automatski i garancija njegove vrijednosti, te da je od presudne važnosti za njegovu procjenu sredina unutar koje ga sagledavamo (reprodukcija, original unutar zbirke, predmet unutar seoske sredine u kojoj je nastao ili se zatekao).

Analizirajući mnogobrojne isprepletene utjecaje i izvore određenih vrsta predmeta ili pojedinih motiva, Gavazzi pokušava odijeliti autohtoni, najstariji sloj hrvatskih seljačkih tvorbi kojega pronalazi u repertoaru geometrijskih ornamenata,¹² od kasnijih utjecaja (tursko-orijentalni, apeninski, panonski, te nešto slabiji alpski). Posebno spominje utjecaje gradskog umjetnog obrta i procese "poseljavanja" građanskih stilova, kao i postupak "...neprestanog preinačavanja svega staroga baštinjenoga kao i onoga novijeg i najnovijeg usvojenog likovnog blaga" (Gavazzi, 1944: 21). Tako se svaki predmet u nečemu razlikuje od predhodnoga, bez obzira na dugotrajno ponavljanje istih motiva i uzoraka.

Gavazzi je jasno ukazao na moguće nedostatke teoretiziranja koje uvažava samo estetske kriterije, te na nezamjenjivu ulogu etnologa u proučavanju ove vrste likovne djelatnosti. Osim toga dao je najcjelovitiji pregled hrvatske pučke likovne umjetnosti i naznačio smjernice za daljnje proučavanje.

U razdoblju nakon II. svjetskoga rata sustavnije se obrađuju tek pojedine vrste predmeta ili pojedinačni motivi, ali se znatno povećava broj znanstvenih radova i muzejskih izložbi na ovu temu. Najviše se piše o narodnim nošnjama i tekstilnom rukotvorstvu, pa se 1975. god. objavljuje cjeloviti pregled hrvatskih narodnih nošnji autorice J. Radauš-Ribarić. Znanstveni interes usmjeren je i na proučavanje drugih pučkih, umjetnički oblikovanih tvorevina, na motive ukrasa, kao i na tradicijsku arhitekturu. Etnografski muzeji u Zagrebu i Splitu priređuju čitav niz izložbi na kojima je prezentirana bogata likovna baština.

Iako se sada jasno iskristalizirala potreba enološkoga pristupa ovoj građi, ipak je pojam pučke likovne umjetnosti ostao na rubnom području interesa etnolo-

gije. Novija folkloristika također se nije značajnije bavila pučkim likovnim stvaralaštvom. Ovakav marginalan položaj unutar pojedinih znanosti i njihovnih disciplina pogodovao je umnožavanju nejasnoća i stvaranju pogrešnih, laičkih interpretacija. Iako su se povjesničari umjetnosti bavili naivnim načinima izražavanja, proučavanje pučke umjetnosti uglavnom su ostavljali etnolozima, očekujući od njih konačne odgovore na čitav niz pitanja vezanih uz ovaj pojam.

Osvrt Ž. Košćevića na knjigu *Narodna umjetnost* izdanu 1983. god., možda najbolje ilustrira njihova očekivanja. Iako priznaje da je zadatak integralne prezentacije ove cjeline vrlo kompleksan, on tvrdi da sintagma "narodna umjetnost" ne može pružiti dovoljno čvrsti strukturalni oslonac za suvremeni znanstveni pristup, a njeno prihvaćanje, uza sve ograde, znači opredjeljenje za tradicionalni metodološki pristup pukog nabiranja i opisivanja građe. Podjela knjige na dva dijela, na dio o tzv. materijalnoj i tzv. duhovnoj kulturi također je za njega poznati znanstveni stereotip, kao i podjele na formu i sadržaj. Odsutnost jedinstvenoga metodološkoga obrasca reflektira se u proizvoljnom mijenjanju analitičkoga koda (morfološka analiza elementarnih ornamentalnih formi, pa regionalno razvrstavanje, pa inventarizacija prema materijalu, tehnici i funkciji pojedinih grupa predmeta, potom marginalna analiza sadržaja i pokušaj historizacije), kao i u vrlo proizvoljnoj upotrebi pojma umjetnosti (Košćević, 1984: 129-131).

Postavljajući ovome radu zadatak kratkoga uvida u povijest interesa za pučku likovnu kulturu, zaključno ističemo da je terminološka nedefiniranost osnovni razlog nejasnoća vezanih uz ovaj pojam. U predhodnome tekstu koristili smo termine onako kako su ih navodili pojedini autori, pa možemo uočiti da se govori o narodnoj, pučkoj, seljačkoj umjetnosti, odnosno stvaralaštvu, tvorbama ili pak rjeđe o etnografskoj umjetnosti.

S obzirom na karakter kulturnih strujanja, pojam pučke likovne umjetnosti također je interpretiran na različite načine. Dok su se romantičari, putopisci i kolekcionari divili kolektivnome stvaralačkome geniju naroda, likovni djelatnici i industrijalci nastojali su ga oživotvoriti putem primjene tradicijskih pučkih tehnika i motiva u suvremenome oblikovanju. Kao što se često inspiracija i uzor za umjetničko oblikovanje pronalazi u prošlosti, tako se sada i pučko likovno stvaralaštvo našlo u centru interesa hrvatske kulturne i intelektualne javnosti. Bilo da se radilo o izradi predmeta po pučkim uzorima ili o pokušajima stvaranja likovnih teorija, ova su nastojanja uvijek bila povezana s potrebom definiranja prepoznatljivoga nacionalnoga umjetničkoga stila. Karakteristično je da sva ta pojedinačna i grupna, likovna i kulturna strujanja, kroz različite pristupe hrvatskoj pučkoj umjetnosti, govore više o vlastitome karakteru, negoli o predmetu svoga interesa.

Etnografi, etnolozi i prvi muzejski djelatnici također polaze od estetskoga kriterija pučke likovne umjetnosti, ali sada sa svrhom njenoga očuvanja kao dokumenta hrvatske kulture. Prelazeći iz praktične primjenljivosti u područje znanstvenoga interesa, pučka likovna umjetnost postaje predmetom proučavanja etnologije, te manje povijesti umjetnosti. M. Gavazzi određuje je kao sastavni dio hrvatske pučke kulture, te ukazuje na potrebu njenoga etnološkoga proučavanja, a tek potom

i estetske valorizacije. Međutim, nakon njegovoga rada na ovome području, nije se uspjela izgraditi suvremena znanstvena sinteza hrvatske pučke likovne umjetnosti koja bi polazila od tih osnova.

Danas je cjelokupni interes za pučku umjetnost gotovo neznatan. Pokušaji primjene pučkih likovnih motiva u suvremenome umjetničkom oblikovanju su sporadični, izrazito komercijalni i uglavnom bez značajnijih rezultata, a rijetke iznimke kao da tek potvrđuju pravilo. Iako se još ponegdje mogu zateći "pučki suveniri" namijenjeni prodaji na seoskim i gradskim sajmovima,¹³ kao i izrada narodnih nošnji prema starim originalima, ne može se govoriti o umjetničkome karakteru tih proizvoda, a ponekad niti o solidnome zanatskome radu. Preslice čiji se bogati drvorezbarski ukras svodi na jednostavne otiske, pletene vunene torbice umanjenih dimenzija što ukrašavaju stanove i automobile ili dijelovi nošnji koji se oblače samo za svečane prilike, tek su predmeti uspomene i sentimentalnoga odnosa novopridošloga gradskoga stanovništva prema tradicijskoj kulturi zavičajnoga kraja. Dio gradske publike drži da su ti novokomponirani proizvodi seoskoga podrijetla kičasti i neukusni, za razliku od onih koji su nastali u prošlosti i koji u nekim primjercima pokazuju visoke zanatske i umjetničke domete. Tako se interes za pučko rukotvorstvo svodi danas na nostalgичno divljenje etnografskim predmetima u muzejskim vitrinama, koji se vrlo rijetko koriste kao predložak za izradu suvremenih odijevnih i drugih kreacija.

Međutim, činjenica postojanja posebnoga estetskoga ukusa novogradskoga stanovništva ruralnoga podrijetla kojim, između ostalog, ono gradi i potvrđuje svoj kulturni identitet, te odnos i reakcije tradicionalno građanske sredine, upućuju na mogućnosti kulturno antropološkoga proučavanja. Dosadašnja kulturno historijska etnologija, pa ni novija folkloristika, nisu pokazale veći interes za ovo područje narodne kulture i stvaralaštva. Otežavajuća je okolnost svakako bila u tome što su se ozbiljnija istraživanja pučke umjetnosti javila relativno kasno, u vrijeme industrijalizacije i ujednačavanja kulturnih razlika sela i grada, što je uzrokovalo njene kvalitativne degeneracije, te dovelo u pitanje njenu specifičnost i vrijednost. Različite interpretacije koje su slijedile uglavnom nisu imale čvrste osnove proizašle iz analize pojma, koji se upravo po svojoj specifičnosti, kao i pod utjecajem navedenih okolnosti, ubrzano mijenjao i prilagođavao.

Sigurno je da se pučko likovno stvaralaštvo ne može obuhvatiti klasičnom europskom poviješću umjetnosti i da ga treba proučavati prvenstveno kao dio hrvatskoga folkloru. Tako bi suvremena znanstvena istraživanja pučke likovne umjetnosti trebala obuhvatiti i njene kvalitete trajanja i transformacija, pretpostavljajući vrijednost ove kulturne pojave vladajućim estetskim normama.

Na Međunarodnom kongresu za pučku umjetnost u Pragu 1929. god.,¹⁴ polemiziralo se o njenome umjetničkome karakteru, kao i o područjima proučavanja etnografije, folkloru i pučke umjetnosti. Iako neopterećena ograničenjima pojedinih znanosti i njihovih disciplina, još su i danas pitanja umjetničkoga i pučkoga karaktera ove vrste likovnoga stvaralaštva ostala bez jasnih odgovora.

BILJEŠKE

1. Misli se na romantizam kao razdoblje u europskoj likovnoj umjetnosti I. pol. 19. st., s retardiranim odjecima u II. pol. 19. stoljeća.

2. Don. F. Bulić priređuje već 1880. god. izložbu narodnih nošnji sakupljenih u zadarskoj i benkovačkoj okolici. Kamilo Tončić, pri Zanatskoj školi u Splitu, 1907. god. osniva etnografsku zbirku. Ostale značajnije zbirke koje prethode osnivanju Etnografskog muzeja u Splitu a potom i u Zagrebu: zbirka S. Bergera, S. Laya, L. Horvata, F. Hefelea, M. Štampfelj, M. Cepelića, F. Kuhača, A. Mesića, B. Bogišića, J. Miš, V. Vuletića-Vukasovića, N. Bruck-Auffenberg. I. Kršnjavi na osnovu sakupljene zbirke pučkih radova inicira osnivanje Obrtnog muzeja u Zagrebu.

3. Čak je i austrijska nadvodvotkinja Marija Jozefa, prilikom posjeta Dalmaciji, naručivala kod seljanki vezene motive za svoju toaletu.

4. Tragedija hrvatske tekstilne kućne industrije (1907), Za unapređenje naše kućne industrije (1930), Prijedlog za unapređenje naše kućne radinosti povodom izložbe Zagrebačkog zbora u jesen 1932.

5. Naša narodna umjetnost, Split, 1931, str. 13: "Društvo je u tu svrhu kroz samu jednu godinu svoga opstanka naredilo više od 120 komada što većih, što manjih krosana i to: vertikalnih brzokrosana, horizontalnih stana ili tara, malih ručnih za tečajeve, nekoliko specijalnih, i lijep broj krosnica njemačkog sistema po kojima se u Austriji i Njemačkoj uvelo tkanje većim dijelom po školama kao redoviti ručni rad".

6. 1923. god. osnovana je etnološka katedra na Teološkome fakultetu u Zagrebu. 1927. god. M. Gavazzi osniva samostalni studij etnologije i seminar za etnologiju sa bibliotekom na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

7. Matasović je bio upoznat s ranijom publikacijom likovne grupe "Der blaue Reiter" u Munchenu, u kojoj je objavljena građa o pučkom slikarstvu na staklu.

8. Različiti stavovi likovnih grupa "Trojica" i "Zemlja", kao primjeri čiste i angažirane umjetnosti, prepoznatljiviji su i u različitim pristupima pučkoj umjetnosti kod Lj. Babića i K. Hegedušića.

9. Već u opusu "prvog ilirskog slikara" V. Karasa (1821-1860) nalaze se teme iz narodnoga života (Djed i unuk) i studije narodnih nošnji (Ličanka, Slunjanka)

10. Npr. iz fundusa Etnografskog muzeja u Splitu: crteži i skulpture Z. Borelli, slike A. Franičevića, crteži G. Turković.

11. Općenito su to sva likovna ostvarenja (u hrvatskoj povijesti umjetnosti) sa folklornim sadržajima na tematskoj razini djela, čija formalna razina nadilazi re produciranje motiva. Ovaj je problem direktno povezan sa umjetničkom kvalitetom određenoga ostvarenja.

12. To su različiti geometrijski motivi tkanja izvođeni tehnikom "prebiranja", a možda i "klječanja". Zatim oni na drvorezbarijama (cik-cak, "zubre", vjerojatno i šesterokrake rozete, krugovi i kružići...; možda i motivi pletenaca i "rakovica"), neki motivi šarenih jaja (kukasti križ i sličan motiv s tri kraka zaobljenih

crta), te jednostavne geometrijske šare nekih lončarskih seljačkih proizvoda (krugovi, niz koncentričnih krugova, jednostruke ili višestruke paralelne crte, nizovi točaka, jednostruke ili višestruke valovite crte). Vjerojatno i geometrijski motivi predmeta ukrašenih kositrom ili željeznim okovom ...

13. Npr. drvene igračke i predmeti za kućanstvo prodaju se i danas na sajmu sv. Duje u Splitu.

14. Narodna starina VIII, Zagreb, 1929, str. 64.

LITERATURA

Babić, Ljubo: *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, 1943

*** *Boja i sklad*, Zagreb, 1943

Belović-Bernadzikowska, Jelica: *O renesansi naše veziljačke umjetnosti*, Trst, 1905

Bruck-Auffenberg, Natalia: *Dalmacija i njena narodna umjetnost*, Trst (Beč?), 1912

Čulinović-Konstantinović, Vesna: *Narodna umjetnost u funkciji života 1910-1990*, Etnografski muzej, Split, 1990 (katalog)

Gavazzi, Milovan: *Hrvatska narodna umjetnost*, Zagreb, 1944

Gjetvaj, Nada: Etnografski muzej u Zagrebu, *Etnološka istraživanja* 5, Zagreb, 1989

Grgašević, Jaša: *Umjetni obrt*, Zagreb, 1926

Košćević, Želimir: D. Petrović, M. Prošić-Dvornić, *Narodna umjetnost, Narodna umjetnost* 21, Zagreb, 1984, str. 129-131 (prikaz)

Kus-Nikolajev, Mirko: Ekspresionizam u seljačkoj umjetnosti, *Etnološka biblioteka* 6, Zagreb, 1929

Matasović, Josip: Pučki ekspresionizam, *Život umjetnosti* 37-38, Zagreb, 1984, str. 87-105

Muraj, Aleksandra: Teorijsko metodološke zamisli Antuna Radića i njihov utjecaj na etnološki rad u Hrvatskoj, *Etnološka tribina* 6-7, Zagreb, 1984, str. 31-36

Naša narodna umjetnost, Etnografski muzej, Split, 1931

Petrović, Đurdica i Prošić-Dvornić, Mirjana: *Narodna umjetnost*, Beograd, 1983

Radauš-Ribarić, Jelka: *Narodne nošnje u Hrvatskoj*, Zagreb, 1975

Vojnović, Branka: Ljubo Babić i pučka umjetnost, *Ethnologica Dalmatica* 1, Etnografski muzej, Split, 1992, str. 109-115

INTEREST IN CROATIAN FOLK ART

(Summary)

The interest in folk art in Croatia first began sporadically by recording folk costumes, while describing areas isolated from urban influence. The earliest descriptions and drawings of folk costumes are found in the works of foreign travel writers at the end of the 18th century. During the 19th century, influenced by Romanticism, a great number of private collectors gathered works of folk art, primarily textile handicrafts. As early as the beginning of the 20th century there were numerous collections for didactic use of folk motifs in schools and companies of so-called artistic craftsmanship, but also served for the founding of the first ethnographic museums in Split and Zagreb. This period of interest in folk art is characterized by its correlation with the complex of applied arts and the aspiration to realize the universal national ornamental style. Gradually, the idea of the artistic handicrafts production is supplemented by the need for forming an autochthonous style of the entire Croatian art, on the model of folk art. Therefore the interest in folk art now leaves the need for practical applicability and enters the sphere of theoretical, scientific research, characteristic of the period between the two World Wars. Now folk handicraft is a subject of ethnological study and museological interpretation so its aesthetic values primarily give way to the importance for documenting and preserving the Croatian folk art culture. The ethnologist M. Gavazzi with his book from 1944 is considered the greatest contribution to the study of Croatian folk art. He pointed out the faults of strictly aesthetic valuation and the irreplaceable role of the ethnologist in the study of this type of art work, defining it as an integral part of Croatian folk culture. In the period after the II World War only particular objects or individual ornamental motifs underwent a more systematic study; there was more research work and museum exhibitions on this subject matter, but nevertheless a modern scientific synthesis has not yet been developed. Neither the past cultural and historical ethnology nor recent folklore study has shown a greater interest in this field of folk culture and creativity. Thus, even today Croatian folk art is terminologically and phenomenologically undefined. Industrialization and rapid adaptability left it at the very margin of scientific and popular interest being nothing more than a nostalgic admiration of ethnographic objects on display. But the presence of a specific aesthetic taste of the newly arrived urban population of rural background leads to the possibility of cultural and anthropological study. Surely, folk art cannot be studied in the light of the classic European history of art and should be viewed primarily as a segment of Croatian folklore. Further scientific research should therefore include both quality of duration and transformation, preferring the value of this cultural phenomenon to the existing aesthetic norms.

(Translated by Lada Gamulin)