



Izvorno, naslijeđeno ili naučeno

O nekim prijeporima oko Hlebinske škole¹

MARIJAN ŠPOLJAR

1. Uvod

Fenomen tzv. Hlebinske škole dugo je vremena predstavljao pojam na koji su se spoticala dva posve udaljena teorijska i kritičarska diskursa. Danas se više oko toga pojma ne lome koplja, ali ne zato što su do kraja razjašnjeni bitni prijepori nego zato što se polje interesa relociralo – s pitanja geneze i povijesnih odnosa na specifičnosti individualnih govora, u kome su povijesni odnosi i društvene okolnosti i nadalje bitne za konstituiranje nekog fenomena, ali ne određuju interne i vrijednosne osobine samoga djela. Ukratko, umjesto pojava koja su svjedočila samo o kontekstualnoj situaciji, težište rasprava danas je uglavnom pomaknuto u smjeru gdje se ne robuje okolnostima nastanka djela nego je u središtu interesa samo djelo u njegovoj intaktnoj poziciji i značenju.

Ni jedan od ovih pristupa ne može, sam za sebe, odgovoriti na mnoštvo pitanja koja se u povodu svake od pojedinačnih pojava otvaraju u posebnoj formi. Kada se k tome doda i ogromno područje autsajderskog stvaralaštva i svih onih pojava koje se vezuju uz art-brutištičku likovnu sferu i stvaralaštvo „neprilagođenih“ otvorena se pitanja ozbiljno multipliciraju. Neka od tih pitanja reflektiraju, doduše,

primarnu razinu autorova odnosa i prema svome neposrednom okruženju, ali se taj postupak odvija unutar rahlog polja subjektivnih mitologija, u kome nema ni prostora ni potrebe za zahvaćanjem cjeline, pa ukonačnici ni za definiranjem distinktivnih odnosa među pojedinim područjima. To, dakako, bitno umanjuje mogućnost da se davno formulirane teze procjene i u novim okolnostima, ali i da se udaljeni polovi i divergentni zaključci pokušaju sumirati kako bi se dobio kakav-takav prihvatljiv teorijski okvir za pojave u cjelini, a ne samo za izdvojeni krug davno konsekriranih pojava, uglavnom oko primjera Carinika Rousseaua i francuskih naivnih slikara. Time se jedan fenomen, prije 50 – 60 godina gotovo u središtu teorije i kritike, nepravedno zaboravlja, a time gubi mogućnost da se i pojava kao što je Hlebinska škola razmotri kao, po našem mišljenju, jedna od bitnih problemskih vrijednosti za razjašnjenje pitanja sadržaja, kvalitete, morfologije, granice i geneze naivne umjetnosti u cjelini.

2. Škola ili „škola“

Zašto nam se ovo kasno postavljanje pitanja, izvan aktualnih rasprava koja dotiču neka sasvim nova područja, ipak čini i potrebnim i neobično korisnim? Pitanje može li „škola“ biti pojam u bilo kojem smislu vezan uz područje koje se i u najširim definicijama određuje kvalitetom svoje ničim sputane autohtonosti i singularnosti nije stoga samo načelno pitanje. Ili – u nastavku – prometnuto i u logički slijed: ako je posrijedi škola, onda je tu,

¹ Prošireni i prerađeni tekst kojeg je na znanstvenoj konferenciji u Muzeju naivne umjetnosti u Moskvi 27. – 28. 10. 2013. godine pročitao ruski kolekcionar naive Vladimir Temkin i koji je, u prijevodu Sonje Vresk na ruski jezik, objavljen u Zborniku konferencije pod naslovom *Neki prijepori oko Hlebinske škole*.

osim prijenosa oblika, kobno i naukovanje o tom obliku, odnosno usvojenje tehnološkog recepta u izvedbi rada.

Želimo li obraniti Hlebinsku školu u oba ova negativna određenja to možemo učiniti na dvije razine. S jedne strane, sasvim izravno i s mislima na konkretno stanje, možemo reći da „učenje“ jednih od drugih, doduše, rađa neka konvencionalizacijom i nekritičkim prijenosom gotovih formula u tehnici, morfologiji i ikonici, pa joj čak, u krajnjem slučaju „*prijeti opasnost da se razvije u neku akademiju amaterizma, u neki istočni Monmartre*“, kako je već prije 40-ak godina upozoravao K. Jurgen-Ficher,² ali i da prave umjetničke osobnosti preoblikuju zajedničku bazu prema individualnim stvaralačkim preferencijama. Ili, u slučaju tehničke uglađenosti i zanatskog virtuoiziteta – i uz rizik da je umjetničko djelo „*javljaajući se sada na razini čistog artizanstva, prestalo biti čin egzistencijalne osmišljenosti umjetnikova djelovanja*“³ – ponekad možemo prepoznati duh i karakter umjetnika, kao i intenciju autora. Elementarizam i zakočeni stil ne moraju uvijek biti presudni nositelji i označnice za dubinu subjektivnog pregnuća. S druge strane, ako želimo predočiti prave, pa i dublje razloge tih prakti bit će neminovno obratiti se povijesnoj slici.

3. Hlebinska naiva između tradicije i modernosti

Naivna je umjetnost, kao što je poznato, rezultat okretanja od kanoniziranih postulata europske umjetnosti prema subjektivizmu i romantizmu te prema traženju inspiracije u primitivnoj, spontanoj i elementarnoj vrijednosti. Od Van Gogha do Mauricea Denisa već su bile stvorene sve pretpostavke za pojavu „naive“: Henri Rousseau stoga nije iznenađenje nego prirodni rezultat promjene kulturne i umjetničke paradigme! No, makar ovaj pariški carinik izlaze već od 1886. godine na Salonu nezavisnih, 1911. godine izlazi mu prva monografija, a u *Košnici* ga slikari, pjesnici i boemi naveliko slave, on je izdvojena pojava sve do 1928. godine kada će Wilhelm Uhde poka-

zati svoje *Slikare sveta srca*. Tom grupom naivnih slikara u kojoj su bila velika imena francuske naive (Seraphine Louis, Camille Bombois, Louis Vivin, Andre Bauchant i drugi) naivna se umjetnost definitivno pozicionirala kao značajan kulturni i umjetnički fenomen.

Gotovo istovremeno u Parizu je boravio slikar Krsto Hegedušić koji je ondje zapazio radove na staklu francuske umjetnice Valentine Prax što ga je podsjetilo na staro postbarokno slikarstvo koje je viđao u Hlebinama. S takvom popudbinom Hegedušić je doista došao u Hlebine gdje je, kao što se zna, sve počelo prilično bezazleno. Prije toga, međutim, nastaje *Bilo nas je pet v kleti* (1927.), paradigmatičko djelo, ne samo za Krstin opus, nego i kao orijentir i „baza pučkog likovnog govora“. Sve je bilo tu: i tehnika slikanja na staklu, i kolorit, i tipologija, i fascinacija Brueghelom. Ostalo je postalo povijest.

Krsto Hegedušić, obiteljskim korijenima vezan uz ovo zagubljeno podravsko selo, zagrebački đak likovne akademije i pariški stipendist, poznavalac europske umjetnosti i njezin poštovalac, ali i pobornik „nezavisnosti izraza“ naših autora, zapazio je početkom 1930-ih godina spontane „dječje“ radove dvojice mladih seljaka: Ivana Generalića i Franje Mraza. Kako je unutar koncepcije socijalno orijentirane Grupe Zemlja (Hegedušić je bio jedan od osnivača i najagilniji organizator) postojala lijevo motivirana ideja dokazivanja kako klasa ne određuje umjetnički izraz niti stvaralačku predispoziciju, akvareli i crteži ove dvojice amatera bili su živi dokaz nekih od temeljnih „zemljaških“ teza. Sve što je ovome promotoru, Apollinaireu naše naive, preostalo bilo je da ih „jače“ uputi u tehniku slikanja i da im sugerira slikanje po motivima – često socijalno drastičnog – seoskog života. Generalić, dakle, nije bio rezultat potrage za umjetničkim genijem na rajskom otoku nego rezultat jednog socijalno-kulturnog eksperimenta, možda čak više kolateralni rezultat nego strogo programirani pokus.

Dakle, fenomen Hlebinske škole ima svoje korijene, svoju društvenu i kulturnu utemeljenost, svoju povijest. Ona nije nastala kao „otkriće“: dijelom je temeljena na narodnoj tradiciji i kulturnoj povijesti regije, ali je i povezana – direktno ili indirektno – s europskom tradicijom i europskom modernom umjetnošću. Takva apsorpcija raznorodnih kulturnih, po-

2 GAMULIN, Grgo: „*Plaidoyer za Hlebine*“, *Prema teoriji naivne umjetnosti*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti, 1999., 228.

3 MALEKOVIĆ, Vladimir: *O izvornoj ili naivnoj umjetnosti*. Zagreb, 2008., 33.



vijesnih i duhovnih vrijednosti, a ne slijednje statičnog modela autarkične i provincijske kulture koja bi proizlazila iz „naše sredine, folklor i rase“ rezultirala je specifičnim fenomenom. Kao i pri svakoj programski intencionalnoj pojavi, a hlebinska naiva to svakako jest, i ovdje su se izmjenjivali proturječni zahtjevi: Hegedušičevo ultimativno traženje „našega izraza“ i funkcionalizacija vlastite pedagoške prakse u radu s Generalićem, što se ukrštavalo, pa i potiralo, s iskustvima koje je ovaj slikar donio sa Zapada! Odbacivanje „importa“ moderne umjetnosti i vrijednosti koje bi se mogle podvesti pod pojam „forme“ ozbiljno je dovedeno u pitanje upotrebom likovnih elemenata te iste zapadnjačke umjetnosti. To je priča o tome kako je, „otkrivši“ u Parizu slikarstvo na staklu i sjetivši se slikarstva postbaroknih „glaža“, Hegedušić zapravo spojio dva udaljena zahtjeva: tradiciju i modernost.

Ne vidimo nijedan razlog zašto bi se naiva kao pojava vezivala samo uz anonimnu, seljačku kulturu, a pri tome se zanemarila njezina socijalno i kulturološki važnija dionica u genezi. Hegedušičev rad sa seljacima ne može se odvojiti od čitavog kompleksa kulture i kulturne akcije na selu, od specifičnog spoja tradicije, kulture i ideologije, od socijalne transformacije sela u 1920-im i 1930-im godinama kada nastaje, u mnogim elementima slabo istražena, simbioza seljačke i gradske kulture. Hlebinska naiva često je hvaljena, čak adorirana kao kolektivna pojava, a kritizirana kroz primjere individualnih doprinosa. Kao da je njezin usud da ostane fenomen nekog kolektivnog, seoskog, folklorom povezanog pokreta, a ne vrijednost koja se mjeri svojim individualiziranim, likovnim i estetskim dometima. To nipošto ne znači zapostavljanje konteksta, ali se on, za razliku od nekih popularnih interpretacija, mora gledati u složenom povijesnom i socijalnom smislu.

4. Od uspjeha i slave do sumnji

Jedna od takvih društvenih okolnosti je i recepcija hlebinske naive i njezin veliki svjetski uspjeh. Prvi dokaz tih pozitivnih prihvaćanja zbio se u Francuskoj, u Parizu, prije više od 60 godina. U jednoj maloj galeriji Jugoslavenskog kulturnog centra na rue Louis-le-Grand Ivan Generalić je 1953. godine izložio svoja stakla koja su pokazala veličinu, moć i izvor-

nost najznačajnijeg autora hrvatske naivne umjetnosti. Opaska Marcela Arlanda o Generaliću koga je „rodila zemlja“ kroz simboličku je riječ objašnjavala bit te umjetnosti; njezinu povezanost s ambijentom, njezinu autentičnost i njezinu jednostavnost. Dakle, upravo one vrijednosti koje je, promovirajući Carinika Rousseaua, zastupala i pariška avangarda pola stoljeća ranije.

Zaredale su se, zatim, druge izložbe: prije 56 godina u Palais International des Beaux-Arts u Bruxellesu održana je velika manifestacija posvećena jubileju pola vijeka moderne umjetnosti. Ta izložba bila je ponajmanje prigodničarska: u stručnom i serioznom izboru predstavljena su najeminentnija imena moderne europske umjetnosti, s obimnim katalogom u kome su objavljene reprodukcije mnogih od danas popularnih i često citiranih radova. Unutar segmenta naivne umjetnosti, u toj reprezentaciji nastupio i Ivan Generalić s dvije poznate slike (*Rekvizicija* i *Pod ruškom*), čime je na velika vrata ušao u povijest moderne umjetnosti. Mada su već i ranije Generalić i neki drugi autori imali zapažene nastupe na prestižnim izložbama (uz spominjanu parišku, sudjelovanje na III. bijenalu u Sao Paulu 1955. godine, velika izložba primitivnih umjetnika Jugoslavije povodom godišnje skupštine AIC-e u Dubrovniku 1956. godine), tek je ova briselska manifestacija u punoj mjeri potvrdila internacionalni značaj Ivana Generalića, pa i nekih drugih umjetnika iz Hlebinske škole.

Dakako, mnoge su se prilike i tendencije u umjetnosti promijenile u 60 godina od izlaganja Generalića u Parizu i u više od pola stoljeća od Bruxellesa. U međuvremenu su i neke ustaljene podjele prekinute, a sigurne pozicije relativizirane: naivna je umjetnost, u njezinim povijesnim relacijama, ostala na mapi moderne umjetnosti, ali su njezine pozicije prilično uzdrmane, a vrijednosti relativizirane nakon revizije koja je učinjena tijekom 1960-ih i 1970-ih godina. Osim toga, opći interes za nju, tako karakterističan za zlatno razdoblje naive, danas je češće rezultat nekih socioloških činjenica nego stvarnih umjetničkih potreba i interesa.

Hlebinska škola jasan je primjer „jedinstvene kolektivne duhovne i kulturne konstitucije. (...) Pa, ipak, teško je vjerovati da se u ovoj ubrzanjoj i užurbanoj današnjici jedna



Sl. 1. Krsto Hegedušić: *Bilo nas je pet v kleti*, 1931., ulje/staklo, 305 x 380 mm (privatno vlasništvo, Stjepan Lončarić).

takva ikonika i, ujedno, veoma čvrsta i „centripetalna“ stilistika mogu još dugo godina održati“ kako piše Gamulin⁴ već 1960-ih godina, upozoravajući na šablonu, repetitivnost i deindividualizirano, nasljedno baratanje gotovim inventarom znakova, tema i načina slikanja. No, nezavisno od ove, zapravo očekivane, profanacije, ono što je za Hlebinsku školu bilo pogubnije je prihvaćanje teze o apsolutnoj nemogućnosti da se unutar „škole“ (kao nepreciznog, a popularnog naziva za tendencije ulančavanja osobnih izraza u zajednički – inercijom i komocijom, ali i nekim kulturno-socijalno uvjetovanim razlozima – stilski i sadržajni okvir) ostvare autonomne umjetničke vrijednosti. Ta je tema, u našim okvirima, otvorena vrlo rano, već od prvih „zemljaških“ rezultata u radu s hlebinskim autodidaktima, a osobito u kritičarskom i kustoskom djelovanju Miće Bašičevića. Taj je kritičar, od ranih 1950-ih godina, a posebno u 1960-im godina, vrlo otvoreno, u stalnoj polemičkoj vatri s Krstom Hegedušićem i njegovim interesnim i idejnim lobijem, zagovarao naivu kao ono područje kreativne djelatnosti u kome se najizvornije potvrđuje načelo slobodne, od vanjskih okolnosti neuvjetovane i s „prirodnim“ životom povezane umjetničke prakse. Takva teza isključivala je „školu“: stoga je Bašičevićev napor bio usmjeren ka dokazivanju Generaličeve autohtonosti i nevezanosti uz Hegedušića

4 GAMULIN, Grgo: Nav. dj., 231.

ćev likovno-socijalni eksperiment i uz pažljivo, od javnosti potpuno sakriveno, upućivanje na autorovu imaginaciju.⁵ Sličnu praksu Bašičević je primijenio i s drugim autorima Hlebinske škole, a osobito u radu s autorima izvan Podravine. Negirajući „mentorstvo“ kao metodu i dekonstruirajući Hlebinsku školu on je, paradoksalno, primijenio istu metodu kao i Hegedušić 30-ak godina ranije. Srećom – s istim ili još boljim rezultatima.

5. Hlebinska škola – završena epizoda naivne umjetnosti

Premda će se i danas i sutra pojavljivati kreativni izrazi „naivnih“, „prostodušnih“, „neprilagođenih“ i „autsajderskih“ autora koji će se očima i dušom velikog djeteta zagledavati u čudo života, sanjajući nevine snove o arkadijskim vrtovima ili afektivno uranjajući u najdublje zakutke čovjekove psihe, stvarajući izvan povijesti i čvrstih socijalnih okvira, teško je očekivati bilo kakvu buduću usporedbu s onim primjerima iz povijesti naivne umjetnosti koje su već prije nekoliko desetljeća stekle karakter i status definirane i zaokružene pojave. U tom smislu ni pojava poznata kao Hlebinska škola nema svoju akceleriranu i transpovijesnu protežnost: uvjetni refleksi još tu i tamo produciraju koje zanimljivije ime na tragu toga fenomena, ali je hlebinska epizoda, kao i cijela hrvatska naiva uostalom, definirani i povijesno završeni proces. Srećom, unutar toga fenomena toliko je još neistraženih mjesta, slabije poznatih autora, neprepoznatih vrijednosti, a konačno i potrebe za opetovanim svjedočenjem već zabilježenih vrijednosti, da fenomen nikako nije „mrtav“, niti su korice te knjige bujnoga i maštovitoga sadržaja zauvijek zatvorene. Čak ni mnogobrojni današnji nastavljači, mnogi od njih s plemenitim, ali uzaludnim namjerama održavanja svježine tinjajućeg pokreta, ne remete više stabilnu, višestruko verficiranu konstrukciju fenomena.

Hlebinska škola u tom je smislu pojam koji

5 Time je Bašičević, zapravo, negirao temeljnu Hegedušićevu pouku Generaliću i Mrazu o tome da slikaju ono što vide. „Teoriju slikanja viđenog prvi je pobio sam Generalić, koji također misli da slika što vidi, a ipak je naslikao *Spredov Štefa Halačeka, čovjeka koji je još i danas živ*“. BAŠIČEVIĆ, Mića: *Studije i eseji, kritike i zapisi 1955-1963*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti (priredio V. Crnković), 1995., 161.



ne označava metodu, nego proces: to je „škola“ u kojoj se, barem u prvih 30-ak godina, ne uči i štreberski prenosi znanje ili iskustvo, nego se oko jedne inicijative, privlačnim zovom autoriteta, okupljaju pojedinci, u prvo vrijeme svjesni da svoju ulogu moraju pažljivo dozirati, a onda sve više uvjeravani i uvjereni da svoju umjetničku iznimnost trebaju distribuirati na okolinu. U prvom krugu ulogu „učitelja“ nosio je Krsto Hegedušić, u drugom krugu (poslije 2. svjetskog rata) „učenik“ Generalić postaje „učitelj“, koji i nadalje „uči“ (recimo, od novoga „učitelja“ – Miće Bašičevića), da bi u trećem krugu više jakih individualnosti, raspršenih u Hlebinama i okolnim selima (autori poput Večenaja, Kovačića, Gažija, Mehkeka ili LACKOVIĆA) postalo nositeljima ideje i njegovim legitinimnim reprezentantima. Pri tome, kako se koncentrični krug širi, tako se topi i supstanca koja je hranila fenomen i on se pretvara u sve neinventivniju varijaciju temeljne ideje i bazične prakse.

Ovakvo zazivanje bolje prošlosti nije puka nostalgija. To je pokušaj da se fenomen hrvatske naive, odnosno njezin najproduktivniji segment koncentriran na autore Hlebinske škole, istakne u onom njezinom dijelu koji je historiziran i unutar moderne europske umjetnosti. Kada se sagleda u cjelini jasno se može vidjeti da Hlebinska škola nije samo, a kamoli isključivo, neka jednostavna apologija prirode i zagovaranje pastoralnog života. U prosjeku, a da ne govorimo o najboljim primjerima, seoski umjetnici nisu uljuljkani u idilu nekog općeg pomirenog svijeta, u savršenstvo odnosa čovjeka i prirode: njihova je reakcija često kritička, a shvaćanje svijeta podložno upitima i strahovima te opisano tamnim tonovima. Ispričana priča nikada nije samo realistički prikaz nego na poseban način i simbolička interpretacija.



Sl. 2. Ivan Generalić: *Sprevod Štefa Halačeka*, 1935./36., ulje/platno, 500 x 470 mm (M. Moderna galerija Zagreb, snimio: Goran Vranić).