

Četvrto desetljeće 1931-1941.

Naiva se u Hrvatskoj (i Jugoslaviji) javlja početkom četvrtog desetljeća XX stoljeća kao rezultat nekoliko premisa: prvo, **novorealističkih tendencija, strujanja što se manifestiraju na širokom evropskom planu, osobito dvadesetih godina** («novi realizam», *Neue Sachlichkeit*, «magični realizam», grupa »Zemlja« itd.); drugo, **svjesno primitivističkih tendencija** suvremenih umjetnika, što se počinje iskazivati od trenutka kad se interes premješta s estetski lijepog, u klasičnom smislu pojma, prema novim tipovima ljepota; i treće, iskustva **naiva** («modernih primitiva»), što je u Evropi aktualno od početka stoljeća (Rousseau, Pirosmanshvilij).

Sinteza novog realizma i svjesno primitivističkih komponenti u nas se očituje u specifičnom »kritičkog realizma«, tzv. »socijalnoj umjetnosti«, što najpregnantnije dolazi do izražaja u djelima Krste Hegedušića i članova grupe »Zemlja«, a rezultat je novog shvaćanja **karaktera umjetnosti** i njene funkcije, njene **društvene uloge**: stvaralačka se pozornost naime počinje sve više usmjeravati na **kritičko prikazivanje** društvene stvarnosti, čime socijalno-politički momenti sve više dolaze do izražaja. Naravno da je te pojave nemoguće promatrati isključivo na likovnom planu, a zanemariti pritom ogroman utjecaj drugih medija, u prvom redu pisane riječi,¹ što je javlja kao posljedica širih društvenih, ideoloških, političkih i umjetničkih previranja. Pri tome su ogromnu ulogu odigrali i izravni odjeci Oktobarske revolucije, boljševizma i lenjinizma kao i kult »proleterske književnosti«. Na širim jugoslavenskim prostorima to se manifestira u pokretu tzv. »socijalne literature«, jedne od »najsloženijih i najspornijih pojava« naše književnosti uopće.² No u vezi s pojavom seljaka-slikara a potom i radnika-slikara, pojavom dakle likovnog izraza umjetnički neškolovalanih stvaralaca, čime stizemo i na prag zbivanja koja će u jednom dijelu rezultirati naivom,³ ne smije se zaobići ni djelovanje Hrvatske seljačke stranke i izvorne ideologije braće Radica, osobito njihovih prosvjetiteljskih i kulturnih nastojanja (što se nadalje pozitivno manifestiralo u pojavi književnosti seljaka-pisaca, čiji je najtipičniji i najbolji predstavnik Mihovil Pavlek Miškina).

Za razliku od tada poznatih realizama, spomenute novorealističke tendencije u likovnoj umjetnosti Hrvatske karakterizirao je djelomično i duboki socijalni i politički angažman, što dakle

nije značilo samo težnju prema realističkom tretmanu, već i želju da se aktivno utječe na promjenu društvene stvarnosti, pa se u tome manifestirao i eminentno **revolucionarni karakter** tog realizma.

Ove novorealističke i svjesno primitivističke tendencije postaju osobito aktualne od druge polovice trećeg desetljeća; pritom se prvenstveno misli na iskustva s poznate izložbe **Groteske** Otona Postružnika i Ivana Tabakovića u zagrebačkom Salonu Ulrich 1926. Druga i odsudna komponenta, koja je potom pokrenula i sva zbivanja što su napokon rezultirala naivom, bijaše djelo i aktivnost Krste Hegedušića; u Parizu godine 1926. on »otkriva« Flamance i Holandane, posebno se oduševljava Pieterom Bruegelom, a istodobno upoznaje i slikarstvo Rousseaua i Pirosmanshvilija. U drugovanju s Leom Junekom, Hegedušić sve konkretnije razmišlja o »našem likovnom izrazu« zasnovanom na prikazu domaće primitivne sredine, običaja i tipova, te se, kao Postružnik i Tabaković, počinje služiti »primitivističkim elementima«, kojima pokušava »potpunije i primjerenije« izraziti svu kompleksnost naše stvarnosti. Pritom dolazi i do uvjerenja o nužnosti pokretanja jednoga novog likovnog udruženja, u kome bi se umjetnici okupljali isključivo po ideološkim i **estetskim** afinitetima (a ne po generacijskoj ili teritorijalnoj pripadnosti). Formiranjem grupe »Zemlja« u Zagrebu 1929, čime se spajaju Hegedušićeva i Postružnikova nastojanja (kao i neke druge tendencije koje, međutim, nisu relevantne za pojavu koju istražujemo, u arhitekturi npr.), odmah se naslućuje i problem likovnog izraza slikarski (umjetnički) neškolovalanih stvaralaca, kao najdirektnija posljedica novog shvaćanja umjetnosti i njene društvene uloge.

U programu Udruženja umjetnika »Zemlja« od 22. 5. 1929, kojeg je sastavio Krsto Hegedušić, u poglavlju II/točka 1. piše: »Popularizacija umjetnosti (izložbe, kružoki, predavanja, štampa)«. U Manifestu pak kataloga prve izložbe ove grupe, održane iste godine (studeni 1929) u Zagrebu, nalazimo: »Treba živjeti životom svog doba... Treba stvarati u duhu svog doba... Savremeni život prožet je socijalnim idejama i pitanja kolektiva su dominantna... Jer su umjetnost i život jedno«. Prikaz domaće primitivne sredine, običaja i tipova, i to prvenstveno seljačkih, čime se pokušalo realizirati geslo da su »umjetnost i život jedno«, bilo je logično

opredjeljenje s obzirom da je gotovo 80% stanovništva Hrvatske tada činilo seljaštvo. Popularizacijom umjetnosti nije se željelo samo što potpunije izraziti život, već također omogućiti seljaštvu (i radništvu, tzv. »četvrtom staležu«) da, spoznavši sebe i svoj položaj u društvu, počne svjesno djelovati na **izmjenju** svoga **socijalnog** i **političkog statusa**. Ideološki su razlozi bili dakle odsudni u tim nastojanjima da se podstakne umjetnički izričaj najširih društvenih struktura. Stoga je kritičar Georg 1931. npr. i mogao zaključiti da se »Krstu Hegedušić... ne zadovoljava time da daje slike i crteže bliske radniku i seljaku. On hoće da likovnu umjetnost još više približi radnim masama; da ona ne bude samo njima namijenjena, već da iz njih i proizlazi, da one učestvuju u njenom razvitku«.° Koliko je sve to srodno s tezama koje su se u to doba snažno iskazivale na evropskoj književnoj i intelektualnoj ljevici, do sada se u nas uglavnom nije pisalo, iako su ideološki, i to prvenstveno socijalni i politički, a ne estetski razlozi u Hegedušićevom početku rada sa seljacima-slikarima bili primarni. To je vidljivo i iz činjenice da je on tu svoju aktivnost nazivao »eksperimentom« a ne umjetničkom djelatnošću. Hegedušić je naime poznate ondašnje diskusije o mogućnosti utjecaja umjetnosti na šira društvena kretanja pokušao provjeravati u mediju slikarstva.° Bavljenje slikarstvom on naime nije shvaćao isključivo kao umjetničku djelatnost, već je to u njega bilo zamišljeno mnogo šire i dublje; to je zadiralo ne samo u estetiku, već i u filozofiju, sociologiju i politiku. Ovakve su preokupacije nesumnjivo i direktna posljedica iskustva književnosti ruskog realizma XIX stoljeća, kada se počelo vjerovati da umjetnost može djelovati na društvene procese. Hegedušić je dakle razmišljao o mogućoj **mijeni društvenih odnosa** (pa i znatno šire), a u tome je svoju ulogu trebala izvršiti i umjetnost; on je znači slikarstvom želio pripomoći mijenjanju tih odnosa, što svjedoči ne samo o eminentno **revolucionarnom karakteru** tog programa, već dakako, i njegove umjetnosti.

Na likovnom planu Hegedušićeva se djelatnost manifestirala otporom pariskim strujanjima i težnjom za **socijalno** i **politički angažiranim** slikarstvom. To npr. nalazimo vrlo jasno formilirano u njegovom članku **Likovni život Zagreba**: »Likovno udruženje **Zemlja**... postavilo je sebi jedan od ciljeva, da stvori likovno jasne fronte, da se omogući selekcija među slikarima, ne po generacijama već po ideološkom i likovnom naziranju... Da se bori protiv larpularizma i švercanja pariških likovnih kurseva, da se dođe do koncepcije koja bi odgovarala vremenu u kojem živimo i njegovim potrebama, da se dođe do likovnog izraza koji uz simplifikaciju sredstava logično i forme, ne odbacuje siže«.° U članku **O izložbi »Zemlje« u Parizu** Krsto Hegedušić navodi s kojih se pozicija pristupilo toj smotri te ponovno izražava krajnji otpor svim larpularističkim značajkama, koje on poistovjećuje s pariskim strujanjima: »Izlagalo se u Parizu u želji da se dođe do svjetske kritike,

da se vidi koliko su likovni rezultati **Zemlje** originalni i samostalni, koliko donose nove momente u svjetsko slikarstvo u vrijeme kada skoro cijela Europa stoji pod diktatom pariške slikarske škole.«.° Taj nam je članak iznimno važan i stoga što se u njemu prvi put piše o Rousseauu i Pirosmansviliju. Hegedušić naime citira mišljenje kritičara Fanny Clava, koji primitivizam »**Zemlje**« dovodi u vezu s Rousseauom, a sâm potom zaključuje kako se u nas »o H. Rousseauu, Pirosmansviliju, **art-populaireu** do sada uopće nije pisalo, premda je to jedno od najaktualnijih pitanja suvremenog slikarstva«.° U svom znamenitom članku **Problem umjetnosti kolektiva** Hrsto Hegedušić za »umjetnost kolektiva« kaže da »pridonosi razvijanju socijalne svijesti kod četvrtog staleža« i upravo stoga traži »ideološku čistoću« i »jasnost formalnu. Treba znati ne samo čim već i kako se obraćati, da se može biti korisnim kolektivu«.° Ovim je ponovno jasno naznačio kako ga cijela pojava zanima više ideološki nego estetski. No, koliko god se Hegedušić borio protiv individualizma, a za koncepciju »kolektivizma« u umjetnosti, ne smije se zanemariti da je taj stav također iskustvo ondašnje najsuvremenije, usto i vrlo individualne umjetničke teorije i prakse. Hegedušić je naime poistovjetio razumljivost i tendenciju s pojmom »kolektivizma«, a previdio da se u svim slučajevima koje navodi (Mase-reel, Dix, Grosz, članovi »**Zemlje**«) radi sve o izrazito **individualnim** umjetnostima i umjetnicima, a ne predstavnicima neke »kolektivne« svijesti ili umjetnosti, štoviše o autorima koje širi društveni slojevi nisu nikada prihvatili. Hegedušić je želio da umjetnost bude »razumljiva narodnim masama u najširem smislu«, kako bi se na njih moglo politički i socijalno djelovati, jer — po njemu — samo politički izgrađena ličnost može stvarati »lijevu umjetnost«, a stvaranje takve umjetnosti bio je njegov glavni cilj.

Donekle sam opširnije ukazao na ova Hegedušićeva nastojanja, kako bi se uvidjelo da rezultati u Hlebinama, a nešto kasnije i u Sindikatu građevinskih radnika u Zagrebu, nisu u potpunosti potvrdili pretpostavke i teze o pojavi »lijeve umjetnosti«, iako je, istini za volju, i njih donekle bilo, ali su nesumnjivo upravo oni potaknuli umjetničke izričaje nekolicine stvaraca proizašlih iz samog »kolektiva«; sve su to naime bile premise koje su u praksi omogućile pojavu i Ivana Generalića i Franje Mraza, a kasnije i cijelih naraštaja slikara koji nisu imali umjetničku naobrazbu u akademskom smislu, što znači da su upravo takva nastojanja omogućila i pojavu naive.

U već citiranom članku iz 1932. Krsto Hegedušić daje i slijedeću definiciju »umjetnosti kolektiva«: »Danas možemo već govoriti o postojanju umjetnosti kolektiva u pravom smislu riječi. Ta umjetnost, koja proizlazi iz radničkih i seljačkih redova, dakle od ljudi koji nisu imali građansku slikarsku prednaobrazbu, a svjesni su u smislu socijalnom, s onom, za njih namijenjenom umjetnosti intelektualaca, čine traženu frontu lijeve umjetnosti... Mnogi ele-

menti nove umjetnosti danas još nisu vidljivi, oni će se tek razviti, ili ukoliko već postoje oni se još danas ne razabiru ili se ne čine od tolike važnosti... Pokušat ćemo sada dati analizu likovnih elemenata kada sam [kolektiv] umjetnički stvara. Nakon rezultata dobivenih sa seljacima slikarima iz Hlebina, uzevši u obzir djela Rousseaua, Pirosmanašvilija i drugih slikara proizašlih iz redova samog kolektiva, dakle slikara koji nisu imali slikarsku prednaobrazbu u akademijama i muzejima i stvarali [su] više ili manje neuplvisani od strane visoke umjetnosti, vidljivi su slijedeći likovni elementi. Slika je kao površina shvaćena dvoplošno. Sadržaj se prikazuje u najbitnijim karakteristikama i što jednostavnije, ta simplifikacija je organski, kao posljedica ograničenih sredstva obrade i instinkta, izrasla s totalitetom čitave koncepcije i nije intelektualno utirana. Prostor u smislu renesanse ne postoji, slikar ne poznaje intelektualnu konstrukciju perspektive. Rasvjeta u smislu impresionizma izostaje, ne postoje razlozi koji bi crtež pomučivali, razbijali ili ga sasma uklanjali, te je on siguran, jasan. Crtež frapira svojom sigurnošću poteza. Oblina, ukoliko dolazi, nije modelirana zakonima rasvjete, ni potrebama boje, već je nastala potrebom ritma i ekvilibra slike. Akademska koncepcija slike otpada kao i konvencionalno shvaćanje ljepote. Boja kao sredstvo izraza proizlazi iz grafičke, linearne koncepcije i služi za karakteristiku i simboliku objekta, a lokalna je i otvorena karakter. Proporcije nisu logične zakonima anatomije, deformacije su vidljive no one nisu artistska proizvoljnost već nužne za karakteristiku objekta. Karakterizacija figura nije vezana za pojedince, već iznosi karakteristiku tipa, stanovitog sloja, grupe ili staleža ljudi (soldat, bogataš, radnik, seljak, činovnik itd.). Sižej nije nikada izmišljen već je uvijek doživljen, uzet iz života miljea i nosi sve karakteristike kraja gdje je nastao. To bi bile uglavnom karakteristike likovne koncepcije takozvane **pučke umjetnosti**. Opisana likovna koncepcija posjeduje traženu čistoću formalnog karaktera i mogućnost da bude čitljiva za sve oči podjednako bez obzira na nivo kulturno-estetskog razvoja. Njena su snaga i vrijednost u tome što je razumljiva narodnim masama u najširem smislu.¹² Iako Hegedušić ovdje uglavnom barata pojmom »umjetnosti kolektiva«, a samo u jednoj prilici, pri kraju, govori o toj pojavi kao »pučkoj umjetnosti«, što je očito neprecizno izražavanje i posljedica još nedefinirane same pojave, nesumnjivo smo time u srži fenomena koji danas nazivamo naivom. Iz navedenog također jasno proizlazi da je intervencija Krste Hegedušića bila presudna i za eminentno crtačku opredijeljenost i Ivana Generalića i Franje Mraza.

U članku **Problem suvremene grafike** (1931) Krsto Hegedušić iznosi vrlo jasna stajališta i opredjeljenja u vezi s ovom slikarskom disciplinom. Osim toga treba se prisjetiti i mnoštva crteža što su ih članovi **»Zemlje«**, a osobito sâm Hegedušić, izlagali na svim svojim izložbama. U citiranom članku Krsto Hegedušić piše: »Po-



Franjo Mraz: Nadničari, tuš pero 1938. godine

jam grafike, kao specijalne grane umjetnosti, nastao je u moderno doba. Prije se grafika smatrala podređenijom ulju i predmijevalo se da svaki umjetnik mora i može istovremeno biti i slikar boje i grafičar. Međutim, razvitkom urbanizma, u prvom redu štampe, grafika je kao likovna forma poprimila samostalan izgled. Odišla se od ulja slijedeći svoje likovne principe i logiku uvjetovanu sredstvima oprečnim od ulja. Danas je sve manji broj umjetnika koji su istovremeno i dobri slikari bojom i dobri grafičari, jer svaka od ovih grana umjetnosti iziskuje velik i specijalan studij. Ulje je redovito eklektično zbog svoje bogate tradicije, aristokratskog porijekla i kompliciranog tehničkog sastava. To je skupa umjetnost koja se teško reproducira i zbog toga je za masu zatvorena i teško pristupačna. Ulje je umjetnost ateljera, salona i malog broja ljudi, umjetnost koja se sve više udaljuje od potreba i dinamike savremenog života. Nasuprot tome grafika je jednostavna, po svom tehničkom sastavu jeftina i

puno povoljnije odgovara zahtjevu racionalizma (kalnil, vrijeme i prostor) nego ulje. To je reprodukcija umjetnosti prvog reda, lako se popularizira, te je pristupačna najširim masama. Kako sredstva, tj. materijal u kojem radimo, uvjetuje likovnu formu, to je likovna forma grafike jednostavna i lako čitljiva manje kultiviranim očima. S tih razloga ona može biti ozbiljno sredstvo u borbi za prava čovjeka, ako je vođena kreativnom rukom svjesna umjetnika (Grosz, Masereel). U tome su snaga, savremenost i budućnost grafike, to je bilo uzrokom njezinom rapidnom razvoju tako da se danas polaže velika važnost na grafiku kao na jednu od najvažnijih grana likovne umjetnosti. Ali kod nas to nije slučaj, kod nas se grafika još uvijek smatra podređena ulju i tvrdi se dapače da je za gledaoca grafika teže razumljiva, i da za nju treba više shvaćanja nego za ulje. Interesantno je da mi u Zagrebu posjedujemo lijepu zbirku moderne grafike za koju takoreći nitko ne zna, koja je nepopularizirana i nepristupačna široj publici.¹³ Ako se u navedenom tekstu pojam grafike zamijeni pojmom originalni crtež, čime ne samo da nismo bitnije narušili sadržajni smisao ove Hegedušićeve interpretacije, već smo u potpunosti sukladnosti s njegovim mišljenjem ondašnjim poimanjem ove discipline,¹⁴ dolazimo do pravih izvorišta i Generalićevih i Marazovih crtačkih početaka.

Dakako, svim iznesenim ne tvrdim da su Krsto Hegedušić ili članovi grupe »Zemlja« stvorili naivu, ali je neosporno da su upravo oni omogućili niz preduvjeta da do nje uopće i dođe. Upozoravam također na neodrživost teze prema kojima se naiva javlja 1931. Neki autori naime poistovjećuju prvi nastup Ivana Generalića i Franje Mraza s tom pojavom, previđajući da se ona javlja tek kada se u djelu Generalića i Mraza počinju iskazivati osebujna i nadasve **osobna stilska singularnost i vlastita umjetnost**, a to se zbiva koju godinu nakon njihova prvog javnog nastupa. Prije toga, odnosno u doba njihove prve izložbe, stvarali su slike »bez stila«, koje su neki nazivali »primitivnim«, drugi ih povezivali s dječjim ostvarenjima (»infantilizam«), a u biti se radilo o amaterizmu (shvaćeno, naravno, u najpozitivnijem smislu pojma, jer je on, to valja odmah reći, već od prve otkrivao nesvakidašnju nadarenost autora. Niz nesporednima u vezi s naivom proizlazi upravo iz činjenice da se umjetnici koji pripadaju ovoj skupini uvijek najprije pojavljuju kao amateri, i tek s vremenom osvajaju svoj stil i razinu umjetnosti, a pritom se umjetnički ne školuju. Zbivanja dakle koja su dovela do prvog nastupa I. Generalića i F. Mraza nisu samo činjenice bitne za pojavu njihove umjetnosti, već, kao što je rečeno, i za pojavu naše naive u cjelini.

O tome jesu li ovakva nastojanja mogla pomoći stvaranju »našeg likovnog izraza«, čemu je Hegedušić, zajedno s još nekim umjetnicima tog doba težio, ovdje za sada nećemo raspravljati, no da su ona rezultirala i zanimljivim estetskim otkrićima, to je neosporno; moguće ne

odmah i u početku, kako je uvriježeno mišljenje, no već nakon samo nekoliko godina. Treba međutim upozoriti da ovaj Hegedušićev »eksperiment« u socijalnom i političkom smislu nije izvršio svoju zamišljenu ulogu, jer je sve zaostalo na osvješćivanju samo talentiranih pojedinaca a ne cijelog »koletiva«, odnosno cijelih mikrokozmosa gdje se djelovalo (selo, radnički kružoci itd.). Nadalje, iako se Hegedušić opisanim djelovanjem približio opasnostima utilitarizma, cijela je ova aktivnost rezultirala i izvanrednim umjetničkim domašajima, osobito opusom Ivana Generalića, što je velika rijetkost u praksi tog vremena, te bi se toj pojavi naposljetku i stoga trebalo temeljitije pristupiti, tim više što je jedinstvena čak i u širem evropskom kontekstu. No, dok je teorija (Hegedušić, zemljaši i kritika) željela jedno (socijalno i politički angažiranu umjetnost seljaštva i »četvrtog staleža«, koju, dapače, oni sami stvaraju), praksa je donijela nešto posve drugo: u biti larpurlartizam. Stoga se u kritičkom vrednovanju ove pojave i ne smije prilaziti sa stajališta intencija, već isključivo prema ostvarenim rezultatima, odnosno prema značajkama što ih sadrže sama djela. Ovo spominjem stoga što u »seljačkoj slikarskoj školi u Hlebinama« nailazimo na niz nespo razuma uzrokovanih vrednovanjem s krivih pozicija. Do sada naime nije još gotovo nitko argumentirano govorio o Hegedušićevim i zemljaškim tezama, kao tezama koje je praksa u segmentu likovnog izraza neškolovanih autora s vremenom u najvećem dijelu demantirala;¹⁵ oni koji brane smisao tih teza, i sve procjenjuju isključivo iz tog rakursa, u cijeloj toj »školi« (pa i podravskoj naivi općenito) moraju vidjeti »degenerirane oblike«, jer je stvarno gotovo u cijelosti došlo do napuštanja socijalnog i političkog angažmana i do priklona artizmu, larpurlartizmu; ostali pak, koji su dublje pronicali u te nove oblike, iz niza razloga, najčešće neli kovnih, gotovo ih uopće nisu ni pokušavali dovesti u vezu s problematikom iz koje su izniknuli, već su postavljali idealistički teorem o rađanju ove umjetnosti »ab ovo«. Sve to navodim jer hlebinski »eksperiment« jasno dokazuje kako umjetnost treba kritički valorizirati isključivo s obzirom na inherentne značajke prisutne u samim djelima, a ne s obzirom na unaprijed zadane sheme i teoretske aproksimativnosti. No, iako se uglavnom nisu ostvarile pretpostavke da će osviješćen kolektiv sâm »preko svoje umjetnosti zastupati interese svog društva«,¹⁶ ovime se nesumnjivo počela ostvarivati sve veća demokratizacija umjetničkog stvaralaštva, jer se jasno dokazalo da se svatko ima pravo i umjetnički izražavati, naravno ako tome naginje, i to bez obzira na klasnu ili bilo koju drugu pripadnost, kao i da umjetničke škole nisu nikakvo jamstvo umjetničke vrijednosti, jer se do nje može doći i bez njih.¹⁷

Slijedeći svoje jasne koncepcije Krsto Hegedušić je likovni rad sa seljacima u Hlebinama otpočeo krajem 1929. crtežima, da bi tek kasnije prešao na akvarele a potom i ulja. Prvi je re-

zultat ove atkivnosti viđen na **III izložbi »Zemlje«** u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, rujna 1931, kada Ivan Generalić izlaže tri crteža tušem (među njima i **Cigani u šatoru**, 1931) i devet akvarela, a Franjo Mraz tri akvarela.¹⁸ Kritika je pojavu ovih radova većinom pozdravila kao »zanimljiv eksperiment«,¹⁹ iako je bilo i negativnih osvrta, a iz prikaza Ive Hergešića doznajemo da je nakon rada na crtežima i akvarelima bio pripremljen i program slikanja temperom i uljem »na staklu«. ²⁰ U kritici Ivana Nevistića, koju su zemljaši pogrešno tretirali kao »negativan osvrt«, niz je točnih zapažanja, pa tako autor npr. naglasak stavlja upravo na crteže, držeći da su oni najprimjereniji i najbolji dio izložbe: »Jednostavnost i pojednostavljenije, gdje se apstrahira sve suvišno i sve se svodi na generalno i tipično, daje tim crtežima pregnantnost i sugestivnost kakva se s manjim sredstvima ne da ni zamisliti. U tim crtežima dolazi do najjačeg i najpunijeg izražaja i njihov [zemljaški] idejni program«. ²¹ U istom prikazu Nevistić dovodi članove »Zemlje« u vezu sa »socijalnom literaturom«, ukazujući uz to kako zanošenje primitivizmom nije samo njihova odlika, već cijelih naraštaja slikara od početka stoljeća. Tom prigodom ovaj autor ističe i svu povezanost pojave seljačkog slikarstva (Generalić, Mraz) s već ranije otkrivenom seljačkom književnošću, koju je osobito forsirala, kao što je već upozoreno, Hrvatska seljačka stranka (radićevci). Niz tadašnjih osvrta povezivao je likovnu djelatnost seljaka-slikara i sa zbivanjima u Sovjetskom Savezu, nazivajući je »eksperimentom po ruskom uzoru«. ²² Skoro svi su također isticali eminentnu socijalnu komponentu proklamiranu u ciljevima »seljačke slikarske škole u Hlebinama«, koja, kako je pisao i kritičar »bb«, iskazuje »sistematsko pristupanje nižim društvenim slojevima u svrhu njihovog podizanja na viši kulturni nivo«, čime se usto teži doći i do »likovne forme koju će razumjeti što veći broj ljudi i kojom će se oni sami moći služiti u svrhu likovnog izražavanja«. ²³ Može se pretpostaviti da to bijehu riječi samog Krste Hegedušića, ²⁴ jer je u članku niz tvrdnji koje će ovaj autor iznijeti godinu dana kasnije u svom znamenitom i već citiranom tekstu **Problem umjetnosti kolektiva**.

U povodu prvog nastupa Ivana Generalića i Franje Mraza, Ljubo Babić piše kako njihovi »akvareli i crteži pokazuju nedvoumno čist i nepatvoren izraz primitivna čija neposrednost nije bila ničim sputana, već se izrazila potpuno«. ²⁵ Treba međutim odmah istaknuti da se nije radilo o apsolutno »čistom i nepatvorenom izrazu«, kako je pretpostavljao Babić, a i mnogi drugi (tada i danas), jer su i Ivan Generalić i Franjo Mraz bili instruirani. Nešto dalje u istom članku Babić upozorava kako bi trebalo »unaprijed izlučiti na tim radovima što je nehotice ili nesvjesno ušlo u ove stvari pod utjecajem gledanja Hegedušićevog crtanja i slikanja«. ²⁶ On potom zaključuje kako i Generalić i Mraz »tendiraju jednostavnoj liniji i jednostavnoj plošni«. ²⁷ Moglo bi se dakle reći kako je već od same

pojave djela ovih seljaka-slikara (pa i mnogih kasnijih) prisutno niz nesporazuma i kontroverza; u tome sudjeluje primjerice i Slavko Batušić koji navodi da su ovi slikari »učenici Hegedušićevi«, a u istoj rečenici protuslovi samom sebi tvrdeći kako im je »on [Hegedušić] dao [samo] glavne smjernice tehničke naravi slikanja, ostavljajući pritom netaknutu njihovu primarnu djevičansku iskrenost, kojom oni vide i gledaju svijet oko sebe«. ²⁸ I sâm je Hegedušić potpomagao stvaranju ovakva mišljenja: »**Zemlja'** je iznoseći slučaj Generalića upravo htjela pokazati kako likovna nadarenost nije vezana uz klasu niti je privilegija jedne klase, ali su njen razvoj i izživljavanje ovisni o socijalnom položaju stanovite klase u određenim periodima razviku. U oblasti likovnoj za '**Zemlju**' se nije radilo o pronalaženju nekog novog **genija**, kako su mnogi mislili, već samo o tome da se Generaliću pruži potrebno tehničko znanje, da mu se olakša izraz, a da se kod toga njegova likovna koncepcija, njegov slikarski nagon izraze u svom primarnom obliku«. ²⁹

No, iako je Krsto Hegedušić želio sačuvati Generalićev (pa i Mrazov) »primarni oblik«, jasno je da se nije moglo raditi o **autentično primarnom izrazu**, jer su odsudnu ulogu pri tome odigrale upravo njegove, Hegedušićeve intervencije. Koliko god je on naime u tom »eksperimentu« želio ostati po strani — kako bi se elementarna i prirodna darovitost mogle izraziti same — jasno je da je njegov slikarstvo moralo postati uzorom ovim seoskim mladićima, jer oni drugih slika, osim njegovih, nisu niti vidjeli. Hegedušić je tek znatno kasnije uvidio o čemu se tada u biti radilo, i taj njegov izmijenjen stav obavljuje Juraj Baldani 1970. godine: »Ivana Generalića upoznao sam kod njegova strica, a Franju Mraza na zabavi sportskog kluba **Lipa**. No njihovi prvi radovi samo su pokazivali da su dečki daroviti. Oni su anziskarte, Trakošćane, majke božje, Raffaele i slične stvari vrlo zgodno preisavali. Onda sam te ljude počeo upućivati da idu crtati neposredno pejzaž, da idu raditi svoje vlastito selo, ono što oko sebe, svoje pajceke, koce, itd. **Budući da oni nisu vidjeli nikakve druge slike osim svojih, dakako da su automatski potpali pod [moj] utjecaj**. A kada sam ih poučavao, nisam ih mogao poučavati u drugoj estetici jer, pored tehničkog obrazovanja, tu je i likovna eksplikacija neophodna, i ona se sama po sebi nameće. Tako su oni to prigrlili na **svoj način** i onda to **interpretirali**, i to se razvilo u **Hlebinsku školu**... Bitna oznaka **Hlebinske škole** (barem onda kada je ona nastajala i kad se afirmirala) bila je njezina društvena angažiranost. Slike seljaka-slikara nastale u tom razdoblju bile su upravo nabijene socijalnom notom. **Tu socijalnu notu sam ja nametnuo**. Kada sam došao ovdje, i sâm sam slikao slike koje su odražavale ondašnje društvo i politička zbivanja. Slikao sam osnovne elemente situacija koje pokreću selo ili uzbuđuju kolektiv. To su pogrebi, proštenja, svatovi, rekvizicije, teror, rat i sl.

I onda sam to počeo raditi sa seljacima... Nama — grupi **Zemlja** — to je dobro poslužilo kao politička propaganda.³⁰

I Josip Depolo navodi ovakvo Hegedušićevo mišljenje, iako ga nešto drugačije tumači, citirajući kako ne bi bilo oportuno »i pomisliti da tadašnji šesnaestogodišnji Generalić nije potpao pod moj [Hegedušićev] utjecaj [odnosno]... tako mlad i neiskusni dečko po logici svojih godina nije to mogao izbjeći... Želio sam ga neprimjetno, bez opasnosti po njegovu darovitost, usmjeriti, na **zemljaške pozicije**... A to što je Generalić bio natprosječno darovit, to je ono **izvan zemljaških teza** i mogjeg eksperimenta... Neka neki povjesničari misle što hoće, ali morfologija Hlebinske škole nezamisliva je bez ovih zemljaških teza i njenih ideja.³¹

Treba odmah naglasiti kako Generalićeva umjetnost ništa ne gubi od svog značenja i veličine spominjanjem Krste Hegedušića i njegova utjecaja za njegovih, pa i Mrazovih početaka. Ovom prigodom također želim upozoriti kako — premda začetak Generalićeva slikarstva razmatram kao **izravni rezultat** »eksperimenta« Krste Hegedušića i programa »**Zemlje**« — sva Generalićeva **umjetnost nastaje i raste napuštanjem** takve ideologije i prakse. Zemljaši su naime imali socijalno-političko-literarni program, a cjelokupna je umjetnost Ivana Generalića pokazala i dokazala da joj to uopće nije bilo primjereno (pa o tome govore i najznačajnija Mrazova predratna djela, premda ih mnogi pokušavaju drugačije tumačiti). Generalić nije ni po formalno-stilskim značajkama, a niti po karakteru svoje poetike neka nadasve bitno nova, avangardna pojava, ali je više nego uvjerljiv dokaz o rađanju umjetnosti iz najskrivenijih dubina ljudske duše, kao i uvjerljiva pobjeda stvaralačkog nagona nad spekulativnim. U njega je naime više nego vidljivo kako upravo pjesnička imaginacija, ako postoji, pobjeđuje shemu, jer on je u svojim počecima neraskidivo vezan uz Hegedušićev spekulativni »eksperiment«. Sve spomenuto međutim nije u kontradikciji s tezom da se u slučaju Ivana Generalića (pa i Franje Mraza) ipak radi o specifičnom autodidaktu, jer iako su ga podučavali, to je ipak trajalo samo kraće vrijeme i on nikada nije u **potpunosti** ovladao svim **intelektualnim procesima** savladavanja slikarskog metjea (iz programa škola i akademija), što mu međutim nije nimalo smetalo da već krajem 1933, odnosno tokom 1934. ne ostavi vlastiti osebnij stil i razinu umjetnosti. Ako sam međutim ustvrdio da on ne predstavlja neku »avangardnu pojavu«, jer stvara slike »tradicionalnog« karaktera i formi, te ustrajava na romantici i ljepoti, čime nesumnjivo može dati i privid anahronizma, treba uzeti neku od njegovih velikih, dobrih slika, tog ili bilo kojega drugog, kasnijeg razdoblja, pa da se dožive i spoznaju nove, generalićevske dimenzije likovnog, kojima je neosporno dao nekoliko novih poglavlja našeg i svjetskog slikarstva.

Iako se »**Zemlja**«, barem što se njezina programa tiče, a osobito istupima i djelom Krste

Hegedušića, željela boriti protiv larpurlartizma, ne smije se previdjeti niti činjenica da je larpurlartizam i te kako bio i u njoj samoj, pa ne začuđuje što se već zarana tako snažno pojavio i u djelu Ivana Generalića. Ne uočiti Generalićevo rano odbijanje realizma i angažiranog slikarstva (u socijalnom i političkom smislu) te njegove priklonosti **poetskom i intimizmu** (larpurlartizmu, hedonizmu, artizmu i kolorizmu), znači ne shvaćati bit njegove umjetnosti. Može se dakle ustvrditi kako je Ivan Generalić sa slikarstva s elementima socijalnoga i političkog prišao larpurlartizmu, kao i mnogi drugi zemljaši, opredjeljujući se za angažiranje isključivo **ljepotom**; time, naravno, on nije postao manje umjetnikom, ali se njegova angažiranost pomakla od socijalno-političke prema čistoj **ljepoti**. Osparavati međutim značaj nekog umjetnika zato što vjeruje u apsolut ljepote, znači ne samo neshvaćanje takva stvaralačkog opredjeljenja, već i neshvaćanja ljepote same te njenog poglavito metafizičkog značenja.

Stupanjem na prag svoje umjetnosti (1933/34, a osobito tokom 1936) Ivan Generalić gotovo posve napušta ideologiju koja ga je pokrenula, i sveukupnim svojim djelom očituje kako mu je ona bila neprimjerena i tuđa (da ne kažem: nametnuta); jer u trenutku kada stvara neka od svojih prvih ranih remek djela — **Rekvizicija**, 1934, **Đelekovečka buna**, 1936 — daleko su prisutniji pikturalni efekti, odnosi kompozicije i boja, a manje idejnost i angažiranost slika (sukob seljaštva s klerom i žandarmerijom).³² Isto je i u crtežima: njegov prvi zreli crtež — **Prenje**, 1933/34 — više je specifičan međuodnos likova i prostora, dakle kompozicije i stilizacije, nego socijalno-politički angažirani projekt. A upravo sve to i svjedoči o Generalićevim **antizemljaškim** pozicijama.

Godine 1932. na **IV izložbi »Zemlje«** u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu Ivan Generalić izlaže pet crteža u tušu (uz akvarele i tempere na staklu). Ne samo da su zemljaši stalno izlagali crteže na svojim izložbama, već su, kao što je uostalom i ranije upozoreno, upravo njima pridavali osobitu pozornost, pa čak, kako je pisao Đuro Tiljak u povodu te izložbe »i veću važnost... negoli slikama... [jer su] crtačke linearne kvalitete... ozbiljni pokušaji na putu do dubokog **likovnog realizma**, gdje će sadržaj i forma sačinjavati jedinstvenu umjetničku koncepciju». ³³ Uza svu zbrku pojmova Tiljak je ovom prigodom ipak jasno naznačio da su zemljaši **planski** pristupili »širokim narodnim slojevima putem umjetnosti«, i to ne samo da dokažu kako i »četvrti stalež« može umjetnički stvarati, već sa željom da se taj »četvrti stalež« upravo putem umjetnosti i **osvješćuje**.

Sa sličnih je pozicija pozadinu ovoga eminentno crtačkog ustrojstva članova »**Zemlje**« formulirao i Ivo Šrepol: »Umjetnici su htjeli progovoriti o ljudskoj bijedi i načinu kako da je se ublaži, htjeli su pokolebati autoritete za koje su smatrali da s nepravom materijalno i moralno zarobljuju čovječanstvo, htjeli su um-

jetnost iz bjelokosne kule izolacije spustiti na dohvrat širokih masa i da uporedo s literaturom daju široki publicitet materijalističkoj filozofiji. Kada su poduzeli ostvarivanje takvog cilja, bilo je prirodno da se potražili i najprikladnija sredstva za njegovo postizavanje. **Polazeći sa stano- višta da crtež snažnije, izražajnije govori od bo- je i tona, oni su posvetili crtežu glavnu pažnju.** Uočivši, osim toga, da je jednostavnost najpri- stupačnija širokim masama, napustili su svaki rafirman i komplikaciju i vratili se spoznajnim mogućnostima radnika, seljaka i djece.³⁴

Na spomenutoj **IV izložbi Zemlje** Ivan Generalić među ostalim izlaže i crteže **Stari Ferko, Krava i U štali**, što jasno svjedoči o njegovu sazrijevanju. Naime, primitivitet i nespretnost što su se očitovali u godinu dana ranije izlaganim djelima (**Cigani u šatoru**, npr.) sve više ne- staju, a crteže počinju karakterizirati čvrstoća kompozicije, lapidarnost izraza i, općenito uzevši, znatno viša razina. No, trebat će proći još neko vrijeme da bi on postigao potpunu stilsku zrelost. Da Ivan Generalić nije bio vezan isklju- čivo na Krstu Hegedušića, već da su na njegovu percepciju i izraz djelovali i neki drugi umjet- nici, svjedoči upravo crtež **U štali** koji nesumnji- vo reflektira utjecaj Ivana Tabakovića.³⁵ U po- vodu spomenute izložbe kritičar Ivo Franić spom- inje upravo Generalićeve crteže, i to **Kravu i U štali**, koji, po njemu, otkrivaju »ispravno i logično naginjanje stilizaciji, što je prirodna emanacija kolektiva u pučkoj umjetnosti«.³⁶

Tokom 1933. ne izlažu ni Generalić niti Mraz, a travnja 1934. na **V izložbi »Zemlje«** u Umjet- ničkom paviljonu u Zagrebu, Ivana Generalića predstavljaju i dva crteža. Na toj smotri on sudjeluje u odjeljku **Seljačko-radnička umjetnost**, gdje bijahu izloženi i crteži pekarskog radnika Nikole Kostića (1), krznarskog radnika Aleksandra Mikloša (2), kamenoresca Danila Rauševića (6) te skulpture Petra Smajića. Izlaganje crteža spomenutih autora bijaše rezultat nove djelat- nosti Krste Hegedušića koji je još 1932. pokre- nuo likovni kružok pri Sindikatu građevinskih radnika u Zagrebu, dalje provjeravajući svoj »eksperiment«, koji je inicirao s Generalićem i Mrazom. Međutim, ovakva nastojanja treba raz- matrati i kao rezultat sve jačeg angažmana lije- vih snaga pod izravnim utjecajem Komunistič- ke partije. Osim toga treba upozoriti kako u onovremenom bujnom literarnom životu Zagne- ba, ostvarivanom u nizu časopisa socijalističke i komunističke orijentacije, surađuju literarnim prilozima i brojni radnici i seljaci, pa se kao logičan nametnuo i problem likovnog izraza rad- ništva. U časopisu **Danas** br. 5, svibnja 1934, objavljeni su crteži Ivana Generalića **Prešencija** i Danila Rauševića **Kućice**, na temelju čega zaključujemo da su oba djela nastala 1933. ili početkom 1934. a izlagana su i na spomenutoj **V izložbi »Zemlje«**. Na temelju toga pretpostav- ljamo da Ivan Generalić kao slikar stilski i du- hovno sazrijeva na prijelazu između 1933. i 1934. jer je to vrijeme kada nastaju i njegove prve zrele slike (**Rekvizicija /Dražba/**, 1934).

Generalićevu **Prešenciju** treba međutim gla- dati ne samo kao prvi zreli umjetnikov crtež, već i kao prvi crtež naše naive; to je naime prvo crtačko djelo gdje se jasno iskazuju ose- bujan i lični stil te zrela umjetnička izražajnost, čime i određujemo naivu.

U predgovoru kataloga znamenite retrospekti- vne izložbe **»Zemlja«** Igor Zidić je pronicljivo uočio da »formalna iskustva na kojima slikari i grafičari **Zemlje** grade svoje individualne go- vore pripadaju, gotovo u cijelosti, modernom europskom slikarstvu«.³⁷ Ovom prilikom htio bih upozoriti kako je, prema tome, i Ivan Generalić (pa, logično, i Franjo Mraz) **posredno** uključen u **suвременa** likovna zbivanja, iako ne i u avan- gardu apstraktne provenijencije. Njegova likov- nost, drugim riječima, ne raste na temelju lokal- ne tradicije niti je likovni izraz ili potreba am- bijenata iz kojeg proizlazi. Na ovaj **moderni** izvor Generalićeva slikarstva, pa dakle, i naive, svojedobno je upozoravao i Božidar Gagro, ras- pravljajući također o problematici **»Zemlje«**: »Na kraju ovog razmatranja o okvirnim odre- đenjima zemljaškog slikarstva zadržat ćemo se kratko na počecima naivne umjetnosti koja isto tako ulazi u krug već dodirnutih pitanja. Na prvi pogled ta je naša tek probuđena umjetnost pod- ravskih seljaka najčišći i najizvorniji uzorak na- šega i iz vidnog kuta zemljaške ideologije **anti- evropskog** slikarstva. Po svojim atributima ona to doista jest. Tu je i povijesno otkriće dugo- vjekog pučkog slikarstva na staklu i čednost pronađenih umjetnika neosporna dara i naoko zagarantiran pedagoški oprez njihova učitelja. Moglo bi se raspravljati o odnosu dara i učenja, o susretanju nadarena pojedinca i kulturno zre- log ambijenta, itd. Ali ne vidimo razloga da se ustrajava na pomalo mističnom objašnjenju na- stanka te pojave. Za nas nema nikakve dvojbe da je njezino porijeklo moderno, povijesno i ev- ropsko, da je ona kao historijsko-umjetnički po- jam vezana uz pojam, značenje i iskustvo evro- pske naivne umjetnosti od carinika Rousseaua nadalje. Ako je Hegedušić u svom odnošenju prema Generaliću doista bio motiviran željom da pokaže 'kako nadarenost nije vezana uz klasu niti je privilegij jedne klase', onda je to bila ideološka konstrukcija koja ne dohvaća bit stva- ri iz aspekta iz kojega mi tome danas pristu- pamo. Činjenica je da se Hegedušić boraveći u Parizu upoznao s naivnom umjetnošću kao opće- kulturnim i izražajnim fenomenom, oduševlja- vajući se skupa s Junekom, kako je sam isticao, djelima Rousseaua i Pirosmansvilija ... Tran- sfer načela primitivnosti, do kojeg je došlo u njegovom pedagoškom dotiru s Generalićem i Mrazom, seljacima iz Hlebina, presudno je utje- cao na formiranje stila tzv. **Hlebinske škole**. Ne slikati anzihtskarte nego promatrati i slikati svoju okolinu, kako je glasio prvi Hegedušičev savjet, nije kao stav i postupak podravskog se- la, nego je stav i postupak moderne evropske umjetnosti. A Hegedušićeve vlastite slike, njego- vo vlastito slikarsko gledanje poslužilo je da se to naivno gledanje okoline podravskih selja-

ka, uspravi, osloni i likovno konkretizira... Doći će vrijeme kada će Generalić znati kako 'jeleni nisu u šumi nego u njemu' — kao što je jednom prilikom zapisao — ali u svojim počecima, jednako kao i Mráz i Virius, što se tiče načina i stila slikanja, podjednako duguje Hegedušićevu stilu i načinu slikanja i njegovim savjetima, te se time uspostavlja i logičan razvojni dodir naše naivne umjetnosti i one, poznate otprije, evropske.³⁵

Suvremeni likovni govor: sadržajan, krajnje koncizan i egzaktan, razotkrivamo i u Generalićevim crtežima. Česta presjecanja, lomovi i dinamizam oblika govore o nadasve modernom tretmanu koji nesumnjivo vuče podrijetlo iz najsuvremenije evropske likovne prakse. Generalić je od Hegedušića mogao preuzeti i realistički siže, strogu kompoziciju, krupnu i jednostavnu plošnost, jasnu i oštru crtu kao osnovno i gotovo isključivo izražajno sredstvo, uočavanje karakterističnoga i bitnog te složene pokrete mase, no već zarana, kao što je već rečeno, on napušta realizam za volju sve veće priklonosti larpurlartističkom. U nekoj budućoj studiji još će trebati podrobnije razmotriti odnos Krsto Hegedušić-Ivan Generalić, a ovom prigodom želim isključivo ukazati na činjenicu da se Generalić, iako preuzima i usvaja niz Hegedušićevih uputa, osobito one o gradnji slike i crteža, nikada nije saživio niti prihvatio karakter, duh Hegedušićeve umjetnosti, njegov krajnje radikalnan, buntovan i lijevi socijalni i politički angažman. Naprotiv, Generalićeva je priroda uvijek bila više-manje lirski, što je zapravo i rezultiralo bukolikom i larpurlartističkim djelima, čime se on već zarana odvajala od svog mentora i učitelja, te otpočinje upostavljati svijet vlastite imaginacije, odnosno, Ivan Generalić se upravo spomenutim **diferencijacijama** i potvrđuje kao samosvojan umjetnik. Svojedobno sam zbog toga i definirao slikarstvo Krste Hegedušića i slikarstvo Ivana Generalića kao tipične **antipode**, pomišljajući dakako na **karakternu** razliku njihovih umjetnosti.³⁶ Ta je diferencijacija vidljiva i u njihovim originalnim crtežima: Generalićevi jasno pokazuju da u njima nema pobude, da siže nije politički i socijalno obojen,³⁷ i da je već od prvog trenutka na suprotnim pozicijama od proklamirane socijalno-političke angažiranosti Krste Hegedušića i zemljaša općenito. To je sve tim lakše komparirati jer upravo 1933. izlaze znameniti Hegedušićevi **Podravski motivi**, s predgovorom Miroslava Krleže, koji su odigrali ogroman utjecaj, ne samo u kontekstu ondašnje likovne umjetnosti i ideologije općenito, već i u slučaju slikarstva seljaka i radnika. Dok je Hegedušić uvijek »racionalan« (što ne znači dakako da nije uvijek i maksimalno emotivan), u Generalića prevladava nagoniska komponenta, i upravo ga taj instinktivizam dovodi na poziciju izrazitog larpurlartizma. Dok Hegedušić kritički spoznaje i tumači, Generalić se predaje zovu nagonškoga i stvaralačkog poticaja neopterećenog racionalizmom. Rekao bih čak da mu drugo nije bilo niti moguće s obzirom na odsutnost širega (umjetničkog) školovanja. Miodrag Protić je to-

čno uočio da Hegedušić »viđeno manje opisuje i konstatuje, a znatno više komentariše«. ⁴¹ Za Generalića se pak može ustvrditi upravo suprotno: on uvijek znatno više opisuje nego što komentira. S vremenom on će dapače napustiti realno i, barem što se crteža tiče, sve se potpunije predati **stilizaciji**, odnosno čistoj **igri** oblika i prostora.

Lazar Trifunović pisao je za Krstu Hegedušića kako je on »prvi i jedini naš majstor koji je socijalno slikarstvo pretvorio u veliku umjetnost... Mnogo pominjani Bruegel i Grosz usputne [su] i malovažne asocijacije pred onim što je Hegedušić sam stvorio: novi tip figuralne kompozicije i potpuno novu hromatiku.« ⁴² Sve ovo također jasno svjedoči koliko su **lirika, bukolika i tonsko slikarstvo** Ivana Generalića bitno drugačijih značajki od onih u djelu Krste Hegedušića. »Poetizacija« se u Generalića nesumnjivo odvija djelomično i pod utjecajem djela Pietera Bruegela, do kojeg Generalić dolazi također posredstvom Hegedušića, no Ivan Generalić je postao umjetnikom tek u trenutku kad se počeo odvajati i od Krste Hegedušića i od Pietera Bruegela, odnosno, otkako uspostavlja **razinu vlastite umjetnosti**.

Generalićeva djela je vrlo instruktivno uspoređivati i s ondašnjim radovima Marijana Detonija, također iznimno značajnog socijalno i politički angažiranog slikara, stanovito vrijeme i člana grupe »**Zemlja**«, koji upravo tada stvara svoj znameniti crtački opus, što ustoj jasno pokazuje da se u sva tri slikara — Detoni, Generalić, Hegedušić — radi o vrlo različitim pristupima, tretmanima i poetikama, odnosno o tri bitno različite umjetničke realnosti i fizionomije.⁴³

U djelima radnika-seljaka na spomenutoj **V izložbi »Zemlje«** nije doduše bilo značajnije estetske razine, ali zato treba zabilježiti pojavu urbanoga i industrijskog pejzaža kao bitnu novinu i likovnosti samouka. U članku **Radnici i umjetnost** Danilo Raušević, jedan od izlagača, navodi imena članova ove radničke sekcije, te nazive njihovih ostvarenja što je osobito značajno jer ne raspoložemo originalima niti reprodukcijama tih radova (osim onih — triju — samog Rauševića), pa nam to pomaže da naslutimo o čemu je riječ: **Iz predgrađa** (Kostić), **Periferija i Prizori iz gradilišta** (Mikloš), **Novogradnja**, **U vinotočju**, **Električna centrala**, **Motiv iz periferije**, **Peysage te Kućica** (Raušević).⁴⁴ Može se čak reći kako ova djela nastaju više na osnovi crtačkih ostvarenja nekih drugih članova grupe »**Zemlja**« nego Hegedušića; u prvom redu tu pomišljam na očite podudarnosti koje se mogu razotkriti ako se u svijest prizovu ondašnji crteži Ede Kovačevića, Fedora Vajčića ili Marijana Detonija. O tim je crtežima tada pisao Ivo Šrepić koji ustvrđuje, kako ovi slikari »gledaju sve konstruktivistički i crtaju naivno ali originalno« te kako podastiru »svoje predodžbe o gradnjama, mašinama i životu periferije«. ⁴⁵ Zanimljivo je da on istom zgodom o Generalićevim crtežima piše negativno, iako spominje njegov smisao za ornament i pokret. Sve ovo svjedoči

da se ovom fenomenu prilazilo s raznih stajališta, vrlo često i izvan likovnog konteksta, jer su nesumnjivo u cijelom segmentu **Seljačko-radničke umjetnosti** na **V izložbi »Zemlje«** jedino djela Ivana Generalića sadržavala zrelu i značajnu umjetničku razinu.

U povodu ove izložbe Vlado Habunek je iznio vrlo značajnu misao, kako »primitivno gledanje Generalića djeluje kod njega posve drugačije nego primitivističko kod intelektualaca«.⁴⁶

Oštre polemike što su se razvile u povodu Krležina eseja u **Podravskim motivima**, osobito nakon što se Hegeđušić s njime potpuno solidarizirao, imale su ozbiljne posljedice i za Ivana Generalića. Njega je naime do tada uglavnom napadao klerikalni tisak (i to ne toliko zbog djela koliko zbog njegova opredjeljenja, odnosno



Ivan Generalić: Prošencija, tuš pero, oko 1933/34. godine

pristajanja uz grupu »**Zemlja**«), a sada postupno gubi naklonost i lijeve štampe. Pod snažnim Krležinim utjecajem nesumnjivo dolazi do znatnih mijena i u samog Hegeđušića, a sve u znaku Krležine znane maksime: »Umjetnički stvarati ne znači samo htjeti nego i umjeti«.⁴⁷ Tako npr. Hegeđušić u članku **Pred petom izložbom Zemlje** piše kako treba provoditi »strogi idejni i likovni kriterij: da bude pored bezuvjetno ispravne ideologije odlučna i likovna kvaliteta«.⁴⁸ On se time nesumnjivo počinje ograđivati od opasnosti diletantizma amaterske provenijencije i vulgarnog utilitarizma, koji su, međutim, upravo njegovom, Hegeđušićevom »zaslugom«, premda ne i svjesnim htijenjima, počeli sve jače prodirati u našu likovnu sferu. To je vjerojatno i razlog što se Hegeđušić, nakon rada s radnicima-slikarima pri Sindikatu građevinskih radnika, za duže vrijeme više nije angažirao oko likovnih samouka. No uprkos tome radnici-slikari i nadalje izlažu, iako, očito, ne toliko iz umjetničkih koliko iz političkih razloga. Tako u rujnu 1934, na »grafičkoj izložbi« članova grupe »**Zemlja**« u Sofiji (Galerija Preslav), Raušević izlaže dva crteža, a Mikloš jedan; tom su prigodom Ivana Generalića zastupali crteži **U štali** i **Procesija (Prešencija)**. Nužno je ovom prigodom upozoriti kako se likovna djelatnost ovih radnika-slikara ne može razmatrati kao naiva, jer njihovim djelima nedostaju osebjuna i osobna stilska koherencija kao i viša razina, odnosno razina umjetničkog. Slično je svojedobno tvrdio i Boris Kelemen, čija negativna ocjena toga novog Hegeđušićevog »eksperimenta« također jasno svjedoči o čemu se u biti radilo: »Neposredni utilitarizam i providna tendencioznost tzv. socijalne umjetnosti zapostavili su faktor vrednovanja umjetničkog djela, što je omogućilo da upravo u okvirima političke borbe i društvene aktivnosti amaterizam prodre na pozornicu likovnog zbiivanja, kao što nam pokazuje jedan neuspjao pokušaj Krste Hegeđušića: obratio se bio na zagrebačko predgrađe i u jednom trešnjevačkom aktivno tražio je radnike-slikare. Našao je N. Kostića, A. Mikloša i D. Rauševića čiji su crteži bili izlagani na izložbama **Zemlje**... Danas znamo samo za reprodukcije dvaju crteža D. Rauševića, jer se ništa nije sačuvalo. I ta dva crteža, odnosno reprodukcije, pokazuju da povoljni ambijent bez nadarenosti ne može ostvariti umjetničko djelo, jednako kao što se nadarenost bez ambijenta ne može probiti iz amaterizma«.⁴⁹

U veljači i ožujku 1935. na **VI izložbi »Zemlje«** u Beogradu, Ivan Generalić izlaže pet crteža (**Procesija**, **U štali**, **Krava**, itd.), a Raušević tri. Tom se prigodom pojavila značajna ocjena Rastka Petrovića, koji piše da Generalićeve slike »potpuno izlaze iz okvira primitivnog stvaranja« zbog »sigurnog smisla za kolorističku predstavu [kojom] on raspolaze s toliko efekata čisto tehničke prirode«.⁵⁰

Na sedmoj, zabranjenoj izložbi »**Zemlje**« u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu (1935), Generalić je trebao uz 4 ulja izložiti i 4 crteža (**Fašjenjek**). Iste je godine održana i prva samostal-

na izložba Franje Mraza (u Koprivnici), ali o njoj za sada ne nalazimo detaljnije podatke.

Godine 1936. poduzeto je nekoliko iznimno značajnih akcija u čijem fokusu bijašu i originalni crteži. U svibnju je u zagrebačkom Salonu Ulrich otvorena **I izložba hrvatskih seljaka slikara Generalić-Mraz**, na kojoj je Ivan Generalić izložio 12 crteža (**Fašenjek**, 1935; **Spravljači**, 1935; **Čordaševa hiža**, 1936), a Franjo Mraz 9 (**Dološćakovi orjo**). Nakon što je katalog već bio u tisku, a na preporuku seljaka-pisca Mihovila Pavleka Miškine iz Đelekoveca i Franje Gažija iz Hlebina, izložbi su pridodana i četiri crteža Mirka Viriusa, što bijaše njegov prvi nastup u javnosti. Osim po nizu remek djela Ivana Generalića, ova je smotra nadasve značajna jer to bijaše prvi organizirani likovni nastup jedne skupine seljaka-slikara u nas, bez obzira je li do nje došlo zaslugom Krste Hegedušića, Franje Mraza ili Ivana Sabolića, koji su o tome dali, kako je nedavno objavio Boris Kelemen, u biti potpuno različite izvještaje.⁵¹ U katalogu izložbe navodi se kako su neki Generalićevi crteži »ilustracije za knjigu Pavleka Miškine«, a nekolicina Generalićevih i Mrazovih »za Zbornik **Almanah hrvatskih seljaka**«. ⁵² Ovom je zgodom Ivan Generalić potvrdio svoju umjetničku snagu i kao crtač, te mu je dva djela otkupila Grafička zbirka Sveučilišne biblioteke (**Čordaševa hiža**, **Gabajeva greda**, 1936), što nesumnjivo bijaše značajno priznanje mladom umjetniku. Kritika je mahom ukazivala upravu na njegov talent, pretpostavljajući ga ostalim izlagačima. Mnogi su naime spominjali stanovitu tvrdoću Mrazovih crteža, a neki čak pretpostavljali da je to posljedica njegova ranog raskida s Krstom Hegedušićem i grupom »**Zemlja**«, no radilo se, barem što se crteža tiče, više o Mrazovom snažnom i elementarnom nagnuću **kolorističkom**; na toj su smotri naime izložene i neke njegove rane antologijske slike upravo takva, **kolorističkog karaktera (Selo vozi gradu led, Oranje, 1936)**. Nakon Generalićevih djela, upravo su ove slike prvi novi primjeri na našim prostorima, jer je u njima autor uspio dosegnuti i razinu osobujnog stila i osobne umjetnosti. Ovo se može argumentirati čak i uprkos tome što njegovi ondašnji crteži ne svjedoče o nekoj izuzetnijoj kvaliteti. Kritičar **Obzora** (Ivo Hergešić?) točno je npr. ustvrdio da »Mraz više puta zapada u literaturu, na uštrub likovnih kvaliteta djela«. ⁵³ No, na temelju sačuvanih reprodukcija ipak se može kazati kako je on i u crtežima tada počeo iskazivati sve čišći likovni izričaj (**Dološćakovi orjo**), pogotovu ako se crteži s te izložbe usporede s do sada njegovim najranijim (poznatim) takvim djelima (**Na cesti, 1935**).

U **Hrvatskoj reviji** br. 6, 1936, objavljen je niz reprodukcija slika s te izložbe, osobito svih najznačajnijih djela Ivana Generalića. Zanimljivo je da tom prigodom nije reproduciran nijedan Generalićev crtež, čime kao da se jasno stavljalo do znanja kako je kolorističko inherentno i najprimjerenije i njegovu izrazu. Ne smije se naime zanemariti da je likovno ured-

ništvo revije nevidljivo, ali značajki vodio Ljubo Babić, pa je ovaj izbor imao nesumnjivo dublje značenje od gole ilustracije.

U kritici pod naslovom **Na vrelu** Ljubo Babić piše međutim i o crtežima: »Gotovo su u većini ti seljački radovi dvoplošni, bez ispravnih odnosa veličina i perspektive. Crteži su složeni dobrim dijelom od strogo preuzetih detalja iz prirode i fenomenalnih zapažnja i memoriranja viđenog. Tako su izvanredno na nekim risarijama realizirani pokreti životinja ili postave čitavih grupa. Naravno da je i velik dio od izloženih stvari obični diletantizam, gdje sama darovitost i primitivan način izražavanja nije se mogao riješiti u cijelosti zadatka. Prigodom sadašnje izložbe mora i najskeptičniji promatrač priznati, da bogec muž uistinu slika i to neposrednije i istinitije nego mnogi i mnogi naš izučeni slikar i da taj bogec muž izražava, istina nevjesto i primitivno, osebujnije i snažnije našu stvarnost nego što to izražavaju svi ti **napredni** naši slikari svojim aktovima, barkama, ribarima, svecima i junacima«. ⁵⁴ Iako u zadnjem citiranom dijelu ima i nekritičnosti, većina je izrečenog svojom objektivnošću izdržala do danas.

U osvrtu Vladislava Kušana također se spominju i crteži: »Ti radovi, dakako, ne mogu ni izdaleka reprezentirati neku autohtonu hrvatsku umjetnost, no oni su joj svakako bliži od pomodnih hirova zapadnjačkih dekadentnih likovnih kultura. Generalić, najdarovitiji od njih, zna gledati i naći motiv: dao je uvjerljivih crteža, gdje je primitivnom jednostavnošću zabilježio bitno i značajno sujeta«. ⁵⁵

Da se ne radi o autohtonom izrazu pisao je i već citirani kritičar **Obzora**: »Krivo bi dakle bilo reći da su ti seljaci-slikari potpuni samouci koji su nekim čudom stali odjednom slikati. Ne samo da su vanjski poticaji pritom bili odlučni, nego je očigledno i to da je Generalić dalje dotjerao, ostajući ipak vjeran sebi, nego li Mraz koji je prerano ostao prepušten sam sebi... No jedno je sigurno: obojica su istinski talenti, a onaj koji ih je otkrio i pomogao pri prvim koracima, učinio je dobro djelo«. ⁵⁶ Očigledno prešućivanje Krste Hegedušića vjerojatno je u vezi s godinu dana ranijom policijskom zabranom »**Zemlje**«, no isto tako i sa sve potpunijim osamostaljivanjem Ivana Generalića (pa i Franje Mraza), čime je daljnje inzistiranje na odnosu Hegedušić-Generalić postalo izlišno.

Slijedeće veliko priznanje Generalićevu djelu bilo je uvrštavanje dva njegova crteža (**Fašenjek, Čordaševa hiža**) u ediciju **Hrvatska grafika danas**, zbornik koji je uredio i uvodnu mu studiju napisao Zdenko Vojnović. U predgovoru on za **Fašenjek (Maškare)** piše kako je tipičan primjer »primitivističkog«, što ne znači, kako upozorava, i »primitivnog«, čime je na liniji već spominjane Habunekove definicije iz 1934, iako inverznog tumačenja. Dok Vlado Habunek naime govori o »primitivnom« gledanju Generalića za razliku od »primitivističkog kod intelektualaca«, Vojnović inzistira na »primitivističkom«, čime su međutim i jedan i drugi dublje dodirnuti ne-

ke osnovne pretpostavke ove umjetnosti. Pojmom »primitivističko« Zdenko Vojnović pokušava jasnije odrediti pojavu Generalićevih crteža u odnosu prema ostalim djelima tog zbornika, a radilo se o svim najznačajnijim crtačima i grafičarima (u užem smislu) hrvatskog slikarstva XX stoljeća. Začuđuje međutim što nije uvrštena **Prešencija** (1934/34), ne samo jedan od najzreljih, već i najtipičnijih Generalićevih crteža toga ranog razdoblja; **Fašenjek** (**Maškare**) naime ne sadrži unutrašnju napetost **Prešencije**, niti je likovno tako čist, jasan i u potpunosti zaokružen crtež.

No, **Prešencija** se pojavila u **Zborniku hrvatskih seljaka I**, koji izlazi u kolovozu 1936, a sadrži niz reprodukcija slika i crteža. (I. Čaće 4, I. Generalić 4 (**Prešencija**, 1933/34, **Fašenjek**, 1935, **Čordaševa hiža**, 1936, F. Mraz 2 **Določčakov orjo**, 1936, M. Virius 3 **Jezuz na križu**, 1936). Kao što su hrvatski seljaci-pisci pokretali biblioteke i javljali se vlastitim izdanjima, sada i seljaci-slikari počinju ne samo pokretati izložbe, već likovnim priložima sudjeluju u ondašnjoj periodici. Spomenuti zbornik, kako je nedavno o tome pisao i Boris Kelemen, jasno svjedoči o »organiziranom zajedničkom pothvatu seljaka-knjževnika i seljaka-slikara, a po svojem je opredjeljenju jedinstven i potpuno se uklapa u nastojanja tadašnje socijalne umjetnosti.«⁵⁷ I ovom se prigodom osobito ističu likovni prilozi Ivana Generalića, koji je zastupljen nizom antologijskih slika (**Dražba /Rekvizicija/**, 1934; **Delekovčeka buna**, 1936) i crteža (**Prešencija**, 1933/34; **Fašenjek**, 1935).

U tom zborniku prvi put nastupa i Ive Čaće, koji već krajem iste godine u salonu Šira u Zagrebu, s bratom Matom održava samostalnu izložbu na kojoj su obojica izlagala i brojne crteže (35). O tom je nastupu Zdenko Vojnović objavio zanimljiv osvrt u kojem kaže: »Ohrabreni uspjesima svojih talentiranih drugova Generalića i Mraza, pokušali [su] i oni drugi izraziti svoj doživljajni svijet likovno umjetnički. Kulturno-soicološki gledano, to je jedinstveno pozitivan slučaj u historiji naše umjetnosti, da se javio seljak, nastojeći svojim umjetničkim izrazom dati umjetničko-formalni ekvivalent građanskoj umjetnosti. Kao simptom osvjećavanja sela, ta činjenica neobično mnogo znači i zadovoljava. Druga je stvar sam artistski problem i izgradnja umjetnosti seljaka. Braća Čaće dali su tematski, kao Generalić s Mrazom, seljačku stvarnost u njenoj golotinji i neposrednosti. Stvar je talenta i ličnih kvaliteta što su posljednja dvojica dali tu stvarnost dublje proživljeno i likovno bolje formulirano. Braća Čaće nisu dali dovoljno dinamike životima na njihovim crtežima, a sam crtež je nesiguran, opor, rastrgan.«⁵⁹ Nešto dalje u istom tekstu Vojnović kao da anticipira i mnoge današnje probleme ovoga i ovakvog slikarstva: »Mi danas srdačno pozdravljamo pojavu seljaka umjetnika, očekujući formalnu izgradnju njihove umjetnosti. I u tom očekivanju naročito pazimo da se u moćne početke jednog velikog napora seljačke umjetnosti

ne uvuku kao primarni merkantilni momenti i psihoza momentalne konjunktуре.«⁵⁹

I većina je ostale kritike pisala da se u slučaju djela braće Čaće radi o amaterizmu i diletantizmu, upozoravajući pri tome i na oskudicu njihova tehničkog znanja. Jasno je stoga da ovom prigodom ne može biti riječi niti o naivi. No, slučaj je više nego instruktivan, jer se upravo u njemu može nazreti koliko je Krsto Hegedušić imao u vidu druga i drugačija nastojanja, te koliko su njegov hlebinski »eksperiment« i sva aktivnost oko »umjetnosti kolektiva« drugačijeg ustrojstva. Zato je i više nego opravdano, i to upravo u povodu izložbe braće Čaće, navesti Hegedušićeve riječi iz njegove studije **Negativne pojave našeg likovnog života**, gdje između ostalog piše: »Lomeći se na putu suviše utilitarnog, suviše racionalnog, gubeći se u dogmatizmu i skolastici, formira se na stanovitom dijelu ljevice kriterij koji briše granice između umjetnosti i neumjetnosti, između poezije i kiča. Pruža se mogućnost diletantizmu da se maskira socijalnim tematom proglašuje socijalnom umjetnošću i tako kompromitira sva nastojanja na tom polju umjetničkog stvaranja.«⁶⁰ Za razliku od dogmatske ljevice, Krsto Hegedušić se dakle zalagao za paralelizam idejnog i estetskog. Sâm je pak Ive Čaće svojedobno izjavio kako mu je uvijek »glavniji motiv nego forma i boja«, jer želi što uvjerljivije prikazati »ekonomski položaj seljaka u društvu«. Time se on, nema sumnje, našao na pozicijama koje su ga apriorno morale isključiti iz domene estetskog. I ovdje je dakle više nego očito kako se sama idejnost, odnosno autorovo opredjeljenje, pa ma koliko napredno bilo, bez odgovarajućih ostalih vrednota ne može izdignuti na razinu umjetnosti; to je i razlogom zašto djela Ive Čaće ne ubrajamo u naivu.

Godine 1937. redale su se izložbe grupe **Hrvatskih seljaka slikara** u Karlovcu i Varaždinu, a osobito je bila značajna ona u Beogradu, u Francuskom klubu, na kojoj se izlažu i brojni crteži (I. Čaće, I. Generalić, F. Mraz, I. Špišić, M. Virius). Povodom ove izložbe Pjer Križanić je zabilježio kako slike navedenih autora »nisu zanimljive samo kao svedočanstva o njima samima nego [i] kao umetnički dokumenti zbivanja na selu.«⁶¹ Potom uočava kako je Generalić već prešao u »crtački virtuozitet« te da je najtalentiraniji među izlagačima; za Mirka Viriusa piše da je »primitivniji i naivniji u crtežu« od ostalih, no istodobno »najsuvremeniji... i neposredniji, iako tehnički nevestiji.«⁶² U Mraza ističe njegov dualizam, »sirov realizam« i istodobnu »lirsku osećajnost.«⁶³ Ocjene iz ovog prikaza ubrajaju se među ponajbolja zapažanja naše predratne kritike o ovim autorima. Članak nam je značajan i stoga što je popraćen s četiri reprodukcije crteža (I. Čaće, I. Generalić /**Seosko dvorište**/, F. Mraz /**Prosjak**/, M. Virius).

U osvrtima na beogradsku izložbu počinju dolaziti do izražaja i sve negativnija mišljenja dijela lijeve kritike o slikarstvu Ivana Generalića. To nesumnjivo bijaše dijelom i posljedica

znanog sukoba na književnoj i intelektualnoj ljevici. Generalić naime ne samo da je bio stalno povezan s Hegedušićem, već nije nikada slikao i crtao faktografski autentično nego krajnje individualno, pa čak i afektivno, što je bilo na suprotnim pozicijama od onoga čemu su težile »socijalna literatura i kritika«. No, kako je Generalić bio pravi predstavnik »kolektiva« razlozi za izricanje stajališta o njegovu djelu bili su tim očekivaniji, iako su teorija i praksa sada očito došle u izravnu kontradikciju. Sve se to očituje u nizu osvrtu, pa tako npr. Pavle Bihalji daleko veći značaj pridaje ideologiji nego estetskoj razini, a da apsurd bude potpuniji, on u negativnoj ocjeni Generalićeva djela ne može a da mu istodobno ne prizna »zrelost oblika«, »lep kolorit«, »raskošnu simfoniju boja«, »zadivljujući crtež« te izvanredna kompozicijska i perspektivna rješenja.⁶⁴

Te je iste godine (1937) održana i prva samostalna izložba Ivana Generalića, u Novom Sadu, s nizom crteža, no kako do danas nije rekonstruirana, nemoguće je o njoj reći nešto pobliže. Tada je objavljen, i to čak u dva navrata, Generalićev zapis **Kako sam počeo slikati** koji je izazvao dosta kontroverznih sudova, a ovom ga zgodom spominjem stoga što je njegovom novosadsko pretiskivanje popracao **Prošencijom** i **Cordašovom hižom**, dva autorova najčešće reproducirana crteža sveukupnoga tog predratnog razdoblja.

Iste 1937. nastaju najznačajniji i najvredniji crteži Mirka Viriusa, koji je, prema tome, u nepunu godinu dana uspio prevladati razdoblje amaterizma; crteži naime izlagani na izložbi **Generalić-Mraz** u Salonu Ulrich (4), kao i oni reproducirani u **Zborniku hrvatskih seljaka I (Jezus na križu, 1936)**, još ne iskazuju potpuniju stilsku koherenciju, dok se djela nastala samo godinu dana kasnije već uzdižu i na razinu umjetnosti: dakle razvitak bijaše, izrazito skokovit i nagao. Ovom je prigodom također značajno upozoriti da je Virius otpočeo svoju likovnu djelatnost upravo crtežima. Jasno lučenje djela ovog autora na ona »bez stila« i ona vrlo osebuje stilske koherencije i individualne poetike osobito je potrebno stoga što ga dio kritike još uvijek nastoji tretirati kao slučaj seoskog amatera, u kojega se tek manji broj radova uzdiže na višu razinu; pa iako bi se takav omjer u biti mogao prihvatiti, osobito zato što je Virius u nizu djela zaista zanimljiviji po onome o čemu govori nego po onome što i kako govori, energično se mora odbiti tvrdnja da u njega nije došlo do »ostvarivanja kreativnog skoka, do stvaranja stila«,⁶⁵ jer stila ne samo da je bilo, već on bijaše i vrlo osebujan. No, Viriusovo djelo izrasta na heterogenim izvorištima, i iskustvo zemljaške komponente i hlebinskog »eksperimenta« samo su neke od sastavnica u genezi tog slikarstva. Štoviše, njegov opus ne samo da je nastajao nakon »Zemlje«, već i suprotno Generalićevoj morfologiji i njegovu larpurlartizmu, dakle, karakterno je drugačiji i od hlebinskih iskustava. Njegovo se djelo zato ne smi-

je vrednovati s obzirom na stil i poetiku hlebinskog »eksperimenta«; Viriusov je slikarski opus potpuno različit, po tehnicu i poetici, i od djela Ivana Generalića i Franje Mraza. Njegov verizam, naturalistički prosede, asketizam i uvjerljivost (istinitost), uvijek su prožeti ostrim socijalnim i političkim angažmanom, pa se već i time razlikuju kao što i potvrđuju svoje potpuno izdvojeno mjesto u sklopu naše naive. Njegovo je djelo jasna antiteza Generalićevu idealizmu i larpurlartizmu, što usto ukazuje i na neodgodivu potrebu revizije tumačenja fenomena predratne podravske naive: i dalje ustrajati na tezi njezine **totalne** socijalne i političke angažiranosti, što je još uvijek očito u dijelu kritike, znači ignorirati činjenice, jer je na tim pozicijama ustrajao jedino Mirko Virius.

Za razliku od Generalića i Mraza, Virius od početka iskazuje i vrlo **postojanu idejnost** svojih radova, u njega ima doduše znakova »neznanja«, osobito prve dvije godine, ali nema idejnih oscilacija: on je uvijek točno znao što želi prikazati i jedino to je slikao. Sve to svjedoči o njegovoj ljudskoj i duhovnoj zrelosti (ne zaboravimo naime da Virius 1936, dakle kada počinje slikati, ima četrdeset i sedam godina (!) a pri svemu su tome pripomogli očito i stalni kontakti s Miškinom). Veze s Miškinom su višeslojne pa tako npr. jasno uočavamo i identično osjećanje stvarnosti u ova dva stvaraoca: preokupacija selom, bijedom, nepravdom, mukotrpnosti življenja, seoskim životom općenito.

Mirko Virius je bio verist koji se od prikaza seljačkog podravskog ambijenta sve više priklanjao prikazu egzistencijalnih problema. Zato je Boris Kelemen o njegovom crtežu **Korpar** (1937) mogao pisati da je »motiv jednostavan: korpar korača putem iz jednog sela u drugo. Ali Virius je cijelim nizom detalja (odjeća, cokule s mnogo zakrpa, mršavost figure, svega dvije korpe koje nude na prodaju, itd.) prodro dublje, on nije samo ispričao priču o korparu koji hoda u pejzažu, on kazuje o krajnje siromašnom čovjeku.«⁶⁶ Na istom je mjestu ovaj kritičar pisao i o nekim općim značajkama Viriusovih crteža: »U njegovu crtežu nema preciznosti u odnosu na perspektivu, a osobito proporcije, posebno kad je figura prikazana u skraćnjima. Međutim, upravo tim sredstvima on postiže ekspresiju do koje mu je prevestveno stalo, nepatvoreno socijalno svjedočanstvo o radu bez prestanka i bez izgleda na bolje... Ako je u djelu Mirka Viriusa vidljiva tendencija realizmu, ekspresivnost oblika je težište njegova likovnog govora.«⁶⁷ Otkriće spomenute »ekspresivnosti« nesumnjivo je među najznačajnijim karakteristikama Viriusova djela općenito.

O tom je slikarstvu nedavno pisao i Josip Depolo koji je tom prigodom postavio nekoliko novih teza, a osobito mi se čini značajnim zaključak da je već »prije Drugog svjetskog rata postojao prošireni podravski krug«, kao i tvrdnje da je Virius »najpodravskiji od svih majstora naše naive« te da je svojim ljudskim fi-

gurama uspio rastvoriti »novu psihološku perspektivu«. ⁶⁸ Depolo piše: »Virus je počeo slikati kao pedesetogodišnjak, implus je stigao, to je sigurno, iz hlebinskog primjera, ovdje treba zbog jasnoće ponoviti, iz hlebinskog primjera a ne iz hlebinskog uzora... U nekoliko mi je navrata Krsto Hegedušić govorio da Virus nikada nije pripadao **Hlebinskoj školi** i da se razvijao **potpuno samostalno i odvojeno od hlebinske prakse**. Ovo, jasno, nije nova i nepoznata činjenica o predratnom podravskom krugu, ali iz nje nikada nisu izvučeni jasni povijesni zaključci, a jedan bi od tih bio da je već prije drugog svjetskog rata postojao **prošireni** podravski krug u kojem je **Hlebinska škola** bila samo jedna njegova komponenta... Prvi crteži i akvareli Mirka Viriusa iz trideset i šeste nisu se znatno likovno odvojili od amaterizma, ali je već u njima naglašen onaj suhi, tipično viriusovski verizam... Ostaje otvoreno pitanje nije li ova Viriusova angažiranost daleki zemljaški odjek koji je stigao do njega putem **Hlebinske škole**, ili se ova Viriusova opredijeljenost za socijalne seljačke teme tek **idealno** poklapa sa zemljaškim tezama. Najranija djela, slikana **nespretno i tvrdo**, još su između dječjeg crteža i amaterizma, ali im se od samog početka ne može osporiti likovnost, zatvoreni misaoni krug, jasna tematska opredijeljenost i onaj tipični škrti i reducirani način u izrazu... Rekao bih, skoro bez rezerve, da je Mirko Virus **najpodravskiji** od svih majstora naše naive. U njegovu su djelu jasni tragovi podravskog blata, seljačke tromosti, ljudske osame i beznadne prepuštenosti vlastitoj sirotinjskoj sudbini. Viriusove seljačke figure dotovski su čvrste i statične u svojoj svečanoj **ukočenosti** i on je, kako je E. Cecchi zapisao za Giotta, sa svojim portretima zaista rastvorio **novu psihološku perspektivu**... U našoj je naivi Mirko Virus potpuno izolirana pojava, on je veliki usamljenik (kao što će to kasnije biti M. Skurjeni i I. Rabuzin), čije je slikarstvo skoro nemoguće oponašati. Njegovo sumorno djelo, potpuno podređeno strogoći i nepopustljivosti, od početka je neatraktivno, bez mondenog izazova i poetskog šarma i kao takvo, jasno, nikada nije okupljalo učenike i imalo nasljednike. Ali uprkos tome **odbojnom** asketizmu i hladnoj strasti, ovo djelo nije ništa izgubilo od svoje ljudske i slikarske veličine. Naprotiv, Viriusov veltšmerc, tako uporno i dosljedno proveden do najbeznačajnije skice, potpuno je zatvoreni sistem«. ⁶⁹ Josip Depolo izvanredno je točno uočio da se u Viriusa ni u kojem slučaju ne radi o isključivosti utjecaja i pobuda zemljaške ideologije i pragmatike, iako je ovaj slikao u potpunosti preuzeo osnovni motto zemljaša da su život i umjetnost nedjeljivo povezani te da je dužnost umjetnika dokumentirati svoje vrijeme, »stvarati u duhu svog doba«. ⁷⁰ Virus međutim to nije usvojio kao tuđe geslo, jer je i sâm u potpunosti na toj liniji. U njegovu opusu nalazimo slične ili čak iste značajke koje susrećemo i u književnosti Mihovila Pavleka Miškine, njegova sumještanina i političkog suborca, kao i nekih drugih predstavnika

lijevog krila Hrvatske seljačke stranke (kojoj je i Virus pripadao) pa su tu dakle prisutni elementi šire ideologije vremena; općenito uzevši još je uvijek niz problema s ovog područja otvoren, pa će ih tek trebati temeljito i sveobuhvatno analizirati i pojasniti, osobito odnos Miškina-Virusa.⁷¹

No usprkos tome što se Mirko Virus razvijao više-manje po strani Generalića i Mraza, valja upozoriti kako **deskriptivno »realistička« metoda** njegovih crteža ipak ima dodira s iskustvima **Hlebinske škole**. U nekim djelima, naime, više su nego očite takve podudarnosti: Viriusovo **Dvorište** (1937) npr. neodoljivo priziva u sjećanje Generalićevu **Čordaševu hižu** (1936), i to ne samo po općoj inscenaciji, već i po jednostavnosti i čistoći grafičkog postupka te lapidarnosti, što je prvenstveno svojstveno Generaliću.

U crtežima Mirka Viriusa glavni je siže uvijek u središtu papira, kako bi se postigla što potpunija ekspresija. Ovome osobito potpomaže i niz verističkih detalja; njegovi crteži zato i nisu čisti poput Generalićevih, koji se prvenstveno uvijek usredotočuju na stilizaciju, pa potankosti u njega ne igraju značajniju ulogu. Suprotno, Virus upravo podrobnostima najpotpunije tumači objekte svojih predstava. I u njega međutim ima stilizacije, ali je ona potpuno drugačijeg značaja: Virus naime nikada ne teži ostvarivanju **igre** kompozicije i oblika u prostoru, kao Generalić, već što potpunijoj **sadržajnosti slika** (uz kritičku intonaciju); uvijek su mu dakle osnovni **idejnost i poruka**. Virus nikada ne teži niti lirskom, jer ga zanima prvenstveno slika stvarnosti kao **dokument i kritička dijagnoza**; zato i nastoji biti što **uvjerljivijim**, i to kako u prikazu ambijenta, običaja tako i fizionomija Mirko Virus stoga nikada ne crta ni čist krajolik (premda ga redovito naznačuje i ovaj uvijek sudjeluje u »drami« njegovih ljudi): on je dakle prvenstveno slikar ljudskih sudbina, čovjekovih radnih i egzistencijalnih problema.

Većina Viriusovih crteža datira iz 1936. i 1937, nakon toga slikar se sve više priklanja ulju, tako da je iz kasnijih godina poznato samo poneko takvo djelo (**Mimohod**, 1938, **Na sajmu**, 1939). No, neki su njegovi crteži nesumnjivo najviši dometi naše naive, i to ne samo zbog uvjerljivosti, istinitosti, kritičke dijagnoze i humanosti, zbog psiholoških naboja, već i poradi osebjunoga likovnog izraza; pri tom osobito mislim na **Korpora** i **Preplašene konje** (oba iz 1937), antologijska ostvarenja socijalnog u umjetnosti, prikaze autentičnog ambijenta i vremena, produbljene za eminentno »psihološku dimenziju«. Kao je za crteže iz 1936. Josip Depolo mogao s pravom zaključiti da još pripadaju više-manje amaterizmu (i, naravno, diletantizmu), s ovim se djelima međutim nepobitno nalazimo u sferi naive i umjetnosti.

Od 15. do 25. ožujka 1938. Ivan Generalić održava svoju znamenitu samostalnu izložbu u zagrebačkom Salonu Ulrich. Tom je prigodom



Ivan Generalić: Spravljači, tuš pero 1935. godine

izložio i devet crteža, no osim dva-tri rada svi su nam ostali poznati samo po nazivima. **Ciganica /Klara/** (1938), kasnije objavljena i u **Zborniku hrvatskih seljaka II**, nesumnjivo svjedoči o recidivima zemljaške ideologije i poetike: svođenje sižea na karakteristično i bitno, tipičnost u fizionomiji, hipertrofiranost i deformiranost ruku i nogu, itd. S druge strane u nekim je djelima bilo poetičnosti, uočljive, primjerice, u **Seljačkom dvorištu**, ako crtež objavljen pod tim nazivom 1937. u beogradskoj **Politici**⁷² možemo poistovjetiti s djelom takva naziva s ove izložbe. Ondašnja je kritika pretpostavljala upravo ovakva Generalićeva djela onima zemljaške, socijalno-politički angažirane provenijencije, koja su, osim toga, barem po riječima kritičara, i nadalje odražavala pulsirajući Hegedušićev utjecaj. U tom je smislu npr. pisala i Verena Manč, ističući kako **Lazari** i **Bogci** — dva crteža s te smotre — svjedoče o utjecajima »Hegedušićeve koncepcije, ali gdje Generalić priča o **Be-**

denikovo⁷³j hiži, o **Seljačkom dvorištu**, **Koscima** i **Mlinu**, ostaje uvijek svoj.«⁷³ Ova je kritičarka dakle pretpostavila lirsku i larpurlartističku komponentu Generalićeva djela onoj socijalno i politički angažiranoj, pravilno shvaćajući kako je upravo u tome umjetnik ostvario svoju singularnost i najviše domete. Sve spomenuto ipak ne znači da **Ciganicu /Klaru/** nećemo visoko, čak vrlo visoko vrednovati, i to zbog tipične generalićevske stilizacije i fiziognomike te vrlo čistoga grafičkog izraza.

O Generalićevim crtežima pisala je tada i Zdenka Munk, i upravo u povodu ove izložbe objavila najznačajniji kritički prikaz o ovom slikarstvu u sveukupnom predratnom razdoblju. Treba naime spomenuti kako je u svim dotadašnjim prikazima ili kritikama stalno na ovaj ili onaj način, otvoreno ili prikriveno spominjan Krsto Hegedušić. Najčešće se pisalo o Hegedušićevu utjecaju na Generalića, no ni jednom prilikom to nije temeljito i analitički razmotreno, već bi sve uvijek zastalo na šablonskoj i pukoj tvrdnji. Istodobno nitko nije niti pokušavao uočiti Generalićevu **različitost**. Zato i ne začuđuje što se uglavnom govorilo o njegovu talentu, a ne o njegovoj umjetnosti kao samosvojnoj cjelini, da bi se potom prokomentiralo Generalićevo djelo i u odnosu na ono Krsta Hegedušića. Prvi je takav pokušaj izvršila Zdenka Munk u spomenutoj kritici.

Osim kritika, više je nego poučno pratiti i pojavljivanje Generalićevih reprodukcija u predratnom tisku. Tako je npr. u Krležinoj i Bogdanovićevoj književnoj reviji **Danas** od svih Generalićevih crteža reproducirana upravo **Prešencija (Procesija, 1933/34)**, što bijaše očito priznanje ovom djelu, osobito kad se zna kako je precizno koncipirana i uređivana ova publikacija. Koliko je to mogla biti zasluga Krste Hegedušića, danas je skoro nemoguće utvrditi, ali se nesumnjivo radi više nego o simptomatičnoj činjenici. Ovaj se crtež pojavljivao i kasnije (**Politika, 1935; Zbornik hrvatskih seljaka I, 1936; kao ilustracija uz članak Kako sam počeo slikati, 1937**), pa bi to moglo biti dokazom kako se on, usprkos tome što to nigdje nije bilo rečeno, ipak smatrao jednim od najznačajnijih crteža ovog autora, u kojemu najpotpunije dolaze do izražaja njegove vlastite, generalićevske značajke. Zanimljivo je također spomenuti da se u čitavom predratnom razdoblju pojava samouka (uglavnom seljaka-slikara) tretirala kao prvorazredni teoretski problem, pri čemu se čak vršila znatna distinkcija između amaterizma (diletantizma, kako se o tome tada pisalo) i umjetnosti, raspredalo se o idejnosti djela, o mogućim utjecajima »pučke umjetnosti« (geometriizam, ritam formi, kolorit, itd.), dok se rijetko pisalo o stvarno inherentnim likovnim datostima. Isto se tako češće govorilo o htijenjima nego o rezultatima. Poslijeratna je pak kritika uglavnom zanemarivala teoretske aspekte (s izuzetkom radova Grge Gamulina) i prvenstveno se usredotočila na samu likovnost. Zbog svega spomenutog prikaz Zdenke Munk o Ivanu Generaliću iz 1938. više je nego instruktivan, jer

kao rijetko koji objedinjuje oba toliko različita pristupa: ova kritičarka naime piše i o teoretskom aspektu Generalićeva slikarstva, ali i o posve likovnim elementima njegova djela. To su eto razlozi zašto ovaj članak citiram skoro u cjelini, iako se u njemu o crtežima raspravlja tek u jednom kraćem dijelu.

Zdenka Munk na početku upozorava na zablude i desnih i lijevih kritika, a pritom govori i o Generalićevu **razvoju**, čime se jasno dokazuje sve kasnije zablude i mistifikacije o razvitku ovoga slikarstva »ab ovo«. Munkova piše: »Koliko se god puta Generalić kroz ovih 6 do 7 godina javio svojim radovima, postavljali su se spram njega stalno preko njegova učitelja Hegedušića. Međutim i lijeva i desna publika i kritika polazile su sa stanovišta da je Generalić Hegedušićev pokušaj stopostotnog otkrivanja našega samoniklog umjetničkog izraza. **Lijevi** su to primili kao socijalni fakt, zapostavljajući u opće likovni problem Generalićeva rada. **Desni** su to **otkrivanje** odbijali kao mistifikaciju i falsifikat umjetničkog stvaralaštva našeg seljaka. Umjesto da se razradilo i analiziralo Generalićeva ulja, tempere na staklu i crteže, postavilo se mistično pitanje je li Generalić **naš izraz**, pa zaobavljajući i bagatelizirajući mnoge važne faktore koji bi na to imali odgovoriti, reklo se da ili ne.⁷⁴ Zdenka Munk potom navodi već spominjane riječi Krste Hegedušića da je »**Zemlja**« iznoseći slučaj Generalića upravo htjela pokazati kako likovna nadarenost nije vezana uz klasu niti je privilegij jedne klase, ali je njen razvoj i izživljavanje ovisno o socijalnom položaju stanovite klase, u određenim periodima razvitka. U oblasti likovnoj za **Zemlju** se nije radilo o pronalazenju nekoga novog **genija** kako su mnogi mislili, već samo o tome da se Generaliću pruži potrebno tehničko znanje, da mu se olakša izraz, a da se kod toga njegova likovna koncepcija, njegov slikarski nagon izraze u svom primarnom obliku.⁷⁵ Zdenka Munk potom piše: »Ako se dakle ne zahvaća Generalića u pravom svjetlu kao **genija rase** ili **genija naroda**, ostaje prije svega otvoreno pitanje, što je zapravo uspjelo Hegedušiću postići time što je svom seljačkom učeniku dao stanovita najosnovnija uputstva za likovni rad. Jesu li te pouke, koje konačno dolaze iz jedne zrele umjetničke kulture i umjetničke teorije, bile plodonosne za umjetničko oblikovanje Ivana Generalića, seljaka i primitivca? Za početke Generalićeva slikarstva bilo je karakteristično posve neposredno primitivističko oblikovanje, odraženo jednako u načinu kompozicije (aditivno), kao i u tretmanu pojedinih detalja (figure, scenerija dana plošno u najjednostavnijim linijama primitivističkih nerazmjera u proporcijama, s vrlo jakim primitivističkom-ekspresionističkom notom). Svojevremeno on je svakako bio kuriozum i bezuvjetno nova, zdrava pojava u našem slikarstvu, jer je uz **Zemlju** sadržajno otvorio nove poglede za naše umjetnike. Danas, njegovo se djelo formalno sve više obogaćuje, i baš taj likovni problem Generalićeva izraza treba danas, moguće više nego prije, što oštrije uočiti. Stojimo

naime pred činjenicom jednog seljačkog mentaliteta koji je prešao tradicionalnu granicu seljačkoga umjetničkog stvaranja isključivo u primijenjenoj umjetnosti (ornamentika, dekorativni kolorizam folklornih tvorevina). Generalić danas slika **sliku**, on je zapravo istupio iz tradicionalnoga seljačkog kolektiviteta na umjetničkom području. Njegova nova društvena svijest dala je njegovom radu drugi smisao. **Seljak Generalić postaje danas društveni i umjetnički subjekt**. Sadržajno su njegovi radovi slični ranijima: neposredni i stvarni život sela. No ipak se danas u likovnom smislu nešto udaljilo od neposredne živosti scena. U što jačem izgrađivanju kompozicije, kao formalnog momenta, Generalić se često i suviše obazire na Hegedušića (figuralne kompozicije, raspoređivanje planova). Time gubi na neposrednoj dinamici koja je karakterizirala njegove rane radove. No ovime o današnjem Generaliću nije rečeno sve. Pogledamo li njegove pejzaže, moramo priznati da oni impresioniraju svojom rijetkom doživljenosti i kazuju koliko je Generalić s njima upravo zemljaški saživljen. Ima u njegovim pejzažima doista nešto od primordijalnog štimunga koji može dati samo seljak. Tako osjetiti onu zemlju, svježinu šuma, ono drveće koje pozna u svakoj grančici, one oluje i oblake koji mogu uništiti svu njegovu muku. Čitav taj skup doživljaja Generalić doživljava danas već profinjanim sredstvima. Naročito u temperama na staklu, koja mu tehnika uopće najviše odgovara ('farba nosi' veli Generalić sâm, 'brzo se suši, ono kaj pokvarim, lahko iskracam i premažem'). Jasno je da tu **metodu** ne može provesti u uljima koja očito trpe od premazivanja i nesavladane tehnike. Generalićeve tempere odaju profinjani osjećaj za tonove, za njihove odnose, njima mu uspijeva (modulacijom!) izraziti svu koloristički ljepotu sumornih podravskih pejzaža. Da to ne prelazi u šablonu i monotoniju, valja pogledati izvanrednu svježinu kojom Generalić ubacuje jake akcente temperamentno nabačenih mrlja u inače harmonijski povezanu cjelinu valeura... U Generalićevoj grafici (crtežima, op. V. Crnković) koja je izgrađena njegovim poznatim realističkim, dobrim crtežom, sa izvanrednim opservacijama detalja (upravo lirska tretman drveća, granja, grmlja i plotova) došao je do punog izražaja njegov crtački talent. Naročito su uspješli crteži **Bedenikova hiža**, **Kosci** i **Seljačko dvoorišće**; firuge odaju često prejakli Hegedušićev utjecaj (**Lazari**). Na pitanje našeg likovnog izraza odgovorio je **na vrelu** (Babić) sâm Generalić.⁷⁶

Od ove izložbe pratimo i sve veće Generalićevo zanimanje za boju, što dakako utječe na smanjivanje broja crteža. Radi se o autorovu otkriću pejzažnog motiva kao osnovnoga, a ponekad i jedinog nosioca napetosti slike, potom otkrića svjetlosnih efekata, usredotočenja na ugođaj, štimung, i čisto kolorističke elemente tonskog značaja. Sve to ponovno svjedoči koliko je Ivan Generalić u svojoj osnovi **antizemljaška** pojava. Još je naime Slavko Batušić 1931. us-

tvrdio kako su se zemljaši »programatski odrekli [slikanja] atmosfere«,⁷⁷ a Generalić je, eto, upravo tipičan slikar atmosfere, ugođaja. Kao što je uostalom već upozoreno, Generalićeva umjetnost nastaje ne samo u opreci sa zemljaškom ideologijom i poetikom, već uglavnom i nakon zemljaškog razdoblja (iako su njegovi prvi zreli radovi nastali 1933/34, dakle u doba *Zemlje*), kao i na suprotnim premisama od zemljaške pragmatike, i zato je treba analizirati i vrednovati s pozicija inherentnih tom djelu, a ne ideologiji i poetici *Zemlje*. Ovo ponovno spominjem stoga što u dijelu naše kritike još uvijek postoje tendencije da se kao najznačajnije Generaliću pripíše upravo zemljaško razdoblje, dakle vrijeme kad je najmanje autohton i gdje je u najvećem raskoraku sa svojom poetikom i karakterom svoje umjetnosti. Također upozoravam na činjenicu da 1934. Ivan Generalić ima tek dvadeset godina (*Rekvizicija /Dražba/, ulje; Prešencija, crtež*), 1936. dvadeset i dvije (*Đelekovečka buna, Zima ulja; Fašenjak /Maškare/, crtež*), a 1938. u vrijeme održavanja izložbe u Ulrichovu salonu, dvadeset i četiri (*Žeteoci, ulje; Ciganica Klara, crtež*), te da u to doba nastaju, kao što je i navedeno, neke antologijske slike i crteži, i to ne samo u njegovu djelu već i u sveukupnoj hrvatskoj i jugoslavenskoj likovnoj umjetnosti. Osobito je važno ponovno istaknuti kako sve to nastaje bez sustavnog učenja, bez poznavanja niza relevantnih činjenica koje se savladavaju na umjetničkim školama i akademijama, što jasno ukazuju na svu veličinu, vehemenciju i značaj Generalićeve likovne pojave, kao i na njezinu izuzetnu teoretsku važnost.

Godine 1938. izlazi *Zbornik hrvatskih seljaka II*, ponovno s nizom reproduciranih crteža (I. Čaće 5, I. Generalić 2, F. Mraz 2, M. Virius 2). Njihova je razina međutim, općenito uzevši, znatno niža nego u djelima iz prvog *Zbornika* (1936); do ovoga je svakako došlo i stoga što Ivan Generalić, nedvolumno najznačajniji crtač, bijaše zastupljen samo s dva rada (*Ciganica Klara*, 1938, spominjana već i u povodu Generalićeve samostalne izložbe u Salonu Ulrich). Franjo Mraz u *Nadničarima* i *Delavskoj kleti* (oba iz 1938) ostvaruje nesumnjivo sve pročišćeniji izraz, ali je i nadalje opterećen deskriptivno »realističkim« postupkom. Tu je njegovu »realističku komponentu« (za razliku od Generalićeve stilizacije i Viriusova verzima) uočila i tadašnja kritika; o tome je naime raspravljano upravo u vezi s nastavkom izlaganja grupe *Hrvatskih seljaka-slikara*, ovaj put u Salonu Hrvatske naklade u Zagrebu, svibnja 1938 (I. Čaće 12, M. Mraz 7 /*Nadničari, Delavska klet*/, I. Špičić 4, I. Virius 5 /*Gorice*/, M. Virius 6). Mnogi su ovu izložbu ocijenili više kao dokumenat nego kao pojavu estetske vrijednosti, osobito stoga što je izostao raniji »primitivizam«. Zato su gotovo svi i spominjali diletantizam, čime se nesumnjivo ulazilo u srž ove problematike. Tako je npr. Verena Manč pisala o opasnostima diletantizma, kao i pretencioznosti nekih izlagača. Od zastupljenih autora izdvojila je jedino

Franju Mraza i njegov smisao za **kolorit**; za njegove crteže spominje da posjeduju »opservacije detalja, grafički suptilno iznesene«⁷⁸, o onima Mirka Viriusa piše kako je u njima mnoštvo detalja koji autoru svi jednako vrijede, a o crtežima Ivana Viriusa naglašava: »Pet izloženih crteža pokazuju kako seljački slikari na svojim radovima ne zanemaruju nijednu sitnicu i kako vode računa o svakom trsu, svakoj grani i listu.«⁷⁹ Čaćeve i Špišićeve radove Verena Manč je ocijenila negativno.

I u kritici Marije Hanževački nalazimo nekoliko primjedbi o općem karakteru ovih djela. I ona ih naime ocjenjuje više kao socijalno-kulturni slučaj nego umjetnički, a spominje i već navodene probleme diletantizma. Gledajući u cjelini, nijedna poslijeratna kritika koja je analizirala stvaralaštvo samouka nije se upuštala u tako jasno isticanje opasnosti diletantizma (amaterske provenijencije) kao predratni autori. Marija Hanževački piše: »Kad je *Zemlja* 1931. godine izložila uz svoje radove i crteže i tempere seljaka Generalića i Mraza, svakako nije imala namjeru da joj ti radovi služe kao slikarska senzacija, već naprotiv, ona je imala daleko dublje razloge jednog ovakvog izlaganja. Slučaj Generalić-Mraz služio joj je kao dokaz da se u širokim narodnim slojevima nalaze umjetničke mogućnosti koje, pod teškim okolnostima u kojima narod živi, ostaju neizvjljene, a koje će uz date potrebne uvjete progovoriti i izraziti se. Od toga prvog izlaganja pa do ovogodišnje prve samostalne izložbe Ivana Generalića⁸⁰ te *V skupne izložbe hrvatskih seljaka-slikara* mnogo se diskutiralo i pitalo o perspektivama njihova slikarskog razvoja, a napose po njima otvorene naše seljačke umjetnosti. Danas nakon njihovih ponovnih izložbi postaje pitanje naše seljačke umjetnosti opet aktualno. Radi li se o formiranju jedne naše seljačke umjetnosti ili su pokušaji tih seljaka slikara varijacije građanske umjetnosti, i o njoj ovisne. Bez obzira bilo na uspjehe ili neuspjehe tih seljaka, što znači vremenski razvoj od sedam godina, i nije li paradoksalno tražiti neke originalnosti — danas kad se grad i selo sve više približuju, a i samo građansko slikarstvo lomi o izraz... Linijska seljačkog slikarstva od tzv. Hlebinske škole (Generalić, Mraz pa i Virius) pa do današnjih izložbi kreće se od primitivističkog realizma do pokušaja razgrađivanja forme na primitivističkoj bazi (Generalić) i do realističkih pokušaja Mraza, Čaće itd. Međutim ti seljački slikari nošeni primitivističkom formom i socijalnom sadržinom naišli su na probleme koje im je nanio sam razvoj. Nastavak je bio teži nego početak. Da se zadrži kvaliteta i da se počne naprijed naišli su na nove [probleme]. Nije se moglo zastati na vanjskim realističkim zapažanjima, trebalo je ući dublje u odnose sela i seljačke stvarnosti i ne zastati na površini. Daljnji razvoj tražio je ili kristalizaciju sadržaja ili forme. Postojala je opasnost utapljanja slikara u tematski shemizam, u kome se gubi ono najvrednije: subjektivno iznošenje stvarnosti.



Ivan Generalić: Ciganica Klara, tuš pero, 1938. godine

Trebalo je da progovori čovjek o čovjeku — trebalo je da se iz tipičnog uđe u najličnije, najčovječnije. Namjesto toga pojavljivao se diletantizam koji se, maskiran socijalnim tematom, proglašuje socijalnom umjetnošću i tako kompromitira sva nastojanja na tom polju umjetničkog stvaranja. I dok se pojam diletantizma u umjetnosti u gradu teoretski riješio — izložbe seljaka-slikara svjedoče o jednoj ovakvoj opasnosti i potrebi da se njihove umjetničke pozicije prodube u jednom njima adekvatnom izrazu, a ne da odu u građanski realizam koji često graniči s kičem.⁸¹ Marija Hanžekovački potom potanje piše o Generalićevoj samostalnoj izložbi u Ulrichovu salonu, a u povodu **V izložbe seljaka-slikara** navodi da to »nije bila izrazito umjetnička manifestacija već je imala širi socijalno-kulturni karakter. Činjenica da postoje seljaci slikari koji nastoje djelovati na prosvjetavanju naroda, odbija likovno-umjetničku kritiku (koja bi svakako u ovom slučaju bila opravdana) ... Njihova su nastojanja usmjerena više socijalno-kulturnom odgoju sela nego nekom

specifičnom likovnom izrazu. Međutim u izloženim radovima ima uspješnih grafika i tempera i zato se svakako ne bi smjelo zapostaviti pitanje umjetničkog izraza, koji bi bio pristupačan seljaku. Jer nekoja djela na izložbi, koja bi trebala da svojim socijalnim sadržajem pridižu selo, po svojem izrazu ne prelaze građanski realistički kič, protiv kojeg se sami ti seljaci hoće da bore».⁸²

Sve do sada iznijeto jasno svjedoči kako je od mnoštva likovnih samouka koji se pojavile u tom predratnom razdoblju samo njih nekoliko doseglo višu razinu: na području slikarstva to se zbililo jedino u djelu Ivana Generalića, Franje Mraza i Mirka Viriusa. Treba također upozoriti da su sve izložbe grupe **Hrvatskih seljaka-slikara** organizirane, a još više interpretirane s očitim nastojanjima da se ukaže na njihovo socijalno i političko značenje (a ne na eventualne estetske kvalitete). Međutim, osim u Mirka Viriusa, taj se socijalno-politički naboj u drugih autora (I. Čaće npr.) nije uspio uzdići na višu razinu, na razinu umjetnosti, tako da se pod pojmom »socijalne umjetnosti« najčešće izlagao diletantizam. Umjetnički pak najznačajnija djela, osobito ona Ivana Generalića, pa donekle i Franje Mraza, bila su na evidentnim larpurlarističkim pozicijama; seljačke scene naime koje su prevladavale u ova dva slikara, makar prikazivale i rad (oranje, žetva, košnja, itd.) i život sela, nisu tretirane socijalno odnosno politički već prvenstveno **pikturalno**.

Godine 1939. Salon Hrvatske naklade postaje mjesto izlaganja seljaka-slikara, pa Boris Kelemen ispravno zaključuje kako je to razlog zašto oni u Zagrebu više ne nastupaju kao skupina.⁸³ Kao grupa međutim oni su te godine priredili nekoliko izložbi u Srbiji (Beograd, Velika dvorana pravnog fakulteta; Kragujevac, Čačak, Požarevac) na kojima su sudjelovali I. Čaće, I. Generalić, F. Mraz, I. Virius i M. Virius. Tom su prigodom izlagani i brojni crteži, no o tome na žalost nema podrobnijih podataka. Zanimljivo je istaknuti da je kritika tom prigodom najveću pozornost posvetila Ivi Čaći, iako je on nesumnjivo od svih autora bio slikarski najneatraktivniji. Sve ovo ponovno potvrđuje kako se u interpretaciji ovih pojava često polazilo s nelikovnih stajališta. Tako npr. kritičar »P« u **Našoj stvarnosti** 1939. piše: »Najviše namerno primitivistički među njima, najmanje primitivan međutim, preokupiran slikarskim spekulacijama, Generalić je dalje od umjetničke autentičnosti nego njegovi ostali drugovi».⁸⁴ Spomenuti kritičar ima pravo kada ustvrđuje novi karakter Generalićeva slikarstva, ali je njegov zaključak ne samo potpuno pogrešan, već i apsurdan, osobito s obzirom na značajke koje spominje. Ako se pritom podsjeti da je ista takva kritika osobito cijenila radove Iva Čaće, postaje jasno koliko je učinila štete i samim tim slikarima. Ustvrдио bih naime kako mi se čini da je upravo Mrazovo napuštanje ranije liričnosti a za volju sve »realističnije koncepcije«, u vezi s ovakvim ideološkim pretpostavkama i opredjeljenjima. Za razliku od Ivana Generalića Mraz je naime ma-



Mirko Virius: Preplašeni konji, tuš pero, 1937. godine

nje nastojao izraziti svoju fantaziju sebi najprimjerenijom formom, lirizmom, iako se ovdje radi dakako i o drugačijim talentima pa i drugačijim stvaralačkim moćima, no spekulativno je očito u njega izvršilo negativan utjecaj; pod djelovanjem ideoloških raspri Franjo Mraz je najvjerojatnije želio biti realist u traženom »dubljem smislu«, te je što svjesno što nesvjesno napuštao svoje najbolje značajke, a da time međutim nije dosegao očekivani »novi realizam«. Generalićev pak antiangažirani izraz (u socijalnom i političkom smislu) ne smije se shvatiti ili tumačiti kao početak nekoga desnog, konzervativnog opredjeljenja. Ono naime što se dogodilo u njegovu opusu, a o čemu se istina može razmišljati i kao o **apolitičkoj ljepoti** u

doba velikih socijalnih i političkih kriza, bilo je stvaralaštvo u najdubljoj sukladnosti s karakterom ovog autora. To pak što lijeva kritika, koja ga je po svojoj vokaciji mogla interpretirati, pa i braniti svom žestinom svojih opredjeljenja, nije shvatila, nije dakako problem Generalićeve umjetnosti već spomunute kritike.

O Čaćevoj onodobnoj poziciji svjedoči i zbirka **Pjesme i crteži** (7), objavljena 1939. u Zagrebu, koji je međutim čak i lijevi tisak ocijenio negativno (Avdo Humo, npr.).

Godine 1940, na samostalnoj izložbi Franje Mraza u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, uz ulja i tempere, ovaj je umjetnik izlagao i crteže, ali ni o njima na žalost nema detaljnijih

podataka. U osvrtnu Milana Katića ponovno se spominje Krsto Hegedušić, što potvrđuje da su raskoli između Hegedušića i seljaka-slikara počeli tek nakon rata. Milan Katić piše: »Jednog dana održavala se u Hlebinama neka seoska zabava. Franjo Mraz narisao je nekoliko akvarela koji su se na toj zabavi prodavali u dobrotnorne svrhe na američkoj licitaciji. Sve to ne bi imalo još naročito nekog utjecaja za njegov daljnji razvitak, da se nije na toj zabavi slučajno našao i slikar Krsto Hegedušić koji je podrijetlom iz Hlebin. Kad je Hegedušić vidio slike koje su se prodavale na zabavi, zainteresirao se za maloga seljačkog slikara samouka i kazao mu neka dođe k njemu da malo s njim razgovara. Tako je Franjo Mraz došao u prvi kontakt s našim umjetnicima. Onda je tom seljačkom mladiću bilo dvadeset godina. Hegedušić je odmah zapazio veliki prirodni talent seoskog mladića i zauzeo se za njega. Mraz mu je donosio svoje gotove slike a Krsto Hegedušić ga je upućivao kako treba dalje da radi, što je dobro a što nije dobro na njegovim slikama. Još ga je u jednu bitnu stvar uputio. 'Ja sam do onda radio samo tako da sam prerisavao razne slike koje sam u selu mogao naći' — priča seljački slikar Franjo Mraz — 'a onda mi je Krsto Hegedušić kazao neka to ne radim. Neka rađe gledam oko sebe prirodu, ljude, stvari, pa

neka to rišem. Tako sam i počeo raditi. Nije me nitko zapravo učio, ja sam potpuni samouk, a g. Krsto Hegedušić mi je samo često govorio što valja, a što ne valja na mom radu. Godine 1932.⁵⁵ pozvali su me da sudjelujem na izložbi Zemlje u Zagrebu. Poslije sam izlagao sâm... Moj glavni posao je poljodjelstvo... Ali kad ukrađem malo vremena, slikam... Slikam seoske kuće i sve što vidim i što mi se sviđa. Posljednjih godina manje radim akvarelom, a više uljem. Nisam uopće radio uljem do g. 1936. jer nisam imao novaca da ih kupim. Ali onda poslije izložbe u Zagrebu, dobio sam toliko da sam sebi mogao kupiti uljene boje'... Na ovoj prvoj samostalnoj izložbi u Zagrebu izložio je taj talentirani seljački slikar oko 30 radova, većinom slika u ulju i nešto crteža i akvarela. Njegovi su motivi veoma interesantni. On riše svoje dvorište, susjedno dvorište, staje, svoje krave, staru razrušenu klet, polja, šume.⁵⁶ Članak je objavljen u dva navrata i oba je puta popraćen reprodukcijom crteža *Moje krave* (1939), što jasno svjedoči o već spominjanoj Mrazovoj sve evidentnijoj ukotvljenosti u »realističkom prosequ«.⁵⁷ Isto tako upravo ovaj članak jasno dokazuje da se Mrazova predratna djelatnost ne može poistovjetiti s »angažiranim slikarstvom« (u socijalnom i političkom smislu), jer već i sama tematika izloženih djela potvrđuje o čemu se u biti tada radilo.

BILJEŠKE

¹ Ne samo da je naš najznačajniji književnik tog razdoblja, Miroslav Krleža, bio na izrazito lijevim pozicijama, već u tom smislu djeluje, bez obzira na pojedinačne umjetničke domašaje, cijeli niz pisaca (i ideologa). Među njima npr. August Cesarec propagira upravo sovjetske uzore, a nije nepoznato da su na mladog Krstu Hegedušića, osim Krleže, u mnogome utjecali upravo Cesarecove mišljenje i nazori. Nije li uostalom Cesarec bio među prvima koji su vidjeli rane Generaličeve i Mrazove radove, i to prije no što su bili izloženi na znamenitoj III izložbi »Zemlje« u Zagrebu 1931. Treba također spomenuti da je Kamilio Horvatin, jedan od najvidenijih ljudi predratnog komunističkog pokreta, intimni prijatelj M. Krleže, stric K. Hegedušića, koji je odigrao odsudnu ulogu u slikarevu duhovnu formiranju.

² Vasilije Kalezić: *Pokret socijalne literature*, K. Z. Petar Kočić, Beograd 1975, str. 13.

³ Treba odlučno odbiti sva nastojanja da se primitivni i degenerirani oblici prošlih epoha i stilova poistovijete s naivom. Primitivnost i naivitet nisu isto što i naiva kao umjetnički pokret s posebnim stilskim strukturama pluralističkog ustrojstva i vrlo individualnim poetikama. Manuel na nespretnost autora XVIII i osobito XIX stoljeća, da ne tragama u još dubljoj prošlosti, razna djela anonimusa, »ex voto«, diletantski i provincijski oblici s izrazito retardiranim formama, u nas najčešće u slijedu bidermajera, nesumnjivo su naivna djela (u pravom i punom smislu tog pojma), ali ne pripadaju naivi u smislu pokreta i posebnoga segmenta umjetničkog stvaralaštva našeg vremena, jer im nedostaju individualna stilska koherencija i viša razina umjetničkog. I dok se u većini ovakvih djela, kao što smo već spomenuli, radi o primitivnim i, najčešće, degeneriranim oblicima diletanata, u naivi (teza za koju plediram odnosi se za sada isključivo na Hrvatsku i Jugoslaviju općenito) uvijek su i isključivo prisutni izrazito individualni stvaraoči, dakle autori nadasve vlastitih stilova i djela osebnih pjesničkih naboja, na apsolutnoj razini umjetnosti. To je i razlog zašto sam pred više godina iznio tezu da je naiva u Jugoslaviji pokret isključivo našega vremena i suvremena senzibiliteta, koji nema ništa ili gotovo ništa zajedničkog s

primitivnim oblicima prošlih vremena. Vjerujem da je potpuno suvišno upozoravati kako se pri ovakvoj distinkciji moraju uzimati u obzir samo najtipičniji i umjetnički najzreliji stvaraoči, a zanemariti većinu amatera diletanata i epigona koje danas, zbog krajnje nekritičnosti, promatrano u okviru naive. Eminentno osobni stil i duhovna cjelovitost djela naiva, usprkos čestim dokazima »neznanja« (jer se uglavnom radi o likovno neškolovanim autorima) ne iskazuju degeneriranost i retardaciju, već maksimalni vitalitet, samosvojnost, duhovnu potentnost i kreativnost.

U studiji pod naslovom Pučki ekspresionizam (Savremeni br. 1/2, Zagreb 1921, str. 82—84), Josip Matasović piše i raspravlja o »ex voto« slikama i pučkim rezbarijama svećanih likova (najčešće raspela). Upravo na temelju ovoga teksta i reprodukcija koje ga prate, više je nego očita neodrživost teza kako naiva izvire iz ovakvih ili sličnih radova. Za razliku od modernoga »neurasteničnog ekspresionizma«, kako Matasović u svom članku karakterizira ondašnji evropski ekspresionistički pokret, za njega postoji i »pučki ekspresionizam«, očito prvenstveno zbog elementarne ekspresivnosti citiranih radova. Autor spominje »skraćeni spektar boja«, pomanjkanje maštovitosti (između ostalog govori kako ovi pučki autori »mnogo ne maštaju«) te navodi da tu »medij svjetlosti ne prolazi sa svojim nijansama«. U prikazu figura tvrdi da se radi o »uniformiranim likovima«. Oni primitivni pučki umjetnici, zaključuje J. Matasović, rade »prema [srednjovjekovnim] i uopće crkvenim tipologijskim slikama, po videnom fresku, oltarnoj slici, po bakrorezu u sakristiji ili pokraj ispovjedaonice. No najčešće sebe kopiraju, i tako stvorivši svoj stil... Schematika je tvrda i kruta. Rišu rubove tjelesa perom... pastejnim ili gđjedom i akvarelnim bojama... Osim oblaka (i Nojine duge) nepoznate su ostale atmosfere pojave, i, osim čovjeka, sve druge stvari ulaze samo simbolično«. Ovim citatima jasno se ukazuje da ovakva djela posjeduju posve drugačije značajke od onih što ih susrećemo u naivi; time i dokazujemo da je izvor naive u posve drugom kompleksu nego što je pučka umjetnost.

⁴ J. Depolo: *Zemlja, Nadrealizam i socijalna umetnost*, Muzej Savremene umetnosti, Beograd, 1969.

⁵ Katalog I izložbe udruženja umjetnika Zemlja, Salon Ulrich, Zagreb, 1929.

⁶ Georg: Povodom izložbe Zemlje, Literatura br. 4/5, Zagreb, oktobar 1931.

⁷ Vlado Mađarević u knjizi Književnost i revolucija (August Cesarec, Zagreb, 1974, str. 119) piše kako je na »Dru- goj međunarodnoj konferenciji proleterskih i revolucionar- nih pisaca u Harkovu god. 1930... istaknuta je samo potre- ba podvrgavanja književnosti aktualnim političkim zadacima, nego je postavljen i zahtjev za stvaranje posebne proleterske književnosti, u kojoj bi glavnu ulogu imali radnički pisci, kao antiteze dotadašnjoj građanskoj književnosti intelektual- laca. U Rezoluciji o političkim i stvaralačkim pitanjima međ- narodne proleterske i revolucionarne književnosti, prihva- ćene na toj konferenciji, posebno se ističe: — navodi da- lje Mađarević — »da književnost proletarijata nije ništa drugo nego oružje klasne borbe, i da proleterski književni pokret obuhvaća također one pridošlice iz drugih klasa koje su potpuno prešli na stranu proletarijata i sasvim se iz- mijenili u procesu revolucionarne borbe... Ali jezgra pro- leterske književnosti treba da se ipak formira od radnika.« Ovo navodim isključivo kao historijski dokument, ne želeći raspravljati o njegovu dogmatском ustrojstvu i pogrešnom opredjeljenju i također upozoravam da se o harkovskom kongresu u ono doba u nas pisalo u više navrata, pa tako npr. zagrebački Književnik donosi informaciju o tom kon- gresu već u svom broju od siječnja 1931, a niz teza Krste Hegedušića iz njegova teksta Problem umjetnosti kolektiva (1932, v. bibl.) u znatnom obimu proizlazi iz citiranoga (vidi- jeti spomenuti Hegedušićev tekst na stranicama koje slijede). Kako su Hegedušićeva nastojanja oko seljaka i radnika sli- kara djelovala najodsuđnije i u na formiranje naive, nužno je dakako uočiti i njegova polazišta.

⁸ K. Hegedušić: Likovni život Zagreba, Književnik br. 1, Zagreb, 1931, str. 40—41.

⁹ K. Hegedušić: O izložbi Zemlje u Parizu, Književnik br. 4, Zagreb, 1931, str. 179—180.

¹⁰ Ibid.

¹¹ K. Hegedušić: Problem umjetnosti kolektiva, 1932, v. bibl., str. 79.

¹² Ibid., str. 80—81.

¹³ K. Hegedušić: Problem suvremene grafike, Književnik br. 3, Zagreb, 1931, str. 130—131.

¹⁴ Ova je Hegedušićev tekst pisan u povodu izložbe S. Glumca, ali se ne smije previdjeti da je autor pod pojmom grafike razmišljao i o crtežima. Tako su npr. i njegovi znameniti Podravski motivi (1933) u predratnom tisku često tretirani kao grafika. Spominjem također da je i Ljubo Babić imao takav pristup, a to je vldljivo i u ediciji Hrvat- ska grafika danas (1936, o čemu će biti kasnije više riječi) Z. Vojnovića, gdje su pod istim pojmom vrštavani i grafike i crteži, pa je jasno da su ta dva medija u ono doba više-manje izjednačavana.

¹⁵ Ovo sam prvi put iznio u katalogu Martin Mehkek, Galerija Virius, Zagreb, 1980.

¹⁶ K. Hegedušić, 1932, cit. dj.

¹⁷ Od ove se spoznaje naravno ne smije stvarati novu dog- mu koja bi zahtijevala dokidanje umjetničkih škola. Naprotiv!

¹⁸ Treba odmah spomenuti da su najraniji Generalićevi i Mrazovi akvareli tipični kolorirani crteži, ali ih u ovoj studiji ne analiziramo jer sadrže i komponentu boje.

Razlog što je Krsto Hegedušić započeo svoj »eksperim- ent« sa seljacima-slikarima u Hlebinama, vrlo je jedno- stavan: njegov je otac rodom iz tog malog podravskog sela, a po očevoj smrti (1909) čak se i cijela obitelj za kraće vrijeme nastanjuje u tom mjestu.

¹⁹ I. Hergešić, 1931; I. Nevistić, 1931, v. bibl.

²⁰ I. Hergešić, 1931, cit. dj. — Zanimljivo je spomenuti kako Hergešić ovdje navodi da je Krsto Hegedušić pokrenuo slikarsku školu u Hlebinama 1929. godine. Isti podatak nalazimo i u članku M. Durmana Uz crteže K. Hegedušića, Književnik br. 10, Zagreb, listopad 1932, str. 398. To nalazimo i u nekim kasnijim izjavama Franje Mraza (Pravda, Beograd 13. 6. 1936) i samog Hegedušića (Večernji list, Zagreb 21. 1. 1975). Podatak je objavio 1969 (v. bibl.) i Josip Depolo u svom znamenitom tekstu o »Zemlji«, gdje citira zapisnik sa sjednice ovog udruženja od 1. 6. 1931, na kojem je odlučeno da na III izložbi »Zemlje« u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu »budu izloženi [...] rezultati slikarske seljačke škole iz Hleбина (osnovane 1929. i vodene po K. Hege- dušiću« cit. dj., (str. 40, v. bibl.) 4). Začuduje stoga kako mnogi uprkos ovim očitim činjenicama i dalje ustraju na 1930. ili čak 1931. kao godini početka hlebinskog »eksperimen- ta«.

²¹ I. Nevistić, Pravda 4. 10. 1931, v. bibl.

²² I. Hergešić, 1931; I. Nevistić, 1931, cit. dj.

²³ bb, 1931, v. bibl.

²⁴ Pretpostavku da se radi o Krsti Hegedušiću iznijela je Ivanka Reberski u tekstu Zemlja u riječi i vremenu, Zi- vot umjetnosti br. 11/12, Zagreb, 1970.

²⁵ Lj. Babić, Obzor, 25. 9. 1931, v. bibl.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ S. Batusić, 1931, v. bibl.

²⁹ K. Hegedušić: Negativne pojave našeg likovnog života,

³⁰ J. Baldani: Od socijalne angažiranosti do seljačkih idila, 15 dana br. 6, Zagreb, 1970. Svi kurzivi V. Crnković. — Vrijedno je upozoriti da Krsto Hegedušić ovdje govori o predratnim Generalićevim i Mrazovim djelima kao da su u potpunosti bila definirana socijalno-političkim angažmanom, iako bi se to moglo primijeniti na tek manji broj radova, i to prvenstveno početničkih. Kako su naime Generalić i Mraz slikali prije susreta s Krstom Hegedušićem, a kako poslije te koliko je ovo poznanstvo bilo značajno za njihovu slikarsku budućnost, vidi se iz niza njihovih predratnih izjava od kojih ovdje navodim samo dva ulomka: »Kad sem imal petnaest let dobil sem nekakove peneze, pak sam si kupil farbe... Došel je tam [u Hlebine] slikar umjetnik gospon Hegedušić. Videl je naše slike i su mu se dopale. Mam ih je deset zel i rekel je da su dobre. On nas je počel vučiti kak nek ršemso. Rekel je nek samo gledimo oko sebe. Nis nek ne prerisavamo s anziskartih... Mraz je prerisaval anziskarte i prodaval ih mužim. Ali Hegedušić nas je od toga odučil. Rekel je: 'dečki najte toga delati! Samo glečte kak ljudi hodiju, kak sediju, glejte im glave, ruke... Najte prerisavati. Imate hiže, imate pola, krave, cirkuje, to ršite. Samo dobro otprite oči'... Mi smo ga poslušali« (I. Generalić, Novosti, Zagreb, 23. 5. 1936, v. bibl.).

Treba spomenuti da najraniji Generalićevi akvareli nisu izlagani, iako neki na tome inzistiraju, jer je K. Hegedušić počeo raditi s Generalićem i Mrazom 1929/1930, a svi izlo- ženi radovi ovih slikara s III izložbe »Zemlje« 1931. nose godinu »1931«, dakle proizlazi da su nastali nakon što je Hegedušićev primjer (i uzor) već otpočeo svoje djelovanje. Nejasno je međutim zašto se te činjenice i nadalje misti- ficiraju (da ne kažem: i falsificiraju) kad je Hegedušićev »eksperiment« bio više no pozitivan, a usto i ona djelotvor- na snaga koja je pomogla i Generaliću i Mrazu prijelaz od amaterizma prema umjetnosti (naivi).

Sam Franjo Mraz izjavio je svojedobno o tim počecima slijedeće: »Slikar Krsto Hegedušić je iz Hleбина. Jednom je došao kući i na jednoj zabavi na kojoj smo mi dekorisali zidove primetio naše crteže. Svidelo mu se... Njemu imamo sve zahvaliti jer nas je on poučavao kako treba da crtamo i šta je važno. Dao nam je nekoliko tema i uputio u postavl- janje figura, izbor lica, značaj pojedinih važnih momenata, slikarsku tehniku. Dotle smo precrtavali anziskarte. Hege- dušić nas je doveo na izložbe u Zagreb, gdje smo videli tolike druge slikare i mnogo naučili. Tu su nas i drugi slikari ispravljali. Od onda više nismo precrtavali već smo crtali sve iz prirode: seljake, Cigane, kuće, polja, potok, Dravu, naše lepo selo Hlebine« (F. Mraz, Pravda, Beograd, 13. 6. 1936, v. bibl.).

Ove sam izjave citirao stoga što se zadnjih godina ponosno sve češće ponavlja tvrdnja da je Krsto Hegedušić Ivana Generalića i Franju Mraza pronašao kao »gotove slikare«. Navedene izjave međutim jasno potvrđuju, kao uostalom i strukturalne analize njihovih djela, o čemu se zapravo radi.

³¹ J. Depolo: Ivan Lacković Croata, monografija, Nacional- na i sveučilišna biblioteka, Zagreb, 1977, str. 47—49. — Isto spominje i D. Horvatić: Jedan historijski za i protiv, Telegram, Zagreb, 24. 5. 1968.

³² Usprkos ovakvom mišljenju, nesumnjivo je da su obje slike i politički i socijalno angažirane; no kako u njima ne- ma pamfletističke britkosti, te ukoliko se treba odlučiti jesu li više primjeri socijalno-političkog ili pak čistog slikarstva, uvjeren sam da prevagu odnosi slikarstvo, kolorističko. Njivo- va idejnost naime nije oblikovana onim tipičnim i ne- dvosmislenim značajkama koje inače susrećemo u politički i socijalno angažiranim djelima. No treba priznati, ako u našem slikarstvu naive pa i šire postoje djela koja su i umjetnički i politički i socijalno na jasnim lijevim pozicijama, onda se sve to odnosi i na ove slike. Ako ih usprkos tome i nadalje promatram kao početke larpurlarističke ten- dencije, to je stoga što su njihovi koloristički odnosi u svom daljnjem produbljavanju stvorili sve one datosti što su tipične za Generalićevu slikarstvo i njegovu poeziju, a ka- rakterizira ih upravo larpurlarizam.

³³ Đ. Tiljak, 1933, v. bibl.

³⁴ I. Srepol, 1934, v. bibl. — Kurzivi V. Crnković.

³⁵ Tabakovićev crtež Volovi bio je izložen na III izložbi »Zemlje« u Zagrebu 1931, a reproduciran je u njezinu katalo- gu, kao i u Hrvatskoj reviji br. 10, Zagreb, 1931.

Na nedavnom savjetovanju u Hlebinama (19. 9. 1981) Josip je Depolo iznio vrlo interesantan podatak da je Ivan Generalić došao do »čipkastih šuma« u pozadini čitavog niza svojih slika mutacijom jednog elementa s crteža Barutanski jarak (1932) Ede Kovačevića. I stvarno, Generalićev akvarel Kanaz iz 1933. pokazuje jake sličnosti (šuma u pozadini) s navedenim Kovačevićevim crtežom; no dok je to kod E. Kovačevića bio manje više osamljen slučaj, Ivan Generalić je to razvio gotovo do sigle, koja se nalazi u mnogim njegovim slikama: ogoljelo drveće s mnoštvom isprepletenih grana i grančica postaje od tada inherentni dio njegova slikarstva, a poslije rata i mnogih ostalih slikara s tog područja.

²⁶ I. Frančić, 1932, v. bibl.

²⁷ I. Zidić: Zemlja, Kritička retrospektiva, umjetnički paviljon, Zagreb, 1971.

²⁸ B. Gagro: Zemlja između evropske umjetnosti između dva rata, Život umjetnosti br. 11/12, Zagreb, 1970. — Iako Gagro ovdje piše da i Mirko Virius »duguje Hegedušićevu stilu i načinu slikanja«, upozoravam na neodrživost ove teze, barem u njezinu globalnom značenju, o čemu potanje raspravljam u poglavlju o Viriusu i godini 1937.

²⁹ Razlika između umjetnosti K. Hegedušića i I. Generalića, odnosno razmatranjem njihovih opusa kao tipičnih antipoda, u potpunosti se može osporiti i znana Kriježina teza o Hlebinskoj školi u smislu »copyright by K. Heg.«. Križea je pisao: »Krsti [Hegedušiću] se ne slika. A na kraju i kome da slika kad je u lenjingradskom katalogu Izložbe umjetnosti XIX i XX stoljeća naroda Jugoslavije rečeno da je K. Heg. učenik Ivana Generalića. Ja sam, mislim, u ovoj našoj likovnoj sinagogi jedini koji ne priznaje da hlebinska škola predstavlja neku vrst početka ili izuma. Godinama se spremam progovoriti o komediji oko ovog dućana jer hlebinska škola nije dala ni jedne likovne ideje ni fakture na kojoj ne bi trebalo da bude pečat — copyright by K. Heg. Od Zelenog kadera do Rekvizicije, svi podravski sajmovi, orači, krave, oranice, vrbe, požari, Cigani, krčme, snjegovi, blato i tako dalje, čitava likovna beletristika naših naučaca još je uvijek u sjeni hlebinske arije K. Heg.-a« (Dnevnik, 24. 8. 1967 — Citirano prema M. Križea: Dnevnik 1958—69, Oslobođenje, Sarajevo 1977, str. 94, 95).

Osnovni problem Hegedušićevih nastavljača, a u prvom redu Ivana Generalića, nije međutim problem uzora, već jesu li na temelju ishodišta formirali nove umjetničke stvarnosti i nove vrednote. Nije li uostalom i sâm Križea, pišući 1933. Predgovor Podravskim motivima, vrlo eksplicitno naznačio Hegedušićeve uzore (Grosz, Bruegel), a da se time niukoliko nije umanjila veličina Hegedušićeva djela. Dakle, princip koji vrijedi za druge, treba primjenjivati i u slučaju našva. Ako se u povodu Hegedušićeva djela spominju Bruegel i Grosz, ne vidim razloga zašto se u razmatranju geneze djela Ivana Generalića ne bi smjeli istaknuti K. Hegedušić i P. Bruegel. Radi jasnosti ponavljam: ovdje se ne radi o problemima umjetnosti (i kvalitete) već isključivo o problemima geneze oblika i stila.

Ne bih raspravljao o ovoj Križejinoj tvrdnji da se mnogi ne pozivaju na njegovu tezu, i ne pokušavajući je dalje razraditi, već se samo služe Križejinim autoritetom u frontalnom napadu na Ivana Generalića, podravsku naivu pa i znatno šire. U provjeri ove tvrdnje nedvojbeno se uviđa kriva dijagnoza: tako npr. osim već spominjane lirike i bukoličke poetike Ivana Generalića, ovom ču prigodom navesti još nekoliko umjetničkih dosegâ koji se ne samo potpuno razlikuju od poetike i stila K. Hegedušića, već i međusobno, pa se među njima više gotovo i ne naziru veze koje su ih nekada zacijelo povezivale: biblijska tematika Ivana Večnjaja, zime i močvare Mije Kovačića te portreti i zimski pejzaži Dragana Gažijava potpuno su nove realnosti i nove kvalitete koje više nemaju nikakvu ili skoro nikakvu vezu sa svojim ishodištima. Isto nalazimo i u mediju crteža: ovom zgodom spominjem samo dvije umjetničke realnosti o kojima ću kasnije opširnije pisati — crteže Ivana Lackovića (osobito one nakon 1965) i portrete Mije Kovačića (nakon 1970); to su nesumnjivo ostvarenja koja također više ništa ne duguju svojem izvoristu, potpuno su osebujni i samosvojni crtački svjetovi, jedinstvenoga stilskog i duhovnog naboja.

Nije dakle bitno je li Ivan Generalić počeo slikati potpuno samostalno ili pod utjecajem Krste Hegedušića, već je li u svojim djelima dosegao razinu umjetnosti. A da se to odista dogodilo, danas je, uvjeren sam, potpuno nedvojbeno. Ivan Generalić je velik umjetnik stoga jer je stvorio čitav niz remek-djela, pa je spoznaja da su njegovi počeci vezani uz kontekst jednog »ekspertimenta«, samo nezaobilazna povijesna činjenica. Umjetnost Ivana Generalića prvenstveno i gotovo jedino protizlazi iz njegova bića, iz nutrine njegova stvaralačkog temperamenta. Čak i više, Ivan Generalić postaje samosvojni umjetnik tek s kidanjem veze sa svojim »eksperimentalnim« porijeklom, odnosno kad postaje osoban, vlas-

tit i po stilu i po karakteru svoje poetike. U potpunosti se dakle slažem s tezom Grge Gamulina, prema kojoj je problem Generalićeve geneze akcidentalne naravi (Grge Gamulin: Unutar nesporazuma, Danas, Zagreb, 12. 9. 1962). Naša se kritika već punih pet desetljeća muči kako riješiti ovaj rebus: radi li se o odnosu učitelj-učenik ili ne, a čula su se čak i mišljenja, naravno potpuno kriva, da se radi o uzajamnom utjecaju, iako bi bilo mnogo svrshodnije da se usredotočilo na razmatranje osebujnosti i veličine djela hlebinskog majstora, o čemu međutim do sada još gotovo nitko nije argumentirano pisao. Tako o Ivanu Generaliću za sada nema ni jedne jedine kritičke studije, kamo li kritičke monografije kojim bi on napokon za nas, pa i za svijet, zablistao u svom punom i pravom svjetlu. A radi se, nesumnjivo, o jednom od najvećih slikara koji su se ikada pojavili na ovim našim prostorima.

⁴⁰ Ove značajke međutim nalazimo na nekim njegovim ranim akvrelima i temperama, no i ovaj put samo u manjem broju.

⁴¹ M. B. Protić: Jugoslovensko slikarstvo 1900—1950, BGZ, Beograd, 1973, str. 134.

⁴² K. Hegedušić, monografija, GZH, Zagreb 1974, str. 132. — Niz teza iz ove studije izazvat će nesumnjivo otpore. To se odnosi u prvom redu na nekoliko osnovnih postavki o Ivanu Generaliću, te njegovu odnosu s Krstom Hegedušićem. Poznato je naime da je ovaj umjetnik svojedobno odbio tekst Josipa Depola za vlastitu monografiju samo zato, što je autor u njemu pisao i o Krsti Hegedušiću i Zemlji i, najvjerovatnije koliko mi je uostalom poznato iz razgovora s Depolom, cijeli slučaj razmatrao u jedino mogućem smislu. Odlučio sam međutim ispisati ove stranice, usprkos kritici koju očekujem, jer sam uvjeren da samo na taj način Ivan Generalić može dobiti sve potrebnu potvrdu svoje veličine. Sve smo naime češće svjedoci potpcnjanja njegova opusa, kao i niza drugih pripadnika naivne, što proizlazi iz činjenice da se o tim djelima ne piše ni kritički niti dijalektičkim spominjanjem činjenica starih pedeset i više godina ne umanjuje se vrijednost Generalićeva djela, već obrnuto. Ovim stranicama dakle pokušavam omo što još gotovo nitko nije niti naćeo: ne da govorim o paralelama između K. Hegedušića i I. Generalića (o čemu također još nitko nije pisao kritički niti snagom argumenta, iako bi se o tome mogla ispisati cijela studija), već o razlikama među njihovim djelima. Upravo u tim razlikama naime otkrivamo svu veličinu i bit Generalićeve umjetnosti, ne ono poznato, već nepoznato — novo. A to je i jedini put dokazivanja njegove veličine.

⁴³ Ovom prigodom samo najkraće upozoravam i na moguć utjecaj Detonijeva slikarstva na Ivana Generalića, o čemu se do sada još uopće nije pisalo, iako su neke paralele više nego očite. Prisetimo se samo Detonijevih svjesno primitivističkih komponenti, njegova pojednostavnjivanja forme s izrazito lokalnom bojom (mnogo radikalnije nego i u Hegedušića), te narativnosti i »dekorativnosti« (Sajam u Križevcima, 1930), nesumnjivo sve elementa vrlo bliskih Ivanu Generaliću. Primitivistički pak »infantilizam« nekih ranijih Detonijevih slika (Oglas, daje se na znanje, 1929) kao da je priprema za Pogreb Stefa Halaćeka (1936) I. Generalića. (Spomenuta djela vidjeti u monografskom katalogu Marijan Detoni, Moderna galerija, Zagreb, 1979).

⁴⁴ D. Raušević, 1934, v. bibl.

⁴⁵ I. Šrepl, 1934, v. bibl.

⁴⁶ V. Habunek, 1934, v. bibl.

⁴⁷ M. Križea: O tendenciji u umjetnosti, Radničko-seljački kalendar, 1935. Citirano prema M. Križea: Eppur si muove, Zagreb 1938, str. 183. Iako je formulacija iz 1935. Križea bijaše na tim pozicijama i znatno ranije, no u svakom je slučaju simptomatično kada je ova misao baš ovako izrečena.

⁴⁸ K. Hegedušić: Pred petom izložbom Zemlje, Danas br. 1, Beograd 1934, str. 115.

⁴⁹ B. Kelemen: Naivno slikarstvo Jugoslavije, 2, Spektar, Stvarnost, Zagreb, 1969, str. 58—60. — Usprkos tome što ova djela ne pripadaju naivi, o njima je trebalo raspraviti, pa ih čak i pokazati, jer smo sve češći svjedoci da se dio kritike upravo na njih poziva pa ih čak i proglašava »proto-naivom«.

⁵⁰ R. Petrović, 1935, v. bibl.

⁵¹ B. Kelemen: Seljaci i radnici, slikari i kipari između dva rata, GPU, Zagreb, 1979, str. 4.

⁵² Spominjani Generalićevi crteži nisu objavljeni ni u jednoj knjizi M. P. Miškine.

⁵³ Obzor, Zagreb 29. 5. 1936, v. bibl.

⁵⁴ Lj. Babić, 1936, v. bibl.

⁵⁵ V. Kušan, 1936, v. bibl.

⁵⁶ Vidjeti bilj. 53.

⁵⁷ B. Kelemen, 1979, cit. dj.

⁵⁸ Z. Vojnović, Ars br. 1, 1936, v. bibl.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ K. Hegedušić, 1936, v. bibl., str. 226.

⁶¹ P. Križanić, 1937, v. bibl.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ S. Rašić (P. Bihalji): Seljaci slikaju selo, Naša stvarnost sv. 13/14, Beograd, 1938.

⁶⁵ G. Gamulin: Pittori Naifo della Saula di Hlebine, Mondadori, Milano, 1974, str. 63. (rukopis).

⁶⁶ B. Kelemen: Naivno slikarstvo u Jugoslaviji, GZH, Zagreb, 1977.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ J. Depolo: M. Virius, Katalog, Galerija Virius, Zagreb, 1979.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Manifest Zemlje, 1929, v. bilj. 5.

⁷¹ U tome bi zacijelo niz vrijednih podataka mogli dati Ivan Virius, sin Mirkov, i sâm slikar, kao i dr. Većeslav Pavlek, sin Miškine, koji bijaše vrlo djelatan pomagač svojem ocu u književnom radu, na što mi je skrenuo pozornost Zvonimir Kulundžić, ponajbolji poznavatelj djela i života Miškine. O Viriusu nalazimo nekolicinu podataka i u Kulundžićevoj monografiji Miškina, MH, Koprivnica 1968. Također je simptomatično da Miškina uglavnom prestaje književno stvarati (1937/38, otkada se sve više posvećuje političkom radu (kao narodni zastupnik), a da i Mirko Virius više ne slika nakon 1939. godine. Da li su i koliko ova odustajanja od umjetničkog izražavanja u nekoj dubljoj vezi, još je za istražiti.

Nekoliko novih podataka o Mirku Viriusu predočio je Marijan Spoljar na nedavnom savjetovanju u Hlebinama (1981); tom je prigodom jasno naznačio ulogu Petra Franjića, učitelja i slikara iz malog podravskog sela Peteranca (nedaleko Hlebina i Đelekoveca), u tim zbivanjima. Ako se Krsto Hegedušić nije želio dublje angažirati oko Viriusa, smatrajući ga »prestarim« za uključivanje u svoj »eksperiment«, onda je Franjićeva uloga oko đelekovečkog slikara nesumnjivo bila odsudna.

U Podravskom zborniku 81 (Koprivnica, 1981), Juraj Baldani piše o Mirku Viriusu i Petru Franjiću; kako je citirana publikacija tiskana nakon što je ovaj tekst već bio definitivno zaključen, tako da se više ne može osvrnuti na ove članke, ipak želim barem s nekoliko napomena upozoriti na ove studije, jer je u njima čitav niz novih, do sada gotovo nepoznatih podataka veoma značajnih za genezu Viriusova slikarstva (veze s Miškinom i P. Franjićem), a Baldani opširnije piše i o Viriusovim crtežima. Također su vrlo značajne konstatacije o Viriusovu »tvrdom i čvrstom realizmu« što je »najava jedne radikalne linije 'naivizma' koja isključuje svaku poetiku, idealizaciju, idiličnost i fantastiku. Ona inaugurira dramatičnu istinu s okusom gorčine... Virius je kroničar ali ta njegova naracija prelazi okvire činjenica i nekim svojim tvrdim, sirovim i grubim argumentima, prelazi u sociološku analizu da bi se gotovo neopazice nametnula kao društvena problematika« (cit. dj. str. 253, 254). Juraj Baldani također vrlo uvjerljivo ukazuje i na »immanentni pesimizam« ovog autora.

Za potpunije shvaćanje zbivanja u Podravini u doba pojave naive treba upozoriti i na studiju Marijana Spoljara Obrisi idejnih kretanja u kulturi Podravine između dva rata, također objavljenu u Podravskom zborniku 81.

⁷² Politika, Beograd, 12. 12. 1937, v. bibl.

⁷³ V. Manč, Obzor 2. 4. 1938, v. bibl.

⁷⁴ Z. Munk, 1928, v. bibl.

⁷⁵ K. Hegedušić, 1936, v. bibl.; Z. Munk, 1938, v. bibl.

⁷⁶ Z. Munk, 1938, cit. dj.

⁷⁷ S. Batusić, 1931, v. bibl.

⁷⁸ V. Manč, 1938, v. bibl.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ To je bila prva samostalna izložba I. Generalića u Zagrebu, no ne i općenito, jer on već 1937. samostalno izlaze u Novom Sadu.

⁸¹ he-ma (Marija Hanževački), 1938, v. bibl.

⁸² Ibid.

⁸³ B. Kelemen, 1979, cit. dj. str. 7.

⁸⁴ P: Dva slikarska događaja, Naša stvarnost br. 17/18, Beograd, 1939, str. 154. — Sve spomenuto odnosi se na grupu Hrvatskih seljaka-slikara.

⁸⁵ M. Katić, 1940, v. bibl. — Radi se o očitom lapsusu jer Mraz sudjeluje na izložbi udruženja »Zemlja« jedino 1931. godine.

⁸⁶ Ibid. — Iako je u razdoblju do II svjetskog rata Franjo Mraz stalno isticao kako je Krsto Hegedušić u njegovu likovnom razvoju imao presudnu ulogu, nakon rata on odlučno počinje odbijati mogućnosti Hegedušićeva utjecaja, te kao glavni protuargument ističe ulogu Petra Franjića u formiranju njegova likovnog izraza. No kako i sâm Franjić u to doba bijaše pod izravnim utjecajem zemljaške ideologije i prakse (vidjeti niz njegovih predratnih crteža socijalne angažiranosti u Podravskom zborniku 78, Koprivnica, 1978), logično je da se i Mrzova djelatnost razvija na tim istim premisama.

⁸⁷ Na kraju prikaza predratnog razdoblja osvrnut ću se barem u jednoj bilješci na vrlo značajnu izložbu održanu u listopadu i studenom 1979. u Galeriji primitivne umjetnosti u Zagrebu, pod nazivom Seljaci i radnici, slikari i kipari između dva rata. Spominjem je iz dva razloga: ponajprije, što je osnovna i nezaobilazna karika u proučavanju toga specifičnog segmenta naše likovnosti a u vezi je i s nailom, i drugo, što je na njoj bilo niz crteža. Autor projekta Boris Kelemen točno je naznačio kako to »nije izložba naivne umjetnosti tog vremena u nas, iako [na njoj] ima [i] takvih vrhunskih djela, a nije ni deciderana valorizacija povijesnih činjenica... [već je njena] svrha otvaranje problema« (vidjeti katalog). Naša kritika i teorija više su nego podbacile, jer se na temelju prezentiranog materijala moglo i moralo početi rješavati osnovno teoretsko pitanje naive, tj. pokušati izvršiti distinkciju između naive i ostalih pojava, osobito amaterizma. Ovo bi bilo tim više opravdano jer je izložba održana u Galeriji primitivne umjetnosti, dakle ustanovi koja je i osnovana za proučavanje takve problematike. Čini mi se da ovo bijaše tim teži propust, što je izložba svojom studioznošću, količinom prikazanog materijala, iscrpnim popisom izložbi i bibliografskih jedinica prvi put kompletnije prikazala ovu materiju u širim jugoslavenskim okvirima. Prvi dio ove moje studije pisan je u nastojanju da se odgovori na pitanja koja Boris Kelemen svjesno nije želio pokrenuti, odnosno, iako su u njegovom i ovom tekstu korišteni isti izvori, pa je čak često primjenjivana i slična metoda (citiranje cijelog niza dokumenata), pristup nam je bitno drugačiji. Kelemen osnovno težište stavlja na principe pozitivizma, historičnosti i rekonstrukcije izučavane teme, tako da mu je sve zasnovano na »dokumentima i pojavama« (što je uostalom i podnaslov izložbe), dok je moj pristup prvenstveno selektivan, kritički; iz ogromnog sam naime mnoštva materijala pokušao izlučiti samo ona djela koja se izdižu na višu razinu. Drugim riječima, dok se Boris Kelemen ne pla o vrijednosti, ja upravo tom problemu pridajem osnovnu pozornost. Govorimo li naime o estetskom, nije najvažnije navoditi cijeli niz imena autodidakta koji su se bavili ili se bave slikarstvom, već je osnovno da se iz tog mnoštva izdvoje autori čija djela dosežu stanovitu višu razinu: Samo tako naime možemo progovoriti i o naivi.

Iako Boris Kelemen djela nije valorizirao estetski, on je svoja stajališta ipak nagovijestio veličinom pojedinih reprodukcija i brojem izložaka: i ovdje u prvi plan dolaze I. Generalić, F. Mraz i M. Virius od slikara te P. Smajlić i L. Torti od kipara, autori dakle koji se dosegnutom višom razinom i razlikuju od amaterizma i diletantizma ostalih suzlagača (premda, i to treba istaknuti: ni Generalić ni Mraz nisu bili zastupljeni ponajboljim i najtipičnijim djelima). Nadalje, što se same naive tiče, potrebno je upozoriti da je nemoguće promatrati predratna djela M. Skurjenoga, A. Bahuneka i I. Večenaja kao umjetnički relevantna, znači i kao naivu, jer ona dosežu tu razinu tek znatno kasnije, u poslijeratnom razdoblju.

Crtežima na spomenutoj smotri bijahu zastupljeni I. Čaće (3, Bogomoljke), J. Polić (1), D. Raušević (3, samo u katalogu; Električna centrala itd.), I. Večenaj (1), I. Virius (1) i M. Virius (Preplašeni konji). Ovaj izbor zacijelo nije primjeren mediju crteža, osobito zato što nema nijednog djela I. Generalića i F. Mrza, i s iznimkom Viriusovih Preplašenih konja ni jedan drugi crtež ne ukazuje na višu kvalitetu. Sve to ujedno svjedoči kako u ostalih autora nikada nije ni došlo do konstitucije vlastita stila i vehementna umjetničkog izričaja, što naravno ne niče njihovo značenje općekulturnog i sociološkog karaktera (njihove će opuse nesumnjivo tek trebati podrobije istražiti, pa bi između spomenutih ipak apostrofirao crtež Ivana Viriusa Seljak vozi bačvu, koji je, čini se, izlagan u Salonu Hrvatske naklade 1938. pod nazivom Gorice, te Bogomoljke Ive Čaće, njegovo zacijelo najbolje djelo).

BIBLIOGRAFIJA

1931.
H. (Ivo Hergešić): Seljačka slikarska škola-Hlebine. Jutarnji list, Zagreb, 10. 9. 1931.
Lj. B. (Ljubo Babić): Zemlja, Obzor, Zagreb, 25. 9. 1931.
bb (Krstó Hegeđušić?): Izložba grupe Zemlja. 15 dana, Zagreb, 1. 10. 1931.
I. (Ivan) Nevistić: U sezoni slikarskih izložaba. Zagrebačka kronika. Pravda, Beograd, 4. 10. 1931.
Đuro Tiljak: Izložba Zemlje. Književnik br. 10, Zagreb, listopad 1931, str. 414, 415.
Đuro Tiljak: Likovni život. Književnik br. 11, Zagreb, studeni 1931, str. 460, 461.
Mato Hanžeković: Izložba Zemlje, Hrvatska revija br. 10, Zagreb, 1931.
Slavko Batušić: Likovni život. Hrvatsko kolo knj. 12, Zagreb, 1931.
1932.
H. (Ivo Hergešić): Naši seljački slikari-Hegeđušićeva slikarska škola u Hlebinama. Jutarnji list, Zagreb, 12. 6. 1932.
Krstó Hegeđušić: Problemi umjetnosti kolektiva. Almanah savremenih problema, Astra klub, Zagreb 1932, str. 78—82.
I. Fr. (Ivo Franić): Izložbe skupine Zemlja, Narodne novine, Zagreb, 29. 12. 1932.
1933.
Đuro Tiljak: Izložba Zemlje. Književnik br. 1, Zagreb, 1933.
Jerolim Miše: Izložba Zemlje, Hrvatska revija br. 2, Zagreb, 1933.
—: Izložba Zemlje. Kronika, br. 6, Zagreb, 22. 9. 1933.
—: —. Kronika br. 4, Zagreb, 18. 8. 1933.
1934.
Ivo Šrepel: Izložba Zemlje. Jutarnji list, Zagreb, 29. 4. 1934.
Danilo Raušević: Radnici i umetnost. Građanski radnik, Beograd, 20. 6. 1934.
—: —. Evolucija sv. 1/2, Zagreb, 1934.
—: —. Danas br. 5, Beograd, 1934.
1935.
—: Umetnička grupa Zemlja. Politika, Beograd, 24. 2. 1935.
N. J. (Rastko Petrović): Izložba Zemlje. Politika, Beograd, 3. 3. 1935.
1936.
Lj. (Ljubo) Babić: Na vrelu. Hrvatski dnevnik, Zagreb, 30. 5. 1936.
Krstó Hegeđušić: Negativne pojave našeg likovnog života. Almanah savremenih problema, Astra-klub, Zagreb, 1936.
S. P. (Ivan Sabolić): Prva samostalna izložba hrvatskih seljaka slikara. Književnik br. 6, Zagreb, 1936.
Ivan Sabolić: Prva samostalna izložba hrvatskih slikara seljaka. Narodni napredak br. 6/7, Zagreb, 1936.
Zbornik hrvatskih seljaka I. Naklada knjižnice hrvatskih seljaka Selo govori, Zagreb, 1936.
Vladislav Kušan: Izložba ulja, tempera i crteža hrvatskih seljaka slikara. Hrvatska revija br. 10, Zagreb, 1936.
Zdenko Vojnović: Naša suvremena grafika. Hrvatsko kolo knj. XVII, Zagreb, 1936, str. 276—282.
Z. (Zdenko) Vojnović: Profil jedne likovne sezone. Ars br. 1, Zagreb, 1936.
—: Dalmatinski seljaci slikari. Novosti, Zagreb, 7. 9. 1936.
xy.: Dvije krajnosti našeg umjetničkog stvaranja. Književnik br. 7/8, Zagreb, 1936.
mk. (Milan Katić): Izložba seoskih slikara Generalića i Mraza. Novosti, Zagreb, 23. 5. 1936.
—: Seljaci književnici i slikari. Pravda, Beograd, 13. 6. 1936.
— (Ivo Hergešić?): Hrvatski slikari seljaci. Obzor, Zagreb, 29. 5. 1936.
K. K. (Krešimir Kovačić): Selo govori. Novosti, Zagreb, 15. 11. 1936.
Zdenko Vojnović: Hrvatska grafika danas. Biblioteka Ars, Zagreb, 1936.
—: Hrvatska revija br. 6, Zagreb, 1936.
1937.
Ivan Generalić: Kako sam počeo slikati. Naša knjižnica za prosvjećivanje sela br. 6, Novi Sad, 1937.
R. B. (Radmila Banuševac): Seljaci, slikari hrvatskih sela izlažu svoje radove u Beogradu. Politika, Beograd, 4. 12. 1937.
—: Peticija hrvatskih seljaka-slikara izlažu u Francuskom klubu. Pravda, Beograd, 8. 12. 1937.
Đorđe Popović: Izložba hrvatskih seljaka slikara. Pravda, Beograd, 11. 12. 1937.
Pjer Križanić: Životna i umetnička istina u slikama hrvatskih seljaka. Politika, Beograd, 12. 12. 1937.
1938.
Zem. (Zdenka Munk): Slikarstvo Ivana Generalića. Novosti, Zagreb, 23. 3. 1938.
V. M. (Verena Manč): Slikarska izložba hrvatskog seljaka Ivana Generalića. Obzor, Zagreb, 2. 4. 1938.
M. S.: Izložba hrvatskih seljaka-slikara. Slobodna riječ br. 20, Zagreb, 14. 5. 1938.
V. M. (Verena Manč): Izložba hrvatskih seljaka slikara i kipara. Obzor, Zagreb, 24. 5. 1938.
Zbornik hrvatskih seljaka II. Izdao Dom Stjepana Radića, knjižnica Selo govori, Zagreb, 1938.
Marija Jovanović: Šta govore slike seljaka. Naša knjižnica br. 1, Novi Sad, 1938, str. 18—24.
he-ma (Marija Hanževacki): Seljačka stvarnost u slikama seljačkih slikara. Nova riječ br. 81, Zagreb, 2. 6. 1938.
1939.
Ivan Čaće: Pjesme i crteži: Grafika, Zagreb, 1939.
1940.
mk. (Milan Katić): Slike talentiranog seljačkog slikara Franje Mraza, Novosti, Zagreb, 4. 12. 1940.
Milan Katić: Slike talentiranog seljačkog slikara Franje Mraza. Seljačke novosti br. 51/52, Zagreb, 1940.

IZLOŽBE

1931.
III izložba udruženja umjetnika Zemlja. Umjetnički paviljon, Zagreb, (Katalog),
1932.
IV izložba udruženja umjetnika Zemlja. Umjetnički paviljon, Zagreb, (Katalog),
1934.
V izložba udruženja umjetnika Zemlja. Umjetnički paviljon, Zagreb, (Katalog).
Izložba Družestvo na Noviti hudožnici v Bigarija, Družestvo Zemlja Zagreb, Galerija Preslav, Sofija.
1935.
VI izložba udruženja umjetnika Zemlja. Umjetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd.
VII izložba udruženja umjetnika Zemlja (neodržana). Umjetnički paviljon, Zagreb.
Franjo Mraz. Dvorana Vatrogasnog doma, Koprivnica.
1936.
I izložba hrvatskih seljaka slikara Generalić-Mraz (Virius). Salon Ulrich, Zagreb, (Katalog).
Ivan i Mate Čaće, Salon Šira, Zagreb.
Braća Čaće. Sibenik.
1937.
II samostalna izložba hrvatskih seljaka slikara. Mala dvorana Gradske vijećnice, Karlovac.
Hrvatski seljaci slikari. Kazališna restauracija, Varaždin.
Seljaci slikari hrvatskih sela. Francuski klub, Beograd.
Ivan Generalić. Stara zgrada Matice srpske, Novi Sad.
1938.
Ivan Generalić. Salon Ulrich, Zagreb.
V izložba hrvatskih seljaka slikara. Salon Hrvatske naklade, Zagreb, (Katalog).
1939.
Izložba seljaka slikara iz Hrvatske. Salon Hrvatske naklade, Zagreb.
Izložba hrvatskih seljaka slikara. Velika dvorana Pravne fakulteta, Beograd.
Izložba hrvatskih seljaka slikara. Zadruga za narodno prosvjećivanje, Kragujevac.
Izložba hrvatskih seljaka slikara. Hotel Kren, Čačak.
Izložba hrvatskih seljaka slikara. Francuska čitaonica, Požarevac.
1940.
Franjo Mraz. Umjetnički paviljon, Zagreb.