

## uloga i značenje galerije primitivne umjetnosti i njezina kustosa dr. miće bašičevića u traganju za novim oblicima likovnosti

FRAGMENTI ZA STUDIJU

pedesete su 20. stoljeća u Hrvatskoj bile godine rasta osebujne likovne pojave što nije značajka samo te zemlje i toga vremena, ali je upravo ovdje dosegla razmjere velike raširenosti i osobitu vrijednost. Riječ je o "modernom primitivizmu", danas poznatijim pod pojmom — naiva. Podsjećam samo na nekoliko imena i činjenice što potvrđuju tezu.

U ožujku 1950. u reprezentativnomu zagrebačkom Umjetničkom paviljonu, otvorena je posmrtna izložba seljačkog slikara Mirka Viriusa, čime je taj lijevo orijentiran umjetnik, izrazit realist i verist koji je počeo slikati i izlagati već sredinom tridesetih godina, stekao zasluženo priznanje. Smotra je pokazala da se tragično preminuli autor u svojim najboljim djelima kretao od prikazivanja seljačkoga podravskog ambijenta, krajoлика, ljudi i običaja do bavljenja egzistencijalnim pitanjima i teškoćama, uz naglašeno socijalno-kritičku notu.

Početkom petoga desetljeća uslijedila je velika obnova u djelu Ivana Generalića, prvog "modernog primitiva" u Hrvatskoj koji se potvrdio već 1931, te nakon poratne krizne stanke zakoraknuo smjelo u svijet fantastike, simbolike, čudesnosti, novih relacijskih odnosa prikazanim elemenata i u novu, simboličku uporabu boja, s priklonom većim

formatima. Ustrajavat će on u to doba i na neoprimitivističkim tendencijama, čime nastavlja iskustva s početka tridesetih godina i pokazuje živo zanimanje za promjene, nadgradnje, pokuse. Sve te značajke dolaze do punog izražaja na umjetnikovima brojnim skupnim i samostalnim nastupima — osobito na izložbi u Galeriji primitivne umjetnosti u Zagrebu tijekom veljače i ožujka 1960. To je doba kad nastaju i neke od najvršnjih Generalićevih slika uopće; dovoljno se sjetiti maestralne *Smrti Viriusa* (1959).

Tijekom svibnja 1956. zagrebačkoj se publici predstavlja prvom samostalnom izložbom Emerik Feješ, odmah prepoznat kao istinsko otkriće.<sup>1</sup> Kritika znakovito ustvrđuje da se već na temelju te izložbe može govoriti o umjetnikovoj osobnoj "klasi".<sup>2</sup> Budući da Feješ dolazi iz urbanog ambijenta, a ne sa sela, Seljačka umjetnička galerija, gdje je izložba bila održana, uskoro mijenja naziv u Galerija primitivne umjetnosti, što nije samo uobičajeno preimenovanje, nego osmišljena i dalekosežna odluka.

Usredotočivši se na vedute gradova, Feješ se — već prema naravi prikazanog — služi geometrijskim oblicima: horizontalama i vertikalama, dijagonalama, polukružnicama i kružnicama, čijim stalnim preplitanjem nastaju

osebujne ornamentalne mreže, radi kojih su ga nazvali i "strukturalistom". Njegovi gradovi gotovo svagda bijahu brojni, znani i neznani, arhitektonski oblici i prostori, no pošto su umjetnikova izražajna sredstva snažna pojednostavnjenja, kompozicijska sloboda, nesputana (alogična) uporaba perspektive, sve to narušava tektoniku arhitektonskih oblika, mijenja poredak veličina, naglašuje plošnost, stilizira i shematizira te stvara posve proizvoljne kolorističke odnose. Feješ jest figurativac, ali je udaljen od bilo kakva realizma (*Sv. Marko u Veneciji*, oko 1956).

U prosincu 1958. u Galeriji primitivne umjetnosti u Zagrebu otvara se prva samostalna izložba Matije Skurjenija. Doba je to kad nastaju i neka od umjetnikovih najvrjednijih djela, sjetimo se samo *Pastira Kostje* (1959), remek-djela hrvatske umjetnosti toga desetljeća. Bilo je očito kako Skurjenija snažnije uzbuđuju senzacije duha nego zbiljski svijet, da ga cjelovitije obuzima zamisao nego događaj, snovito nego realno i moguće. Stoga ni on ne slika realistički, za njega stvarati ne znači dočarati izvanjsko, nego duhovno-psihičku a ne fizičku zbiljnost. Elementi su njegovih slika prepoznatljivi, ali je njihov smisao svagda s "onu stranu realnog". On slika zbilju kao da je san, a san kao da je zbilja.

Potkraj šestoga desetljeća, u svibnju i lipnju 1960, opet u Galeriji primitivne umjetnosti, održana je samostalna izložba Ivana Rabuzina, čime umjetnik prelazi iz amaterizma u aktualnu naivu. Pišući znakovit esej u povodu te smotre, Radoslav Putar ustvrđuje kako je Rabuzinovo "mjesto već sada vrlo važno",<sup>3</sup> a u drugom zapisu, nekoliko mjeseci kasnije, isti će kritičar napisati kako je Rabuzin "najmarkantnija slikarska ličnost u krugovima samouka u nas uopće".<sup>4</sup> Od brojnih djela s te izložbe dovoljno je podsjetiti na *Prašumu II* (1960) koja zorno pokazuje da za toga umjetnika doslovni izgled svijeta i transpozicija gube svaku važnost. Pronašavši znakove (arhetipove) za drvo, šumu, brijeg, kuću, oblak, travke, cvjetove, pšenicu..., Rabuzin stvara djela vrlo prepoznatljiva stila i poetike. Uza spomenutu petoricu slikara, iznova se u tome razdoblju potvrđuje i kipar Petar Smajić koji nakon blistava početka tridesetih godina,

zbog tragičnih okolnosti Drugoga svjetskog rata, prestaje rezbariti, no kako je ponovno otkriven 1955, već 1956. priredena mu je samostalna izložba u Seljačkoj umjetničkoj galeriji. Njegovi jasni, jednostavni i monumentalni oblici, uglavnom antropomorfni likovi, svjedoče o aktualnosti izraza i nakon višegodišnje šutnje.

Pedesetih godina stasalo je i počelo izlagati još nekoliko "modernih primitiva": neke su kritičari precijenili (Buktenica, Stolnik), dok ostali punu zrelost i potvrdu doživljuju tek u narednome desetljeću (Gaži, Večenaj, Kovačić). Sve izložbe, osim Viriusove retrospektive, bijahu postavljene, kako je već rečeno, u Seljačkoj umjetničkoj galeriji, odnosno Galeriji primitivne umjetnosti. Stoga ukratko treba podsjetiti na neke bitne činjenice o toj ustanovi. Potkraj 1952, točnije 1. studenoga, u Zagrebu je otvorena *Stalna izložba seljaka slikara*, u za tu prigodu

novooformljenoj Seljačkoj umjetničkoj galeriji.<sup>5</sup> Godinu poslije njezinu će svrhu odrediti povjesničar umjetnosti i likovni kritičar Mića Bašičević koji kao neposrednu zadaću postavlja prikupljanje, čuvanje, izlaganje i obrađivanje djela predstavnika "seljačkoga slikarskog pokreta u Hrvatskoj".<sup>6</sup> Iako on ne niječe seljačko podrijetlo zastupljenih autora, odrješito tvrdi kako u slučaju najznačajnijih — poimence spominje Generalića, Viriusa i Smajića — nije riječ o "narodnoj", "pučkoj" umjetnosti, niti o "folkloru" i da te pojave ne ulaze u etnografsku građu, nego da su posrijedi djela duboko individualiziranih rješenja, apsolutno osobna stila i visoke umjetničke razine. U početku, dakako, Bašičević nije uvijek krajnje selektivan, no tijekom godina on postavlja brojne izložbe i objavljuje tekstove u kojima sve cjelovitije obrađuje "primitivu", luči snažne stvaralačke osobnosti od epigona, izvornost od pomodarstva i

1 IVAN GENERALIĆ, SMRT VIRIUSOVA, 1959.



manirizma, umjetnost od diletantizma, i odbacuje sve beznačajno, nedarovito i oponašateljsko.

Seljačka umjetnička galerija otvorena je pod okriljem Seljačke sloge, no njezinu pojavu treba ocijeniti i kao rezultat zanimanja tadašnje ideologije i vladajućih struktura, jer je to razumijevalo podršku naporima "seljaka-slikara" u sustavu, tzv. državi radničke klase, proletarijata. Seljačka umjetnička galerija, dakle, u drugoj polovici 1956, nakon izložbe Emerika Feješa, mijenja naziv u Galerija primitivne umjetnosti.<sup>7</sup>

Unatoč brojnim teškoćama — materijalnim, kadrovskim i prostornim (više puta je zaprijetilo i zatvaranje ustanove), Galerija je pokazala golemu vitalnost i uspješno organizirati ili je bila suorganizator velikog broja izložbi: tijekom siječnja i veljače 1953. suorganizator je samostalne izložbe Ivana Generalića u Galerie Yougoslave u Parizu. U ožujku 1954. sudjeluje na znanj izložbi Salon '54 u Galeriji likovnih umjetnosti u Rijeci (jedan je od koautora i Mića Bašičević, a bila su izložena djela Generalića, Viriusa i Smajića). U kolovozu i rujnu 1956. Bašičević organizira i postavlja u Umjetničkoj galeriji u Dubrovniku povijesnu izložbu *Primitivni umjetnici Jugoslavije* (Generalić, Virius, Mraz, Feješ,

Buktenica, Smajić) u povodu Međunarodnog kongresa likovnih kritičara AICA. Tijekom 1957. Galerija primitivne umjetnosti (GaPU) pokreće reprezentativnu izložbu *Naivni umjetnici Jugoslavije* (24 autora), najprije u Beogradu, Ljubljani i Skopju, a potom u siječnju 1958. i u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. Na prvoj velikoj poslijeratnoj međunarodnoj izložbi naive *Les peintres naïfs du Douanier Rousseau à nos jours* u Knokke-le-Zouteu, u Belgiji 1958, Galerija sudjeluje s djelima Buktenice, Feješa, Generalića i Viriusa. Sljedeće godine, u selekciji Borisa Vižintina, GaPU sudjeluje s brojnim radovima na izložbi "primitivnih umjetnika" Jugoslavije u Poljskoj i Čehoslovačkoj (nositelj Galerija likovnih umjetnosti u Rijeci). Tijekom svibnja i lipnja 1960. Galerija primitivne umjetnosti organizira izložbu Generalić — Virius — Skurjeni u Galleria la Nuova Pesa u Rimu, a u rujnu iste godine suorganizator je izložbe *Pintores populares jugoslavos* u Galerie Sistina u Sao Paulu (gdje su zastupljeni Feješ, Generalić, Mraz, Rabuzin, Skurjeni, Večenaj). Valja podsjetiti i na sudjelovanje naših slikara na III. međunarodnom biennaleu u Sao Paulu 1955. s izložbom *Hlebinska škola* (*École de Hlebine* — u sastavu Generalić, Mraz, Virius, Dolenc te njihov mentor i učitelj Krsto Hegedušić).



Desetljeće je to kada se pojavljuju i prve monografije i prve sinteze: Mića Bašičević potpisuje 1959. malu monografiju Mirka Viriusa, a Oto Bihalji-Merin godinu poslije prvu monografiju o Generaliću. Godine 1957. cijeli četrnaesti broj časopisa *Jugoslavija* posvećen je suvremenu jugoslavenskom slikarstvu; u poglavlju pod naslovom "Slikarstvo naivnih" Mića Bašičević piše o Generaliću, Mrazu, Viriusu, Buktenici i Feješu,<sup>8</sup> a 1959. časopis piše isključivo o umjetnosti "naivnih": tekstove potpisuju Oto Bihalji-Merin, Mirjana Gvozdanović i Siniša Paunović, a najveće značenje daje se hrvatskim slikarima i kiparima.<sup>9</sup> Iste godine izlazi i znamenita knjiga Oto Bihalji-Merina *Das naive Bild der Welt*, u kojoj su naši umjetnici dobili zasluženo mjesto među najviđenijim autorima svijeta.

U to se doba učvršćuje i novo nazivlje: posve se napušta pojam "seljačko slikarstvo", a zamjenjuje ga točniji "moderni primitivizam", da bi se naposljetku, od 1957, opredijelilo za pojam "naivna umjetnost". I to, dakako, svjedoči o naporima da se potpunije shvati što je zapravo predmet zanimanja, istraživanja i tumačenja.

Podsjetimo da je Mića Bašičević bio prvi studiozan kritičar koji piše o Seljačkoj umjetničkoj galeriji,<sup>10</sup> da 1953. objavljuje spomenutu koncepciju rada Galerije, s izrazitim muzeološkim ustrojem,<sup>11</sup> da je od listopada 1954. honorarni službenik u toj ustanovi i otada do kraja desetljeća uglavnom osobno koncipira i postavlja sve izložbe u Seljačkoj umjetničkoj galeriji, odnosno u Galeriji primitivne umjetnosti, da je znatan dio svoje kritičarske pozornosti i povijesno-umjetničke akribije usredotočio na tumačenje i vrjednovanje "modernog primitivizma" (u tome je desetljeću objavio više od trideset eseja, zapisa i kritičkih osvrtu — s težištem na djelima Generalića, Viriusa, Smajića i Feješa),<sup>12</sup> da je prvi organizirao i predgovorom pratio prve samostalne nastupe Skurjenija, Večenaja i Rabuzina... Neprijeporno je upravo on imao odlučujuću ulogu u određivanju politike Galerije. Znamo li, pak, da je to bila tada i jedina ustanova u cijeloj tadašnjoj državi koja je prikupljala i proučavala djelo "modernog primitivizma", jasno je da su uloga i značenje Galerije primitivne umjetnosti znatno nadmašila značenje grada i republike gdje je osnovana i djelovala. To će postati još očitije tijekom sljedećeg desetljeća, kad GaPU postaje jednom od najznačajnijih ustanova takve vrste u međunarodnim razmjerima (njezino je povijesno značenje upravo u tomu

što bijaše prvi specijaliziran muzej naive u svijetu).

Što je Mića Bašičević vidio u stvaralaštvu "modernih primitiva" i što ga je u tomu oduševilo i ponijelo? Zašto je i po čemu, novo je pitanje, "moderni primitivizam", kao pojam, za tog kritičara jednako vrijedan poput impresionizma, kubizma, apstraktnog slikarstva itd.<sup>13</sup>

U pokušaju da se na to odgovori, najprije valja upozoriti kako nitko od spominjanih umjetnika nije završio neku visoku ili višu umjetničku školu, kamoli likovnu akademiju. Svi su oni na stanovit način samouci, pa ipak, svi su uspjeli, snagom osobne nadarenosti i ustrajnošću, stvoriti vlastiti stil i poetiku — osobnu umjetnost. Uprkos pomanjkanju "znanja" — usudio bih se dodati: zbog neopterećenosti znanjem — najnadareniji među njima uspijevaju dosegnuti razinu visoke umjetnosti. Sve to, međutim, ne znači da su oni "apsolutni samouci", kako se o njima, najčešće, i danas razmišlja.

Svi se oni, usto, izražavaju figurativno, dakle "prepoznatljivim" oblicima, ali to nije figuracija kakva bi se temeljila na postavkama akademskog realizma. Prisetimo li se da je pedesetih godina u Hrvatskoj kao avangardna pojava najsnažnijom apstrakcija, "moderni primitivizam" može se tumačiti i kao osobit

oblik "kontinuiteta" figurativnoga, odnosno, kao prilog "rehabilitaciji figurativnog".<sup>14</sup> Razmišljati, pak, o toj umjetnosti kao o impresionizmu, kubizmu, astratizmu itd., razumijeva vidjeti je kao poseban dio moderne likovnosti. (Na već spomenutoj izložbi Salon '54 u Rijeci, Ivan Generalić, Virius i Smajić zastupljeni su prvi put kao sastavni dio moderne umjetnosti, čak ne bismo pogriješili ako kažemo da su uvršteni u kontekst avangardnih pojava.)

U pokušaju, dakle, da odgovorim na pitanja što je Mića Bašičević vidio u "modernom primitivizmu", mislim da on tu otkriva vrhunske umjetničke dosege, istinsku umjetnost, uz autentičnu neposrednost, iskrenost i duboku osjećajnost.<sup>15</sup> Premda se toga kritičara i danas najčešće smatra zagovornikom avangarde — jer je među prvima u nas znalački pisao o apstrakciji — njegovi su pravi i najvažniji interesi (i umjetnički orijentiri) u figurativnom. Pošto na samome početku pedesetih u Hrvatskoj socrealistička dogma doživljuje slom, uz postupnu demokratizaciju i otvaranje (kao i cijela tadašnja država, što je i potaknulo pojavu i prevlast "astratizma"), Bašičević upravo u naivi — dakle u osobitu pristupu modernoj figuraciji, često na granici fantastičnoga i

nadrealnog, te s nekim značajkama bliskim apstrakciji — otkriva nove oblikovne i poetske mogućnosti. U tom je njegovom angažmanu jamačno bila odlučujućom činjenica da ta umjetnost u nas ne nastaje kao odraz nekih zapadnoeuropskih (ili svjetskih) avangardnih pojava (i obrazaca), nego poglavito slijedom domaćih, autentičnih komponenata — da to, riječju, nije "uvezena" nego autohtona umjetnost.<sup>16</sup> (Rekao bih kako upravo to bijahu bitni razlozi uspjeha naše naive na svjetskoj likovnoj pozornici.)

Bašičevićeva je pronicljivost u tomu što je tražio i nalazio umjetnost ondje gdje je drugi najčešće uopće nisu ni očekivali ni prepoznavali, njegova je avangardnost u tomu što se zalagao za utemeljenje galerije odnosno muzeja kakav bi prikupljao građu o "modernome primitivizmu".

Mića Bašičević nije bio jedini tragač za umjetnošću na "rubnim područjima", on nije bio čak ni prvi u nas koji se time pozabavio,<sup>17</sup> ali je bio najdosljedniji i s najviše iskonske sklonosti i ukusa.<sup>18</sup> Činjenica je da nije bio nepogrešiv u procjenama, bilo je i čudnih odabira, što ih je ponekad teško staviti u kontekst blistavih dosega, no, na nama je da otkrijemo i podržimo najbolje, jer su to putokazi za budućnost. Ne zaboravimo da se mnogi nesporazumi u vezi s naivom pojavljuju i danas, zato što često izostaju stroža mjerila, pa se u isti koš trpa i ono što s umjetnošću nema nikakve veze.

Sve ovo o čemu raspravljamo uglavnom je dostupno u literaturi, ali bih želio upozoriti na stanovitu osobitu Bašičevićevu ulogu o kojoj se zna manje ili gotovo ništa. On, naime, nikad nije bio samo uobičajen kritičar, povjesničar umjetnosti i muzejski djelatnik, nego — što je osobito važno, možda i najvažnije — i mentor odnosno savjetnik umjetnicima. Vrlo je istančano lučio najvrjednije, znao je prepoznavati istinske stvaralačke dosege, upućivao bi što valja podržavati i nastavljati, na čemu ustrajavati, uspijevao je sugerirati teme, (su)stvaralački se uplitalo u komponiranje motiva, kompozicijske probleme, odabir kolorita itd. O tomu je već pisano, ali, osim u nekoliko mojih tekstova, nikada dovoljno odrješito i s argumentima. A uvjeren sam kako je upravo Bašičevićeva uloga, uz nedvojben stvaralački dar autora, najpresudnija za visoke i najviše rezultate što ih je hrvatska naiva polučila pedesetih (i početkom šezdesetih) godina. Njegov je angažman značio: pravi čovjek u pravo vrijeme i na pravome mjestu. Nitko tko ga je naslijedio u GaPU nije uspio uspostaviti tako

2 EMERIK FEJEŠ, SV. MARKO - VENECIJA, 1956.

3 MATIJA SKURJENI, PASTIR KOSTJA, 1959.



pozitivan i prisan (su)stvaralački kontakt s nizom najviđenijih umjetnika.

Bašičević sam o tomu nije govorio, što je vrlo znakovito. Na moje bi brojne upite — s tezama koje bih mu podastirao — odgovarao uglavnom šutnjom ili frazom: "Zanimljivo mišljenje", no moje su pretpostavke višekratno potvrđivali umjetnici, u prvome redu Ivan Generalić i Rabuzin. Generalić mi je više puta rekao kako su *Igra konja* (1956), *Virusova smrt* (1959) i *Rogati konj* (1961) nastali nakon razgovora s Bašičevićem, često čak i na njegov nagovor. Družeci se s umjetnicima, on ih je podupirao, poticao, ulijevao im samopouzdanje, otvarao nova obzorja — a to je zapravo odsudno. U trenucima traganja, pomagao im je da najlakše nađu sami sebe.

Pošto o njegovoj andragoškoj djelatnosti nema dovoljno dokaza, donosim nekoliko primjera kakvi je zorno posvjedočuju. Trebalo bi, naime, još sustavnije istražiti koje su se sve novine i prijelomi počeli zbivati u stvaralaštvu Ivana Generalića, Skurjenija i Rabuzina od trenutka kada se intenzivno počinju družiti — i prijateljevati — s Mićom Bašičevićem. Trebalo bi, usto, utvrditi kada se, kako i gdje fantastika pojavljuje u djelima Generalića, kada i kako nadrealni odnosi počinju zapljuskivati Skurjenijeve slike, kada i zašto u

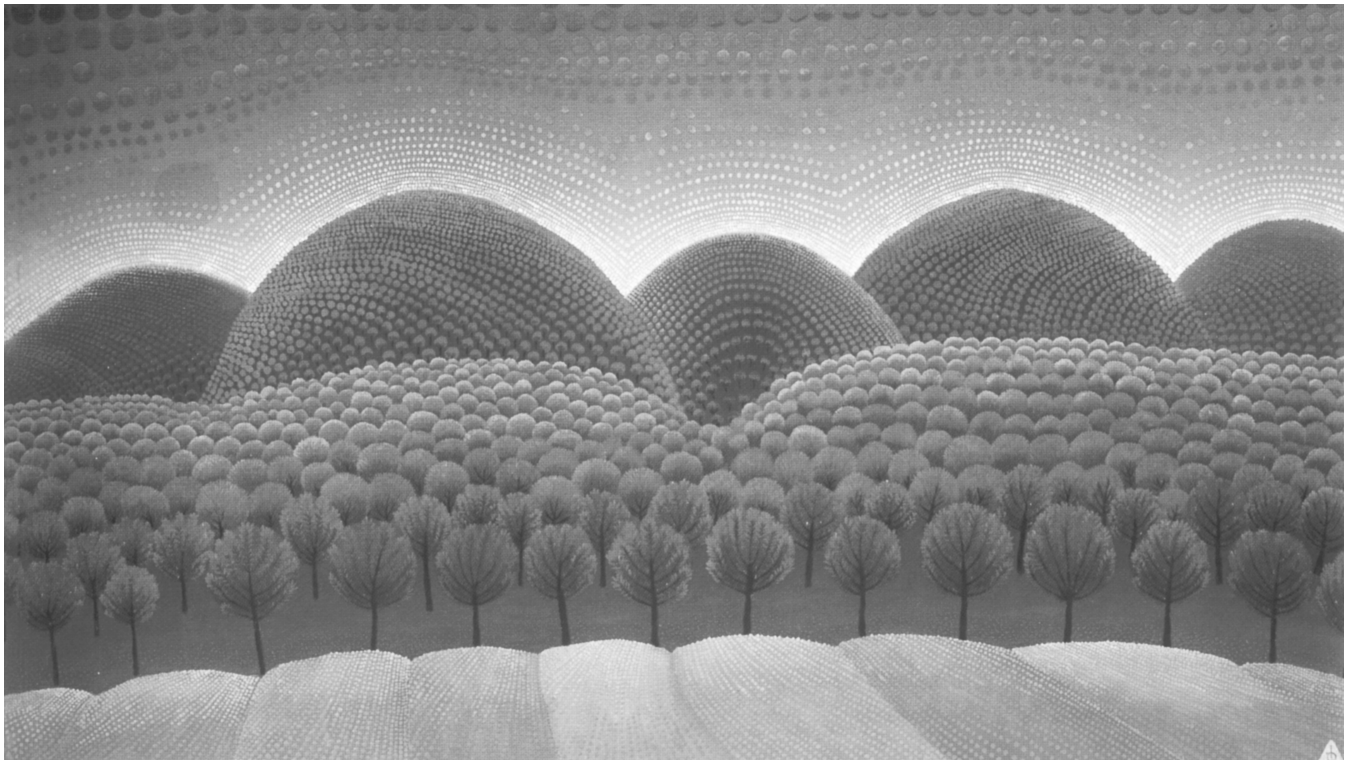
Rabuzina pobjeđuje nezbiljsko itd. Naslikati uz mrtvoga Viriusa, okružena upaljenim svijjećama, višestruko uvećanog pijetla, kao što je to na Generalićevoj znamenitoj slici *Smrt Viriusa* (1959), znači nagovijestiti da još ima mjesta za nadu, jer pijetao navješta novu Zoru, novi Dan. Tuga je, dakako, prisutna (znakovit je pejzaž omeđen bodljikavom žicom), ali nada nije utrnula. Dakle, usprkos sveprisutnih simbola smrti, život pobjeđuje.

Kada se u Skurjenija, tijekom 1958, u njegove karakteristične pejzaže počinju odjednom uplitati ljudski likovi u vrlo složeni- ma i simboličkim odnosima, ne možemo ne primijetiti bitnu promjenu motiva, sadržaja i poetike toga majstora. To sam oduvijek dovodio u svezu s utjecajem Miće Bašičevića.

Pišući svojedobno o Skurjenijevoj slici *Zli anđeo rata* (1959), spominjao sam čudovište, monstruma koji izaziva stravu, zlokobno opominje i navješćuje smrt.<sup>19</sup> Analizirajući sliku, spominjao sam čovjeka koji je vjerojatno dospio na "galge" zbog tiranije čula, zvijer što simbolizira smrtnost animalnog, pijetla koji zagovara Duh i Nadu: on i dalje poje pjesmu života, premda je i sam osuđen (što govori uže oko vrata). Slika, ukratko, prikazuje borbu između animalnog u čovjeku i njegove duhovne naravi.

Vjerujem da se i temeljem toga šturog opisa sadržajnost i simboliku navedene Skurjenijeve slike može povezati s Generalićevim remek-djelom *Smrt Viriusa*. (Osobito bih upozorio na sličnost u postavljanju i načinu rješavanja kompozicija Generalićeva i Skurjenijeva pijetla, te da oba potiču sličnu simboliku, uza srodnost i u boji.) Budući da Generalić i Skurjeni nisu imali bliskih doticaja, jedina je odgonetka njihove srodnosti — Mića Bašičević.

Evo još jednog primjera! Nakon što su Rabuzinova iskonska nadarenost, njegova snažna fantazija, sve ono neobjašnjivo u umjetnikovoj mašti, uspjeti stvoriti sustav znakova i oblika što čine njegovu i osobnu morfologiju i stil i nadasve osebjnu poetiku, pojavila se njegova umjetnost. Promjene, međutim, izražene u njegovim djelima tijekom 1959. toliko su suštinske i radikalne da je nemoguće govoriti isključivo o pravolinijskomu evolutivnom slijedu. Te se promjene ne zrcale samo u naglu i konačnom prekidu s vlastitom tradicijom, i brzini, nego, što je i najvažnije, u kvaliteti. Do svega toga došlo je, dakako, ponajprije unutarnjim sazrijevanjem umjetnika, ali je neprijeporno nastalo potaknuto suradnjom s Galerijom primitivne umjetnosti, dakle s Mićom Bašičevićem.



U nedavnom razgovoru, upravo s tim u vezi, Rabuzin mi je ponovno potvrdio ispravnost ovih teza. Spomenut ću još jedan primjer: kad je sredinom 1959. Ivan Rabuzin donio Bašičeviću na ogled i ocjenu nekoliko slika, među kojima sve, osim jedne, bijahu u znaku njegove dotadašnje deskriptivne i realističko-impresionističke metode, a samo je jedno platno bilo s naznakama stiliziranih i sintetičkih oblika, onim što danas poznajemo kao Rabuzinovu morfologiju, Bašičevićev je komentar bio sljedeći: "Sada, Rabuzine, zaboravite sve što ste dosad slikali, i počnite raditi na ovaj novi način".

Bašičevićeva sigurnost u procjeni osmjellila je Rabuzinova traganja: put umjetnosti bio mu je otvoren. Kad je Rabuzin naslikao cvijet veći od kuće, šume i brijega, i zato dobio i potporu i priznanje, to ga je ohrabrilo da nastavi u tome smjeru.

Na kraju još jedno svjedočanstvo: kada sam prije desetak godina objavio širi diskurs o Ilijinu slikarstvu, zapravo raspravu o jednoj umjetnikovoj slici — *Pomračenje*, 1961/62. — upozorio sam kako u to doba nastaje više slika o temi pomrčine sunca — i to u Ivana Generalića (1961), Matije Skurjenija (1961) i Ivana Večenaja (1961).<sup>20</sup>

Ilijinu sam sliku povezivao jedino s radom Skurjenija koji je u svojoj *Pomrčini sunca* naslikao biće s dva lica, a znamo da je dvoglavost jedan od Ilijinih važnih simbola. I kugla Ilijina sunca u slici ima mnogo zajedničkog sa suncem na Skurjenijevu radu. Prisjetimo se, dalje, da Skurjeni često slika životinjski svijet, ali ne ukrasa radi, nego zato da postigne simboličko značenje (najčešće evolucijski i inicijacijski proces, čega ima i u Ilije). No, dosta s nabranjem.

Spomenuo sam da je istodobno nekoliko autora slikalo motiv pomrčine sunca. Činjenica je da su sve to bijahu umjetnici okupljeni oko zagrebačke Galerije primitivne umjetnosti, što još jednom govori da upravo ovdje moramo potražiti odgovore na pitanja o istodobnom podrijetlu motiva u više majstora, kao i o naznačenim srodnostima između Skurjenijeve i Ilijine slike. Jedini mi se mogući odgovor na te upite, ponovno, čini ime Miće Bašičevića.<sup>21</sup>

Bilo je i ima kritičara i teoretičara koji su odlučno odbijali i odbijaju bilo kakvu mogućnost vanjskih utjecaja na umjetnike pripadnike "modernog primitivizma", pa su zatvarali oči i pred najočividnijim primjerima, kakav je, recimo, utjecaj Krste Hegedušića na Ivana Generalića. Nikad mi nije bilo jasno zašto bi stanovito mentorstvo, ili čak učenje,

moglo osporiti autentičnost neke umjetničke pojave.

Dijalektičkim analizama razmatrani opusi samo se stavljaju u širi kontekst vremena i prostora, te se traga za argumentima njihova slojevitijeg tumačenja. Upravo stoga, umjetnost Generalića, Skurjenija ili Rabuzina nije ništa manje značajna, spominje li se njihove mentore. Ona tako, dapače, postaje samo transparentnijom, dobiva logičnu popudbinu. U naivi jest najveći problem što se mnogo toga mistificira. Pa iako držim da je svaka umjetnost u biti neobjašnjiva, mnogo se toga oko svake umjetnine može i mora objašnjavati.

Prostor nam, nažalost, ne dopušta i druge važne zagovornike i pobornike "modernog primitivizma" iz razdoblja pedesetih godina u Hrvatskoj — nekolicinu kritičara i povjesničara umjetnosti — predstaviti cjelovitije. Stoga ću ih samo nabrojiti. U prvom je redu tu Bašičevićev najbliži suradnik i prijatelj, Radoslav Putar, čije su kritike vrlo znakovite i svagda znalački sročene. On ima gotovo jednaka estetska motrišta kao Bašičević te ponajprije ističe vrijednosti Viriusa, Generalića i Smajića, piše zatim vrlo poticajno o prvim nastupima Feješa i Skurjenija, a njegov angažman i zadivljenost Rabuzinovom umjetnošću više su ili manje već znani.

U generaciji mladih u tome se desetljeću za naivu dublje zainteresirao i Josip Depolo, koji također znalački raspravlja o mnogim pojavama, prvi primjerice piše o Skurjeniju i Stolniku, objavljuje više recenzija o izložbama u Galeriji primitivne umjetnosti, a njegova dijalektička interpretacija geneze Hlebinske škole, i osobito početaka Ivana Generalića, utemeljena je na suverenu poznavanju povijesnih činjenica i jasnima estetičkim prosudbama. Depolo bijaše u vrlo bliskim i prijateljskim odnosima s mnogima negdašnjim članovima skupine Zemlja, osobito s Krstom Hegedušićem, pa su njegove kritike i neposredno svjedočanstvo o mnogim zbivanjima. Njegove najvrsnije doprinose u vezi s naivom otkrit ćemo međutim u sljedećem razdoblju.

Spomenimo i Mirjanu Gvozdanović, koja je kraće vrijeme bila i uposlena u Galeriji primitivne umjetnosti te je objavila više zapisa o "modernom primitivizmu". Početkom pedesetih, ubrzo nakon osnivanja Seljačke umjetničke galerije u Zagrebu, Leandra Brozovića, osnivača Muzeja u Koprivnici, također je zanimala umjetnost "seljaka-slikara", što je i logično, jer je Koprivnica političko, ekonomsko i kulturno središte

Podravine. Organizirao je taj uvaženi muzealac niz izložbi, davao moralnu podršku mnogim autorima, objavio više zapisa, no kako u njegovim nastojanjima nema primjetnije razdjelnice stvaralačkoga i šablonskog, istinski poetskog i manje značajnog, njegovo djelovanje nije imalo značajnijih domašaja.

Od 1958. počinje veliki angažman Ota Bihalji-Merina za "umjetnost naivnih", i to u najširim, svjetskim razmjerima. Mnogi naši autori nemjerljivo mu duguju za svoj ugled. No ne zaboravimo da je i Bihalji-Merlin vrlo blisko surađivao sa zagrebačkim GaPU-om, dakle s Mićom Bašičevićem, što je još jedna potvrda da upravo u toj ustanovi, odnosno u djelatnosti njezina kustosa i voditelja, valja tražiti odgovore na mnoga pitanja o podrijetlu i uspjehu "modernih primitiva" u Hrvatskoj.

Kada sam prije malo više od tri godine uredio i objavio dvije knjige Bašičevićevih izabranih studija, eseja i kritika, ustvrdio sam kako bi mi bio nezamisliv rad na tom projektu da u slijedu njegovih priloga nisam prepoznavao i nalazio vlastita stajališta i procjene — jednako naše kao i europske umjetnosti. Jednakom tvrdnjom završavam i ovu raspravu. Iako se ne bih mogao suglasiti s mnogima Bašičevićevih objašnjenjima pojave "modernih primitiva", osobito pitanja geneze, suglasan sam s njegovim vrjednovanjima. Drugim riječima, njegova ljestvica vrijednosti uvijek mi je bila svijetli putokaz u vlastitim nastojanjima. •

- <sup>1</sup> O Feješiu je prvi opširnije pisao Mića Bašičević u katalogu umjetnikove prve samostalne izložbe održane u Seljačkoj umjetničkoj galeriji, Zagreb 6-20. svibnja 1956.
- <sup>2</sup> Radoslav Putar, "Mala likovna kronika: Emerik Feješ", *Čovjek i prostor* 52, Zagreb 15.VIII.1956.
- <sup>3</sup> Radoslav Putar, "Slikarstvo Ivana Rabuzina", *Kulturni radnik* 7/8-XIII, Zagreb, srpanj/ kolovoz 1960, 13-18.
- <sup>4</sup> R. Putar, "Slikari i kipari samouci u Hrvatskoj", u: *Iseljenički kalendar* 1961, Zagreb: Matica iseljenika Hrvatske (1961): 72-78.
- <sup>5</sup> Prostor ne dopušta da potpunije elaboriram kako je i zašto utemeljena Seljačka umjetnička galerija. Upozorio bih jedino da je to bila logična posljedica napora Krste Hegedušića i članova skupine Zemlja koji su početkom tridesetih otkrili "seljake-slikare" Ivana Generalića i Franju Mrazu, i zauzeli se za promicanje Smajčićeva kiparstva nekoliko godina poslije. Nakon Drugoga svjetskog rata raste zanimanje za likovni izraz "seljaka-slikara", kada Ivan Generalić okuplja u Hlebinama nekolicinu seoskih mladića koji su se zainteresirali za umjetnost (Dolenec, Filipović, Gaži). Podsjetimo da potkraj četrdesetih u Hlebine ponovno počinje svraćati i Krsto Hegedušić, koji nastavlja pratiti rezultate svoga međuratnog "pokusa", te se kao savjetodavac uključuje i u krug prvih Generalićevih "učenika".
- <sup>6</sup> Mića Bašičević, "Seljačka umjetnička galerija", *Vijesti Društva muzealaca NRH* 6/II, Zagreb, prosinac 1953, 87/88.
- <sup>7</sup> Galerija primitivne umjetnosti zadržava ime sve do 1994, kada se izdvaja iz Galerija grada Zagreba, u čijem sastavu djeluje od 1960, te je preimenovana u Hrvatski muzej naive umjetnosti.
- <sup>8</sup> M. Bašičević, "Slikarstvo naivnih", *Jugoslavija* 14 /Savremeno jugoslavensko slikarstvo/, Beograd 1957, 129-136.
- <sup>9</sup> Oto Bihalji-Merin, Mirjana Gvozdanović, Siniša Paunović, "Umetnost naivnih", *Jugoslavija* 17, Beograd 1959.
- <sup>10</sup> M. Bašičević, "Impresije iz Galerije seljaka slikara", *Naprijed*, 50/ IX, Zagreb 5. prosinca 1952, 6/7.
- <sup>11</sup> Vidi bilj. 6. Važno je upozoriti kako već u to najranije doba, dakle 1953, Bašičević predlaže da se Seljačku umjetničku galeriju sadržajno i u prostorno proširi, da ne ostane sve na "Hlebinskoj školi", nego da se u njezinu djelatnost uključe i druge pojave. To je stvorilo preduvjete otkrivanja osobitih nadarenosti i unutar radništva, poput Fejšeša, Skurjenija i Rabuzina.
- <sup>12</sup> Vidi: Vladimir Crnković (prir.), *Mića Bašičević: Studije i eseji, kritike i zapisi 1952-1954*. Isti: *Studije i eseji, kritike i zapisi 1955-1963*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske (1995).
- <sup>13</sup> Kad je Bašičević 1956. pisao da je "moderna primitivizam" zapravo poseban dio moderne umjetnosti, poput impresionizma, kubizma i apstraktnog slikarstva (M. Bašičević, "Seljačka galerija", *Jugoslavenski radio* 36/IV, Zagreb 2-8. studenoga 1956, 22), nije bio prvi koji je razmišljao tako. Već je Wilhelm Uhde, pišući 1947. o slikarima "svetog srca" (Rousseau, Bauchant, Bomboisu, Seraphini i Vivinu) izrazio sličan stav. Koliko je ustroju Bašičevićevih teza moglo pripomoći mišljenje toga naturaliziranog Francuza, s Bašičevićem nisam nikada razgovarao, kao što ga nikada nisam pitao o dojmovima pri posjetu pariškom Musée d'Art Moderne, gdje je tada bila posebna dvorana Uhdeovih štitičnika. Ne zaboravljam, međutim, da je 1954. Mića Bašičević nekoliko mjeseci boravio u Parizu, pa je vjerojatno vidio sve ono što mu je već tada bilo u žarištu zanimanja — među inima i "moderne primitive".
- <sup>14</sup> U prilog tome navodim znakovit naslov članka Josipa Depola, "Snaga naivnosti / Prilog naših naivaca rehabilitaciji figurativnog u suvremenom slikarstvu", *VUS*, Zagreb 17. srpnja 1957, 6. Sličnih je mišljenja bilo i u poljskoj kritici, u povodu izložbe "jugoslavenskih primitivnih umjetnika" - vidjeti: E. Sztekker, "Naiwni contra abstrakcija", *Gazeta pomorska*, Bydgoszcz 2. kolovoza 1959.
- <sup>15</sup> Navodim osebujnu pojedinost Bašičevićeva razmišljanja o slikarstvu: "Što vrijedi ako su slike točno po prirodi naslikane, sve boje analogne onima na modelu, sva mudrost perspektive i teorije uzeta u obzir, ako u njima nema osjećaja" (M. Bašičević, *Mirko Virius*, monografija, Zagreb: Naprijed, 1959: 5).
- <sup>16</sup> Raspravljajući 1953. o Ivanu Generaliću, Bašičević tvrdi kako je riječ o nadasve autentičnu izrazu, te piše da će Generalićev opus za koju godinu biti više "naše slikarstvo" nego mnoga razvikana imena, i u tom kontekstu spominje Bukovca i Ivekovića. "Jer Bukovaca je bilo mnogo u Evropi, a Generalić je jedan" (M. Bašičević, "Majstor škole u Hlebinama. Ivan Generalić", *Naprijed* 5/X, Zagreb 30. siječnja 1953, 6-8).
- <sup>17</sup> Misli se, dakako, na djelatnost Krste Hegedušića i skupine Zemlja, koji su tridesetih godina otkrili i pomagali Generaliću i Mrazu. Usporediti s bilj. 5.
- <sup>18</sup> Vjerujem da bi bilo najprimjerenije Bašičeviću djelatnost analizirati i vrednovati u kontekstu usporedbe s drugim velikim zagovornikom "modernih primitiva" — Wilhelmom Uhdeom. Obojica bijahu veliki zaljubljenici u tu umjetnost, i kritičari i mentori, obojica su se usredotočili samo na nekolicinu najkreativnijih autora — bijahu iznad svega poeti.
- <sup>19</sup> Vladimir Crnković, "Alkemija maštovitosti. Uvod u slikarstvo Matije Skurjenija", Bibliofilna knjiga *Hommage / Matija Skurjeni*, München: Charlotte, Galerie für Naive Kunst und Art Brut (1987).
- <sup>20</sup> Vladimir Crnković, "Uvod u Ilijino slikarstvo", predgovor katalogu *Ilija*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti (Novi Sad 1989).
- <sup>21</sup> Kad već raspravljamo o utjecajima, spominjem da je i posljednju veliku promjenu u Generalićevu djelu, početkom sedamdesetih, dijelom također uvjetovao Bašičević mentorskim utjecajem.