

Naivno, a moderno

Lackovićeve crteži iz šezdesetih

MARIJAN ŠPOLJAR

1. Uvod

Mnogi umjetnički doživljaji najintenzivniji su u godinama našega najvećega neznanja. Iskustvo, znanje i spoznaja brišu ili barem retuširaju prvotni ushit, ispravljaju ga i nastoje kanalizirati, vazda upozoravajući da je dojam privremen, kadšto i slučajan, a u svakome smislu sirov, površan i vrijednosno nesiguran. Naš se oslon na doživljaj treba, stoga, lišiti barem ultimativnosti: on nije konačan nego se treba nadograđivati, provjeravati i usput mnoge stvari relativizirati. Ostajući pri prvotnome dojmu čovjek riskira da se njegovu sudu pripíše površnost, a kvaliteti doživljaja nepouzdanost impresije. Ukratko, da se uvjerljivost čitanja nekog događaja, gledanja nekog djela ili promatranja nekog prizora ocjeni punim i valjanim samo ako je podvrgnuto »naknadnoj pameti« ili ako je u taj proces doživljaja ugrađena analitička, racionalna svijest.

Ostajući ipak pri stavu da u životu najintenzivniji doživljaji nastaju u godinama kada manje znamo, kada nam se na osjećaj ne lijepi razum, a krhko znanje još nam ne brani uronuće u područje iskonskoga ushita, ostajemo i pri stavu da su nam primarna iskustva uvijek i pouzdan vrijednosni kriterij: koliko god nam protok vremena relativizira punoću prvoga oduševljenja i nivelira prvotni dojam često smo u prilici zaključivati kako nam se te (davne) impresije gotovo posve podudaraju s našim, u međuvremenu izgrađenim aksiološkim principima i povijesno-umjetničkim mjerilima.

2. Veliko, ali ne i neupitno

Ivan Lacković Croata jedan je od najznačajnijih naivnih autora »Hlebinske škole«, osobito cijenjen kao rasni crtač. Svatko tko se bavi(o) podravskim naivnim slikarstvom ili je privrženik toga umjetničkog izraza Lackovićev doprinos ne može izostaviti niti negirati njegovo mjesto u plejadi slikarskih veličina. Ali, umjetnost je uvijek bila društvena činjenica čije je nastajanje, recepcija i vrednovanje u bitnome zavisilo od niza okolnosti, pa i konteksta u kome se neko djelo pojavljuje i dominantnih kriterija po kome se ono čita. Ne postoji univerzalna vrijednosna kategorizacija niti su apologije zacementirale neko djelo kao za sva vremena neupitnu vrijednost. U tome i jest veličina umjetničkog čina i njegova izazovnost. Posebno je to signifikantno za umjetnost koja nastaje u današnjem, realnom vremenu: s uvjerenjem da je naivna umjetnost dio moderne umjetnosti i njezino je čitanje podložno kriterijima koji svoje uporište (dakako) nalaze u samome djelu, ali i izvan njega. Različiti rakursi iz kojih se promatra umjetnost, kanalizirani kroz specifičnosti pojedinih kritičko-teorijskih pristupa, omogućuju i stvaraju pretpostavke za poliperspektivnost. Tek u zbiru ili kroz komparativne usporedbe djelo može doći do svoga mjesta na povijesno-umjetničkoj skali. Ako se, sticajem različitih okolnosti, pa i okolnosti uvjetovanih vanestetskim i izvanumjetničkim kriterijima, neko djelo nametne kao hipostazirana, bezpogovorna, zaključena činjenica najopasnije je

takvo djelo ostaviti kao zatvorenu strukturu, univerzum za sebe, čija se radijacija obija o vlastite bedeme, svoje samopriozvedene dogme. Tisuće izložbi, stotine kritičkih osvrta, knjige i monografije, laude i panegirici, društvena priznanja i neupitni status klasika dakako da su pouzdan znak i mjerilo. Ali, ako se unutar toga apsoluta ne otvori bar malo prostora za provjetranje, za blagu sumnju ili kritički diskurs o mitu, radijacija djela će se s vremenom možda sve više oslanjati na te mitske dimenzije djela i, kao i svaki mit, više se oslanjati na usvojene norme i gotove formule nego sjati u punoj slobodi istine.

Dakle, jedan od odgovora na ove aksiološke dileme možda može biti u povratku prvotnome, onome primarnom doživljaju koje nastaje pri susretu s djelom. Metoda je, dakle, obrnuta od uobičajene prakse gomilanja različitih pogleda i njihovom grupiranju u klupko, u kojem se svaka pojedinačna nit stapa u cjelinu: teško razmrsivu, zaokruženu i zatvorenu. Tim pogledom djelo ne postaje, kako je netko jednom rekao, drugo djelo, ali možda postaje – drugačije djelo.

3. Crtački apogej

Najranije informacije o kompleksu naive do mene su dopirale još početkom šezdesetih godina, pa su i saznanja o Lackoviću bila dio tih općih informacija, u velikoj mjeri već opterećenih novinskom senzacionalističkom retorikom. No, prvi cjelovitiji pregled u kritičkoj interpretaciji čitao sam (i gledao) u novinama za društvena i kulturna pitanja »Telegram«, vjerovatno negdje 1966/67. godine. »Telegram« je bio list koji je u kasnim šezdesetim godinama dvadesetog. stoljeća zastupao prilično liberalnu kulturnu politiku, ponucao i ohrabren »liberalnim« otvaranjima i političkim i kulturnim reformama koje su se zbivale u većini nacionalnih sredina tadašnje Jugoslavije. Novine su bile otvorene mlađim kritičarskim snagama, a jedan od suradnika bio je i pjesnik i povjesničar um-

jetnosti Željko Sabol, inače kustos i ravnatelj bjelovarskog Muzeja, dakle, čovjek koji je gotovo iz zavičajne perspektive mogao promatrati genezu i razvoj hlebinske naive, a bio je povezan i s kulturnom sredinom Zagreba, gdje je Lacković u to vrijeme već živio desetak godina. On je na duplerici »Telegrama« predstavio najnovije Lackovićeve crteže, uz kritički komentar koji je ukazivao na važnost nastajućeg grafičkog opusa ovoga slikara.

Taj susret s jednim djelom bio je za mene od punoga značenja, a reproducirani ciklus od posebne važnosti, gotovo orijentir za sve što je poslije nastalo u majstorovom ateljeu u Ilirskoj ulici. Poučak je ostao do danas i važi kao pravilo i za neke druge slučajeve: prihvati prvotni ushit s kritičkim odmakom, ali vjeruj onome što ti neopterećeno oko i duh kažu. Ako je riječ o stvaralaštvu naivnih, autsajderskih i samoukih umjetnika najradosniji susret s njima zbiva se izvan spekulativne sfere, a najtočnija ocjena njihove umjetničke utemeljenosti je osjećaj uzajamne privrženosti, trenutak kada osjećamo da se samo u izravnom »dijalogu« s djelom, onda kada djeluju primarni receptori možemo približiti slici, crtežu i skulpturi. Stoga, nije bez razloga još 1928. godine Wilhelm Udhe petoro francuskih modernih primitiva nazvao »slikarima svetog srca« ili Dorival »umjetnicima pobune instinkta i srca«.

Uostalom, vrijeme, velika produkcija i duge godine nisu iznevjerili prvotni dojam i sud: crteži iz sredine šezdesetih ostali su središnje mjesto Lackovićeve umjetnosti, apogej koji, usprkos silnim uvjeravanjima privržene kritike u suprotno, nije nadmašen. To ne znači da kasnije nije bilo djela, pa i cjelina koje su odzvanjale u prostoru i vremenu te predstavljale slikovne uzore, ali kronologiju u smislu linearnog napredovanja od neartikuliranih radova do stabilnih, visokokvalitetnih djela teško da ćemo u Lackovićevu opusu moći uspostaviti. Crteži iz sredine i s kraja šezdesetih ostaju stoga mjerilo i orijentir po kojemu ćemo se ravnati u ocjeni ostalih razdoblja njegova stvaralaštva.

4. Istina i mit

Izrečena je i napisana do sada puno o ovome opusu, arhiv uklopljen u desetke i desetke knjiga i monografija. Priče o počecima uvijek su iste: vazda je to šaranje po pijesku i plotovima i prvi crteži na dućanskom pak-papiru. Premda nije drugačije ni u Lackovića čini mi se da jedno, ne suviše citirano, sjećanje na prapočetne impulse može biti stanoviti ključ za odgonetanje strukture i forme njegova crteža: *Mene su vozili na seljačkim kolima kada je moja prabaka umrla (...). Sjedio sam na njezinu sanduku... a u ono doba su bili krasni oni tilovi, čime je sve bilo pokriveno, i što je sa strane virilo. Ja sam promatrao onaj crni, bijeli i zlatni vez na toj tkanini. I mislim da je moj crtež odatle proizišao.* Prisjećao se tako slikar svoga iskustva kao sedmogodišnjaka i ja mu danas potpuno vjerujem. Dapače, zamišljam toga senzibilnog dječarca kako, na putu od Batinske do groblja u Kalinovcu, u sporom ritmu seljačkih taljiga s kravljom zapregom i s monotonim molitvenim ritmom kolone, pilji u ornamentaciju, dok mu se ona uvlači u mozak, da bi se tako – arhivirano i komprimirano – jednom pojavilo kao živo sjećanje, upravo kao »uputa« za rad. Tu je uputu valjalo primijeniti, ali ne kao gotovu formulu. Zato su i slijedile godine rada u anonimnosti ili s ograničenim receptivnim dosezima, a svakako i prisilnoga »treniranja« da bi se izgradila i uvježbala »sigurnost«. Presudan trenutak vjerojano je bio onaj, već više puta apostrofirani uzvik Krste Hegedušića, upućen svojem povremenom »seminaristi«: »Ne lomi crte, ne crtaraj!«. Kad je jednom linija prirodno, neusiljeno i s unutarnjim ritmom vođena počela slobodno migoljiti po bjelini papira, rođena je umjetnost Ivana Lackovića. Panegirici koji su uslijedili potvrdili su veličinu i iznimnost toga djela, ali su ubrzali i prerastanje imena u mit, a njegov rad podvrgli normativističkom procesu i ocjenjivačkoj metodi (Jakovsky: »Najbolji crtač među naivcima«, 1969.). U množini tih superlativa koji nisu mogli prikriti općost svojih opaski možda je najtočnija bila kva-

lifikacija američke kritičarke Alexandre Kreid, koja je za Lackovića 1964. godine napisala da je »estetika među primitivcima«. Time se, dakako, mislilo na rafiniranost njegova crteža, melodioznost linije, usuglašenost svih dijelova, ritmičnost, instinktivnost i ljepotu. Lackovića nisu inspirirale društvene okolnosti (bez obzira na mnoga kasnija »otkrića« tendencioznih tumača o žestokoj simboličnosti i prikrivenoj političnosti gotovo svakoga prizora) niti su ga vodile silnice socijalnih konstelacija: sve što je želio reći završavalo je u čistome pejsažu, s nepreglednim, ritmičkim nizanjem elemenata iz te prirode, kako u širinu tako i u dubinu, kako prema sinemaskopskom rastegnuću tako i prema osvajanju planova unutar prizora. Nesumnjivo »prisivajajući« ponešto od Hegedušićeve crtačke metode i usvajajući ponešto od njegove sinteze spontanosti i metodičnosti Lacković se u najvitalnijem dijelu svoga opusa uglavnom lišio potpornja »zemljaške« tendencioznosti. Doduše, već se sredinom šezdesetih (dvije-tri godine nakon početka povremenih odlazaka u Majstorsku radionicu) mogu naći motivi socijalnog karaktera (primjerice »Justicija«, ulje na staklu iz 1965. godine, djelo kojemu je kao tematski, stilski i tehnološki predložak nesumnjivo poslužio Viriusov »Prosjak«), ali je u tim radovima socijalna drastika služila za opću metaforičku i simboličku svrhu, manje kao evidencija činjenica, a više kao postavka moralne prirode i općeg alegorijskog značenja.

Slikajući/crtajući svoj zavičajni krajolik i detalje raslinja, arhitekture i faune on je u tim zlatnim godinama svoga stvaralaštva dosegao punu mjeru poetske slobodnosti, spajajući stvarnost i imaginaciju, s punim pokrićem i s razlogom za sintezu. Kroz prepoznatljivost, ali i općost svojih poetskih vizija Lacković je vrlo brzo došao do ispunjenja svoga stvaralačkog sna. Ritmičke kompozicije, adiranja i dinamične izmjene punog i praznog, zagušenja u kojima ipak ima itekako zraka, melodiozno nizanje elemenata, precizan, ali meki, fluidan, spontani i gipki crtež koji crta stanje

neko bezvremenskog mira, neprekinutog trajanja i smirujuće tišine, sve su to elementi koji, kako kaže Vladimir Crnković, procesom detemporalizacije i delokalizacije dovode do stvaranja vlastite Arkadije.

5. Kako »dalje« i »dublje«

Lacković je bio znatizeljan, misleći čovjek, umjetnik kome je socijalna komunikacija i stjecanje iskustava i intelektualnih vještina bilo od presudne važnosti. Oboružan onom vrstom prostodušnosti i otvorenosti koja učas razbija sve barijere, a posebno zainteresiran za mišljenje onih umnika koji svoju intelektualnost nisu »obzidavali« akademskim zidinama, on je vrlo brzo po preseljenju u Zagreb sklopio trajna prijateljstva s mnogim umjetnicima, duhovnicima, kritičarima, piscima i novinarima (od Hegedušića do Malekovića, od Goluba do Maroevića, od Biškupića do Crnkovića, od Tenžere do Božice Jelušić, od Depola do Ledića). Vjerojatno su i ti susreti, razgovori i čitanja »ohrabrili« Lackovića da krene »dalje« i »dublje«. I mi smo se, kao svojedobno Tonko Maroević, pri tim znakovima prijelaza zapitali: »Kamo se to uputio krotki bilježnik beskraja?«. Krenuo je u metaforu, simboliku, filozofiju, u područje sna, povijesti, mita i misterija, u opsesivne teme koje traže suglasje znanja, moći, intuicije i mašte. Pa makar je u mnogim radovima, u čitavim ciklusima, ostvario koherenciju teme i postupka i koordinaciju ideje i prizora, možemo li tiho i nenametljivo, ipak postaviti poneki upitnik. Na primjer, o tome je li Lacković zagu bio nit vodilju svoje umjetnosti te ušao u diskurzivno područje koje nije bilo u potpunosti njegovo i nije bilo suvereno.

Usprkos potocima (pametnih) riječi koje su popratile te radove, takmičeći se u nalaženju sve dubljih slojeva, unatoč dobrodošlicama koje su s fanfarama dočekivale njihova pojavljivanja, suprotna olakim zaključcima, povucimo ipak neku granicu između naivnog, a modernog u tom zlat-

nom razdoblju sredine šezdesetih i kasnijih spekulativnih aberacija.

Kada se povremeno vraćao ili kada se vratio starim temama i iskušanom svijetu bio je taj povratak u velikoj mjeri opterećen nataloženim iskustvima. A kao derivat iskustva uvijek se pojavljuje rutina: sve je tu skladno, odmjereno, funkcionalno, ali se ispod slikarske apoteoze zavičaja nazire sentimentalna, arkadijska, idilična, neupitna, »upotrebna« slika. Ni »hegedušićevska« angažiranost devedesetih neće, usprkos (ili baš zbog) naglašenih simpatija vlasti i sinekura donijeti nešto stvaralački novo i uvjerljivo. Vođeno nesumnjivo iskrenim domoljubnim zanosima te će patetične, antiratne i antiokupatorske inekitive i protesti ipak mahom završiti kao plakaterske objave.

Nisu takve umjetničke sudbine ili orijentacije neuobičajene, niti su najzrelije umjetničke godine povezane s iskustvenim vremenom. U hrvatskoj naivi slična je situacija i s mnogim drugim autorima, koji su rast svoje umjetnosti dosegli vrlo rano, da bi kasnije ponavljali otkriveni svijet kao formulu koja garantirano donosi vrijednosti. Završavajući u bezuspješnim »eksperimentima« ili u stereotipu manirističkog sloga oni nisu ostali beznačajniji, samo im je sidrište, središte njihove umjetničke snage, još točnije locirano, obično tamo gdje su se oni sami najmanje nalazili ili koje su smatrali čak i (slikarskim) pogreškama svoje mladosti. Početak i sredina šezdesetih najplodnija su razdoblja i za Večenaja i za Kovačića i za Mehkeka i Gažija, pa Lacković nije nikakav izuzetak.

6. Heliotrop iz Batinske

Do Lackovićeve se sela, piše Božica Jelušić, stiže zaraslom stazom uz potok, pored šume johe, uz nasip obrastao grmovima potočnica. Staza zmijuga u travi poput crte života na ogrubjelome seljačkom dlanu. Ipak, stigli smo ovamo, u Batinske, poprijeko, asfalnim drumom, u brzini, da »radno« proslavimo slikarevu obljetnicu. Nižu se referati,

sve neke pametne i stručne misli, ali kao i sve glose i one traže naknadna promišljanja. Jedino citirana pjesnikinja priča o umjetnikovu povratku u zavičaj i o njegovu prepoznavanju i fiksiranju života koji nestaje, o prirodi koja vene i pretvara se u »osušenu floru« i jedino za taj prilog ne treba odmak. Zato se i prisjećam naslova i tema iz njezine knjige o Lackoviću, stavka o rusomači ili o suncokretu, te zaključujem kako je od svih nas, povjesničara umjetnosti, etnologa i povjesničara, njezina precizna poetska dokumentaristika najbolje pročitala gdje su vrijednosti Lackovićeve crteža i gdje se stvarnost stapa u simboličku, univerzalnu sliku, a neka biljka (neka to bude suncokret) svjedoči o zavičaju i o istome korijenu, ali simbolički smještava i objašnjava štošta od temelja Lackovićeve umjetnosti. *Uistinu, taj heliotrop, cvijet iz mitova drevne Helade, ostaje u ravnici posljednjom vertikalom, kad se plodine poberu s polja, a vjetar i kiša obrišu boje i skinu dolamu šume. On bdije nad starom kućom i svim uspomenama pohranjenima pod njezinim krovom. Najprije žut, kao kotač novih ciganskih kola, potom poklopljen, smeđ, otpalih listova, pa naposljetku šuplje i crne stabljike i iskljuvanih sjemenki, on ustraje, slijedom biblijske prispodobe, uvijek »tamo gdje je posađen«.*