



**amaterizam i izlazak iz njega**  
u povodu slikarstva joška baice

grgo gamulin

Možda bi se do najtočnijeg (ali i najopćenitijeg) određenja moglo doći sa stajališta *dijela*, ili možda ipak *cjeline bića* koje je netko uključio u taj svoj »likovni život«; a možda je rješenje zagonetke u određenju *namjere*: što netko želi postići s tim nedjeljnim slikanjem ili modeliranjem, i kakav smisao daje tom svom »hobiju«, ili tom »ukrasu života«, ili mu je to doista neka *neophodna* svečanost, iznad svakidašnjih dana? Je li to za nj samo ostvarenje nekog *odatka* ili ostvarenje *bića*, nešto dakle što određuje njegovu ljudsku sudbinu ili što je tom sudbinom određeno? »Dodaci životu« za sve nas često su veoma važni: izvlače nas iz dosade, pa možda i iz tjeskobe, oni podižu iznad nas neki plavi svod smisla ili, barem, opravdanja; ali mi ne »stojimo ili padamo« s tim dodacima, i pitanje je nije li upravo ta *dubina značenja* (značenja za ličnost) mjerodavna za razgraničenje i definiranje amaterizma. Jer ako je to stvaranje, ili »stvaranje«, nešto od čega nam život zavisi ili, barem, u što uvire cjelina našeg ljudskog postojanja, znači li to da samim tim izlazimo iz amaterizma i ulazimo u »umjetnost kao takvu«? (Dobro znamo: tu se sada uključuje kriterij kvalitete i nadarenosti — ono novo i najodlučnije biti ili ne biti. Ali to je već pitanje umjetnosti uopće — što nije naš problem u ovom trenutku.)

U ovom trenutku naš bi problem trebalo da glasi: što zapravo (dakle u konkretnosti) *određuje* amaterizam i ograđuje ga od umjetnosti koja je u razini svoga vremena? *Određuje* ga bez sumnje to što ne živi i ne razvija se *unutar* umjetnosti upravo toga svog i našeg vremena.

Pitanje je tek je li to određenje potpuno, odnosno iscrpljuje li, dakle, oznake amaterizma do kraja. Ima toliko očitovanja vizuelne imaginacije, koja prate po strani umjetničko stvaranje, ali se ne razvijaju u njegovim tokovima: slikarstvo djece, um-

jetnost naivnih ljudi, pa nedjeljno slikarstvo, a ono uglavnom i jest ono što nazivamo amaterizmom. Jesu li ti lateralni tokovi zatvoreni rezervati? — Ako bismo, iz opreza, pokušali utvrditi prožimanja s *temeljnim tokom* umjetnosti (jedinim pravim i dinamičnim, koji u cjelini povijesne svijesti i pokreće naš razvoj imaginacije i doživljaja), sigurno bi se svugdje — pa i u pučkoj umjetnosti, i u folkloru — otkrili dodiri i utjecaji više ili manje vidljivi.<sup>1</sup>

Naša suvremenost označena je brzim i širokim prenošenjem iskustava i obavještenja (»stručno« bismo ih nazvali: interkomunikacije i interakcije), a tko zna kako će u skoroj budućnosti slikati i vajati, skladati i svirati stotine tisuća »običnih« ljudi i diletanata, i koliko će se održati naša razgraničenja i prave granice između različitih vrsta. Granice prema naivnoj umjetnosti, čini se, zasad su čvrste, premda nam sve češće pojave »naivizma« daju naslutiti neke nove mogućnosti — jedva očekivane i od većine dosadašnje kritike smatrane apsurdnima; samo, ako ništa drugo opreza radi, bolje je unaprijed priznati: nikakva konvencija i nikakva proroštva ne mogu ograničiti neograničene mreže prepletanja izraza (i svijesti) i prožimanja tokova koji protječu »kroz« osjetljivost i izražajnost našeg doba. Tako se, bez svake sumnje, oko nas već nazire nekoliko pojava naivizma ili »naivizma« — za koje će nam oprezna mudrost savjetovati: počekati! Čekajući dakle (ali ne obećavajući nikakav »oportunizam« i uobičajeno slamanje štapa u tom čekanju) razmišljamo zasad o fenomenu — koji nije samo niz pojava — amaterizma. S kakvom ga je tek gestom naša kritika ignorirala — čak i kritika veoma zabrinuta za »umjetnost kolektiva« i za sudjelovanje kolektiva u stvaranju ili u prihvaćanju kulture koja nastaje i koju nudimo. Tisuće i tisuće ljudi već slika, modelira ili kleše oko nas. A stotine slučajeva u minulim vremenima (lijepe, pa i genijalne nadarenosti koje su spontano, bez škole

<sup>1</sup> »Ono što nedjeljne umjetnike (laike i amatere svih vrsta) povezuje s naivnim umjetnicima, to je u prvom redu i na prvi pogled autodidaktičnost. — I jedni i drugi su samouci. Ako kod amatera tu i tamo susrećemo u početnim ili kasnijim fazama stanovito »učenje« (najčešće akcidentalno, kod kakvog provincijskog slikara), to ni izdaleka nije dovoljno da amatera-samouka uvede u tok historije umjetnosti i da mu pruži iskustva na razini historijskog trenutka. Dolazi uslijed toga do svojevrstne izolacije amaterizma od profesionalne umjetnosti, do pregrade koja amatera odvaja od osnovnog toka umjetničkog razvoja. Ta je pregrada sasvim drukčije vrste od one koja odvaja naivne umjetnike . . . , kao i one koja je pučku umjetnost izolirala u niskim i marginalnim oblastima postojanja i umjetničkog istraživanja.

Na osnovi opće prirodene težnje za ostvarenjem nedjeljni slikari i 'laički umjetnici' uopće motivirani su istim otporom usamljena čovjeka protiv civilizacije velegrada. Našavši se usred nepoznatog mnoštva razbijenih društvenih struktura, sam nasuprot svijetu i svemiru, pojedinac pokušava sam riješiti ili barem fiksirati taj odnos. Sve veći broj amatera u svim umjetnostima pojava je golemog socijalno-psihološkog značenja i ne može se objasniti jednostavnim porastom kulture ili ljudske moći uopće; naprotiv, čini se da je to projekcija tjeskobe i osamljenosti, i pokušaj pojedinca bez socijalne podrške i bez dovoljne socijalne funkcije da nađe ili ostvari tu funkciju na drugi način, da se 'potvrdi' unutar zajednice.« (G. Gamulin, Prema teoriji naivne umjetnosti, »Kolo« br. 5, Zagreb 1969, str. 535, 536)

i bez ičije pomoći, ušle u povijest umjetnosti) mogle su nas upozoriti na onu čudesnu mogućnost i moć »Gosta s maskom« koji lukavo zna »Nesvjesno istjerati iz Nijemosti« — kako je nedavno rekao jedan moj »mlađi prijatelj« (kako je to jednom davno i lijepo napisao A. G. M.). Čini mi se čak da se povijest umjetnosti, koja je ipak i kritika i teorija projicirana u dovršeno i poznato, nije zapitala za Mauricea Utrilla: kako se njegova vizuelna imaginacija rascvala sama od sebe? Nije li ona u neku ruku naivna, i zašto nije? Zbog bezbroja informacija na Montmartreu, ili zbog kontinuiranog umjetnikova rasta u slikarskoj kući njegove majke? Ima u beskrajinim prostorima povijesti umjetnosti takvo mnoštvo slučajeva, složenih mutacija i permutacija (u genezi, u tokovima, u krizama umjetničke svijesti) da ih nikakva teorija neće nikada moći ni zapaziti, a kamoli obuhvatiti. Ne znam ni koliko će nam i neka općenita određenja (da ne kažem definicije) u tome moći pomoći, kao što je, posve slučajno, ovo koje pokušavamo. Fenomeni, naravno, *naprosto postoje*. Tako postoji i umjetnost amatera koji to nisu: slikarstvo i kiparstvo mnogih arhitekata i inženjera koje je njihova »struka« (obaviještenost i prilike, i osobna sklonost nakraju) izravno uvela u likovno izražavanje. Je li Corbusier amater u slikarstvu? Ili naš arhitekt V. Richter u skulpturi? Jesu li amateri mnogi umjetnici koji Akademiju nisu uspjeli dovršiti, ili su čak bili u početku studija iz nje »isključeni«? Je li naš Ignjat Job bio amater prije nego što je (naknadno) na Akademiji diplomirao? Je li amater bio Ivo Dulčić koji je Akademiju napustio? Je li amater ili zašto je amater Joško Baica koji je kadar naslikati više-manje tako dobru sliku kao neki »ozbiljan« pripadnik njegove, to jest »Dubrovačke škole«? Pitanje (i status) oficijelnosti i legaliteta (diploma Akademije, profesionalizam) neće nam mnogo pomoći. Svojedobno, u povodu nekih razmatranja o granicama i ogradama naivnosti, činilo mi se da

se ograda koja amaterizam dijeli od naivne »enklave« sastoji u svjesnom priklonu amatera na *određeni izraz* (ili konvenciju nekog stila ili umjetnika) ili čak samo na *prirodu*; iz čega bi, u ovom posljednjem slučaju, proizlazio temeljni realistički odnos. Ako se, međutim, amater oslanja na neki moderni izraz, kao na primjer u Zagrebu dr Brancko Pražić na enformel neke vrste, nedostaje li mu ipak nešto što bi ga učinilo u konvencionalnom smislu slikarom »legaliteta«?<sup>2</sup>

Gdje, dakle, počinje amaterizam, a gdje završava? — Vjerojatno je da on počinje s prvim »pomacima« likovne djelatnosti koja nije narodna, ni pučka, ni dječja, ni naivna umjetnost, a prestaje to biti ako takva »djelatnost« *probije ogradu* koja je dijeli od općih suvremenih tokova (a ne moraju to biti ni najnoviji ni avangardni), i ako uđe u njih s punim i sudbinskim udjelom i rizikom pojedine svijesti. Uči u suvremene tokove znači: biti kadar sa stanovišta današnjih evolutivnih stupnjeva (jednog od njih) *likovno problematizirati doživljaj* i tražiti za nj neprestano nov izraz unošenjem nove mjere za odnose (za raspone) između oblika kao označitelja i značenja kao »sadržaja«, a zatim, i predmeta (ili cijelog svijeta izvan naše svijesti) kao stranog ishodišta iskustva. Nije, naravno, lako reći koji su to i kakvi su ti »današnji evolutivni stupnjevi«. Je li to, možda, nadrealizam, pa ako jest, kakav nadrealizam? Je li to još lirska apstrakcija? Je li to možda još fauvizam, pa ako on to na neki način jest, što je to što ga čini aktualnim? Je li dovoljno da bude »individualan«, s novim kromatskim odnosima ili s novim ritmovima? Nije li vremenska udaljenost sama po sebi učinila fauvizam »zabranjenim«?

U hrvatskom slikarstvu nekoliko će nam pojava uskoro nametnuti potrebu istraživanja upravo u tom smjeru. *Lovro Pavelić* već odavno je dobro

<sup>2</sup> Između profesionalnih umjetnika i laičkih još postoji stanovit granica, premda nije jasno do kada će postojati. Profesionalni umjetnik ipak je na razini vremena. Učio on ili ne u nekoj školi ili akademiji, on pod sobom osjeća razvoj likovne kulture u koju je ukopčan. Njegovo je iskustvo kolektivno iskustvo. Više ili manje, već prema svojoj kulturi, ambijentu ili naprosto nadarenosti, on djeluje na vrhuncu razvoja. Čak i kada negira u svom izrazu ili programu cijelu dosadašnju evoluciju umjetnosti, on je u stanovitom smislu njen posljednji plod i nastavlja je na (historijski) najvišoj razini.

Laički umjetnik također se do određenog stupnja ukopčava u opće iskustvo. Bilo da slijedi neki prihvaćeni pravac ili umjetnika, ili pokušava da se obavijesti preko knjiga i reprodukcija, on nastoji probiti »pregradu« i izići iz izolacije. To je doduše u velikom broju slučajeva samo sporadičan napor, a i rezultati su veoma ograničeni, u krajnjoj liniji to zavisi uglavnom od

nadarenosti i prodornosti psihičke strukture. Ipak, u načelu, moramo pretpostaviti da je tu pregradu moguće probiti, a u tom slučaju pada bitna razlika između profesionalne i laičke umjetnosti. Posljednja desetljeća to su zapravo i pokazala: nebrojeno mnogo umjetnika prelazi iz jedne sfere u drugu, pa čak i obratnim smjerom. Moderne tehnike i smjerovi u kulturi i u slikarstvu olakšali su te »transformacije«, te ako iz pojma laičke umjetnosti isključimo pojam diletantizma (koji određuje slučajeve insuficijentnosti, nenadarenosti i sl.), približit ćemo se stanovištu da je razlika između profesionalne i laičke umjetnosti u biti razlika odnosa umjetničke aktivnosti prema profesiji i socijalnoj funkciji koju pojedinac obavlja. Čak i pasionantnost i predanost toj djelatnosti ne čini mi se važnom oznakom: poznato je da su mnogi amateri njoj gorljivije i sudbonosnije predani od umjetnika koji se njome profesionalno bave.« (G. Gammulin, sp. dj., 1965, str. 536, 537)



jutarnja izmaglica  
1956



selo u gorskom kotaru  
1957



poznati primjer. Pitamo se: je li on onu »ogradu« zaista probio? — *Ante Petrić* (rođen 1923. u Postirama) dosegao je u tehnici vještinu koja začuđuje; što on može njome postići? Oslanja se na određenu morfologiju dobro poznatu (na jedno razdoblje Ljube Ivančića), i spremni smo čak poštovati njegovo oduševljenje; ali poslije toga: koje je njegovo mjesto u našem slikarstvu? — Druga je i drugačija pojava slikarstvo *Milana Cmelića* (iz Šibenika, živi u Beogradu), koji se privatno školovao u Zagrebu i Beogradu, a izlaže od 1952. svoja završena primorska mjesta, pročelja naših kuća, tišinu napuštenih luka. Nismo ga dovoljno zapazili, valjda i zato što nije bio dovoljno u Zagrebu prisutan. A pitanje koje pred nas postavlja jest: koliko je suvremeno i neamaterski živo njegovo slikarstvo, i nije li on ipak *samozadovoljno zastao* na određenom sentimentalnom opisivanju? Može li on i dalje napredovati u svom razvoju, i nije li upravo nedostatak slikarskog »problematiziranja« predmeta (krajolika) uzrok zaostajanja? *Ozren Anić*, pravi radnik-amater, zaljubljen je u krajolik svoga kraja, u škrti registar sivih i bjeličastih tonova kojima slika to svoje rodno stijenje. On odatje promišljenost i dosljednost pravog slikara; ali tek tada uključuju se pitanja: na kojem se stupnju razvoja suvremene umjetnosti to događa i s kakvom snagom problematizacije?

Slikarstvo Joška Baice u nekoliko je pogleda za nas zanimljivo: kao teoretski problem amaterizma na visokom stupnju tehničkog znanja i likovne osjetljivosti, osobito kolorističke, zatim, kao vrijednost po sebi koja iznenađuje plodnošću i spontanošću što graniči s automatizmom; a uz to i kao odvjetak, recimo, »Dubrovačke škole«, onoga kretanja, dakle, koje je započelo neposredno prije rata u krugu mladih ljudi u Dubrovniku oko Koste Strajnića. Djelovao je taj krug kao kakav mali slikarski tečaj, u kojemu je Kosta Strajnić provodio i »korekture«, a sa svojim poznavanjem likovne umjetnosti, s tehničkim pomagalicama knjiga i reprodukcija, govorio im o »velikima«, o Van Goghju, Matisseu, Georgesu Rouaultu — otuda i mnoge oznake žarkog kolorita i prepoznatljiv rukopis u toj »školi« — počevši od Ivana Ettorea. A postojao je i uzor Ignjata Joba, također Dubrovčanina, koji je davno prije toga (oko 1929/30) uspio iz Van Goghove faze, živeći osamljen u srednjoj Dalmaciji, prijeći na svoj »koloristički ekspresionizam«. Ali bilo bi pogrešno pomisliti da je umjetnost Ignjata Joba bila za taj krug nešto više od daleke pozadine; ono što je Kosta Strajnić osim izravnog slikanja po »modelu« (ili mrtvoj prirodi ili pejzažu) primjenjivao, možda upravo zato što je bio u prvom redu kritičar, jest upućivanje na velike majstore prvih desetljeća našeg stoljeća, i to, naravno, putem re-

produkcija. Koliko je danas moguće razabrati, nedostajala je pouka sezaniističke konstrukcije, pa je upravo iz toga lako razumjeti onaj izravni prijelaz na slobodnu mrlju i žarku fauvističku paletu gotovo kod svih članova grupe. Čak i *Gabro Rajčević* (1912—1943), koji je prvi bio u dodiru s Kostom Strajnićem, slikao je u početku mnogo intenzivnijim bojama. On je još pripadao prvoj Strajnićevoj grupi, koju su, prije rata, uz njega još sačinjavali *Ivan Ettore* (1911—1938) i *Nikica Nadramija* (1916—1940) — svi rano preminuli. A nije bila mnogo bolje sreće ni druga grupa koju su na samom početku rata sačinjavali: *Josip Colonna*, *Đuro Pulitika*, *Ante Masle*, *Joško Baica* i *Ivo Dulčić*. Od svih njih djelatni su još samo Đuro Pulitika u Dubrovniku i Joško Baica u Zagrebu. (Znao se tom krugu ponekad priključiti i Ivo Vojvodić, a dobro znamo da je toj stilistici, koja je naravno imala i svoju ikoniku, u nekim svojim razdobljima bio veoma blizak i Branko Kovačević.)

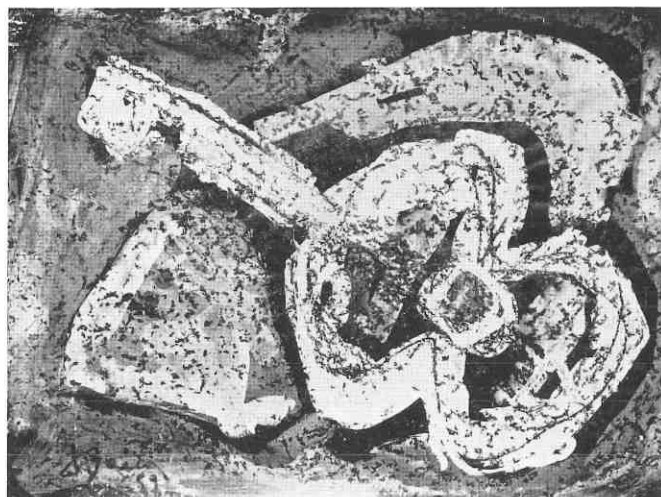
Problem Joška Baice, vidjeli smo, zanima nas ne samo zbog kontinuiteta »škole«, nego prvenstveno kao teoretski problem: zbog čega je on zadržan (ili se sam zadržao) u granicama amaterizma, dok su svi ostali njegovi »suučenicima« postali »slikari«? I on je prišao »školi« Koste Strajnića nekako 1940./41, sa svojih 17 godina, i ostao do kraja rata; samo, umjesto na Umjetničku akademiju, upisao se na Medicinski fakultet i završio ga 1952. Znači li to da njegovo slikarstvo nije bilo nošeno jednako tako velikom pasijom? Ako je u samim počecima od 1939. do kraja rata nastalo oko 160 uljenih slika, naravno različitog značenja i vrijednosti, te ako je i kasnije, za službovanja u Gorskom kotaru (Lokve) i specijalizacije u Zagrebu od 1955. do 1961, svaki slobodan trenutak bio iskorišten za slikanje, mora da je tu djelovao određeni poziv koji je bilo nemoguće zaustaviti. Za naše razmatranje važno je pitanje: je li bilo moguće »kontrolirati« ga? — a mislim pri tom na kontrolu pomoću razvijene umjetničke, dakle kritičke svijesti. Upravo tu mi se čini da bi trebalo u teoretski problem amaterizma ipak ukopčati i ulogu Umjetničke akademije: što ona svojim studentima pruža i kada, u kojem slučaju ih njena stimulacija izdiže do umjetnosti? To zacijelo nije samo tehničko znanje — jer upravo je Joško Baica (kardiolog i čak znanstveni radnik na tom polju) razvio tehničku vještinu, često vrlo složenu i »miješanu«, do nekih nepoznatih postupaka

i do sofisticirane »lakoće«. Ono što Akademija (odnosno, možda je bolje reći, ambijent Akademije) pruža ili nameće, to je shvaćanje umjetnosti u njejoj suvremenoj problematičnosti; a osim toga i shvaćanje umjetnosti kao profesije (ili poziva, ili »sudbine«), kao nečega, dakle, što zahtijeva *čitavog čovjeka*, sa čime se »stoji ili pada«. Naprama tom imperativu potpune »identifikacije«, amater nam se čini kao svijest polovično okrenuta umjetničkoj djelatnosti, ili čak samo fragmentarno. Kod običnih nedjeljnih slikara sudjeluju, očito, tek mali dijelovi bez sumnje znatniji, ponekad su pojačani i zamjernom obaviještenošću, iz knjiga, naravno. Ali i tu se javlja pitanje: kako duboko, i s kojom namjerom? Da bismo se u umjetnosti, možda, mogli vještije kretati? Ili možda ipak da bismo pronašli (ili, naravno, samo postavili) neka dublja ili posljednja pitanja? A znao sam čuti i veoma jednostavne odgovore: da ostvarimo svoje *postojanje u umjetnosti*, prepoznatljivo i individualno.

Može li nam »slikarski tok« Joška Baice nešto objasniti? — Realističke slikarske deskripcije čini se nije bilo ni u počecima. »Portret Ive Rubinija« iz 1943/44. već je složen od samih mrlja; a takvo je i »Voće na stoliću« iz 1944. I neki krajolici iz pedesetih godina građeni su širokim potezom (»Posat« iz 1940), a teško je reći ima li tu neka jedinstvena vizija. »Jutarnja maglica«, iz 1956, možda je najzanimljiviji od nekoliko sačuvanih krajolika toga doba, nastao spontano i s najvećom slobodom; ali već 1957. Joško Baica slika »Selo u Gorskom kotaru« s izrazitim utjecajima Rouaulta. Međutim, pažnja koncentrirana na fauvističke gitare i mrtve prirode postaje izlika za kolorističke egzibicije tankih superponiranih namaza (»Modra gitara«, »Siva gitara«, »Nemirna gitara« — 1959). No bitno je možda, premda ikonika ne izlazi iz podneblja Dubrovnika, shvaćenog u širem smislu riječi, što sada, na ovoj reduciranoj tematici, nastaje *nezauzastavljeni tok*, mnoštvo varijanti i mutacija u kojima se očituje (i troši) autorova osjetljivost za boje i njihove odnose. Možda upravo zbog te opsesije on u krajoliku teško nalazi »moral zavičaja«, kao što ga je bio našao Ivo Dulčić. »Sijeno pod bregovima« iz 1955. lijep je primjer virtuoznog sintetiziranja, do simbola čak, pa da ipak nije riječ o amateru koji i svoju pažnju i vrijeme *prepolovljuje*, bila bi ta sinteza i ta tehnika za jednog slikara sigurno samo polazište za čitave cikluse i kompletnu viziju našega kraja.

stara gitara  
1959

voće u modroj vazi  
1970



Ovako se slikarova imaginacija iscrpljuje u beskrajnim nizovima mrtvih priroda (a »Riblja kost« iz 1958. jedan je od malobrojnih ikonografskih izuzetaka!), osobito cvijeća u vazama. Nema nikakva smisla reproducirati ih (i govoriti o njima) bez boja, jer se samo u toj kromatskoj maštovitosti i sastoji značenje ovih duhovitih improvizacija. Ne treba, naravno, potcijeniti ni ekspresivnost (u crtežu, u odnosima masa) tih mnogih riba nastalih gotovo uvijek u miješanim tehnikama, a o samoj improvizaciji namaza možda se nešto može vidjeti i na reprodukciji »Ružičaste ribe« iz 1968. Ako bismo htjeli upozoriti na slobodni govor velikih obojenih mrlja, trebalo bi vidjeti u originalu »Voće u modroj vazi« iz 1970, i, naravno, mnoštvo drugih.

Kakva je tematika koju smo dosad ocrnali? Oda je li ona programiranje određene ikonike (a s njom i duhovnog ambijenta)? — Vjerujem čak da ona više-manje čvrsto konstruira određeno podneblje u tragu fauvizma, našeg Jurja Plančića, pa »Dubrovačke škole« u cjelini. Ali otkuda to da neprekidno variranje motiva daje dojam kretanja u zatvorenu krugu? I otkuda to da ove slike ne izlaze iz slojeva tradicije?

Čini se, tome je *uzrok* (i ujedno, u tome je potvrda) amaterizma ovog slikara. Ne vjerujem, naime, da je jednom ljudskom biću moguće posvetiti samo jedan dio svojih energija umjetnosti, a održati tempo s njenim evolucijama, danas tako ubrzanim. A osim toga, Joško Baica je poslije specijalizacije proveo dvanaest godina u dubokoj provinciji, u bolnicama Travnika, Gospića, Bosanske Gradiške, i prirodno je da je time amaterski karakter samo pojačan. Bilo je sigurno unutrašnjeg razvoja, on je čak i vidljiv; ali upravo u vezi s brzim promjenama umjetničkih problema, za koje on nije znao i nije ih mogao pratiti, taj je unutrašnji razvoj poprimio značaj kretanja u određenom krugu. Spasavala ga je, naravno, izvanredna energija i velika produktivnost. Ona je, na neki način, kompenzirala osjećaj statičnosti i nezadovoljstva, koji se tu i tamo javljao. Iz tog osjećaja nastajali su onda radovi s više zalaganja i pretenzija: nekoliko gradskih veduta iz Dubrovnika, koje su uspjele oživiti bjelinu kamena i dati iluziju sunčanog svjetla, a ipak ostati autentične, dubrovačke. A lijep uspjeh u tom je smislu i Baičin najnoviji niz »Maslina«.

Ali možda su sve to tek pretpostavke istinskog *problematskog krajolika*, i slike, koja će biti i moderna i individualna; a to može biti ako likovno rješava neki nov problem, strukturalizirajući bit krajolika (u obliku i u ritmu — kao Frano Šimunović, Oton Gliha i sam Ivo Dulčić u svojim »Ljudskim pejzažima« ili u »Hvarskim valama«), ili sintezom — kao što je i ideju i formu sintetizirao, na primjer, opet Ivo Dulčić u slici »Požar na otoku« i »Dubrovačke ljetne igre«.

U tom slučaju slikar bi zacijelo postigao dvoje što mu još nedostaje: zgušnjavanje izraza umjesto velike plodnosti, a uz to, vjerojatno, i ažuriranje u stilu. Pretpostavlja li to orijentiranje poziva (i profesije), dakle čitave životne energije, na samo slikarstvo — ja ne znam. Ili će slikar naći neki drugi način da postigne to zgušnjavanje: singularnost djela i disciplinu stila.

U svakom slučaju za naš teoretski problem: amaterizma i izlaska iz njega — bio bi to velik doprinos iz empirije same.