

grgo gamulin

**anticipirajući
dvije
izložbe**

Ove pojave unutar »Hlebinske škole« nastaju iz svojih motivacija, iz koherentnog izraza, rekao bih čak morala škole, i to tako brzo da ih ni kritički, a kamoli institucijski ne svladavamo. Disperziji naše pažnje (a ona ima svoj nazivnik u općoj duhovnoj disperziji kulturne i društvene sredine) pridošla je i ona koju međunarodno tržište, ili interes u pozitivnom smislu riječi, prouzrokuju; odvlačeći u inozemstvo djela prije nego što u nas budu eksponirana i zapažena; ili utapajući ih u anonimnost privatnih zbirki u našoj zemlji.

Ali za naš teoretski stav o postojanju, o ekspanziji i o mogućoj, unutrašnjoj evoluciji »Hlebinske škole«, ovi izdanci trećeg i četvrtog naraštaja imaju značajne konkretne i stvaralačke potvrde: inspirativna i morfološka jezgra širi se u koncentričnim krugovima, i poprima sve heterogenije oblike. Može se čak reći da je inspirativna konstanta čvršća od morfološke (a slučajevi Petra Grgeca i Franje Dugine baš to izrazito ocrtavaju); što je i razumljivo; ta riječ je o omeđenom, u geografskom, društvenom i kulturnom smislu, o »imobilnom« duhovnom ambijentu. Navodni znaci označuju, rezervu i relativnost pojma, jer je već Ivan Generalić — dakle »osnivač morfologije« — evoluirao pogotovo u poslijeratnom razdoblju.

Nije to bilo samo profinjenje izraza, unutrašnje tehnike i kompliciranje imaginacije (osobito u ikonografiji vegetacije i krajolika), nego je i u ikonološkom smislu došlo do proširenja čitavog obzorja. Nove ideje i nov duhovni interes ušli su u Generalićev slikarski svijet; dovoljno je spomenuti rafiniranu »akademiju« »Jelenski svati« ili »ruralne bajke« kao ona o »Jednorogu«. A druga generacija izvršila je prodore koji sami po sebi dokazuju mogućnosti generacijske obnove: Ivan Večenaj osobito prema kvazireligioznoj oblasti, vezanoj uz neku seosku burlesku, ali s maštovitošću pripovijedanja koja kao da se ne dá zaustaviti; Mijo Kovačić prema neobuzdanoj ironiji koja se — s uklapanjem zimske izgubljenosti podravskog krajolika — pretvara u neko pandemonijačko »opisivanje« svijeta. Ali to su samo osnovna područja proširenja, u kojima se novi ikonološki krugovi uvijek nanovo »potvrđuju« novim izražajnim iznašaćima, te kad cijelo podravsko obzorje jednom bude studijski sagledano, čini mi se da ćemo biti iznenađeni ovom »raznovrnom koherencijom« škole.

Toj raznovrsnosti pridodajemo ovom prilikom jednu od najmlađih pojava koja se razvila naglo, nenedano zapravo, i to »svjesnom« odlukom jednog mladog čovjeka, već napola urbaniziranog, koji se u Hlebini vratio radi slikarstva, a ne znajući zapravo svoje mogućnosti, i ne iskušavši ih uopće. Riskirao je, dakle, na temelju tko zna kakve svoje slutnje, i uspio je, ne znajući, čini se, ni sam da je tako. To je Franjo Dugina.

Ušao je u naše naivno slikarstvo kriomice, tako reći, i bio je zapažen kod posve prigodnih prodaja. I njegov je društveni nastup, dakle, spontan i »naivan«.¹ Prije 1969. bio je naslikao, u vrijeme jednoga kratkog boravka u Hlebinama, jednu jedinu sliku, i to 1966, a i zadržao ju je kod sebe. To je »Srna u prirodi«. Vjerojatno je poticaj za to došao od njegove sestre Marije Dugine, koja je u to vrijeme već slikala. Ali poslije toga ništa, sve do nagle odluke u 1969. godini; i upravo to čini ovu odluku neobičnom i simptomatičnom. Ona kao da u sebi sadrži neku vjeru koja je, očito, bila plod dugih razmišljanja o problemu, a vjerojatno i promatranja na izložbama upravo djela naivnih umjetnika.

Prema njegovim riječima, vratio se u Hlebine da bi nastavio tradiciju hlebinskog slikarstva, ali očito da je »ukopčao« na drugu generaciju, i to s obodnice bazena: prvenstveno na slikarstvo Mije Kovačića, ali ponegdje — osobito u florealnom elementu — i na ono Ivana Večenaja. Već 1969. nastale su tri slike: »Voženje drva«, »Mrtva priroda« i »Matija Gubec« (sve kod G. Ledića), koje mi nisu poznate ni po fotografiji, ali »Ribar I« i »Ribar II«, te »Lovac« (prodan u »Domusu«) iz 1970. već su nam poznate u svojoj morfologiji i kromatici. »Jakobina, najveći neprijatelj riba« određuje već dokraja taj način. On će se nastaviti i u 1971. kada dolazi do prave »provale slikanja«.²

¹ Rođen je 17. VII 1946. u Gabajevoj Gredi kod Hlebina. U Hlebinama je završio osnovnu školu 1960, a od 1961. do 1963. naučnik je u trgovačkoj struci kod »Željpoša«, gdje i ostaje na radu kao trgovački pomoćnik od 1963. do 1967. Poslije odsluženja vojnog roka 1967/68. ponovo je na istom poslu, do 1969. kad i pada njegova odluka: vratiti se u rodni kraj i slikati. — Bilo je potrebno ocrtati ovaj kratki životni put upravo zbog te nagle odluke: egzodusa u slikarstvo, u naivni svijet koji ga je neodoljivo privukao: zbog tog fenomena, čak »teoretski« važnog.

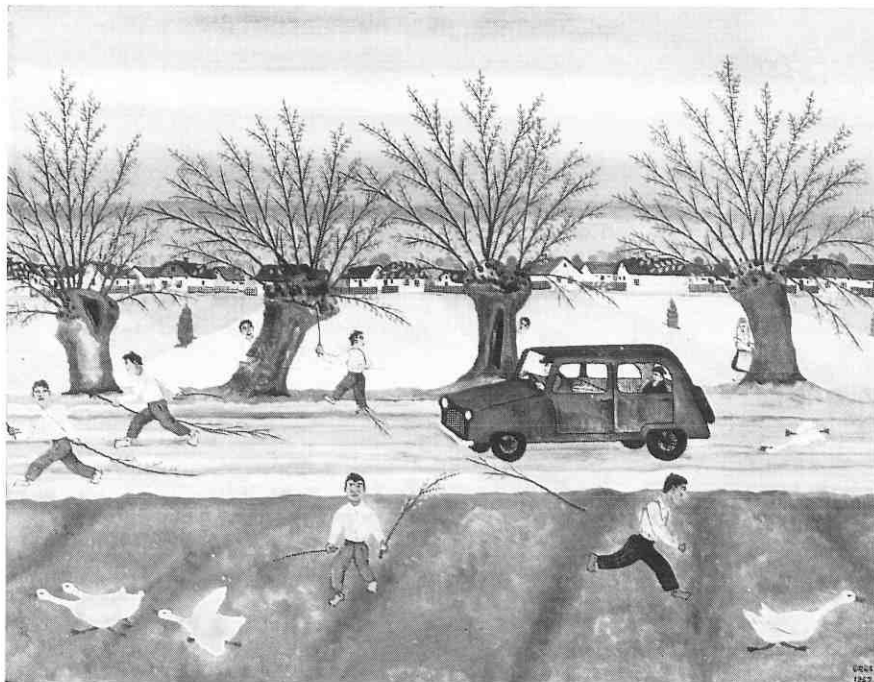
² Uz »Maškare«, te su godine nastale »Mrtva priroda sa ćupom i kruhom« (Galerija u Hlebinama), »Mrtva priroda s trešnjama« (na tržištu kod »Posrednika« u Zagrebu), »Mrtva priroda s jabukama« (G. Gamulin), »Mrtva priroda s jagodama« (prodana u »Posredniku«), »Ribar« (kod novinara Grakalića), »Na paši« (G. Gamulin), »Groblje« (još kod autora), »Stari halas« (prodana u »Posredniku«), te »Mrtva priroda sa svijetom« i »Ribar« (kod autora). — Osim toga, iz »Domusa« je 1971. prodano desetak malih slika.



Treba zamisliti izražajni ambijent druge podravske generacije, ali prebačen izvan svake konvencije. To jest, hipertrofija i »narativna beskonačnost« Ivana Večenaja s njegovih velikih slika zacijelo nije natkriljena, ali unutrašnja napetost više se ne da kontrolirati. Dijabolika posljednjih slika Mije Kovačića izišla je iz svoje relativno smirene, »podravske ikonografije«, i prešla je sve granice mogućeg. U tome je značenje Franje Dugine; i još u nečem: u otvorenoj kromatici primijenjenoj izravnim, ali složenim potezom kičice, koja na grmlju i krošnjama vijuga u nepreglednim mrežama, samo naoko bez sistema. Sistem, međutim, koji se razabire u svakom pojedinom žbunu ili krošnji, unosi u sliku red i ritam koji osjećamo već na prvi pogled, makar ga ne možemo odmah i dešifrirati. Dovoljno je vidjeti pozadinu »Starog halasa« koja i nije »najbujnija«. Središnji lik s golemom ribom postaje očito središte nekog demonijačkog zbivanja u kojem sudjeluje i flora i fauna. Čudne ptice oštih kljunova izviruju iz grmlja, žabe i opako cvijeće nalaze se u zasjedi, jedna grabljivica upravo se strmoglavljuje iz crvenih oblaka. U što se tek pretvara pastirska idila »Na paši«! Lik pastira je burleskan, u tradiciji Mije Kovačića (a o oportunisti daljnjeg variranja tog lika

bit će potrebno razmisliti), krave su se pretvorile u jedva prepoznatljive životinje različito obojene; no flora je ono što čini još fabulozniji okvir ovom zbivanju, s onim zelenim sagom trave u sredini, s potpuno crvenom plohom neba — tek u desnom kutu probija otvoreno plavetnilo. Negromantsku atmosferu naglašavaju tri male kućice u dnu slike, i ptica je tu neka sa svojim neobjašnjivim obličjem, a i to što sam pastir kerempuhovski lukavo čak čita svoju knjigu stvara napetost koja ocrtani ambijent prebacuje u novu i, do sada u okviru hlebinske škole, nedoživljenu fantazmagoriju.

Otvorena kromatika ipak je bitna za to novo naivno tumačenje podravskog svijeta. Zanimljivo je da je upravo prva u nizu slika nastalih 1971. najveća i najstroženija, premda kromatski veoma suzdržana: to su »Maškare«. Treba, naravno, pretpostaviti okolnost (uostalom i provjerenu) da Franjo Dugina nije znao ni za Boscha ni za Breughela, ali je na samom početku svoje slikarske kronike naslikao ovu demonsku skupinu u prednjem planu. Očito, sva tradicija hlebinske groteske izvršila je tu pritisak i kondenzirala se. Otraga je neka pejzažna scenerija koja služi kao folija ovom burlesknom satanizmu.

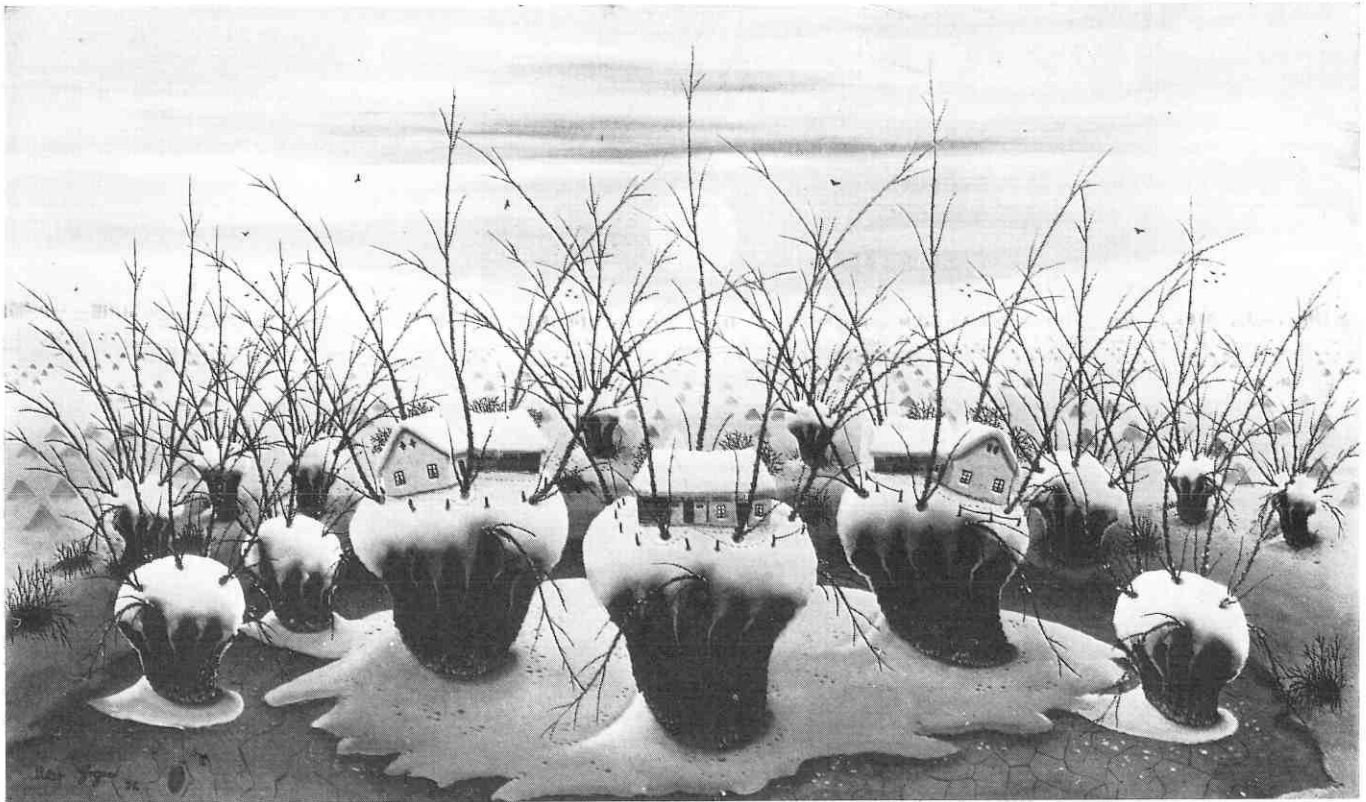


Treba naravno moći doživjeti kromatiku ovih bajki, koja ih zapravo i izvlači iz puke narativnosti. Čini se da je to »pripovijedanje« na nekoliko podravskih »točaka« postalo prava opsesija, i sigurno je da je i to izrazita oznaka naivnog odnosa prema svijetu (i prema slikarstvu). Kod Franje Dugine ona često opasno dodiruje granicu podnošljivosti, osobito kad nastoji ilustrirati jezu u izravnom tumačenju te riječi. Ne znam bi li bilo razborito kad bi kritika pokušala odvratiti slikara od nekih pretjerivanja u tom smislu? Ipak, one sablasne velike sklopljene ruke na »Mrtvoj prirodi s voštanicom« (1971) možda ipak označuju neku intelektualnu manipulaciju u tematskom smislu. Pa i pejzaž se čini najprihvatljiviji i najčišći kao senzacija upravo onda kad je tema potisnuta; tako »Vještica« (vl. D. S., Zagreb) ili »Čovjek u snijegu«, gdje se bijelo i plavo izvanredno intenzivno sudaraju. Ali možda je u tom smislu još rječitije veliko »Groblje« (1971), gdje se križevi vide između nekoliko sablasnih stabala, usred čistine ljubičaste boje, a samo nas jedna sova gleda s gole grane. Djelo možda najčišće ranoteže u dosadašnjem kratkom djelovanju ovog slikara.

U mrtvim prirodama može se pratiti ova težnja prema, recimo, slikarskom pročišćavanju: poslije nekoliko slika, u kojima je predmet bio izoliran usred krajolika relativno blijedih boja, nastale su »Jabuke u pejzažu« na svijetloljubičastom stolnjaku, sa žutim nebom na kome su se u kutu sakupili crveni oblaci; i još jedna »Mrtva priroda s jagodama« (priv. vl. u Dubrovniku), sva upaljena u tamnoj kromatici, prodana, na žalost, a da nije bila ni fotografirana . . .

Očito, nešto novo nastaje sada, u ovom posljednjem hlebinskom naraštaju, a pitanje na koje nailazimo jest: što može i što treba da čini kritika, suočena s jednom pokrenutom imaginacijom, koja sigurno polazi iz svoje osobne »naivne jezgre«, ali unutar čvrste ljuštore podravске tradicije?

Drugi slučaj čini nam se kao da se nalazi na drugom polu. To je slikarstvo već relativno poznato, ali — rekao bih — više u svijetu nego u nas; slikarstvo



Petra Grgeca.

Porijeklom je iz Podravskog Kloštra i — premda stanuje u Karlovcu i radi kao građevinski tehničar — njegova je umjetnost bez sumnje izdanak ove škole; s posebnom »ikonografijom« doduše, i koloristikom, i uopće, sa suzdržanom i lirskom atmosferom koja zrači iz njegovih slika.³

Kakav je fenomen Petar Grgec za našu »naivnu panoramu«, pa i za njen teoretski problem? — To je fenomen disperzije naše pažnje: niti je imao izložbu u Zagrebu (unatoč Galeriji primitivne umjetnosti koja tu odavno postoji), niti ga je kritika uvela u krug svog interesa. A ipak, izlagao je već »samostalno« i u inozemstvu, a više od 200 njegovih slika rasuto je po zemlji i po svijetu. Javnost i inozemno tržište »apsorbirali« su ga, dakle, prije naše »oficijelne« ocjene — i tu se očituje moment naše institucionalne (ili »samo« kulturne) nekonstituiranosti.⁴

3

Rođen je u Kloštru Podravskom 1933. Građansku školu završio je u Durđevcu (1943—1947), a u Puli Tehničko-građevinsku školu (1948—1951). Vojsku je služio u Karlovcu 1953, gdje je i ostao. — Sportaš i nosilac nekoliko nacionalnih rekorda (od 1949. do 1958) u trčanju, sada nastavnik na školi učenika u privredi, ali vezan osjećajno za svoj rodni kraj, Petar Grgec je predstavnik »urbaniziranog naivca« koji tematski i po likovnoj kulturi pripada ruralnoj naivnoj umjetnosti. Poput Ivana Lackovića, njegova rođaka, pojava zanimljiva ne samo u likovnom nego i u kulturno-psihološkom pogledu. Ona pruža odgovor na mnoga pitanja o koheziji i kontinuitetu »škole«, o ruralnom amaterizmu i gradskoj »naivi«, o likovnoj i psihološkoj blokadi »naivne jezgre« itd., itd.

4

Nije li to slučaj i sa zagrebačkim bolničarom **Franjom Klopotanom** iz Presečnog, koji slika od 1961, **Joškom Horvatom** iz Pitomače, koji radi od 1956, **Antunom Bahunekom** iz Varaždinskih Toplica (soboslikar u Zagrebu), **Tomislavom Petranovićem** iz Nove Gradiške, Mladenom i Željkom Dolovskim iz Ludbrega, i još nekima koji »difuzno« i nena-metljivo već postoje u našem prostoru?



Prva izložba? Pedesetak akvarela obješenih 1947. u dvorištu rodne kuće, za »mašare« jedne nedjelje, kad je imao 14 godina; a zatim je izlagao na oko 50 izložaba. Nije to, dakle, slučaj Franje Dugine koji je odjednom, svjesnom voljom, kao apsolutni nevježa, uronio u zatečeni naivni svijet, i odmah iz njega izronio izvoran i nov; ali ipak bliz stilskoj ortodoksiji hlebinske škole. Petar Grgec rađao se polako; odvojen od središnjeg podravskog žarišta svojim odlaskom u Pulu, a zacijelo i stečenom kulturom, on se od početka nalazio na stilskoj periferiji škole. I to je likovni i teoretski problem koji nas ovdje zanima. Današnji je izgled njegovih slika zaista podravska heterodoksija, ne samo u kromatici i u temama koje slika nego i u duhovnom »dodiru«. To je tiha i nenametljiva poetizacija rodnoga kraja, bez burleske i bez ičeg »nadnaravnog«. Ako ima primitivizma, to je zbog toga što figuru slikar ne može crtački savladati, a hlebinska mu je figuralna burleska tuđa. Pejzaž je njegov svijet, a i u tom pejzažu jedan restringirani broj predmeta i oblika, koji su ipak bili dovoljni da budu okvir (ili povod) za osnovni medij njegova slikarstva: za boju. To su blagi svijetli tonovi žutog, blijedosmedeg i plavog, s nešto zelene trave i, ponekad, malih cvjetova, ili s mekim preljevima na bijeloj površini snijega.

Do tog svoga posebnog svijeta Petar Grgec došao je u dugom i postupnom razvoju; imamo, dakle, jasan slučaj evolucije i napretka »umjetničke svijesti«. Prehistorija njegova slikarstva traje do otprilike 1964. kad je izlagao na III bijenalu mladih u Rijeci.⁵

5

Slikao je 1963. u Selcima, na Primorju, gdje ga je zapazio Boris Vizintin i pozvao u Rijeku na Bijenale mladih. — Kako je u tom trenutku njegovo slikarstvo može se vidjeti na najranijoj slici koju je sačuvalao u ateljeu: na »Pralji« iz 1962, na kojoj se već javljaju vrbe s proljetnim šibljem. Iz 1963. je »Baka«, »Japa Šantekov« i »Kola bez konja«, iz 1964. »Konkurencija«, iz 1965. »Moj deda«, »Zlatni srp«. — God. 1964. izložio je u karlovačkoj gimnaziji »Ivo Lola Ribar« crteže i to je njegova prva samostalna izložba. Druga je bila 1969. u »Zorin-domu«, također u Karlovcu, i od tada izlaže na mnogim skupnim izložbama u zemlji i inozemstvu (vidi popis izložaba u katalogu izložbe »Petar Grgec« u dvorani Muzičke škole u Bihaću 1972).

Radovi iz 1964. i 1965. bez sumnje su »primitivni« u smislu nekoga jednostavnog amaterizma, što osobito dolazi do izražaja u figurama. Krajolik, već na Grgecovim vrbama, ima i u to rano doba nesumnjivu draž koja je vjerojatno i učinila da ga zapaze rijetki znalci; tako »Kola bez konja« iz 1963. (u »izokefaliji« vrba i kuća u prvom planu) očituju i jasne oznake dječjeg slikarstva, što traje do »Pranja nogu« iz 1968. pa i dalje. Već tada je osnovni medij Petra Grgeca boja, delikatna, suzdržana, a bez nje se ni ove rane slike ne mogu po fotografijama ocijeniti; tako je na »Pranju nogu« (slici inače konvencionalne i nesretne naracije) najljepše upravo nebo s plavkasto-zelenim i crvenkastim bojama.

Izložba u Karlovcu 1969. čini se da označuje kraj njegove »primitivističke« faze, ali do tog trenutka Grgec je već izlagao na dvadesetak skupnih izložaba. To je još uvijek doba dozrijevanja njegova izraza, do 1970. kad je izlagao u Galeriji Hofmeier u Bremenu. Iz te godine datira već niz »klasičnih« djela, u kojima je učvršćena ne samo njegova kromatika nego i neka temeljna kompoziciona načela: s nekoliko elemenata ritmizirati površinu i dubinu slike. Ako »Poplava« iz 1970. još nije čista u tom ritmu, na nekim drugim djelima iz iste godine Petar Grgec je postigao strukturu koja je do danas ostala njegova oznaka: osobito na »Sojenicama« koje su, u toku 1970. i 1971, nastale u nekoliko varijanata (a prva se redakcija nalazi kod Sandre Premru u New Yorku). »Sojenice na otoku« primjer su jednako uravnotežene kompozicije. To je doista naivna ideja, s malim kućama na vrbovim deblima prekritim snijegom, dok šiblje dinamizira površinu svojim posebnim »rasterom«.

Nastaje tako posebna Grgecova »ikonografija«, na rubu »Hlebinske škole«, u morfološkom i u kromatskom smislu toliko drugačija da nam se nameće pitanje proširenja naziva u »Podravska škola« ili »Naivni slikari Podravine«. Sigurno, veze se mogu naći već i zbog istog seoskog ambijenta, ali jedno je u ovom zrelom razdoblju kod Grgeca isključeno: hlebinska burleska, koja je dosegla vrhunac kod I. Večenaja i M. Kovačića, a najviše eksponirana u dijaboličnosti kod Franje Dugine. Nasuprot njima, koji teže jezi i fantazmagoriji čak i u mrtvim prirodama, Petar Grgec je kao neka idilična oaza (i naslikao je cvjetnu »Oazu« između svojih snježnih vrba) usred infernalne burleske koja je u hlebinskom krugu odavno prešla od predratnog socijalnog protesta do fantazmagoričnog automatizma. Petar Grgec, međutim, nije stvorio novu morfologiju ljudskog lika (»Tunjanje« iz 1971. kao primjer, »Lovac« iz 1972), čini se kao da mu ona uopće nije bila potrebna. Ali stvorio je novi lik konja, bez elementarnosti ortodoksnih hlebinaca, a s finom arabeskom koja je postala gotovo amblematska. »Konj« izložen

u Bremenu još je obuzdavan od čovjeka, »Razigrani konj« je osamljeni crni znak na svijetloljubičastu snijegu, a »Igra konja« je već u proizvoljnoj šarolikosti: narančasti, zeleni, plavi i »terracotta« konji na pozadini blijedonarančastog neba. »Konj« izložen u Torinu (Galleria »Il Torchio«) 1971. smeđ je u žučkastojoj okolini.

Poznat već u svijetu sa svojom izrazito određenom »ikonikom«, Petar Grgec se zacijelo sada nalazi pred problemom njena proširenja; a možda i diverzifikacije u boji i, uopće, pred obogaćenjem izraza. Neke tratine posute ivančicama, na izložbi u Torinu 1971, ili sretnije dodane žute tikve pred vrbama, te bogatija razrada flore, usmjerene su u tom pravcu. Ali problem, čini se, leži u slikarevu »unutrašnjem određenju«, u lirskoj prirodi njegova odnosa prema svijetu. Vjerojatno bi svako forsiranje moglo oštetiti taj izvorni odnos (triptih »Seljačka buna« iz 1970. to pokazuje), i pitanje »savjetovanja« tu se ponovo ukazuje sa svim svojim opasnostima. Samo, nisu li opasnosti sadržane i u »spontanom« rastu razapetom između unutrašnjeg određenja i nebrojenih slučajnih utjecaja i sudara kojima je svaka naivna duhovna jezgra u našem vremenu sve oštrije izvrgnuta?