

## Hrvatski seljački barok.

Dr. Mirko Kus-Nikolajev.

Crteži Zdenke Sertić.

### I.

Početak XVI. stolecá obeležen je ekonomskim, socijalnim i versko-političkim potresima, naročito u srednjoj Evropi (Luther, Sickingen, Geyer, Münzer, Franck i dr.), koji su snažno zadržali strukturom ovog kontinenta. Najjača akcija, Lutherov pokret, bila je na versko-političko područje reflektovana ekonomska izmena Evrope, koja nastupa početkom t. zv. Novog Veka, u kome otkriće Amerike, formiranje kapitala, prva izgradnja mašinfakture i kolonijalna trgovina, igra presudnu ulogu. Ove nove privredne tekovine stvorile su stanje, koje je bilo diametralno oprečno ustaljenom društvenom poretku, koji je sankcionisala rimska crkva.

Novi ekonomski odnošaji (gospodarske krize, socijalni pokreti) doveli su do protivnosti prema starim formacijama privrede. Reformacija je bila besvesni pokušaj, da se prebrodi moralna kriza, koja je nastala, kad su se novi građanski krugovi nalazili na raskrsnici između starih patrističko-kanonskih tradicija i novog ekonomskog poretka, koji je dirigirao i nove moralne poglede. Opozicija prema rimskom papinstvu bila je u stvari samo težnja novog građanskog staleža, da se pod firmom neke narodne samostalnosti (Nemačka!) razreši nemogući odnos sa starom nepokretnom i imobilnom ekonomskom situacijom, koja je ležala u rukama klera i vlastele. Dok se na jednoj strani formirao temelj za buduću građansku klasu i njen kapitalizam, na drugoj se formirao socijalni pokret, koji je tražio afirmaciju svojih ljudskih prava, koje je sredovečni poredak, negirao. Istina, te su socijalne ideje bile mutne i nejasne ali su našle odziva naročito u redovima seljaštva i urodili nizom seljačkih revolta. U vidokrug socijalne organizacije dolaze novi staleži i prvašnji sredovečni aristokratizam počinje po malo da se razrešava. Slojevi koji nisu do sada bili socijalni akteri sada

nastupaju sa svojim traženjima, koja se formiraju na novim ekonomskim temeljima.

Dok građanstvo traži prilagođenje tradicionalnih moralnih zasada hrišćanstva svojim poslovnim, individualističkim prohtevima i uspostavu »narodne crkve«, koja bi bila izvan sve-moćnog obruča rimske hijerarhije, seljaštvo traži zemljište, slobodne seoske komune, demokratsku crkvu i upravu, a pre svega ličnu slobodu.

Razumljivo je, da je između ova dva sveta: sredovečne organizacije i novih stremljenja morao, da pukne nepremostiv jaz. Reformacija je po svojoj formi bila nosioc ovog novog ekonomskog previranja i u njoj su se unakrštavale snage, koje su istorijskom nužnošću morale izbiti na površinu. Nove ekonomske potrebe, naročito srednje Evrope, našle su svoj odraz u religijskom, političkom i kulturnom životu a napose, što je ovde važno, i u umetničkom izivljavanju nove socijalne sredine.

## II.

Ova nova socijalno-ekonomska ploha nije bila više udešena za kulturno-umetničke manifestacije renesanse. Novi socijalni slojevi nisu imali organ, da apsorbuju i da se izivljavaju u otmenim linijama renesanse, koja je kat eksohen bila umetnost aristokratije i klera. Kao što je reakcija rimske crkve na reformističke težnje vodila do novih političkih linija u životu same crkve (koncil u Trientu 1547.—63.) tako je i kulturna akcija crkve tražila nove forme i nove vidokruge. Mi ćemo videti do koje mere je ta akcija bila »svesna«.

Svakako je interesantno, da je protureformacija bila u svom početku obeležena negiranjem renesanse i nastojanjem, da se moralne vrednote vrate staro-hrišćanskom idealu, koji je bio ispunjen sredovečno-dogmatskim duhom. U toj početnoj fazi stradala je renesansna umetnost i praktično i teorijski, jedan i drugi put vodio je do negacije (Siksto V., trientski koncil, Andrea Gilli, da Fabrino, Molanus, Paleotti). Izgleda, da je to trebalo biti neka koncesija treznom protestantizmu i spasavanje čistoće hrišćanstva. Ali to stanje nije dugo potrajalo. Agitaciona važnost umetnosti nije nikad izbegla crkvi, ali je pitanje od sociološkog značenja, da li je samo agitacioni motiv mogao stvoriti jednu novu umetničku formu.

Čitavu pojavu protureformacije treba svesti na potpuno izmenjenu psihičku dispoziciju, koja se stvorila na izmenjenim socijalnim i ekonomskim odnošajima o kojima je već bila reč. U tim novim odnošajima, u kojima je umetnost protureformacije bila kulturno najvidnije obeležje, ima još niz kulturno-socijalnih komponenta, koje je rimska crkva, jednako kao i umetnost, vešto iskoristavala u svoje svrhe. To je sve; ali sama umetnost nije izrasla iz nekih potreba crkve, nego iz novih kulturno-socijalnih relacija, koje su prerasle umetnost i život renesanse. I tu je sasvim ispravna konstatacija Wernera Weisbacha:<sup>1</sup> »Kao što je iz religijskog središta protureformacije proizašao ideal pobožnosti, koji je odgovarao duševnoj strukturi ondašnjeg čovečanstva a koji je imao uporište u tradiciji, tako je zapalo umetnost, da ovaj ideal, u izražajnim formama tradicionalnog značenja, dovede do izražanja. A kako je pokret bio jedinstven i univerzalan i prostirao se preko svih katoličkih zemalja, to su i posledice bile svugde jednake. Kao što se vidi



Sl. 1. Barokni ukrasni motiv sa poculice iz Boka (opć. Palanjek, srez Sisak)

<sup>1</sup> Werner Weisbach: Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin 1921., str. 5.

pokazuju crkvene umetnine u svim zemljama, koje su stajale pod uplivom protureformacije, iste glavne poteze i slične momente raspoloženja. Svugde snabdevena istim funkcijama i izrasla iz jedne opće psihološke dispozicije, nastala je umetnost, koja se pokazala kao izražajni simbol reformnog katolicizma.«

Ta psihološka dispozicija je važna, da se razume i onaj imenzni upliv, koji je barok izvršio na seljačku umetnost gotovo svih evropskih naroda. Međutim, da vidimo sastojinu te psihičke dispozicije, koja je za naš problem seljačkog baroka od važnosti.

Istorijska sadržina razdoblja od polovice XVI. do polovice XVII. stoleća nije ispunjena samo borbom protestantizma i katolicizma, nego i borbom dvaju socijalnih i političkih antagonizama, koji ovom vremenu daju njegovo obličje i karakter. U ovoj atmosferi teškog materijalnog, moralnog i fizičkog razračunavanja izrasla je uz potpunu ekonomsku bedu i duhovna rezignacija i depresija, koju je trebalo, makar i veštačkim putem, odstraniti. Poljuljano religijsko raspoloženje trebalo je učvrstiti prenašanjem iz zemaljske sfere u višu sferu samozataje ličnih životnih poriva. Trebalo je instinkte mase, koji su nesvesno brujali ispod površine njezina života, svesti u određene kanale i narkotizirati još neizgrađena stremljenja čoveka protureformacije. I konačno je trebalo naći senzacija, duhovnih doživljaja, koji bi mogli izravnati minus njihovog materijalnog života. Sugestivno dejstvo umetnosti, koja se još neodređeno izdizala iz ovog vremena bilo je jedno od najboljih sredstava za idejnu regrutaciju čoveka. Crkva je i te kako upotrebila to sredstvo, da se dodvori uskojebanim masama, koje su tražile duhovne senzacije kao surogate za svoju materijalnu bedu, za svoj podvojeni, rasečeni i nehomogeni život. Otmena umetnost nije mogla udovoljiti gladi mase. Iz onih statuarnih, profinjenih likova idejne lepote i onog antiknog smirenog egocentrizma nije tim masama ništa govorilo. Ta je umetnost bila nema za isprešibanog čoveka tog vremena. Uronjen u svoju duševnost, u večnom mističnom bunilu i trajnim vizionarnim stanjima, on je tražio rasplet svoje duševne krize i svog uklještenog materijalnog života, u potenciranom religijskom somnambulizmu, kojim je crkva svojim akcijama samo pogodovala. Taj duhovni prelom na rubu dvaju svetova trebalo je svesti u jedan duhovni pravac

i u jednom čvoru zauzlati sve one niti, koje su se javljale u dušama ljudi kao posledica idejne i privredne neuravnoteženosti.

Baštinu neuravnoteženosti nije barok nikad izgubio, on je kao umetnička manifestacija ostao bez onako određenog težišta i idejnog uporišta, koje na pr. do grandioznosti karakteriše ne samo gotiku nego i gotskog čoveka. Na baroku se vidi u svemu, da je potpuno dete svog vremena sa svim slabostima jedne epohe, koja ni istorijski nije našla svoju kristalizacionu tačku, jer je socijalni problem reformacije rešila tek Francuska Revolucija.

Ako su na jednoj strani socijalne prilike priredile tlo za nove kulturne i umetničke manifestacije baroka, sa druge je strane crkva vešto iskorištavala nastalo raspoloženje i svim silama forsirala formiranje novih umetničkih karaktera, stavljajući umetnost u službu svoje religijske propagande. Da se sprovede taj jedinstveni duh baroka, koji je crkvi bio tako potreban u borbi protiv reformacije, crkva se izdašno poslužila i jezuitskim redom, koji je svojom organizacijom, svojim duhom bio glavna podrška novog crkvenog nastojanja. Stvaranje psihičke dispozicije, ili tačnije regulisanje te dispozicije, prema jednom cilju sprovodile su t. zv. duhovne vežbe, koje su kao odlično psihotehničko sredstvo izgrađivale posebno duševno raspoloženje i izgradile religijsku formu, koja je fantaziju čoveka utisnula u određenu kolotečinu. »Jasnim ograđivanjem onoga, što se trebalo videti i osećati išlo se zatim da se isključi svako skretanje u nebitno, u lična mistička raspoloženja i uživanja u samostalnim predstavama.« (l. c. p. 13.)

Jezuitizam je bio u stvari jedan socijalni pokret sa jakom sistemskom i disciplinskom okosnicom. Izgrađivanje jednog uniformnog religijskog shvaćanja potpomagale su upravo ove duhovne vežbe, čiju su nosioci biti jezuiti.

Duhovne vežbe uplivala su u silnoj meri na mase, koje su gladovale za duševnim senzacijama. One su formirale homogene mase bez individualnih poteza, uniformirale su religiozni život i disciplinovale verska čuvstva.

Na taj je način ceo duhovni život bio modelovan prema jednom kalupu a tom kalupu je umetnost služila kao dekoracija, kao vidno obeležje i signatura za njegovu sadržinu.

Protureformacija se dizala na kvantitativno potenciranom intenzitetu života, koji je, uz versku dispoziciju, dao sadržinu

baroku. Na oko su se izgubile socijalne komponente baroka ali u samoj umetničkoj izradi i te kako su dolazile do izražaja.

Na mesto humanističko-estetske dispozicije u renesansi, nastaje sada prodor vulgarnih motiva. Vizionarska stanja, stvarana u sparnoj atmosferi protureformacije podjarivala su fantaziju i na mesto otmene umetnosti renesanse dolaze plebejski instinkti.

To je bila narkotička umetnost, koja se izivljavala sve od velikaških dvorova do baroknih meštija gradskih cehova. Kao val prekrpio je jedinstvenošću svojih psihičkih zasada ustalasalu socijalnu sredinu svog vremena, prodirući sve dublje i dublje, dok se zadnji izdanci baroka nisu upili u seljačku umetnost.

### III.

Po svom tipu je barokna umetnost »gospodska umetnost«, to jest izdanak kulturne umetnosti. Ali po svojoj psihološkoj sadržini i po socijalnim energijama, koje su sudelovale u njenom stvaranju ona je postigla razmere, koje nije postigla ni jedna od prijašnjih kulturnih umetnosti.

Naročito je njen upliv na seljačku umetnost bio velik. Istina mi nemamo danas mnogo jasno održanih elemenata renesansne ili gotske umetnosti u seljačkim rukotvorinama ali tome može biti i razlog činjenica, da su vremenom ti elementi prekriveni slojevima drugih kulturnih umetnosti. Ali verovatnije je, da ni jedna od ovih umetnosti, već po svom psihološkom okviru, nije dublje zazecala u umetnički život sela a i što socijalno-psihološki momenti u širim krugovima naroda nisu bili udešeni za apsorbovanje ovih i ovakvih umetničkih tipova.

Ja sam naročito radi toga i istakao socijalno-psihološke korenje barokne umetnosti, jer u njemu i leži ona sugestivna snaga, kojom je barok delovao na selu. Pokraj toga treba uzeti, da je u doba protureformacije već bila u toliko izmenjena podloga socijalnog života, da je »psihički dodir« gospodske umetnosti sa narodom, za vreme baroka već usled same akcije crkve, bio veći nego u doba gotike ili renesanse.

A konačno nije ni selo bilo očuvano od one narkotizirane atmosfere u kojoj i pomoću koje se barok širio. Da se upravo barokna umetnost razvijala pod posebnim uslovima dovoljno

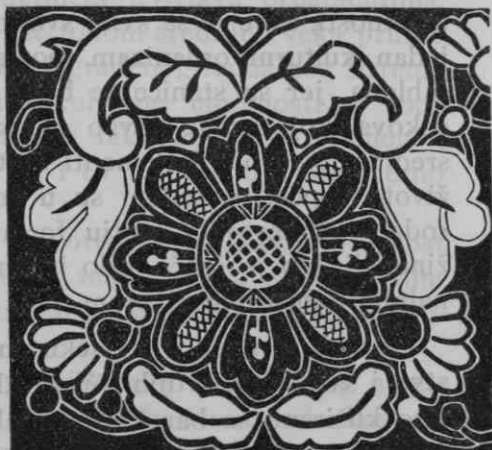
svedoči i činjenica, kako dugo su se njeni elementi zadržali u seljačkoj umetnosti.

U Evropi je karakterističan, na pr. u Nemačkoj, umetnički rezultat barokne infekcije na selu. I Karl Spiess<sup>1</sup> sasvim ispravno govori o »nezgrapnom baroku«, kad iznosi one kopije seljačkih radova, koji su u glavnom nalazili podršku u baroknoj arhitekturi. Tu se može govoriti o »poseljačenom baroku« u punom smislu reči.

U pitanju samog baroka možemo najevidentnije pratiti uslove kako i na koji način seljačka umetnost apsorbuje elemente kulturne umetnosti. A što je još glavnije: u kojoj meri.



Barokni ukrasni motiv sa poculice iz Siska



Sl. 3. Barokni ukrasni motiv sa poculice iz Siska

Geografska i socijalna sredina igraju ovde presudnu ulogu. Nisu isti rezultati barokne infekcije na selu u Nemačkoj ili kod nas. U tome i leži, da kažem, specijalni karakter našeg seljačkog baroka, naprama seljačkom baroku u drugim zemljama Evrope.

U Nemačkoj, da samo nju uzmemo kao primer za analogiju, nije više ni bilo autohtone seljačke umetnosti u vreme, kad je barok započeo sa svojim životom. Seljačka umetnost

<sup>1</sup> Karl Spiess: Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn, Wien 1925., str. 19. Sa ilustrativne strane uporedi i delo: Michael Haberlandt: Oesterreichische Volkskunst I.—II. Wien 1911.

izvire iz posebnih ekonomskih i socijalno-psiholoških uslova i izivljava se istorijski u određenim geografskim sredinama.<sup>1</sup> U Nemačkoj u ono vreme tradicionalnih oblika seljačke umetnosti više nije bilo i zato uopće nije čudo, da mnogi nemački etnografi vole da govore, kad je reč o seljačkoj umetnosti, o degenerisanoj gospodskoj umetnosti i kulturi. Selo bi prema tome bio neki rezervoar u kome su ušćuvane stare kulturne tekovine »gospode« ali su te tekovine padajući iz sfere u kojoj su stvarane u sferu u kojoj su se konzervirale, iskvarene i po svojoj sadržini obezvređene. Van sumnje, da u ovoj tvrdnji ima mnogo ispravnosti: ja bi u tom slučaju govorio o metamorfiziranju izražaja u šemu. Živo tkivo jedne kulturne umetnosti, koje je sa svim svojim izdancima bilo upleteno u ceo jedan kulturni organizam, postaje u tom slučaju kod seljaka šablona, jer su stanice te bivše kulturne umetnosti ostale bez sokova, koje im je davao ceo kulturni život njihove prijašnje sredine. Nebrojani elementi kulturne umetnosti, pa i kulturnog života uopće, presađeni su u seljačku umetnost kulturnih naroda, zadržavajući šuplju formu bez prijašnje kulturne sadržine. Ili, što je češće, selo ispunjava te forme svojim tradicionalnim duhovnom životom, t. j. preživljava ih u svojoj sredini.

Barok je uneo u seljačku umetnost zapadnih naroda bogatstvo i šarolikost svojih forma, ali te forme su bile gotovo redovito kliširane sa barokne arhitekture i slikarstva. Treba usput spomenuti, da seljačka umetnost ne pozna ni portret ni pejzaž, dakle ona dva glavna izražajna tipa slikarstva. Onda, gde je seljačka umetnost apsorbirala umetničke motive baroka stvorila je uistinu onaj nezgrapni seljački barok, o kome govori Spiess. Kada je seljačka umetnost Nemaca, koja je bilo produljenje stare germanske umetnosti, zapala u stadij degenerisanja, danas je teško reći, jer ono srazmerno malo elemenata ne daje nam jasnu sliku o životu seljačke umetnosti Nemaca. Ono što danas susrećemo većinom su nove forme, »gospodske forme« u kojima se, u rudimentima, još izivljava tradicionalni duh ukoliko je sačuvan u pojedinim krajevima, a naročito alpskim.

<sup>1</sup> O psihološkom tipu seljačke umetnosti uporedi moju studiju: Ekspresionizam u seljačkoj umetnosti (Etnološka biblioteka br. 6.). Zagreb 1929.



Svakako već u ranom srednjem veku susrećemo ekonomske forme na nemačkom selu, koje nisu bile pogodne za održanje seljačke umetnosti. Seljačka umetnost je i po svom estetskom, tehničkom i psihološkom tipu primitivna umetnost i može da se izivljava samo onde, gde su karakteri socijalno-ekonomskog života još u stadiju primitivizma, kako je to kod nas slučaj. Kod nas se može pratiti, kako je na forme primitivne umetnosti nakalamljena kulturna umetnost.

Sadržina seljačke umetnosti leži u ornamentu i ornamentat je ona umetnička forma u kojoj se izivljava seljački duh. U zapadnim krajevima, izmenjenim socijalnim uslovima, već je davno seljak prestao da se umetnički izivljava ornamentima. Pod uplivom urbanizma, koji je već tokom srednjeg veka primio određene forme, pa usled naročito izgrađenog feudalnog sistema seljak je za rano pao pod upliv kulturne umetnosti a socijalni položaj seljaka (kmeta) bio je također važan momenat, da je seljačka umetnost obamirala i to verovatno u srazmerno brzom tempu.

Usled toga i vidimo, da je raskorenjena seljačka umetnost na zapadu primala forme kulturne umetnosti u svim njenim oblicima i izdancima, prilagođujući je svojim »duhovnim potrebama«.

Kod nas naprotiv, gde je primitivizam u seljačkoj umetnosti ostao sačuvan, što usled geografskih, što usled ekonomskih uslova, barok je sasvim drugačije delovao. Naš seljak nije prenosio celi inventar barokne umetnosti, kao ni koje druge kulturne umetnosti, u okvir svog umetničkog života, nego je samo ukrasne elemente baroknih forma upleo u glavnu manifestaciju svog umetničkog života — u ornamentat. Dok je seljačka umetnost zapadnih naroda pretakala u svoju umetnost gotovo sve elemente baroka, upravo radi toga, što joj je nedostajala autohtona stvaralačka strana, naša seljačka umetnost, u kojoj su još sačuvane urođene snage, upijala je samo one motive, koje je mogla razraditi i proživeti u ornamentu.

Psihološke uslove proširenja baroka smo spomenuli, kao što je bilo govora i o socijalnim izmenama na početku Novog Veka, koje su omogućile ovo novo strujanje. Ako tome pridodamo još intenzivnu akciju crkve, onda je razumljivo, da je i selo, koje je još više izlazilo iz svoje ekonomske povučenosti,

upijalo nove forme, tim više, što se akcija crkve protegla daleko van gradova stvarajući svugde istu duševnu dispoziciju, na kojoj je mogao, da cvate taj t. zv. seljački barok.

#### IV.

Najinteresantnije se svakako manifestirao barok u našoj seljačkoj umetnosti. Istina, mi danas raspolazemo samo sa recentnim primercima seljačkih ruketvorina, na kojima možemo pratiti forme i tip baroka. Primerci, do kojih sam mogao doći u zbirci Hrv. Etnografskog Muzeja u Zagrebu, ne premašuju starost od nekih 50 godina. To nije ni začudno, jer je pretežno tekstilni materijal, na kome nalazimo barokne motive.

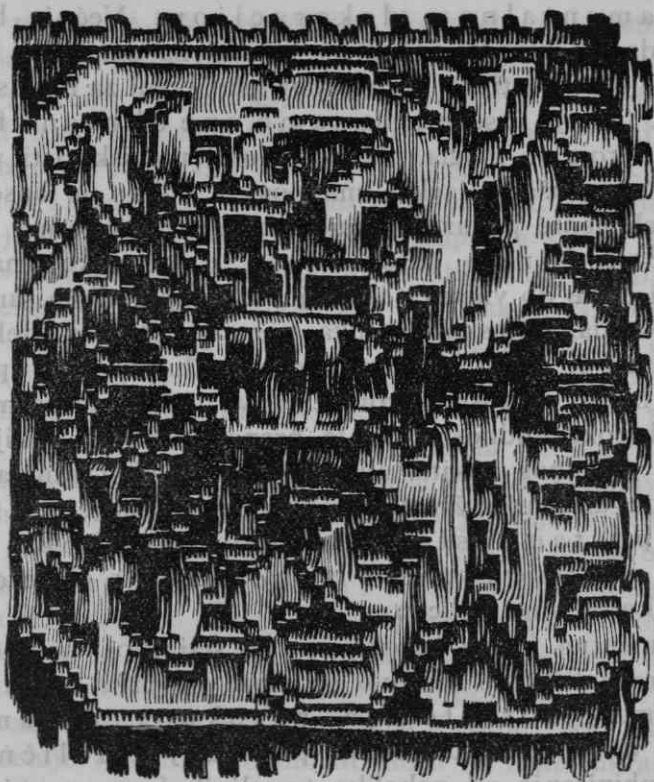
Vremenski odrediti početke seljačkog baroka kod nas nije moguće i ja to ne ću ni pokušati. Barok dolazi k nama negde u prvoj polovini XVII. stoleća i ja ne verujem, da je u to vreme već vršio neki upliv na našu seljačku umetnost.<sup>1</sup> I to je razumljivo naprosto iz te činjenice, što je naša seljačka umetnost, upravo radi svoje nutarnje okosnice, bila resistantnija prema vanjskim uplivima nego seljačka umetnost zapadnih naroda.

Put baroka, odnosno ona struja, koja me ovde interesuje, išla je preko severnih nemačkih krajeva i spuštala se u Hrvatsku u jugo-istočnom pravcu. Taj put baroka u hrvatskim krajevima je naročito interesantan obzirom na geografsku rasprostranjenost njegovih forma u seljačkoj umetnosti. Očekivalo bi se, da je seljački barok obilnije zastupan u severnijim nego u južnijim krajevima a upravo je protivno slučaj.

Kao i u ostaloj Evropi, tako je baroknu umetnost pratio i u naše krajeve ceo inventar onog duhovnog nastrojenja, iz kog je ona izrasla. Atmosfera, koja obavija protureformaciju, jednako se širila u našim krajevima, kao i u srednjoj Evropi i ako je moguće bila više razređena nego tamo, jer je i pokret reformacije kod nas uhvatio manje korena nego u nemačkim krajevima, odakle je došao do nas. Ali stalno je, da je barokna

<sup>1</sup> Da je barokna umetnost kašnje delovala na seljačku umetnost a ne već u vreme svog prodiranja u Hrvatsku može da nam posvedoči naredni primer. U kapeli sv. Jurja u Purgi lepoglavskoj (župa Lepoglava), koja je sagrađena godine 1749., nađene su vezene svatovske maramice, koje bez sumnje datiraju iz XVIII. stoleća a koje ne pokazuju nikakvih baroknih upliva.

umetnost, sa svojom duhovnom konstrukcijom — koja joj je davala uporište — morala i kod nas nailaziti na resonansu i u širim slojevima naroda, jer je isključeno, da su motivi baroka mogli prelaziti u seljačku umetnost samo posredstvom kopiranja baroknih uzoraka. Morala je, da se vremenom, makar



Sl. 4. Tkani barokni ukras sa poculice iz Odre (srez Velika Gorica)

Tipičan primer za kopiranje brokata

i u manjim razmerima, stvorila duhovna dispozicija, koja je mogla da asimilira elemente barokne umetnosti, da ih prekonstruira i od njih stvori motive za seljačku umetnost.

Nije moguće rastumačiti proširenje baroka kod nas samo time, da su seljakinje prenosile barokne ornamente sa crkvenog tekstila. Moguće su pojedini slučajevi uistinu pridoneli ovakvom »popularizovanju« baroknih motiva, ali ti su slučajevi ili usamljeni ili nisu imali većeg značenja, sem lokalnog. Barokna umet-

nost ne bi se toliko popularizovala u seljačkim slojevima, da nije postojala duhovna predispozicija izazvana duhom onog vremena.

U toj atmosferi je barokna umetnost — osvojljena na socijalno-psihološku podinu — ulazila u našu seljačku umetnost i to prvenstveno jednom svojom odlikom a to je ornamentalnom dekoracijom. Već je bila reč o tome, da je seljačka umetnost primitivna umetnost i da se izivljava u ornamentima. To u punoj meri vredi za našu seljačku umetnost. Ona je u sebe upila samo one ukrasne forme baroka, koje je mogla, da konstruktivno iskoristi u ornamentu. Zato naša seljačka umetnost u koliko je apsorbirala barokne elemente pokazuje samo ornamentalne forme baroka. Plastične forme baroka nisu u hrvatskoj narodnoj umetnosti došle do vidnijeg izražaja. Ako uporedimo samo skelete oblika dalmatinskog baroka u metalu i našeg tekstilnog baroka nama će upasti u oči razlika između ova dva tipa. Dalmatinski barok je posredstvom gradova prihvaćao forme italijanskog baroka, odnosno on je prenosio forme italijanskog baroknog metalnog nakita, ali preko umetničkih zanata i nije se uklopio u umetnički život samog sela. Kod nas je tekstilni barok postao sastavnim delom seljačke umetnosti i celi krajevi su često gotovo isključivo obeleženi njegovim dekorativnim oblicima.

Ornamentne forme baroka nisu u seljačkoj umetnosti od naročite raznoličnosti. Gotovo se može govoriti o oskudnosti u motivima. Morfologija baroknog ornamenta pokazuje u seljačkoj umetnosti priličnu jednoličnost i samo kombiniranje od nekoliko temeljnih forma menja inače jednolične ornamentne konstrukcije. Ali su te barokne forme ipak toliko izmenjene, da se u njima zapaža preoceniavanje motiva u obliku jednog jačeg šematiziranja. Barokna forma je ostala strana seljaku, jer za njega nije imala sadržaja, i on je samo dekorativne oblike upleo u svoju ornamentnu arhitekturu. (Sl. 1., 2., 3., 5.)

U tehnici svog rada, u tkivu i vezivu, seljakinja je nastojala, da oponaša i tehničku izradu baroknog tekstila, što je naročito upadno u podražavanju tkiva brokata, od kog se pretežno šivala crkvena odeća. (Sl. 4.) Izgleda, da je i u boji došlo do direktnog prenošenja. Ljubičaste peče, koje seljakinje nose

u sisačko-petrinjskom kraju, u vreme korizme (a i zaveta), imaju sigurno svoje uzore u ljubičastim svećeničkim odećama, koje se nose u doba korizme.

Ali pokraj ovih jasnih i direktnih veza sa barokom, imamo u »seljačkom baroku« još niz elemenata, koje je teško dovesti u neposrednu vezu sa baroknim motivima. Mi istina vidimo barokni motiv ali još ima »nešto« oko njega i u njemu, što se ne da šablonizirati sa pojmom »baroknih motiva«.

Za značenje našeg seljačkog baroka već je od naročite važnosti njegova geografska rasprostranjenost. »Najtipičnije« forme baroka susrećemo u južnijim hrvatskim krajevima i ako je barok došao sa severa. U severnijim krajevima je što više barok i slabije zastupan a što je najvažnije manje »dekorativan« i siromašniji u stilizaciji i boji. Središte našeg seljačkog baroka je područje oko Siska i Petrinje i ostali krajevi bivše vojne granice.<sup>1</sup> Tu je seljački barok došao do svog najvidnijeg izražaja. Za bogatstvo oblika u ovim krajevima ima još i jedno tumačenje, koje to bogatstvo povlači iz rimskih vremena. Ta bi umetnost trebala da bude neki preživeli izdanak kasne antike. Tako je n. pr. i I. Kršnjavi<sup>2</sup> misleo, da u tim krajevima »još živi klasična predaja u ornamentu i tehnici naše seljačke kućne industrije«. Ali to ne će biti slučaj. Obeležje antikne umetnosti, kao i svake kulturne umetnosti, ne leži u dekorativnom motivu nego prvenstveno u monumentalnosti. Ako bi se u našoj narodnoj umetnosti hteli gde da potraže neki antikni elementi onda bih ove pre potražio na pr. u nošnji iz Skopske Crne Gore i Bosanske Krajine, gde ornamentni motiv deluje većinom monumentalno a ne samo ukrasno, kako je to redovito kod primitivne i seljačke umetnosti.

Ja mislim, da se »seljački barok« upravo u ovim krajevima najjasnije razvio iz razloga, što su ti krajevi po svom geografskom položaju bili na razmeđu dviju umetničkih sfera: zapadne i istočne. Na živim i bogatim ornamentnim uplivima iz Orijenta, koji su iz ondašnje Turske (Bosna, Turska Hrvatska) sicali u

<sup>1</sup> Treba napomenuti, da je organizacija Vojne Granice bila najbolje sprovedena upravo za vreme baroka, pa je i taj momenat doprinio populariziranju baroka u tim krajevima što preko crkava a što opet preko nameštaja i dekoracija u stanovima činovnika i časnika.

<sup>2</sup> Vidi Glasnik društva za umetnost i umetni obrt. Zagreb 1886., I., str. 16.

ove krajeve, nalazio je barok sa svojim raskošnim motivima plodno tlo, da se razvija.

Tako u stvaranju našeg seljačkog baroka deluju tri faktora: 1. duhovna dispozicija samog baroka i duhovne zasade, koje su mu dali dinamičnost i pokretnost u njegovom zamahu i proširenju; 2. direktno prenašenje samih motiva, koje držim doduše vrlo malim faktorom ali ipak važnim i 3. orijentalni predupliv u krajevima, gde se barok najjače razvio. Taj treći faktor, na koji se nije polagala dovoljna pažnja izgleda, da je najvažniji. Samo geografsko rasprostranjenje baroka upućuje nas, da toj činjenici posvetimo naročitu pažnju. I upravo u tim orijentalnim uplivima nalazimo ključ za tumačenje onih t. zv. baroknih forma, koje u stvari nisu drugo nego neki unakrštanici orijentalnih i baroknih motiva. Tlo, koje je orijentalna umetnost stvorila, odnosno raspoloženje, koje je stvorila prema bujnim i obilnim formama, pogodovalo je baroku i zato ga i nalazimo najbolje reprezentovanim u krajevima, koji dodiruju prijašnju Tursku.

Sa severa se spuštao »čisti« barok, sa juga je prodirala orijentalna umetnost a na raskrsnici se razvijala stara primitivna kućna umetnost našeg seljaka. Iz ova tri elementa je u sisačko-petrinjskom kraju nastala barokna seljačka umetnost, koja u glavnim i osnovnim svojim ornamentnim formama podseća na barok. Naročito je bogatstvo u bojama i u njihovoj kompoziciji, koje nas podseća na Orijent. Same barokne forme nisu mnogobrojne i mogu se svesti na nekoliko osnovnih oblika ali ti oblici primaju upravo usled svoje raznobojnosti i kombinacije položaja veliku šarolikost i variraju u doista »baroknim« smeštajima.

Karakteristično je upravo za psihološku stranu seljačke umetnosti, da je ona kod nas apsorbovala samo ukrasne motive baroka i iskorištavala ih na manjim dekorativnim ploham. Tako susrećemo barokne motive gotovo isključivo na pećama i poculicama, dakle onde, gde je seljakinja usled skučenosti plohe mogla lakše da vlada sa baroknim motivima i da ih u nevezanim nizovima primenjuje.

Gde su god ukrasni motivi baroka iskorištavani za veće dekorativne plohe na pr. za čitavu odeću, pregače itd. onde se jasno opaža, kako se ukrasni tip tih motiva razasuo i kako je

seljakinja bila nemoćna, da ga upotrebi za veće ornamentne kompozicije. Zato su i takvi predmeti uistinu loše stilizovani, a ceo je barokni »ukras« nezgrapan i izveštačeno namešten.

Prema tome se vidi, da seljačka umetnost, dok u njoj prevladavaju tradicionalne i primitivne odlike, može da od kulturnih umetnosti asimilira samo ukrasnu stranu, koja joj je psihološki najbliža, dok ostale odlike umetničkog tipa, koji traži veće plohe za konstrukciju ne samo da ne može apsorbirati,



Sl. 5. Vezeni barokni ukras sa poculice iz okolice Siska

nego i onde, gde se njima služi stvara šuplje i prazne dekorativne šeme bez izražaja.

Tako se kod naše seljačke umetnosti i elementi kulturnih umetnosti reflektuju gotovo isključivo u ornamentu, u toj karakterističnoj umetničkoj manifestaciji seljačkog umetničkog duha.

Onde, gde se ceo tip jedne kulturne umetnosti odražuje na selu, kako je to slučaj kod zapadnih seljačkih umetnosti, onde je seljačka umetnost izgubila svoj primitivističko-ornamentalni

karakter i postala slagalište preživelih i zaostalih elemenata kulturnih umetnosti.

Zato je netačno ako se tip svih seljačkih umetnosti identifikira. I seljačka umetnost ima svoju istoriju, svoje razvojne — i ako anonimne — faze. Iz faze primitivizma, kolektivnog umetničkog osećanja i ornamentalne kompozicije kreće se seljačka umetnost, sticajem kulturnih i socijalnih prilika, prema individualističkom umetničkom osećanju, figuralnoj kompoziciji i oponašanju većih arhitektonskih forma, koje su svojstvene kulturnim umetnostima.

Samo dok se seljačka umetnost nalazi na stepenu psihološke, tehničke i estetske primitivnosti možemo govoriti o seljačkoj umetnosti, čim ona izađe iz ovog okvira već sačinjava jedan preživeli izdanak kulturnih umetnosti, samo bez njihove sadržine. Dok se seljačka umetnost nalazi u okviru primitivnosti, ona i forme kulturnih umetnosti primitivizira, odnosno ih niže prema svojoj duhovnoj strukturi, asimilirajući samo one elemente i forme, koje odgovaraju opsegu njene umetničke stvaralačke snage, koja se dokumentira u ornamentu.

Već prema načinu kako naša seljačka umetnost asimilira barokne forme vidimo kakav je njen odnošaj prema kulturnim umetnostima. Dok zapadne »seljačke« umetnosti apsorbiraju u glavnom sve forme, naša seljačka umetnost upija samo one oblike, koje može u svom duhovno-umetničkom izživljavanju, da primeni svojoj ornamentalnoj kompoziciji. Istina proširenje baroka potpomagali su i eksterni faktori ali od odlučnog značenja je bio upravo interni faktor — duhovna struktura seljačke umetnosti.

I kod nas se već zadnje vreme opaža, kako seljačka umetnost pomalo »degenerira«, t. j. kako se psihološki skelet seljačke umetnosti pomalo prilagođuje uplivima kulturnih umetnosti i kako gubi svoju otpornu snagu, jer gubi sve više socijalno-ekonomske temelje kao i tradicionalnu umetničku strukturu.

Barok kao »seljački barok« ostao je u našoj seljačkoj umetnosti pretežno lokaliziran u krajevima, gde su mu pogodovale posebne geografske prilike, a općenito je srastao sa seljačkom umetnošću samo u toliko, u koliko su dekorativne odlike baroka (ornamenti!) mogle da budu od nje asimilovane.



### Resumé.

Der Verfasser bespricht in erster Reihe die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse, unter denen sich die Reformation und Gegenreformation entwickelt hatte, sowie die geistige Disposition, die infolge dieser Zustände entstanden ist. Diese sozial-psychologischen Momente zieht der Verfasser heran, um auch den Einfluss der Barockkunst auf die Bauernkunst zu erklären.

Während bei den übrigen Kulturvölkern Europas, namentlich Westeuropas, die Formen des Barocks beinahe ausnahmslos von der Bauernkunst absorbiert wurden, beschränkte sich die kroatische Bauernkunst darauf, die ornamentalen Formen des Barocks, welche sie als Zierkunst verwendete, zu assimilieren. Der Verfasser erklärt diese Erscheinung aus der Tatsache, dass die kroatische Bauernkunst noch hart an die primitive Kunst grenzt und dass ihr Ausdrucksmittel das Ornament ist. Die ornamentale künstlerische Einstellung der kroatischen Bauernkunst ist auch die Ursache, dass dieselbe nur die ornamentalen Ziermotive des Barocks aufnahm, während sie für die figuralen, malerischen usw. Bestandteile des Barocks kein Aufnahmsorgan besass.

Die geographische Verbreitung des kroatischen »Bauernbarocks«, der vorwiegend auf das Textil beschränkt ist, zeigt auch andere besondere Qualitäten in seinem künstlerischen Ausbau. Der kroatische Bauernbarock wird durch die Strömung, die von Norden, aus Deutschland, kam, beeinflusst. Es ist charakteristisch, dass die ausdrucksvollsten barocken Formen nicht im Norden, sondern im Süden Kroatiens vorkommen, und zwar in den Gegenden, die einst, als die sogenannte Militärgrenze, in der Nachbarschaft der europäischen Türkei lagen. Der Verfasser nimmt an, dass für die Komposition und Farbenzusammenstellung der barocken Ornamente der Einfluss der orientalischen Kunst von grosser Bedeutung war. Dafür spricht auch die Tatsache, dass eben in diesen Grenzgebieten der Reichtum an barocken Formen der grösste ist, sowie auch die Tatsache, dass zur Zeit der Barockkunst auch die Organisation der Militärgrenze ihren Höhepunkt erreichte.

Der Verfasser bespricht die drei ausschlaggebenden Faktoren, welche die barocken Formelemente in der Bauernkunst bedingten. In erster Reihe kommt die sozial-psychische Disposition der damaligen Zeit in Betracht, dann der orientalische

Einfluss, der von Süden kam, und zuletzt das Übertragen der Motive selbst, durch direktes Abkopieren der Muster von barocken kirchlichen und profanen Textilien. Die ältere Anschauung, dass die Nachahmung der barocken Motive deren Aufnahme in die Bauernkunst genügend erklären, weist der Verfasser zurück. Ohne die geistige »barocke« Einstellung kann man den Einfluss der Barockkunst auf die Bauernkunst nicht genügend erklären, ebenso wie Farben- und oft auch Formenkomposition auf einen nachhaltigen orientalischen Einfluss hinweisen. Ja man kann sogar sagen, dass ohne die Durchdringung der Grenzgebiete durch orientalische Kunstelemente auch die dortige Ausarbeitung des Barocks wenn nicht unmöglich gewesen wäre, so wäre sie wenigstens in der armseligen Anwendung geblieben, wie wir sie im Norden Kroatiens vorfinden.

