
Komponente formiranja slikarskog izraza Vladimira Varlaja

Frano Dulibić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad-UDK 75 Varlaj, V.

15. 12. 1998.

Teško je rekonstruirati kako je nastao slikarski izraz Vladimira Varlaja (1895-1962): slikareva dokumentacija i biblioteka nisu sačuvani, nema pouzdanih izvora za odgovor na pitanje tko su bili njegovi domaći i europski uzori. Od ranih radova sačuvan je samo jedan akvarel iz 1913., te dva ulja iz 1918. godine koji nisu dovoljni za rekonstrukciju Varlajeva slikarskog sazrijevanja do 1919. godine, kada se na izložbi VII Proljetnog salona prvi puta predstavio jav-

U pokušaju rekonstrukcije elemenata koji su mogli utjecati na formiranje Varlajeva slikarskog izraza autor iznosi dosad nezamjećenu povezanost Varlajeva slikarstva i fotografije. Analizom odnosa prema slikarstvu starih majstora i slikarstvu Varlajevih suvremenika u domovini i Europi, nudi se cjelovit uvid u komponente koje su bile značajne za formiranje njegova slikarskog izraza (1919-1934.).

nosti već formiranim slikarskim izrazom. Na slikarevu radnu sposobnost i vrlo osjetljiv, bohemski karakter duševna bolest počela je utjecati vrlo rano. Posljedice bolesti bile su takve da je Varlaj kao slikar umro vrlo rano, već oko 1934, jer je od tada do smrti rijetko slikao. Gotovo čitav opus nastao je u relativno kratkom razdoblju - između 1919. i 1934. godine, dakle, u svega petnaest godina.

Nemoguće je zaobići neobičnu činjenicu da Vladimir Varlaj za života nije imao niti jedne samostalne

izložbe, te je sukladno tome o njemu malo pisano. Gotovo sve napisano za Varlajeva života nalazi se u kritici izložbi na kojima je bio tek jedan od mnogih izlagača. O njegovu slikarstvu pisalo se u svega nekoliko redaka¹. Tek od Varlajeve smrti 1962. godine, objavljuju se tekstovi u cjelini posvećeni njegovu stvaralaštvu.²

Varlajevu slikarstvo krajolika i fotografija

Promatrajući Varlajevu krajoliku nameće se pitanje njegova odnosa prema stvarnosti: koliko se Varlaj oslanja na stvarni izgled motiva, a koliko i kako ga mijenja, odnosno likovno interpretira. Među malobrojnim biografskim podacima nalazimo da je kao dječak radio u fotografskom atelijeru Mihaila Merčepa³ (između 1912. i 1913. godine). Nije nam dostupan niti jedan podatak iz kojega bismo barem nešto saznali u kojoj mjeri iskustvo bavljenja fotografijom imalo upliva na njegovo slikarstvo. Također nam nije poznato da li je ikad samostalno fotografirao. Mnogi naši slikari bavili su se fotografijom: Kršnjavi, Bukovac, Crnčić⁴, Krizman⁵, B. Šenoa, Kovačević, Auer, Čikoš Sesića, Becić. Odnos prema fotografiji među slikarima bio je raznolik: od fotografije kao likovnog predloška do fotoreporterskog rada⁶. Pronašavši mjesta u Vrbniku, Baškoj i Novom Vinodolskom sa kojih je Varlaj slikao neke od svojih motiva, mogao sam utvrditi da gotovo uvijek vrlo precizno prenosi stvarne topografske činjenice iz krajolika što se nalazio pred njim. Takva preciznost navela me je na pomisao da je Varlaj posezao i za fotografijom kao pomoćnim sredstvom. Pronalaskom fotografije Stari Vrbnik⁷ (nastale početkom stoljeća) to se može i dokazati. Varlajeva slika Motiv iz starog Vrbnika jednako je kadrirana kao i fotografija. Da nije riječ o slučajnoj podudarnosti fotografije i slike, dokazuju detalji na arhitekturi. Primjerice, na prvom katu kuće prikazane uz desni rub slike, šture (drveni prozorski kapci) na prozoru otvorene su kao i na fotografiji, a na drugom katu šture su jednako pritrvorene kao na fotografiji i pod njima je i sjena podjednako usmjerena. Sjene pod voltom kao i sjene na lijevoj strani slike također su vrlo slične sjenama na fotografiji. Na slici je na kamenom popločanom putu čovjek s vrećom na leđima pored natovarenog magarca. Čovjek na fotografiji je u istom iskoraku, s vrećom iste veličine na istom ramenu kao i na slici. Sve ostale figure na fotografiji, nisu prikazane u slici, a najveća razlika između fotografije i slike je u promjeni položaja i

visine malog zida u donjem lijevom kutu slike. Razlike između fotografije i slike nisu takve da bi dovele u sumnju činjenicu da se Varlaj služio fotografijom kao pomoćnim sredstvom pri slikanju, odnosno komponiranju slike.

Druga slika koja potvrđuje iznesene pretpostavke je do sada nepoznato Varlajevu ulje na platnu Sljeme s Vrbovca⁸. U prednjem planu prikazan je dio seoske gospodarske zgrade pred kojom je velika sjena pačetvorinasta oblika sa šiljastim produžetkom na njezinoj desnoj strani. Sjena je slikana zagasitim nijansama boja: smeđom, zelenom, narančastom, crvenom, tamnosmeđom. Iza sjene, u središnjem dijelu slike prikazano je seosko gospodarstvo okruženo zelenilom, a u pozadini plavkasto-zelenkasta planina i nad njom svjetlo plavo nebo bez oblaka. Vlasnici slike sačuvali su i fotografiju motiva ove slike koja je snimljena u doba nastanka slike: fotografija je snimljena s istog mjesta s kojeg je promatran motiv za ulje na platnu, raspored detalja poput drvene građe položene ili prislonjene na gospodarsku zgradu, veličina i oblik sjene identični su. Prvi vlasnik slike, arhitekt Franjo Bahovec pripovijedao je svojoj obitelji kako je s njegovim društvom u kojem su bili pretežno arhitekti na izlet išao i Varlaj. Tada je snimljena spomenuta fotografija. Danas ne možemo saznati u kojoj mjeri je Varlaj dovršio sliku Sljeme s Vrbovca na licu mjesta, te koliko mu je fotografija mogla poslužiti u dovršavanju slike.

¹ Iznimka je samo jedan, do sada nepoznat tekst (objavljen 1926. godine), koji je posvećen isključivo Varlajevu stvaralaštvu: Dr. F(ranjo) D(eak), Bei Unseren Künstler. Vladimir Varlaj. Morgenblatt, XLI/1926, 3. VI. 1926., nr. 129, s.6.

² Posebno poticajna za istraživanje bila je retrospektivna izložba Vladimira Varlaja održana u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu koju je priredio Tonko Maroević. (Tonko Maroević, Vladimir Varlaj, katalog retrospektivne izložbe, Umjetnički paviljon, Zagreb, 20. XII. 1992.-7. II. 1993.). Ivanka Reberski razmatrala je Varlajevu djelo u kontekstu hrvatskog slikarstva dvadesetih godina. (Ivanka Reberski, Realizmi dvadesetih godina u hrvatskom slikarstvu, magična, klasično, objektivno. Institut za povijest umjetnosti, ArTresor, Zagreb 1997.).

³ Podatak o radu u atelijeru Mihaila Merčepa kod: Matko Peić, Vladimir Varlaj, Republika br. 9, Zagreb 1962, str. 407. (Također u: Matko Peić, Hrvatski umjetnici, Znanje, Zagreb, 1968, str 292-305).

Mihailo Merčep (1864-1921.) bio je zagrebački fotograf, poznati biciklist, prvi poduzetnik izgradnje aviona u Zagrebu. Bio je protivnik Austro-Ugarske monarhije, ali ne u korist Hrvatske već Kraljevine Srbije. Prema: Boris Puhovski: Hrvatska - kolijevka zrakoplovstva u istočnoj Europi, Život umjetnosti, br. 54/55, Zagreb 1993/94. str. 31-32.

⁴ Crnčićeva fotografska ostavština relativno je dobro sačuvana u odnosu na ostale slikare koji su se bavili fotografijom. Godine 1911. Crnčić je bio na ekskurziji po Velebitu. "Vrlo vjerojatno da su mu snimljene fotografije pomogle u atelijeru obnoviti primarni doživljaj: neke će se u slikama direktno prepoznati (Npr. iz kataloga Crnčićeve retrospektivne izložbe slike pod kat. br. 72 i 73.)."

Varlaj i hrvatski slikari njegova doba

Osim što je kraće vrijeme radio u atelijeru fotografa Mihaila Merčepa, Varlaj je bio učenik Menci Clementa Crnčića (1865.-1930.) za kojeg znamo da se služio fotografijom u svome radu, i Tomislava Krizmana (1882.-1955.) za kojeg se također pretpostavlja da mu je fotografija služila kao pomoćno sredstvo u radu. Varlaj je bio Crnčićev đak na Višoj školi za umjetnost i obrt. Znamo da je 1914. s Crnčićem bio na ekskurziji u Novom Vinodolskom (koja je za Varlaja i njegovog prijatelja Milivoja Uzelca završila prijedlogom za isključenje iz škole⁹), te pretpostavljamo da je to bilo doba kad se mladi Varlaj počinje upoznavati s primorskim krajolikom. Crnčićevi detaljima bogati i precizni crteži zasigurno su u početku bili uzor Varlaju. Jasno i pomno likovno oblikovanje detalja, poput morskih hridi ili oblaka, prva znanja o komponiranju panorama, sve to mogli su biti neki od elemenata koji su Varlaju bili polazište u traganju za vlastitim slikarskim izrazom¹⁰.

Crnčić je u marinama prikazao more u najrazličitijim stanjima: od olujne dramatičnosti (More, 1908; Neverin, oko 1908; Pred oluju, 1908) do potpune bonace (Bonaca, 1906; Bonaca, oko 1916; Mala Draga, oko 1925.), dok je Varlaj gotovo bez iznimke slikao samo mirnu površinu mora koja je najbolje odgovarala i njegovu karakteru i likovnom izrazu. Mirna površina mora služila mu je ili za fino nijansiranje zelenih i

plavih tonova, ili kao staklasta površina na kojoj će naslikati (ponekad s iznimnom preciznošću) odraze na vodi. Zanimljive su Varlajeve marine u kojima svjetlost ima značajnu ulogu: tako u slikama Vrbnik i Zaljev u kojima je površina mora djelomice zasjenjena. Varlaj je često bio zaokupljen najdramatičnijim stanjem u prirodi koje je želio prenijeti na platno ili papir. To je stanje koje u prirodi traje kratko, trenutak pred buru ili olujno nevrijeme kada se more potpuno smiri pritisnuto teškim oblacima, a nebo se zatamni.

Varlaj je bio učenik i u Privatnoj školi za crtanje, grafiku i slikarstvo Tomislava Krizmana.¹¹ Prvenstveno grafičar, Krizman svojim slikarstvom nije mogao snažnije djelovati na Varlaja. Ipak, za Krizmanov način likovnog komponiranja moglo bi se reći da ima neka svojstva fotografskog kadriranja, da nalazi neobične vizure, ističe sjene, često "izdužuje" prednji plan u krajolicima na kojima je pojas neba uzak. Sve su to svojstva koja su našla svoj odraz i u Varlajevom slikarstvu. Prisjetimo li se Krizmanovih grafika III. ulica u Dubrovniku, Duboka noć na Rabu, Ulica 1920, ili Ulica u Velesu 1926, i usporedimo li ih s Varlajevim prizorima ulica u Novom Vinodolskom - srodnost će biti vidljiva, usprkos tome što se kod Varlaja ne radi o grafici, već o akvarelu. Stoga možemo reći da su Krizman i Crnčić iznimno značajni za formiranje Varlajeve slikarskog izraza svojim pedagoškim radom, tehnikama kojima su se služili pri radu, te slikarskim i grafičkim djelima.

Vrijeme školovanja kod Krizmana (1913.-1914.) bilo je i doba kada je Kraljeviću izložbu 1912. i posthumnu 1913. godine mlada generacija slikara snažno doživjela, na što ukazuju sačuvana svjedočanstva¹². Treba se prisjetiti da je tada Uzelcu i Trepšeu svega petnaest, Varlaju sedamnaest, a Gecanu osamnaest godina. Svi su osim Trepšea bili đaci Krizmanove škole. Vjerojatno zbog njihove mladosti, Kraljevićev utjecaj kod Uzelca kao i kod Gecana moći će se primijetiti tek nekoliko godina kasnije (oko 1920.), kada su izložbe Kraljevića i Račića obnovile utjecaj hrvatske škole minhenškog kruga. O mogućem izravnom utjecaju Kraljevićeva slikarstva na Varlaja vjerojatno nikada nećemo doznati jer nam nije poznato gotovo ništa od Varlajevih djela prije 1919. godine. Posredno, Kraljević je za spomenutu generaciju predstavljao sponu s francuskim slikarstvom.

Kakav je mogao biti utjecaj Trepšea, Uzelca i Gecana na Varlaja? Marijan Trepše (1897 -1964.) rano usvaja poruku Kraljevićeva djela studirajući u Zagre-

Marija Tonković, Slikari fotografi, u: Fotografija u Hrvatskoj 1848-1951, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1994, str.337-8.

⁵ Za Krizmana vrijedi isto što i za Crnčića: "...jedna komparativna studija s odgovarajućim mapama bakropisnih motiva iz tih krajeva pokazala bi gotovo sigurno da su im predlošci bile fotografije." Marija Tonković, n. dj., str.349.

⁶ Isto, str.333.

⁷ Fotografija nepoznata autora objavljena je u: Krčki zbornik, br. 4, Krk 1971, str. 13.

⁸ Radi se o selu Vrbovec koje se nalazi desetak kilometara zapadno od Zagreba, a ne o Vrbovcu koji se nalazi sjeveroistočno od Zagreba, na putu prema Križevcima.

⁹ Josip Vrančić, Milivoj Uzelac, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb 1991, str. 19-20.

¹⁰ Crnčićeve pedagoške zasluge istakao je Ljubo Babić u: Hrvatska grafika u XIX st., Hrvatsko kolo, 1936, knj. XVII, str. 120.

¹¹ Krizmanovu privatnu školu za crtanje, grafiku i slikarstvo Varlaj je pohađao od 1. IX. 1911. Do 31. XII. 1912.

¹² Kao primjer svjedočanstva Milivoja Uzelca: "Dao je Kraljević već tada pečat čitavoj generaciji". Josip Vrančić, n. dj., str. 18.

"Kraljevićeve su izložbe bile posebno djelotvorne kao potpora borbi mladih protiv konvencionalnog akademskog slikarstva starije generacije. Tako to tumači Uzelac: "Na nas su pojave Račića i Kraljevića snažno djelovale i njihove slike smo gledali pobožno i s entuzijazmom, ne samo zato jer su nas obuzimale svojom likovnom svježinom i novošću, nego i zato jer su one bile najsnažniji udarci oficijelnoj umjetnosti jednog Auera, protiv kojeg smo se svi borili". Isto, str. 18.

bu, a potom i u Pragu. Trepšeovo slikanje stabala (posebice debla) na slici U prirodi 1921, ili golih stabala na slici Ilički trg 1921, podsjeća na Varlajeva stabala. Mekani, valoviti, snježni Trepšeovi brežuljci na slici Kuće u snijegu 1928/29, srodni su Varlajevom oblom, ali napetom oblikovanju brežuljkastog krajolika. Spomenute podudarnosti mogu biti slučajne, a osim toga, nisu poznati nikakvi podaci o karakteru i trajanju poznanstva ili prijateljstva Trepšea i Varlaja. Možemo zaključiti da značajnijeg međusobnog utjecaja najvjerojatnije nije bilo.

Iz oskudnih izvora saznajemo o velikom prijateljstvu Milivoja Uzelca (1897.-1977.) i Varlaja¹³. Osim mladenačkih pustolovina, jedno vrijeme su dijelili i atelje, ali već tada su se u tematskom pa i likovnom izrazu razlikovali. Tematski Varlaja već tada više zanima krajolik i arhitektura, a Uzelca slikanje figura, odnosno aktova. Likovnih srodnosti koje bi se mogle zapaziti u djelima nema mnogo: bliskim se čini tek oblikovanje stabala na Uzelčevim slikama s alegorijskim temama iz 1922. godine. O Varlajevim kontaktima s Vilkom Gecanom (1894.-1973.) teško da ćemo doznati nešto više osim podatka o zajedničkom školovanju kod Krizmana. Likovne srodnosti s Gecanovim slikarstvom čine se još neznatnijima nego srodnosti s Uzelčevim djelima.

Varlaj i Uzelac bili su neko vrijeme zajedno u Pragu. Postoji mogućnost da su 1919. s njima u društvu i Gecan i Trepše.¹⁴ Boravak u Pragu toliko povezuje spomenutu četvorku da ih je likovna kritika od šezdesetih godina počela nazivati Grupom četvorice iako kao grupa nisu nikada izlagali¹⁵. Iz nekoliko izvora doznajemo da je Varlajev praški boravak bio kratak¹⁶. Osim kratkog neposrednog iskustva Prag je mogao imati posredan utjecaj i preko literature i časopisa što ih je sam donio iz Praga ili su sa sobom donijeli u Zagreb njegovi prijatelji uz likovna iskustva koja su najrječitije govorila iz samih slika. Zanimljivo je da će se više likovnih srodnosti i mogućih međusobnih utjecaja naći kod slikara koji su izvan kruga te tzv. Grupe četvorice, posebice kod Vladimira Becića, Jerolima Mišea i Zlatka Šulentića s kojima je Varlaj često izlagao, najviše u Grupi nezavisnih umjetnika.

Vladimir Becić (1866.-1954.) je mnogo puta izlagao svoja djela na skupnim izložbama zajedno s Varlajem, počevši od IX. izložbe Proljetnog salona 1920. godine, a krajem iste godine i na Međunarodnoj izložbi moderne umjetnosti u Ženevi. Obojica su i 1923. godine na XVII. izložbi Proljetnog salona, u godini kada je nastala poznata Becićeva slika Planinski pejzaž s po-

tokom, koja je kompozicijski i u slikanju prostora, predmeta, te svjetla i boje vrlo srodna u to vrijeme već formiranom i od 1919. poznatom Varlajevom načinu likovnog izražavanja. U likovnoj kritici nalazimo na suprotstavljena mišljenja o podrijetlu Varlajeva načina slikanja, vezana uz Becića. Još 1923. Ljubo Babić je napisao: "Varlaju je Becićev utjecaj bio vrlo blagotvoran."¹⁷ Babić je 1943. ponovio taj stav pišući o Becićevim akvarelima kada je napisao da je "taj teški Becićev način preuzet od Vl. Varlaja kasnije te je sasvim dotjeran u nelikovno"¹⁸. Varlaj je dugo vremena bio zapostavljen, o njemu se vrlo malo pisalo, stoga tek 1987. godine nalazimo suprotan stav kod Grge Gamulina. Gamulin smatra da Varlajevi akvareli već 1919. godine "nadilaze Cezanneovu modulaciju"¹⁹ i zaključuje da Varlaj do svog likovnog izraza dolazi na drugačiji način od Vladimira Becića i Marijana Trepšea²⁰.

Znamo da se još od 1919. godine, od VII. Izložbe proljetnog salona, Varlaj susretao s Jerolimom Mišecom (1890.-1970.). Osim posrednih bečkih utjecaja na Mišeovo slikarstvo (najviše preko Meštovića) zanimljivo je koliko je na Mišea utjecao posjet njemačkim ga-

¹³ Svjedočanstva Alfreda Albiniija koja je zabilježio Josip Vrančić. J. Vrančić: Milivoj Uzelac, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb 1991. str. 18.

¹⁴ O boravku u Pragu, tzv. "praške četvorice" u: Zvonko Maković, Vilko Gecan, Matica hrvatska, Zagreb 1997., str. 67-68.

¹⁵ Tek 1956. godine, kada su im se putovi već davno razišli, u Grafičkom kabinetu HAZU priređena im je izložba crteža i grafika iz dvadesetih godina.

¹⁶ Usprkos tome što Varlaj u jednom od autobiografskih zapisa spominje boravak u Pragu u trajanju od nekoliko semestara (kratka autobiografija), zapravo curriculum vitae, pohranjena u Likovnom arhivu HAZU, nedatirana), dvojbeno je koliko je taj boravak doista trajao te kakav je trag mogao ostaviti na Varlajev rad. Proturječi izjava njegove supruge Marije koja je rekla (1965.) da je Varlaj "otišao u Prag s Uzelcem, ali je ostao u Pragu samo nekoliko dana, jer mu klima nije odgovarala. Svake se večeri jako znojio i po savjetu liječnika vratio se natrag. Uzelac je ostao." (iz razgovora s Marijom Varlaj, 24. 3. 1965., prema bilješkama dr. Dražena Neimarevića. U trećem izvoru (iz 1922.) piše da je Varlaj u Pragu bio par mjeseci (Naši kipari, slikari i grafičari (nepotpisano), Zagrebački dnevnik, II/1922. br. 88, str. 2.). Teško je vjerovati da se ne bi sačuvalo barem nekoliko djela, ili makar studija s motivima Praga, da se ondje dulje zadržao. S druge strane, postoji vjerojatnost da je Varlaj sve svoje rane radove uništio, jer ne postoji gotovo ništa što je naslikao a da bi to mogli sa sigurnošću datirati prije 1919. godine. Na moj upit arhivu Akademije likovnih umjetnosti u Pragu da li je Varlaj bio upisan na akademiju odgovoreno mi je negativno.

¹⁷ B(abić) Lj(ubo), Pioniri našeg slikarstva, Svijet, III/1923, knj. 6, br. 22, str. 559-566.

¹⁸ Ljubo Babić, Umjetnost kod Hrvata, Naklada A. Velzek, Zagreb, 1943, str. 211.

¹⁹ Grgo Gamulin, Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća, I svezak, Zagreb, 1987, str. 236.

²⁰ Isto, str. 244.

²¹ Igor Zidić, Jerolim Miše (katalog retrospektivne izložbe), Umjetnički paviljon, Zagreb 1990, str. 114.

²² Slika Portret slikara Tiljka i Varlaja sa suprugom bila je izložena na IX. izložbi Proljetnog salona 1920. godine. K(rižanić) P(etar), IX. Izložba "Proljetnog

lerijama 1922. godine (München, Dresden, Berlin). Miše su se posebno snažno dojmila Cézanneova djela, slike ekspresionista i magičnih realista²¹. Kako je to vrijeme kada Miše i Varlaj često izlažu zajedno, po djelima bi se gotovo moglo reći da se od Pučišća, 1923, do supretarskih motiva iz 1927. i 1928. godine, Miše u svom slikarstvu više približavao kompozicijskim i tonским svojstvima uz koje je Varlaj bio svih tih godina čvrsto i dosljedno vezan. Na slici Pučišće, 1923. vidimo jasno prikazanu arhitekturu mjesta, reducirane detalje na kućama ili u krajoliku, odsustvo štafažnih figura, sve kao i kod Varlajeva Vrbnika, ali Miše uvijek ostavlja potez vidljivim, nikada ne zaglađuje volumene poput Varlaja kod kojeg često imamo dojam svojevrsne cakline kojom su presvućeni oblici na slikama.

Zlatko Šulentić (1893 - 1971.) nakon studija na Münchenskoj akademiji (1911 - 1914.), te kraćeg boravka u Parizu 1913, počinje javno izlagati od 1916. godine, dakle od prve izložbe Proljetnog salona. Nakon razdoblja u kojem prevladavaju ekspresionistička obilježja, posebice u portretima (Čovjek s crvenom braodom 1915, Moj otac 1916, Portret dr. Stjepana Pelca 1917.), slika na način blizak magičnom realizmu (1921

-1925.). Tada nastaje niz krajolika s čistim volumenima arhitekture u toplim tonovima (Primorska ulica 1918, Demetrova ulica 1924, Stari Zagreb 1925.) Tada je Šulentićevo djelo najbliže Varlajevom slikarstvu, ali Šulentićevi oblici uvijek ostaju mekši, a tonovi topliji od Varlajevih. Šteta je što je izgubljena Šulentićeva slika iz tog razdoblja koja pokazuje da je osobno bio blizak s Varlajem (Portret slikara Tiljka i Varlaja sa suprugom)²².

Osvrnuvši se na moguće Varlajeve likovne i osobne povezanosti i odnose prema Beciću, Mišeu i Šulentiću - članovima Grupe nezavisnih umjetnika, samo po sebi nameće se pitanje odnosa s Ljubom Babićem (1890 - 1974.), vjerojatno duhovnim ocem grupe. Međutim, mali je broj sačuvanih ili reproduciranih Babićevih djela iz razdoblja između 1921. i 1930. godine, a sačuvanih krajolika iz tog razdoblja koji bi mogli poslužiti za komparaciju s Varlajevim djelima još je manje. Iz tog vremena ostaju nam Babićeve prosudbe Varlajeva slikarstva iznesene u onodobnom tisku, u početku (1923.) vrlo pozitivno intonirane, a kasnije znatno ublažene. U društvu Babića, bez sumnje najvećeg erudita među slikarima u Hrvatskoj, Varlaj je mogao biti dobro informiran o europskim događanjima u slikarstvu.

Varlajev odnos prema starim i suvremenim europskim slikarima

Postavlja se pitanje koji su slikari izvan domaće sredine mogli utjecati na Varlajevu slikarstvo. U kritika objavljenoj tijekom slikareva života spomenuto je nekoliko imena. Već 1920. godine, pišući o "vrhunavnom, magičnom svjetlu" na Varlajevim slikama, Petar Knoll spomenuo je Bruegela i Grünewalda²³. U Bruegelovoj slici Lovci u snijegu veliku ulogu ima krajolik pa su likovi lovaca i sitne figure na zaleđenu jezzeru u dolini prikazani kao njegov sastavni dio. Stječemo dojam da figure prvenstveno služe za dočaravanje zimske idile u krajoliku, kao i u Varlajevim slikama, osobito u: Snježnom krajoliku, 1926. i Kleku pod snijegom. Zacijelo je Bruegel mogao inspirativno djelovati na Varlaja. Slika Lovci u snijegu predstavlja panoramski pogled na dolinu gledan s povišena mjesta, ukoso prikazan obronak u prednjem planu slike, visoka crna stabla golih krošnji - sve što možemo vidjeti na nizu Varlajevih slika. Gole krošnje stabala i oblačno nebo - Varlajev leitmotiv - vidimo i na Bruegelovim poznatim djelima u Beču: Sumoran dan i Tjeranje stolke²⁴. Kada je riječ o slikarima koji su imali utjecaja na Varlajevu formiranje, nezaobilazno je djelo Paula

salona", Riječ, II/1920 br. 219, str. 2-3. (u naslovu teksta greškom je otisnuto X. Izložba...)

²³ R.L. (dr. Petar Knoll), VII. Izložba "Proljetnog salona", Riječ Srba - Hrvata - Slovenaca, II/1920, br. 2, str. 2-3. Uz ove uzore iz prošlih stoljeća koje spominje Knoll treba dodati i Rembrandta. Podatak (dobiven od slikareva sina Branka u razgovoru 21.6.1996.) da je Varlaj imao setove reprodukcija Bruegela i Rembrandta možda ne govori mnogo, ali u nekim djelima doista ne možemo zanemariti Varlajevu bliskost s Bruegelovim oblicima u krajoliku (Bruegel: Lovci u snijegu - Varlaj: Snježni krajolik). Što je u Rembrandtovu djelu privlačilo Varlaja složenije je pitanje nego kada se radi o Bruegelovim djelima jer ne znamo koje reprodukcije su bile u Varlajevu posjedu. I Franjo Deak koji je o Varlaju pisao 1926. smatrao je potrebnim spomenuti i Varlajevu zanimanje za stare majstore: "Varlaj osobito voli staro nizozemsko i flamansko slikarstvo, i posjeduje posebnu sklonost za stare njemačke majstore, od kojih je primio mnoge poticaje koje je onda nastojao originalno primjeniti." Dr. F(ranjo) D(eak), Bei Unseren K nstlern. Vladimir Varlaj, Morgenblatt, XLI/1926, 3. VI. 1926., nr. 129, s.6.

²⁴ Obje slike nalaze se u Kunsthistorisches Museum, Beč. Sva značajnija Bruegelova djela bila su često reproducirana a Varlaj je i početkom stoljeća mogao relativno brzo i lako stići do Beča i vidjeti većinu njegovih značajnih djela a da to nitko ne zabilježi.

Osim sklonosti za slikarstvo starih majstora renesanse i baroka, u likovnoj kritici spomenut je i Giovanni Segantini (1858 - 1899.) koji se poput Varlaja "bavio sličnim problemima svjetla" (F. D. (dr. Franjo Deak), XVII. Ausstelung des Proljetni salon. Zagreber Tagblatt, 38/1923, br. 131, 9.) Međutim, ne uočavamo povezanost Varlajeva i Segantinijeva djela. U onodobnoj likovnoj kritici nalazimo i mišljenje da Varlajeva slika Velebit može ravnopravno stajati uz Hodlerovo Ženevsko jezero. U djelima Ferdinanda Hodlera (1853 - 1918.) nalazimo zajedničke sklonosti za slikanje planinskih motiva, čest panoramski pogled, gotovo uvijek krajolik bez ljudi, planine su prikazane visoko podignute u kadru slike, naglašene su obrisne linije koje ističu siluetu planine, ali boje, svjetlost i sjene, te potezi u Varlajevu slikarstvu potpuno su drugačiji. (Sve navedeno u vezi Hodlerova djela odnosi se samo na Hodlerovo slikarstvo krajolika a ne i na njegove alegorijske ili povijesne motive).

Cézannea. Gotovo nema slikara - osobito prve polovice XX stoljeća - na kojeg Cézanne nije ostavio određena traga. Obzirom da se o Varlaju najviše pisalo početkom njegova slikarska rada i nakon smrti, utjecaj Cézannea spominjan je u kritikama objavljenim 1920. i 1923.²⁵ te od 1966. na dalje²⁶. Ne treba zaboraviti da je 1920. godine na Bijenalu u Veneciji priredena retrospektiva tog francuskog slikara. Nakon toga bile su priredene izložbe u Bernu i Berlinu 1921, u Parizu 1924, u Londonu 1925, a velika retrospektiva 1926. u Parizu, te izložbe u još nekoliko gradova Europe. Cézanneove izložbe nastavile su se tijekom cijelog tog desetljeća. To je moralo imati utjecaja i na naše slikare. Osim toga, na kraju isprekidanog i nesustavnog školovanja, Varlaj je za kratka boravka u Pragu (1918. ili 1919.), uz Cézanneova, mogao vidjeti i djela drugih francuskih slikara. Tih godina mogao se dogoditi i Varlajev kratki posjet Parizu²⁷. Nemamo nikakvih podataka što je tada vidio i koliko se to pariško iskustvo moglo odraziti na njegov daljnji rad. Nema sumnje da je Varlaj bio upoznat sa Cézanneovim djelom i preko reprodukcija, jer nam je poznata osnovna literatura i časopisi kojima se služio krug slikara mlađe generacije kojoj je pripadao i Varlaj.²⁸

Cézanne je u slici Gardanne prikazao provansalsko mjesto kojeg je arhitektura tipična za Mediteran. Slične osobine posjeduju i primorska mjesta koja je slikao Varlaj (kao primjer može poslužiti usporedba Gardanne s Varlajevim Novim Vinodolskim). Joseph J. Rishel piše da su Cézanneove kuće u krajolicima takve da je u njima teško zamisliti aktivan život²⁹. Kuće na Varlajevim slikama stvaraju sličan dojam, iako je to postignuto drugačijim slikarskim sredstvima. Određena sličnost u dojmu proizlazi prvenstveno iz geometrijske pravilnosti zidnih ploha i krovova, kao i zbog redukcije detalja. Ali Varlajevi prikazi gradova često su zasjenjeni teškim oblacima u prigušenoj skali tonova, te nerijetko djeluju mračno, za razliku od Cézanneove svijetle i otvorene palete. Stoga bi se moglo reći da je po svom karakteru Varlaj naginjao sjevernjačkom, odnosno njemačkom mentalitetu koji na prirodu gleda sa sviješću o vlastitoj slabosti pred njenom nesavladivom snagom, kao što je to i u njemačkom romantizmu. Cézanne, kao što je opće poznato, modulira motiv, dok je Varlajev potez najčešće gotovo nevidljiv, Varlaj tonski "modelira" motive koje slika. Različiti slikarski postupci uvjetovali su a je Varlajev prostor u slici potpuno drugačiji od Cézanneovog. Varlajevi krajolici počivaju na prostornoj dubini, dok je Cézanneov pristup izrazito slo-

žen u svojoj plošnosti. Stoga bi bilo pogrešno misliti da su Varlajeve slike s motivom Kleka nastale pod izravnim utjecajem Cézanneovih slika s motivom planine Saint-Victoire³⁰. Na Varlaja su mogli djelovati odjeci Cézanneova slikarstva u djelima slikara na koje je Cézanneovo djelo imalo značajan upliv - kao što je to kod André Deraina.

Već oko 1910. Andre Derain (1880-1954.) započeo je s *retour a l'ordre* ("povratak redu"), sa slikarstvom po kojem ga mnogi shvaćaju kao "u osnovi akademskog slikara kojem se dogodilo to da je bio sudionikom revolucionarnog pokreta, u kojem je djelotvorno sudjelovao, ali nikad nije bio sretan u tom okruženju"³¹. I u nas se Derain tumači na sličan način, npr. Gagro shvaća djela tog slikara kao "tendenciju odricanja od modernizma"³². Već od ranih dvadesetih Carra i Soffici raspravljali su o tome je li Derainov arhaizam reakcionaran, pošto je Carra ustvrdio da je Derainov postfovistički rad u stvari ultra-moderan³³. U osvrtu na veliku Derainovu retrospektivnu izložbu u Parizu i Madridu 1995. godine, Merlin James posebno ističe do sada zanemarivanu Derainovu modernost nakon fovističkog razdoblja³⁴.

Za naše slikare koji, među ostalim, zbog građanskog ukusa domaće sredine nisu mogli u potpunosti prih-

²⁵ "...koristio se tečevinama Cézanneovim..." S. (Senecić Geno), IX. izložba "Proljetnog salona", Jutarnji list, 31.X.1920, "Izvrstan crtač, on nastoji svoje misli prikazati bojama. To podsjeća na Cézannea." F. D. (dr. Franjo Deak), XVII. Ausstellung des Proljetni salon. Zagreber Tagblatt, 38/1923, br. 131, 9.

²⁶ "Na osnovi Cézanneove pouke ulazi u strukturu volumena, traži osnovne oblike i gradi prostor najvećom mogućom jednostavnošću." T(artaglia) K(lemen) V(ladimira), Vladimir Varlaj, Enciklopedija likovnih umjetnosti, Zagreb, 1966, sv. IV. str. 492.; "Sezanizam ili u krajnjoj liniji samo sezanistička stilizacija najuočljivije je zajedničko obilježje drugoga, možda najvažnijeg razdoblja Proljetnog salona, od 1919. do 1922. g. Bez obzira koliko će se taj način u budućnosti pokazati stranim i Uzelcu, i Gecanu, i Varlaju, i Trepšeu, nepobitno je da su svi njihovi počeci - kao i rani radovi Šumanovića i Bijelića - i istovremena (blažuska) faza Vladimira Becića, dublje ili površnije, kraće ili trajnije, usmjereni tonskoj konstrukciji i koloritu Cézanneova slikarstva." Božidar Gagro, Slikarstvo "Proljetnog salona" 1916-1928, Život umjetnosti I/1966, br. 2; "Varlajev slikarstvo u početku očituje se u postsezanističkom rješavanju prostora i strukture volumena s ekspresionističkom izražajnošću, karakterističnom za srednjoeuropsko slikarstvo kraja drugog desetljeća." Vesna Novak-Oštrić, Vladimir Varlaj, predgovor katalogu izložbe iz fundusa MG, Moderna galerija, Zagreb, 10.-30.I.1969.; "Daleki odjeci Cézanneova slikarstva i kubističke pouke iz druge ruke dopirale su do nas i kao mehanička strogost; neke gotovo tehničke vježbe pričinjale su se pokušajima novo i drugačijeg građenja slike." Tonko Maroević, Mjernik u pejzažu, Telegram, 24. I. 1969.; "Varlaj je bliži Cézanneu i konstruktivistima nego ekspresionizmu." Matko Peić, Portreti hrvatskih umjetnika 19. i 20. stoljeća, August Cesarec, Zagreb 1986, str. 131-133.; utjecaj Cézannea spominje se i u tekstovima nastalim u povodu Varlajeve retrospektivne izložbe održane 1992. godine.

²⁷ Varlajev sin Branko Varlaj rekao mi je da je mu je otac spominjao boravak u Parizu. (Iz razgovora s Brankom Varlajem 21. 6. 1996.)

vatiti niti jedan od avangardnih pokreta prve četvrtine stoljeća, slikarstvo poput Derainovog donijelo je rješenje: modernost kakvu je sredina mogla prihvatiti. Zbog Derainove popularnosti slikari u Hrvatskoj mogli su se s njegovim djelima upoznati na više načina. U optjecaju su bile reprodukcije, raznovrsne publikacije i monografije, a mogli su vidjeti i originalna djela u nekom od europskih likovnih središta kao što je bio Prag, ili izravno odlaskom u Pariz. A Varlaj je, kao što znamo, bio i u Pragu i u Parizu.

Mogući utjecaj André Deraina na Varlaja počinje se u likovnoj kritici spominjati tek poslije Varlajeve smrti³⁵. Kompozicijska svojstva Varlajeva slikarstva kao i odnos prema motivu podsjećaju na Derainova djela iako je Derainov potez vidljiv, a Varlajev uglavnom nije (zbog tonskih prijelaza u kojima se pojedinačni potezi stapaju u površine). Promatrajući Derainovu sliku *Dans la Forêt* (privatna zbirka Kanada), naslikanu oko 1912, i Varlajev *Maslinik* nastao iza 1920, na obje slike vidimo da je prostor "zaobljen": zaobljene su površine tla, zakrivljena su debla i grane i to daje dojam oblosti prostora. Nadalje, glatka je kora na deblima stabala, krošnje su presječene gornjim rubom kadra, nebo se vidi samo u malim fragmentima između krošnji.

Na Derainovoj slici *Vue de Martigues* (Kunsthhaus, Zürich) iz 1908. kao i na Varlajevom *Primorskom krajoliku* usamljeno deblo prikazano je uz sam rub platna. U gornjem dijelu slike duge grane presječenih krošnji zatvaraju kadar. Priroda i grad u sličnom su odnosu što vrijedi i za odnos stabla i tla, kao i raspored mora, brda i neba u pozadini. To također ukazuje na podudarnost u senzibilitetu prema mediteranskom krajoliku. Potvrdu nalazimo u Derainovu *Cadaquésu* (Fondation de famille Rudolf Staechelin, Basel) iz 1910. i Varlajevom *Novom* koji je naslikan desetak godina poslije. Obje slike prikazuju krajolik promatran s povišena mjesta. Površine tla u prednjem planu kose su i nagnute ali u Derainovoj slici mnogo su smionije i prostranije. Iza njih je grad na uzvisini s crkvom i zvonikom na vrhu. U pozadini su visoko podignute površine mirna mora, jasno razdvojene od zone neba. Na obje slike prikazani su mediteranski gradovi s uskim ulicama i zbijenim kućama koje prate prirodni oblik terena. Zidovi tih kuća, i u slici *Cadaquésa* i *Novog*, slikani su često bez otvora ili se tek mjestimice vide mali otvori. Tako zidovi dolaze do izražaja kao ravne, glatke, često prazne i hladne plohe. Ipak, na obje slike zbog svoje ogoljelosti gradovi djeluju poput kostura, lišeni suvišnih detalja otkrivaju svoju konstrukciju daleko od bilo kakva navođenja na sjetne, nostalgичne ili sentimentalne ugodaje. To su samo pogledi na grad - vide-nje slikara koje promatraču otkriva jedno od mnogih do tada skrivenih lica grada.

Derain je u slici *Cadaquésa* u prednjem planu prikazao i malu štafažnu figuru - ženu koja nosi košaru na glavi³⁶, motiv koji također susrećemo u Varlajevim djelima (pr. *Krajolik s prugom*, *Pilana*, *Motiv iz Baške*), ali i u djelima Varlajevih suvremenika u Hrvatskoj³⁷. Jack Flam piše da kod Deraina žena s košarom daje lokalnu notu prizoru. "Derain joj daje tangibilno prisustvo, štoviše, projicira njezinu sjenu (tako nešto nije moguće u derealiziranom prostoru Picassoa i Braquea). Inzistiranje na materijalnosti prikaza utoliko je značajnije što je tu sliku Derain slikao za vrijeme zajedničkog boravka s Picassom u Cadaquésu³⁸". Flam također spominje da je žena s košarom na glavi okrenuta leđima promatraču u pokretu usmjerenom prema dubini prostora kao i na slici *Stari most u Cagnesu*. Taj postupak Flama je podsjetio na Poussina i Venecijance. No, motiv žene s vrčem ili košarom na glavi, kao što je poznato, mnogo je stariji³⁹.

I Varlaj na nekoliko slika okreće figuru žene prema dubini prostora a to čini i Becić na slici *Planinski kra-*

²⁸ Vidi: Antun Branko Šimić, *Deveta izložba "Proljetnog salona"*, *Kritika*, I/1920, br.2, str. 4.; Josip Vrančić, *Milivoj Uzelac*, *Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske*, Zagreb, 1991.

²⁹ Joseph J. Rishel, *Great French paintings from the Barnes foundation*, Little, Brown and Company, Boston 1993. str. 132.

³⁰ O najznačajnijem motivu Varlajeva slikarstva: Frano Dulibić, *Planina Klek u slikarstvu Vladimira Varlaja*, *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, br. 22, Zagreb 1998. (u tisku).

³¹ H. H. Arnason, *History of Modern Art*, Abrams, New York 1986. str. 103.

³² Božidar Gagro, *Treća decenija - konstruktivno slikarstvo*, *Život umjetnosti*, 1968, br. 6, str. 121.

³³ O toj diskusiji kao i druge argumente za Derainovu modernost među ostalima iznosi i Merlin James (*Merlin James, Madrid and Paris André Derain*, *The Burlington Magazine*, May 1995., br. 1106, str. 341-342.)

³⁴ Merlin James, n. dj., str. 341-342. Tekst se odnosi na Derainovu retrospektivnu izložbu: *André Derain, Le peintre du "trouble moderne"*, *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, 18.11. 1994.-19.3.1995.

³⁵ U tekstu pisanom povodom Varlajeve smrti, Matko Peić je kao značajan europski uzor spomenuo Deraina. Matko Peić, *Vladimir Varlaj*, *Republika* br. 9, Zagreb 1962, str. 407. (Također u: Matko Peić, *Hrvatski umjetnici*, *Znanje*, Zagreb, 1968, str 292-305).

³⁶ Žena koja nosi košaru na glavi prikazana je na još nekoliko Derainovih slika, primjerice *Le Vieux Pont a Cagnes*, 1910, *National Gallery*, Washington.

³⁷ Primjerice: V. Becić: *Planinski krajolik s potokom*, 1923; S. Šumanović: *Varijacija na temu iz antičke klasike*, 1923/4; M. Trepše: *Djevojka s vrčem*, 1926; Ivan Tabaković: *Most na Morišu u Aradu*, 1927.

³⁸ Jack Flam, *La Difficulté d'être André Derain*, u: *André Derain, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, Paris 1995, str. 44.

³⁹ Motiv djevojke s košarom ili vrčem na glavi možemo pratiti sve od antike kada su ih nazivali kaneforama ili nimfama.

jolik s potokom. Osim motiva djevojaka koje gotovo elegantno nose krčag na glavi, na Varlajevim slikama vidimo i pognute starice koje nose teške terete na ledima, (voda u plosnatim bačvama, vreće, ili drva za ogrjevanje)⁴⁰. To su motivi koji su inspirirani onim što je doista mogao vidjeti u mjestima gdje je slikao. Varlaj nije samo preuzeo motiv koji je vidio kod slikara koji su mu mogli biti uzori, već je taj motiv za njega bio sastavni dio tla, klime i kulture naših krajeva, a ujedno i motiv preko kojeg smo povezani s čitavim Mediteranom.

Varlajev kolega iz Nezavisne grupe umjetnika - Jerolim Miše - ovim riječima je opisao tadašnje stanje u hrvatskom slikarstvu: "Opet strasno posizanje za određenom formom, za konstrukcijom. Opet vraćanje staroj talijanskoj, njemačkoj i neoklasičnoj francuskoj školi"⁴¹. Podudarnost sa situacijom u Europi nakon prvog svjetskog rata vidljiva je iz riječi Wielanda Schmieda: "Duh obnove zahvaćao je Europu. Nakon ratnih razaranja ljudi su žudjeli za ponovnom uspostavom klasičnih vrijednosti, posebice u umjetnosti. Postojala je želja za povratkom jeziku umjetnosti koji bi bio razumljiviji široj publici, za rekonstrukcijom ruševina. Umjetnici su težili za tim da postignu sintezu starog i novog, spajajući moderne elemente koji su postali dio opće svijesti s tradicionalnim elementima koji su se održali"⁴².

Među slikarima desnog, neoklasicističkog krila Neue Sachlichkeit, u djelima Alexandera Kanoldta⁴³ (1881-1939.) lako je zapaziti mnogobrojne sličnosti s Varlajevim djelom iako tijekom Varlajeva života Kanoldt u likovnim kritikama nije spominjan⁴⁴. Na neriješeno pitanje formiranja Varlajeva stila "obzirom na slikarstvo Alexandera Kanoldta (od 1909. dalje) i, uopće, onog pojednostavljanja i sintetiziranja do kojih je u njemačkom postekspresionizmu došlo pod utjecajem talijanskog metafizičkog slikarstva" upozorio je Grgo Gamulin⁴⁵ koji u bilješci isključuje Varlajevu prisvajanje elemenata Kanoldtovog likovnog izraza: "...tek 1924. nastaju u Olevanu njegovi (Kanoldtovi) poznati stereometrijski kristalizirani talijanski krajolici, koji dolaze u obzir za usporedbu s našim Varlajem iz 1917. i s Jerolimom Mišom iz nešto kasnijeg doba"⁴⁶. Stoga sličnosti koje ukazuju na bliskost Kanoldtova i Varlajeva slikarstva, ne mogu biti dokazom da je Kanoldt imao bilo kakav, a pogotovo ne izravan ili presudan utjecaj na Varlaja.

Djelo Alexandera Kanoldta izrazit je primjer težnje prikazivanju skrivena reda u prirodi, što podrazumi-

jeva i skladan odnos arhitekture i prirodnog okoliša: "On voli sve što mu otkriva konstrukciju skrivenu u stvari. On voli red sam po sebi"⁴⁷. To što je rekao Wilhelm Hausenstein o Kanoldtu, može se kazati i za Varlaja. Dovoljno je usporediti Kanoldtove slike koje prikazuju Olevano u Italiji (nastale između 1925-27.) s bilo kojom Varlajevom slikom Vrbnika; ili Kanoldtovu planinu Kreuzjoch iz 1931. godine koja nas može podsjetiti na Varlajev Modri Klek. Ipak, Kanoldtov Olevano 1927. djeluje gotovo nestvarno, dok je Varlajev Vrbnik stvarni grad koji izgleda kao da je napušten uoči strašne oluje. Njemački slikar poput Varlaja polazi od vidljive stvarnosti, ali osim sažetih svojstava arhitekture ili krajolika, djelomice mijenja stvarni izgled grada čime pojačava dojam neobična i gotovo snovita ugodaja. Kolika su ta odstupanja od izgleda motiva u prirodi pokazuju djela slikara koji su slikali Olevano u vrijeme romantizma (Franz Theobald Horny, Joseph Anton Koch). Kanoldt mjestimice produljuje

⁴⁰ Vidi slike: Pogled s Plasa, Ulica, Prizor s ulice, Primorski krajolik s crkvom II i na motivu koji nije mediteranski: Snježni krajolik.

⁴¹ Jerolim Miše, XVII. izložba "Proletnog salona", Savremeni, 1923, str. 459-462.

⁴² Jean Cocteau izrazio je tadašnje prevladavajuće raspoloženje u svom slavnom eseju *Rappel de l'Ordre* (povratak redu). Neoklasicizmu su se u Francuskoj priklonili umjetnici različitih stilskih opredjeljenja - od kubista poput Jeana Metzingera do fovista poput Andre Deraina. Pablo Picasso, koji je 1917. boravio u Italiji, osim kubističkim, počinje istodobno slikati i neoklasicističkim načinom. U Italiji, "povratak redu" 1917. godine otpočeli su Giorgio de Chirico i Carlo Carrà Pitturom metafisicom, slikarstvom koje je, među ostalim, bilo nadahnuto plastičkim svojstvima realizma kvatroćenstističkih majstora poput Massacia ili Ucella. Časopis *Valori Plastici*, pokrenut 1918. u Rimu, imao je vrlo velik utjecaj na oživljavanje tradicionalnih vrijednosti i usmjerenje mnogih slikara prema neoklasicizmu. U Njemačkoj se neposredno nakon svršetka prvog svjetskog rata razvio pravac koji je 1923. godine dobio ime *Neue Sachlichkeit*, kada je Gustav Friedrich Hartlaub organizirao izložbu u Mannheimu koja je imala za cilj prikazati njemačko slikarstvo nakon ekspresionizma. Osnovne oznake stila, bez obzira na sadržaj prikazanog, temeljile su se na tradiciji nizozemskog, ranorenesansnog talijanskog i njemačkog slikarstva (Altdorfer i Dürer).

⁴³ Alexander Kanoldt sin je Edmunda Kanoldta, cijenjenog slikara krajolika privrženog tradiciji *Deutsch-römer*a (slikara koji su se školovali i živjeli u Rimu). Alexander Kanoldt studirao je u Karlsruheu. 1908. preselio se u München i putovao Engleskom, Francuskom, Italijom i Švicarskom. 1909. bio je jednim od utemeljitelja *Neue Künstlervereinigung* zajedno s Alexeiem Javlenskim, Wassilyem Kandinskim i Gabrielom Münter. 1913. jedan od utemeljitelja *Münchenske Neue Sezession*. 1914.-1918. oficir u vojnoj službi. 1920. nastale su prve mrtve prirode koje pripadaju *Neue Sachlichkeitu*. 1923. profesor je u Kasselu. 1924. dugi boravci u Italiji (Olevano, Subiaco, etc.) 1925. sudionik izložbe *Neue Sachlichkeit* održane u Mannheimu (izloženo je 15 njegovih djela). Profesor u Breslau do 1931. 1933. profesor na berlinskoj likovnoj akademiji. 1937. obilježen kao "izopačeni" umjetnik. Umrlo je 1939. u Berlinu. U domacoj literaturi nije zabilježeno da je Kanoldt 1910-1911. osim u London i Južni Tirol putovao i u Dalmaciju. Da li je bio u doticaju s našim slikarima, također se ne zna. (Da je Kanoldt putovao i kroz Dalmaciju zabilježeno je u:

zidne plohe, mijenja raspored otvora na zidovima. Govorimo o otvorima a ne o prozorima jer su to male i tamne, pravokutne ili kvadratne perforacije zidova. Arhitektura na Kanoldtovim djelima može podsjetiti na De Chirichova djela koja je mogao vidjeti u Italiji⁴⁸. Dakle, Varlaj ostaje čvršće vezan za vidljivu stvarnost od Kanoldta. Usporedimo li fotografije povijesnih jezgri Vrbnika, Baške ili Novog Vinodolskog, vidimo da se Varlaj u potpunosti pridržavao stvarnih proporcija pojedinih zgrada kao i krajolika koji okružuje mjesto. Otvore na zidu Varlaj je pomno raspoređivao prema stvarnom stanju, ali oni izgledaju poput blijeda oslika na površini zida, a ne kao stvarni prozori. Kada Kanoldt slika stijene podno Olevana površine su im nepravilne, konture nisu naglašene i prijelazi boja su vidljivi, osobito u nanosu boje. Varlajeve stijene su jasnijih kontura, tonki prijelazi blagi, a površine nastoji zagladiti i zaobliti ili svesti na što pravilnije oblike koji na pojedinim marinama podsjećaju na kristale. Ka-

noldt je slikao otvorenijim i toplijim bojama od Varlaja koji je često koristio brojne zagasite i tamne tonove.

Sličnosti Kanoldtova i Varlajeva slikarstva najprimjetnije su u nekim kompozicijskim svojstvima (česti pogled odozgo), te sklonosti prema istom tipu motiva u krajolicima: mediteranski gradići s srednjovjekovnim jezgrama i planinski krajolici. U Kanoldtovim djelima, napisao je Otto Fischer, "...slika grada je prvi puta viđena iznutra. Ulica otkriva samo vanjštinu, daje pregled, samo ono što je na površini. A ovdje u nizanju različitih blokova kuća, u zbitim dvorištima, zidovima, vrhovima i mjestima između kuća, postoji neki neobičan osjećaj duboke osamljenosti, koju katkad pobuđuje stanovanje u gradu⁴⁹." Iako ostvaren drugačijim sredstvima, gotovo istovjetan dojam pružaju i Varlajeva djela.

Osim što su ostavila traga u Kanoldtovom izrazu, rana kubistička djela Picassa, Braquea i Deraina mogla su djelovati i na Varlaja. Treba vidjeti Braqueove slike Viadukt kod L'Estaquea, Put kraj L'Estaquea, ili Kuće u L'Estaqueu (sve iz 1908.) ili Picassove slike Koli ba i drveće, 1908, Krajolik s Mostom, 1909, ili Dvorac u La Rochue-Guyonu, 1909⁵⁰. Brigitte Fischer-Hollweg napisala je da je Kanoldt "shvatio arhitektonski kubizam kao neku vrstu tjelesnog pozitivizma: zatvoren oris i šrafure - za razliku od ranog kubizma Picassa i Braquea - mogu se razumjeti kao modelacija predmeta. Ostaje centralna perspektiva, forme nisu uključene u jedinstven ritam slike...⁵¹".

Za vrijeme svog boravka u Pragu Varlaj je imao priliku posjećivati Narodni galerije u kojoj je mogao vidjeti djela ranog Picassa. Ne treba zanemariti mogućnost da se ondje mogao uputiti u slikarstvo francuskih i njemačkih slikara, te niza čeških slikara kao što su Antonin Proch-zka, Bohumil Kubišta i Emil Filla. Koli ki je mogao biti utjecaj slikarstva s kojim se Varlaj upoznao u Pragu danas je teško procijeniti⁵². I u susjednoj Sloveniji kao i u Srbiji bilo je slikara čiji je likovni izraz bio sukladan zbivanjima u Hrvatskoj i drugim europskim zemljama (Veno Pilon, France i Tone Kralj u Sloveniji, Milo Milunović i Veljko Stanojević u Srbiji).

Usprkos nesustavnom školovanju, preko svojih učitelja te brojnih časopisa i publikacija koje su bile u utjecaju među našim slikarima, Varlaj se mogao upoznati sa slikarstvom njemačkog romantizma. U djelima jednog od najpoznatijih predstavnika njemačkog romantizma Caspara Davida Friedricha (1774-1849) naj-

Ernte Spiele, Der Geist der Romantik in der Deutschen Kunst 1790-1990, Haus der Kunst, München 1995, str. 650.)

⁴⁴ U katalogu izložbe Autoportret u novijem hrvatskom slikarstvu održane 1977., Zdenko Tonković u kontekstu mogućeg podrijetla Varlajeve stila prvi put spominje Alexandera Kanoldta. Zdenko Tonković, Autoportret u novijem hrvatskom slikarstvu (katalog izložbe), Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, II-III, 1977.

⁴⁵ Grgo Gamulin, Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća, I svezak, Zagreb, 1987, str. 236. Gamulin potvrđuje stav Franza Roha koji je Alexandera Kanoldta smjestio u Münchensku grupu slikara koji zastupaju njemačku paralelu Pittura metafisica. Vidi: Franz Roh, Nach-expressionismus, Magischer Realismus, Probleme der Neuesten Europäischen Malerei, Leipzig 1925, str. 73 - 83.

⁴⁶ Isto, str. 236. Treba upozoriti na pogrešku u Gamulinovu tekstu. Godine 1987. kada je knjiga pisana, a također i danas, nije poznato niti jedno Varlajevo djelo iz 1917. Bez obzira što ne znamo na koju godinu je Gamulin zapravo mislio, smisao ostaje isti - Varlaj je uspostavio svoj način prikazivanja prijje poznatih olevanskih krajolika Alexandera Kanoldta.

⁴⁷ Wilhelm Hausenstein: Alexander Kanoldt, u: Die Horen, 1, 1925, str. 39. Prema: Sergiusz Michalski, New Objectivity, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1994, str. 84.

⁴⁸ O mogućem utjecaju De Chirica na rana djela Kanoldta piše Brigitte Fischer-Hollweg u knjizi Alexander Kanoldt und die Kunstrichtungen seiner Zeit, Bochum 1971, str. 26-28.

⁴⁹ Otto Fischer, Das Neue Bild, Veröffentlichung der neuen Künstlervereinigung München 1912. Cit. prema: Brigitte Fisher-Hollweg: Alexander Kanoldt und die Kunstrichtungen seiner Zeit, Bochum 1971, str 30.

⁵⁰ Braquove slike nalaze se u vlasništvu: Centre G. Pompidou, Paris; MOMA, New York; Kunstmuseum Bern; a Picassove: Muzej Puškin, Moskva; Nacionalna Galerija, Prag; Muzej Puškin, Moskva.

⁵¹ Brigitte Fischer-Hollweg piše da rana djela Kanoldta pokazuju utjecaj ranih kubističkih slika u stilu Picassovih Huerta de San Juan i Braquovih Kuća iz L'Estaquea, iako nije moguće utvrditi izravan utjecaj pojedinih Picassovih i Braquovih djela. Brigitte Fisher-Hollweg, n. dj., str 22-23.

⁵² Utjecaj češkog slikarstva na djelo Vladimira Varlaja kao i na djela drugih naših slikara zahtjeva zasebno cjelovito istraživanje koje u vrijeme nastajanja ovog teksta nije bilo moguće provesti.

češće nalazimo motive alpskih predjela, marine ili gola stabla na osami poput Stabla s vranama (oko 1822). Varlaju su mogli biti bliski tamni smeđi i sivo crni tonovi u prednjem planu koji djeluju još tamnije pred rasvijetljenim nebom u raznobojnim ali hladnim tonovima zalaska sunca. Iskustva romantizma nisu bila daleka hrvatskim slikarima koji su tek početkom stoljeća počeli istraživati svojstva domaćeg krajolika⁵³. Promatrajući Varlajeva djela stječe se dojam da je i on bio zaokupljen ovim problemom. Kao da je u svom slikarstvu instinktivno težio sintezi likovnih svojstava krajolika sjevera i juga Hrvatske: s jedne strane čvrstim i oštrim konturama te modelacijom, a s druge istančanim darom za nijansu i ton, te plošnošću u predstavljanju motiva. Svojim likovnim izrazom podjednako je uspijevaao izražavati svojstva krajolika kontinentalne kao i primorske Hrvatske.

* * *

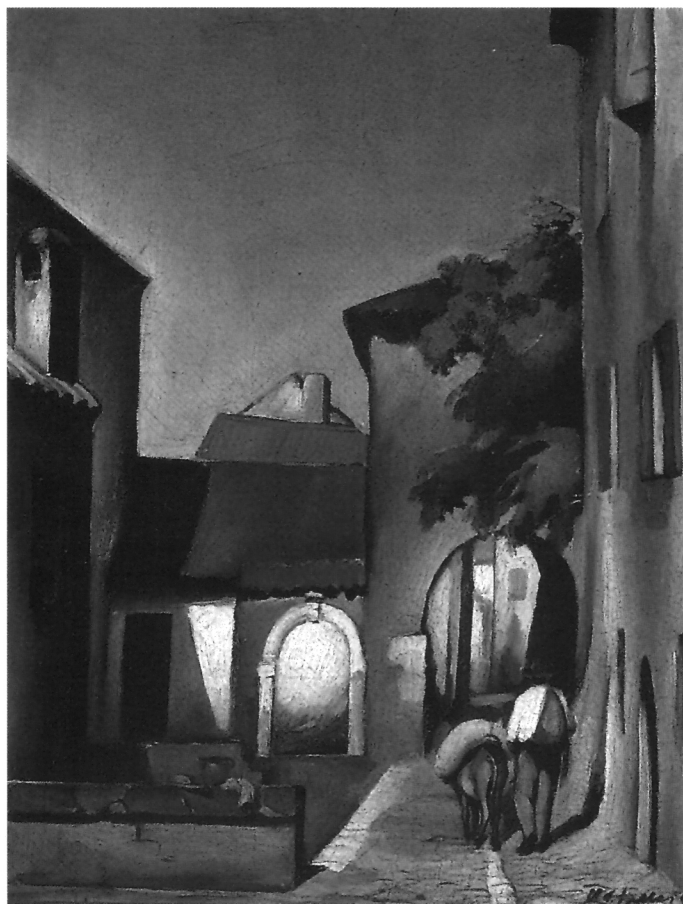
Iskustvo u radu s medijem fotografije u atelijeru Mihajla Merčepa kao i školovanje kod Crnčića i Krizmana postavilo je temelje za formiranje likovnog izraza Vladimira Varlaja. Prijateljska povezanost s Uzelcem i Gecanom nije se odrazila u likovnoj srodnosti, kao što i Varlajev kraći boravak u Pragu nije morao imati presudnu ulogu za definitivno slikarsko sazrijevanje. Istraživanje Varlajeva odnosa prema slikarstvu starih majstora te europskih i domaćih suvremenika poma-

že boljem poznavanju i razumijevanju Varlajeva djela. Možemo zaključiti da Varlajevu slikarstvo nije nastalo izravnim preuzimanjem likovnog izraza nekog inozemnog ili domaćeg slikara. Za Varlaja je moglo biti podjednako poticajno slikarstvo Breughela ili slikarstvo romantizma, kao i slikarstvo Cézannea ili Deraina. Varlajev slikarski izraz nastao je vlastitim promišljanjem, a sličnosti sa suvremenicima proizlaze prvenstveno iz vremena u kojem su u mnogim dijelovima Europe slikari upotrebljavali različita likovna sredstva za uspostavu stabilna, čvrsta reda u slici. U njegovu slikarstvu prepoznaju se obilježja stilskih pravaca prvih desetljeća dvadesetog stoljeća, od ekspresionizma do magičnog realizma. Često je istican idiličan karakter njegovih krajolika, no na brojnim slikama možemo vidjeti i svojstva bliska romantičnom ili ekspresivnom izrazu: neba puna gustih, teških i tamnih oblaka, gola stabla, pusti predjeli u hladnim tonovima, nezadrživa snaga prirode pred oluju. Dramatični prikazi prirode ujedno su odrazi drame njegova duševnog stanja. Bolest je prerano onemogućila daljnji slikarski rad, tako da je u svega petnaest godina stvaralaštva (1919-1934.) nastao nezaobilazan opus za hrvatsko slikarstvo krajolika. Varlaj je stvorio likovni izraz koji osim spomenutih podudarnosti s suvremenicima, posjeduje posebnosti koje proizlaze iz njegova osebujna karaktera koji se tijekom čitava stvaralačkog rada posvetio otkrivanju skrivenih lica motiva hrvatskog krajolika.

⁵³ O neizvijenom romantizmu u hrvatskom slikarstvu pisao je Babić u knjizi *Umjetnost kod Hrvata* (naklada Velzek, Zagreb 1943.), str. 13 i dalje; a Gamulin opaža da je kod Varlaja došlo do zanimljive kombinacije obilježja romantičnog krajolika sa obilježjima magičnog realizma (Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX stoljeća*, I svezak, Zagreb, 1987, str. 236).

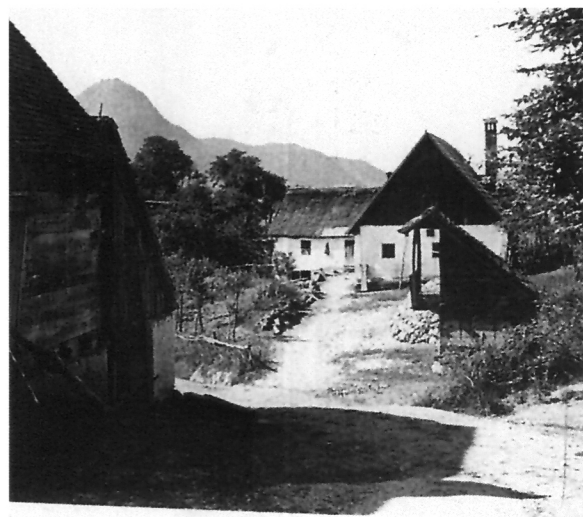


1. Stari Vrbnik (fotografija objavljena u Krčkom zborniku br. 4, Krk, 1971, str. 13)



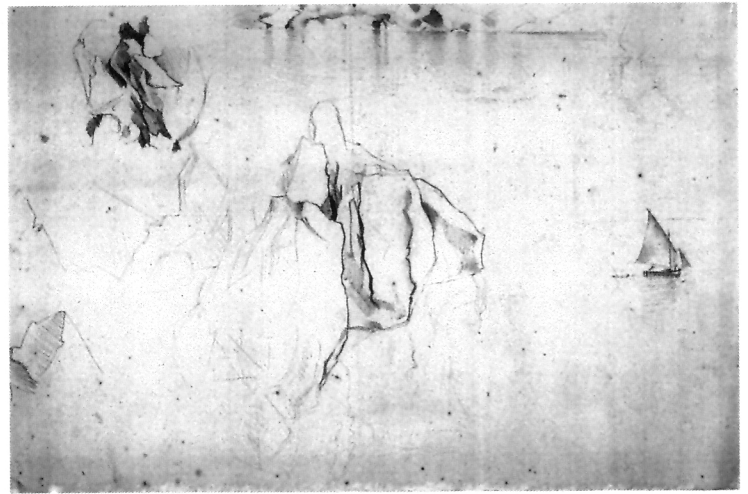
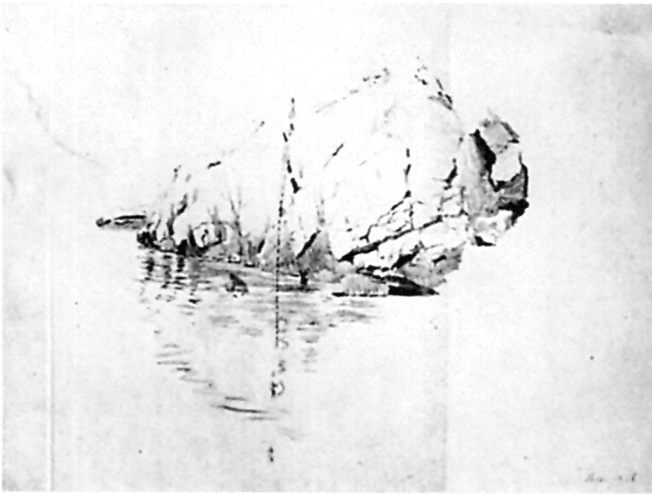
2. V. Varlaj, Motiv iz starog Vrbnika, 1925, ulje na platnu 57x44,5 cm, sign: d.d.k. Varlaj 1925, privatno vlasništvo, Zagreb

3. Selo Vrbovec (kraj Sv. Nedjelje)



4. V. Varlaj, Sljeme s Vrbovca, ulje na platnu, 48,7x69 cm, sign: d.d.k. Varlaj, vl. Neda Kušan, Zagreb



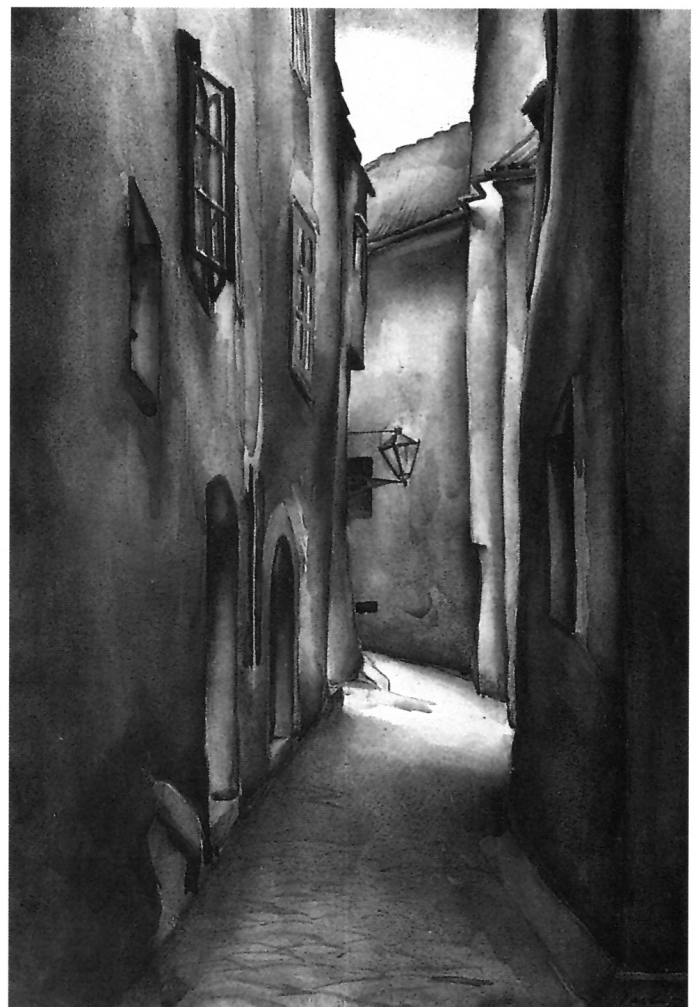


5. M.C. Crnčić, Novi, 1918, olovka, 30,5x43,5 cm, sign: d.d.k. Novi 1918, privatno vlasništvo, Zagreb

6. V. Varlaj, Studija stijena, mora i barki, olovka, 19,7x31.2 cm, bez signature, vl. Teo Bulaić, Zagreb

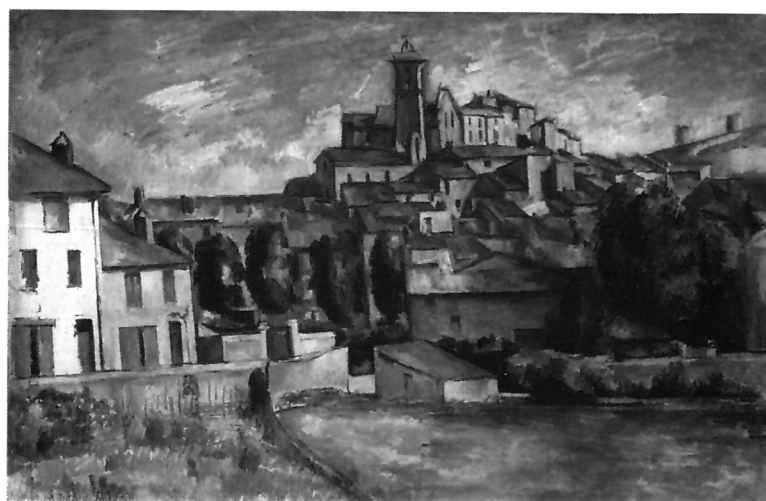
7. T. Krizman, Ulica, 1920, litografija u boji, 63x46 cm, sign: d.d.k. Tomislav Krizman 920, vl. Igor Magić, Zagreb

8. V. Varlaj, Ulica, 1932, akvarel, 53,9x37,2 cm, sign: d.d.k. Varlaj, vl. Moderna galerija, Zagreb





13. Andre Derain, Cadaques, 1910, ulje na platnu, 60,5x73 cm, sign: d.d.k. a. Derain, Fundacija Rudolf Staechelin, Basel



14. Paul Cezanne, Gardanne, 1885-6, ulje na platnu, 65x100 cm, vl. Barnes Foundation, SAD

15. V. Varlaj, Novi, akvarel na papiru, 57x78 cm, sign: nema, vl. Teo Bulaić, Zagreb



16. Alexander Kanoldt, Olevano, 1927, ulje na platnu, 91x71 cm, vl. Nationalgalerije, Berlin

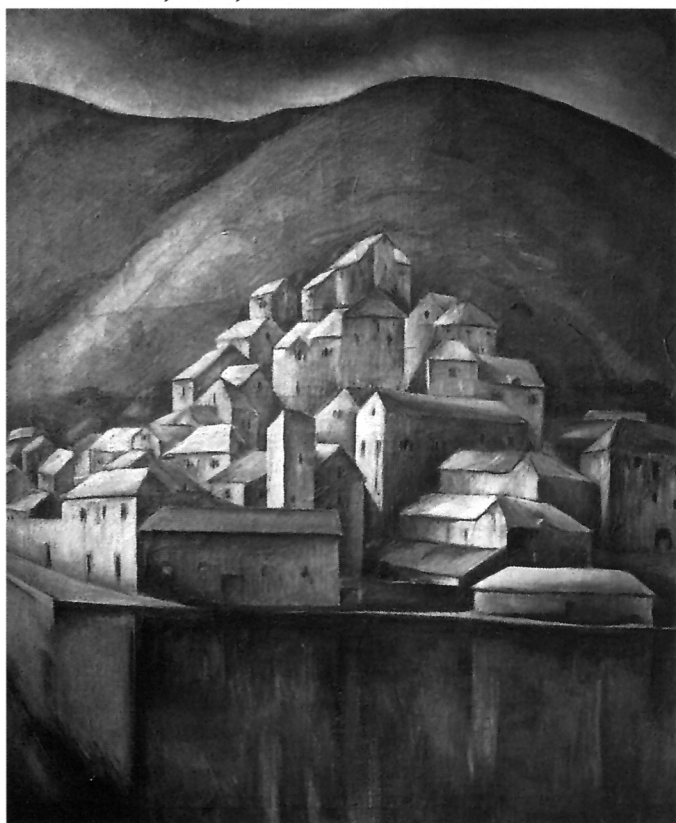


9. V. Varlaj, *Seoski prizor*, ulje na platnu, 67,5x80 cm, sign. d.d.k. V. Varlaj 1924, vl. Vladimir Brzović

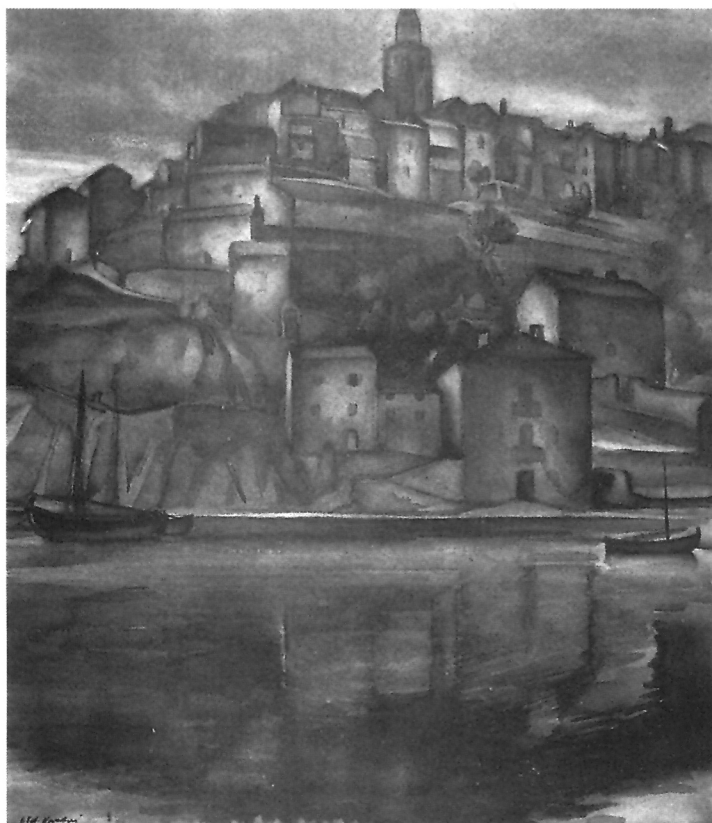


10. V. Becić, *Planiniski pejzaž s potokom*, 1923, ulje na platnu, 100x120 cm, vl. Moderna galerija, Zagreb

11. J. Miše, *Pučišća*, 1923, ulje na platnu, 109x89 cm, vl. Galerija umjetnina Branko Dešković, Bol



12. V. Varlaj, *Vrbnik*, akvarel, 63,5x4,5 cm, sign: d.l.k. Vld. Varlaj, vl. Ivo Čikeš, Zagreb





17. V. Varlaj, Vrbnik, 1923, akvarel na papiru, 64x58 cm, sign: nema, Moderna galerija, Zagreb

Frano Dulibić
Formative Components of Vladimir Varlaj's Painting

Vladimir Varlaj's (1895-1962) paintings are predominantly landscapes with motifs from Gorski Kotar, the Croatian Littoral and Dalmatia, and Zagreb and its surroundings. He never had a one-man exhibition during his lifetime, and as a result of his sickness, his creative period was rather short (1919-1934). The artist's documentation has not been preserved. His artistic personality began to emerge during his studies with Krizman and Crnčić, when he received basic instruction in landscape painting. At the same time, he gained some experience in photography in Mihajlo Merčep's studio. The painting "Sljeme from Vrbovec" was found together with the photo of the scene. There is also a photo of a scene from Vrbnik, corresponding in framing and numerous details with Varlaj's painting "Motif from old Vrbnik". Both examples show that Varlaj used photography as an aid to his painting.

Ties of friendship with Gecan and Uzelac did not result in artistic similarities, just as Varlaj's short sojourn in Prague did not necessarily play a decisive role in Varlaj's artistic maturation. It is to be concluded from several sources that Varlaj stayed in Prague for a much shorter time than his colleagues, just a few months. For Varlaj, Breughel or Romantic painters could have been just as influential a stimulus, almost as important as the art of Cezanne or Derain. Analysis shows that Varlaj's art did not result from direct adoption of a foreign or Croatian painter's artistic idiom. Varlaj's idiom is the result of the artist's own reflection; there are similarities with his contemporaries, painters in many parts of Europe, who used various artistic means to establish stable and strict order in a painting. It is possible to recognize in Varlaj's art the stylistic trends of the first decades of the 20th century, ranging from Expressionism to the predominant magic realism. The idyllic character of his landscapes has been frequently emphasized, but in many paintings romantic or expressive features are also prominent: skies full of thick, heavy, dark clouds, bare trees, deserted landscapes in cold tones, the irrepressible force of nature before storm. The dramatic images of nature are at the same time a reflection of the drama of his state of mind. Varlaj's illness cut short further artistic activity.

It may be concluded that Varlaj created an artistic idiom which, apart from the said similarities with his contemporaries, possesses features expressive of his distinctive personality which was devoted during the whole of his creative life to the discovery of local characteristics of the Croatian landscape.

After forming his own artistic idiom in about 1919, Varlaj did not significantly change it during the whole of his creative period. He observed his motif mostly from an elevated position. He frequently used strong contrasts between the foreground and the more remote parts of the scene in the painting. He carefully smoothed the surfaces of flat and almost geometrically regular walls and roofs of houses. He was fond of markedly elongated and broad shadows. He used mixed hues with often invisible brushstrokes, frequently painting in rounded, simplified and purified forms. The small opus of about 200 watercolours and oils (many are lost) shows the way Varlaj uncovered the hidden faces of his motifs in landscapes.