

Slike koje su im neposredno prethodile (nastale potkraj 1968. i na početku 1969, nikad izlagane i stoga bezimene) daju nam ključ za razumijevanje tih posve novih konfiguracija u Perićevu slikarstvu. Umjesto traženja izražajnosti isključivo u materiji uslijedilo je traženje izražajnosti i u boji. Ali ono što je bilo odlučno, to je bila virtualna kružna koncentracija kaotičnih mrlja i planova boje, da bi najzad ideja kruga i velikim dijelom nadzirana, svrhovita usmjerenja i smjerovi postali sasvim pregnantni. Žitki konglomerat boje, pijeska, a zatim i plastofila i još nekih sintetskih materijala, zahvaćen kontroliranom gestom, opisuje krug, a nasrtaji pigmenta podvrgavaju se gotovo neograničenoj skali modeliranja i moduliranja. I doista bismo mogli reći da te mnogobrojne slike nastale u posljednje četiri godine, sva ta oblička koja nam, doduše, već na prvi pogled odaju rasplamsalost, ali ritmičku, osmišljenu, razigranu; sve te ushićene zastave, ali pod udarom jednog jedinog smjera vjetra; rozete čudnih obojenja, iako gotovo skladnih rešetaka; vodeni cvjetovi tmine, iako teže da budu ontofanija svjetlosti; beskrajna simfonija clair-obscura, ali zapravo clair-obscur animusa i anime — sve to djeluje poput psihodeličkih snoviđenja izronjenih iz podsvijesti i naporom svijesti i ruke fiksiranih na platno. Stoga ipak moramo ustvrditi da Perić i nadalje najvećim dijelom ostaje u okružju enformelnog automatizma. Slika se i nadalje rađa u procesu samog njena nastajanja, te se stoga zapravo ne zna unaprijed kamo će odvesti prvi pokret ruke. Akt svijesti, koji sada s pojačanom budnošću prati taj proces, ima prije svega funkciju artikulacije automatizmom zadane otvorenosti i neizvjesnosti. Tako je, na kraju, slika rezultat zbira materijsko-kromatskih slučajnosti i namjernosti. Ali više nego sliku, Perić ostvaruje njenu mogućnost, pridajući joj zatim kategoriju jestosti. Po tome bismo ipak mogli reći da se Perić vratio radosnom stvaranju slike iako punom neizvjesnosti. Mada je vrijeme ništenja definitivno prošlo, boravak u neizvjesnosti nije okončan. Jer, slikari bez priručnog zavičaja, bez »duhovnih pokrajina«, kao što je Šime Perić, nužno su stranci i lutači. Tražeći — što drugo do iskonsku zavičajnost — neprestano su na putu, a neizvjesnost im je jedini projekt.

## obostrani dug grgo gamulin



Mi ovom slikaru dugujemo mnogo, a duguje i on nama: izložbu u prvom redu. Nije to, sigurno, jedini slučaj nepodmirenih »potraživanja« te vrste, u našem podneblju kulturno diskurzivnom i geografski rasutom, s umjetnošću koja je sama stvarala svoj kulturni odjek, s mukom održavala kontinuitet sa samom sobom, kidala (nužno) vlastiti slijed i tražila ponovo oslon na »foliji« zavičajne prošlosti. I život i rad — opusi umjetnika — trajali su, prirodno, desetljeća, isprepletali se i uviRALI jedan u drugi. Danas, pred univerzalnim prostorom koji nas uvlači u svoje munjevito saobraćanje i u vratolomne mijene, i usisava nas tako i razvlači do novog nepostojanja (i, na žalost, zaborava), nisu li nam ponekad dragocjeni baš ti vidljivi tokovi, u kojima se ogledamo i u kojima se prepoznajemo?

Jedan od tih naših tokova koji teku od prošlosti do danas upravo je ovaj kojemu se ovdje navraćamo. Nije to jedini što izvire iz splitske »duhovne regije«. Od Ignjata Joba održao se preko velikog vremenskog raspona stanoviti trag do poslijeratnih Dubrovčana, do ranog Ljube Ivančića i, možda, Ante Kaštelančića (bez obzira na njegov izravni ili neizravni oslon na Van Gogha); ali u stvarnom neprekinutom toku potrajao je taj drugi slijed, slijed našeg krepuskularizma, od Emanuela Vidovića preko Marina Tartalje do Svetozara Domića, utonuo je sa slikarstvom ovoga u tamu noći, da bi iz nje izvukao tu kromatiku lirskih obojenih nokturna. I u tome ovo slikarstvo ostvaruje autonomnu vrijednost i nov položaj u slijedu koji smo označili. Izišlo je, pri tom, iz ambijenta regije, kao što se događa sa svakom pravom vrijednošću koja svoje izvorno podneblje povezuje s općom slikarskom kulturom, i kulturom uopće. Dogodilo se to već i sa slikarstvom Marina Tartalje, i to u najboljoj mjeri; kao i sa slikarstvom Ljube Ivančića koji je također slikao noćne slike, i to urbanih prostora. Dislokacija regionalizma upravo je pojava koja ga izdiže iz pokrajinskih okvira, a ambivalentnost geografskog i kulturnog postojanja tek je poslije drugoga svjetskog rata u Hrvatskoj učvrstila i ukorijenila mnoga očitovanja toga jadranskog regionalizma (Šimunović, Dulčić, Gliha, Ivančić, Vulas, Masle, Kaštelančić, Kovačević, Vojvodić i mnogi drugi) u nerazdvojnu cjelinu. To vjerojatno više i nije regionalizam, upravo zato što on sada kompletno sudjeluje u našem likovnom obzorju i strukturira ga sve bogatije.

Pa ipak, tom izdanku, koji se tako kasno ostvario, mi dugujemo kritičarsku, pa i teoretsku precizaciju. Naše kritičarske improvizacije jedva da su ga i zapazile, toliko smo slabo prodorni i »budni« u sustavnom praćenju likovnih fenomena. Ali slikar je ostao i sâm ovoj sredini dužan mnogo toga — a dugi egzodus u Skopju samo djelomično može objasniti tu nepotpunu i isprekidanu prisutnost čak na kolektivnim izložbama, i gotovo posvećmašnje izostajanje samostalnih izložaba. Kao da mu je dotada nedostajala i likovna i »praktična« koncentracija; ali i ljudske i umjetničke sudbine različite su, i ovisne o mnogim prilikama i nepriilikama. Možda je, ipak, vrijeme da se i slikar sâm, i kritika, osvrnu na uzroke i posljedice te nedovoljne koncentracije.

Što se u ovom trenutku nalazi pred nama? — Nalazi se zaista jedan razvojni tok nekoliko puta prekidani i nastavljan. U prijeratno doba bio je to lokalni splitski fenomen jednog nadarenog i spontanog autodidakta. Preslikavanje i slikanje (kao



slutnja i obećanje slikarstva) od trećeg ili četvrtog razreda gimnazije, jedna đačka soba puna islikanih i iscrtanih papira, izložba u gimnaziji (1935), život između umjetničkih ateljea, Galićeva salona, izložba »Najmlađi« 1937. godine! — bila je dakle, i postojala je ta splitska umjetnička sredina, s nekoliko izvorišta koja su je sačinjavala: iz Meštovićeve ateljea (i od njegovih spomenika) izvirao je oblik, iz već povijesne prisutnosti Emanuela Vidovića zračila je sutonska tradicija (umjetnost svjetla i boje u polumraku), iz povremenih eksplozija Ignjata Joba i njegove smrti što se pripremala u Supetru ljeti 1935, slutila se boja u suncu i u podnevu.<sup>1</sup> Ali bile su i reprodukcije, u knjigama i na zidovima — dakle već i određena svijest o našoj likovnoj sudbini između te lijepe pokrajine (provincije, koja je već Hermana Bahra bila iznenadila i začudila davno, prije prvoga svjetskog rata) i velikog svijeta. I Zagreb se osjećao: s mitom Račića i Kraljevića, s tvrdom formom svoga trećeg desetljeća, s vangoghizmom Ljube Bačića, s kolorizmom Jerolima Mišea (on je 1937. prisutan na Domićevu »Portretu Vanje Celigoj«), i sve je to bilo vidljivo na zidovima te đačke sobe u Tartaljinovj ulici br. 10.

Svi smo tada lebdjeli u međuprostorima velikih želja i očekivanja, s pomalo podsmijeha (da ne kažem prezira) prema realnom kulturnom zavičaju, s utopijom iznad mogućeg — a ne znam je li to značilo prebacivanje mete, kako se to sada, iz »spasonosnih« ahistorijskih retrospektiva, često misli. Pisac ovih redaka pisao je — u vrijeme kad je vidio tu nadobudnu đačku sobu prekritu do stropa slikama — svoju »Dalmaciju bez umjet-

nosti«, koja i nije bila nego žurba i (ahistorijska opet, a možda i nadobudna) nestrpljivost sama. Je li to ipak bilo zlatno doba obećanja ili, možda, grčevite slutnje propasti što se spremala?<sup>2</sup>

Vrijeme rata bilo je drugo vrijeme zastoja za Svetozara Domića, studij na Akademiji treće (možda korisno, a možda i prijeko potrebno), učiteljevanje na »Učiteljskoj školi« od 1951. do 1953. također je u nekom smislu bilo razdoblje odgađanja; a onda je prešao stjecajem okolnosti u Skopje. Ako ukorijenjenost u stanovitu sredinu i »likovnu školu« nešto znači, te ako razvoj ambijenta, i vlastiti razvoj u njemu i s njim, nešto znače, onda je to još jedno razdoblje u kojemu je naš slikar počinjao iz početka: nov posao i novo snalaženje, bez kritike koja bi bila dovoljno hrabra i dovoljno pažljiva da prati i stimulira. Trajalo je to punih 6 godina, do povratka u Zagreb 1960. A zatim: ponovno snalaženje i nesnalaženje, u sredini koja također zaboravlja, već i zato što se tu mnogo toga dogodilo i što se sve događalo brže.

Nisu to, po svojoj prilici, bili jedini uzroci zakašnjenja. Oni su i unutrašnji, u ne-mogućnosti ili u nevolji da se vlastita produktivnost organizira i nametne. Oni nisu bili samo u zlim (ne samo teškim) prilikama, nego i u nedovoljnosti »tehničke koncentracije« da se sabere nekoliko izložaba i da se svoja pozicija izloži cjelovito i korjenito. Poneka manja izložba u Splitu, Zadru, Rijeci, i poneka slika na kolektivnim izložbama nisu mogle dovesti do prodora koji bi ocrtao tezu što ju je Svetozar Domić zapravo zastupao, i upozorio nas tako na izvorne i nove vrijednosti ovoga nenametljivog i intimnog kolorizma.<sup>3</sup>

2

Iz tog vremena prije rata ostalo je mnoštvo crteža i slika rasutih kojekuda, kod rođaka i prijatelja. Tada je, bez većeg znanja, sve počivalo na samoostvarenju, na vlastitoj orijentaciji. Znale su slične situacije ponekad biti i plodotvorne, ali su znale biti i pogubne. Nije li karakteristično što je Svetozar Domić poslije rata osjetio potrebu da se, 1945, ipak upiše u Akademiju likovne umjetnosti, a taj je studij potrajao, sa specijalkom Marina Tartalje, prilično dugo: do 1951.

3

Domić je izlagao na nekim savezним izložbama već od 1954, a zatim je sa svojom suprugom skulptoricom Borkom Avramovom izlagao doduše u »Salonu Uluh« u Zagrebu 1964, ali sa premalo slika, kao što su zajednički izlagali u Splitu 1962. i 1966, u Zadru 1966. i u Rijeci 1967. Ali nikada nije bilo dovoljno slika, iz nužde prodavanih, a ni njihov intimni karakter nije ih mogao tako lako nametnuti onom zagrebačkom meteu koji je upravo trajao.

<sup>1</sup> U 2. ili 3. razredu gimnazije, sa 12 ili 13 godina (rođen je u Splitu 1918), počeo je slikati. Navraćao je u atelijere (kipara Mirkovića najviše), prošao je 1934. i neki kratak kurs crtanja kod Milana Tolića. Sjeća se izložaba, koje su bile doživljaji onog razdoblja: posthumanih izložaba Plančića, Joba i Deškovića, izložbe »Trogir« Emanuela Vidovića, Grupe trojice, a sam je sudjelovao u organiziranju izložbe »Najmlađi« kod Galića (s Natkom Devčićem, R. Goldonijem, A. Petričićem, A. Maslom, C. Job i N. Šegvićem). God. 1937. upisao je u Zagrebu povijest umjetnosti, i to je bilo prvo skretanje sa stvaralačkog puta, zastoj koji će se kasnije osvetiti.

Govorim o kolorizmu jer se on upravo razvijao postupno (navodno su ga boje Skopja izazvale — prema riječima samog slikara) od 1954. do 1955, ali nekoliko slika iz Splita, iz očeve »tangarije«, pokazuje kako je stari zavičaj uvijek ostao prisutan. Ako od njih navedemo »Fragment ambijenata« (Dom JRM, Split) iz 1958, a od skopskih slika »Jutro« iz 1956. (vl. Posarić, Zagreb), dobit ćemo samo pojam o rasponu unutar kojega je Domić tražio nove vrijednosti. Čak iz tih crno-bijelih reprodukcija vidimo što ga je zanosilo: svjetlucaње stakla na »botiljunima« tangarije i žuto svjetlo žita na jutarnjem pejzažu — ali uvijek je to svjetlo obojeno. Ono je sada započelo svoj pohod u svijesti slikara i na njegovim slikama. Izviralo je, zacijelo, iz cijeloga dotadašnjeg njegova iskustva, ali ne možemo zaboraviti pretke iz izravne linije: Emanuela Vidovića iz svih razdoblja, rekao bih, ali uvijek s ugođajem sjetnim i nostalgичnim, čak i onda kad je krepuskularizam secesije bio dvadesetih godina svladan suverenom prisutnošću boje; i Marina Tartalje, učitelja iz Akademije, koji je svaki »luminizam« isključio iz svoga kromatskog osjećaja svjetla. Svetozar Domić vratio je svjetlo u sliku, ali i u boju, odnosno s bojom, i to je bila njegova uloga u toj descencijaciji — za razliku od akromatskog luminizma Ljube Ivančića i Jakova Pavića.<sup>4</sup> Prema toj Ivančičevoj mistici svjetla koje je za poruku dovoljno (ugodaјnu, regionalnu, pa i povijesnu) i Jakovu Paviću kojega je svjetlo dovoljno samo sebi i po sebi, svjetlo Svetozara Domića nastalo je između traženih motiva ili predmeta (žitnih polja, rijeke i na kraju samo rasvijetljenih zidova) i vlastite ne-lokalne poetizacije koju je slikar izvlačio iz duga iskustva. I to je ovo skopsko razdoblje, s nizom slika koje su se rasule kojekuda, a koje su nastajale u sve većem sažimanju, u dugim i mučnim elaboracijama. Stara sezanišćka muka i tartaljinski način dugotrajnih studija s prozirnim lazurima sigurno su dugo opterećivali toga slikara, i dok je oko njega tutnjao priliv novih ideja i provokacija, on je u vlastitoj tišini započinjao izgradnju svoga lirskog svijeta. Iz 1954. datiraju prve redakcije »Crvenog zida« (a donosimo, iz tehničkih razloga, jednu njenu kasniju varijantu), i očito je iz svega toga da je u toj osamljenosti sve visilo na niti: izvuci se iz nje, stvoriti u sebi nove slikarske mogućnosti koje će ovoj staroj bitki (boje i svjetla) dati novu kvalitetu. Dva prozora na crvenom zidu nekog dvorišta i nekoliko grana pred njim — što je tu bilo »objektivno« i pred-metnuto? Kako je neka nova umjet-

nost mogla živjeti, i koliko je dugo mogla »hraniti se« na tom fragmentu svjetla? Očito, slikarstvo Svetozara Domića tražilo je svoju postojbinu.

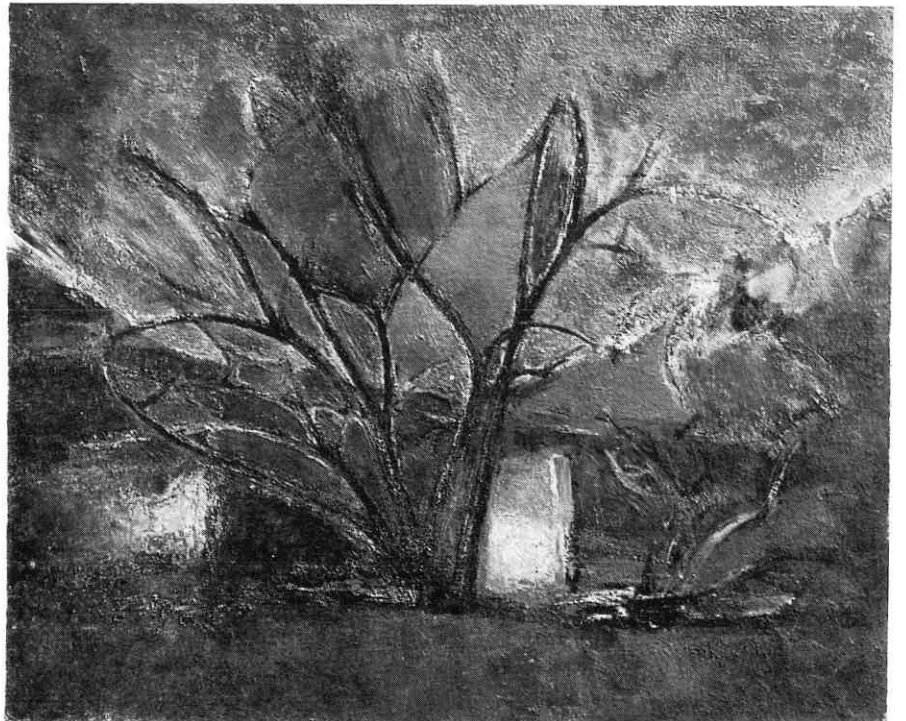
Ono je tu postojbinu našlo. Ne više u starom kraju, niti u nostalgijama Splita i Trogira, pa ni u Ivančičevim ribarskim kuhinjama i konobama, nego u umjetnom urbaniziranom svjetlu grada, u gradskoj noći. A boju je uz to trebalo sačuvati, ili nanovo otkriti, u tom novom podneblju, stvoriti je zapravo ni iz čega u umjetnosti, i to je smisao pojave koju je naša kritika morala zapaziti, ocijeniti i podržati je u njevoj modernosti. Što znači ta kvalifikacija u ovom slučaju? Znači relativizaciju motiva (koji ne nestaje) i subjektivnu svjetlost kojom slikar rasvijetljuje te gradske večeri i noći, i boju koja gradi taj rasvijetljeni prostor, ne-danji i ne-stvarni slikarski prostor, umjetnički u neviđenom i dotad nepostojećem svijetu. I to je smisao tih Domićevih noćurna, koji su se već u skopjskom razdoblju od 1953. do 1960. razvijali od tartaljinske »opreznosti« prema sve većem otvaranju registra. Kakav je taj registar i to strukturiranje površine pokazuje najbolje antologijska slika »Motiv u noći« iz 1964, izložena u Salonu Uluha 1964, nastala doduše poslije povratka u Zagreb, ali na starom skopskom motivu. Usporedimo li je sa »Crvenim zidom«, vidjet ćemo koliko je slikar bio uporan u svom kontinuitetu i odan unutrašnjem pozivu određenom tradicijom, duhovnim i tehničkim školovanjem, i vlastitim osjećanjem smisla umjetnosti, te svojim položajem u njoj. Cijela je površina slike dinamizirana inače s nekoliko grana i s nekoliko ravnih linija što razgraničuju bitne planove — prekrita krijesenjem obojene tame, koje se sabire prema nekoliko viših tonova.

Čini se, od tog je vremena Svetozar Domić postigao vlastito mjerilo, koje znači i sigurnost na tom putu. On, naravno, i sada često oklijeva, prerađuje svoje slike, vraća se (od opisivanja, kad mu se ono čini pretjerano ili suviše), kao na nekim slikama nastalim 1965. u Milanu. Možda nam »Foro Bonaparte« može pružiti dojam takve široke rasprisanosti, na koju su ga navela svjetla velikoga grada. Kao da slikar osjeća neprestanu potrebu za sažimanjem, te tako nastaju različite varijante i česte »nove redakcije«, a neke su slike bile i nepovratno uništene. Tako je i »Vlak«, poznat nam sa izložbe 1966. u Splitu, bio u novije vrijeme ponešto prerađen: rasvijetljeni su prozori povećani, neke pojedinsti su brisane, a senzacija noćnog vlaka zgusnuta je oko nekoliko žutih, zelenih i crvenih mrlja. »Radionica u noći« iz 1969. maksimalno je

<sup>4</sup> G. Gamulin, Ljubo Ivančić, Zagreb 1965; Z. Mrkonjić, Slikarstvo Jakova Pavića, Život umjetnosti, br. 17, Zagreb 1972, str. 44 i d.

jutro,  
1956

motiv u noći,  
1964











reducirana već u invenciji, i tu je ponovo samo jedan zid u središtu pažnje, odnosno on predstavlja jedan moment grada u noći, dematerijaliziran, simboličan zapravo, koji je nosilac koncentriranog svjetla i ujedno poetičnosti naših poznatih gradskih večeri, kad za besciljnih šetnja tražimo tu poeziju života između zidova, izloga i odraza na asfaltu ili na ponekoj krošnji. Često nalazimo kod Domića te gradske krošnje, i sve češće nailazimo na nove i drugačije svjetlosne situacije, na večeri i predvečerja, koje je slikar nanovo otkrio. Tako je u »Predvečerju u Trnskom«, 1971, opet pred nama jedan zid i dva stabla pred njim, ali dovoljan je da ponese plavo-ljubičastu poetičnost trenutka; tako nam se i smisao te umjetnosti otkriva: kakva je to kompenzacija pronaći ljepotu (unijeti ljepotu) u takvu četvrt kao što je Trnsko! Kako se rascvala ta dugo tražena kromatska zvučnost u »Jutru« iz 1971\* (vl. Komisija za vjerske poslove, Zagreb), koja bi mogla biti znak novog svjetla, možda onoga koje je definitivno svladalo tamu. Čak se i na fotografiji osjeća senzualni optički dodir s tim blještavim ploham razastrtim između mreže golih grana.

Je li to krajolik pred nama, i koji je zapravo njegov »motiv« u ovom slučaju? Rekao sam već: motiv ne nestaje. On je čak sve prisutniji i intenzivniji zato što je lišen svega slučajnog, ili je to »slučajno« i pojedinačno (slučajno pred-metnuto) dobilo takvu hiperboličnu gustoću da nam u sebi predstavlja veliko mnoštvo senzacija doživljenih i zaboravljenih u gradu i oko njega. Svetozar Domić pronašao je umjetničku ljepotu tih naših zaboravljenih doživljaja, jednostavnih inače i svakidašnjih, ali kojima umjetno svjetlo daje privid nestvarnosti. To su trenuci kad zidovi i betonske gromade gube svoju istinsku, urbanu materijalnost, a poprimaju ovu drugu (za našu osjetljivost, za kulturno osjećanje, za povijest našega trajnog postojanja) još istinskiju; kao što je, tako, monumentalna stvarnost ovog »Grada u noći« iz 1971, jednog od nekoliko njih, gdje na minijaturnom platnu nekoliko mrlja stvara dojam fantomagromade, a od ružnog stambenog bloka u predgrađu i motiv i »sadržaj« lijepoga umjetničkog djela. Jer to je i grad pred nama, a ne samo slikarstvo toga slikara, postojbina, dakle, koju je on za svoje slikarstvo pronašao.

