

grgo gamulin

poslije retrospektive

Retrospektiva je, na žalost, bila posthumna. Odnosno, ona je to, u toku rada na njoj, postala.

Naša kritika, vjerojatno, još nije kadra izvesti sve zaključke i ocjene koje ovako opsežna izložba omogućuje, ali dok knjiga o Zlatku Šulentiću bude napisana (i dok ugleda svjetlo dana), i naša će kritička misao zacijelo raspolagati boljim općim informacijama o toku »pozadine« na kojoj se ovo slikarstvo odražava (ili razvija, ili, čak, ocjenjuje); raspolagat će dakle i točnijim kriterijem.

Ali izložba je ipak »problematizirala« odnos ovog slikarstva prema našem situacijskom toku, već i zbog svoga raspona. Kako jedna formirana likovna svijest, sa stanovitom mjerom senzibilnosti i iskustva, koja se oblikovala u samim počecima naše Moderne (druge po redu, rekao je već netko), može potrajati u tom toku, reagirati na nj, mijenjati se i sama? Na kojem planu? Općeg razvoja suvremene umjetnosti? Svoga unutrašnjeg iskustva? Koliko su te »formacije« bile čvrste, a koliko su popuštale pred naletom novosti; i koliko je on sam u hrvatsko slikarstvo unosio spontano svoja iznašašća? München od 1911. do 1914. i mjesec dana boravka u Parizu — a nakon toga nešto što je upravo ova izložba otkrila: »Portret dra Žanića«, točnije još u toku studija, ali (vjerojatno) poslije izložbe Miroslava Kraljevića koja je »označila epohu«. To je diskretni i, možda, nesigurni sezanimizam, ali koliko drugačiji od Kraljevićeva: bez velike sigurnosti, doduše, ali s apsolutnom psihološkom penetracijom. Već prije toga nastao je nedovršeni »Portret Dragice Katić« — nešto što zacijelo već »obećava slikara«.

Ne znamo koliko je i tu prisutan Kraljević, u onim svijetlim bojama, ali da »Kasna jesen« iz 1913. već označuje emancipaciju od te »konstante« našega drugog desetljeća, to je za ovaj trenutak bilo odsudno. Zlatko Šulentić je tu zaista slikao samo vlagu jeseni, mokro lišće i zemlju neke ulice u Glini, a sve se to događalo nekoliko godina prije osnivanja Proljetnog salona i prije izbijanja rata. Nije u to doba više u Zagrebu bilo ni Oskara Hermana ni Ive Benkovića. Smrti i egzodusi! Hermanov »Pejzaž iz okolice Zagreba« iz 1908. i Benkovićev »Dalmatinski pejzaž« iz 1910. (iznenađujuća i neobjašnjiva slutnja kasnijeg Šimunovića) bile su tek »prethodne heterodoksije« koje su utonule u našu provincijsku tamu, i zato je ovaj proplamsaj jednog novog i drugačijeg izraza imao izvanredno značenje; proplamsaj, kažem, jer što se moglo (genetički) konstituirati u to ratno doba, bez izložaba i bez kulturnog slijeda?

Bili su to kamenčići mozaika koji će se tek kasnije složiti u jednu nama dragu, ali nužno heterogenu cjelinu: »Autoportret« Vilka Gecana iz 1912.¹ i doista ekspresionistički crtež »Pobuna« iz 1914, »Autoportret« Ljube Babića iz 1914, »Most Milivoja Uzelca« iz 1916, ali nastao u Pragu (prema izjavi autora upravo te godine)², a 1915. Zlatko Šulentić je, služeći vojsku u Karlovcu, naslikao nešto što je označilo posve novu, sintetičnu viziju predmeta — a »predmet« je bio slikarev drug, Stanoje Jovanović — »Čovjeka s crvenom bradom«; sliku, izloženu u proljeće 1916. na prvoj izložbi »Hrvatskog proljetnog salona«, a netragom izgublenu u Ženevi 1920. na VIII izložbi »Proljetnog salona«.³ Bio je to također prodor iz Kraljevićeva svijeta, i to ne samo zbog lake, »nonšalantne« obrade koja je sezaniistička u nekom zaista modernom smislu, nego i zbog nove, »bohemske« teme: težak lik riđeg čovjeka u plavom odijelu sjedi, a smioni rez dokinuo mu je noge. Bila je to u tom trenutku najmodernija slika hrvatskog slikarstva, mnogo modernija od »Kasne jeseni« i od još secesionistički koncipiranog pejzaža »Iz Maksimira«, koji je nastao također 1915. i koji ima svoje nesumnjivo likovno značenje zbog »nove« sinteze toga secesionističkog »kadriranja« i meke slikarske obrade.

Treba, naravno, znati da je »Čovjek s crvenom bradom« nastao u izolaciji jedne karlovačke kasarne, i da su se u njemu »našla« sva dosadašnja iskustva, a vjerojatno najviše ono jednomjesečno lutanje po Parizu. Bila je to, ipak, u našoj sredini heterodoksija, »neka vrsta prividne dekoncentracije, gubitak sistematske discipline«,⁴ zapravo početak nove diverzifikacije u prvom postmünchenskom razdoblju. S »Kasnom jeseni« na prvom salonu 1916. i sa »Čovjekom s crvenom bradom« na VII izložbi 1919. Zlatko Šulentić je u »prvom redu«: Vilko Gecan vraća se tek iz talijanskog zarobljeništva i radi 1919. svoj duhoviti »Portret mladića«, sezaniističke »Mlinove« iz 1919. (koji su otkriće nedavne retrospektive) i ekspresionističku »Viktoriju« iz iste godine,⁵ a isto se tako vraća iz Praga i Milivoj Uzelac. Njegov »Zeleni akt« iz 1918. i niz portreta iz 1919.⁶ komparativni su osloni za spomenuta Šulen-



1

J. Ladović, Vilko Gecan, katalog izložbe, Zagreb 1961, br. 2, sl. 2.

2

J. Vrančić, Milivoj Uzelac, katalog retrospektive, 1971, br. 1.

3

G. Gamulin, Šest desetljeća slikarstva Zlatka Šulentića, Život umjetnosti, br. 9, 1969, str. 49.

4

B. Gagro, Slikarstvo »Proljetnog salona« 1916—28, Život umjetnosti, br. 2, 1966.

5

V. i J. Ladović, Vilko Gecan, katalog izložbe, Zagreb 1972, sl. 16, 19.

6

J. Vrančić, n. dj., sl. 5 i 6—8.



tićeva djela od 1913. do kraja rata; i za ona, dakle, koja smo tu i tamo nazvali ekspresionističkim, a koja su najradikalnije predstavljena »Portretom dra Stjepana Pelza« iz 1917. Ne treba zaboraviti, riječ je ipak o portretu, a time je situacija ovog djela izrazitija. I čovjek (model) i stil postigli su jedinstvo, u zaista umjetničkoj ravnoteži, kakvu će Šulentić (u portretu) ponovo postići tek oko polovice trećeg desetljeća. Ruka je postala znak stila, kao boja, uostalom, a ravnoteža (sinteza) boje i oblika održava ovo Šulentićevo djelo na razmeđu secesije i ekspresionizma, ovog našeg, zakašnjelog, schieleov-ski morbidnog, koji će ostati epizoda ne samo kod Zlatka Šulentića nego i u cijelom našem slikarstvu.

A kad se »ekspresionizam« i bude nešto jače »pripovjedački« razvio (pomišljamo na Varlajeve slike »U krčmi« 1920, »U gostionici« 1923; te na Gecanova djela »U krčmi« iz 1922. i »Četvoro kod stola« iz 1923), bit će to već u kontaminaciji s neoklasicizmom ili zakašnjelim kubizmom; ili će, kao kod Uzelca, biti prvenstveno eksponiran s anegdotom, situacijskom (»Venera iz predgrađa«, 1920) ili fizionomij-skom (»Ženski portret s umjetnikom« i »Autoportret s krastavcima«, 1920). Može se čak i prihvatiti da

likovi ovog našeg ekspresionizma uglavnom glume »ekspresionistički literarni sadržaj« — to nije u načelu neka pejorativna kvalifikacija — jer je u tom slučaju cio ekspresionizam »literatura«, od Ensora do Karla Hofera; mislilo se, naravno, pri tom na nedostatak izražajnog djelovanja oblikom i bojom, i to upravo predstoji našoj historiji umjetnosti (retrospektivnoj, teoretskoj kritici): utvrditi ekspresivnost likovne forme od Šulentićeva »Portreta dra Stjepana Pelza« 1917. do, u našim prilikama senzacionalne, »Crvene kuće« Vladimira Varlaja 1923, sa svim »kratkim epizodama« koje su ipak potrajale i dale živost tom likovnom proljeću, i sa svim sporadičnim tangentama koje su u taj nervozni ali (za nas) maksimalno stvaralački tok ušle odmah poslije završetka rata; a među kojima je »Autoportret« Marina Tartaglie (iz 1917, izložen 1919) bio moment »hvatanja koraka« baš u vezi sa čisto »likovnim ekspresionizmom«. Osim njega najslobodnija je slika hrvatskog ekspresionizma »Ribari na Capriju« Ignjata Joba iz 1921. godine. Uspoređena s njima, čak i »Magdalena« Milivoja Uzelca iz 1921. glumi (mimički i pantomimski) svoju ekspresiju, unatoč prilično »radikalnoj« izražajnosti boje; o »Kokoti« iz 1920. godine da i ne govorimo.⁷

7

J. Vrančić, n. dj., br. 35 (i str. 45), br. 27.

Zapravo, »otrežnjenje« od ekspresionizma počinje za Zlatka Šulentića već s »Primorskom ulicom« iz 1918, koju je slikao u Novom Vinodolskom kad je tamo boravio s Jerolimom Mišeom (i on je radio taj isti motiv, na sličan način, a čini se i Varlaj). Za ocjenu Šulentićeve uloge u hrvatskom slikarstvu važno je i vrijedno sada utvrditi njegovo »ponašanje« u razdoblju toga našeg »neoklasicizma«, kojemu je Marino Tartaglia dao prozirnu finoću svoje apsolutne kolorističke osjetljivosti iz rane sezanišćke faze u Beču 1921. (mediteranske — ostajem uvijek pri tom određenju), Vladimir Varlaj ortodoksnu paradigmu (poslije »Crvene kuće« iz 1923) i »Voćnjaka« iz 1924, a Vladimir Becić svoju dopadljivu varijantu, s vrhuncem, vjerojatno, u »Mirjani« iz 1926. Bilo je to desetljeće (točnije, bila je ta »euklidovska međufaza«), napisao je negdje Božidar Gagro, kao neka »sveobuhvatna karantena« koja bi imala uglavnom »katarktično značenje«. ⁸ Ali i unutar te međufaze postojao je tako širok registar da ga naša kritika još nije uspjela ni sagledati u njegovim osnovnim crtama: Ivo Režek, Vinko Grdan, Leo Junek, Omer Mujadžić, Ignjat Job, Oton Postružnik, Đuro Tiljak i drugi, među kojima likovi i autoportreti Lea Juneka već ulaze u neku halucinantnu i posve novu razinu⁹; a izvan nje također je od početka postojala druga »slikarskija« struja Ljube Babića, Jerolima Mišea, ili se oslobađala i nastajala brzim ritmom, s novim sezanimom Marina Tartaglie iz 1928. i s prodorima Jurja Plančića i Ignjata Joba. Zatim se tu negdje oko 1927/28. pojavljuje »Zemlja«.

Što se do tog trenutka događalo sa slikarstvom Zlatka Šulentića? — Neke »karike u lancu« sigurno nam još nedostaju, ali to je bez svake sumnje vrijeme pribiranja novih iskustava. S putovanjima u Španjolsku i Afriku 1920/21, u Holandiju i Južnu Ameriku 1923, u Grčku i Carigrad 1924, u Tunis 1925, u Englesku i Belgiju 1929. počinje to osvajanje prostora našega najvećeg slikara-putnika, a s namještenjem za nastavnika u gimnaziji već 1917. počinje onaj nesretni životni okvir koji ga je spustavao tri puna desetljeća. Između tog okvira i putovanja (a ona po vlastitom zavičaju bila su gotovo uvijek slikarska, sa stalkom, platnom i bojama) počelo je »unutrašnje razvijanje« ovog umjetnika

za kojega je netko rekao da predstavlja jednu od konstanti hrvatskog slikarstva. U trenutku opće krize ili početka »karantene« on, koji je u prvom razdoblju Proljetnog salona djelovao izvanredno autonomno i stimulatивно, kao da osjeća pritisak konvencije koja se nametala: od »Portreta Josipa Turića« 1921. koja se ugasila, i ta apsolutizacija oblika potrajat će kod Šulentića dugo, do četvrtog desetljeća. S »Portretom arh. Pičmana« iz 1926. dosegla je vrhunac — to je vrijeme kad i Marino Tartaglia slika svoje »Češljanje« 1925.¹⁰ — ali te iste godine na nekim se slikama već ostvaruje ona prozračnost namaza, još uvijek »tonskog« ili u posve ograničenoj kromatici (»Portret Daisy Vary« i »Renov portret« iz 1926), koja će ostati dugo karakteristična za Zlatka Šulentića, i vjerojatno je to ta njegova »konstanta«, ili bar jedna od nekoliko njih.¹¹ Bitno je, čini mi se, da je u tom načinu ostvario niz remek-djela, koja se »nalaze« apsolutno u stilu, na vrhuncu tog stila koji je postao na poseban način njegov: u »Autoportretu« iz 1929, u najnadahnutoj njegovoj fizionomskoj analizi »Moj otac« iz iste godine (i drugima još ove vrste), a zatim na slici koja magistralno i originalno zaključuje naše treće desetljeće: na »Place du Tertre« iz 1930.¹²

Dva su se rješenja sada, u četvrtom desetljeću, nametnula: zemljaško i, recimo, »kolorističko« — a stavljam u ovom posljednjem slučaju navodnike jer je to pojam odviše širok i neprecizan (srećom), dakle bogat — od ekspresionizma Ignjata Joba do intimizma Tartaglie, Šohaja, Mezdića i drugih, i tu je počelo novo veliko poglavlje »zagrebačke škole«; drugo je rješenje bila »Zemlja«: s novim mislima, ali u kontinuitetu trećeg desetljeća — što je bilo svojstveno i određenom srednjoevropskom misaonom podneblju, s likovnim korelatom u njemačkoj (ranijoj) »Neue Sachlichkeit«. Između te dileme treba tražiti Šulentićev položaj (a može se pretpostaviti da ga je i on

8

B. Gagro, n. dj., str. 54.

9

Katalog »Treća decenija, konstruktivno slikarstvo«, Beograd 1967, sl. 64, 119.

10

G. Gamulin, Marino Tartaglia, Zagreb 1955, str. 21.

11

Ž. Grum, Zlatko Šulentić, katalog izložbe, 1972, sl. 13—22, 27, 28, 26.

12

Jednu predbežnu glosu za ovo naše treće desetljeće, nemirno i konstruktivno u isti mah, trebalo bi već sada napisati upravo u vezi s »pomorom« koji ga je opustošio: od Slave Raškaj, Josipa Račića, Miroslava Kraljevića, Milana Steinera, i s egzodusima Ive Benkovića, Milivoja Uzelca, Lea Juneka, pa i Jurja Plančića koji se u ovu sredinu pozitivno uklopio post factum. To su zacijelo akcidenzi, ali u temelju svih prilika i neprilika leži slabost sredine i ne-sloboda, nesloboda kao prvi uvjet slabosti i nekonstituiranosti, institucionalne i misaone, slabosti kritike i teorije, nedostatak žarišta svijesti o sebi (u vremenu i prostoru) koja nastaje samo u koherentnom javnom mnijenju i u slobodnoj izmjeni mišljenja.



tražio u svome povučenom životu i s teškim opterećenjem zvanja gimnazijskog profesora), s mementom »Grupe trojice« u pozadini. Ta je pozadina tada imala svoju veliku društvenu težinu; danas smo primorani njenu umjetničku težinu spasavati pažljivom analizom. Autsajder je u tom vremenu i Ivo Režek, ali u kontinuitetu iz trećeg desetljeća (s ranim vrhuncem u klasičnoj »Indijki« iz 1926), dakle u neku ruku pandan Zlatku Šulentiću. Tragične bolesti oštetile su ubrzo Vilka Gecana i Vladimira Varlaja, prekinule život Ignjata Joba, Uzelac i Junek su u Parizu, a Oskar Herman tek se vratio u Zagreb. Zlatko Šulentić, magistralno siguran već u »Autoportretu« iz 1929, učinio je naredne godine podvig u Parizu: »Place du Tertre«, posljednji i najviši dommet toga našeg »neoklasicizma« u temi krajolika, i možda ne samo u njoj, sav plošan u ekonomičnosti koja kao da je omogućila kanon stila. Govorilo se o

utjecaju kasnog kubizma, ali tu vidimo jasan kontinuitet od »Primorske ulice«, a u kromatici čak od »Kasne jeseni«. To je sam »dašak« Šulentićeva slikarstva, koji je ovdje dostigao jedan od vrhunaca umjetnosti svoje zemlje upravo delikatnošću svog duha. Koji je njegov stilski doprinos u svemu tome?

Upravo u dovršenju stila, u vlastitoj i posebnoj varijanti. Perfekcija izraza dostiže tako vrijednost prodora. Neka nam netko pokaže, u ovom načinu oblika napetih izvanjskom ekspresijom a u tom našem trećem desetljeću, akt tako suptilan i čist kao Šulentićev »Akt s leđa« — a to je već godina 1931. — jednako tako dovršen s najvećom štedljivošću kao i »Place du Tertre«! Da, može se pokazati, u toj temi, adekvatna vrijednost na suprotnom polu ovog desetljeća: na Jobovu »Aktu« iz 1931, ali je jasno: ni jedan ni drugi pol nije više imao mogućnost opstanka; što ne znači da nije imao mogućnost razvoja, »unutar sebe«. I tu bi negdje možda trebalo definirati sam pojam »konstante«, upravo u vezi sa psihološkim i stilskim pritiscima što redovno zapljuskuju (sve brže u našem vremenu) slikare formiranih pogleda i načina. Nisu konstante one koje se ne mijenjaju, zaleđene u svom prošlom vremenu, nego one koje svojim »unutrašnjim evolucijama« tvore trajnu pozadinu novih događaja ili, točnije, žive slojeve na obzorju što se mijenja i rastvara koji, prožimajuće se međusobno, čuvaju svoju stvaralačku samostalnost. Konstante nisu, naravno, ni one koje nestaju u metežu, »ažuriraju« se u brzim promjenama (autonegacijama, zapravo), nego one koje nov odnos vremena prema svijetu — »duh vremena« — prenose u novim stupnjevima zgušnjavanja vizije i apstrahiranja, u traženju novih unutrašnjih ritmova i suzvučja, u novim, neponovljivim izrazima svoje individualnosti. Čak i na »udaljenosti« od nekoliko desetljeća ti se singularni izrazi mogu prepoznati, ali se ne smiju ponoviti. Tako je s općim iscrpljenjem ove naše »Nove stvarnosti« u četvrtom deceniju i slikarstvo Zlatka Šulentića ušlo u krizu koju je trebalo stvaralački prevladati — a nije ni potrebno navoditi nekoliko kritičnih primjera, tj. slikarstvo Varlaja, Trepšea, Režeka, krizu Đure Tiljka, pa Krste Hegedušića potkraj desetljeća (koja će biti svladana tek poslije rata), obraćenje Otona Postružnika — dovoljno je usporediti »Klek« iz 1927. s »Pejzažem sa Šalate« iz 1940. — Kriza iscrpljenja kod Zlatka Šulentića očitovala se (u pejzažu) kod »Gračana«, koji pokazuju da povratka, poslije »Place du Tertre«, više nije bilo. Ili u temi portreta: »Dječak I« iz 1930. na razini je trenutka, s duhovitim mimičkim momentom postignutim apsolutnom štedljivošću koja je odlikovala Šulentića »na kraju razdoblja«; ali »Dječak II« iz 1932, »Dječak III« iz 1934, pa i fino i prozirno modelirani »Dječak IV« iz 1935. u tom su razdoblju već izvan

vremena, kao što će biti i kasniji portreti,¹³ sve dok se nije, s novim odnosom prema pejzažu, pojavila boja. Samo, i tada će portret dostići (u prvi mah) razinu remek-djela još uvijek u nevjerojatoj redukciji sredstava, pa i boje, i to u »Portretu dra Stjepana Pelza« iz 1946, koji u našem portretnom slikarstvu stoji zacijelo na samom vrhuncu. I gesta i mimika naprosto su nestale u neposrednosti koja je ostvarena s nekoliko širokih bjeličastosmeđih mrlja, u tankom namazu koji na mjestima posve nestaje. A ipak je to portret konkretnog čovjeka, onog istog slikanog 1917. na »ekspresionistički« način.¹⁴

U kojem se vremenu s tom slikom nalazi Zlatko Šulentić? U svom vremenu, koje je upravo zato i naše, jer se nalazi u toku koji je logičan, morfološki i tehnički razumljiv i »opravdan«, bez obzira na kratkotrajnu ekspresionističku tangentu. Kad »Čovjek s crvenom bradom« ne bi bio izgubljen, ta bi »opravdanost« umjetnikova razvoja bila još uočljivija. Pišući jednom prije o toj pojavi naše umjetnosti, čini mi se da nisam slučajno Šulentićevu »neoklasicističku« fazu nazvao »mekim stilom«, premda je ona inače (osim kod Marina Tartaglie) poznata kao »tvrda«, toliko je njegovo modeliranje i tada suptilno i prozirno. Isto sam tako tada novo razdoblje koje počinje polovicom tridesetih godina (u nekom općem i nepreciznom smislu »postimpresionističko«, tj. sazdana na utisku koji slikar prevodi na platno spontanošću lake i senzorne reakcije) označio pleinairističkim, i vjerojatno je to za Šulentića približno najbolja oznaka. Njegova obnova zaista je vezana za prirodu i krajolik, otuda i njegovo postupno »otvaranje« prema boji, nasuprot spekulativnom mediju »tonskog« uobličavanja koje je u našoj sredini bilo prevladalo od 1923. do 1929/30. kao projekcija »antikolorističke« situacije u Evropi ovih godina.¹⁵

Obnovu izvodi Zlatko Šulentić iz svog »mekog stila«, postupno i »na licu mjesta«, reagirajući na predmet, na motiv — u tome je njegova priroda »rođenog slikara«, antispekulativna u neku ruku, ponovo došla do izražaja, i to je njegova konstanta. Već je između dva rata Jerolim Miše pisao o njemu da je »predestiniran za ličnu afirmaciju« i da »ne može maskirati svoj posao« — a očito je da je time mislio upravo

13

Ž. Grum, n. dj., sl. 38, 45, 47, zatim 50, 59 i 61.

14

Ž. Grum, n. dj., sl. 70 i na str. 29.

15

G. Gamulin, n. dj., str. 52.

na mrtvom kanalu
1946

susak
1951

27







na nespekulativnu, antidogmatsku prirodu Zlatka Šulentića,¹⁶ ovu koja mu je 1936. omogućila da naslika prozračni (prozračno obojeni) krajolik »S. Giovanni e Paolo« i još neke druge slike, koje će tek potpuna monografska obrada iznijeti na vidjelo.

Tu se boja rađa pred motivom samim, postupno i polako, jer je — bez stilskih spekulacija — trebalo ponovo stvoriti (novu i drugačiju) »Kasnu jesen«, šulentićevsku sliku, dakle, i ona je sada doista nastajala, od sretne intuicije (bez motiva!) »Samoborskog kraja« 1938, malog »Pogleda na Mirogoj« 1941, zatamljene kromatike »Ranog proljeća« 1942, mnogo »sočnijeg« i u rukopisu rastvorenog »Bačuna« 1943/44. — sve je to bilo »unutrašnje traženje« svog odnosa i unutrašnje sigurnosti, a čini mi se da nije bilo slučajno da je u godini nastanka »Portreta dra Stjepana Pelza«, dakle 1946, nastala i slika »Na mrtvom kanalu I«, novi prototip Šulentićeva pejzažnog slikarstva, koja je zapravo dovršenje minulog impresionizma i njegovo prerastanje: tanki suhi namazi, velike plohe boje.¹⁷ Samo, uvjetni pojam »prototip« treba i ovdje shvatiti u smislu određenog vrhunca, u kojem je došlo do veoma čiste kristalizacije slikareva odnosa, i to zaista »ličnog«, prema prirodi i predmetu. Nikad to nije »zagrebački način« »Grupe trojice« ili kolorizam proizišao iz utjecaja Marina Tartaglie ili iz cézannizma uopće; a dobro se to vidi usporedimo li jednu od posljednjih mrtvih priroda »mekog načina«, onu iz 1933, s velikom »Mrtvom prirodom s konjićem« ili »Plavom vazom« iz 1948: to je traženje izvan cézannizma, i sigurno nikada neće doseći značenje istraživanja i rezultata dosegnutih u oblasti krajolika;¹⁸ ali kako i zamisliti mrtvu prirodu u poslijeratnom vremenu? Da bi to bila neka intimistička, »unutrašnja emigracija«, trebalo je učiniti nemoguće: iznaći, u našoj sredini, poslije Vidovića, Tartaglie, Gecana, Mezdića i Šohaja, nove kromatske mogućnosti, a čini se da je za to trebalo imati drugačije kolorističko »školovanje«, pa možda i drugačiju sklonost za intimnost intérieure.

Da, Zlatko Šulentić, slikar krajolika i ljudskog lika, dat će i u toj temi svoju jednostavnu »Ampirsku uru« iz 1968, a prije toga i — za njegov način klasično ostvarenje — »Cvijeće i školjke« iz 1957; ali veliko područje njegova interesa (rekao bih mnogo veće i od, u ovom vremenu teškog i »nemogućeg«, područja portreta) ostaje krajolik, lice njegova zavičaja. Jer ovaj »pictor et viator«, kako je negdje napisao Igor Zidić, putovao je po cijelom svijetu, ali putujući slikao je — osim nekoliko iznimaka — samo svoju zemlju.

Sve to što se sada zbiva u šestom desetljeću možemo zaista smatrati obnovom Šulentićeva slikarstva, s ciklusima zadarskim (1949), vrbničkim (1950/51) ili uopće kvarnerskim, u kojima neki svijetli pleinairizam dostiže vibraciju najsuptilnije atmosferske prozračnosti — s vrhuncem, možda, u krajoliku bez motiva: »Put u Nerezine« 1958. Klasičan je za tu svijetlu vibraciju i pejzaž »Čikat«, naslikan pred motivom (ulje na papiru) već 1953, ali na platno prenesen tek 1970. I »Šipanski bor« nastao je već 1959, izvanredno djelo toga svijetlog pleinairizma.¹⁹ Pa i u tom, recimo impresionističkom, razdoblju javlja se pojava značajna za slikara pripovjedača (u najboljem smislu riječi, jer je riječ o »opisu« slikarske senzacije pred motivom): prilagođivanje situaciji. Umjetnik već na izvanrednoj slici »Susak« iz 1951, koja se sva pretvorila u svjetlo sâmo, polaže široke svijetle plohe, i njima ostvaruje i prostor i atmosferu bliještećeg podneva u njemu.²⁰ To je još uvijek atmosfera, naravno, kao što će biti i u dramatičnom »Zagrebu zimi« iz 1954, ili u varijantama »Iza kazališta« ili u slikama iz umjetnikova vrta.²¹ Ima u tom razdoblju jedan pejzaž pod nazivom »Borovi u Lošnju« iz 1955, koji kao da temu pretvara u vizuelnu žutozelenu i crvenkastu senzaciju, u kojoj se motiv gotovo gubi; točnije, sama »ideja« borova pretočena je u likovnu senzaciju, kao što se to dogodilo, ali u drugačijoj tehnici, i sa slikom slikanom za Šulentića neuobičajenom energijom, »Moj vrt« iz 1957. Ondje sunce u krošnjama borova, ovdje bujno zelenilo udoline na Ksaveru, ali u spletu nekoliko širokih poteza.²² Samo, iz toga istog vrta pred umjetnikovom kućom postoje dvije gotovo iste vizure, s razlikom

¹⁶ J. Miše u »Kritici«, 1921, br. 4, i u »Hrvatskoj reviji«, 1929, br. 6.

¹⁷ Ž. Grum, n. dj., sl. 49, 51, 55, 57, 63, 68.

¹⁸ Ž. Grum, n. dj., sl. 44, 75, 76.

¹⁹ Ž. Grum, n. dj., sl. 116.

²⁰ Ž. Grum, n. dj., sl. 109, 108, 86.

²¹ Ž. Grum, n. dj., sl. 95, 87, 88, 91.

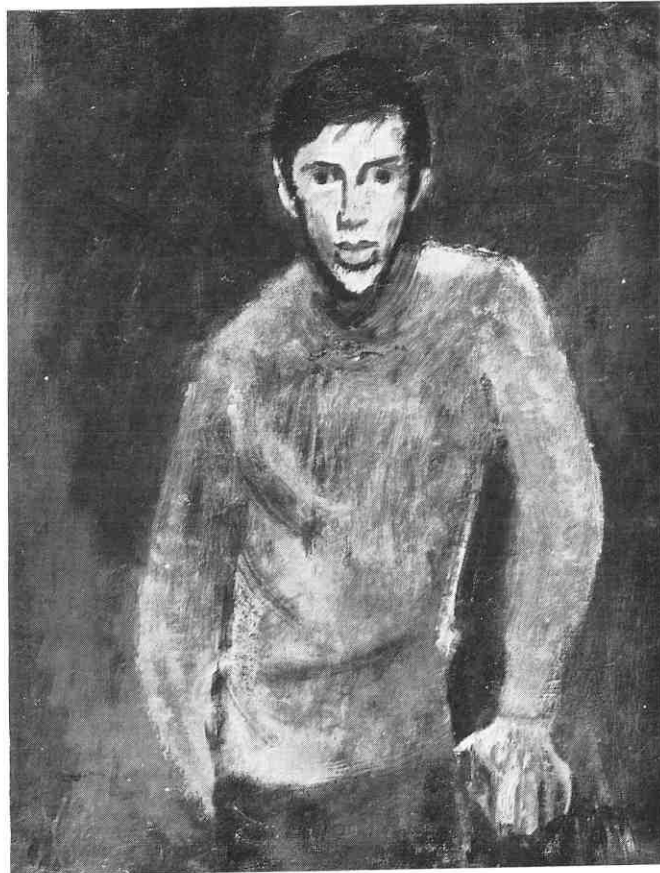
²² Ž. Grum, n. dj., sl. 96, 102.



tek u tehnici koja nas dobro upućuje na smjer kojim se kretao Šulentićev razvoj: »Vrt ljeti« iz 1957. još je dobrim dijelom u atmosferskoj prašini njegova »impresionizma«; dok se »Iz mog vrta«, 1958, već sastoji od mrlja koje grade vertikalnu plohu u jednom planu, i sada možemo dalje pratiti to plošno razrješenje Šulentićevih krajolika: »Sv. Jakov na Lošinju«, 1959, monumentalni, ali ujedno laki i prozračni »Plješivički vinogradi« iz iste godine, dva jednostavna i savršena u toj jednostavnosti »Šipanska polja«, jedno u drami sumračna dana (1968) a drugo (1969) u sunčanom svjetlu, izrađeno kasnije, s kromatikom što se diže — vjerojatno do najveće visine koju znamo u ovog slikara — u krajoliku »Iz Pokupskog Bresta«, 1962,²³ da bi takvom istom plošnom tehnikom na samom kraju svog stvaranja naslikao dramu sâmu: »Velji Rat«, 1970, s »motivom« doduše prisutnim, ali sa sadržajem atmosferske senzacije nepoznate u hrvatskom slikarstvu, a sugerirane s ležernošću koja zapanjuje; dok nas borove krošnje frapiraju škrtošću onih nekoliko širokih poteza kojima su tako efikasno predočene.²⁴

U sličnoj tehnici širokih mrlja, dinamiziranih često s nekoliko vidljivih poteza, nastali su u to doba i portreti, među kojima su sigurno antologijski upravo ovi s izložbe: »Ante« i »Zvonko« iz 1958. i »Mladen« iz 1969. godine, generacijski portreti, tako reći; a njima se pridružuje jedno iznenađujuće djelo iz 1958: »Burmanske plesačice«, gotovo bez sjene, velika površina ispunjena sa dva »znaka« u pokretu, a naslikana s dvije boje, plavkastosivom na ružičastoj pozadini.²⁵

To djelo ostaje izuzetno u opusu Zlatka Šulentića, veliko po rezultatu i po svom smislu: u ovim godinama, na kraju iskustva, postojale su dakle neočekivane mogućnosti, čak ovako radikalnog artizma, novog i smionog — a opet izvedenog iz dugog vlastitog razvoja kao njegov najbolji sok. To su uvijek boje nježne i fine, ali bez onog »prelamanja« u ljubičasto, lila i u nijanse »bordo« koje znamo s mrtvih priroda. Ta je »izuzetnost« znak Šulentićeve otvorenosti i one mogućnosti »prilagođivanja« motivu koja, pogotovo posljednjih godina, postaje ekvivalent i znak njegova uvijek živa duha.



23

Ž. Grum, n. dj., sl. 125. — Zapravo je prva redakcija na licu mjesta nastala 1942, a treća, fina, u starim sfumaturama, 1968, na način sličan pejzažu »Svilno«, iz 1961.

24

Ž. Grum, n. dj., sl. 101 i 110, zatim 115, 117, 135, 128 (raniji od 128), 158.

25

Ž. Grum, n. dj., 113, 114, 163, 107.

Zato je uz »Pokupski Brest« mogao nastati »Čikat«, 1969, ali na temelju stare redakcije iz 1953, i o tim kasnim elaboracijama treba voditi računa kad nastojimo shvatiti kronologiju Zlatka Šulentića. Pravi njegov izraz u tom času jest fenomenalno strukturirani pejzaž »Horvati« iz 1961, sav u vodoravnim ili valovitim potezima, koji je u tragu »Mog vrta« iz 1957, ali i spiritualizirani pejzaž »Svilno« iz 1961, koji je poetizirana kvintesenca tradicionalnog Šulentićeva kolorizma. Tako je, poslije »Plješivičkih vinograda I« iz 1959. (također diskretne kromatike i apsolutne delikatnosti vizije), logično došlo do »uzdignute« kromatike i energije »Plješivičkih vinograda II« iz 1962—1966.²⁶ Unatoč neprekidnom pritisku njegove blage urođene finoće koja je tražila prijelaze i delikatne sfumature (»Zrinjevac« 1963, »Na Krki« 1970), njegova je paleta težila dizanju tona do viših registara, i zato su »Plješivički vinogradi II« jedan od završnih miljokaza Šulentićeva slikarstva, krajolik bez motiva, a najjednostavnije strukture koja se, unutar Šulentićeva djela, mogla zamisliti. Krajolici s motivom (»Villa Medici« I i II, 1957—1969/70, »Tkon na Pašmanu«) rezultati su nedovoljne budnosti kritike, koja prave smjerove nije bila kadra uočiti i stimulirati. Tako je 1968. mogao nastati »Maslinov gaj«, jednostavno djelo lake, ali sigurne strukture, u isto vrijeme, dakle, kad i prva varijanta posve drugačijeg i novog (ekspresionističkog, recimo) pejzaža »Sa Silbe« (1968—1970) u kojemu je našla sintezu neka vrsta stare tradicije Šulentićevih blagih sfumatura s novom kromatskom energijom.²⁷

To je i trenutak »Velikog Rata«, a što je krajolik »Na Silbi« slikar ponovio još jednom i u još boljoj varijanti, dokaz je njegove osjetljivosti za polivalentnost odnosa, ali i za neprestano traženje vlastite sinteze kojom će moći sugerirati taj promjenljivi odnos prema kraju i trenutku toga kraja.

Što je kraj i što je krajolik? — to je pitanje s kojim se tu sudaramo, i s kojim se Zlatko Šulentić stalno sudarao, osobito u posljednja dva ili tri desetljeća svog stvaranja. I kad dobro znamo kako je to pitanje riješio Oskar Herman, upravo u isto vrijeme, i to veoma korjenito, prebacivši krajolik u svoju apsolutnu imaginaciju (tj. u rezultat sveukupnog životnog iskustva), ili, možda, svoju imaginaciju u krajolik — nije teško zamisliti situaciju, dileme (i patnju čak) slikara koji nije imao ni takvu sklonost ni takvo školovanje. I kad znamo da se veliki i plodni dvostruki tok traženja i rješenja Frane Šimunovića i Otona Glihe — koji je u toku desetljeća i pô održavao ravnotežu tako potrebnu našem pojmu i težnji prema samostalnosti našeg slikarstva — na kraju do neprepoznatljivosti »stanjio« u svom odnosu prema motivu, nije teško zamisliti značenje ove Šulentićeve uporne vjernosti viđenom i doživljenom, uvijek iznova viđenom i na drugi način doživljenom. Oslobođen (svojom tradicijom, generacijskom pripadnošću ili posebnom osjetljivošću) potrebe stvaranja svoga kanona, trouvaillea, svog apsolutiziranog znaka, Zlatko Šulentić je ostao dokraja »otvoren« motivu, sposoban da ga gleda i slika, i da ga prebacj u novi sloj postojanja, u svoje slikarstvo, individualno i prepoznatljivo, uvijek s mogućnošću iznenađujućeg obrata, ili bar varijacije, ili nijanse, i to često s vrhuncima koji su korespondirali sa suvremenim zahtjevom sinteze. To, naravno, nisu bili »slikarski« znakove Ive Dulčića (kao »Hvarske vale«, a pogotovo ne kao »Požar na otoku«), ali su bila slikana značenja, smislovi pojedinih krajeva, uvijek ostvareni u neistraženim i neiscrpnim prostorima što se prostiru između motiva i oka, između prirode i umjetnika.

U tom je smislu Šulentićevo slikarstvo uvijek bilo »spiritualizirano«, u različitim stupnjevima doduše, kao što je različit stupanj oduhovljenja razlikovao »Kasnu jesen« od »Place du Tertre«. Možda su ta dva djela i ta dva stupnja označila i za kasnije doba granične linije do kojih je Zlatko Šulentić u svom približavanju i udaljavanju, u konkretiziranju i imaginiranju pejzažne teme želio i htio doći.