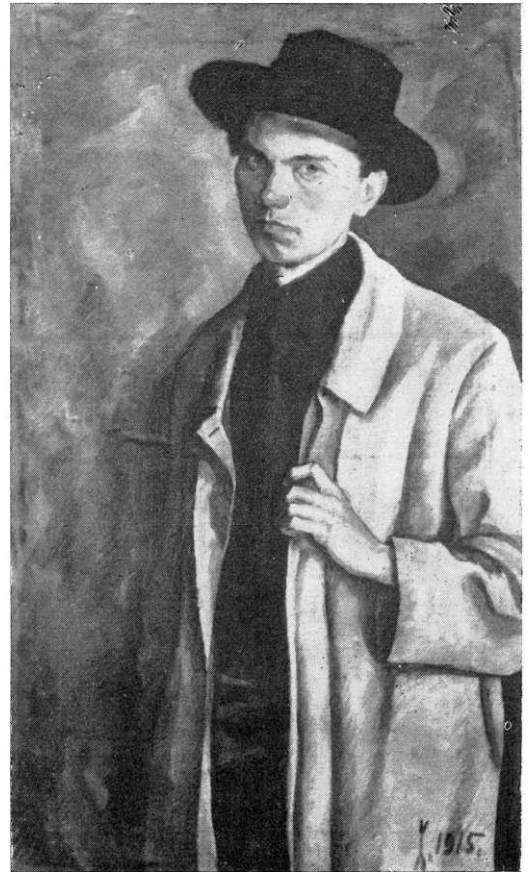




grgo gamulin

**šest desetljeća
slikarstva
zlatka
šulentića**



zlatko šulentič
jesen, 1913.

48





Prije dviju planiranih izložaba Zlatka Šulentića u 1969. pišem, kao mogući predgovor, ove retke koji bi trebalo da premoste punih šezdeset godina i da povežu fragmente koji su nam znani i neznani, blijeđa sjećanja na slike i na izložbe, na događaje i doživljaje koji su ostali zapretani u zabilješkama i novinskim izrescima; a najčešće ni tamo: nestali su u prošlosti. Šezdeset godina koje ni kritika ni povijest umjetnosti nisu savladale. Očito, i Zlatko Šulentić dijeli sudbinu naše historije i naše ograničene sadašnjosti.

Pišem, dakle, ove prigodne retke prije stvarne kritike i, naravno, prije povijesti umjetnosti, a oni zacijelo neće ispuniti prazninu, niti će isplatiti dug što ga naša sredina još duguje ovom umjetniku. Duguje ga zapravo i samoj sebi. Gledajući unatrag (a danas je već teško u imaginaciji i zamisliti ono davno vrijeme prije prvoga svjetskog rata) čini nam se kao da su desetljeća bila brža od nas i od naše mogućnosti autoidentifikacije, i naše znanosti, u onom vrtoglavom prolaženju kroz događaje i stilove, kad smo »dostizali historiju«. Prolazile su škole i pravci, smjenjivale su se grupacije i izložbe, između dva rata i poslije drugoga svjetskog rata, a Zlatko Šulentić živio je i slikao. Dvadeset je godina bio profesor na srednjoj školi, deset godina na Akademiji, a još za vrijeme studija, 1913, naslikao je jedan pejzaž (»Kasna jesen«) koji je ostao na početku našeg 20. stoljeća kao svjež i neobičan fenomen našeg slikarstva »između stilova« — netko bi možda rekao fenomen postimpresionizma — poslije Hermanova »Pejzaža iz okolice Zagreba« te pariških mostova i parkova J. Račića i M. Kraljevića; ali ako bi trebalo govoriti o fizionomijama naših predjela, trebalo bi reći poslije Kraljevićevih slavonskih pejzaža i slabo poznatog, ali za nas stilski tako ranog. »Dalmatinskog pejzaža« Ive Benkovića iz godine 1910. Odmah poslije njih, ali nezavisno od njih, prenoseći neka minhenska iskustva, ali ne isključivo, a niti prvenstveno iskustva Akademije, Zlatko Šulentić je naslikao ovu vlažnu »Kasnu jesen«, u Glini, bez motiva zapravo, jer one tri seljanke samo su mrlje što ih traži kromatska ravnoteža površine, ali i one zacijelo ulaze u ovaj lijepi ugođaj jednog malog kutka zemlje. Bilo je to ipak poslije jednog boravka u Parizu, kamo je pošao iz Münchena i proveo mjesec dana, tako da možemo govoriti o prvjoj sintezi svih ranih iskustava mladog slikara.

Zatim su i ugođaj i slika bili zaboravljeni u našoj umjetnosti, jer se to početno razdoblje u konstituiranju našeg slikarstva odvijalo u znaku rata a pedagoški između privatne škole Tomislava Krizmana i »Više škole za umjetnost i obrt«. Što se formalne i slikarske strane tiče, to se konstituiranje odvijalo u znaku zakašnjelog nadolaska ekspresionizma koji

je, uz ostale pojave ovog našeg praznog, »međustilskog« razdoblja, tek ulazio u našu umjetnost. Tako se sve taložilo u tim počecima, intuitivno, heterogeno i »slučajno«, između našeg Münchena i secesije, Medulića i »Proljetnog salona« in statu nascendi, a drugi ugaoni kamen u razvoju Šulentićeve pejzažistike je onaj, zapravo još secesionistički, izrez »Iz Maksimira« (1915). Već je Ljubo Babić pisao da je Šulentiću »širina zahvata«, koju je i Pjer Križanić primijetio 1921. (u »Kritici«), ostala još iz Herterichove škole, i možda je to vidljivo u oba ova mala stilska miljokaza našega drugog decenija, nastala iz čiste nadarenosti ovog slikara, u vrijeme školovanja i dok je vojsku još služio (1915—1917). »Autoportret« iz 1915. još je jedan primjer takve širine zahvata, i smirenog nekog slikanja koje još nije bilo zahvaćeno »ekspresionizmom«.

Ovaj se tek priprema, i ma koliko mi taj pojam iz opreznosti stavljali među navodnike (i pojam i slična iskustva bila su naime tada tuđa Zlatku Šulentiću), sigurno je da je upravo ova rana faza našeg slikara bila posve samostalna komponenta, jedna od nekoliko njih od kojih je »Proljetni salon« i nastao. Izlagao je Šulentić već na prvoj izložbi 1916, a na izvanrednom portretu »Ljube« iz 1917. vidi se kako se boja oslobađa zaista u nekom ekspresionističkom smislu. Naravno, taj je ekspresionizam »uvjetan« i posredan, onaj koji se nalazio u atmosferi vremena. Za vrijeme minhenskog školovanja izložbe impresionista, Gauguina i ostalih veličina tog časa gostovale su u Münchenu, ali dodir s »Plavim jahačem« Šulentić nije uspostavio, kao ni s drezdanskim »Mostom«. Pa ipak, na »Portretu dra Stjepana Pelca« (1917) ne samo što je boja već oslobođena, nego ta nova izražajna temperatura ulazi i u mimiku lica i u crtež velike koščate ruke položene na prsa. Za kasnije izgubljeni portret »Ččvječka s crvenom bradom« iz 1915. Pjer Križanić je pisao da je bila najbolja slika na VII izložbi Proljetnog salona (1919), a 1920. godine isti pisac piše da je Šulentićeva tehnika »karakteristična za stari akademski način slikanja«. Bilo je to doduše prilikom slikareva povratka s putovanja po Španjolskoj i Africi i čini se da je u tom poratnom razdoblju već došlo do stanovitog smirenja. »Čovjek s crvenom bradom«, nastao u nekoj karlovačkoj kasarni 1915, zapravo je portret slikara Stanoja Jovanovića (u širokim plavim i sivim planovima s akcentom crvene brađe), a poznat nam je sada samo po jednoj jedinosti sačuvanoj blijedoj fotografiji: nestao je, naime, u Ženevi već godine 1920. na VIII izložbi »Proljetnog salona« — gubitak koji je ostao nenadoknađen u našem slikarstvu.

Počinju, sada, u 3. desetljeću, duga i česta Šulentićeva putovanja od Carigrada do Brazila i po go-

tovo svim evropskim zemljama. Bila su to zapravo hodočašća (prirodi i umjetnosti) jednog duha koji je sav otvoren svijetu i životu, i to na svoj »urođen« slikarski način, bez spekulativnih projekcija, ali sa svježim opservacijama rođenog slikara. Pa ipak, jedna opća koncepcija, značajna za naš 3. decenij, bila je projicirana u to vrijeme i u slikarsku viziju Zlatka Šulentića: to je onaj način što ga u Beogradu ponekad nazivaju »konstruktivizmom«, a koji je zapravo bio neka vrsta modernog neoklasicizma nastalog na osnovi poratnog Picassoa i Deraina, ali i slikara njemačke »Neue Sachlichkeit« koji su naravno djelovali i prije nego što su se formalno povezali s poznatom izložbom u Mannheimu što ju je 1925. godine organizirao G. F. Hartlaub. Veoma rano pojavio se u nas taj način tvrdog sintetičkog modeliranja i grubog »koloriranja« u slikama Dobrovića, Varlaja, Trepšea, Joba, Milunovića, Becića, a u opusu Zlatka Šulentića trebat će još istražiti: s kakvim se modalitetima kod njega očitovao u razdoblju između putovanja u Afriku i u Španjolsku 1920—1921, i II samostalne izložbe u Zagrebu 1927, ili, bolje, do boravka u Parizu 1930. U to razdoblje ulaze svakako već shematizirani pejzaži poput »Motiva iz starog Zagreba«, 1925. danas u nepoznatom vlasništvu, i portreti poput onog »Dra Pičmana«. Čini mi se da finoća »osjećanja tona« i tu čuva našeg slikara od one opsesije »rorova« (cijevi) iz našeg trećeg decenija, a to se osobito vidi na nekoliko izvanrednih djela: na »Autoportretu«, i na portretu »Moj otac« 1929, koji na klasičan način demonstrira što znači provesti tonsku analizu volumena u cilju i u funkciji fizionomijske i tipološke analize. To majstorstvo tona značilo je spasonosan i postupan izlaz iz »umjetnosti cijevi«, a oko 1930. i poslije te »pariske« godine ova finoća modelacije kao da se još više razrješava u sfumaturama jednog mekog razdoblja koje će, čini se, obuhvatiti čitav 4. decenij sve do, isključivo, »Ranog proljeća« iz godine 1942. Taj meki stil Zlatka Šulentića prisutan je već u »Dječaku« iz 1930. godine, uvijek u službi fine duhovne karakterizacije, kao i u malom »Aktu s leđa«, 1931. (vlasništvo D. Ivaniševića), ili u remek-djelu tog vremena i naše umjetnosti uopće: u »Place du Tertre« koji je nastao, na licu mjesta, »na motivu«, u toku trenutnog nadahnuća, reklo bi se, no ja bih radije rekao da je i to bio rezultat stila, sigurna i disciplinirana unutrašnja vizija kojom slikar nagonski, u trenutnom procesu analize i sinteze, stilizira »viđenu sliku«, odbacuje suvišne pojedinosti i lokalne boje. »Place du Tertre« je doista čudesna demonstracija stila izgrađenog s nekoliko najjednostavnijih elemenata i sa tri ili četiri boje, svakom u veoma uskom registru tonova, prava lekcija iz miesovskog načela: manje je više. Moglo se pomisliti da je tu bila posrijedi i neka izravna »post-

zlatko šulentić
krčki pejzaž, 1952.

51



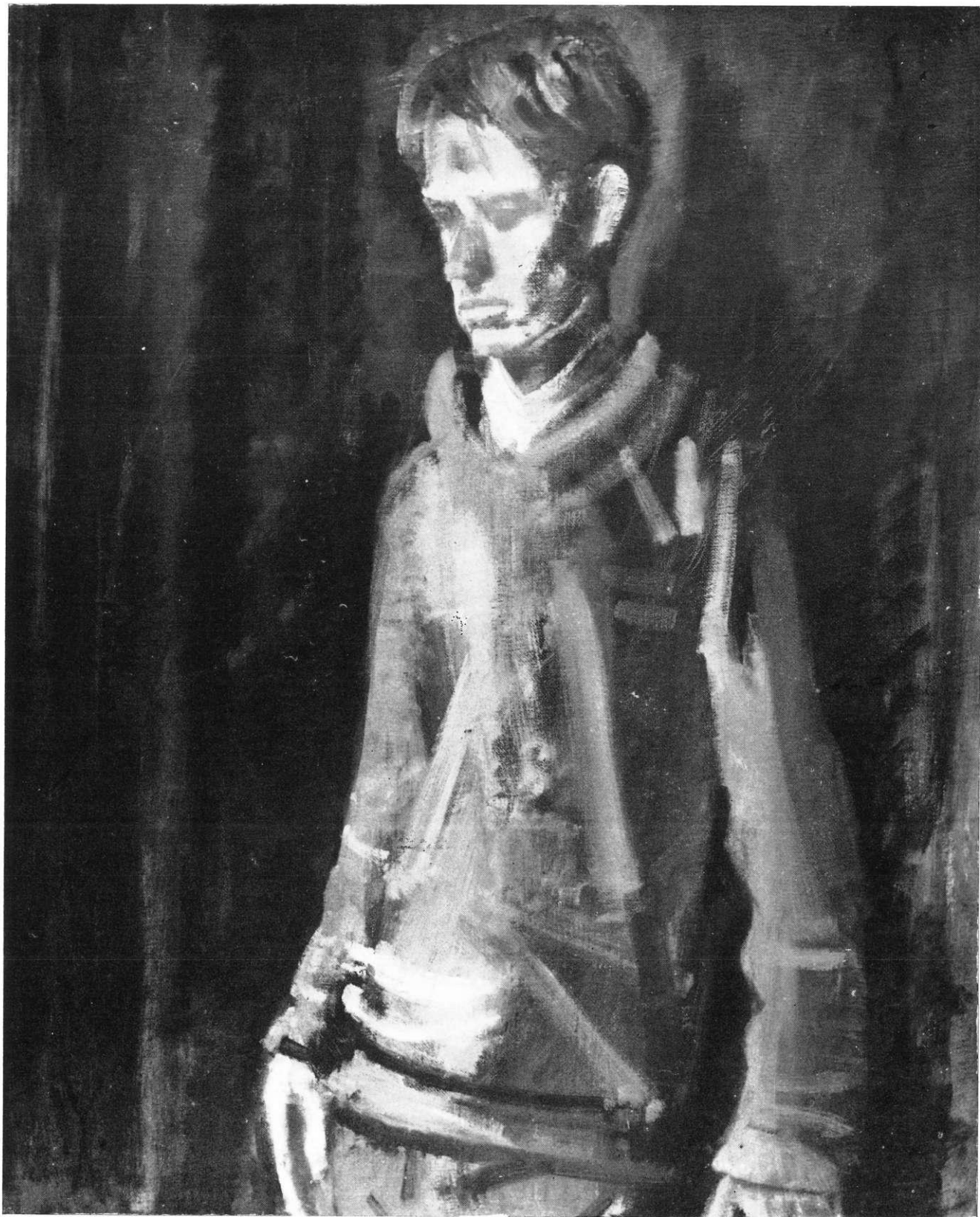
kubistička« lekcija, ali ona je premalo racionalna, a odviše organski vezana sa čitavim Šulentićevim trećim decenijem, a da bi se moglo govoriti o izravnom utjecaju boravka u Parizu. Kao da su unutrašnji tokovi slikarstva Zlatka Šulentića bili neobično snažno ukotvljeni i ustaljeni tako da ih ni senzacije Pariza i »pariske škole« nisu mogle skrenuti iz dubokih korita. U tom času naši su slikari, došavši u ovo žarište, jasno i otvoreno preuzimali iskustva stara i relativno nova: iskustva Cézannea i Gauguina, Matissea i Soutinea, Vlamincka i Lothea, ali Zlatko Šulentić je i poslije povratka nastavio svoje stare tokove cijelo desetljeće, sve do »Japetića« iz 1942. Može se postaviti pitanje: je li ta zatvorenost prema »informacijama« (stilskim i duhovnim) nešto što je ograničilo i usporilo razvoj toga slikara? Nije li ta »određenost« možda odviše uska i prerano ustaljena? Gledajući retrospektivno ovih šezdeset godina čini se da drugačije nije moglo biti naprosto zbog ličnog karaktera i nekog poštenog odnosa prema svijetu i prema umjetnosti: uračunavanje informacija ovdje nije dolazilo u obzir, a za potpunu i brzu asimilaciju nisu postojale psihološke i društvene mogućnosti. Ne treba zaboraviti da se naš umjetnik već nalazio u trećem desetljeću slikanja i da se vraćao u malu sredinu, na rubu civilizacije. Pa ipak, unutrašnji tokovi i dalje su tekli.

Zanimljivo je da je već prilikom umjetnikove I samostalne izložbe godine 1921. Pjer Križanić pisao: »Iako ga se vrsta među ekstreme, ne može se u njegovom radu opaziti programatsko pristajanje uz koju struju, jer on u svom razvoju i svatanju ide ravnom linijom posve ličnog usavršavanja« (»Kritika« br. 4, 1921, str. 147). A Jerolim Miše, uvjeren da je riječ o slikaru koji je »predestiniran za ličnu afirmaciju«, pisao je osam godina kasnije: »Šulentić je dramatska figura iz prelaznog doba, sa dužnošću jednog od pionira prve ozbiljne likovne generacije, koja je jednostavno od sudbine osuđena da bude uzidana u temelje... Talenat Šulentićev, koji je eminentno slikarski, traži ustrajnijeg rada i glodanja, i on je tako sagrađen da ne može bledirati i maskirati svoj posao« (»Hrvatska revija« 1929, br. 6, str. 383).

Bila je to, dakle, presuda sudbine? Rekao bih radije, bio je to tridesetogodišnji nastavni rad, uništavajući gimnazijski posao koji je zaokupljao vrijeme i raspoložive energije. Malo je slikara u nas to izdržalo. Pa ipak, ta borba sa sudbinom traje, evo, već šest desetljeća, i lijepo će biti vidjeti na izložbama koje ove godine predstoje kako su plodovi iznutra ipak dozrijevali i kako su se nova razdoblja nizala postupno i logično kao da izlaze jedno iz drugog, i kako se rješenja (rješenja našeg pejzaža osobito) još i danas nižu i tvore jednu odre-

đenu i koherentnu poziciju u suvremenoj našoj slikarskoj historiji.

Kad je naime na početku drugoga svjetskog rata taj »meki stil« Zlatka Šulentića sam od sebe ugasnuo (s vazdušasto modeliranim aktovima, s krajoalicima što se meko prelamaju u širokim plancvima), došlo je najprije do međufaze označene suhim »grafičkim namazom« i posve zagašenom kromatikom; »Rano proljeće« iz 1942. najbolji je prototip toga načina. A zatim se Šulentićeva traženja vraćaju na sitniju tehniku nekog, recimo, postimpresionizma (što je posve neprecizan pojam već uvriježen u našoj kritici), kojom je u svom vrtu na Ksaveru želio postići pleinaire bez analize boje (»Na suncu«, 1944, Moderna galerija Zagreb), ali odmah poslije rata, čim je uzmogao da nekamo oputuje, vratila se njegova stara »širina zahvata«. »Mrtvi kanal« iz 1946. (Umjetnička galerija, Dubrovnik) izvanredan je primjer toga širokoga »postimpresionističkog« načina prvog poslijeratnog razdoblja, a razvoj će se sada relativno brzo kretati prema novom tretiranju naših predjela, oko godine 1950. Naravno, Zlatko Šulentić je ipak »pripovjedač u slikarstvu«, i on je na svojim lutanjima kroz topografiju naših pokrajina neprekidno tražio svoj slikarski odnos prema njima. Uvijek nanovo opisuje i pripovijeda u slikarstvu i »preko slikarstva«, i u toku toga traženja, kad motiv nestane ili se izgubi u gomili sličnih motiva, on spontano nalazi izrazito slikarski odnos. U tim se trenucima najjasnije očituju i vrijednosti novog načina. Nije zato slučajno da se antologijski presjek kroz Šulentićevo slikarstvo (u pejzažu) gotovo poklapa sa slikama u kojima motiv gubi svoju ilustrativnu funkciju, a slika živi apsolutnom i uravnoteženom slikarskom cjelinom. To je u prvom poslijeratnom trenutku bio »Mrtvi kanal«, i niz ostalih pejzaža kao što je »Samoborski kraj«, 1947, a oko 1950. čini se da je to postignuto tek u prvom Krčkom ciklusu iz 1950. do 1951. (»Podne u Vrbniku«, 1950, »Vrbničke grmače«, 1951), dok su nešto raniji pejzaži iz Zadra (1949) bili još odviše zaokupljeni predmetom samim. Ali cjelokupno to razdoblje možemo zbog suhog namaza svijetlih boja, kojima nas je Šulentić iznenadio na svojoj V samostalnoj izložbi u Zagrebu godine 1952. nazvati »svijetlim razdobljem«. Bio je to prvi znak velike poslijeratne obnove Šulentićevo slikarstva, zapravo rezultati koji su označili novo kretanje i novu razinu, a izložba iz 1954. to je još i potvrdila. I najmlađa je kritika tada to zamijetila. Ima u toj skupini slika izuzetne vrijednosti kao što je »Čikad«, 1950. (vlasništvo autora) ili, nešto kasnije, izvanredni pejzaž »Borovi« (iz 1954, vlasništvo autora) sav sačinjen od zelenih i crvenih mrlja; njemu možemo dodati svježju i lapidarnu temperu iz iste godine »Via Appia«, remek-



zlatko šulentić
horvati

54



zlatko šulentić
pejzaž

55



zlatko šulentić
sa silbe, 1968.
maslinov gaj, 1968.

56



-djelo Šulentićeve tehnike improviziranja na motivu samom. Ali već od pejzaža »Na vrhu Rijeke« iz 1959. javljaju se energični široki potezi koje ćemo naći i na obje varijante »Zime« iz 1957. (to je cjelovito strukturiran pogled iz Tkalčićeve ulice), a susrećemo ih i na ostalim žanrovima: u »Cvijeću« iz 1955. (vlasništvo autora) koje je možda najbolje u svojoj vrsti upravo zbog te slobodne tehnike i u »Portretu mladića« iz 1958. Kako su ti široki potezi kista koloristički veoma eksponirani (osim u slikama gdje to funkcionalno nije opravdano, u »Zimi« na primjer), možemo to razdoblje nazvati *kolorističkim*, a jasno je da se u njemu ta tehnika širokih i dugih »pennellata« kombinira s tehnikom »mrlja« koje su najčešće »razmrvljene« i suhe, tako da taj nedostatak sočnosti daje slici dojam krijesenja. Prototip takve mrljaste tehnike je »Krčki pejzaž« iz 1958. (u dvije varijante), a oko njega gravitira nekoliko lijepih krajolika slikanih odreda u primorskom kraju: »Sv. Jakob« i »Nerezine« iz godine 1958, na primjer, dok za tehniku širokih i dugih poteza imamo izvanredan primjer sintetičke vizije bez motiva ali jednostavno strukturirane u pejzažu »Horvati« iz godine 1961, satkanom od energičnih zelenih poteza (također u dvije varijante). Njemu su kromatski bliski krajolici »Ribnjak«, 1961. i »Villa Borghese«, 1962, svi otprilike iz istog vremena, ali s vertikalnom zelenom strukturom. Struktura i kromatika drugačije u »Staroj ohridskoj kući«, 1962, zacijelo najljepšem djelu iz skupine zaostale poslije jedne »makedonske kampanje« u ljetu te godine.

I to je sada veliko stilsko razdoblje Zlatka Šulentića. Ostao je u svom ambijentu, a postigao je u njemu bitno novu kvalitetu, a ne mislim time samo kvalitetu stila, nego i novu vrijednost svoje umjetnosti. U tom novom »ekspresionističkom« načinu nastao je sada niz pejzaža kao što su »Plješivički vinogradi«, 1966, u kojima je sistem ravnih poteza kombiniran s veoma intenzivnom kromatikom; »Pokupski Brest« iz 1964. (vl. Lj. Gašparović), sav u širokim mrljama, izrazito plošno projiciran na jednu ravninu, zapravo nova varijacija jednog »impresionističkog« pejzaža iz 1942; izvanredno uravnotežen pejzaž »Svilno« iz 1961, boja suzdržanih u svjetlozelenim, ljubičastim i žutim registrima; i još nekoliko njih. A, naravno, nije bilo lako istu morfologiju, tačnije, isti rukopis održati i u portretu (»Ksenija«) ili u mrtvim prirodoma. Na problem stilske koherentnosti naišao je tako naš slikar ponovo i u osmom decenija svog života, i u šestom deceniju stvaranja.

Bio je naime naviknut na sivila i na smirene boje, slikao je mnogo intimnih mrtvih priroda, cvijeća, lutaka, mnoštvo portreta (1963. priredio je retrospektivu »Pedeset godina portreta«); bio je navik-

nut da priča o pejzažu, da slika što je vidio; nov način uključuje mnogo jaču i bržu transpoziciju i strožu selekciju unutar samog kreativnog akta, i sigurnost izraza unutar izgrađenog načina — i to u svim žanrovima.

Samo, tko može biti siguran da taj način širokih slobodnih mrlja i intenzivnih boja može iscrpsti odnos prema svijetu i prirodi jednog slikara koji je tipičan putnik i »putopisac«? Ne pokazuje li »Svilno« mogućnost mnogo diskretnijih skladova? Pa tako i »Maslinov gaj« (1968. prema skici iz 1963), pejzaž izvanredne svježine, ili »Šipanski bor« iz iste godine? A tu su još i jesenski dani, kišna popodneva, svilene večeri, i ugodaji koji traže diferenciranija sredstva i »mekšu« tehniku namaza. Zato se ne treba čuditi ako u najnovije vrijeme naiđemo odjednom na nešto novo: na iznenađujući pejzaž »Sa Silbe«, 1968, jednu vizionarnu pjesmu koju nije lako stilski odrediti, s onom velikom tmastom masom borove krošnje i širokim narančastim mrljama na lijevoj strani. Kromatska gama podsjeća na onu s »Empirske ure« iz istog vremena, i čini se da se tu pokazuju znakovi novih mogućnosti, neke posebne sinteze Šulentićeva ekspresionizma sedmog decenija (da ga posve uvjetno tako nazovemo) i nekih prijašnjih kvaliteta koje se sada produbljuju. I tako smo dobili ne samo novo mjerilo, nego i jamstvo za daljnji polet umjetničke imaginacije. Postoje kod »rođenih slikara« te vrste životna razdoblja u kojima dolazi do zgušnjavanja i apsolutne ravnoteže između iskustva i stvaralačkog nadahnuća; no možda je bolje reći: stvaralačke koncentracije. Prije, u toku dugog razvojnog puta to su bili zaista samo nadahnuti trenuci ili čitave plodne faze, prelomni čvorovi; sada je to stilska situacija koja traje, iznad opisivanja i pripovijedanja. Prije su se ti antologijski čvorovi zvali: Kasna jesen, Čovjek s crvenom bradom, Portret dra Pelza, Autoportret, Portret oca, Place du Tertre, Mrtvi kanal, Podne u Vrbniku; danas su to čitavi ciklusi što se grupiraju oko vrhunaca koji se zovu: Borovi, Zima, Krčki pejzaž, Portret mladića, Svilno, Horvati, Šipanski bor, Sa Silbe...

A ne treba zaboraviti da je sve to počelo veoma davno, još prije Kasne jeseni, jer postoje Šulentićeva djela čak iz godine 1911. Šest punih desetljeća! Oni koji su mislili da je riječ o »dramatskoj figuri iz prelaznog doba«, koju je sudbina osudila da bude »uzidana u temelje« hrvatskog slikarstva, sada mogu utvrditi kako se njihovo proročanstvo obistinilo, ali u posve pozitivnom smislu: dvije zaista »temeljne« slike nastale su čak prije osnivanja »Hrvatskog proljetnog salona«, i uzidane su u temelje, ali nisu u njemu ostale zakopane ni izgubljene; a zatim se to »uzidavanje« nastavilo do danas, ali ne u temelje, nego u zgradu samu. Ona, očito, još nije dovršena.

vladimir turina
natječajni projekt za državnu operu
u beogradu, 1940.

58

