

# grgo gamulin

## 1

Pošto je Tezej izišao iz Labirinta, našao se u drugom labirintu na svjetlu dana, samo što mu je ovaj bio nešto malo poznatiji i razumljiviji. U tome je sva razlika, a pišući ovdje o pejzažu (o jednoj maloj oblasti našeg pejzažnog slikarstva) ne znam još do kraja kolika je to razlika. A veoma je vjerojatno da je Tezej (ovaj naš), našavši se u svjetlu, sreo Kafku koji mu je rekao: »Sve bih napustio samo da nađem smisaoni, sadržajni život u sigurnosti i ljepoti.«

Na tu (ne baš malu) želju ovog stvaratelja mitova, ili »negativne teologije«, kako ga je nazvao Roger Garaudy, mislio sam često razmatrajući zagorske krajolike Frana Šimunovića, cio taj novi svijet krajolika. To je, naime, također bilo stvaranje mita, i to u hiperboli koja se penjala do posljednjih metafora; ne do simbola, jer simboli su uvijek dogovoreni, konvencionalni. Što se, naime, dogodilo u toj hiperboli? I je li to doista život »u sigurnosti i ljepoti«, to Šimunovićevo slikarstvo, epsko i oporo? Samo, mi ćemo onu Kafkinu ljepotu na kraju krajeva ipak »vratiti u umjetnost«, pa i naša mitologija bit će umjetnička. Neće smetati ako bude kao neka protu-zemlja — da iskrivimo ponešto Garaudyjevu misao o Lautréamontovoj potrebi za protu-nebom. Jer Šimunovićevo je Zagora (bez »motiva« i bilo koje privlačne slikovitosti) kao neki prkos svakoj »ubavoj« ljepoti, a ekstatično je stanje taj osjećajni prkos uzdiglo do mita uz radikalno reduciranje senzualnih medija boje, oblika, ritma. Izviralo je to iz osjećanja djetinjstva, ukletog i bogatog u isti mah, i to je osjećanje kao neka spasilačka nit izazvalo ovu tamnu ekstazu koja je gotovo kao patnja.

A nasuprot njoj, iz posve drukčijih likovnih izvora i iz druge topografije (iz Istre), nastalo je, ima tome već nekoliko godina, pejzažno slikarstvo Eugena Kokota, koje je u ovom ogledu drugi pol morfološke i stilske relacije. To je, prije svega, kromatska ekstaza, proizišla također iz zaljubljenosti u kraj djetinjstva (a mislim na »vječno djetinjstvo« koje jedino i omogućuje naivnost stvaranja i produžuje »mogućnost života«); pa je u našem slikarstvu obnovila nekadašnja luda nadahnuća Ignjata Joba, ali s novom slobodom pridošlom iz onih struja moderne umjetnosti koje je najprikladnije imenovati »kolorističkom apstrakcijom«. Ekstatičnost je otvorenog zvuka boje kod Ede Murtića (pa i Zlatka Price) bila nadišla sve što se u hrvatskom slikarstvu javilo poslije Ignjata Joba i ranog Kaštelančića, a ne treba zaboraviti ni tangencijalnu prisutnost Milana Konjovića i Petra Dobrovića. Ali u slučaju Eugena Kokota motivacije i morfološki osloni došli su ipak iz zemlje sa-

# arijadnina nit

me — i to je ta »dihotomija« koja nas ovdje iznenaduje i zanosi: Frano Šimunović i Eugen Kokot — kao dva pola, ili dvije raznorodne hiperbole koje se dižu sa suprotnih strana i susreću na visokoj razini; mislim, naime, na one najsmjelije sinteze Eugena Kokota, kao što su »Grotlo« i »Zaglavljeno polje«, u kojima je postupak redukcije proizveo iznenadujući efekt, sukladan najsmionijim metaforama Frana Šimunovića.

## 2

Jer upravo je o tim metaforama riječ. Ne govorim, dakle, o vremenu u kojemu je Šimunović izmislio svoje ograde i baštine (već na »Ružičastom pejzažu« iz 1941) da bi na plavičastim »Docima« iz 1954. dokinuo i samo nebo. Trebalo je da prođe cijelo 6. desetljeće da bi s »Malim kamenjarom« i »Malim kamenim pejzažom« (1960) slikareva nostalgija dozrela do nove gustoće slikarske misli: do slikarskog znaka koji će biti univerzalan, to jest: koji će u sebi zgusnuti dio umjetnikova (i našeg) života u prošlosti. Često se u kritici govori o prijelazu piktograma u ideogram, ali u Šimunovićevu smo svijetu iznad čiste misli i ideje: mitologija Mrkodola nije samo misao. U književnosti umjetnikova oca to je već vizija života ili život sâm kakav »možemo vidjeti samo u tjeskobnu i strašnom snu« — pisao je Dinko Šimunović u »Mrkodolu«. U tom je ukletom kraju slikar i proveo mlade dane, među tim »ogradama što više nalikuju na gromile«, na kojima se vidio samo nekakav »žučkasti lišaj s očicama olovne boje«; a ipak, nad tom kamenitom krajinom, koja je u umjetnikovoj imaginaciji mijenjala doduše boje, ali uvijek u tamnim registrima crnog, sivog, smeđeg i žučkastog, već je slikarev otac drhtao od uzbuđenja i nostalgije. Pri kraju života (»spuštam krila ljubavi i uspomena...«) on je još pisao o njoj i o vjetru što se spušta s Dinare, i putovao je u mašti od Zrmanje do Neretve. U njegova sina, našeg slikara, šesto je desetljeće ono crno razdoblje koje je nastalo odmah s prvim zgušnjavanjem i svođenjem. Mali kamenjari, već spominjani, iz 1960. već su bjeličasti i sivi. Sami za sebe, izvan konteksta slikareva opusa, djeluju kao piktogrami: teško da bi neki stranac u njima prepoznao kako je ipak posrijedi krajolik. Izložba iz 1962. godine sabrala je upravo to prijelazno razdoblje. Mnogo kasnije iz te iste ideje o plošnim bjeličastim kamenjarima razvit će se gotovo apstraktne slike; tako, kao najbolji primjer, baš ono »Stijenje iz tame« (1973) koje je već izgubilo i konzistentnost plohe (dviju dimenzija): to je kao neko svjetlucanje koje se zaista javlja iz tame. Ta je tama sâm sjećanje. Već je netko rekao: poslije

sjećanja doći će san o kraju i krajoliku, a zatim *prividenja* kao neke sablasti.

Tako možemo slijediti put poništenja motiva do znaka i na jednoj drugoj morfološkoj temi, na motivu »gromila«: »Zapis u Zagori« iz 1970. još pokazuje neke mimetičke namjere. »Sanjana međa« iz naredne godine već je zaista san, a »Nestajanje« je slično sablasti. »Stara prividenja« iz 1973. sablasti su već i u nazivu, i to zacijelo nije slučajno. Ali iskonska (slikarska) borba protiv smrti morala ga je vratiti životu, to jest sjećanju; nedostižni su novi zapisi: »Baštine u Zagori«, 1974, »Baštine«, 1975, na kojima »gromile« ponovo postaju prepoznatljive, da bi se slikar u »Napuštanju tame« iz 1977. i srodnim slikama opet približio piktogramu. A naglašavam tu definiciju, uvjeren da su to još uvijek slike, a ne ideje. Nije li bitno određenje ideograma baš u tome što se nalazi posve u intelektualnom, izvan slikarstva?

## 3

Taj i takav put od zapisa do znaka koji je i slika (umjetnost) bio je velik, kraljevski put našega slikarskog »moderniteta« u vremenu od dva ili tri desetljeća; velik zato što je bio zaista naš, izvoran.

Cio niz slikara prošao je tim putem svođenja vizije, zgušnjavao je svoje zapise. Njihovi piktogrami često su postajali i kriptogrami, tajanstveni, samostalni, živi u svom autonomnom razvitku. Tako je i Ivo Dulčić polazio od tankog kostura vide-nog, pretvorenog već u početku u boju, u živu, dinamičnu mrlju, i nastao je tako njegov posebni »koloristički svijet«. »Požar na otoku« (1970) možda je krajnji domet njegova latentnog priklona enformelu, još uvijek aluzivnom; dok su mnogo ranije »Hvarske vale« (1956) remek-djelo našeg pejzažnog slikarstva: virtuozno strukturirana obojena mreža što prekriva topografiju jednog hvarskog poluotoka. Ali Dulčić, koji je svoje slike često pretvarao u ritmiziranu permutaciju »istih« mrlja, nije nikad bio pravi »strukturalist« u temi krajolika, kao što je to u nas bio Oton Gliha. Pošavši od zapisa, on je oko 1960. već provodio jedinstvenu ritmizaciju platna (na žalost, primjere nije moguće navoditi zbog katastrofalne slikareve odluke da svoje Gromače imenuje brojevima, čime ih je zapravo bacio u anonimnost). Varijacije u boji i u ritmu bile su u toku dugog niza godina plod njegove slikarske imaginacije i njegova nadahnuća, i u tome je Gliha bio moderan i originalan; sve dok njegova nadahnuti imaginacija, često sa sretnim »epifanijskim« trenucima u kojima je iz razastrtih gromača zračilo treperavo svjetlo,

nije oko 1970. godine oštećena gestualnom tehnikom. Može se, naravno, i taj postupak, uvijek oslonjen na raster »ostentativnog motiva«, smatrati stanovitim rezultatom u našem slikarstvu, ali nije moguće ne zažaliti za razdobljem u kojemu je Oton Gliha naslikao »Plavičaste gromače« (1963).

Nema u nas mnogo slikara koji su svoju gestualnost zasnovali na konkretnom motivu. Boris Dogan je svoje »Trave« (metaforu prirode i samog krajolika, zapravo) ipak slikao upravo gestom, i to izvanredno finom, i mnoštvo je svojih slika prekrilo vlaknastim mrežama izlomljenih ili savitih vlati. Pa ipak, uvijek su to neka imaginarna tla iznad kojih lebdi mjesec kao nadrealni simbol svemirske tajne, one druge strane života. Ali poetičnost Doganove gestualnosti i njegove nad-realne parabolčnosti u našoj kritici nije još dovoljno visoko ocijenjena. Od »Grada pod vodom«, 1957, i »Aldebarana«, 1958, dakle od druge polovice 6. desetljeća, i u njega se ubrzo javlja paučinasta gestualnost, ali, rekao bih, uvijek kontrolirana određenim poetskim htijenjem. To nije pukli tehnički *dripping*, pa ni likovni, i sami nazivi ukazuju na to (»Strah što krijesi«, 1978); ali Doganov registar, ograničen u invenciji, proširuje se ugođajem i metaforičkim »pozadinama« koje su uvijek relevantne boji i kompozicionoj zamisli. Treba pogledati raspon koji se prostire između »Prokletog jutra« iz 1963. i slike koja nosi naziv »Nebo bijelo od sunca« iz 1975. Doživljaj, dakle, iznad *drippinga* i svake tehnike, te je upravo u tome značenje ove Doganove varijante, ili primjene poznatog već postupka; dok napokon oko 1980. nije zavladała čista kromatska radost, na »Obojenim pejzažima« širih mrlja.

Nailazimo i u nas na široki potez. Znamo u srpskom slikarstvu za moćnu gestu Milana Konjovića; ona, međutim, nikad nije podvrgnuta cjelovitoj strukturi površine. Mogli smo 1982. godine primijetiti u Zagrebu i sarajevskog slikara Ratka Lalića: među slikama izloženim u »Salonu Karas« bilo je nekoliko njih koje su ponavljanjem beznačajnog motiva dostizale ujednačenost plohe (»Tragovi u snijegu«, 1979/80, »Strnjik«, 1981); ali bez metaforičkih pretenzija, tražeći prvenstveno »slikarske« vrijednosti.

Što je čista gesta u suvremenoj umjetnosti? Znamo za razliku između Pollockova i Tobeyeva *drippinga*, Sonderborgova i De Kooningova; za gestu Hansa Hartunga i Soulagesa, više ili manje sistemski promišljenu, i unaprijed komponiranu; znamo i za gestu Georges Mathieua, vođenu očito određenom harmonijskom prekonceptijom slike, unatoč improvizacijama koje njegovo načelo brzine

nužno uvjetuje. Ali što će se dogoditi kada jedan »rasni« gestualac, nekim slučajem, učini zaokret prema motivu, možda baš prema krajoliku? Je li to uopće psihološki moguće, čak poslije pojave transavangarde? — Upravo takvo iznenađenje priredio nam je Edo Murtić. Sav oslonjen na gestu i susret boja u toj gesti, on je 1981. u Umjetničkom paviljonu izložio svoju pejzažnu »konverziju«. Ne znam čime je bila motivirana, ali neko opuštanje doktrine u »evropskoj pozadini« zacijelo je olakšalo ovu Murtićevu ljetnu euforiju. Prirodno, dugogodišnja navika »oslobođenog zamaha« nije mogla tim zaokretom iščeknuti i ustuknuti pred nekom pažljivijom elaboracijom. Edo Murtić, slikar impulsa i trenutnog nadahnuća (*vegetabilno organičan* — rekao bi Igor Zidić) djelovao je i sada gestom, s najvećim uspjehom ondje gdje nije bilo motiva (kuće, ograde, velike krošnje) koji bi zastavio kretanje njegove ruke; tada se krajolik javlja duhovito strukturiran preko čitave površine: »Kroz granje«, »Sivi krajolik« i dr., ali i u slučaju manje koherentne strukture (»Veliko žalo«, na primjer), ako baš nije riječ o motivu koji treba »opisati«, Murtićeva slika djeluje kao djelo action-paintinga. Sve ovisi o sretnom trenutku, kao uopće u »kolorističkoj apstrakciji« gestualnog značaja. Ali, za razliku od slikareve apsolutne slobode na apstraktnim slikama, gdje on zrači magijom izmišljenih (tobože proizvoljnih) odnosa, ovdje, u ovoj konverziji (epizodnoj, po svojoj prilici) uspjeh kao da je više zavisio od ideje. Nije zacijelo riječ samo o motivskoj ideji, nego i slikarskoj, a kao izvanredan primjer kako se stvaran krajolik pretvara u zamisao, u slikarsku ideju, nije teško izabrati nekoliko lijepih primjera. Pa ipak, posve je drukčijeg značaja gesta Đure Sedera. On je svoj izlazak iz enformela provodio manje impulzivno, više smišljeno, kao odraz svoga intelektualnog nezadovoljstva. Bilo je, naravno, prijeko potrebno naći novu strukturu, ali kako doći do nje bez novog imperativa koji će uključiti i novu ikoniku? Što slikati? — drugim riječima. Pouzdavajući se u spontanu gestu i u boju (finoće Kraljevića i Račića) on je smiono ušao u »prostor slike«. Čak je i u mrtvoj prirodi, tradicionalnoj, *horribile dictu!* — mogao svojim zaletom stvoriti novo djelo. Teže je bilo s krajolikom, gdje su mu ljudski likovi (kao »nemotivirani« motivi) samo smetali poletu geste; ali kad je bila riječ o čistom prostoru (na »Pejzažu« iz 1981), nastalo je nešto iznenađujuće: bez »motiva«, iz mreže naoko improviziranih poteza, iz raspona tonova i boja, nastao je zaista *prostor*; možda je to više metaforički prostor negoli prirodni i realni, ali doživljaj je pred nama, i novo djelo, koje baš u temi što je razmatramo ima načelno i kategorično značenje: kako i kojim

se putem vratiti u prirodu, ili barem uspostaviti neki nov dodir s njom? — i to gestom koja se oslobodila. Iz Sederova enformela s luminističkim tajanstvom, a nešto kasnije čak s geometrijskim nastupima, proizišla je ova želja za spontanom potezom; koji počiva ipak na prekoncipiranoj volji i odluci: određeni odnosi treba da se pojave — ali pod kojim uvjetima?

Štoviše, znamo da je gesta često funkcionirala i u slikara koji su napredovali »gradeći« sliku posve drukčijim postupkom: u samog Marina Tartaglie, u Slavka Šohaja, na nekim krajolicima Ante Šojata, pogotovu onim velikim; i na mnogim slikama Zlatica Šulentića, otkad je počelo njegovo otvaranje (»Moj vrt«, 1957, »Horvati«, 1961, pa sve do »Volog Rata«, 1970. i dalje). Nalazimo otvorenu gestu i na slikama Svetozara Domića, na »Predvečerju II«, na primjer, ali simulirana ili ne, izrazito je vidljiva na drugoj varijanti njegovih »Borova II« (1979): sumarni potezi četkice (čini se brzi i energični) pretvaraju taj primorski krajolik u koherentnu masu zelenog požara.

Sva ta imena tvore u hrvatskom slikarstvu plemit niz pojava i opusa. Nisu oni sami u tom nizu; osvrćemo se na neke od mnogih prema kriteriju problema koji nas trenutačno zanima. Kroz njihova životna djela prolazi Arijadina nit što nas vodi do danjeg svjetla. Negdje na tom danjem svjetlu — a nikad ne znamo točno gdje, u kojem apolinskom i južnom, ili sjevernom i bajoslovnom svijetu postojanja — nalazi se onaj Kafkin »svijet ljepote«, prema kojemu je ovaj stvaralac crne mitologije osjećao nezadrživu nostalgiju. Postoje u hrvatskom slikarstvu ti uzdignuti svjetovi o kojima i govore ovi reci i ove blijeđe evokacije, što ih na kraju čestih razmišljanja i doživljavanja pokušavamo razastrti između dviju istaknutih slikarskih »mitologija«: one tamne i patničke Frana Simonovića i ove nove, euforične Eugena Kokota, apolinske ne samo zbog zanosne kromatike kojom taj slikar opijeva svoj istarski zavičaj, nego i novog, više uznemirenog i ekstatičnog osjećanja juga. To slikarsko poklonstvo uzdiže ljepotu jednog mikro-svijeta do apsolutnog vitalizma (*sed veniat . . .*), odnosno do protu-neba u kojemu pobuna nije otrovana mržnjom i sumnjom, ni luđačkom gestom dadaizma ili neodadaizma. Protiv zlog neba i »ironičnog azura«, nešto »sigurno«, i s ljudskim smislom (*F. Kafka*), dizali su i dižu naši slikari, umjetnici i pjesnici svoje naivne (i nevine) mitologije. Jedna je od takvih mitologija ona Ljube Ivančića, kao drugi neki svijet, slikan, promišljen i zato u gesti suzdržan. Kao da je slikar u tom svijetu živio, tako nam to slikarstvo i taj svijet izgledaju određeni i dovršeni. No bolje je reći i

uvjerljivi. Ali baš ovdje, dok govorimo o spontanosti slikarskoj gesti što nenadano izvire iz neobjašnjivih izvora, nije moguće ne sjetiti se jedne velike (jedva sagledive) slikarske mitologije, koja zacijelo nije ni južna ni optimistička, ali je baš u tlo dana čitavu jednu izmaštanu domovinu: to su fabulozni krajolici Oskara Hermana koji su odavna, još u prijeratnom vremenu, postojali u njegovoj mogućnosti, ali su tek 50-ih i 60-ih godina iznikli na našem duhovnom obzorju. Ovaj osušeni svijet u kojemu trenutačno i slučajno živimo često ih zaboravlja; nisu ni »tehnički« prisutni u njemu, ali ako u našoj svijesti ili podsvijesti iole postoje neke latentne paradigme sretnog života, onog zamišljenog ili izvedenog iz sna, iz svijetlih sjećanja, to su prije svega Hermanovi krajolici. Samo dva među njima, koje ovdje donosim, dovoljna su da nam rastvore nadzemaljske prostore, one iz polubudnih, hipnagogičkih trenutaka, a oba su, začudo, rađena gestom: »Proljeće« (1969) pokazuje tu gestu u svakom svom dijelu. Ti brzi potezi i udari kista »grade« i vjetar i vlagu u nekom izmišljenom prostoru, koji je od tog trenutka postao čudesno stvaran, kao velika metafora života koji se budi. »Planine«, opet iz iste godine, sadrže u sebi neki neobjašnjiv dah veličine i doživljaj širokog vidika iznad svega konkretnog i fizičkog. Slikar koji je čitavog života istraživao sudbinu čovjeka i njene tragove na licima, i geste kojima on igra svoju ljudsku komediju, ušao je na svojih dvadesetak krajolika u ekstatičnu ekstraverziju. Kao da će izvan mikrokozma svoje duše pronaći spas i smirenje u promatranju svjetskog čuda, ali umjesto objektivnog »izvještaja« iz prirode došlo je do transcendiranja svakoga konkretnog podatka. Upravo u povodu ovih Hermanovih slika treba se prisjetiti Hartmannovih mučnih spekulacija, i našeg Ivana Fochta: iza one prve »pozadine« (one Hartmannove), u kojoj se jasno razabiru povijesne, ili zemljopisne, atmosfere konotacije, ili stilske, ili dekorativne, postoji u drugoj »pozadini« nešto posve nezemaljsko i neobjašnjivo što transcendirira svaki fizički podatak ili konkretni ljudski doživljaj, i što ove slike Oskara Hermana (kao i mnoge velike takve pejzaže koji dodiruju granice univerzalnog) prebacuje u visoke oblasti meta-pejzaža, iza i iznad svega svakidašnjeg i povijesnog.

Zaista, jedan od naših »mlađih prijatelja«, ponesen trenutačnim i novim (onim što se nalazi na rubu i preko ruba umjetnosti, ali bez dvojbe: unutar *misli* o umjetnosti), govorio je o posebnom *plemenu* istraživača, avangardista. Zaista, to su nemirni uzbuđeni duhovi našeg nesretnog vremena: zatvoreni u labirintu, u fizičkom i duhovnom

spletu slijepih ulica, oni *misle*. I misle da je sama njihova misao umjetnost, i sve to što izmisle na svojim putovanjima po bespuću opustjele zemlje (ili one koja još napuštena nije). Ali mi znamo da je taj pojam stvaralačkog plemena mnogo širi: on obuhvaća sve one koji, zaneseni, ili zaprepašteni, i prkosni, stoje pred vječnom tamom, i koji svoje misli, želje i strahove, i svoje male ljubavi kojima se spasavaju, oblikuju u oblike i stvaraju u svom, i našem svijetu. O tom bi plemenitom plemenu trebalo govoriti, i pisati u stotinama knjiga, a tako će i biti kad naša civilizacija dosegne svoje ljudske trenutke (a ne moraju baš ni biti zvjezdani). Zato i pišem, u očekivanju te bliske budućnosti, ove zabrinute retke, a dobro znam: u njima bi trebalo da nađe mjesta veliko mnoštvo stvaralaca i njihovih djela. Može se s mnogo suosjećanja shvatiti slikarstvo »kolorističke apstrakcije«: Vesne Vinski, Žive Kraus, Vladimira Žezline; a nazivam ga tom denominacijom da bismo izbjegli zabunu s nazivom »lirske apstrakcije« što ga je skovao Georges Mathieu za komplekse posve drukčije, u biti ekspresionističke. Neka buduća kritika (povijest umjetnosti) mjerit će pouzdanim mjerilima, sve pouzdanijim i sigurnijim, premda je teško zamisliti kada će — kako danas stvari stoje — uspjeti svladati ovu stvaralačku poplavu što nas preplavljuje. U ovoj su vrsti već u kritičkoj svijesti fiksirani čitavi pejzažni opusi koji danas tvore povijest naše nove slikarske topografije. Ne bi u njoj trebalo previdjeti (poslije Međimurca Kralja na sjeveru i Petra Salopeka u Posavlju i Pokuplju) slavonski krajolik koji dozrijeva u slikarskoj misli Đurđene Zaluški-Haramije, zasada odviše jednostavan i škrt, ali koji baš u toj trijeznoj ravničarskoj štedljivosti čuva neka obećanja, posve drukčija od pronađene ugodajne Kopicëve šifre i od nekadašnje pastozne koloristike Arpada Mesaroša. Ali teško je iscrpsti sve pejzažne teze koje su se javile u ovom širokom rasponu između našeg sjevera i juga. Neke su trajale zanemarene u sjeni pokrajine i u sjeni programirane kritike, da bi tek posljednjih godina dozrele do jasnije svijesti o svojoj morfološkoj modernosti. Primjer Božene Vilhar na Kvarneru značajan je za tehniku pastela. Primjer krajolika Đure Pulitike klasičan je baš u sklopu dubrovačkog kruga: on je s okruglim krošnjama našao čak mogućnost strukturiranja površine s jednim konstantnim elementom, variranim u boji i u obliku, te sada sve ovisi o osjećanju mjere u invenciji i u komponiranju, a možda i o nadahnuću koje je zaista bljesnulo u »Sunčanom krajoliku« i u »Crvenom brdu«.

Na drugi način suzdržan u boji, ali već monumentalno razvijen u toku nekoliko izložaba, jest bo-

keljski ciklus Vesne Šojat, dočekan svojedobno kao primorski pandan zagorske epopeje Frana Šimunovića: sivo i bjeličasto, s ponešto spaljenog okera, a velike mase umjesto velikih ritmičkih udara. To je također bio ikonički pronalazak neiscrpnih semantičkih poticaja, reduciran doduše kao i Šimunovićeve ograde, ali posve druge i drukčije morfologije, i s adekvatnim epskim podlogama. Nema, doduše, kao u Šimunovića, one posredne prisutnosti čovjeka, ali se zato na gotovo svakoj slici osjeća moment identifikacije, i to ne samo ambijentalne nego i osjećajne. Posredstvom topografskih elemenata i sama je povijest prisutna: vrleti i stijenje koje smo nazirali na nekim slikama Mladena Veže (na epopeji podbiokovskog kraja), pa i na pećinama Joke Kneževića, ovdje su postale isključivo nosioci doživljaja, pa i slikarske senzacije.

Senzacija bez vatrometa, ali i bez motiva! — nije li to nešto što u našem iscrpljenom vremenu izaziva poštovanje, i zanimanje onih koji očekuju (i trebaju) proširenje poticajnih semantičkih slojeva? — ali očito ne iz nekih filatelističkih pobuda, nego iz želje za postojanjem i nužnosti da se za to stvore kohezivne spone u duhovnoj povijesti cjeline.

## 4

Ali boja je ipak likovni medij koji senzaciju diže do ekstatičnog stupnja. Nije to u hrvatskom slikarstvu bio osobito čest slučaj poslije nestanka Ignjata Joba. S agresivnim tonaliteta djelovali su ponajviše Ante Kaštelančić, Edo Murtić i Zlatko Prica (u posljednje vrijeme, s osobitim impetom, Vladimir Keser). Kad se 1968. Eugen Kokot pojavio na prvim izložbama, njegova je paleta već bila iznijansirana prema bojama Istre: okeri, pečena zemlja, zelenilo. Vidio sam fotografije crteža i tempera iz 1966/67, iz vremena dok je restaurirao stare freske u Barbanu, i u Škriljinama; već su tada pojedini hipostazirani fragmenti krajolika bili naglašeni i oblikovali su tako strukturu površine (»Stabla«, 1968), ali možda tempera »Pejzaž« iz 1968. koju ovdje objavljujemo najbolje ilustrira još realistično osjećanje prostora. Ali na konstrukcijama u uljenoj tehnici mladi je slikar (u majstorskoj radionici Krste Hegeđušića od 1966. do 1970) kombinirao najčešće s uglastim oblicima. »Poprište događaja«, »Nepoznati poligon« i drugi radovi iz tog vremena, to su već veliki formati s veoma intenzivnom kromatikom. S njima je slikar postigao prve uspjehe, a označili su već tada temeljnu njegovu tezu: opis pejzaža doveden

do najvišeg mogućeg stupnja apstrakcije, tako da je prepoznatljivost oslonjena na neku opću metaforu i na bitne medije boje i ritma. Ti mediji već sada tvore senzaciju jer je registar, unatoč pretežno zemljanim bojama, svijetao: kao da se plavelitno neba ponekad odražava na stijenju i plavičastom kršu, a »Krilati krajolik« iz 1970. tipičan je za taj način apstrahiranja kao i »Pejzaž IV« iz iste godine. Ali osobitost toga razdoblja u nečem je drugom: kompozicija ostavlja dojam proizvoljne organizacije. Navikli na »smislenu« strukturu površine (u smislu boje i ritma), koju su od vremena Bazaina i Manessiera očitovali predstavnici kolorističke apstrakcije, nama se ove obojene površine Eugena Kokota čine složene izvan neke »logične« invencije. Kao da se slikar još nalazi u sukobu između motiva i ideje, odnosno: kao da motivi na njegovim krajolicima još nisu dozreli do *nove* organizacije koja bi iznijela invenciju kao poseban znak, piktogram neke vrste, i koja bi se kao likovna zamisao urezala u naše sjećanje; koja bi, drugim riječima, bila »transparentna«. Ali i taj se problem postupno rješava: na pejzažima kao što su »Oblak nad poljem« (1969), a osobito na onome koji nosi naziv »Polje na brijevu« (Pejzaž III, 1970).

Od 1972. slikar sve više svoje motive razrješava kao »metope«, rekao bi Marino Tartaglia, stari majstor kompozicije: »Čempresi« i »Gradina« iz 1973. U slici nazvanoj »Plavi oblak« (1973) slikar kao da nalazi »šifru« za svoj način komponiranja, a vidi se to po tome što je gotovo istu kompoziciju naredne godine ponovio na krajoliku »Podneblje maslinika«. On očito traži dominantni znak (najčešće krivulju) invencije: »Između dva brijeva« (1972), »Kuće« (1974); ili ponavlja neke elemente u nizovima: »Krajolik u jesen« osobito na slici »Oblaci nad poljem« (1975). Ali »Jezgro brijeva« baš iz te godine već je savršeno zatvorena cjelina, i sada, u drugoj polovici 70-ih godina, Eugen Kokot je na apsolutnom vrhuncu svoje zrelosti. Već 1976. nastaje cio niz remek-djela: »Zaglavljeno polje«, gdje je krivulja već dobila jasnu funkciju ograde, kao i u monumentalnom »Grotlu«, uostalom, dok na velikom platnu »Sraz« na najvišoj razini očituje slikarevo »postavljanje uz« ili čak suprotstavljanje raznorodnih elemenata kompozicije.

Nije, naravno moguće da slikar na svim slikama zadrži takav stupanj zgušnjavanja. Poneki sačuvani crtež točno pokazuje slikarevo navraćanje motivu, i čak brižljivo opisivanje pojedinosti; pa i na velikim uljenim slikama krajolik se najčešće ravnomjerno razasire po cijeloj površini platna: »Usjek« i »Bahusov brijeg« iz 1977, »Stijena« iz 1978. No to su već djela što su bila izložena 1979. godine na samostalnoj slikarevoj izložbi u galeriji »Forum«, ko-

ja je ovog slikara otkrila našoj javnosti. Najviše njegove vrijednosti baš u zgušnjavanju zamisli (krivuljom, ali i nizanjem) na toj su izložbi uočene na monumentalnoj »Poljani« (1977). Sve je na njoj dovedeno do krajnjih mogućnosti: tamne boje zemlje, oblici svedeni do simbola, a opet u jasnoj relaciji prema prirodi, i majstorska pasta koja ostavlja taktilni dojam, i tako nastaje čvrsta, gotovo epska metafora. Dok je Frano Šimunović eliminacijom gotovo svega što je izvan njegovih ograda došao do znakova-piktograma, koji kao da »znače« same kosti zemlje (njegova kraja), Eugen Kokot zadržava i ostale elemente, stabla čak, i slobodnom konstrukcijom stvara složene situacije. Neke dosežu upravo magično zračenje, poput ove »Poljane«, koja je jedan od najviših vrhova hrvatskog slikarstva, ili raspređa, kao na kakvu raskošnom sagu, svo bogatstvo svoje mašte: »Montekunci« iz 1980. ili »Kamenjak« iz 1981, i cio niz takvih krajolika u zbirci J. Jeličića ili onih u zbirci D. Lalića. Ekstatičnost slikar ne postiže samo razigranom bojom, nego i poremećajem planova koji se na jednoj površini prelamaju i nadstavljaju. Prostor kao da postaje višedimenzionalan a pojedine dionice sudjeluju, svaka s posebnom vrijednošću, u »zvučnoj« cjelini što je svaka slika predstavlja, i u ushitu što ga postiže. A 1981. na velikoj izložbi gvaševa činilo se da naš slikar iskušava svoja trenutačna nadahnuća i mogućnost improviziranja. Zato su na njegovoj apsolutnoj razini bile one improvizacije na kojima je on zaista dočekao svoj inspirativni trenutak. U žitkoj materiji ti su trenuci zračili sjajem primarnog sklada što se zagonetno pojavljuje prije svakog studija ili razrade.

Vjerojatno je to onaj pred-sjaj o kojemu su pisali neki mislioci, s kojima se najavljuje svaka nova duhovna egzistencija. Što li ona znači za nas? I uopće, ovaj procvat krajolika u nas? Izbjegavanje esencije? Zatvaranje duhovnih očiju? Ali to je već druga priča: ona o brahmanu Thennisonovu mikroskopu, koju nam je saopćio Kenneth Clark. Samo, od Thennisonova vremena, pa i od 1961, kad je Clark to pisao, prošlo je ponešto vremena. Danas, u vrijeme kiborga, brahmanova je tjeskoba u našim srcima dignuta na hidrogensku potenciju, i k tome na onu Oswiencina i Gulaga. Hilijastička su očekivanja postala zastrašujući konkretna, samo bez nada koje su ih inače u povijesti pratile.

I sada istražujemo u našoj okolini: koje su nam to nade još preostale? A ovaj povratak naše misli u prirodu, što je to, zapravo? Bezglavi bijeg ili pokušaj da nađemo neko privremeno sklonište, ne za našu generaciju, zacijelo? Jer tko može znati koliko će ta privremenost potrajati.