



Grgo Gamulin

Tematski sustavi

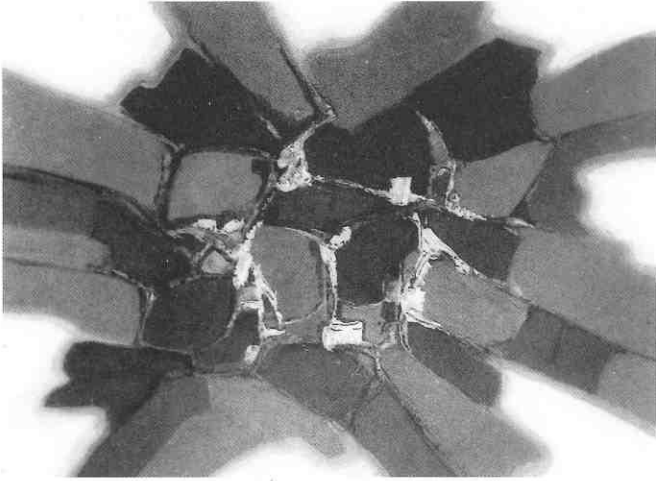
Hic et nunc! – odzvuči nam ponekad u unutrašnjem uhu ili naidemo među otisnutim recima na tu staru latinsku lokuciju. Zalutala je već odavna u pojmove i misao spletove naše kritike, ali njezin doslovni i simbolički smisao jedva da smo nešto jasnije naslutili. Ne znam je li netko pokušao odrediti i samo eksplicitno značenje dijelova te sintagme, a pogotovo ono implicitno, koje je od običnog svakodnevnog iskaza – najčešće dekorativnog poput »frazе« – diže do metafore subbinske uloge.

Riječ je, naravno, ponovo o ulasku u kontinuitet i u nadilaženje individualnog i smrtnog – a kako to postići bez te sintagme, koja u sebi tako sažeto spaja prostor i vrijeme: nešto, dakle, što, sudeći po svemu, ima upravo korelaciju s umjetnošću; s njezinom genozom zapravo, jer kao »čista pojava« umjetnost može zaista živjeti *svugdje* i *svagda*; u načelu doduše, i zavisno od različitih receptivnih mogućnosti povijesnog trenutka, ali ne samo njezina povijesna funkcija, nego i estetička definicija kao *općeg* i *trajnog* fenomena izdiže je, teoretski, do položaja bitne egzistencijalne kategorije.

Njezin vremenski »pol« (*nunc*), doduše, nitko nikada i nije uvjerljivo osporavao; to je vremensko određenje umjetnosti kao *suvremene*: ona se rađa i živi u svom (našem) vremenu, i nužno je nova, izvorna, često bolesna i neurotična kao i vrijeme naše, te samo »kao takva« i može potrajati u vremenu, u budućnosti. Ali »prostorni pol« naše sintagme (*hic*) nije ostao samo prešućen i zatajen, nego je i odbijan kao neka reducirana, ograničena (regionalna i sl.) oznaka. Bilo da se radilo o lokalnom ugođaju, ili o regionalnoj »mitologiji«, ili (poglavito) o *krajoliku*, taj prostorni, zemljopisni značaj sami su stvaraoci nerado spominjali, i nastojali ga uopćiti; ali uvijek je on bio nazočan i vidljiv, ulazeći nezadrživo u naše sjećanje – sjetimo se Cézannea ili Van Gogha, ili Muncha na sjeveru, ili egzotičnih egzodusa nekih ekspresionista, ili nezadržive težnje Mondrianova holandskog krajolika prema općem i apstraktnom.

Ali »zemljopisno« određenje ipak je postojalo, u genezi i u nadahnuću – a u nas je već Ignjat Job klasičan primjer *poticaja* i *uopćenja*, neposrednosti i distance; tematski sustav par exellance, prepoznatljiv i u sebi gotovo zatvoren, dragocjeni i blistavi dio naše memorije. Pa i ranije, kako zaboraviti Karla Mijića u Bosni s epikom planina, Vilka Šeferova u Istri, Zlatka Šulentića kako lebdi iznad nekoliko regionalnih kompleksa? Sustavi su to koji se sastoje od jasnog kruga motiva, ali posve slobodni i »nesustavni« slojevi našeg postojanja u duhu, zavičaj uzdignut do posvećenja, i to posve profanog, *in artibus* – a koliko tek nazočan i prepoznatljiv u poeziji, u književnosti; da, s uvijek neopodnohmom pretpostavkom: uzdići se iznad regionalnog do općenitog. Nužnost tako kategorična u vremenu sve više »univerzalnom«... a opet, nostalgичne se podloge uvijek nanovo dižu iz svijesti i iz podsvijesti, iz djetinjstva, iz civilizacijskih ruševina. Kad prođemo svijetom i životom, i kad se jave stara sjećanja, treba naći neko sklonište, staro ili novo, i preko njega barem ući u povijesnu svijest, a možda i u neku kolektivnu viziju. Prepoznati se u svom kraju, ili pronaći neki novi, i preko njega živjeti u zajedništvu, u »mitologiji« čak. A zapravo, što nas više povezuje: vrijeme ili prostor?

Ako je prostor jedna od bitnih kategorija (ili modaliteta, ili medija) postojanja, onda je krajolik neizbježno očitovanje naših



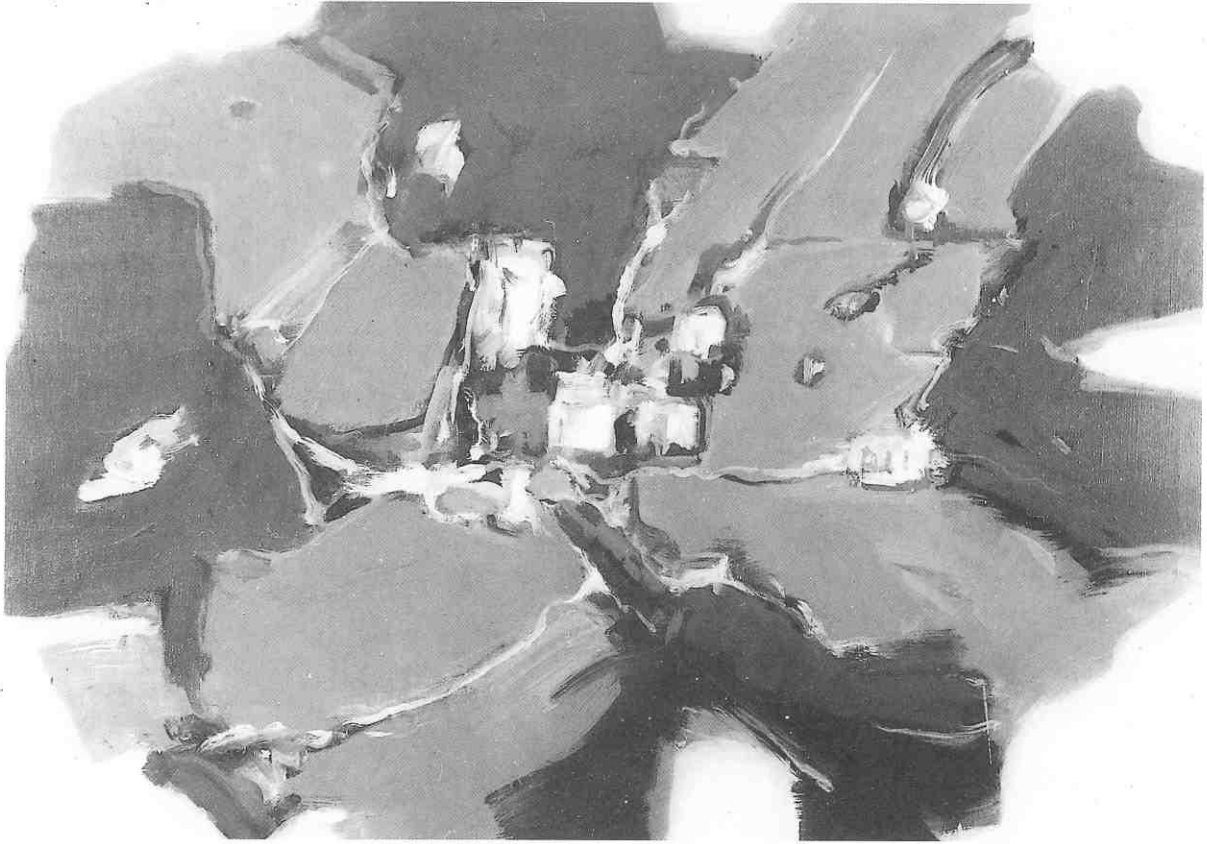
odnosa u njemu, u širokom, u beskonačnom registru odnosa i o-sjećaja. Ako i ne proizlazi iz kolektivne vizije, nego baš iz individualne i neponovljive, on u svakom slučaju tvori *ex post* tu viziju (i ne samo vizualnu), ulazi u slojeve što se talože u iskustvu i sjećanju. *Ovdje i sada* – postoje ekstatične vizure Ignjata Joba: u Supetru, u Lumbardi, u Komiži – i na bezbroj »postaja« našeg životnog mikrokozma; kako bi naši dani bez njih izgledali? Ili bez ugodaja Emanuela Vidovića, ili bez svjetlosnih zvukova Mladena Veže? Zar ti fenomeni nisu odavna postali naša povijesna svijest, zavičajnost neka, spiritualizirana i uzdignuta iznad svakidašnjice?

Ovdje i sada – poput dijela prošlosti što nas još uvijek pritišće, diže se u našoj živoj suvremenosti epopeja Šimunovićeve zagorskih ograda i »gromila«, i nikad više neće nestati s našeg obzorja – čak kad bi cio taj kameniti kraj jednom obrastao gustom šumom; jer ta je vizija ušla (čudom umjetnosti) u našu povijesnu svijest – a uz nju, kao pratnja posebne vrste i vrijednosti, i kao izuzetan »tematski sustav« ušla je i skulptura Ksenije Kantoci: njene žene iz toga istog prokletoga kraja, žene – krstovi, žene – sudbine, umotane i zbite do gole plastične metafore. Kao da smo, u ovoj našoj balkanskoj odvojenosti (poslije nedoumice s Meštovićem), izgubili smjelost osvrtnja; ta osvrtno se, zaišta, po evropskom horizontu: gdje vidimo tematske sustave i tako bogato diferencirane u mnoštvo motiva kao u ovoj skulpturi, i onoj Šime Vulusa, i Branka Ružića? Da, »drveni svijet« Šime Vulusa možemo reći da je složen od nekoliko dramatičnih sustava ili podsustava, ali i jedra njegovog, i tvrde, portali i orgulje dolaze iz jedne te iste semantične podloge (s našeg mora i iz zemlje moru priljubljene), ali raslojene u nekoliko slojeva. Njihova duhovna i morfološka koherencija povezuje sve te slojeve u jedinstvenu cjelinu, u nad-sustav, mogli bismo reći, koji kao da produžuje dobro poznati nam svijet. Jer, kao i u slučaju tragične epike zagorskih žena, majki i djece Ksenije Kantoci, i Vulasovi motivi ipak su već »minuli«, to jest zatekli smo ih još nazočne, na moru i na kraju, pa ipak, oni su sve više puko sjećanje, svakidašnjica što nestaje. Znači li to da više nisu *ovdje i sada*? Umjetnici su ih »uhvatili« u posljednji čas. Nije li tako i s jedrima, s onim eksplozivnim »marinama« Ante Kaštelančića, uzdignutim

kromatski do euforičnog praska? Sjećanje, grozničavo zamišljanje viđenog i neviđenog, i motiv koji se pretvorio u temu, upornu, široku i slavnu temu što se, eksponirana u početku u toku nekoliko taktova, nastavlja kroz čitavu dugu simfoniju, do danas.

A ipak, bila je i jest. Postojala je ta tema u našim lukama, kao i one Vulasove, Šimunovićeve i Ksenije Kantoci; kao i lirski tema Otona Glihe s naših otoka i obala, raspjevana i vibrantna, čak elaborirana *drippingom*. Činilo nam se, često, da se pojam sustava (očito ne odviše sretan) u ovakvim nekim slučajevima može shvatiti i kao pojam strukture; ali sve to treba u umjetnosti shvatiti *cum grano*: s pokrenutom imaginacijom, bez strukturalističke shematike, naši se pejzažni »strukturalisti« *nužno* kreću i razvijaju preko sve smjelijih alteracija i iznenađenja; negdje ta iznenađenja prelaze u fantomatsku simboliku (najviše u opusu Frana Šimunovića), a ponekad se priklanjaju geometrijskim shemama, kao na kružnim slikama Joze Jande. Ali zov djetinjstva, ili zavičaja, ili skloništa tek otkrivenog, ili jednostavna potreba da se saživimo s nekim prostorom posve zemaljske, prirodne ljepote, da *budemo* negdje, neodoljivo nas sve više privlači u ovom svijetu razorenih zajednica i ugašenih vjerovanja; javlja se u sažetim vizijama pejzažista koji su nekada opisivali i »slikali«: na izložbi Josipa Resteka (1984) iznenadio nas je taj silazak prema minimumu, koji je – a to i jest ono što često nismo znali *vidjeti* – još uvijek ostao *slikom*: minimum koji je slikovit, i »relevantan« prema nečemu što je prepoznatljivo u prostoru oko nas; pa čak ako i nema istaknutog motiva (»Pejzaž u plavom«, 1982), krajolik je ipak tu, predio neki, a njegov »slikarski korelat« postao je *senzacija* u našem oku i u našem duhu (»Napuštena zemlja«, 1974, »Horizont«, 1983).

Kakvo nam iznenađenje priređuje već nekoliko godina Eugen Kokot sa svojim istarskim »uzletima«! – a mislim pri tome na njegovu čarobnjačku levitaciju: lebdenje između motiva i kromatske senzacije, između Istre i – slikarstva. Imaginacija toga slikara toliko je razigrana da se o nekom tematskom sustavu (o



kodifikaciji određene teme putem mnoštva podudarnih motiva) ne može govoriti. Naprotiv, u istom tom kraju Jasna Maretić će – na drugom polu, neoromantičkom, reći će Vlado Bužančić – stići do nečeg neočekivanog: do diskretno (olovkom u boji) strukturiranog opisa realnog i konkretnog krajolika; a to je bez dvojbe njezina posebna individualna tema koja se razvija sama po sebi, i živi. Kao što, u višem sloju apstrahiranja, žive i geometrizirani pejzaži Quintina Bassanija. Ali Ante Kuduz u Hrvatskom zagorju? Od geometrijske apstrakcije, koja se u dugom nizu godina iscrpljivala maštovitom igrom geometriziranog svijeta u zrakopraznom prostoru, a na kraju se zacijelo i iscrpila, kako je on – kojom »ladanjskom nostalgijom« – stigao do zagorskog krajolika, pitomog i valovitog? – Pa nije li to, možda, apostazija iznude na novim podnebljem ovog postavangardnog vremena? Bila bi to apostazija zaista julijanska, da ti isti ladanjski krajolici Ante Kuduza nisu, u izvedbi i u temeljnom ritmu, ipak strukturirani strogim rasterom koji s »ubavom« ljepotom Hrvatskog zagorja (ili ljepotom u prirodi uopće) stvara originalnu simbiozu; kojoj, vjerojatno, još samo boja nedostaje do pravog rascvata i ostvarenja teme.

Ali tri primjera, tri »znakovita slučaja«, vrijedno je ovom prilikom posebno istaći – našoj kritici usprkos, i očitog atrofiji smisla za ovaj horizont tema i motiva o kojemu upravo govorimo. Značenje je tih primjera različito, kao i njihov položaj na crti umjetničkog obzorja, ali je njihova znakovitost otprilike ista: ona o-

značuje, još jednom, novo proširenje registra tematskih sustava kojima se naša umjetnost i dosad isticala i odlikovala.

Prvi primjer, i tema gotovo nepoznata na našem Sjeveru, i vrijedna baš zbog toga što nam Slavoniju donosi iz ptičje perspektive, i čak svježinu njenih polja razastrtih oko malih zaselaka: to su »vertikalni krajolici« Jozе Jande. – Ima, naime, i u nas zaboravljenih umjetnika, odnosno onih koji se nisu znali nametnuti, prepuštenih sebi samima i osobnim sudbinama. Jozo Janda imao je ipak neku ludu sreću: izvan stvarne slikarske profesije do 1956, a onda na lutanju Afrikom 1959/60, i po inozemstvu s improviziranim izložbama, našao je, napokon, u svom užem zavičaju temu koju je relativno brzo razvio do utvrđene strukture (na sredini 60-ih godina). Dok se penjao na okolne bregove Slavonske Požege, horizont se njegovih slika u Požeškoj kotlini dizao sve više, pa su njegovi pejzažni izrezi ubrzo ostali bez nebosklona. »Kružna polja« iz 1968. već su paradigmatički određena: oko malog zaseoka rotiraju polja s tonovima blijedomaslinastog i s nerturama koje cio motiv dinamiziraju. Ali prethodne i istovremene vizure na istu temu možemo vidjeti na slikama »Polja« I i II, na »Livadama«, gdje slikar sa znatnom šarolikošću još teži nekoj izričitoj »slikarskoj ljepoti«, ili radosti. Traženje unutrašnjeg ritma slike već je veoma sigurno u »Krajoliku« iz 1970.¹

1

Katalog »Jozo Janda – krajolici«, Rijeka 1978. – Jozo Janda, Zagreb 1980.

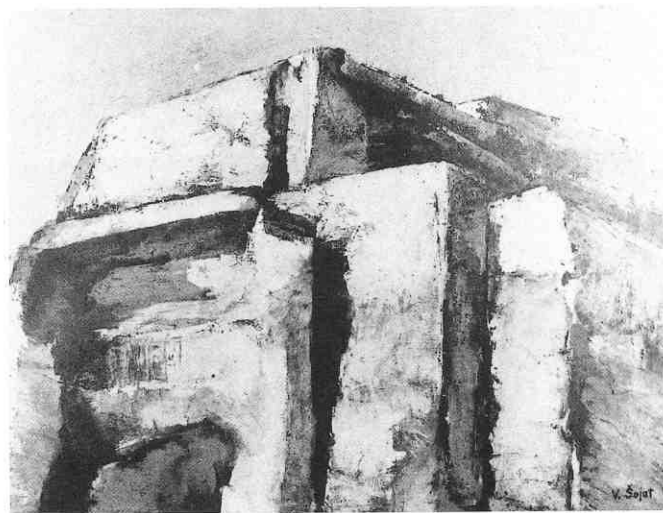
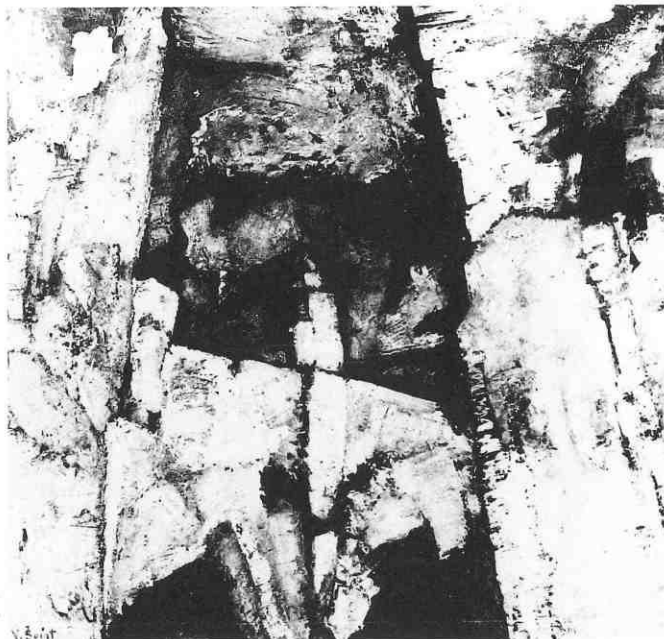


I tako u osmom desetljeću nastaje sada značajan Jandin opus na ovu »vertikalnu temu«. Njegov »zrakasti« rodni »Kaptol« već je sveden na nekoliko zagasitih tonova zelenomaslinaste i smeđe boje, kao i »Strmac«, kojega je struktura već drugačija, nepravilna. Na »Podgradu« dočekat ćemo ponovo zrakastu strukturu, s bogatijom kromatikom, ali uvijek suzdržanom. Na »Sjenovici« (1983) intenziviraju se zeleni tonovi, ali u novoj ortogonalnoj strukturi, kao uostalom i na »Smeđim poljima« (1983); na »Livadama« i »Oranicama« zrakasta je kompozicija kombinirana s kvadratičnom, dok gusta boja već zrači toplinom plodne zemlje.²

Tematski sustav Joze Jande elaboriran je, dakle, u toku dvaju desetljeća. *Vallis aurea* dobila je svoj značajni opus, opjevana od umjetnika koji je osjetio njenu ljepotu i – što je mnogo važnije – našao za nju izvoran i nezamjenjiv znak. A naša kritika to nije ni znala, niti mu je dala podršku; pa je dolazilo do oklijevanja u radu toga slikara, i do oscilacija; čak se i nebosklon znao

2

Katalog »Jozo Janda« – likovni salon, Rijeka 1983.



ponovo javiti na ponekom konvencionalnom krajoliku; ali u strukturi podudarnoj »Smeđoj slici« javila se 1986. i »Crvena slika«, a onda je, uvijek u vertikalnoj vizuri, nastao niz manjih slika, sivih i bjeličastih tonova. Možda to i jest temeljni problem toga slikara: uzdići boju do bitnog medija svoje umjetnosti, i na sretno iznađenoj strukturi (koja pruža mogućnost za neograničeni ciklus motiva) izgraditi opsesivnu kromatsku poetiku svoga rodnog kraja.

Drugi je pronalazak definiranog tematskog sustava već poznat u mlađoj generaciji, već je desetak godina nazočan s morfologijom koju je slikarica elaborirala na osjećajnim i vizuelnim doživ-



ljajima iz svoga užeg zavičaja: iz Boke Kotorske. Neka sretna asocijacija odvela je Vesnu Šojat čak do francuskih katedrala, pa su se u njezinoj imaginaciji kontrafori Chartresa »izjednačili« s liticama Boke i s bedemima Kotora. I boja se prilagodila kamenu: bjeličasta i siva kao na kamenjaru Frana Šimunovića. Metá-fizičko plavetnilo slikaričina oca Antuna Šojata (jer na ponekim njegovim slikama neke ideje kotorskih bedema već postoje) nestalo je, kao što je nestala i intimnost njegovih ugođaja. »Bedemi« su iz 1974, a »Okovano brdo« iz 1975. Već na prijelomnoj izložbi iz 1977. (i ranije) nestalo je i atmosfere, te pisac predgovora, Zrinka Jurčić, s pravom govori o »prehistorijskim menhirima« kao simbolima neprolaznosti. »Vrijeme je izgrizlo nekad glatke plohe kamenih blokova kontrafora, nastanila se sitna mahovina i plijesan u kamene pore, kao što sitno raslinje raspucava nazubljene kamene gromade planina.«³

Na izložbi 1980. godine kao da je taj ciklus motiva na vrhuncu: »Imaginacija istražuje i sugerira, spaja dijelove oslobođenog i raskomadnanog organizma u uravnotežene, jednostavne, monumentalne ritmove nadahnutih kompozicija.«⁴ – To su »Građevine« i »Bedemi« kao epska priča neke teške prošlosti na obali o-

vog mora. »Interieur« (1978) ipak već sluti ulazak u unutrašnjost, a čini se da je morfološka promišljenost na tom platnu potpuna i savršena na cijeloj površini. Prisutnost i uvjerljivost toga stijenja i pukotina na njemu fascinira nas, i opsjeda, kasnije, našu memoriju: što je to, zapravo? Jedna pukotina u vertikalnoj stijeni, a zatim? Na toj istoj izložbi bila su izložena i još veća platna »Građevina« I i »Građevina« II, a ovo je drugo na izrazit način očitivalo nešto drugo: jednostavan i čist oblik u prostoru; je li to doista zdanje neko, bedem ili stijena, ili je samo (ili čak) njihova metafora, ili posve neobavezna asocijacija? – ta nam pitanja naviru iz nezajažljive želje: doživjeti do dna, spoznati, otkriti semantične izvore i podzemne tokove koji nadiru prema površini: prema slikarstvu i umjetnosti. Pa ipak, jesu li te asocijacije (i te *poruke*) samo vizuelne? Ako i nose u sebi dio povijesti i *ethos* ovoga kraja, je li to dovoljno za neku suvremenu i *opću* osjetljivost?

Riječ je, dakle, još jednom o određenom tematskom sustavu, i još jednom se javlja pitanje – kao i u slučaju Frana Šimunovića, Joze Jande i Otona Glihe: djeluje li taj sustav svojom *cjelinom*, i može li i izvan njega svaki motiv (svaka slika zasebno i odvojeno) funkcionirati jednako tako uvjerljivo? Javlja se, dakle, kategorički zahtjev njezine *likovne* dovršenosti, ili *potpunosti*, ili *samodovoljnosti* – ali ne treba da nas to pitanje, ili taj zahtjev, iznenade: ta vrijedi to i za sve svjetske slikare sužene semantike i strogo određene morfologije; sjetimo se Soulagesa, Hartunga,

³ Z. Jurčić, predgovor katalogu izložbe »Vesna Šojat«, Zagreb 1977.

⁴ B. Bajkas, predgovor katalogu izložbe 1980, br. 3 i 9 osobito.



Capogrossa ili Rothka; a zar Piet Mondrian nije klasičan primjer tog svodenja tematskog registra i opsesivnog inzistiranja na jednom, čak, motivu.

A Vesna Šojat, i naši »strukturalisti« u krajoliku, i Ante Kaštelančić u lukama punim obojenih jedara – svoj su registar ideja i motiva ipak držali otvorenim i pokrenutim; bitno je bilo: pronaći uvijek novu invenciju i dovesti je do slikarske *potpunosti* i *dostatnosti*. Pa ipak, negdje između 1980. i 1983. Vesna Šojat je osjetila taj problem (funkcioniranja pojedinačnog) i pokušala je nešto novo: ušla je u unutrašnji prostor. To je doduše neki pećinski, ruševni i zamišljeni prostor starih crkava i kapela, ali, izmijenila se i motivika i boja (treba istaći: »Razmaknuti zid«, 1982, i »Predvorje«, 1983). Možda je slikarica osjetila i potrebu da izide iz suženoga kromatskog registra, ali u svakom slučaju: problem boje nametnuo joj se silovito upravo u ovom trenutku: ostati u suženom registru »boje kamena« ili pokušati proširiti kromatiku i podići tonalitete?⁵

Problem je, čini se, mnogo teži, a pripada zacijelo samoj prirodi teme: kako (poput Frana Šimunovića) uzdići konkretni motiv do *hiperbole*, pa čak i do *simbola*? Svesti ga do ritma i »šifre« neke, to, s ovim stijenama i pećinama, jedva da je moguće; ili, barem, to bez stvaralačkog čina nama nije moguće zamisliti. Doduše, Ante Kaštelančić je to na temi razvijorenih jedara magistralno učinio baš s intenzivno i maštovito razvijenom kromatikom; ali to je kao neka ostantativna asocijacija na stare trabakule i na čozotske ribarice. Je li moguće na takav neki način razviti kolorističke senzacije (i slikarsku privlačnost) naših pećina, stijena i hridina koje nam i u prirodi znaju pružiti doživljaje raznoliko i maštovito obojene. Ima baš u našem primorskom kraju stijena plavičastih i rumenih, s nijansama boksita i granitnih tonova, a pod rasvjetama godišnjih i dnevnih mijena, i s pokrovom lišaja i

sitnog raslinja, nastaju pred našim začuđenim očima fantazije koje upravo traže kromatsku hipostazu i hiperbolizaciju teme.

U *trećem* slučaju koji navodimo u ovom krugu razmišljanja dogodilo se upravo to: Greta Vizler je u svom »slikarstvu brzine«, na krajolicima vidnim ili naslućenim iz jurećih kola, do kraja oslobodila kolorističku imaginaciju. Zacijelo, na nekom konkretnom motivu njeno se oko nije ni moglo zaustaviti; tako su i »objekt« i njegove boje, razumljivo, prešli svaku granicu prepoznatljivosti, i uistinu preko praga apstrakcije – a ipak su ostali krajolici, i to »zatvoreni« u »zadani« ili iznađeni tematski krug.

A i prošlost te slikarice bila je »apstraktna«. Bila je na izložbama 1971. i 1974. zaokupljena svjetlom i bojom (u inherentnoj, unutrašnjoj dinamici), i možda je tu bila prisutnija tradicija futurizma negoli na posljednjim izložbama. Ali na izložbi 1974. već je doživljaj brzine dominantan: »35000 km/h« karakterističan je naziv, ali tu su već i »Suprotna svjetla« i »Naglo zaustavljanje«: uglavnom impresije, bez imalo mimetičkih oznaka. Na izložbi 1980. godine Zdravko Poznić dobro upućuje na kategorije stvarnosti kao što su: kretanje, prostor, vrijeme i svjetlo.⁶ Još 1976. (na 3. samostalnoj izložbi) bile su izložene slike s naslovima »Impresija vibracije zvuka« i »Posljednje sjene prije svjetla«, koji naslovi sami govore o izvorištu i o smislu pobude. Pa ipak, upravo ta izložba kao da je bila prijelomna. Pisac predgovora, Vinko Zlamalik, već je zapazio (od 1971. do 1974) početne doživljaje žurbe, straha i stresova, i ostalih nelagodnih fenomena automobilizma koje slikarica prevodi »efektnom likovnom sintaksom apstraktno lingvistike«; da bi kasnije slike postale zaista odraz vizuelnih senzacija vožnje.⁷

6

Katalog »Greta Vizler«, druga samostalna izložba (D. Malešević), Zagreb 1974.

7

»Kao da se vozilo pretvorilo u faktor spasa: na svojim brzim krilima ono omogućuje bijeg iz zatravane svakidašnjice u ove svjetlove 'iz mašte', u prostranstva prirode, u perspektive dalekih krajobraza satkane od sivih

5

Vidi katalog izložbe 1984. godine u galeriji »Josip Račić« u Zagrebu.

Tako je »tema brzine« našla u našem slikarstvu svoje mjesto i novi smisao; jer takvog automobilskog kretanja nije nikad bilo; to jest, nije ga bilo u dodiru s krajolikom. Sve se i odvija na oštrici: koliko od krajolika »vidjeti«, i koliko u slici ostaviti? »Pojednost se povlači u korist cjeline. Tako je ruci omogućen širi potez, slika je već u početku cjelovitiji zahvat« – zapazit će nešto kasnije i naša mlađa kritika.⁸ Treba ipak jače naglasiti: ta slikarska tema suvremenog »urbanizma«, prostornog, zapravo, i pejzažnog, slikana je »lijepom materijom«, i to klasičnom (»bella pittura«, rekli bi Talijani), uljenim namazima u kojima se impast brzih poteza izmjenjuje sa širokim plohamo što označuju prostorne planove; *ali ih ne opisuju*. Nema nijednog stabla ili kuće, samo krivulje i potezi koji dinamiziraju površinu. Ostala je čista metafora, ili čak hiperbola koja postaje civilizacijski znak; ali ostalo je i slikarstvo baš uslijed likovnih postupaka, tradicionalnih čak. I ta simbioza suvremene, prometne »ikonografije« i klasičnog postupka ono je što je trebalo – u ovom vremenu transavangarde i postmodernizma – zapaziti; i civilizacijsku univerzalnost iznad svega regionalnog ili lokalnog, što nije nikakva prednost, nego određenje; nije *hic* nego *nunc* u smislu života koji živimo, i bijega od njega, od »poremećenih planova«; ali nema nikakvih zapreka da i ova tema – već zbog nastanka u ambijentu našega kulturnog razmatranja i traženja – dobije prilošku »oznaku mjesta«: *hic*.

Kao i poremećeni interieuri Marijane Muljević, uostalom, ili gradski prostori Jadranke Fatur. Postoje duboke civilizacijske korelacije i sudbinske veze između ovih tematskih sustava koji tvore široko obzorje našega umjetničkog (i umjetnog) svijeta. Po kakvim je stazama iz urbaniziranog života pobjegao Đuro Seder: potražio je i on »prirodna kraljevstva«. Nisu doduše baš idilični oni njegovi izmišljeni krajolici s posljednje izložbe (1987); reklo bi se, u njima osjećamo paniku: kamo sam to stigao i što li sam našao? – i ludu želju: stvoriti pošto-poto taj novi senzacionalni svijet, a pitanje je – nije li prebacio metu? Nije li »povratak«, *confessio fidei* ovog umjetnika (uvijek znak skromnosti) – ne, zacijelo, onaj iz biblije poznati povratak »sina razmetnoga«. Bez kajanja, naprotiv: s ponosom mislioca koji je bio na granici i prešao je, s iskustvom bezdana i smrti.

ploha asfalta, plavičastih atmosfera nad horizontima i prizmatičnih mlazeva svjetla s izvorištima u kružnom polju vlastitih farova, šarolikim očima semafora i pravilnim nizovima 'javne rasvjete', što loptastim tijelima svoga crvenkastog žara markiraju tokove gibanja. U tom je slikarstvu sadržana specifična vrijednost ljepote brzine i gibanja, draž same dinamičke senzacije« (V. Zlamalik, predgovor katalogu 3. samostane izložbe, Zagreb 1976).

8

G. *Quien*, predgovor katalogu 4. samostalne izložbe, Zagreb 1978. (»Znakovlje stvarnog polako se gubi, slika se sve više sažima u značenje. Postaje jasniji govor boje, crte i oblika po sebi. Zapažamo kretanje u smjeru vlastitog zrenja. Nakon osnovnog opredjeljenja slijedilo je svojevršno oduševljenje. Ritmički dobro osjećana nestrpljiva začvorenja. Doslovnija iskazanja.«) – Drugi će kritičar zapaziti još nešto: »U situaciji nagovještavanja, i djelomičnog ocrtavanja slikovnih osovina, ostaje sačuvana vrijednost pikturalne materije u njezinoj otvorenosti, te izraz pokreta u procesualnosti, kao i prostornih planova u prožimanju« (Z. Poznić, predgovor katalogu izložbe, Zagreb 1980).



Tako sam i od Ljube Ivančića uzalud očekivao i priželjkivao obraćenje pejzažu, poslije moroznih ciklusa žena i muškaraca razapetih na ležajima patnje i beznada; ali naši su razgovori uvijek propadali u pukotinu između dobre želje (težnje prema ljepoti: prema slanom morskom zraku neophodnom za naša otrovana pluća), i već ukorijenjene negativne filozofije, i možda, čak, čvrstog iskustva: veliko je samo ono što je tragično i kobno kao život sam. A nebeske nade i želje, i brige za zemlju i svijet sinova? – to je onaj rub ponora na kojemu se u srcu donosi odluka. Opet, reći će mi, propedeutika neka? Zaista, to je riječ koju povijest vjerojatno nikad neće baciti sa svoga krila; ali radije bih da me upitaju: za koga to molim milost u ovom polumraku?

Sjećao sam se kako je Ljubo Ivančić znao začuđen zastati pred svjetlom s neba što je, nekada, znalo oblitati njegove vidike. Čuđenje! – pa čak i bez radosti... Nisam više dočekao od svog prijatelja ni svjetlo s neba ni nešto boja iz maslinika (onih nad kojima je kliktao Ignjat Job posljednjeg ljeta u Supetru). Svi su moji razgovori, jao! bili uzaludni: Ivančićevo je čuđenje bilo drugačije.

Dočekali smo ipak i svjetlo i boje, iz drugih izvora. Njihovi slapovi, zapravo, nikada nisu ni prestali. Nije to bio samo poticaj transavangarde; naprosto, neke mogućnosti iscrpile su se same od sebe. Otkuda oni davni poticaji što su Eugena Kokota vratili rodnoj zemlji? I Quintina Bassanija, u tom istom kraju, naveli na onaj ciklus krajolika još uvijek ispred kritične granice ili, možda, na njoj? A »metaforičko značenje« (Z. Rus) i smisao, gdje nastaju? – Tko to može reći: u procesu slikanja ili prije njega? Samo, možda to i nije odviše važno, kao što ni »metafizičku neizvjesnost« nije baš lako utvrditi i ocijeniti.

I napokon: što je »povratilo« moru i obali Edu Murtića ljeta Gospodnjeg 1981?