

preobrazba motiva na granici "obostranog" u hrvatskom slikarstvu pedesetih godina

nakon Drugoga svjetskog rata u Hrvatskoj, kao i u svima zemljama koje su se tada našle u okrilju komunizma, ideologija je nastojala utjecati na umjetnost. Angažiranost ratnom tematikom četrdesetih godina, a poslije 1945. i svojevrsna podređenost "tendencioznom realizmu",¹ zauzdala je u nekih umjetnika stvaralačku inovativnost. Ni jedna druga epoha nije bila tako moćno i posvuda impregnirana idejno-teorijskim raspravama, kojima je vladajuća ideologija socijalističkog društva u poslijeratno doba pokušavala preodgojiti umjetničku svijest, ugraditi joj estetske kodove primjerene "novome" društvu.² Socrealistička doktrina prvih je poslijeratnih godina, ako ne posvuda, svakako na javnoj sceni, sapela stvaralačku kreativnost, ali je ipak nije mogla posve zauzdati. U nastojanju da se umjetnost dirigitirano podredi idealima krojenima prema mjerilima socijalističkog društva donekle su, ali samo trenutno, zaustavljeni daljnji razvojni procesi. Pa su tako u općoj psihozi "poslijeratne obnove" svoj obol tendencijama socrealizma (jedni iz uvjerenja, a drugi po inerciji) dali i mnogi slikari antologijskog značaja. Ta epizoda, osim što svjedoči o sudioništvu u jednom turbulentnom povijesnom razdoblju, ostala je gotovo svima njima neinventivnom brazdom.

Već početkom pedesetih godina u hrvatskom slikarstvu otvara se novo poglavlje slikarskog očitovanja. Potrebu da se progovori modernijim likovnim jezikom nije se moglo obuzdati ni propagandom, ni ideologijom, pa ni zastrašivanjem. Sloboda umjetničkog stvaranja, usprkos ideološkim pritiscima, probijala je ideologijske prepreke i izolaciju u koju je umjetnost bila gurnuta. Odgovor umjetnika ubrzo potom, već početkom pedesetih godina, dao je snažan zamah oslobođenome stvaralaštvu. Umjetnici racionalnog duha skloni određenima apstraktnim okušavanjima usmjerili su se spram konstruktivističkih postupaka. Na drugoj crti jednako intenzivna bila je zaokupljenost nagonским stvaranjem u duhu Kandinskijeva načela "unutarnje nužnosti".³ Slikari svih naraštaja i usmjerenja nastavili su svoja likovne okušavanja tamo gdje ih je rat prekinuo. Njihova tragalačka nastojanja ubrzo su se očitovala u originalnima osobnim evolucijama slikarske forme, od kojih nas ovdje osobito zanimaju ona manje radikalna postignuća organičkog sažimanja i preobrazbe motiva.

Iz današnje perspektive jedva možemo sagledati pravu veličinu i značenje složenih tijekova umjetnosti šestoga desetljeća, prema kojima je to proturječno razdoblje hrvatskoga

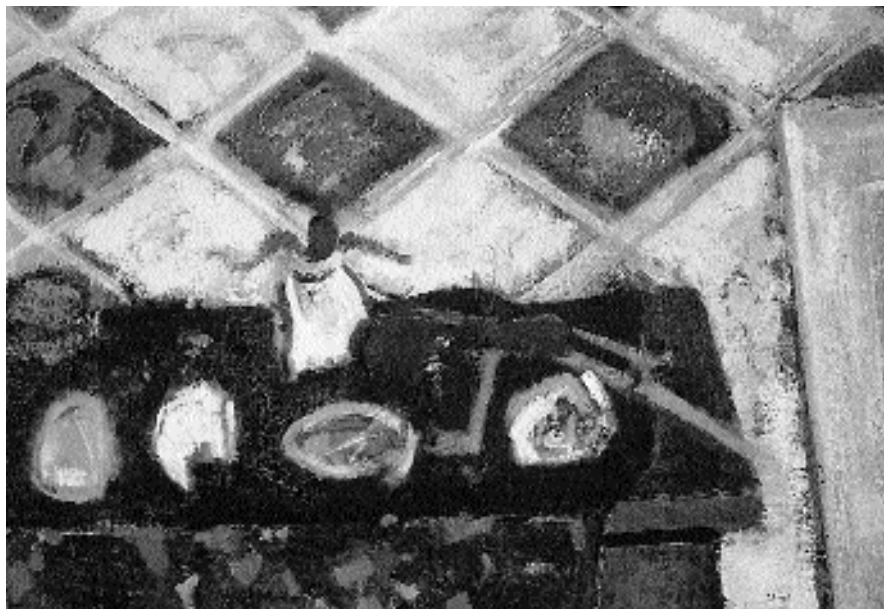
slikarstva u naoko posve nepovoljnim uvjetima postalo toliko vitalno da je odjednom sinkronički uspostavilo korak s Europom i svijetom, što zvuči gotovo paradoksalno. No vrsne umjetničke osobnosti uspjele su ipak izboriti pravo na vlastito stvaralaštvo i ostati u žarištu kritičkog zanimanja, u to burno i nimalo bezazleno doba, kad su ideolozi našega socijalističkog modela odbacili suvremenu umjetničku praksu istraživanja umjetničkih oblika kao malogradansku, zaostalu, suviše sofisticiranu te stoga nehumanu, a zbog njezina odmaka od zbilje — antisocijalističku. Cijeli je slijed komponenata što tome ključnom razdoblju umjetnosti daju obilježje "herojskog" doba. Već samo stvaranje izvan zadanih sadržajnih obrazaca socrealizma i izvan službeno prihvaćenih ideoloških okvira zahtijevalo je snažnu umjetničku samosvijest, a u danim okolnostima i građansku hrabrost, zbog mogućih, čak političkih, posljedica. Da bi se u takvim okolnostima krenulo u pustolovinu likovnog pokusa bila je potrebna snažna stvaralačka volja, istraživački živic i, što je još važnije, spremnost na akciju pa i na otvoren sukob.

Kao najočevidniji primjer sukobljavanja s javnim mnijenjem navodimo poznat slučaj Vojina Bakića iz 1953, kada se taj priznati

kipar upustio u pokus sa skulptorskim oblicima, radeći javni spomenik prema državnoj narudžbi. Tada se u obranu Bakićevih postupaka argumentirano oglasio Milan Prelog, upozorivši među ostalim, kako se Bakić smjelo upustio u "dvostruku borbu: borbu za novi, vlastiti izraz i borbu za priznanje tog novog izraza". I, upravo "u vezi s nekim djelima iz te nove Bakićeve faze" pojavili su se "prvi obrisi sukoba s postojećom narudžbom, sa tradicijom, sa statičkim gledanjima na umjetnost uopće". U raspravi je M. Prelog dao jednu od najranijih prosudbi povijesnog značaja toga umjetničkog trenutka, napisavši: "U sadašnjem položaju naše likovne umjetnosti ta borba za novi izraz, nove oblike i taj sukob s određenim kriterijima i sudovima, nemaju samo neki izolirani vid i značaj, te pisati o njima znači dodirnuti neka principijelna pitanja naše umjetnosti uopće".⁴

Smjeli individualni iskoraci prokrčili su put daljnjem razvoju i izravnom uključivanju u europske tijekove, ali taj put nije bio ni jednostavan ni lagan. Otvoren se je sukob moglo izbjeći na najbezbolniji način, svjesnim povlačenjem u izolaciju. No, takav je put očuvanja stvaralačkog integriteta mnoge umjetnike koji su mu se priklonili, na kraju odveo na rub umjetničkih zbivanja. Svojevrsan egzodus prihvatili su oni introvertirani umjetnici, koji se prema svojoj naravi nisu željeli nadmetati i sukobljavati, te oni istraživanjima manje skloni poetici koji su nastavili tumačiti svoje doživljaje zbilje u dosegnutu stilu i načinu, ali zato, u eri dinamičnih promjena, naprosto nisu mogli ostati u žarištu javnoga kritičkog zanimanja. Vrijeme njihova povijesnog prevrednovanja upravo dolazi.

Ruku pod ruku sa slikarima išla je i hrvatska likovna kritika istosmjernih naprednih gledišta, koja je imala značajnu ulogu u oblikovanju umjetničkih stavova i inovativnih stilskih kretanja. Ta je kritika znala argumentima braniti i obraniti pravo na suvremenost i slobodu stvaralaštva. Osobito nakon što je Miroslav Krleža, neoboriv intelektualni autoritet, u tom iscrpljujućem traganju za ljudskim smislom i umjetničkim izrazom na Kongresu književnika 1950. u Ljubljani zahtijevao za svakoga umjetnika pravo na slobodu stvaralaštva.⁵ Zauzimajući se za apsolutnu snošljivost u pogledu umjetničkog stvaranja, za "subjektivan", a ne programatski dirigiran "odraz objektivnih motiva naše stvarnosti", Krleža je širom otvorio vrata svim opcijama i polazištima: lijevima i desnim, konzervativnim i inovativnim, tradicionalnima nacionalnim i suvremenima europskim.⁶



1

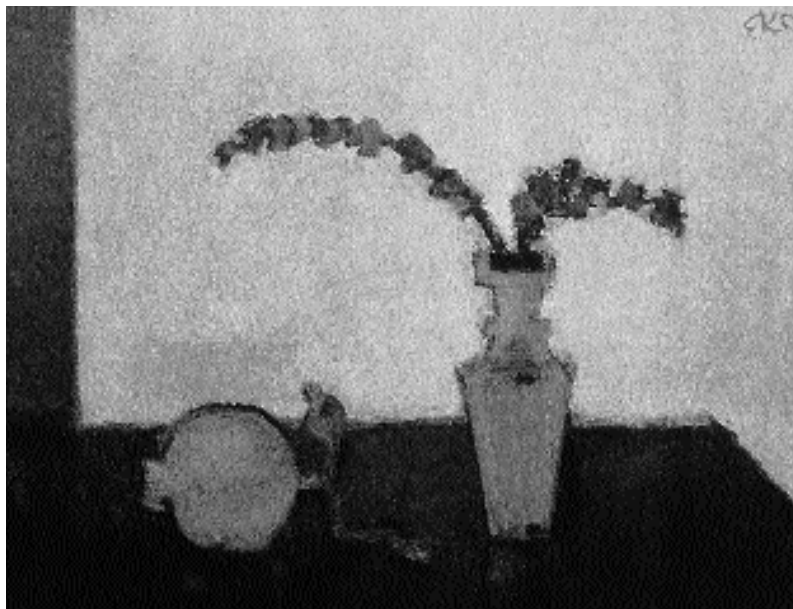
Sučelivši se prvi put u teoriji i praksi s apstrakcijom, u "manifestu" skupine EXAT '51, vodeće u našoj avangardi, početkom pedesetih zahuktala se suvremena likovna pozornica u nas.⁷ Za konzervativnije duhove, poput Ljube Babića, apstrakcija je bila "apsurdna besmislica (...) preuzimanje stranih elemenata tuđeg likovnog zbivanja, i to upravo onih negativnih iz općeg evropskog likovnog meteža...".⁸ Nasuprot tomu, u povodu Murtičeve izložbe 1954. Radoslav Putar konvencionalnom gledatelju poručuje "sretne li ponovno u nekom salonu sablast apstrakcije neka se ne plaši propasti svijeta".⁹ No, apstrakcija je ubrzo postala nepobitna činjenica, pokretana tajanstvenim zakonitostima umjetničkog stvaranja i razvijala se kao zрно bačeno na plodno tlo. Osim radikalne linije geometrizirana apstraktnog izraza skupine EXAT '51 i hermetičnoga govora čistoga enformelističkog izraza, pluralistička likovna praksa ostavila je dovoljno širok prostor između EXAT '51 i enformela (unutar toga desetljeća), u kojemu se tradicija, s raznovrsnim izvedenicama tradicionalnoga slikarskog rječnika na najpozitivniji način ugnijezdila u suvremenost. U tom međuprostoru rasla je zaokupljenost brojnih slikara osobnim evolucijama i likovnim sintezama, a

iz tih su se htijenja izrodile originalne likovne preobrazbe autentične znakovitosti i poetike, dodirnuvši rubna područja likovnih okušavanja na granici figuracije.

Danas, nakon što smo se dovoljno udaljili od razdoblja pedesetih godina, kad smo stekli ne samo nužno povijesno odmak, već su se bitno izmijenile i ostale sastavnice (ponajviše idejne), što su djelovale u ono "olovno" doba života iza tzv. željezne zavjese, ne moramo više ustajati u obranu povijesne utemeljenosti i legitimnosti apstrakcije, kojom je naša umjetnost pedesetih godina uskladila koraka s internacionalnim stilom vremena. Ali zato postoji druga bojazna, da se bez ponovnih propitkivanja i revalorizacije, nekom inercijom i u ovo naše doba ne nastavi marginaliziranje manje avangardne komponente graničnih likovnih očitovanja. Kad je, naime, u aktualnoj "avangardnoj" kritici apstrakcija, napokon, dobila legitimno pravo građanstva (šezdesetih i sedamdesetih godina), miljenicom je postala gotovo jedino apstraktna slika u eklatantnu stilskom izrazu. Kritičko zanimanje bilo je usmjereno ponajviše tzv. čistima stilskim izvedenicama astratizma, "jedino aktualnog i povijesno savršenog izraza", dok su granične tvorbe, i te kako značajnih slikarskih opusa, potisnute u stranu, što znači da su bile više ili

manje izuzete iz razmatranja avangardnog. Na to osporavano granično polje upozoravao je Igor Zidić već 1973, kad je za žarom raspravljao o graničnosti "koja je sabirala i stapala obostrano i dvoznačno i koja je drugim riječima, kontinuirala iskonsku složenost — ili dvojnost — likovnog jezika (apstrakcijsku ornamentiku i figuraliku, i to podjednako u dekorativnoj i simboličkoj funkciji)".¹⁰ A upravo su te manje radikalne preobrazbe na granici figurativnog izričaja (značenjskih i simboličkih sadržaja, više podsjećajnog, suštinskog, nego li predstavjačkog smisla i načina prikazivanja), značajno pridonijele heterogenoj bujnosti slikarske proizvodnje pedesetih godina.

U ovome prilogu želimo ponovno upozoriti na tu bitnu, ali nedovoljno prisutnu, donekle i podcijenjenu, graničnu komponentu hrvatskoga slikarstva s obilježjima dvoznačnoga ili obostranog.¹¹ Riječ je o slikarskim preobrazbama na granici figurativnog, u kojima se redukcijom i sažimanjem pojavno u predodžbeno, predmet pretvara u ideju, zadržavajući u svojim abrevijacijama raspoznatljive obrise predloška od kojeg se krenulo. To, možda, i jest prijelazni izraz, razmeđe dvaju oprečnih likovnih sustava — klasična figurativna tradicija ovdje uvire, a apstraktni likovni izričaj na toj razmeđi izvire. Upravo su na toj razdjelnici nastale likovne preobrazbe motiva jedinstvenih stilskih domaćaja. Neki slikari o kojima ovdje govorimo, koji čine okosnicu ove manje radikalne ali ne i manje značajne komponente likovnih okušavanja, zakoraknuli su preko granične li-nije, stvorivši u krajnjem učinku sinteznog sažimanja svoje osobne stilske metafore. Najčešće su to ujedno najljepši primjeri naše organske apstrakcije.¹² Upravo se je u to doba u njihovu slikarstvu potvrdila ona jedinstvenost stila i motiva s kojim su vrijednostima prepoznatljivo ušli u povijest hrvatskoga slikarstva. Njihove su se slikarske evolucije najprirodnije, vlastitom intuicijom i preobrazbom, bez prepisivanja gotovih obrazaca približile u svijetu prevladavajućim apstraktnim kretanjima, a to bi kao stilsku izvornost valjalo osobito vrjednovati. Čini nam se da to onodobna "avangardna" kritika nije na pravi način nagradila. Povijesna prosudba dosad je već izmijenila njihov položaj, a kako će vrijeme odmicati njihovo će se značenje čvršće potvrđivati. Najistaknutiji su predstavnici toga reduciranog stila na granici obostranog našem slikarstvu dali apsolutno neupitan doprinos. Imena nekih slikara toga likovnog kruga, poput Glihe, Šimunovića, Dulčića,



2

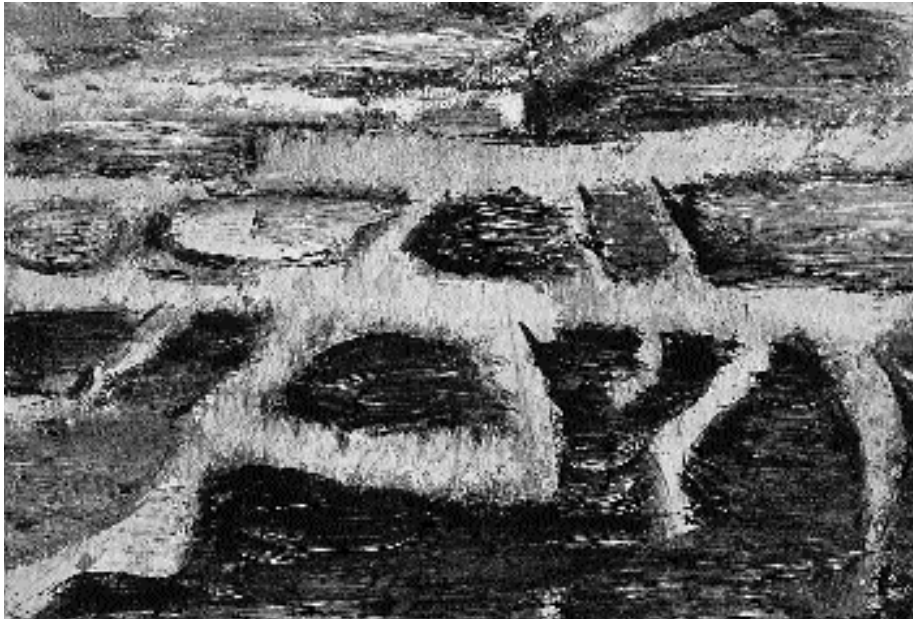
1 SLAVKO ŠOHAJ, VOŠTANE
RUŽE I, 1950.

2 EDO KOVAČEVIĆ, ŠIPAK I
PLAVA VAZA, 1955.

Postružnika ili Tartaglie, postala su sama po sebi sinonimima osebjunih likovnih izričaja. Premda je riječ o slikarima koji su dotad već stekli antologijsku ovjeru, svi su oni upravo dosegnutom preobrazbom pedesetih godina dosegnuli vlastite stilske paradigme. Postupnost i organičnost njihovih morfoloških preobrazbi, izrastanje iz osobnog likovnog iskustva i autohtone motivike, čini njihovo slikarstvo značajnom prenosnicom, kojom se naše slikarstvo iz tradicionalne figuracije originalno povezalo s međunarodnim apstraktnim tendencijama vremena.

Bez doprinosa Ive Dulčića, Otona Glihe, Frana Šimunovića, Otona Postružnika, Marina Tartaglie, Slavka Šohaja, Ede Kovačevića ili Zlatka Šulentića, najznačajnijih protagonista graničnih okušavanja, povijest hrvatskoga slikarstva šestoga i sedmog desetljeća bila bi bitno drukčija, manje raznolika i manje autohtona. Ti su naši slikari bili manje podložni prihvaćanju prekograničnih modula, pa je stoga njihovo slikarstvo prožeto jedinstvenom originalnošću. Svi su se oni, kao i ostali njima srodni slikari, početkom pedesetih godina upustili u pustolovinu velikih slikarskih okušavanja. Krenuli su s (uvjetno rečeno) "realističkih" pozicija figurativnog slikanja u likovne sinteze. Zajedničko im je bilo nejasno

htijenje da se izide iz tradicionalnog slikarstva, te da se postupkom redukcije prihvati nove oblike likovnog izražavanja. I u našem su se slikarstvu, na rubu Europe, dotad već dobrano "potrošili" svi idiomi modernoga slikarstva prve polovine stoljeća. Preobrazba je, dakle, postala stvaralačkom nužnošću, što je pokrenulo procese nastavka prijeratnih kolorističkih propitkivanja likovne forme. U tome procesu svaki je slikar nalazio svoj put prema novoj interpretaciji sadržaja i likovnoj preobrazbi motiva. Koliko su različito bile postavljena njihova tematska usmjerenja i do kojih su se originalnih preobražaja vinuli, donekle nam pokazuje primjer trojice slikara: Postružnika, Šimunovića i Šohaja, koji kratko vrijeme (od 1958. do 1961) izlažu zajednički. Tri različite i originalne umjetničke individualnosti povezano je na trenutak "emotivno i intelektualno bogatstvo njihove umjetnosti, a naročito ambicija" da se sa "čvrstog tla realnosti" otisnu u nova široko otvorena likovna prostranstva.¹³ Možda je ta značajna trojka s kraja pedesetih godina mogla postati jezgrom generacijskog okupljanja, ali to se ipak nije desilo naprosto zato što za takvo okupljanje nije bile prave motivacije. Nedvojbeno je ovdje bila riječ o individualnim pustolovinama s pretpostavkom apsolutne stvaralačke slo-



3



4

bode, različitih sklonosti i nadahnuća. Postružnik je bio zaokupljen prirodom, Šohaj se nije mogao odvojiti od intimne okoline, a Šimunović je uronio u "genius loci" svoje zavičajne pokrajine. Neki su se od njih sa svojom ključnom temom posve poistovjetili, te ona postaje sigma, heraldički znak njihove osebu-jne likovnosti, poput "krčkih gromača" Otona Glihe, "kamenih međa" Frane Šimunovića, "pogleda kroz prozor" Marina Tartaglie, ili Postružnikove "jeseni" iz koje je metafore proistekla čudesna simfonija "listova, grana i panjeva".

Budući da je o njihovu slikarstvu gotovo sve poznato, podsjetit ćemo samo da su svi ti naši slikari tada već razvijene individualnosti, sa značajnim udjelima i osobnima stilskim evolucijama. Pretežito je riječ o zreleme naraštaju (četdeset ili pedesetogodišnjaka) koji je u proteklomu međuratnom razdoblju sudjelovao u temeljnim pojavama našega likovnog moderniteta, osobito dvadesetih i tridesetih. Odgovarajući na izazov novoga doba, i pedesetih su godina, uza sve rizike prijelaza u nov sustav, svoj stilski izraz iščahurili samostalno. Novu znakovitu izražajnost forme razvijali su organski na vlastitoj iskustvenoj podlozi i na tradiciji. Njihov put prema pojašnjenju zamisli bio je, dakle, pos-

tupan, dapače, vrlo oprezan, što je na drugoj strani jamčilo posvemašnju umjetničku samosvojnost. Tako je njihova pretvorba motiva jedino i mogla dosegnuti onu sublimaciju izraza, kakvu se nedvojbeno može smatrati osobnim stilom jednog umjetnika.

Slikarski opusi kojih se "izvorna jedinstvenost" zaokružila baš u to doba, sabiru u sebi različite intenzitete poruka i sadržaja. Neki dostižu snagu gestualnog znaka, dok su tihi sintetičari forme intimističkih i regionalnih ugođaja, poput Slavka Šohaja ili Ede Kovačevića, nastavljali svoje sintezne poetike kromatskih okušavanja u produhovljenu slikarskom (re)utjelovljenju upamćenih duhovnih prostora i blistavosti materije pohranjene u sjećanju, u kućama djetinjstva, znakovitim urbanim ambijentima i tihim predjelima posvojenih regija, gdje se čini kao da je život zauvijek zastao. Predmeti i osobe na njihovim se slikama sustavno reduciraju do simbola, kako bi se u slikarevu semantičkom polju asocijativno sve više nadomještalo jasno raspoznatljivim, a slika se sve više kondenzirala u duhovnu materiju kromatskih vrijednosti, još nejasno predosjećane rastvorene forme. Negdje između realnosti i sna o ljepoti tvarne materije, iz pojavnih polazišta intimističkog podrijetla pretapala se

umjetnikova misao u još zgusnutiju kromatiku iz koje, ili u kojoj, su oba slikara satkala svoju neprispodobivu i široko priznatu slikarsku autonomiju.

Nasuprot toj oduhovljenoj kolorističkoj redukciji Slavka Šohaja i Ede Kovačevića, što nikad nije prekoračila granicu figurativnog, odnosno asocijativno raspoznatljivog, slikari za koje bi se moglo reći da su odredili vlastito ishodište, povezujući se sudbinski s određenim pejzažnim prostorom, upustili su se u znano primjetniju preobrazbu, kako bi amalgamirali njegovu geološku morfologiju i izrazili samu metaforičku suštinu određenoga prostora, njegov "genius loci". U toj redukcij-skoj komponenti apstrahiranja ponajprije nam se nameću krčke gromače Otona Glihe, koje su se u njegovoj uobrazilji dugo transformirale, jednako kao kamenite međe dalmatinske Zagore Frana Šimunovića. Ti su se naši slikari s motivikom svojih prostora nadahnuća posve poistovjetili. Nakon što su pomno raščlanili osebuju strukturu određena pejzaža, pretopili su njegove geomorfološke posebnosti u nov znakoviti sustav reduciran do granice asocijativno raspoznatljiva ishodišnog motiva. Poslije, kada se konkretizacija zgusnula do arabeske, napokon je prekoračen prag apstraktnoga prikaza. Zamisao o osebu-

jnosti određena toposa oblikovana je gestualnom znakovitošću, a materija i struktura ispunile su slikanu površinu od ruba do ruba kao što se i prikazana zemlja rasprostire u nedogled. Ishodište je raspoznatljivo samo još u ideji. Sada već posve apstraktna slikarska tvorba "visoko je organizirana cjelina" u kojoj kromatska materija otkucava jednake uzbudljive ritmove prirodne pojave "uzdignute do mita"¹⁴ (Z. Rus). I Glihine *Gromače* i Šimunovićeve *Dalmatinske Zagore* bile su nedvojbeno prve paradigme takve reinterpretacije posve određena krajolika. Zbog toga se i Glihin "osobit slučaj" dugo opirao jasnoj klasifikaciji, ali je on osobno pojasnio kako su "elementi 'figurativnog' i 'nefigurativnog' neprestano simultano prisutni i čine jedinstvo umjetnosti". Kao kreator jednoga novog svijeta, što iz prazne površine platna izranja pod umjetnikovim kistom, Gliha je bio uvjeren da "upravo onda kada se slikaru čini da je najudaljeniji od prirode, on joj je, u stvari, najbliži".¹⁵ Nakon Glihine i Šimunovićeve sinteze prostora, na našem je plodnom tlu pejzažnog slikarstva niknulo još mnogo sličnih "pokrajina", ali je malo onih koji su dosegli njihovu jedinstvenost.

Slučaj Tartagliina izdvojenog pogleda kroz prozor na motiv, što se čestim tumačenjem iz jasnoga žarišta sve više zamućivao, postajući s vremenom povlaštena svojina slikara, također je bez presedana. I ovdje je riječ o težnji da se ne slika stvari "nego suštinu njihove pojavnosti", što je se samo eterično sluti iz posve izljuštena motiva oblikovana u pravi heraldički znak u kojem su se nataložili slojevi asimilirane kulture.

Takvu snagu sinteze i dubokih taloga u kojima se nakupilo ukupno iskustvo kromatske izražajnosti posjedovao je i Zlatko Šulentić, još jedan veliki sintetičar preobražena krajolika. Suprotno Glihi ili Šimunoviću, Šulentić je bio pravi izvjestitelj iz vremena i prostora koji je svoju imaginaciju stalno pothranjivao novim ishodištima. Pa premda "genius loci" u njega nije iskonski ugrađen kao u prethodnika, ipak je na svojstvenome motivu *Plješivičkih vinograda* uspio elaborirati svoju viziju prostora, njegovu strukturu i osobita svojstva.

Likovna preobrazba Otona Postružnika jedna je od najsamosvojnijih i s obzirom na dosljednost metaforičkog izričaja i na osobitost motiva. Njegov slučaj postupna rastakanja forme i preobražaja jasno pokazuje kako se dolazi do same granice figurativnog.¹⁶ Pošto je taj slikar bio protivnik nasumičnog puta u apstrakciju i nije idolatrij-



5



6

3 OTON GLIHA, KRČKE GROMAČE, 1956.

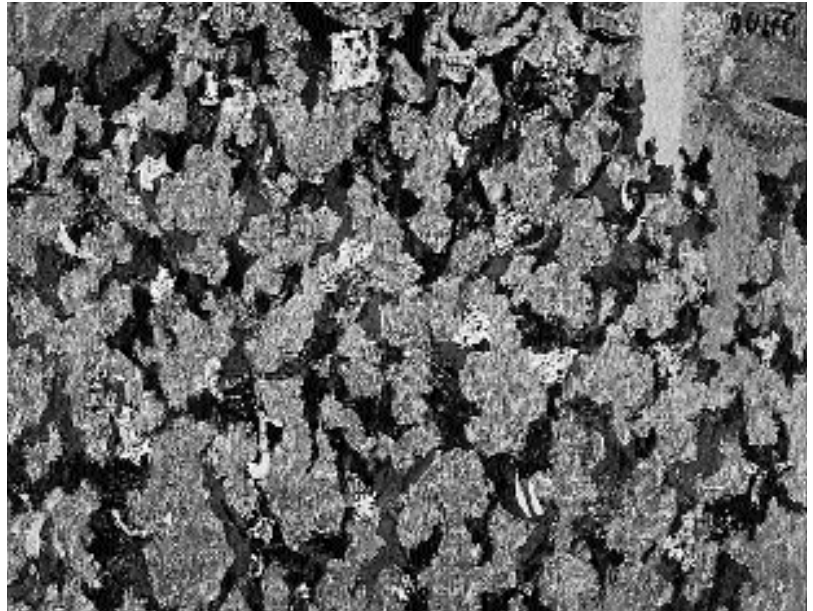
4 FRANO ŠIMUNOVIĆ, MEDE U BRIJEGU, 1957.

5 MARINO TARTAGLIA, MOTIV POD SNIJEGOM (POGLED KROZ PROZOR), 1955.

6 ZLATKO ŠULENTIĆ, PLJEŠIVIČKI VINOGRADI, 1966.



7



8

ski slijedio inovativne astralne tendencije, krenuo je u likovna okušavanja vrlo suzdržano. Gotovo cijelo šesto desetljeće trajala je njegova redukcija forme u sintezu figuralnog znaka amblematskog značenja, a potom je sama logika daljnega rastakanja forme otvorila put apstraktnoj konkretizaciji ideje. I tu je početkom šezdesetih godina dosegnuo svoj slikarski apogej. Njegova likovna transfiguracija pokazana je na nekoliko motiva, logično, postupno i bez velikih skokova. Simbolička integracija vizije počela je u prikazu *Lude sa Šipana*, jednoga od ključnih motiva njegove žive uobrazilje. Upravo s motivom lude žene s naramkom granja na glavi i listom u ruci, koji ga je motiv opsesivno zaokupio, Postružnik će prekoračiti granicu zbiljskoga, sažimljući svoju predodžbu u metaforičku viziju, sve dok se ta fantastična predodžba u posljednjoj verziji ne pretopi u imaginaran znak. Otisak jednog neizbrisiva dojma počeo je poprimati daljnje preobrazbe iz kojih se razvila posve originalna i nevidena ikonografija raskošne jesenje vegetacije, s listovima, granjem, stablima i panjevima. Doživljaj prirode pretvarao je u živu organičnost razvedenih oblika i kolorističke tvornosti boja, u kojoj sve treperi i buja baš kao u prirodi koju je zapravo utjelovio u njezinu ele-

mentarnom procesu vječitog obnavljanja.

Velik slikar gestualnog znaka bio je i Ivo Dulčić koji je još žešće prenosio na platna euforičan doživljaj vanjskoga svijeta. Dulčić je od svih slikara koje smo izvukli iz "inventara" graničnih okušavanja pedesetih godina, neprijeporno, najspontaniji i najstroženiji. U njegovoj metafori sublimirao se i prostor i uzavreli život i elementarna priroda. Hipersenzibilan taj je slikar žive vizualizacije na svaki i najmanji poticaj doživio blistavu senzaciju. Sve je u prirodi i životu bila otvorenom pozornicom za bakanalske užitke oka i srca. Žestok imaginativni unutarnji naboj mašte upravljao je njegovim duktusom snažne geste i moćne kromatike. U toj jedinstvenoj preobrazbi mediteranskog podneblja i halucinantne stvarnosti progovorio je Dulčić snagom gole pikturalne zbilje.

Možda je teza o autohtonoj posebnosti i jedinstvenosti doprinosa ovih naših "sputnika" na granici obostranog (figurativnog i apstraktnog) na prvi pogled nategnuta, ali novo vrjednovanje toga kapitalnog razdoblja u hrvatskome slikarstvu neprijeporno će odrediti njihovo pravo mjesto i značenje. •

7 OTON POSTRUŽNIK, JESEN (LUDA SA ŠIPANA), 1958.
8 IVO DULČIĆ, PLES, 1956.

- ¹ Povjesničar umjetnosti i likovni kritičar Vladimir Maleković uveo je pojam "tendenciozni realizam" u teorijskoj raspravi u predgovoru kritičke retrospektive o temi — "Hrvatska likovna umjetnost 1945-1955." (Moderna galerija, Zagreb, 1974). Njime je vrlo primjereno obuhvatio sadržajne i formalne značajke dirigitirana umjetničkog stvaralaštva s predznakom "socijalističkog realizma", što je u poslijeratnom razdoblju sputavao slobodu umjetničkog stvaralaštva.
- ² "Socijalistički realizam daje prednost sadržajima u vezi s hodom povijesti: tendencioznost postaje vrijednost, a jasnoća djela njegovo bitno stvaralačko obilježje", objašnjava V. Maleković. On misli kako je osnovni problem socijalističkog realizma u "odnosu sadržaja prema formi". Prema sadržaju socijalistički, odnosno tendenciozni realizam "nesumnjivo je povezan s oslobodilačkim idealom, ali kao stil je bio grobnica forme".
- ³ Jasna Galjer, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Zagreb: Horezky (2000): 296-335.
- ⁴ Vasilij Kandinsky, *Über die Geistige in der Kunst*, München (1911). (Hrvatski prijevod: "O duhovnom u umjetnosti" u: *Duh apstrakcije*, Zagreb, 1999).
- ⁵ Milan Prelog, "Djelo Vojina Bakića", *Pogledi*, 4/11 (1953): 912-919.
- ⁶ Osim teksta prof. M. Preloga o djelu Vojina Bakića (bilj. 4) značajnu ulogu u oblikovanju suvremenih likovnih prilika na našem prostoru imao je likovni kritičar i povjesničar umjetnosti Radoslav Putar. Vidi u: Ljiljana Kolečnik (prir.), *Radoslav Putar: Likovne kritike, studije, zapisi, 1950-1960*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti (1998).
- ⁷ Miroslav Krleža, "Riječ u diskusiji na Kongresu književnika Jugoslavije", *Republika*, VI 1/1 (1950): 13-17.
- ⁸ Manifest skupine EXAT '51 iznesen je na plenumu Udruženja likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske u Zagrebu 7. prosinca 1951.
- ⁹ Ljubo Babić, "O progresu i tradiciji u likovnom području", *Republika*, 10/5 (1954): 369-373.
- ¹⁰ Radoslav Putar, "Još jednom "apstrakcija". O sablasti apstraktnog slikarstva, koje nije nikakva sablast; o simulaciji i improvizaciji, o potrebi učenja i o nepotrebnom strahu od izražavanja osobnog suda — u povodu izložbe Ede Murtica u Zagrebu", (neobjavljen tekst datiran 14/15. 11. 1954); u: Lj. Kolečnik, *Radoslav Putar ...*, 139-142.
- ¹¹ Termin "obostrano" i "granično" uveo je u našu likovnu teoriju povjesničar umjetnosti Igor Zidić u raspravi: "Granica i obostrano (reduciranje predmetnih oznaka i determiniranje pojavnog ishodišta" (1973), u: Igor Zidić, *Granica i obostrano. Studije i ogleđi o hrvatskoj umjetnosti XX. stoljeća*, Zagreb (1996): 447-468.
- ¹² M. B. Protić, "Postružnik, Šimunović i Šohaj u Beogradu", *NIN*, 24.
- ¹³ Grgo Gamulin, "Trojica na vrhuncu", *Izraz* 12/II (1959): 598-603; Ivanka Reberski, *Oton Postružnik — u znaku likovne preobrazbe*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti (1987):88-89.
- ¹⁴ O pojavama koje bi se mogle obuhvatiti terminom lirske (organičke) apstrakcije vidi: Zdenko Rus, *Apstraktna umjetnost u Hrvatskoj*, 1. *Slikarstvo — egzistencija — apstrakcija*, Split: Logos (1985):58-60.
- ¹⁵ Gliha o svom slikarstvu, u: *Oton Gliha — Gromače*, Zagreb (1983):114.
- ¹⁶ O Postružnikovim preobrazbama vidi u: I. Reberski, *Oton Postružnik — u znaku ...*