

Andrej
Žmegač

Iz Brdovca u Tunis (i natrag)

Mihovil Krušlin

AUTOR TEKSTA Nikola Albaneže

Zagreb, Moderna galerija – Galerija Mona Lisa, 2010., 239 str.

ISBN 978-953-7352-14-1

Mihovil Krušlin (1882. – 1962.) nije postao jednim od naših kulturnih slikara poput Kraljevića i Račića jer nije umro mlad, već je poživio normalan ljudski vijek, a nije bio niti slikar njihovoga kalibra. No gotovo da nešto kultno na njega prelazi poznatim Kraljevićevim *Portretom slikara Krušlina*, što nas dočekuje na početku nove monografije. Iz uredne i ponešto stroge figure u Kraljevićevu prikazu ne da se iščitati kako je upravo tada, zimi 1912. u Parizu Krušlin proživljavao možda svoje najteže trenutke zbog siromaštva, zbog nemogućnosti da se prehrani, a kamoli da namiri troškove onoga radi čega je stigao u svjetsko umjetničko središte. O tome govore mjestimice potresni reci slikarevih pisama galeristu Ullrichu, od kojega je tražio da mu šalje novce. Nije bolje, navodi Krušlin, niti drugim hrvatskim slikarima ondje, pa od njih ne može tražiti da mu posude. No, čini se kako je oskudica njega posebno pogađala, i to cijeloga života. Bilo je to svima jasno jer se pisalo “kako mu je život mučan i žuhak, i ovi njegovi radovi su tvrdi, nemilosrdni kao život siromaha na nemilosrdnosti siromašne zemlje” (Matoš). Nemojmo preskočiti da u istome napisu, već tada, 1911. godine, Matoš kaže i to kako ga Krušlin svojim životom i istinitošću podsjeća na Van Gogha! U jednoj karikaturi pak naših umjetnika prigodom otvorenja Ullrichova salona, Krušlin je po svemu sudeći mršava figura natovarena slikama što izolirano stoji kraj bučne i vesele gomile. Ta percepcija imala je dakako veze sa stvarnošću i on će i ostatak života ostati usamljenikom što sa slikama stiže odnekud iz

provincije. Na to se nadovezivala izričita kritičarska procjena kako “je prisiljen, da bi se nekako prehranio, udovoljavati ukusu široke publike” (Strajnić). Je li taj slikarski život bio još jedna “tipična hrvatska sudbina” ili je, naprotiv, bio atipičan, ne bismo se usudili tvrditi, ali je zasigurno vrijedan proučavanja.

Knjiga pred nama može poslužiti obuhvatnom upoznavanju Krušlinova života i djela izborom njegovih radova, pri čemu su oni u posjedu suizdavača (Moderne galerije) na neuobičajen način istaknuti i izdvojeni. Korisne sastavnice knjige tvore i opsežan životopis, slikareva vrhunski zanimljiva kratka autobiografija iz 1949. godine te izbor iz kritika i interpretacija, sve tamo od Matoša i Miše pa do Gamulina. Dodajmo da se monografija ne može podičiti uspjelim oblikovanjem, ali i da je iz nekog čudnog razloga ipak privlačna u ruci.

Središnje mjesto monografije zauzima tekst Nikole Albanežea koji nam objašnjava kako je knjiga u neku ruku učinak projekta velike Krušlinove izložbe 2007. godine, a koji je zbog nerazumijevanja dviju zagrebačkih galerijskih ustanova “neslavno završio”. Nažalost, jer držimo da je ovaj opus unatoč svojoj prividnoj jednoličnosti dostatan zanimljiv za tako nešto, a ni sada o njemu nije – kako skrupulozno navodi Albaneže – rečena posljednja riječ. Među ostalime, naime, valjalo bi steći uvid u veći broj razasutih radova, kojih je, prema riječima samog slikara, moglo biti i dvije tisuće (1949. godine!). Među njima opet osobito bi zanimljivo bilo upoznati neke od tek tridesetak portreta, vrste



koja u njegovu opusu, barem količinski, igra marginalnu ulogu. Od interesa moraju biti i akvareli s putovanja u Tunis 1926. godine, kada je u potrazi za motivima svoj brdovečko-samoborski zavičaj privremeno zamijenio egzotikom sjeverne Afrike.

U konciznom ali cjelovitom prikazu Albaneže analizira Krušlinovo stvaralaštvo, s jedne strane recepciju, s druge djelo samo, a zapravo i njihov međuodnos. Primjerice upućuje na okolnost da je imao nesumnjiv uspjeh kod publike, a istodobno živio u oskudici, razložno zaključujući kako je očigledno slike prodavao po niskim cijenama. Dodali bismo kako je i to bio vid podilaženja publici, osim onoga pretpostavljenog prilagođavanja estetskim očekivanjima zagrebačkoga građanstva.

Prateći recepciju Krušlina na razini likovne kritike i povijesti umjetnosti, Albaneže se po našem sudu odviše oslanja na sudove zaslužnih, no dokazano konzervativnih pisaca Peića i Malekovića. Pažljivo iščitavanje tuđih tekstova dovelo ga je pak i do otkrića nekih iznenađujućih propusta. Jedan je od njih Babićev, kad Krušlina navodi kao znatno mlađeg od Krizmana, a uistinu su bili rođeni iste godine. Neobičan lapsus, s obzirom da je riječ bila o Babićevim suvremenici, a u Krušlinovu slučaju i o njegovu generacijskom drugu iz Privremene više škole za umjetnost i umjetni obrt. Druga je nepreciznost, kako Albaneže obzirno kaže, u Malekovićevoj procjeni da Krušlinov opus osim akvarela i tempera ima "tek nekoliko ulja". Takva je tvrdnja još teže shvatljiva, jer nisu posrijedi riječi iz bilo kakvoga usputnog napisa, već iz teksta prve Krušlinove retrospektivne izložbe u Brdovcu 1976. godine.

Krušlinovu se slikarstvu mjesto zasigurno može naći – napose u pogledu njegovog formiranja – između "krajnosti" münchenovaca i tzv. šarene škole. Albaneže ga određenije označava kao "postimpresionistički akademski realizam", a sam slikar spomenute 1949. zapisuje: "od impresionizma prelazim malo k umjerenom kolorizmu". Kakvo god određenje bilo, i bez obzira kada bilo formulirano, ono

će vrijediti praktično za cijelo slikarevo stvaralaštvo, jer se ono u stilskom smislu nije mijenjalo. Zbog toga je nezahvalno i nemoguće datirati slike prema njihovim stilskim svojstvima. U njegovim djelima postoje razlike izraza, negdje je riječ o pomnijoj razradi oblika u akademskom ili tradicionalnom smislu, a ponekad je pak korišten sumarni, širi potez. No, ta obilježja koja prelaze i u konceptualne razlike ne javljaju se, kako Albaneže zapaža, samo dijakrono, već i sinkrono, pa odatle i spomenute teškoće datiranja. U nekim slučajevima Krušlin počinje oslobađati viziju i omogućuje gotovo samostalnu igru oblika i boja, kako je to u iznimnoj slici *Seoski krajolik (Na Savi)* iz 1953. godine. S tim djelom na umu moramo se zapitati što je sve Krušlin mogao učiniti i kamo je mogao dospjeti da je u sebi oslobodio ono što se vjerojatno nije dalo osloboditi. Posrijedi je, naravno, psihologijski sklop, koji se povezuje s njegovim podrijetlom i ekonomskim okolnostima njegova odrastanja i školovanja. Tumačenje bilo čijeg umjetničkog stvaralaštva mora biti složeno, a u Krušlinovu slučaju ima sigurno naglašenu psihologijsku i sociologijsku sastavnicu.

Unutar razmjerno ujednačena pejzažističkog opusa na drugi se pogled mogu, dakle, uočiti određene konceptualne razlike. No, bez obzira na njih valja zaključiti da je svaki Krušlinov rad potvrda njegovoga velikog talenta te izraženog senzibiliteta i likovne kulture.

Na što nas još podsjeća knjiga o Mihovilu Krušlinu? Dok čitamo o teškoćama njegova školovanja, podsjeća nas kolike su bile razlike u pretpostavkama za uspjeh između Krušlina i nekoga poput Kraljevića ili naših slikarica-plemkinja. Podsjeća nas na njegovu veliku produkciju i plasman na 18 samostalnih izložaba kod Ullricha, više od bilo kojega drugog umjetnika; to će reći da se u zagrebačkim domovima krije još mnoštvo njegovih slika. Podsjeća nas, primjerice, i na poznatu činjenicu da je Krušlin uz Babića i svoga učitelja Crnčića bio autorom golemog triptiha *More*, nastalog na Plasama, gotovo ritualnome mjestu hrvatskog slikarstva. Djelo je bilo

izloženo u Zagrebu 1910. godine, a poslije u Beogradu, gdje ga je – dakle još prije rata i nastanka Jugoslavije – kupila srbijanska vlada. Od tada se triptih drži izgubljenim,

a tek bi mu njegov pronalazak pokazao značenje u cjelini Krušlinova stvaralaštva te, dakako, u povijesti hrvatskoga modernog slikarstva. x