

ŠKOLOVANJE OSKARA HERMANA (FRAGMENT STUDIJE)

(Table XLVII—XLIX)

Od najranije mladosti Oskar Herman pokazuje sklonost likovnom stvaranju. Već u doba dječastva crta po malenoj sadrenoj figuri, što se nalazila u blagovaonici ili prebrojava stakla na vratima stana. Sve su te oslikane knjige, pa i kasniji samostalni crteži, s vremenom nestali. Ni iz gimnazije ili Više trgovačke škole nema sačuvanih radova. Prva potvrda Hermanova likovnog stvaranja odvodi nas do ljeta 1904. godine, u vrijeme, kada je on već imao čvrstu odluku, da pođe na studij slikarstva u München. Ali tada nije više bio samouk, koji uči kopirajući reprodukcije. Negdje koncem 1903. godine dobio je Herman, prema vlastitom iskazu, osnovnu poduku kod tada slavljelog zagrebačkog slikara Konrada Filipa.¹ Učio je crtati po sadrenim odljevima, ali veoma kratko, možda samo mjesec dana. Ipak ovi su kontakti bili važni

¹ Konrad Filip rođen je 9. X. 1874. godine u veoma siromašnoj porodici u Zagrebu. Kao stipendista uči tri godine u zavodu obrtne škole u Zagrebu dekorativno slikarstvo kod Bauera, Mašića i Eckela. Zbog financijskih teškoća dvije godine radi kao soboslikar, da bi zatim otišao u München, dobivši pripomoć (od Danijela Hermana). Tamo prvo radi u gradskoj obrtnoj školi kod Diekla, a kasnije se upisuje na Akademiju u klasu J. Hertericha. Dobivši ovdje priznanja, odlazi u Pariz na tri godine. Ovdje slika u školi Bougereaua i kod G. Ferie i izlaže po »Salonima«. Zatim se vraća u München na Akademiju, ali sada upisuje klasu Aleksandra Wagnera (učitelja Makarta, Munkacsyja i Medovića). Zbog vanrednih uspjeha na polju dekorativnog historijskog slikarstva dobiva od Akademije atelier na četiri godine. U međuvremenu izlaže pojedine slike u Zagrebu po raznim trgovinama godine 1894. i 1895. Na godišnjoj izložbi u Münchenu 1900. odlikovan je za sliku »Molitva muslimana«, a povodom jubilarne izložbe Društva umjetnosti 1905. godine u Zagrebu, ova je slika otkupljena za galeriju Jugoslavenske akademije. Iz tog su vremena još značajnije slike, kojima niveau, unatoč velikim pohvalama u ono vrijeme, nije visok; one su potpuno u duhu ondašnje narudžbe — »Siesta«, »Starac muslimana«, pa zatim više portreta političkih prvaka i ostalih »odličnika« tadanjeg Zagreba. U Zagrebu ima samostalno izložbe 1910. i 1919. godine, iako stalno živi u Münchenu sve do drugog svjetskog rata. Za prvog rata, kao većina slikara, koji su se bavili historijskim slikarstvom, slika Filip portrete visokih vojnih rukovodilaca. Kod Vlatka Wagnera u Zagrebu nalazi se jedan portret, koji svjedoči o Münchenskoj tradiciji.

zbog upoznavanja Münchenskog likovnog izraza. Međutim, pojavom *K. Filipa*, koji teži figuralnim historijskim kompozicijama i portretima u duhu Münchenske tradicije, ne možemo rastumačiti pojavu »Pejzaža iz okoline Zagreba« iz 1904. godine. To ne mogu ni kopije Joze Bužana (one se nisu sačuvale), niti može poznavanje djela F. Kovačevića ili O. Ivekovića.

U pejzažu, među brežuljcima Kraljevca, na dnu širokog strnjaka, žena u šestinskoj narodnoj nošnji srpom kosi žito. Povrh polja uspinje se voćnjak sa zasađenim jabukama, lijevo se pomalja vinograd. Po ljetnom nebu povlače se rijetki oblaci. Ova jednostavna impresija, bez čvrstih konstruktivnih principa kompozicije, data je naivnim i neposrednim zamjećivanjem ljetnog pejzaža. Horizontale su kose, čime se naglašava neravnost terena, a vertikale, naznačene rastom žita i stablima drveća, nisu odlučujuće. Slika je građena uzdužnim sumarnim masama, gdje žito tvori cezuru između polja i voćnjaka, a posljednji pojas čini nebo. Ploha žutozelenog strnjaka u takvoj podjeli tvori osnovnu težinu, dok je voćnjak olakšan u masi i svijetlozelenim tonovima, a plavetnilo neba postaje prozirno bjelkastim oblacima. U tom slijedu krošnje drveća svojom cjelokupnošću kao da blago teže k obespredmećavanju, tome pomaže živost boje i svijetlo na stablima. Sjene pod drvećem i sprijeda osvijetljena debla također olakšavaju masu. Ali, svijetlo tu nije osnovna slikareva briga. To je anegdota o pejzažu, u kojem žena kosi žito, ispričana bezazleno. Bilo bi pogrešno ovdje tražiti neke naročite konstitutivne elemente, koji su oblikovali jednu ličnost. To je neposredno gledanje veoma nadarenog osamnaestogodišnjeg mladića, koji ne pozna tradiciju i njenu problematiku, ali iskonski posjeduje veoma istančan osjećaj za formu. Tako na primjer žena, pognuta i spuštenih ruku, preduga je tijela u odnosu na noge, a široka bijela nošnja ima intenzivni akcent u crvenoj marami. Upravo u tom bezazlenom, ali sumarno zahvaćenom prikazu možda i jest specifična izražajnost. Budući da je žena veoma naglašena u kolorističkom pogledu, Herman je nije postavio u središte slike. Ona je pomaknuta nešto udesno, da

održi ravnotežu s povišenim horizontom u tom dijelu slike.

Zbog neposrednosti zamjećivanja i neopterećenosti, u »Pejzažu iz okolice Zagreba« možemo naslućivati neke Hermanove osobine, koje će se javljati tek u zreлом umjetniku, dva decenija kasnije sasama sporadično, a zatim sve intenzivnije do »Pejzaža s putnikom« iz 1947. godine; onaj se pejzaž nalazi u galeriji umjetnina u Rijeci. U tom velikom vremenskom rasponu trebalo je, međutim, riješiti još mnogo problema, koji nisu samo zanatske prirode ili formalnog karaktera. Tek nakon odlaska u München, u ranu jesen 1904. godine, počinje istinska izgradnja umjetničke fizionomije Oskara Hermana.

Kratak boravak od jedva mjesec dana u privatnoj školi Slovenca Antona Ažbėa nije mogao biti više nego površna priprava za prijemni ispit. 21. X. 1904. godine primljen je Oskar Herman u crtaću klasu poznatog pedagoga prof. Johanna Hertericha, kod kojeg u dva semestra uči prvo i osnovno svladavanje raznih tehničkih i formalnih problema. Ova prva godina bila je uopće više upoznavanje raznih likovnih problema i ljudi, negoli konstruktivno stvaranje. Raščišćavao se odnos prema slikarstvu Böcklina i njegovih sljedbenika i počinje studij Velasqueza u zajednici s Račićem. Zbog neslaganja sa prof. Hugom Freiherrnom von Habermanom, koji je u jesen 1905. godine preuzeo Herterichovu klasu, Oskar Herman napušta akademiju, kako bi radio u atelieru svog nešto starijeg kolege Poljaka Romana Kramsztyka. Ovaj je slikar, veoma visoke kulture, u to vrijeme mnogo značio u oblikovanju likovnog izraza Oskara Hermana i Josipa Račića. Kramsztyk je bio veliki protivnik točnog fiksiranja pojedinih detalja, težio je mekoj modelaciji s tonskim rješenjem volumena. To je upravo ono, što se može posredno vidjeti na Račićevu crtežu ugljenom, koji prikazuje starca bijele brade ili, na drugi način, na tri poprsja žena Oskara Hermana u Grafičkom kabinetu Jugoslavenske Akademije u Zagrebu. »Poprsje djevojke« (Graf. kabinet br. 2196) pokazuje, u čvrsto prikazanoj silueti, veoma meku modelaciju. U tome se nazire za ovoga slikara veoma važna, težnja za sažimanjem volumena, pri čemu je glavna pažnja posvećena rješenju glave u slikovitom crtežu. Nos je naglašen, a i oči su i usta izražajni. Oči govore o jedva naznačenoj zabrinutosti, a usta su senzualno zahvaćena. U formalnom pogledu ova su dva elementa vezana i uz raspored svijetla, što pada s lijeve strane u priličnoj jačini, tako da su mogući jaki kontrasti, osobito na vratu. Čitav donji dio zahvaćen je sumarno bez i jednog detalja, kao taman volumen; iz kojeg izrasta glava. Dok se u ovoj studiji javlja pokret barem u položaju glave, u ostala dva crteža kretanje je potpuno intenzivirano, a to omogućuje psihološki rast. Međutim, svi su ovi crteži usko vezani uz model, koji se želi fiksirati što točnije, ali putem forme, koja omogućuje, da se psi-

hološko značenje modela jače istakne. Ove su studije ugljenom rezultat intenzivnog svladavanja zanata, ali i izgradnje već specifičnog likovnog jezika. Nekoliko sačuvanih crteža aktova pokazuju, kako je tekao razvoj. Muški akt iz 1906. godine dosta je krut i veća se pažnja posvećuje muskulaturi, nego na aktovima nastalim godinu dana kasnije. Međutim, školovanje Hermana od samog početka pokazuje težnju sumarnom zahvaćanju, pri čemu nastoji, da jedna linija ne prekida drugu, već da urašćuje jedna u drugu, kako bi cjelina volumena došla do izražaja. To rezultira naglašavanjem izraza, za volju čega svjesno odbacuje naturalističko pribrajanje detalja.

U proljeće 1907. godine Herman je morao opet upisati akademiju, jer je za stipendiju, koju je dobivao od zagrebačkog Ministarstva za bogoštovlje i nastavu, morao priložiti potvrdu o pohađanju semestra. Ovaj put je potražio klasu, u kojoj ima malo studenata i gdje profesor rijetko dolazi na korekturu. Izabrao je slikarsku klasu prof. Karla Rauppa; tu stvara mnogo raznih studija, od kojih su sačuvane »Žena s rukama na križu«, »Starac« i »Djevojčica«; sve su danas u zagrebačkoj Modernoj galeriji. Sva ta ulja uvode nas dalje u razvoj ovog slikara; sažimanje forme i ekspresija dolazi jače do izražaja, što pokazuje na primjer »Djevojčica«.

Djevojčica svojih osam do deset godina; vidljivo joj je samo poprsje; glavom i tijelom okrenuta je ulijevo. Duga, natrag češljana kosa kestenjaste boje pada joj niz ramena, a tamne, duboke, bojom naglašene oči gledaju iz slike. Obučena je u crvenkastu haljinu, što se otraga kopča i smeđu pregaču s izrezom oko vrata, te širokim ovratnikom s tek naznačenim žućkastim obrubom. Postavljena je nisko u format, i ovratnik upravo dotiče donji rub slike, kako bi mali rast došao do izražaja. Ali zato je trokutna kompozicija konsekvantno građena, pri čemu svijetlo lice i vrat čvrsto sjede u vertikali na crvenoj haljini i smeđoj pregači; to uvjetuje statičnost i monumentalnost. Suprotno kretanje ovoj trokutnoj kompozicionoj shemi, gdje je gornji vrh otupljen linijom glave, vezano je uz oble, konkavne linije, koje se u slijedu sužavaju i postaju sve jasnije, počevši od ovratnika i rastu do pune obline lica. Time je uvjetovana i gradnja volumena. On je čvrsto i potpuno zatvoreno oblikovan u licu. Međutim, prema rubovima slike plastične se vrednote oslabljuju, konture se gube, a volumen se dematerijalizira. Ovo plastično djelovanje lica postignuto je sjenama i svijetlom, što pada odozgo, pri čemu je najvažnija sjena ispod brade, koja zatvara oblinu lica i lomi vertikalnu vrata. Svijetlo također slabi prema rubu slike, gdje se pokazuje samo jedva vidljivo svjetlucanje na obrubu ovratnika. Ovo usredsređenje na glavni akcent slike provedeno je i u boji: lice izvire u toplim svijetlim tonovima iz guste maslinastozelene pozadine. Međutim, kolorističko rješenje, iako se temelji na komplementarnom odnosu (crvenkasta haljina i

maslinasto zelena pozadina) građeno je tonski, ali u najvišoj mogućoj vibraciji, tako da skoro izlazi iz granica ovakvog obilježja. Velika zasićenost palete raste iz slikovitog shvaćanja plohe, o čemu govori, na primjer, lice djevojčice; ono sadrži čak mjestimične tragove zelenkastog ili plavkastog uz crvene obraze, zbog čega je teško odrediti boju samog lica. U ovakvom shvaćanju rješenja plohe kontura je oslabljena i to ne samo sa diskretnim prijelazima kao na čelu, već ako je kontura i jasno postavljena, tada jedna ploha kao da urašćuje u drugu zbog povezanosti valerskih odnosa (kod komplementarnih boja: bakrenastosmeđa, kestenjasta kosa i maslinasto zelena pozadina). Boja je izravno nanesena na platno, bez ikakva podmazivanja i bez velikog miješanja na paleti; to nužno zahtijeva veliku sigurnost u vođenju širokog kista, a omogućava veoma visoku zvučnost i svježinu. Upravo ova neproblematična asonantnost i visoka temperatura boje usko je vezana uz ekspresiju prikazanog lika. Psihološki izraz vezan je uz boju. Ona je svojim vrijednostima upravo usredsređena na lice i omogućuje očima, da budu posljednji i najviši ekspresivni akcent. Izražajnost i dubina tog pogleda govori skoro o vanvremenskoj sugestivnosti, kojom nadilazi neiskusnost i bezazlenost djeteta. Ali ovaj akcent ublažen je izduženim dijelom oko usana, taj je dio u obliku ploda i naglašuje upravo djetinji karakter. Jedinstvo ovakvih raznorodnih elemenata, kao što je izraz dječje naivnosti i smireni rast dubokih očiju, adekvatno je provedeno i u formalnom pogledu; tu se statičnost i monumentalnost oživljuju veoma živom plohom i toplim tonovima.

Koliko je ovakav koncept vezan uz vjerno prikazivanje modela (a ono ostaje glavnim slikarevim interesom) govore ostale dvije studije. »Starac« u hladnim sivozelenim tonovima sličan je po problematici »Djevojčici«, dok »Žena s rukama na krilu« pokazuje složeniji raspored masa, pri čemu glava sa krznanim ovratnikom i rukama u strogoj frontalnosti čini zasebnu cjelinu, koja počiva na sumarno zahvaćenom krilu.

Iako je »Starac« nastao u atelieru kod Rauppa istovremeno kao i »Djevojčica«, kako priča Herman, on u svojoj osnovnoj koncepciji ne pokazuje tako jasno ono, toliko karakteristično sažimanje volumena. To je u prvom redu uvjetovano samim modelom, što potvrđuje ondašnji Hermanov odnos prema realitetu. Međutim, »Starac« ni u kojem slučaju ne izlazi iz okvira tadanjeg Hermanovog opusa. I ovdje je osnovni akcent glava, uroñjena u tamni postament, što ga čini kaput. Položaj je starca u slici isti kao u »Djevojčici«, samo što gleda udesno. Sve to uvjetuje i istu kompozicionu shemu, pri čemu su plastični valeri usredotočeni na glavu, a slabe prema rubovima slike, ali u manjoj mjeri negoli u »Djevojčici«. Linije mirno rastu u blagom kretanju prema glavi i pokazuju težnju za trokutnim rastom u silueti. Od samog lica linije teku u suprotnom pravcu i tvore moguć-

nost, da se glava čvrsto usadi u tamni volumen. No crtež ne pokazuje težnju za čvrstoćom forme, koja je kod »Djevojčice« dovedena skoro do deformacije realiteta, već je više vezan uz stvarno stanje modela, kako bi se naglasila smirenost i nezainteresiranost. Napuštanje kontrasta sprovedeno je i u rješenju svijetla, koje pada s desne strane. Ono je više difuzno i ne omogućuje naglašene sjene. Ali zato ipak onu ulogu, što je vršila sjena na vratu »Djevojčice«, sada vrši crni ovratnik (kravata?), koji u općem spletu boja skoro i nije naglašen, iako je postavljen na bijelu košulju. Mirni tok neutralnih tonova daleko je od široke vibracije komplementarnih odnosa u kolorističkom tretmanu »Djevojčice«. Paleta je hladna, građena na maslinastom sivilu i tamnom tonu, što vodi crnom na ovratniku. Lice je opet koloristički najbogatije, gdje se javljaju ružičasti tonovi uz ravnotežu u zelenkastom. Međutim i ovo kolorističko oživljavanje oslabljeno je množinom neutralnog tona usred lica. Unutar slikovitog rješenja plohe psihološki izraz naglašen je u dosljednom tonskom rješenju. Sijedi starac pod pritiskom svoje prošlosti izgubio je svu svježinu i u svojoj pasivnosti statički spoznaje život, u kome nema ni uzbuđenja, ni nemira.

U Rauppuvemu atelieru nastala je, po izjavi autora, i »Žena s rukama na krilu«. Iako istovremena s ostalim dvjema slikama, ipak je po problematici složenija od »Djevojčice«. U strogoj frontalnosti s naglašenom vertikalom raste sintetično zahvaćena figura sjedeće mlade žene u kaputu s krznanim ovratnikom i crvenosmeđom kosom. Prekrštene ruke s ovratnikom i glavom tvore zasebnu izduženu trokutnu cjelinu, koja počiva na potpuno sumarno zahvaćenom krilu. Zatvorene linije, koje se nigdje ne presijecaju, oblikuju čvrst volumen, kome nedostaje svaki detalj. U forsiranoj sumarnosti jedva su naznačene nadlaktice; one se gube u baršunastom kaputiću. Uz osnovnu težnju rasta linije pojavljuje se i suprotno kretanje naglašeno u ovratniku u ljevokastom slijedu, u kome žena nosi čipkastu bluzu, a prekinut je crnim okovratnikom, kako bi jače došao do izražaja oval lica. Da bi se frontalnost jače naglasila, svijetlo pada s prednje strane, pri čemu je naglašeno lice i ruke kao horizontalna protuteža vertikalni lica.

U ovako postavljenoj shemi akcent, koji je u »Djevojčici« i »Starcu« bio usredotočen na lice, prelazi na čitavo poprsje. Zbog toga lice ne postaje središte, putem kojeg se govori o psihologiji modela. U problemu forme to vodi dalje od ostalih dviju studija. Međutim, »Žena s rukama na krilu« ne izlazi iz okvira svog vremena, budući da je model uvjetovao prebacivanje osnovnog izražajnog središta s lica na poprsje. Boja je također, u svojoj osnovi, po prvotnom utisku svedena na tonsku skalu unutar slikovitog tretmana plohe. Ali odvajanje od ovakvog slaganja boje provedeno je diskretno u komplementarnom odnosu plavetnila, pozadine i crvenosmeđe kose ili sličnog tona krzna; ovo nije provedeno u odnosu na tamni, baršunasti

kaputić. Ovi tonovi, s nešto više vibracije od »Djevojčice«, po vrijednosti svoga komplementarnog odnosa uvjetovani su opet modelom, koji je uvjetovao ovakvo rješenje.

Ako sada postavimo pitanje konstitutivnih elemenata, koji su uvjetovali izgradnju ovakvog slikarstva, moramo u prvom redu podsjetiti na »Pejzaž iz okolice Zagreba«, kako bi vodili računa o elementima, koje Herman nosi kao prirodna svojstva. Odmah nam postaje jasno, zašto se on nije mogao podvrći linearnom tretmanu Jugendstila, koji je tada vladao Evropom. Boja je za Hermana uvijek bila osnovna izražajna mogućnost, ona ga je i dovela do slikarstva. Međutim, kako to, da nije potpao pod upliv Böcklina i njegovih sljedbenika, koji su znali veoma često voditi računa o kolorističkim rješenjima? Upravo 1904. godine počelo se rušiti prijestolje toliko slavljelog Arnolda Böcklina. Po svim dnevnicima i časopisima vode se oštre diskusije, a pogotovo u Schwabingu, gdje su se kretali Herman i Račić. Vjerojatno je bilo u prvi čas nekih kolebanja, ali veze s Ažbéom u to vrijeme svakako da su imale svoju ulogu. Ažbéov »Kugelprinz« i »kristalizacija boje« bili su svakako mnogo bliži Oskaru Hermanu, negoli veliki formati plitkog izraza. Osim toga u atelieru ovog Slovenca visjele su reprodukcije španskih barokista i Talijana kasne renesanse. Ovi slikari, a u prvom redu Velasquez (on je ostao simbolom još od Pilyevih učenika) morali su djelovati mnogo jače, nego komplicirane konstrukcije Habermanna ili kojeg drugog secesioniste. Ako izvorni talent počinje slikati, bit će to skoro redovito u »alla prima« maniri, u kojoj se vodi računa o lokalnoj boji, a volumen će se pokušati zahvatiti što čvršće, ili će se barem težiti, da zahvati naivno prevođenje realnosti. To je razlog, zašto se Herman, kao i Račić, morao u ono vrijeme donekle prikloniti naturalističkom konceptu, a time i Velasquezu; na njega su itekako upozoravali. Međutim, važno je, što je Herman vidio na slikama Velasqueza. U prvom redu sažimanje oblika, sumarnost zahvaćanja, što dovodi skoro do blage deformacije; kod Hermana se, po načinu pristupanja, vidi daleko sjećanje na Velasquezove Inflatkinje ili portrete Filipa IV. Pa čak možda i usredotočenje na lice u prikazu poprsja ima svoje korijene u tom slikarstvu. Međutim, boja je potpuno drugačije zahvaćena. Nema onog srebrnog treperenja Velasquezovih hladnih tonova, kod Hermana je boja sočna, intenzivna i mnogo teža, vrši naglašenu ekspresivnu ulogu. Upravo zbog ove čvrstoće forme unutar slikovitog tretmana i visoke vibracije tonskog rješenja, ovo se slikarstvo približava Ažbéovim principima mnogo više, negoli Leiblovom slobodnom kistu njegove pariške faze. A od Leiblovih sljedbenika najbliži su Hermanovom slikarstvu, kao i ostalim našim predstavnicima ovog kruga, oni slikari udruženja »Die Scholle«, koji su putem rastvaranja forme došli do intenzivnog kolorizma (Feldbauer). Međutim, akcentiranje

psihologizacije, koja u svim radovima Oskara Hermana redovito nadilazi prevođenje psihološkog stanja modela i prelazi u neke opće vrednote, u kojima se javljaju sasvim rudimentarno elementi nostalgčnosti, čovjekoljublja i drugih saznanja, izdvajaju Hermana već u to vrijeme kao specifičnu ličnost, koja je mogla već na akademiji kod Raupovih učenika da djeluje kao »podloga pri izgrađivanju vlastite fizionomije«. (Werner Paul Schmidt)

U jesen 1908. godine otvorena je u Zagrebu u prostorijama Društva umjetnosti samostalna izložba Oskara Hermana.² Sedamnaest eksponata, od toga četiri crteža, predstavili su ovog našeg slikara u našim razmjerima, kao veoma nova. Međutim, u to vrijeme je Picasso već naslikao svoje »Les Femmes d'Alger« a Woringer izdaje svoju knjigu »Abstraktion und Einfühlung«. Svakako, Hermanova umjetnost, kao i ostalih naših slikara ovog kruga, Račića, Becića, Kraljevića, znače u tim razmjerima zakašnjenje. Međutim, pri ovom problemu ne treba zaboraviti dvije stvari. U prvom redu likovnu sredinu, iz koje su ovi naši slikari došli u München, momenat, koji ne mora biti odlučujući, i drugo, da su se slikari izgrađivali u Münchenu. Od početka ovog stoljeća umjetničko vodstvo u Njemačkoj preuzima Berlin, on preko Cassiera, Tschudija i drugih hvata veoma bliz dodir s likovnim zbivanjem u Parizu, dok München stagnira još od vremena diktatorske vlade Franz von Lenbacha, i prvenstveno se mora boriti za afirmacije same umjetničke vrijednosti. Jedina moguća i konstruktivna akcija bila je izgradnja Jugendstila, koji je opet bio protkan Böcklinovim shvaćanjem umjetnosti. Ako u tim odnosima gledamo suvremenost našeg münchenškog kruga, onda moramo upotrebiti potpuno druge razmjere. Slikarstvo ovih naših slikara nastaje unutrašnjom težnjom za jedinstvenim i visokim djelovanjem fature i izraza kao suprotnosti raznim neuravnoteženim težnjama münchenškog slikarstva, koje vode u plitkost i površnost. U tom odnosu ovo je slikarstvo bila neka suprotnost Jugendstilu. To su razlozi, zbog kojih su Račić i Herman mogli među svojim kolegama imati onu veliku i važnu ulogu. Ali s druge strane, ovakav položaj onemogućivao im je dostignuće avangardističke uloge.

München, kako sve ostale naše slikare tako ni Hermana, nije mogao koncem prvog decenija našeg stoljeća više u potpunosti zadovoljiti. Zbog toga se ovaj naš slikar nadao, da će nakon izložbe dobiti

² U prostorijama današnjeg Muzeja za umjetnost i obrt otvorio je O. Herman 17. IX. 1908. godine svoju prvu samostalnu izložbu. Osim Jose Lakatoša, koji je napisao veoma dragocjen i iscrpan prikaz izložbe (Hrvatska, Zagreb, 19. IX. 1908., str. 1.) pisali su i ostali dnevnici:

Narodne Novine, Zagreb, 17. IX. 1908. (bilješka)
Hrvatska, Zagreb, 18. IX. 1908. (bilješka)
Agramer Zeitung, 17. IX. 1908. (bilješka) i 21. IX. 1908. (prikaz)
Die Drau, Osijek, 25. IX. 1908. (prikaz).

stipendiju za Berlin. Međutim, nakon boravka od mjesec dana u Berlinu, Herman se morao ponovno vratiti u bavorsku prijestolnicu, kamo je stizala stipendija. Tom prilikom nestali su u Berlinu mnogi vrijedni portreti, kao onaj Josipa Račića ili portret žene, koja je Račiću služila kao model za »Damu u crnom«.

Nakon povratka u München Herman se nalazio u krizi. Došao je do spoznaje, kako sam priča, »da nema smisla slikati točno ono, što priroda daje, precrtavati prirodu. Prazno je kopirati prirodu«. Do ovako formuliranog zaključka došao je za vrijeme slikanja jednog ležećeg akta u velikom formatu. Bilo je to početkom 1909. godine; nezadovoljan, ponovo je slikao isti model, ali sada potpuno svijesno traži da putem slikanja postigne neku dublju izražajnost. Taj akt, koji je nestao negdje u Dombovaru u Mađarskoj, bio je prvi pokušaj, da nađe adekvatniji izraz svog vremena. Tada je Hermanu bio potreban Cézanne; međutim, on otkriva Hansa von Maréesa. Još prvih godina boravka u Münchenu Herman često ide u Schleissheim, da gleda Tintoretta, i već tada nalazi Maréesa. Pri koncu 1908. godine u Münchenu je otvorena velika izložba ovog njemačkog slikara druge polovine XIX. stoljeća. Tada je izišla i velika monografija Juliusa Meier-Graefea o ovom slikaru. (To je bio onaj isti autor, koji je svojedobno uzdrmao ugled Böcklina.) Vanjski pritisak i unutrašnja potreba za drugačijim odnosom prema prirodi približili su Hermana Hansu von Maréesu. Prva posljedica ovih dodira bila je u Hermanovom slikarstvu: napuštanje pejzaža i mrtve prirode; oboje je slikao do 1908.; nestaje i portret, a pojavljuju se kao tematika figure u prostoru i s time u vezi složeniji formalni problemi. Herman je to tumačio ovako: »Valjalo mi je tada shvaćanje cjelovitosti jedinstva riješiti u kompoziciji, kako bih se udaljio od još uvijek pregrube silhuete.«

Tako i za Hermana nastaje problem sintetično zahvaćene figure u prostoru, koja mora djelovati kao jedinstven izraz. Time se naš umjetnik udaljuje od naturalističkog shvaćanja, vezanog za uživljavanje (»Einfühlung«) u predmet, kao što je radio do 1908. godine. To što sada počinje slikati jesu predodžbe, kao sinteze čitave stvarnosti, unutar koje ljudski odnosi kao osjećajna stanja počinju igrati sve važniju ulogu. Ovakvoj koncepciji približio se Herman upravo putem Maréesa. Još je bio jedan vanjski pritisak, koji je utjecao na taj dodir. Nekako u to vrijeme Herman dolazi u vezu sa Meier-Graefom, koji traži od Hermana kopije Maréesovih djela. 1911. godine dovršio je Herman kopiju »G a n y m e d a«, o kojoj je pisao Meier-Graefe u skraćenom izdanju monografije o Maréesu iz 1912. godine. (Str. 72, u bilj.)

Koliko je velik i kakav je prijelom nastao u Hermanovom stvaralaštvu koncem prvog decenija našeg stoljeća, najbolje nam govori slika nastala 1911. godine; autor je naziva »S a n«. (Njegovo vlasništvo).

U crvenom večernjem pejzažu usnuo je nagi mladić oborene glave, oslonivši se na desni lakat i sanja, a na brijegu povrh njega ostvaruje se san. Krvnik je upravo zamahnuo mačem, kako bi odrubio glavu nagoj ženi s naprijed vezanim rukama. A pas, uspinjući se prema brijegu, čeka na krv koja će se upravo proliti. Mladić leži sasma pri dnu na samom rubu slike, potpuno opušteno s podignutom lijevom nogom u križnom stavu, kao da je ugrađen u brijeg. On je po naglašenom horizontalnom položaju temelj čitavom prikazu, koji gradi sliku. Horizontala je uopće osnovni tektonski član gradnje slike, koji se nekoliko puta ponavlja, kao na liniji što vodi od ramena preko uzdignutog koljena, zatim u zelenilu na ivici brijega, pa na nožištu žene i krvnika i naposljetku na liniji planina na horizontu. Scena pogubljenja, međutim, kao suprotno kretanje smirenom snu raste u vertikalnu. Između ova dva elementa lelučaju mirno blage linije diagonale kao treći građevni princip; to klasičnoj statičnosti i smirenosti daje neko unutarnje kretanje, što podupire razvoj vizije. Ovo je gibanje naglašeno crtežom, koji ostaje opušten i blag, ali veoma intenziviran. On svojim slijedom povezuje sve tektonske elemente u cjelinu i vrši svoju ekspresivnu ulogu. Jedinstvenost, zaokruženost u kretanju provedena je i rasporedom svijetla; ono se sastalo na ženi, mladiću i dalekom pejzažu u desnom dijelu slike. Od ramena, prsnog koša i bedra mladića svijetlo prelazi na široku dolinu u pejzažu, uvodeći nas među brda. Na jednom se vrši pogubljenje. Scena odrubljenja najjasnije govori o izvoru svijetla; ono pada s lijeve strane. Ali sva u svijetlu je samo žena, dok krvnik ostaje taman; to je dosljedno njegovoj ulozi. I svjetlost ublažuje krutost odnosa i horizontale, ona unosi nezamjetno gibanje u smirenost sna.

Atmosfera snoviđenja, te nestvarne stvarnosti, zahtijeva antinaturalistički raspored svijetla, potpuno utonulog u kolorističku koncepciju. Osnovni utisak slike je jedinstveni topli smeđasti ton. Na njegovoj se osnovi raspon kreće od crvenila zemlje do modrila neba. Odgovarajući komplementarni raspon: zeleni plameni jezici žbunja, koji dijele san od jave, i scena pogubljenja u odnosu, koji se približuje žutilu u inkarnatu i kosi žene pred modrilom neba. Smaknuće je, kao prikaz nestvarnih sanja, koloristički više ohlađeno. Međutim, jedinstvenost, skoro tonska uravnoteženost dosljedno se provodi, kako ne bi došlo do oštrijih sukoba, koji bi poremetili opći ugođaj. Tako se crvenilo pejzaža postepeno ohlađuje sve do violetnih planina, što graniče sa sivomodrim nebom. A u potpuno slikovitom tretmanu inkarnat žene, ostvaren u ublaženom žutilu, sadrži uz tragove crvenila i modre sjene. Taj odnos opet ima svoju harmonijsku protutežnju u zelenilu i sivoljubičastom inkarnatu krvnika.

Na osnovu svega toga, prema ranijim Hermanovim djelima, asonantnost tonova prelazi u disonantnu jedinstvenu harmoniju, koja omogućuje drugu ekspresiju i druge emocije. Hermana je navodila na ovakvo kolorističko rješenje i tema, koja

je pomogla ovom umjetniku da se udalji od naturalizma. To je prizor, što vodi do nekih praiskonskih legendi, nigdje fiksiranih i bez programatske uloge, iako upozoravaju na teško čitljive simbole. San erotičnog karaktera nadilazi težnju za izrazom općeg odnosa muškarca i žene. Snivajući, dolazi mladić do svijesti o praiskonskoj krivnji žene, ali on ostaje nemoćan, da joj se suprotstavi, iako duboko suosjeća i ima potrebu i želju, da je spasi. Zato mladić ostaje mučaljiv i melankoličan. Žena, vezana uz mladića, nemoćna je i podvrgava se neodoljivoj snazi krvnika.

Postoje zakoni, pred kojima smo nemoćni. Niti možemo, niti smijemo suprotstavljati im se. Čovjeku je trpjeti u životu. A naročito u životnoj afirmaciji. Međutim, upravo u tome što trpi, i jest vrijednost, jer time uči suosjećati s drugima. U tom se odnosu javlja humanitet kao vrijednost.

U ovoj slici vidimo relativno osamostaljenu ličnost Oskara Hermana. On sam svjesno bira pojedine kontakte. Školovanje je završeno. U ovakvim odnosima izgrađeni su temelji, na kojima gradi svoj dugi životni put; u njemu danas doseže apsolutnu originalnost i neodoljivu vanvremensku izražajnost.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Lehrjahre O. Hermans (geboren am 17. III. 1886. in Zagreb) beginnen 1904. in München. Er besuchte das Atelier A. Ažbés, darauf die Akademie für bildende Künste als Schüler von J. Herterich und H. F. von Habermann. Nach einer im Atelier des polnischen Malers R. Kramsztyk verbrachten Zwischenzeit, kehrt er an die Akademie zurück, um bei K. Raupp ungestört seinen Studien nachgehen zu können. Einen vorläufigen Abschluß dieser fruchtbringenden Studienzeit stellt Hermans erste selbständige Ausstellung dar, die 1908. in Zagreb stattfand.

Sein erstes noch greifbares Bild ist unmittelbar vor der Abreise nach München entstanden und stellt eine »Landschaft aus der Umgebung von Zagreb« dar. Dieses Werk zeugt von der unmittelbaren Gestaltungskraft des talentierten Achtzehnjährigen, der zwar von Tradition und Problematik der bildenden Kunst noch unberührt ist, aber ein urwüchsiges Formempfinden aufweist. Einige Zeichnungen und drei Ölgemälde (»Mädchen«, »Greis«, »Frau mit Händen im Schoß«) sind das einzige Beweismaterial für die erste Schaffensperiode O. Hermans. In den abgerundeten Zeichnungen, die — um die Volumenwirkung und die Geschlossenheit der Form zu unterstreichen — eine Linie in die andere hineinwachsen lassen, verzichtet Herman bewußt auf eine naturalistische Detailanreihung. Dieselbe Tendenz beherrscht auch die Ölgemälde, wobei das Malerische der Seeweise sowie die hohe Schwingungskraft der Farbtöne von starker expressiver Wirkung ist. Der alle Arbeiten Hermans kennzeichnende Psychologisierungsdrang, der nicht selten über die psychologische Gestimmtheit des Vorwurfs hinausgreift und sich zu allgemeinen Werten, vor allem zu einer elegischen Humanität bekennt, bricht schon zu jener Zeit aus dem Frühwerk hervor und läßt eine eigenwüchsige künstlerische Persönlichkeit vorausahnen. Diese Kunst — obwohl im Rahmen der allgemeinen Entwicklung eine Verspätungserscheinung — muß von der Sonderstellung Münchens her verstanden werden und zwar als Auflehnung gegen den Jugendstil und verschiedene eigenbrötlerische Bestrebungen jener Tage. Aus diesen Grunde vermochte die Kunst O. Hermans und diejenige seines Freundes J. Račić so unmittelbar auf die Genossen an der Akademie zu wirken, obschon sich daraus keine Avantgarde bildete.

Herman kehrte 1909 nach München zurück wo er — von einigen Unterbrechungen abgesehen — bis 1933 bleibt. Ein inneres Bedürfnis nach einer andersartigen Ausdrucksweise sowie äußere Einwirkungen (Beziehungen zu J. Meier-Graefe) bewirkten zu jener Zeit Hermans Hinwendung zur Ausdruckssphäre H. von Mares. Damit wendet er sich von der auf Einfühlung berührenden naturalistischen Vorstellungswelt ab. Landschaft und Stilleben verlieren an Anziehungskraft, und sogar das Portrait tritt zurück; dagegen tritt als neuer Problemkreis die synthetische Erfassung der Gestalt im Raum auf. Was jetzt gestaltet wird, sind tiefgreifende Symboldarstellungen, innerhalb derer die Gefühlswerte zwischenmenschlicher Beziehungen eine immer bedeutendere Rolle spielen. Wohl das erste Bild, das schon ein verhältnismäßiges selbständiges Kunstwollen verriet und den Abschluß der Studienzeit andeutet, ist der »Traum« aus dem Jahre 1911.

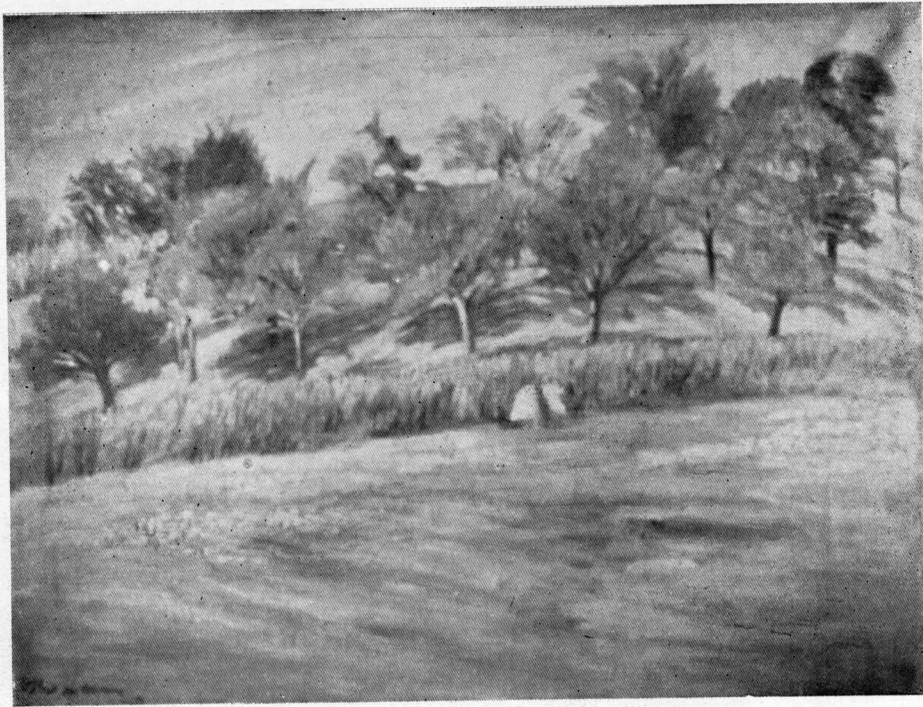


1



2

1. — O. Herman: *Djevojčica*, 1907., Moderna galerija, Zagreb
2. — O. Herman: *Poprsje djevojke*, 1905., Grafički kabinet Jug. akademije, Zagreb

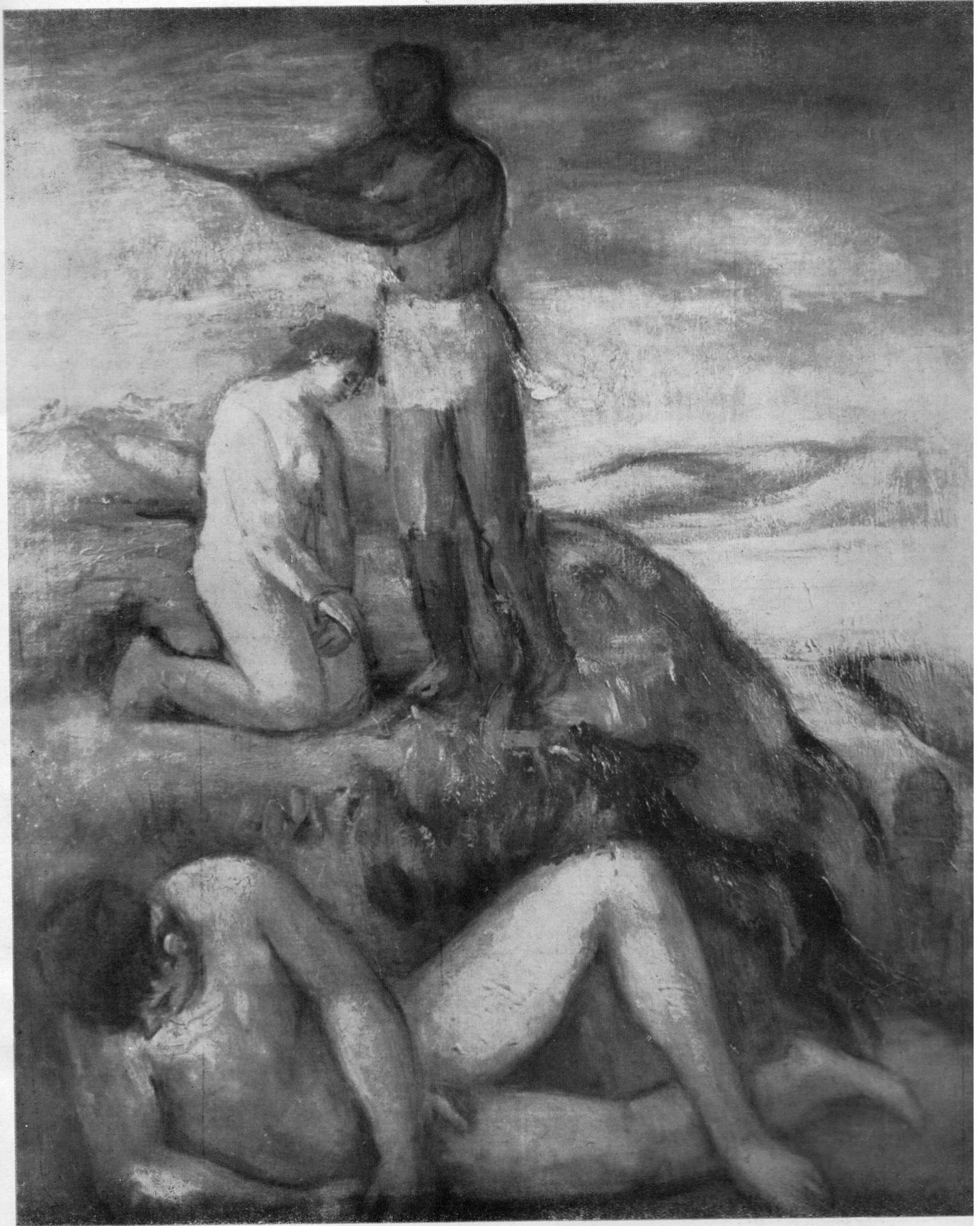


3



4

3. — O. Herman: Pejzaž iz okolice Zagreba, 1904.,
priv. vlasništvo, Split
4. — O. Herman: Žena s rukama u krilu, 1907.,
Moderna galerija, Zagreb



5. — O. Herman: *San*, 1911., u vlasništvu slikara

TABLA XLIX