

Mirela Ramljak Purgar

Centar za vizualne studije, Zagreb

Aspekti grafičkog izraza Milenka Gjurića u kontekstu njegova vremena

Izvorni znanstveni rad / *Original scientific paper*

Predan 23. 5. 2006. – Prihvaćen 20. 9. 2006.

UDK 76 Gjurić, M.

Sažetak

U članku je riječ o bitnim aspektima grafičke djelatnosti Milenka Gjurića, jednoga od nedovoljno poznatih sudionika razdoblja hrvatske moderne umjetnosti. U prvome dijelu navode se bitne kulturološke odrednice uslijed kojih crtež i grafički otisak postaju nositeljima modernog shvaćanja umjetnosti, odnosno pripadajućega formalnog identificiranja problema umjetničkog izražavanja na početku dvadesetog stoljeća. Nadalje se pokušava odrediti stvaralački kontekst s obzirom na radove Gjurićevog učitelja, također grafičara

Mencija Clementa Crnčića, odnosno s obzirom na karakteristične probleme likovnog izražavanja – komponiranje i odnos svjetla i sjene. Naposljetku se donose rezultati opsežne komparativne analize i kontekstualiziranja u odnosu na radove Gjurićevih suvremenika kao što su Gecan i Uzelac, uz uvođenje pojmova »slaba« i »jasna vidljivost«, koji u širem kontekstu moderne umjetnosti predstavljaju karakterističnu Gjurićevu stilsku ambivalenciju, te najznačajniji doprinos njegova grafičkog opusa.

Ključne riječi: *crtež, bakropis, drvorez, Milenko Gjurić, modernitet*

U ovom tekstu pokušali smo progovoriti o bitnim aspektima grafičke djelatnosti Milenka Gjurića, jednoga od nedovoljno poznatih umjetnika razdoblja hrvatske moderne umjetnosti. Milenko Gjurić rođen je 1894. god. u Zemunu. Učenik je Kraljevske zemaljske obrtne škole od 1906. do 1910. godine.¹ Otprilike u to vrijeme, negdje od 1912. do 1916., pohađa zagrebačku Umjetničku školu (od 1907. Privremenu višu školu za umjetnost i umjetni obrt), gdje uči kod Mencija Clementa Crnčića.² Nakon boravka u Pragu zapošljava se na Obrtnoj školi. Godine 1919., 1920. i 1921., pod naslovom *Grafička umetnost* objavljuje grafičke mape u kojima okuplja domaće i češke grafičare. Grafičkim radovima Gjurić pridružuje tekstove u kojima se zalaže za promociju vrijednosti originalnih grafičkih radova i općenito za tehniku grafike, podjednako tradicionalnu i modernu. To je ujedno i razlogom što je Gjurić ostao izvan tijeka modernih strujanja u javnosti: ne izlaže na Proljetnom salonu, radi kao predavač na Obrtnoj školi, na mahove slika, kasnije se posvećujući religioznom slikarstvu, napose slikanju ikona, ali, što je važnije, ulaže velik napor da se promovira kao zastupnik tradicionalnih vrijednosti, zapravo i na taj način pridonoseći modernosti medija grafike.³ Izražava se uglavnom u tehnikama bakropisa i drvoreza.⁴ Dok je prvo poglavlje nastalo s namjerom da se sagledaju bitne kulturološke odrednice uslijed kojih crtež i grafički otisak postaju nositeljima modernog shvaćanja umjetnosti, odnosno

pripadnog formalnog identificiranja problema umjetničkog izražavanja, druga dva poglavlja pokušat će odrediti stvaralački kontekst s obzirom na radove Gjurićeva učitelja, također grafičara – Mencija Clementa Crnčića, odnosno s obzirom na karakteristične probleme likovnog izražavanja kakvi su komponiranje, te odnos svjetla i sjene. Mogući rezultati analize i suvremenog kontekstualiziranja u radovima Gjurićevih suvremenika kao što su Gecan i Uzelac donose pojmovne sintagme poput »slabe i jasne vidljivosti«, koje u širem kontekstu moderne umjetnosti predstavljaju karakterističan doprinos Gjurićeva stvaralaštva.

Vladimir Lunaček i pokušaj definiranja odnosa crteža i grafike

U *Modernom slikarstvu*, jednom od svojih prvih tekstova, Lunaček iznosi stav o temeljnoj razlici između »naturalizma« i »realizma« u umjetnosti, kada se »sve ono posebno« »donosi« »sa primjesom vlastitog individualnog osjećanja«, za razliku od mogućnosti da se sadržaj prikaže »onako hladno, kako se očima prikazuje«.⁵ Time Lunaček započinje niz tekstova kojima se zalaže za umjetnost koja je sama sebi svrhom i koja ne smije služiti njoj izvanjskim ciljevima, pa tako nema smisla



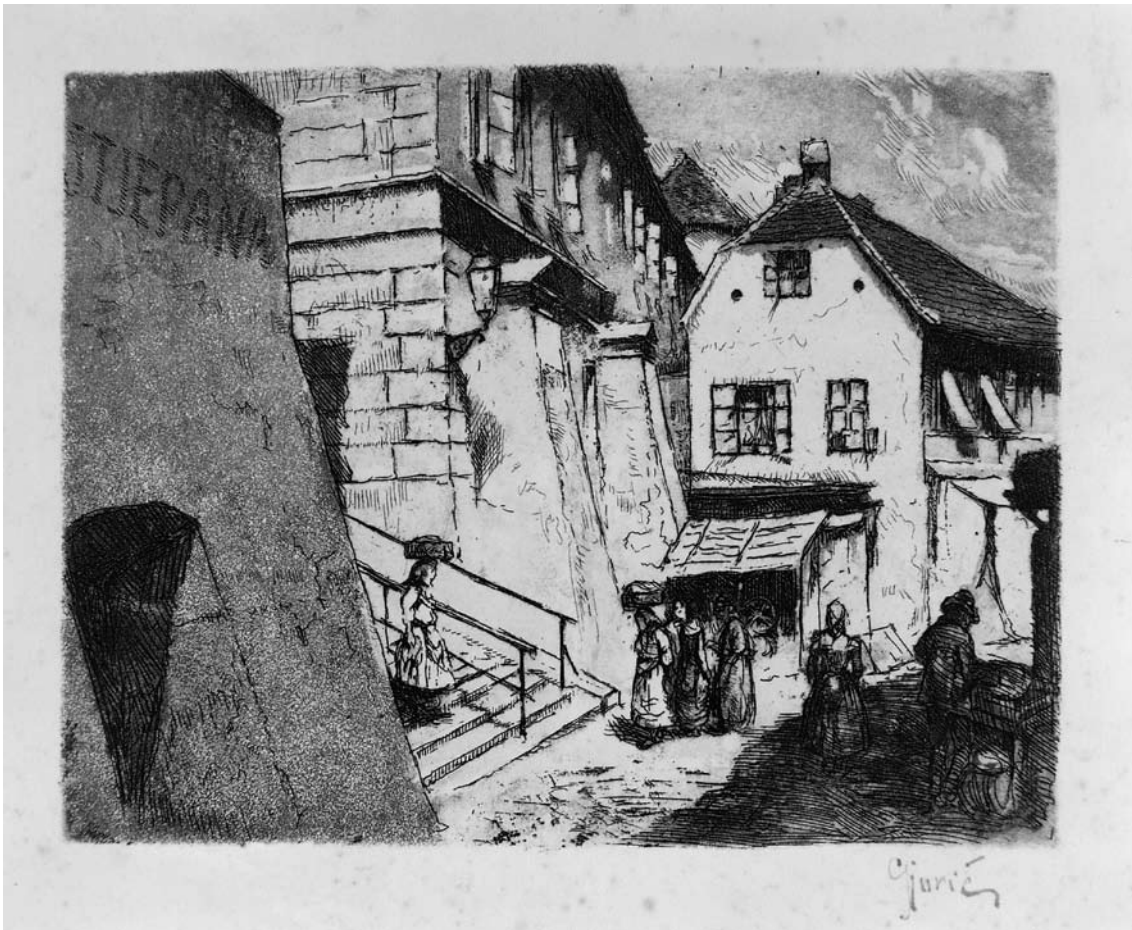
1. Menci Clement Crnčić, *Dolac*, 1915. (?), ugljen; reprodukcija, u: *Savremenik*, 1915., 185 (foto: Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu)

Menci Clement Crnčić, Dolac, 1915 (?), coal drawing; reproduced in: Savremenik, 1915, p. 185; (Photo: National and University Library, Zagreb)

ako tek »fotografski« odražava stvarnost; ona ispunjava svoj smisao ako je individualno proživljena i isto tako primljena. Taj stav on ponavlja i u kritici Tomislava Krizmana 1908. godine, kada govori o individualizmu u percepciji i izvedbi.⁶ Individualan pristup prisutan je i u Lunačekovoj kritici Bukovca 1911. godine, kada progovara o njegovim portretima: naime, u svakom portretu prisutno je »subjektivno shvaćanje Bukovčevo o pojedinom čovjeku«, tako što »lako naglašava« ljudske osobine.⁷ U vezi je s umjetničkim individualizmom i stav o »slobodi umjetničkog stvaranja«. U monografiji posvećenoj Robertu Frangešu Mihanoviću⁸ Vladimir Lunaček piše o tome kako taj stav proizlazi iz »dubokog uvjerenja«, bez htijenja protivljenja tradiciji s jedne strane, te kako se crpi »iz živog vrela naturalizma, koji je našim umjetnicima zajednički«, s druge strane.⁹ Ali, kako se napredne Lunačekove teze reflektiraju na odnos slikarstva i grafike, a posebno na aspekte grafičkog izraza Milenka Gjurića?

Poput mnogih drugih svojih suvremenika, i Gjurić je ponavljao motive u različitim tehnikama, pa ga i kritike pamte ne samo kao vrsnog drvoreca, s obzirom na drvoreze po kojima je

postao poznat internacionalnoj publici, nego i kao litografa i bakropisca. Godine 1918. iste motive iz ciklusa *Demonstracije* otiskuje u litografijama i drvorezima. Čini nam se da se ovdje na zanimljiv način otvara problem crteža kod tog umjetnika, kako s obzirom na ulogu koju je u Gjurićevoj edukaciji imao njegov učitelj Menci Klement Crnčić, tako i s obzirom na to kako je njegove radove interpretirala kritika. Naime, Vladimir Lunaček, koji na školskoj izložbi 1915. godine hvali Crnčićeva učenika Gjurića kao »razmjerno najviše razvijenog, korektnog crtača, ponešto fotografski vjernog, naglasujući odviše detalje«, pripisujući te nedostatke ranijem nauku,¹⁰ posvećuje članak i samome Crnčiću, objavivši reprodukcije nekoliko njegovih crteža ugljenom.¹¹ Premda Lunaček prije svega piše o crtežu kao o predlošku za slike i grafike,¹² osvrt se i na crtež kao samostalan izražajni medij, koji suprotstavlja slici – ne samo Crnčićevoj, nego suvremenoj konvenciji umjetničkog izražavanja: »Crnčić je talentiraniji crtač nego što je slikar, ili, ako je bio poznat kao slikar, vrijeme je da ga se upozna kao crtača.«¹³ ali, što je važnije, crtež je mjestom prepoznavanja umjetnikove izražajnosti, odnosno mjestom primjerene mogućnosti umjetnikove izražajnosti, čime uk-



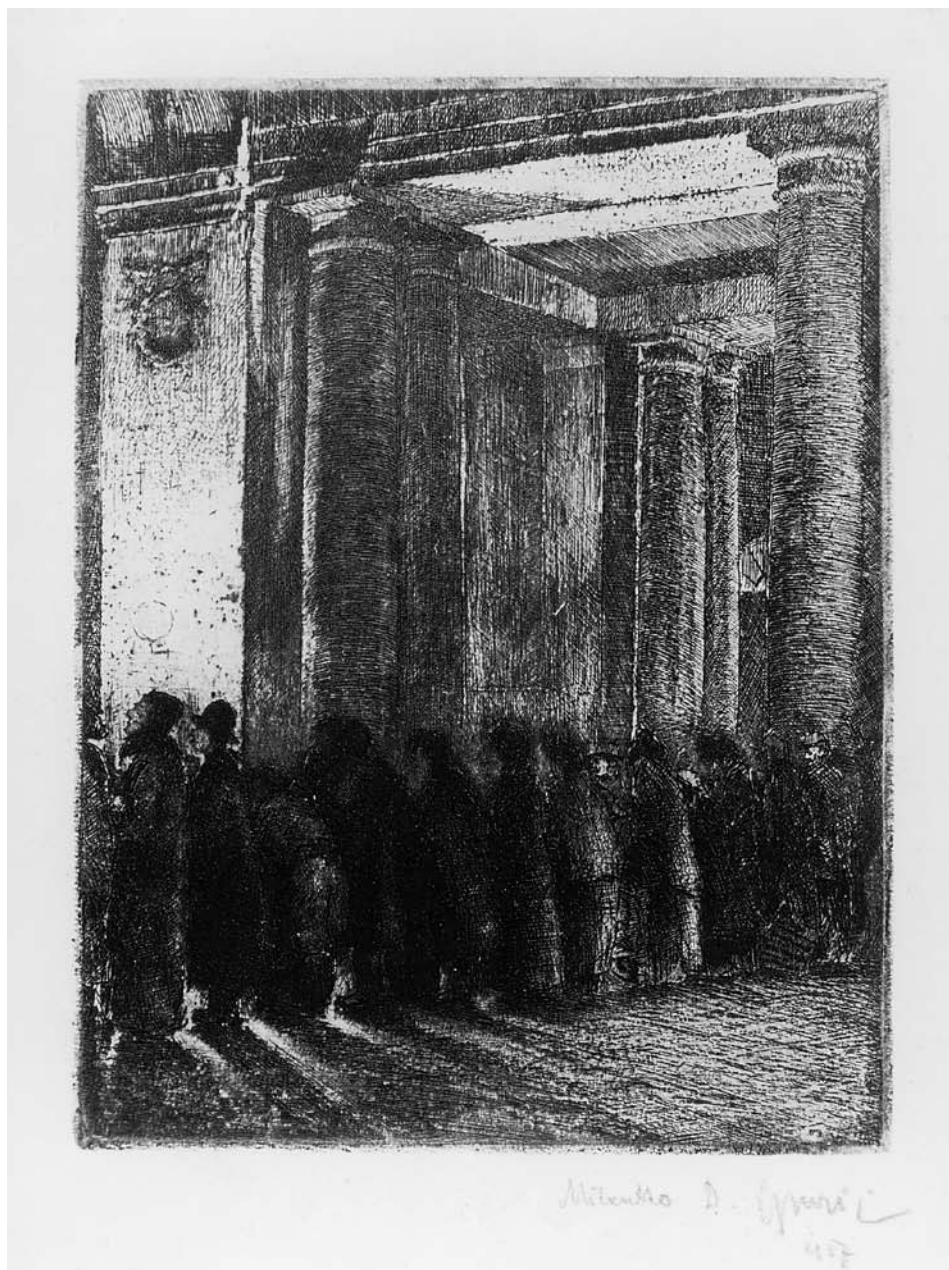
2. Milenko Gjurić, *Tkalčićeva ulica* (?), bakropis i akvatinta, 115 x 147/237 x 333, sign. d. l. i. p., perom: Gjurić; d. l. pri rubu papira, zelenim tušem: Prijatelju Habedušu; vl. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (foto: G. Vranić)

Milenko Gjurić, Tkalčićeva Street, (?), copper print and aquatint, 115 x 147 / 237 x 333, call no.: bottom left, under the image, in ink: Gjurić; bottom left, near the edge, in green ink: To my friend Habeduš; owned by the Graphic Collection, National and University Library, Zagreb

ljučuje podjednako umjetnika i recipijenta u proizvodnji ili prepoznavanje izražajnosti.¹⁴ Posredno, Lunaček piše i o Crnčićevoj karikaturi, te uspoređujući njegove radove na tom području s konvencionalnom karikaturnom, Crnčićevom prednošću smatra pokušaj stvaranja »karikature ljudske duše – ako je tako dozvoljeno kazati – onog čitavog aglomerata ljudskih dispozicija, ljudskih misli i osjećaja, njegovih nastojanja i ciljeva«¹⁵ »Umjetnikov duševni ja« Lunaček određuje nedvosmisleno u odnosu na publiku, na promatrača. S druge strane, umjetnikovo prepoznavanje izvora interpretacije, premda suprotno konačnosti, »racionalnosti« slike, kritičar nalazi u dojmu: ako i govori o »primarnome načinu umjetnosti«, o »čitavoj snazi dojma«, pa se »taj dojam očituje i nekako instinktivno, a na taj način nalazi se u tim instinktivnim prikazima i mnogo naivitet«, govori neujednačenim argumentima realizma i impresionizma: »uhvatiti nešto onako, kako nam se ukazuje žurno, tek obasjano bljeskom našega pogleda, to je što Crnčića draži, da svojom rukom, koja je isto tako živa kao ono što se pred njime zbiva, uhvati i na papiru. I tu hoće da bude ne samo točan, nego i istinit.« I zatim nastavlja, ponovno u odnosu na sliku: »Boja može da operira sa svim

finesama tonova i nijansa šara, ali nikad ne može da iznese takovom finesom sve detalje, nikada ne može da prikaže svu onu žurbu i mijenu, koja se daje uhvatiti samo jednovitim jednim materijalom. Boja je pregrub i previše raznoliki materijal, a da bi se njime moglo sve ono izraziti, sve ono prikazati, što bi se htjelo i moglo prikazati olovkom.«¹⁶ Sam Lunaček potvrđuje ovaj kritički nesporazum odmakom od impresionizma i pripadnog mu medija – slike, u ime »moderne umjetnosti«, čime potvrđuje možda najbitnije prepoznavanje kriterija izražajnosti, naime, govorom o crtežu kao o nužnoj pretpostavci i podjednako vrijednom mediju moderne umjetnosti. Drugim riječima, govoreći o »dojmu«, protiveći se dovršenosti medija slike (premda, paradoksalno, previdajući »trenutnost« kao bitne odrednice smisla impresionističke slike), Lunaček se usredotočuje na novo značenje »svih grafičkih umjetnosti, gdje risarija igra najodličniju ulogu, gdje dolazi do potpune valjanosti i pravog svojeg znamenovanja«.¹⁷

S druge strane, anonimni kritičar *Međunarodne grafičke izložbe*, održane u Zagrebu u siječnju 1914. godine, kao da je sretnije opisao izražajnu razliku u odnosu na kritičko uklju-



3. Milenko Gjurić, *Praški kolodvor* (*S kolodvora u Pragu*), 1917., bakropis, 175 x 131/353 x 247, sign. d. d., i. ot, ol: Milenko D. Gjurić//1917; vl. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (foto: G. Vranić)

Milenko Gjurić, Prague Railway Station (From the Railway Station in Prague), 1917, copper print, 175 x 131/353 x 247, call no.: bottom right, under the print, in pencil: Milenko D. Gjurić//1917; owned by the Graphic Collection, National and University Library, Zagreb

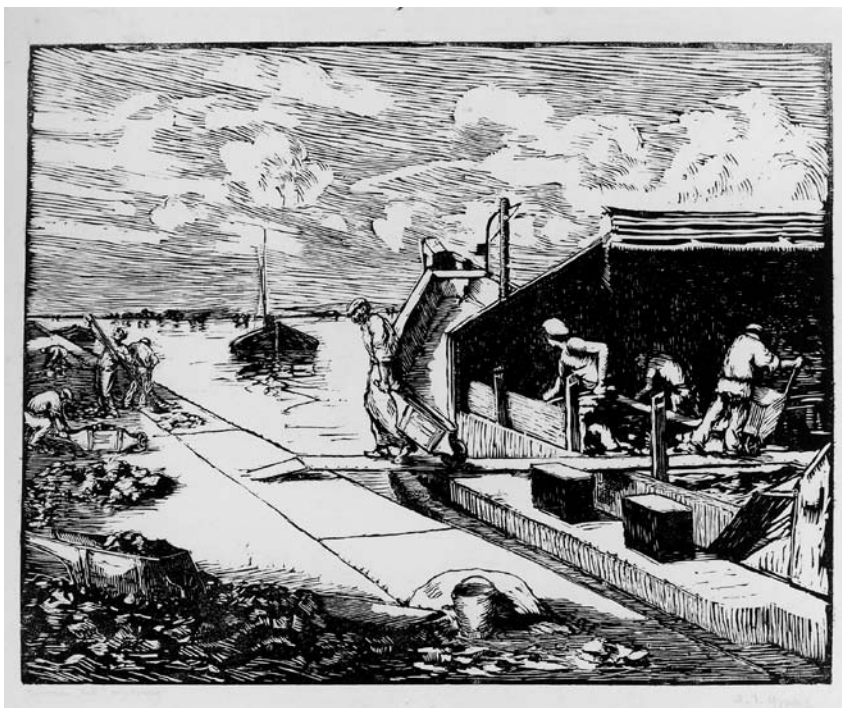
čivanje grafike kao novog, bitnog medija u umjetnosti toga vremena. Izložba, kojom su uglavnom predstavljeni engleski, potom češki, nizozemski, »bečki« i njemački umjetnici, nije predstavila Krizmana i Gjurića, ali kritika nabrja sve Crnčićeve radove. U pokušaju da odredi mjesto grafike u suvremenom kontekstu, a povodom izloženih »bakropisa«, i ovaj se kritičar bavi problemom »originalnosti« grafičkog otiska, a s tim u vezi i umjetnikovom individualnošću: podjednako s obzirom na »umjetnost izvedbe« (*die Kunst der Ausführung*), kao i s

obzirom na ograničeni broj otisnutih primjeraka »koje je moguće izvesti s jedne ploče«. Kritičar ponavlja kriterij oprečnosti grafičkog otiska spram medija slike, ali povezujući sliku s medijem crteža, s obzirom na zajedničko obilježje da se »mogu izgubiti u svim mogućim detaljima«, posjedujući »beskonačno mnogo sredstava u svrhu iskaza ukupnoga dojma neke slike«. Grafičar je prisiljen, s druge strane, da »u pregnantnim ograničenim karakterističnim potezima linija kaže mnogo, gotovo sve. Pritom je umijeće zadovoljiti



4. Milenko Gjurić, *Ljevaonica zvona*, 1922., drvorez, 803 x 990 / 892 x 1093, sign. d. l. i. ot, ol: Ljevaonica zvona u Zagrebu – izvorni drvorez; d. d. i. ot, ol: M. D. Gjurić; vl. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (foto: G. Vranić)

Milenko Gjurić, Bell Foundry, 1922, woodcut, 803 x 990 / 892 x 1093, call no.: bottom left, under the print, in pencil: Bell Foundry in Zagreb – original woodcut; bottom right, under the print, in pencil: M. D. Gjurić; owned by the Graphic Collection, National and University Library, Zagreb



5. Milenko Gjurić, *Istovarivanje uglja (Sa Vltave)*, 1920., ciklus *Rad*, drvorez, 400 x 500; 500 x 660, sign. d. l. i. ot, ol: Iz ciklusa *Rad*/orig. drvorez; d. d. i. ot, ol: M. D. Gjurić/1920; d. l. uz rub papira, drugačijim rukopisom, ol: *Sa Vltave*; vl. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (foto: G. Vranić)

Milenko Gjurić, Unloading Coal (From the Vltava), 1920, from the cycle on Work, woodcut, 400 x 500; 500 x 660, call no.: bottom left, under the print, in pencil: From the cycle on Work/original woodcut; bottom right, under the print, in pencil: M. D. Gjurić/1920; bottom left, near the edge, in different handwriting, in pencil: From the Vltava; owned by the Graphic Collection, National and University Library, Zagreb



6. Menci Clement Crnčić, *Ribarenje*, 1902. (?), bakropis, 123 x 183/132 x 190, sign. d. d., ol: M Cl Crnčić; vl. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (foto: Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu)

Menci Clement Crnčić, Fishing, 1902 (?), copper print, 123 x 183 / 132 x 190, call no.: bottom right, in pencil: M Cl Crnčić; owned by the Graphic Collection, National and University Library, Zagreb (Photo: National and University Library)



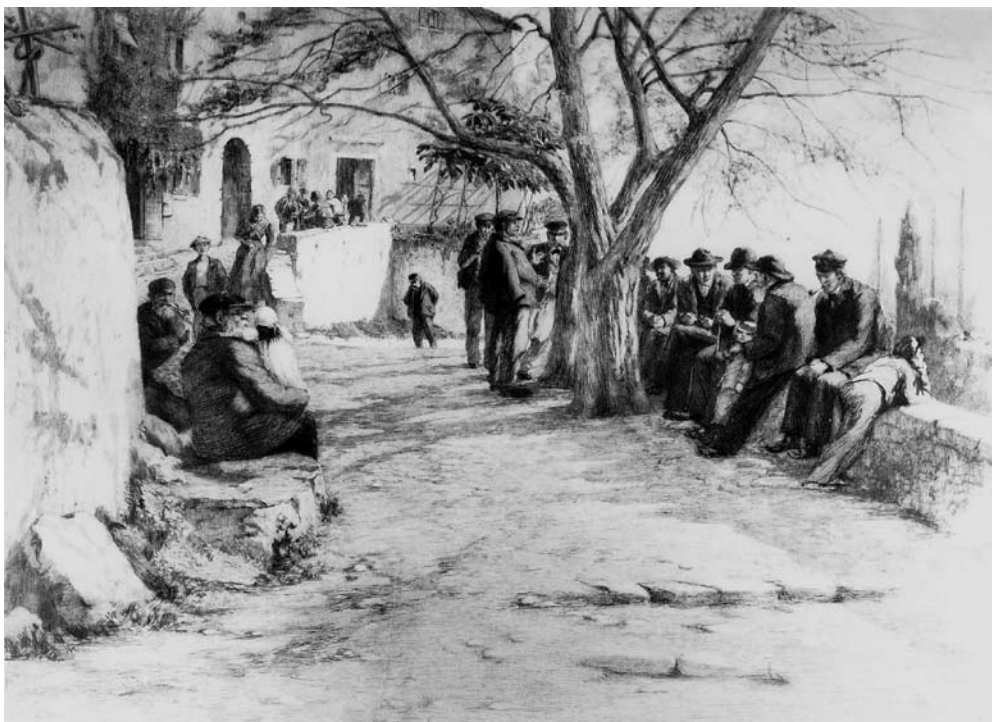
7. Menci Clement Crnčić, *Posljednji potomak*, 1898., bakropis, 345 x 620 / 418 x 668 / 80 x 895, sign. bez sign; vl. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (foto: G. Vranić)

Menci Clement Crnčić, The Last Descendant, 1898; copper print, 345 x 620/418 x 668/80 x 895, call no.: none; owned by the Graphic Collection, National and University Library, Zagreb



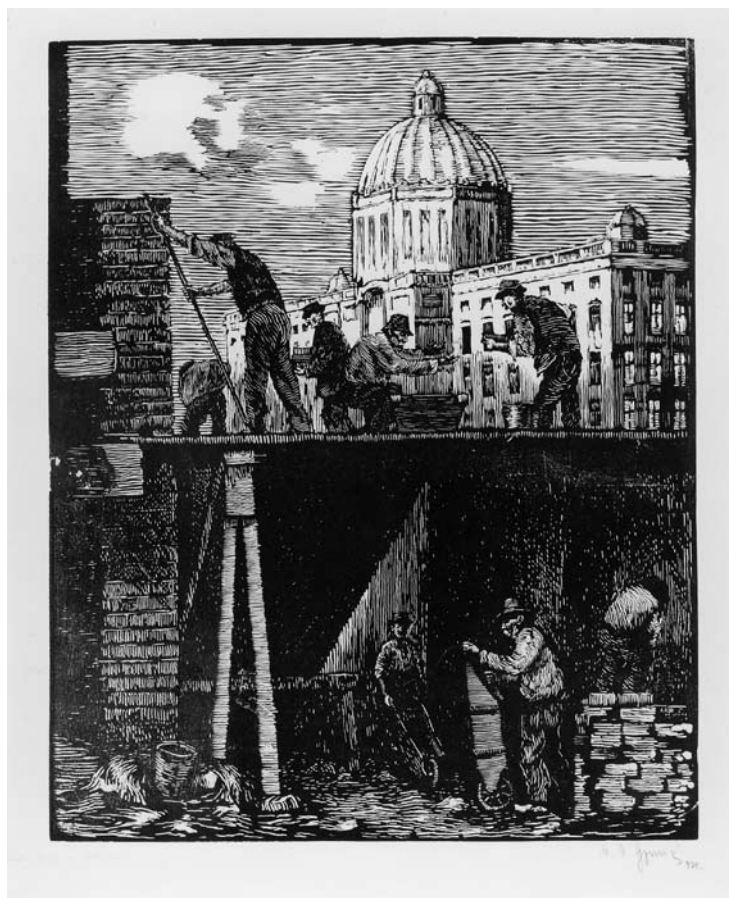
8. Menci Clement Crnčić, *Na klupi*, 1915. (?), ugljen, reprodukcija, u: *Savremeni*, 1915., 185–186, vl. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (foto: Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu)

Menci Clement Crnčić, On the Bench, 1915 (?), coal drawing; reproduced in: Savremeni, 1915, pp. 185–186; owned by the Graphic Collection, National and University Library, Zagreb (Photo: National and University Library)



9. Menci Clement Crnčić, *Nedjelja u Lovranu*, 1896., bakropis, 402 x 545 / 448 x 552 / 630 x 710, sign. d. d. i. p, ol: M. Cl. Crnčić; vl. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (foto: Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu)

Menci Clement Crnčić, Sunday in Lovran, 1896, copper print, 402 x 545 / 448 x 552 / 630 x 710, call no.: bottom right, under the print, in pencil: M. Cl. Crnčić; owned by the Graphic Collection, National and University Library, Zagreb (Photo: National and University Library)



10. Milenko Gjurić, *Gradnja palače (Kod Burga u Berlinu)*, 1920., ciklus *Rad*, drvorez, 495 x 398 / 600 x 473, sign. d. d. i. ot, ol: M. D. Gjurić//920.; d. l. i. prikaza, drugačijim rukopisom, ol: Kod Burga u Berlinu; vl. Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu (foto: G. Vranić)

Milenko Gjurić, Building the Palace (At the Burg in Berlin), 1920, from the cycle on Work, woodcut, 495 x 398 / 600 x 473, call no.: bottom right, under the print, in pencil: M. D. Gjurić//920; bottom left, under the image, in different handwriting, in pencil: At the Burg in Berlin; owned by National and University Library, Zagreb

figurativni prikaz, a istovremeno ne prekoračiti granice mogućnosti bakropisa. Umjetnost bakropisa može u naznakama linija pokazati odvažan zanos (ili pokrenutost?) i uspješno karakteriziranje«. K tome je svaki umjetnik, za razliku od nekadašnjih, koji su »samo poteze linija izvodili u finijem ili grubljem šatiranju«, kao »moderni bakropisac« »odabrao posebnu vrstu otiskivanja prema vlastitome receptu«, do te mjere da je i »izvježbanom umjetničkom oku« ponekad teško »odlučiti na koji je način slika nastala«; najčešće se radi o »suhog igli«, o »akva-tinti« i »Schabkunst«. ¹⁸

Postoji vrlo izvjesna veza između zbilje i vjerodostojnosti grafičkog medija s jedne strane i Lunačekova kritičkog bavljenja Crnčićevim crtežom s druge: kad ga istražuje kao »zahvaćanje« trenutka vjerodostojnosti spram onoga što se crtežom pokušava prikazati. »Istinitost jednoga momenta« bit je medija crteža, a Crnčić uspijeva u pokušajima da svaki put nanovo »hvata« drugačije motive. ¹⁹ Crtež je shvaćen i kao studija za buduću sliku i kao samostalno istraživanje u mediju kojega je priroda odnos prema zbilji kao odnos prema isječku vremena i prostora u kojem umjetnik sam sudjeluje sinkrono. Možda se na tom mjestu može razumjeti i kritika suvremene

engleske grafike, na kojoj Lunaček gradi odnos spram medija grafike po sebi. Razumijevanjem crteža moguće je razumjeti grafiku, k tome i specifično bavljenje temama koje proizlaze iz suvremenog života. Rezultat je kritika medija crteža kao samostalnoga medija, važnijega od slike same. ²⁰ Rasprava o važnosti detalja proizlazi iz bavljenja trenutkom; nije, doduše, riječ o vjernosti svim detaljima koliko o ukupnosti onih dijelova zbilje što čine ukupnost »slike« koju treba prikazati. Lunačeku uspijeva takav stav izraziti suprotstavljanjem crteža upotrebi boje: riječ je o prikazivanju odnosa kao namjeri kad se radi o crtežu, »momentanoj dispoziciji«, »momentanom zanimanju za jednu stvarcu, koja nije vrijedna velike slike već samo škice u bojama, a u ovoj otpada i izmiče sve ono, što se dade olovkom tako do u najmanje sitnice uhvatiti.« ²¹

Svjetlo i sjena kod Crnčića i Gjurića

Savremenik 1915. godine objavljuje nekoliko crteža M. Kl. Crnčića, od kojih je prvi crtež ugljenom *Dolac* (sl. 1). ²² Veduta koja se odnosi i na početak Gjurićeva bavljenja grafikom



11. Milenko Gjurić, *Istovarivanje uglja*, 1920., drvorez, detalj (foto: Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu)

Milenko Gjurić, Unloading Coal, 1920, woodcut, detail (Photo: National and University Library, Zagreb)



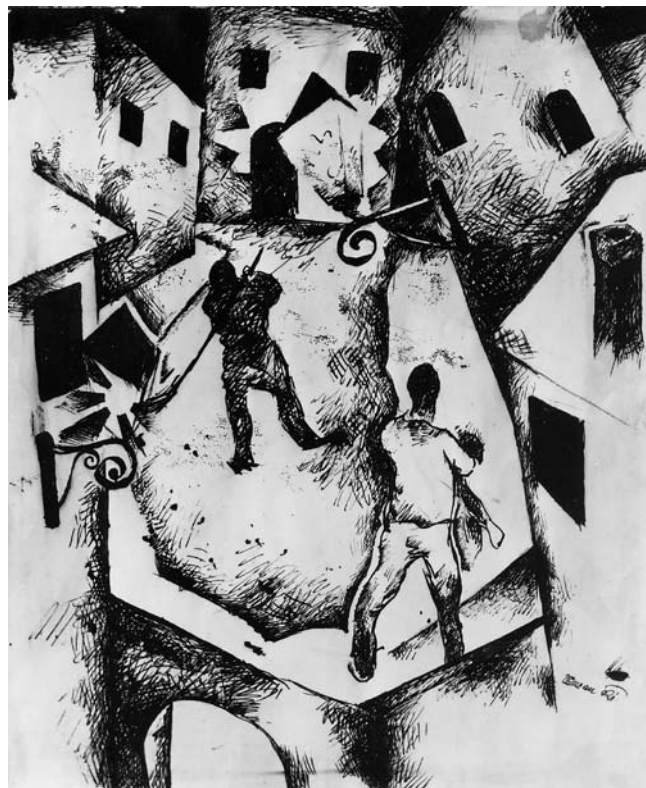
12. Milenko Gjurić, *Istovarivanje uglja*, 1920., drvorez, detalj (foto: Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu)

Milenko Gjurić, Unloading Coal, 1920, woodcut, detail (Photo: National and University Library, Zagreb)



13. Milivoj Uzelac, *Drvorez*, 1919., drvorez, narančasti ton, 123 x 105 / 188 x 138, sign. d. d. u. ot, ol: Uzelac, u: *Grafička umetnost*, I. svezak; vl. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (foto: G. Vranić)

Milivoj Uzelac, Woodcut, 1919, woodcut, orange hue, 123 x 105 / 188 x 138, call no.: bottom right, within the print, in pencil: Uzelac, in: Grafička umetnost [Graphic art], vol. I; owned by the Graphic Collection, National and University Library, Zagreb



14. Vilko Gecan, *Ulica*, 1921., tuš, 310 x 160, sign. d. d., u. p., tušem: vGecan 921 (foto: IPU, N-3391, M. Radošević, 1981.; vl. S. Žimbrek, Zagreb)

Vilko Gecan, Street, 1921, ink, 310 x 160, call no.: bottom right, within the image, in ink: Gecan 921; (Photo: IPU, N-3391, M. Radošević, 1981, owned by S. Žimbrek, Zagreb)

(kad bakropisom tek naznačuje odnose svjetla i sjene, pažljivo komponirajući odnose među likovima) sada se doima analognom veduti koju iscrtava Crnčić: to je pogled s druge strane na gomilu ljudi što se kreću, a prikazom su »zaustavljeni« u trenutku kad dvije seljanke stoje ili su krenule prema stubama, a svi su drugi likovi, poput gomile, označeni nejasnim obrisima, gradeći prostor u dubinu (sl. 2). Doista, moglo bi se reći da se prepoznaje vjernost prikaza trenutka u kojem ljudi prolaze i zastaju u točno određenom odnosu, što pridonosi jasnoj diferencijaciji planova i pravilnom komponiranju. Gjuriću je, s druge strane, već na samome početku bavljenja bakropisom više stalo do složenijih prostornih odnosa, s obzirom na grupiranje likova i s obzirom na prostor koji određuje kao blizak, odijeljen, razgraničen, zasjenjen ili osvjetljen. Stalo mu je do istovremenosti događanja u različito određenim prostornim isječcima. Drugim riječima, prikazivanje jednog događaja zamijenjeno je prikazivanjem odnosa, a tematiziranje svjetla i sjene postalo je odrednicom za komponiranje likova i za njihov smještaj u prostoru. Taj odnos prepoznajemo u svim bakropisima u kojima zatamnjuje prostor otežavajući odčitavanje obrisa likova, bakropisima kao što su *Bjegunci*,

odnosno motivi s *Praškog kolodvora* (sl. 3), te *Radnici na tramvajskoj pruzi*. Premda u tim radovima dodavanjem prizora komponira razliku jasnosti i nejasnosti, u kasnijim drvorezima inzistira na usporednosti događaja: *Ljevaonica zvona* (sl. 4) ili *Utovar ugljena* (sl. 5) drvorezi su iz dvadesetih godina i na oba umjetnik smješta grupe likova relacionirajući ih kao grupe u pokretu, kompozicijski uzajamno ovisne. Takvo bavljenje grupom prepoznajemo kod Crnčića u njegovu bakropisu *Ribarjenje* (1902.?) (sl. 6); tanki poprečni obrisi za mirnu površinu vode intenzivirani su usporednim linijama i mrežicama, prvo u obrisu granice razlivenog odraza na površini vode, a potom intenzivnim poprečnim i potom uzdužnim, mjestimično vezanim linijama na oplošju barke; četiri lika tvore grupu koncentriranu na događaj, pa ih tako komponira i umjetnik. Jasnost postoji u odnosu na pozadinu, jer je odjeća iscrtana tankim mrežicama kontinuiranih, tek mjestimično prekinutih obrisnih linija, tamnijih od tek ovlaš zasivljene površine vode. Zacrtnjivanje je najintenzivnije u oplošju barke, te u prostoru barke iz kojega se izdižu dva lika zasjenjenih donjih dijelova tijela: tamo su uzdužni usporedni potezi ispresijecani poprečnima, ali tako da se iz zacrnjenja podloge izdvajaju obrisi ruku i nogu. Premda



15. Milenko Gjurić, *Ljevaonica zvona*, 1922., drvorez, detalj (foto: Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu)

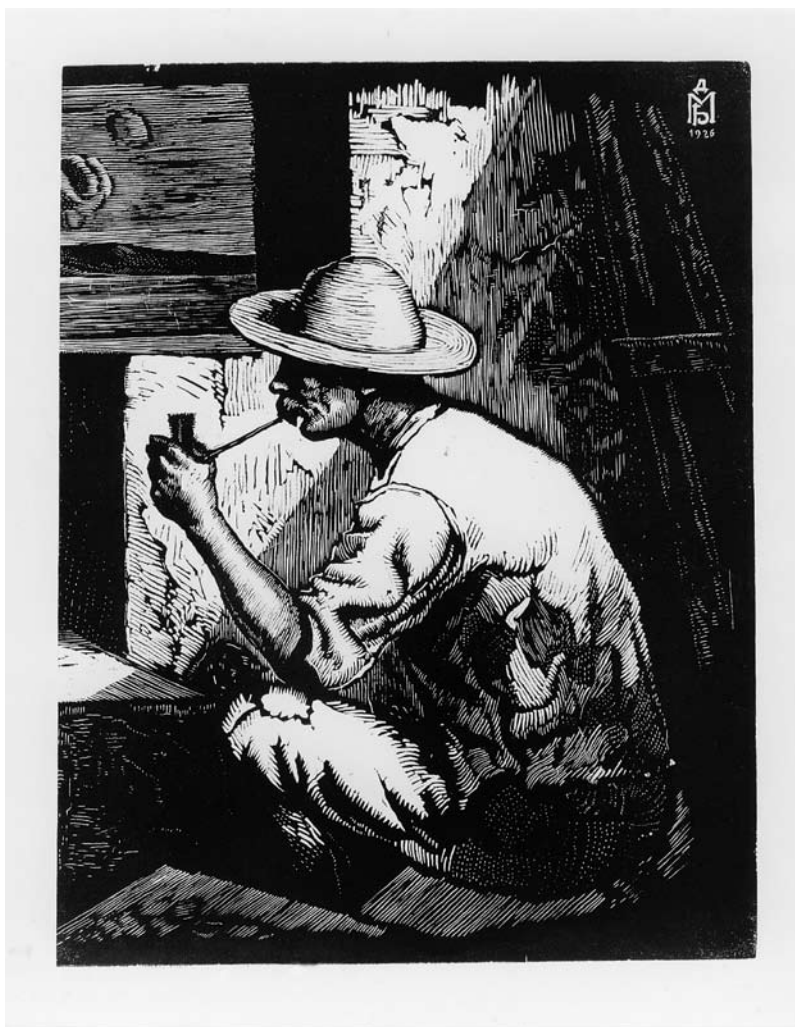
Milenko Gjurić, Bell Foundry, 1922, woodcut, detail (Photo: National and University Library, Zagreb)

jednom od njih vidimo u profilu okrenuto lice, sva su nam četiri lika okrenuta leđima, a njihovi su položaji uspostavljeni tako da im pratimo kretanje s obzirom na zajedničko sudjelovanje u istome događaju – vađenju mreže.

Razliku u planovima, udaljenost, odmaknutost radnje jedne od druge Gjurić će u kasnijim drvorezima stilizirati do granice koja promatrača odvaja od likova u prvome planu, ali samo kako bi odredio oplošje sjene u zahtjevnom mediju drvoreza: razlika osvijetljenog i zatamnjenog oplošja uvećava detalj sjene povećavajući njezin intenzitet – u različito usmjerenim i izdubenim linearnim tragovima, što usporednošću grade prostor i plohu. Je li moguće povezati odnos svjetla i sjene u Crnčićevu bakropisu *Medvea* s problemom odnosa svjetla i sjene karakterističnim upravo za tehniku bakropisa, ili je taj odnos nužno »autorski« definiran i samim time drugačiji kod Crnčića nego što je, primjerice, svojim listovima ustanovio Gjurić? Svojim grafičkim listovima Crnčić uspostavlja temu svjetla, odnosno zasjenjenja: dok je *Medvea* primjerom bavljenja oplošjima svjetla koja obasjavaju obronke obale, pri pogledu uprtom u more i pijesak, sa stijenama u prvome planu i sve slabije vidljivim obroncima u zadnjem planu, u *Posljednjem potomku* (sl. 7) autor se bavi oplošjima zatamnjenja u priobalnom krajoliku za sutona, pri slaboj vidljivosti jer nema prirodnog izvora svjetla. Zatamnjeno je oplošje neba u *Posljednjem potomku* te iscertano usporednim krivuljama linearnih poteza, a potom je zatamnjen i odraz stijene u vodi, te stijena sama, a naposljetku i gradina. Zatamnjujući u mrljama podlogu, umjetnik dodatnim crtovanjem, različito ga

usmjerujući, gradi površinu tla, intenzivirajući zatamnjenje prema vrhu stijena, odnosno prema gradini. Prepoznamo pojedinačne tragove zarezivača, kao i gusto mrežište za grm u usjeku do stijene sasvim desno, na koju je oslonjen lik, doimajući se malenim u odnosu na krajolik. Svjetlo u *Medveji* raspršeno je i koncentričnog rasporeda, čitko kao oplošje što zasvjetljuje podlogu krajolika svim svojim rasprostiranjem. Crnčića zanima krajolik u detaljima: motivi pojedinačnih krošnji zauzimaju kadar u čijem se okviru nalaze tek kao dio krajolika, podjednako kao i stijene, kuće, izvučene barke, udaljeniji obronci i, konačno, oplošja zraka. Crtež je deskriptivan, udaljuje nas od prvog plana jasnosti stijene zdesna i površine vode slijeva, dimenzionirajući jasnost kao jasnost oplošja, jasnog obrisa, osvijetljenog ruba, zasjenjenih površina i mjestimičnih uleknuća.

Ako se osvrnemo na Gjurićevo bavljenje »gomilom«, na način kako to iscertava litografskim crtežom 1918. godine, i ako ga ponovno usporedimo s Crnčićevim crtežom, ovaj put s crtežima *Na klupi* i *Dolac*, primjećujemo da se pripovijedanje događaja premješta na pripovijedanje odnosa, pri čemu svjetlo i sjena postaju kompozicijsko i narativno sredstvo razlikovanja između pojedinih događaja unutar prizora: ovdje ponajprije mislimo na zacrnjivanje grupe likova na *Radnicima*. *Na klupi* (sl. 8) crtež je kojim se likovi također naznačuju kao grupa, u uzajamnom su odnosu, ali samo jedan lik govori o razlici u odnosu: drugačijim položajem, okrenutošću prema promatraču on je približen, dok su ostali ženski likovi prikazani tek kao jedinstven obrisni crtež s mjestimičnim naznakama odjeće i



16. Milenko Gjurić, *Lučki radnik*, 1926., drvorez, 495 x 380/657 x 500, sign. d. l. i. ot, ol: *Lučki radnik//1/21*; d. d. i. ot, ol: M. D. Gjurić//926; g. d., dio ot: monogram, ćirilicnim slovnim znakovima D, M. Đ, 1926.; vl. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (foto: G. Vranić)

Milenko Gjurić, Dock Worker, 1926, woodcut, 495 x 380/657 x 500, call no.: bottom left, under the print, in pencil: Dock Worker//1/21; bottom right, under the print, in pencil: M. D. Gjurić//926; top right, part of the print: monogram in Cyrillic letters for D, M. Đ, 1926; owned by the Graphic Collection, National and University Library, Zagreb

položaja koji zauzimaju u sjedećem stavu. Ne postoji konkretan događaj koji se prikazuje smještajem likova ili jasnijim određenjem prostora u koji se likovi smještaju; postoji tek »zahvaćanje« trenutka u kojem ih vidimo u položaju sjedenja. Sve zajedno jest detalj, mjerenje prostora i vremena isječkom koji u komponiranju jednostavnog odnosa »zbilju« izražava kao jednostavan odnos jednog lika spram grupe likova. Gjurić nekoliko puta komponira grupe ljudi, tako da neke od njih izdvaja »lakšom« ili »težom« vidljivošću: prizori s praškoga kolodvora govore o zanimanju za smještaj likova kao grupe u prostor u trenutku odvijanja radnje. U oba slučaja, kako u grafičkom listu *Na praškom kolodvoru*, tako i u listu *Praški kolodvor* (sl. 3), grupa ljudi u stojećem stavu formira red, dok umjetnik stvara prostor u kojem se oni kao grupa određuju: zatamnjenjem spram prostora, odnosno mjestom u ukupnoj kompoziciji. Crnčica bismo još jednom mogli navesti i na

početku toga niza, paradigmatičnim primjerom grupiranja likova, ali ovoga puta u vanjskome prostoru: *Nedjelja u Lovranu* (1896.) (sl. 9) opis je pojedinačnih likova i njihova grupiranja, tako da ih, perspektivom vedute i krajolika, pogled prati sve do smanjivanja, slabijeg preciziranja, u trenutku odmora, prije ili poslije nedjeljnog okupljanja. Likovi su prikazani u uzajamnoj planskoj grupiranosti, naglašavajući razliku između onih definiranih tek položajem (nekoliko likova u prvom planu) i onih koji međusobno komuniciraju (grupa što slijedi prije stabla, te potom grupa što slijedi iza stabla). Zasjenjenja proizlaze iz položaja dnevnoga svjetla, pa stabla bacaju sjene na tlo ili su zasjenjena odijela posjednutih ili stojećih likova: preciznim crtežom u prvome planu umjetnik inzistira na realističkom prikazu. Sasvim je drugačije bavljenje sjenom u portretiranju Vladimira Lunačeka (1910.–1915.): Crnčić oblikuje oplošje pozadine čineći ga dijelom samoga lika, odvajajući ga jasnim

crtvljen, odnosno svijetlim i tamnim karakterom rukopisa; tankim usporednim krivuljama za kosu, intenzivnijim usporednim crtama za odijelo, spajajući prostor s oplošjem lika, te stvarajući sjenu osvjetljavanjem lica i lijeve ruke. Najintenzivnije zacrnjivanje u tom oplošju podno glave, najprije usporednim uzdužnim linijama, potom vezanim rukopisom u suprotnom smjeru, Crnčić smješta ispod lica, osvjetljena iz nama nevidljiva izvora, premještajući pažnju s potpuno vidljivog oplošja portreta na apstraktno crtvlje rukopisa. Gjurić 1927. godine litografskom kredom crta *Portret grafičara D. Renarića*. Budući da je poprsje potpuno osvjetljeno, ne postoji dramatisiranje rukopisa. Jasna je granica motiva: stariji lik s brkovima i naočalama okrenut nam je u poluprofilu, s košuljom i ogrtačem. Gjurić zasjenjuje manja oplošja lica, potom bradu, ali i izvan samoga lika ponavlja usporedne linije tamo gdje konvencija elastičnog dijela odjeće traži udvajanje obrisa poput sjene, ponavljajući smjer svih ostalih zasjenjenja na licu i odjeći. Čini se da Gjurić u ime vjerodostojnosti opisa lika zanemaruje vlastiti rukopis, no dio njegove specifične karakterizacije odražava i zasjenjenje rubova ovratnika košulje pod bradom i odgovarajuće kravate, tj. najzacrnjenijeg dijela portreta. Skošene linije podjednako služe zasjenjenju i »pokretanju« crteža, tj. one su podjednako izraz i njegovih tonskih i dinamičkih vrijednosti. Petnaestak godina dijeli dva portreta: dok se Crnčićeva naracija temeljila na odnosu lika spram pozadine, Gjurić je uskratilo svaku naraciju, premještajući »odnos« pozadine i lika u karakterizaciju samoga lika linearnim vođenjem tamo gdje opisuje i gdje stilizira, gdje uspostavlja obris i gdje uspostavlja smjer, u liniji i grupiranju linija, za granicu, kao i za oplošje.

Gjurić kao moderni grafičar: slaba i jasna vidljivost

Temu zasjenjenosti Gjurić je uveo već *Motivom iz Berlina*, a prednji planovi u grafikama poput *Burga u Berlinu* (sl. 10) ili *Istovarivanja uglja* (sl. 5) najbolji su primjeri njegova dosljednog tretmana plohe. Oplošja usporednog crtvlja, ravnog ili zakrivljenog, u različitim usmjerenjima, bez jedinstvenog obrisa, podjednako se približavaju i udaljavaju od pogleda, razlažući izražajna sredstva na osnovne elemente: liniju, odnos istaka i izdube, te oplošja koja su na taj način građena. Spomenutim radovima možemo dodati i grafički list *Grafičara* iz 1926. godine, na kojem lik umjetnika, prikazan gornjom polovinom tijela u poluprofilu, okrenut licem promatraču, pridržava lijevom rukom predmet nalik ploči za grafički otisak, dok je u otvoru što ga tvori razmak draperije zavjesa, njemu zdesna, vidljiv prizor vanjskoga prostora. U tom primjeru spajaju se dvije međusobno različite tendencije odnosa prema obrisu, odnosno prikazivanju lika na pozadini. Ako je prvi prikaz, *Motiv iz Berlina*, još smještao likove uglavnom u jedinstvenu obrisnu liniju, u sljedećem drvorezu, *Kod Burga u Berlinu* (sl. 10), umjetnik artikulira oplošja kao različite usmjerenosti u odnosu prema usporedno komponiranim linijama izduba i istaka u pozadini, tematizirajući već u tom drvorezu »slabu vidljivost« ne samo u prikazu prednjega plana i oplošja tla, nego i u prikazu likova, od kojih se dva gotovo u potpunosti uklapaju u oplošje tame ili svjetla u pozadini. Ovaj niz umjetnik nastavlja paralelizmom slabe i jasne vidljivosti u *Istovarivanju uglja* (sl. 11), stapajući lik sasvim

desno s oplošjem zasjenjenog prostora, približenog pogledu, zadržavajući prvi plan kao analizu elemenata izražajnosti, dok se jasnošću različitog odnosa prema obrisnoj liniji koristi za prikaz likova zaokupljenih zajedničkom radnjom najdalje pogledu, sasvim lijevo (sl. 12). Tako ustanovljen dvostruki obris umjetnik uspostavlja kao ravnopravan svijetlim i tamnim dijelovima kojima se koristi za isticanje nabora odjeće, koje artikulira kao granicu između lika i pozadine. »Usmjerenost« je na tom mjestu, kao i na liku sasvim desno, dodana u odnosu na nabore, ali kao granica oplošja odjeće, kao mjesto razlike spram pozadine i okolnog prostora, kao sredstvo za dinamiziranje lika i »pokretanje« njegove odjeće.

Mogli bismo reći da Gjurić usvaja iste postupke koje su u svojim grafičkim otiscima ili crtežima koristili M. Uzelac ili V. Gecan: trag izdube i usmjerenost traga vidljivi su na *Drvorezu* (sl. 13) što ga objavljuje *Grafička umetnost* 1919. godine. Svijetli obris, udvajanje svijetlog oplošja s kontinuiranim obrisom odjeće prikazuje Gecan u svojim crtežima crvenom kredom: u *Studiji cinika, Ženi* iz 1920. godine, odnosno u crtežu perom iz 1921. godine – u *Ulici* (sl. 14). Uzelac u *Drvorezu*, lik smješta u krajolik ne samo reprezentacijom dijelova krajolika, nego i formalnim sredstvima, linijom i oplošjem: *Studiju cinika* i *Ženu*, prema tome, ne karakterizira samo obrisni prikaz pojedinačnih likova što ih kao kontinuirane i prekinute linije (a potom i kao linije vezane oplošjima sjena) gradi umjetnik. Likovi se smještaju u prostor oplošjima sjena, ponovno kontinuiranih, odnosno prekinutih obrisnih linija, ali tako da oplošje ima smjer i da zasjenjenje ima volumen. Oplošje se razrjeđuje zasvjetljivanjem do prijelaza u bjelinu podloge papira; opsezi su različiti, ali im je zajednički krivuljni obris koji prati obris lika što sjedi, vidljiva samo u gornjoj polovini tijela, pogleda u poluprofilu uprta prema promatraču, kao što je *Studija cinika*, ili frontalnog, posjednutog na tlo, s rukama u krilu, kao što je to slučaj sa *Ženom*. Smještenost u krajolik reprezentira Uzelac *Drvorezom* (sl. 13), dodajući dimenziji minimalnih izražajnih sredstava linije i oplošja sjene dimenziju usmjerenosti, ostavljajući i trag izdube kao dodavanje odrednice smjera cjelini prikaza, smještaju likova u krajolik kao usmjerenosti i kao novoj dimenziji – istovremeno i prostora i vremena. U Gecanovim crtežima nastaje novo oplošje, koje postoji i kao samostalno, ali koje konačno određuje i sam lik: njegovu smještenost u prostor, ne definirajući tom odrednicom konkretan krajolik, nego definirajući apstraktnu odrednicu prostora (usmjerenost, dubinu, ploštinu) koje stanju portretiranoga daju dimenziju brzine. S druge strane, Uzelčevo dodavanje dimenzije vremena i prostora ostavljanjem traga izdube i jasnim naznakama smjera linija i oplošjima sjena, možemo zapaziti tek naknadnim čitanjem prikaza kao cjeline i smještajem grupe u prirodni ambijent. Isto načelo primjećujemo i kod drvoreza u kojima udvajanjem obrisa i ostavljanjem traga izdube Gjurić dodaje pokrenutosti lika dimenziju smještaja u prostor i vrijeme, odnosno ostavlja trag prisutnosti umjetnika kao drvoresca. Rad *Istovarivanje uglja* (sl. 12), primjerice, artikulira usmjerenost na mjestu gdje lik okrenut leđima Gjurić razgraničuje od površine vode, tako što na mjestu gdje bi trebalo biti oplošje vode ostavlja poprečne tragove izdube, kojima čini kontrast uzdužnosti dvostruke obrisne linije, dodajući bjelini vanjskog obrisa kontrast crnog poprečnog obrisa. Tako ostavlja i autentični trag drvorezbar-

ske vještine, dodaje dimenziju prostora i vremena, izdvaja lik od pozadine, komponira usmjerenost kao da se radi o oplošju mogućeg prostora što bi ga zauzimao lik u kretanju. Takvo udvajanje obrisa zajedničko je i liku smještenom sasvim desno u grupi muških likova lijevo na kompoziciji *Ljevaonica zvona* (sl. 15): poprečno usmjereno oplošje istaka, što tamnošću sugerira sjenu, ali označavajući funkciju pozadine, jasno se odvaja od oplošja lika, što vanjskim dvostrukim obrisom, tamnim i svijetlim, sugerira i jedinstveni obris grupe. Načelom usmjerenosti Gjurić se najviše koristi tamo gdje tematizira potpuno zastiranje oplošjem sjene lika u pokretu: to je srednji lik u prizoru sasvim desno na prikazu *Istovarivanje uglja*, (sl. 5) zatim je to srednji lik u prikazu grupe sasvim lijevo na drvorezu *Ljevaonica zvona* (sl. 4), i naposljetku to su likovi u podzemlju na prikazu *Burga u Berlinu* (sl. 10), baš kao i leđima okrenut lik, prikazan skraćivanjem položaja tijela sasvim lijevo u nadzemnoj polovini prikaza. Gradeći oplošje usporednim linijama istaka i izduba, Gjurić zadaje odrednicu usmjerenosti kao konačnu odrednicu čitanja radnje u odnosu na pozadinu. To su dva načina na koja Gjurić određuje likove s obzirom na kategorije prostora i vremena. Odnos svijetlog obrisa i tamnog oplošja, spram usporednim crtovljem jasno određenog oplošja podloge, Gjurić ponavlja i u odnosu fantastičnog krajolika spram pozadine vedute u tami oblačnog neba u *Ex librisu/K. Vodičke*. Svijetli obris dodaje granicu crnom oplošju zasjenjena krajolika, što ne pokazuje detalje, nego samo i jedino kraj pejzaža, kojemu znamo sadržaj i bez obzira na činjenicu da ostatak tamnosti prikaza zauzima samo oplošje crnila; znamo to zahvaljujući razvedenom obrisu krajolika, koji stilizacijom podjednako sugerira tamu i šumovit okvir za vedutu, određujući i vrijeme, odnosno činjenicu osvijetljenosti u isto vrijeme. Ovdje se usmjerenost događa kao razlika spram podloge, jer je poprečno oplošje izdubi i istaka način prikazivanja statičnosti u odnosu na koju krajolik u prvom planu i čitavu kompoziciju čitamo kao pokrenutost. Gdje prestaje takva vrsta artikulacije granice? Tamo gdje se uspostavlja statično stanje oplošja sjene, kao što je to slučaj s drvorezima iz 1926., odnosno tamo gdje, poput portreta *Grafičara*, ostaje samo jedna obrisna linija za oplošje sjene, kojim obuhvaća jedinstveno oplošje volumena tijela. Mjesto na kojemu crtežom artikulira oplošje sjene, kao činjenicu prikaza, kao temu pod izgovorom prikaza prizora iz *Biblije*, jest mjesto osamostaljene sjene u *Izgubljenom sinu*, mjesto teške vidljivosti u crtežu para likova u pozadini, u *Isusu u hramu*, odnosno prostor sjene što zahvaća dio Magdalenina lika u *Magdalenini pokajnici*. Ne može se ovdje govoriti o usmjerenosti kao o elementu izražajnosti: riječ je o specifičnom karakteru samoga crteža i njegovoj mreži usporednih, nasuprotno usmjerenih linija koje vode prema zacrnjenju kao prostornoj kategoriji. Tim načelom Gjurić gradi kompoziciju dramaturgirajući prizor odnosom svjetla i tame.

Na drvorezu *Lučki radnik* (sl. 16) i *Lučki radnici* Gjurić započinje artikuliranje granice s obzirom na približenost pogledu primjenom svog specifičnog načina smještaja likova u prostor, ali na taj način da se približenost kao slabija vidljivost sada premješta na lik, odnosno likove zaustavljene i uhvaćene u stavu koji odražava njihovo mirovanje. Ta je artikulacija u službi naglašavanja odnosa jasnosti i nejasnosti prikaza – jasnosti kad se radi o određivanju granice temeljnih obrisa,

nejasnosti – kad se radi o određivanju tih granica s obzirom na njihovu zatamnjenost u odnosu na tamnu pozadinu. U usporedbi s radovima praških motiva ovdje je riječ o tematiziranju jasnosti, dok se nastavljajući na niz ranijih drvoreza može govoriti o ambivalenciji spram prethodnih. Podjednak obrat pokazuju i otisci *Portreta dra Renarića i Ugao Bolničke i Šimunićeve ulice* iz 1927. i 1929. godine, odnosno obrat kojim se umjetnik vraća u razdoblje prije velikih drvoreza i smirivanju u analizi oplošja sjene, vraćajući se na mjesto posvećenosti minimalnoj izražajnosti linije i oplošja sjene, tako što će ukupnost izražajnosti »dodati« likovima i cjelokupnom prikazu dodavanjem još jedne značajke – usmjerenosti. Ako je početak otiskivanja originalnih grafičkih radova, odražavajući želju za jasnoćom komponiranja, paradoksalno vodio prema nejasnosti rukopisa (uvodeći u temu odnosa svjetla i sjene podtemu zastiranja), onda kraj označen dodavanjem nekad odvojene ili liku priskrbljene zasjenjenosti odaje pripadnost nekoj većoj cjelini – cjelini ukupnog prostora i krajolika. Upravo zato što su prostor i krajolik u istoj mjeri prisutni i odsutni, kod Gjurića oni dobivaju dodatnu dimenziju koja upućuje na kategorije prostora i vremena. U tom smislu posljednji radovi, kao i drvorezi *Manifestacije*, odnosno nejasnost rukopisa *Pod zidom* ili zamučeni otisci praških bakropisa odaju veću srodnost s Uzelčevim otiscima u grafičkoj mapi *Grafička umetnost* iz 1919. godine.

Zaključak

Nakon što smo na primjeru Lunačekove likovne kritike odredili kontekst Gjurićeva stvaranja svojevrstom »bitkom za modernitet« na području grafike, pokušali smo preciznije odrediti karakteristike umjetnikova grafičkog opusa.

U namjeri da smjestimo Milenka Gjurića u širi kontekst stvaranja u mediju grafike, došli smo do točke koja je svim grafičarima zajednička, do mjesta na kojem rješavaju formalne probleme odnosa planova, svjetla i sjene, komponiranja i primjene linije kao osnovnog izražajnog sredstva. Gjurića su ponajviše zaokupljala dva načina bavljenja motivima: smještaj u prostor tako da se naglasi »slaba vidljivost«, odakle proizlazi problem zacrnjivanja, odnosno zasjenjivanja, te bavljenje problemom odnosa ljudi u pokretu i njihovom pozicioniranju u prostoru. Kulminacija bavljenja prvim problemom događa se 1917.–1919. godine, kada izrađuje praške motive, dok drugi problem, kombinirajući ga s problemom zatamnjenja prostora, razrađuje u velikim drvorezima dvadesetih godina.

U kontekstu drugih grafičara njegova vremena Gjurićevo bavljenje sjenom ne čini se jedinstvenim, no sasvim sigurno mu umjetnik pristupa na sasvim specifičan način. Poput Krizmana, kadrira isječak vedute, smješta u njega grupe likova, no bavi se njihovim kretanjem i položajem u prostoru ne zato da bi izmjerio veličinu vedute spram veličine lika, već da bi uputio na pokrenutost volumena masa ljudskih likova kao grupe. Za razliku od Crnčića, koji krajolikom skriva pojedinačni lik, naglašavajući demonske i dramatične odlike krajolika s jedne strane, odnosno mjereći puls trenutka prizora s druge strane, Gjuriću je ljudski lik i problem smještaja ljudskih likova u prostor u prvome planu. Tek u prostoru lik zauzima stav akci-

je, pa su urbani krajolici Zagreba i Berlina mjestima izravnog susreta s problemom perspektive, organiziranja planova, izvođenja svih detalja u tehnici drvoreza. Primjena ove grafičke tehnike na način da se njome proizvedu sasvim specifični efekti pokrenutosti masa kulminira u drvorezu koji se bavi demonstracijama u Zagrebu 1918. godine. S druge strane su litografije iz 1918. godine, odnosno bakropisi iz dvadesetih godina. Dok u prvim oslobađa rukopis, zgušnjavajući obrisni crtež tako da prikaže masu u pokretu, bakropisi iz dvadesetih godina imaju zadatak da ikonografske prizore s temom iz *Biblije* prikažu sa smislom za minijaturno prikazivanje teme, odnosno za minimalističko bavljenje problemom sjene: smještaj nekoliko likova u prostor rezultira umnažanjem obrisnog crteža, te umnažanjem linije što umreženjem, odnosno zgušnjavanjem dovodi do zatamnjenog oplošja sjene. Za prve vedute karakterističan je obrisni crtež, smještaj likova u pros-

tor, potom dodavanje sjene i mjerenje doba dana. No, uskoro se likovi stapaju u tamno oplošje (praški motivi – bakropisi), a potom će oplošje sjene odijeliti od svjetline (drvorezbarske vedute). Velika je razlika između najranijih veduta s početka Gjurićeva rada i drvorezbarskih veduta iz dvadesetih godina, koje pred kraj, 1925., 1926. i 1927. godine, još više proširuju oplošje sjene, tretirajući ga kao mjesto ispitivanja drvorezbarskog rukopisa ostavljanjem linearnog traga i približavajući bavljenje formalnim problemom smještaja likova u prostor stilu *Neue Sachlichkeit*.

Zahvaljujem na suradnji sljedećim ustanovama: Grafičkoj zbirci Nacionalne i sveučilišne knjižnice, Kabinetu grafike Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Likovnom arhivu Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Institutu za povijest umjetnosti, Muzeju za umjetnost i obrt.

Bilješke

1

O tome postoji dokumentacija u Državnome arhivu u Zagrebu. Uredovna potvrda od 3. veljače 1908. godine za školsku godinu 1907.–1908. pokazuje da je Milenko Gjurić »učenik drugoga razreda kraljevske zemaljske obrtne škole u Zagrebu«, te je »u propisanim teoretskim predmetima 'veoma dobar'«, »u praktičnim vježbama 'veoma dobar'«, »a vladanje bijaše mu 'uzorno'«. Dokazom da je 1910. godine diplomac Obrtne škole jest i spis br. 328, kojim »Ravnateljstvo moli, da se potpora u iznosu od 55 kruna iz 'Zaklade postojaloga brodarskoga društva u Senju' dodijeli abiturijentu Milenku Gjuriću«. Tekst spisa govori o Gjuriću »kao najvrednijemu i najsiriromašnijem učeniku IV. razreda«. Spis je datiran s datumom 26. lipnja 1910. godine. Zato nije točan podatak da je »iz gimnazije u Srijemskim Karlovcima dospio (je) 1910. u zagrebačku umjetničku školu, i učio četiri godine kod M. Cl. Crnčića«. – Vidi: GRGO GAMULIN, u: Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, sv. I, Zagreb, 1987, str. 320–323, 320.

2

Problematičnim ostaje podatak o početku studija na Umjetničkoj školi, odnosno završetak toga školovanja. Kataloški popisi s izložbi Umjetničke škole donose naslove izloženih radova iz 1915. i 1916. godine, kada je, pretpostavljamo, umjetnik završio ili bio apsolutom u Crnčićevoj »školi«. Anonimni pisac kratke umjetnikove biografije iz 1921. godine, potaknut najnovijim drvorezima iz 1920. i 1921. godine, od kojih objavljuje *Vedutu* i jedan iz ciklusa *Rad*, preuzimanje profesure na Obrtnoj školi smješta u 1918. godinu, nakon povratka iz Praga, gdje je umjesto tri proveo samo dvije godine, jer je »brzo napredovao naročito u drvorezu i bakropisu« i zato dobio »svjedodžbu od rectora akademije, da je zreo«. Pretpostavljamo stoga da je u Pragu bio od školske godine 1916./17. do 1917./18., budući da je sporan podatak o upisu »na tamošnju (prašku) akademiju« »na početku rata«, jer, koliko znamo, 1916. godine još izlaze na zagrebačkoj školi. Pritom je zanimljiva i za Gjurićev rad vrlo važna činjenica da je prije i za vrijeme školovanja u Zagrebu, u Umjetničkoj školi, zarađivao na »povećavanju slika« kod »fotografa M.«. Taj posao radi

nakon što zarađuje kao dekorater, potom ilustrator. – Vidi: Milenko D. Gjurić, u: *Vjesnik Županije virovitičke*, 11 i 12 (XXX/1921.) (1. i 15. VI. 1921.), 95. Kratku povijest ispisuje i A. J. u *Vijencu* 1923. godine: »Težnja za slikanjem prebacila ga sa karlovačke gimnazije na obrtnu školu, gdje je svršio dekorativno slikarstvo. Kako nije imao sredstava za daljnje studije, radio je pune dvije godine nakon svršene obrtne škole u fotografskome atelieru. Tek kad se je svojim trudom materijalno pridigao, zapisao se u zagrebačku umjetničku školu. Svršivši zagrebačku akademiju, dobio je stipendij za Prag, gdje je u slikarskoj akademiji polazio majstorsku školu prof. Pirnera i Zenišeka a zatim grafičku školu prof. Švabinskoga. Nakon svršenih studija u Pragu dobi namještenje na zagrebačkoj obrtnoj školi, gdje i sada u svojstvu nastavnika djeluje.« – Vidi: A. J., Naše slike, Milenko D. Gjurić, u: *Vijenac*, 10 (I/1923.), 198. Kratku biografiju donosi i katalog izložbe *Jugoslovenska grafika 1900–1950*, Muzej savremene umetnosti (Beograd, decembar 1977. – februar 1978), pod naslovom *Milenko Đurić*, str. 245, a u svojem tekstu u istome katalogu spominje i Miodrag B. Protić, u kontekstu ispisivanja »prologa socijalne umetnosti«. – Vidi: MIODRAG B. PROTIĆ, *Jugoslovenska grafika 1900–1950*, u: *Jugoslovenska grafika 1900–1950*, 18. U istome katalogu Božidar Gagro u tekstu ocjenjuje Gjurića kao manje uspješnog umjetnika; kod njega, naime, »nema onog uznemirenog traženja i individualizacije s kojom se njegova generacija nametnula«, misleći pritom na umjetnike kao što su Vilko Gecan i Milivoj Uzelac. Vidi: BOŽIDAR GAGRO, *Hrvatska grafika u prvoj polovini XX stoljeća*, u: *Jugoslovenska grafika 1900–1950*, 29.

3

Časopis koji nasljeđuje *Grafičku umjetnost* jest *Umjetnost*, kojemu izdavački odbor ima sjedište podjednako u Zagrebu, Ljubljani i Beogradu. Pritom napominjemo kako je bilo moguće steći uvid samo u dio godišta do 1939. godine. Dok su prva godišta časopisa *Grafička umjetnost* imala prvenstvenu zadaću objavljivati originalne grafičke otiske, izdanja što su uslijedila nakon 1921. godine smjeraju povijesnim pregledima, premda pojedini svesci realiziraju i prvobitnu namjeru objavljivanja izvornih otisaka. Povijesni su pregledi pod utjecajem političke ideje jugoslavenstva, odnosno sveslavenstva, pa su česti osvrti kojima je početak u talijanskoj renesansi, a nastavak u

suvremenoj pojedinačnoj slavenskoj proizvodnji, odnosno u njezinoj povijesti. Svaka pojedinačna suvremenost što ju je moguće pratiti u nacionalnoj umjetnosti ima svoju povijest, i, ako je moguće, Gjurić je prati od srednjega vijeka.

4
Godine 1917. i 1918. izrađuje bakropise s praškim motivima, te drvoreze *Manifestacije*, koje objavljuje u *Savremniku* 1918. godine. Godine 1919. objavljuje bakropis *Prosjak* u I. svesku *Grafičke umjetnosti*, dok 1920. godine objavljuje drvoreze iz ciklusa *Rad*; iste godine izdaje dvije grafičke mape s otiscima u tehnici bakropisa: mapu *Zagreb* i mapu *Prag*. Mapu *Ex librisa* izdaje 1922. godine, a mapu *Dvanaest izvornih bakropisa iz Biblije* 1923. godine. Godine 1922. izrađuje drvorez *Ljevaonica zvona*, a drvoreze *Lučki radnik*, *Lučki radnici* i *Grafičar* otiskuje 1926. godine. Mapu *Karlovac* s otiscima u tehnici bakropisa izdaje 1929. godine.

5
VLADIMIR LUNAČEK, *Moderno slikarstvo*, u: *Život*, knj. III, 1901., 161–172.

6
On upozorava Krizmana sljedećim riječima: »(...) neka znade, da ne valja prirodu tek uzeti za uzor. Za uzorima zaostaje svaka umjetnost. Iz prirode treba uzimati – otimati najbolje što ima. Onda je ono uzeto i oteto stečeno vlasništvo – njegovo sopstveno.« (VLADIMIR LUNAČEK, Tomislav Krizman, u: *Savremeni*, 5 (III/1908.), 289–292, citat sa str. 291.

7
VLADIMIR LUNAČEK, Vlaho Bukovac, u: *Vijenac*, 2 (II/1911.), 34–35.

8
To su »prvi publicirani prikazi te vrste u hrvatskoj povijesti umjetnosti« – piše JASNA GALJER, u: *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868-1951*, Zagreb, 2000., 113–119, cit. na str. 116.

9
Ovdje nam se čini zanimljivim prikazati Vladimira Lunačeka s obzirom na onaj aspekt njegove kritike koji odgovara teorijskim postavkama Wilhelma Worringera u njegovu djelu *Abstraktion und Einfühlung*, objavljenom 1908. godine (kod nas prevedene kao *Duh apstrakcije – Wilhelm Worringer*; Apstrakcija i uživljavanje, Zagreb, 1999., 11–133). Naime, premda je taj teorijski tekst objavljen tek 1908. godine, kod Lunačeka nailazimo na neke u njegovu kritičkom opusu konstantne teze o vezi prirodnog i umjetničkog pojma »ljepote«, o protivnosti biti umjetnosti i svake njoj izvanjske funkcionalnosti, o potrebi 'unutrašnjeg' promišljanja umjetnosti, s tim u vezi i o potrebi individualnog pristupa umjetnosti, kako u njezinoj proizvodnji, tako i u njezinoj recepciji, o impresionističkim zasadama moderne umjetnosti, te njima odgovarajućoj argumentaciji lijepog kao istinitog s obzirom na boju i oblik.

U *Modernom slikarstvu* Lunaček piše: »Jer, dojam, što ga on (slikar) donša, jest individualan, a dojam, što će ga slike pointilničnim načinom naslikane učiniti, bit će doduše u svačijem oku drugačije – ali će individualnosti svačijih vidnih organa odgovarati.« – VLADIMIR LUNAČEK, (bilj. 5), 167. Kod Worringera tu tezu pratimo na sljedećem dijelu teksta: »Svaki osjetilni objekt, u onoj mjeri u kojoj za mene postoji, uvijek je samo rezultanta obiju komponenta, osjetilno danog i moje aperceptivne djelatnosti.« – WILHELM WORRINGER (bilj. 9), 13. Naravno, za takvu analogiju Lunaček nije svoje ishodište imao u Worringeru, ali je teorijska paralela previše očigledna a da ju ne bismo naveli kao ovdje relevantnu. Ona govori u prilog tomu da je Lunaček bio nadasve moderan i odgovarao izazovima svojega vremena. J. Galjer za njega kaže kako je »tipičan predstavnik generacije hrvatske moderne«. – JASNA GALJER (bilj. 8), 113.

No, analogije u teorijskim postavkama možemo pratiti i dalje. Kratak je put od »individualizma« u umjetnosti do izražavanja »osjećaja«. Tako Lunaček kaže sljedeće: »U najnovijoj slici prirode imade ipak

nešto od umjetnikovog osjećanja, temperamenta, od ideje, od njegova shvaćanja prirode.« – VLADIMIR LUNAČEK (bilj. 5), 168. Isto ponavlja i u kritici Krizmana 1908.: »Ljepotu razumjeti, proniknuti, osjećati – je najetičnije čuvstvo i ne može nitko, vodjen od tog čuvstva, posnuti.« – VLADIMIR LUNAČEK (bilj. 6), 291. Osim toga, Krizman nadilazi »tzv. načelo dobrog slikanja«: »(...) on hoće da u tu sliku unese nešto od svoga ljudskoga osjećanja i mišljenja (...)« – VLADIMIR LUNAČEK, isto, 292. I u kritici Ferde Kovačevića iz 1910. – VLADIMIR LUNAČEK, Ferdo Kovačević i njegova umjetnost, u: *Vijenac*, 1 (1910.), Zagreb, 17. Lunaček donosi taj argument 'osjećaja', odnosno proživljenosti umjetnosti u njezinu prikazivanju, povezujući to s kriterijem lijepoga, istinitoga i umjetničke slobode. Pozivajući se na svojega prethodnika Theodora Lippsa, Worringer navodi: »Dok je ranija estetika govorila o osjećajima zadovoljstva i nezadovoljstva, Theodor Lipps je tim osjećajima dao tek vrijednost osjećajne nijanse... Presudna dakle nije osjećajna nijansa, nego štoviše osjećaj sam, to znači nutarnje kretanje, nutarnji život, nutarnje odjelotvorenje.« – WILHELM WORRINGER (bilj. 9), 13. »Estetski uživati znači uživati sebe sama u nekom drugom, od sebe različitom osjetilnom predmetu, uživjeti se u njega.« – Isto, 12–13. Odnos spram tog temeljnog iskaza W. Worringera Lunaček je možda najjasnije izrazio 1920., u osvrtu na Frangeša-Mihanovića, kada se materijalnom – inače »hladnom i mrtvom« »udahnuje« »nešto od vlastitog osjećanja i mišljenja«, pri čemu osjećaj i misao Lunaček još naziva i »idejom«. – VLADIMIR LUNAČEK, Frangeš-Mihanović, Zagreb, 1920., 2.

I, konačno, postoji određena analogija i za pojam ljepote. Za Lunačeka je »moderno umjetnosti temeljem ljepota – kojoj se besvjesno podaje i umjetnik i publika«. – VLADIMIR LUNAČEK (bilj. 5), 172. Worringer pak citira Lippsa: »Forme su lijepe samo ako postoji uživljavanje. Njihova je ljepota, ljepota mojeg idealnog slobodnog uživanja u njima.« – WILHELM WORRINGER (bilj. 9), 15. To »lijepo« za Lunačeka je povezano s »umjetničkim jak«, »ljudskom individuom«, čije je »realno prikazivanje« potrebno mladoj hrvatskoj umjetnosti. S tog je aspekta valjana i kritika »naturalizma« – »fotografskog karaktera«, za razliku od »realizma«, koji »dozvoljava fantaziji bar nešto slobode.« – VLADIMIR LUNAČEK (bilj. 5), 163. »Naturalizam« spominje i Worringer kao »naturalizam u višem smislu«, a on se pojavljuje »ondje gdje umjetničko htijenje naginje k organski životnom«. – WILHELM WORRINGER (bilj. 9), 21. U skladu sa stavovima o nesvrhovitosti umjetnosti izvan nje same jest i prikaz »jednog od prvih pokušaja historizacije hrvatske moderne«. – JASNA GALJER (bilj. 8), 117. Premda umjetnost mora biti 'anacionalna', »umjetnosti nema bez njega« (nacionalizma), no zaključak je ipak kako »umjetnost nema van sebe same druge svrhe, cilja, tendencije«. – JASNA GALJER (bilj. 8), 118.

10
O nauku kod fotografa M. piše anonimni autor: »Poslije godinu dana saopći fotografu M. da mu da svako dopodne slobodno, jer bi želio stupiti u višu umjetničku školu, pa makar uz pola mjesečne plaće«. – MILENKO D. GJURIĆ, u: *Vjesnik županije virovitičke*, 11 i 12, 95. Potom A. J., Naše slike. – MILENKO D. GJURIĆ, u: *Vijenac*, 10 (1923.), 198: »Kako nije imao sredstava za daljnje studije, radio je pune dvije godine nakon svršene obrtne škole u fotografskom atelieru.« Prvi autor nije vidio zapreke u prethodnome nauku, naprotiv: »doskora je polazio višu umjetničku školu i bio jedan od prvih crtača.« – Isto, 95.

11
VLADIMIR LUNAČEK, Menci Klement Crnčić kao crtač, u: *Savremeni*, V i VI (1915.), 183–189.

12
Pritom čini razliku između »risarija« koje su poslužile kao »skice za oveće njegove marine, studije ljudi s mora, posjetilaca našega primorja« i »sitnih studija, koje nisu lajikalnom razumijevanju pristupačne«, misleći na »crteže« »koji su bili za to bačeni na papir, da umjetnik uzmogne jednu kretnju, jednu liniju ljudskoga tijela

uhvatiti i da ovakav momenat jedamput, kad ustreba, upotrijebi u svojim slikama ili radirungima. Tu imade studija, akta, cjelovitih i djelomičnih, tek sa nekoliko crta, jedva zamjetljivih mužeka i kumica, kako idu, sjede i kako se prigibljaju. To bi se trebalo odnositi i na objavljene reprodukcije Crnčićevih crteža: *Dolac, Na klupi, Bugari na trgu*. – Isto.

13

Isto, str. 184.

14

Ako je Gjurić, premda podrazumijevajući crtež kao osnovu, izdavao *Grafičku umetnost* s namjerom odgajanja publike za prepoznavanje vrijednosti grafičkog originala, Lunaček preko Crnčića vraća na početak mjesto prepoznavanja, posredno govoreći o izražajnosti: »Naše se općinstvo, koje je u promatranju i razumijevanju umjetnosti u posljednje vrijeme pokazalo veliki napredak, mora naučiti gledati umjetnika ne samo po lijepim, slatkim, za promet i prodaju opredijeljenim radnjama, ne samo po platnu na kvadratne metre oličenom bojama, ono mora cijeniti umjetnika i po njegovim najmanjim radnjama, koje je onako od voljice, za sebe, a ne za javnost izradio. U njima se odaje čitavi talenat umjetnikov – vrlo često – pače i izrazitije, nego u svim onim velikim slikama, koje nalazimo u izložbama ili po salonima. Crnčić sa svojim risarijama ne zaostaje ni za jednim od priznatih majstora, baš kao ni sa svojim marinama.« – Isto, 185. O slici: »Slika je već u mnogom i najvećim svojim dijelom djelo racionalizma, umijeća, vještine, kojom se jedan dojam, jedan osjećaj, jedna misao, shvaćanje, ugadjaj dovršuje i sklada. Snaga je stvaranja već podcjepljena i raspršana, ali risarija usredotočuje vazda u sebi jedan dojam.« Isto, 184.

15

Isto, 183.

16

Isto, 184.

17

U tekstu slijedi i objašnjenje: »Jedno su se vrijeme pod dojmom moderne impresijonističke tehnike odnemarile risarije u slici, a prema tome i risarije same. Umjetnici nisu mnogo marili za svoje risarije, smatrajući to kao neku sporednu i manje vrijednu granu, u kojoj se može očitovati njihov talenat samo u ograničenom opsegu. Medjutim probudjivanjem moderne umjetnosti, kultom pravog umjetničkog individualiteta a poimence uskrisivanjem grafičkih umjetnosti risarija je opet došla u pravu cijenu.« – Isto, 184.

18

Internationale graphische Ausstellung, u: *Agramer Tagblatt*, 25 (29/1914.), 31. siječnja 1914., 6.

19

»I pošto se ovo nastojanje ne može nikada dosegnuti onako, kako bi se htjelo, to se Crnčić ponovno maša olovke. Danas mu uspije ovo, sutra ono u jednom te istom motivu. I u okvako djelomičnim uspjesima, koje postizava risarijama, Crnčić gleda, kako je raznolika i velika ta priroda, kojim je velikim mijenama podvrgnut život.« – VLADIMIR LUNAČEK (bilj. 11), 184.

20

»Mnoge Crnčićeve risarije imadu kud i kamo veću vrijednost od njegovih gotovih slika, koje je izradio prema svojim prvobitnim risarskim škiticama ili gotovim nacrtima olovkom izradjenima.« – Isto.

21

Isto, 184.

22

Isto, 185.

Summary

Mirela Ramljak Purgar

Aspects of Graphic Works by Milenko Gjurić in the Context of his Time

The starting point of this article is the hypothesis that, in order to understand the graphic art of Milenko Gjurić, it is crucial to determine the art context of his time, especially with regard to the then very lively debates about the technical and artistic nature of the graphic and painting medium. In quoting the polemic attitudes of those times, we have mostly used the art criticism of Vladimir Lunaček, who gave equal significance to »all graphic art, in which drawing plays an outstanding role, since it realizes its full validity and its true significance.« In an attempt to determine the place of graphic art in the context of the time, contemporary art criticism dealt with the problem of »originality« in graphic prints and the related issue of artistic individuality, with respect both to the »art of performance« (*die Kunst der Ausführung*) and the limited number of prints »that could be made from a single plate.« An anonymous critic repeated the criterion of contrast between the graphic print and the medium of painting, but linking the painting to the medium of drawing, since they had something in common, namely that they could »get lost in numerous details«, since they had »endless means to express the overall idea of an image«. Moreover, being a »modern etcher« unlike those of the former times, who had »merely drawn lines in order to achieve finer or coarser shading«, each artist could now select »his own printing technique according to his own recipe«, using it in such a way that »even an eye experienced in art« sometimes found it difficult to »decide how an image was made«.

What was the development of the graphic opus of Milenko Gjurić in the context of these debates among art critics? He was mostly preoccupied with two ways of treating his motifs: the first was setting them in space so as to emphasize *poor visibility*, which created the problem of blackening or shading, while the second was bringing people in movement in relationships and arrange them in space. The pinnacle of Gjurić's preoccupation with the first problem could be dated to 1917–1919, the time of his Prague motifs, while the second issue, which he combined with the problem of space darkening, was treated in his large woodcuts from the 1920s.

Compared with the other graphic artists of his time, Gjurić's treatment of shading does not appear unique, but one may say with certainty that he approached the issue in a very specific way. Similar to Krizman, he would frame a fragment of some veduta and then arrange groups of figures in it, but he did not introduce movement or position in space in order to measure the proportions of the veduta with respect to the figures, but rather to accentuate the movement of the volume of human figures as a group. Unlike Crnčić, who used the landscape in order to conceal individual figures, accentuating the demonic

and dramatic features of landscape and measuring the pulse of the scene at that very moment, Gjurić pushed his human figures and his arrangement of groups of figures in space into the foreground. It is only in space that his figures adopt postures for action, so the urban landscapes of Zagreb or Berlin become places of direct encounter with the problem of perspective, level organization, and accomplishment of all the details in woodcut. His use of this graphic technique for producing completely different effects of mass movement reached its pinnacle in a woodcut depicting the demonstrations that had taken place in Zagreb in 1918. Then followed the lithographic prints of 1918 and copper prints in the 20s. Whereas the first served to liberate his handwriting by condensing the contour lines so as to depict the masses in movement, the copper prints from the 20s were intended to depict iconographic scenes from the Bible with a feeling for miniature presentation of the theme, that is, for the minimalist treatment of shading: Gjurić's arrangement of various figures in space results in the increase of contour drawing, which multiplies and reticulates, or rather condenses the line, which produces a darkened background of shade. The earliest vedutas are characteristic for their contour line, arrangement of figures in space, intensified shading, and determining the hour of the day. However, the artist soon blended the figures into the dark background (Prague motifs – copper prints) and then separated the background of shade from the lighted part (woodcut vedutas).

In this study, we have sought to clarify the stylistic ambivalence typical of Gjurić: whereas his earliest original graphic prints reflected his wish for purity of composition, but paradoxically resulted in the vagueness of handwriting (with the introduction of the subtheme of obscurity in the theme of the relationship between light and shade), the later years of his opus were marked by intensified shading, be it separate or attached to the figure, which implied participation in a larger unit – the unit of total space and landscape. And precisely the fact that space and landscape are present and absent at the same time gives them an additional dimension with Gjurić, pointing to the categories of space and time. The main difference between the earliest vedutas, created at the beginning of Gjurić's activity, and the woodcut vedutas from the 20s is that, in the years of 1925, 1926, and 1927, he intensified the background of shade, treating it as a field of investigating his woodcut handwriting by leaving a linear trace, and brought his treatment of the formal problem of arranging figures in space closer to the style of *Neue Sachlichkeit*.

Key words: Modernity, poor and good visibility, line, drawing, shading, etching, woodcut, background