

marijan špoljar tomislav kolombar



Otkrivanje opusa zaboravljenih umjetnika, u pravilu, ne može izmijeniti utvrđenu likovnu povjesnicu, ali može korigirati neke apriorne postavke, nadopuniti pojedina prazna mjesta, negirati stanovite nelogičnosti ili, naprosto, proširiti broj relevantnih autorskih doprinosa. Ako je izlaganje slika, crteža i grafika Tomislava Kolombara 63 godine poslije njegove smrti (Galerija Koprivnica, lipanj 1983) tome pridonijelo, onda je svrha postignuta. Time su, međutim, još više aktualizirana ona pitanja sudbine umjetnika u našim prostorima koja se već stoljećima ponavljaju u istovjetnoj varijanti povijesnog zaborava. Nije ovdje riječ samo o procesu vrijednosne kontekstualizacije pojedinih opusa, nego o ozbiljnijoj činjenici potpune odsutnosti djela s obzorja naše umjetnosti, o onom popisu nejasnih, nepoznatih i zagonetnih umjetničkih, a u pravilu i životnih, sudbina koje, vjerojatno, skrivaju i neke trajnije duhovne vrijednosti.

Tomislav Kolombar jedan je od takvih paradigmatičkih slučajeva izgubljenog ili zaboravljenog slikara u korpusu hrvatske umjetnosti. Bez namjere da lamentiramo nad umjetničkom i individualnom sudbinom, koja je po životnom scenariju sukladna sudbinama nekih od glavnih protagonista naše umjetnosti s početka stoljeća, približimo se ovom autoru s pomoću njegovih najosnovnijih biografskih odrednica.







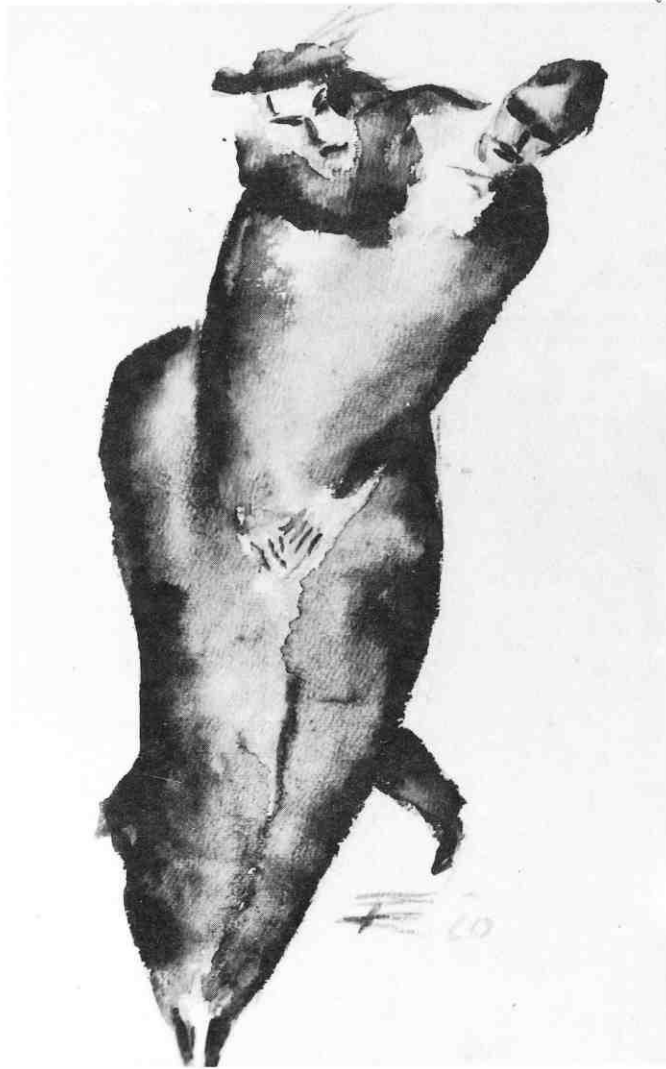
Rođen je na kraju stoljeća (3. 12. 1899) u obitelji cijenjenoga koprivničkog fotografa Vladimira Kolombara. Nakon osnovnog obrazovanja u Koprivnici pohađa Učiteljsku školu u Zagrebu, da bi u školskoj godini 1918/19. upisao tečaj slikarskog odjela na Privremenoj višoj školi za umjetnost i umjetni obrt. U prvom i drugom polugodištu bio je u klasi Ferde Kovačevića, a na drugoj godini u klasi Otona Ivekovića. Školski program i radna metoda, čiji su nosioci bili glavni predstavnici naše prve umjetničke generacije (Branko Šenoa – ravnatelj, Crnčić, Čikoš i već spomenuti slikari), bio je zasnovan na temeljitosti i dosljednosti slikarskog naukovanja. Stoga su pretpostavke napredovanja bile jednako individualna nadarenost studenta kao i njegov odnos prema zanatској vještini cizeliranja i marljivost u vježbanju i primjeni osnovnih načela slikarskog oblikovanja. Međutim, kad upoznamo Kolombarovu poetiku, postat će nam jasno da su iskustva sa strane (poetika Proletnog salona i opća duhovna klima) postala vrlo rano jači determinatori njegova razvoja od formalizma akademske prakse.

Na drugoj godini njegov je životni i umjetnički razvoj naglo prekinut. Sušica od koje se razbolio na početku 4. semestra



onemogućila mu je pohađanje škole, a ubrzo (20. 4. 1920) uzrokovala i smrt. Neveliki opus ostaje tako nesistematiziran, raspršen i neocijenjen. Riječi upozorenja, koje je godinu i pol prije smrti Kolombar napisao u povodu izložbe prvoga koprivničkog akademskog slikara Stjepana Kukeca („Ne dajmo da ga se zaboravi, biti će krivnja na nama i poslije ćemo se kao i uvijek kukavno pitati, zašto?“ – Podravac, 29. 12. 1918), paradoksalnom se sudbinom mogu primijeniti na njegovo djelo. Trebale su, dakle, proći 63 godine da bi (vjerojatno tek) dio toga opusa zablistao kao vrijednosna paralela najznačajnijim osobnostima hrvatskoga slikarskog ekspresionizma.

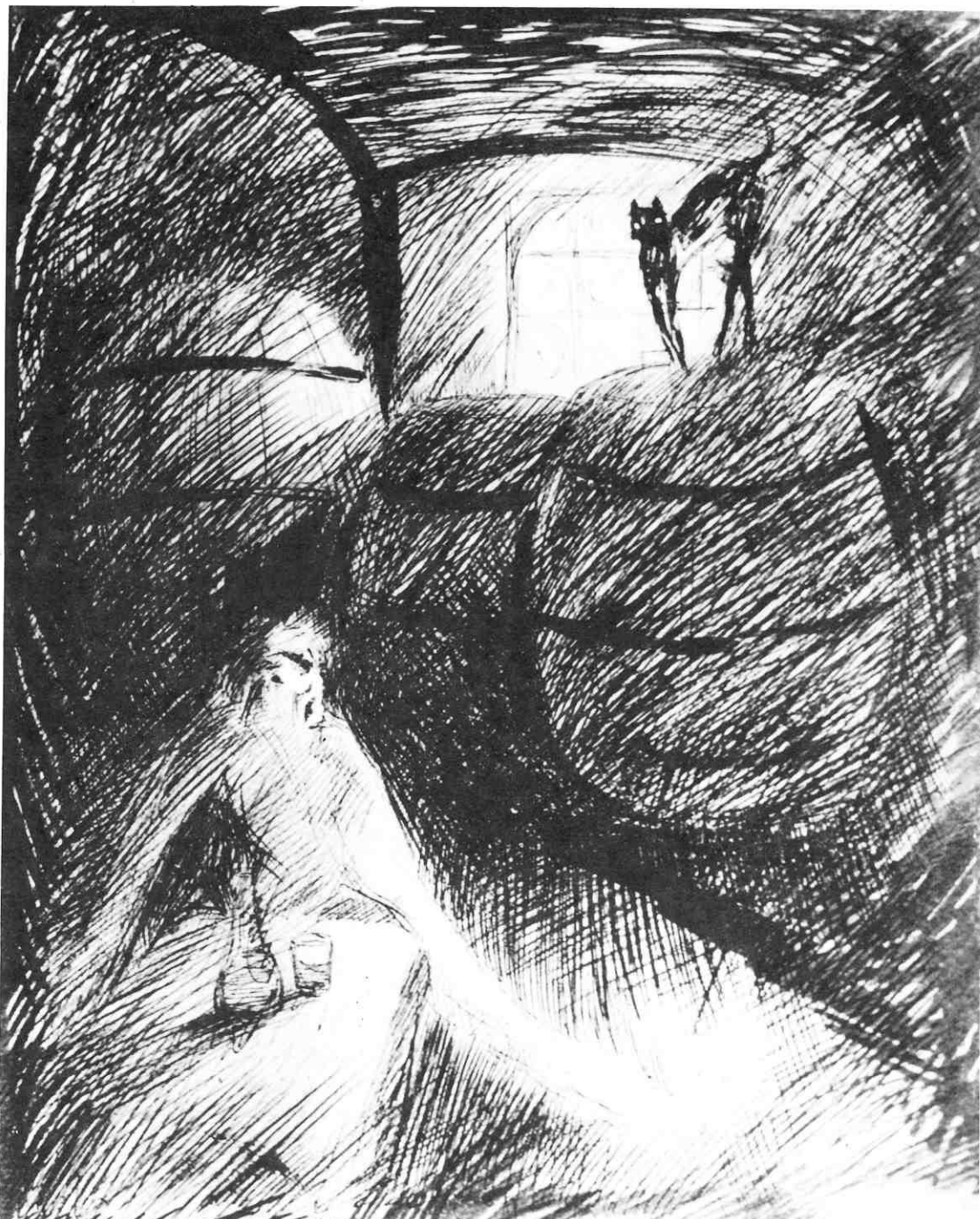
Kulturna i umjetnička situacija u vrijeme formiranja slikarske ličnosti Tomice Kolombara u znaku je nadolaska jedne nove generacije. Duhovno i likovno sazrijevanje toga naraštaja može se vezati uz osnivanje Proletnog salona 1916. godine i reperkusije koje je taj značajni slikarski „pokret“ izazvao. Dvije su tu okolnosti odigrale svoju ulogu: prvo, opći društveni i politički poremećaji izazvani ratom i svijest o njegovu kataklizmičkom djelovanju i, drugo, pojava niza talentiranih studenata i slikara vezanih uz zagrebačku Privremenu višu školu za umjetnost i umjetni obrt. Iako u godinama konstituiranja Proletnog salona ne postoji još jednoznačni formalni inventar, niti je žestina nastupa jedinstvena, ne-



sumnjivo je upravo prva izložba amalgamirala prethodničku najavu duhovne bure i odredila smjer buduće homogenizacije. Prema tome, taj je Salon simbolička protosinteza onoga što se, manje ili više, javljalo u Hrvatskoj na liniji smjerenja k ekspresionističkom izrazu. Poslije prvog Salona, na kome još vlada „ekspresionizacija secesije” (ne zaboravimo da je na njemu dominantna ličnost Tomislav Krizman), mnogo se toga razvija ubrzanim tempom i poprima jasnije forme. Prije svega, ratno bezumlje ne dopušta hladnu objektivizaciju stvarnosti nego se to vrijeme određuje dijagnosticiranjem duhovnih reperkusija. Stoga je razaranje čvrste forme analogno rasapu ljudskih mjerila u totalitetu vremena i prostora evropske civilizacije. Drugo, po koncentraciji umjetnika, po značenju likovnog učilišta, po brojnosti izložaba, po razini informiranosti i po kohezioj potenciji Proletnog salona Zagreb postaje naš najjači likovni centar i jedan od dinamičnijih kulturnih središta ovoga dijela Evrope. Treće, način prepoznavanja prethodnika (namjera mlađih umjetnika da

se nadovežu na radove Račića i Kraljevića) prvi put određuje hrvatsko slikarstvo kao čin logičnog nastavka, pri čemu se u prepoznavanju ekspresionizma ne vidi „strani faktor” koliko enklinalcija s nečim već poznatim u formalnom i sadržajnom kontinuitetu. Ta internacionalizacija nacionalnog (i obratno) možda je bitan čin početaka naše istinske umjetničke konstitucije, a svakako je jasan znak deprovincijalizacije likovne klime na način radikalnog raskida sa, kako bi A. B. Šimić rekao, „našim impresionistima”.

Nije potrebno identificirati onaj niz vanjskih i unutrašnjih uvjetovanosti koje mladog čovjeka usmjeruju prema umjetničkom izražavanju, ali moramo spomenuti Kolombarovo sazrijevanje u obitelji koja je profesionalno bila vezana uz jedan aspekt vizuelne kulture (fotografiju) i u kojoj je slikarstvo bilo neposredno prisutno (iako radovi nisu sačuvani, postoji osnovana pretpostavka o intenzivnoj očevoj amaterskoj slikarskoj djelatnosti). Kolombar već kao srednjoškolac objavljuje karikature u nekim zagrebačkim listovima. Po onodobnom shvaćanju i praksi karikatura, u osnovi, nije bi-



la toliko zasebna disciplina koliko likovni rad s tekstem; stoga se može reći da je najčešće riječ o definiranim i vrlo pažljivim likovnim cjelinama koje se ponekad karikaturom mogu nazvati samo po stanovitoj hipertrofiji karakterističnih detalja ili po groteskosti prizora ili tek po satiričnosti i

kalamburnosti teksta ispod slike. Mogućnost reproduciranja radova i stanovita materijalna satisfakcija mnoge je mlade umjetnike navela da crtaju karikature bez obzira na to jesu li prema toj disciplini imali pozitivan stav ili su je smatrali manje značajnom za svoju ukupnu umjetničku djelatnost. Ko-

lombar je karikaturu shvaćao krajnje ozbiljno: radio je satirički nabijeno, sintetički jasno i s profesionalnom ustrajnošću kakvu je tih godina (1918/19) imalo samo nekoliko slikara ili karikaturista po vokaciji.

Unutar toga opusa, koji je najviše objavljan na stranicama humorističko-satiričkog lista „Koprive” (više od 40 radova), moguće je ipak razlikovati nekoliko cjelina: dvadesetak karikatura istaknutih političkih i kulturnih radnika (od Zagorke i Dežmana do Radića), karikature-dosjetke s jednostavnim i čitljivom grafičkom artikulacijom prizora, pretencioznije satiričke komentare na aktualnu političku i moralnu klimu i koherentna likovna djela kojima je tekstualni komentar tek pomoćno sredstvo za precizniju identifikaciju. Kolombar je u tome mediju isti kao i u ostalim radovima: amplituda obuhvaća segmente koji idu od crteža s ležernom, melodioznom i dekorativnom linijom, preko crteža s nemirnim, ekstatičnim, „gecanovskim” opisom do drvoreza snažnih crno-bijelih kontrasta, ekspresionističke deformiranosti i psiholoških tenzija. Na nekima od potonjih približio se na pedalj futurističkoj dinamici prostora ili konstruktivističkoj čistoći. Takvo simultano variranje stilskih obrazaca (od secesijske arabeske do purističke svedenosti detalja) tipično je za sve mlade umjetnike toga prijelomnog razdoblja. Dakako, da bolest nije prekinula rad, danas bismo te amplitude mogli određivati u jasnijem stilsko-poetičkom slijedu.

Analiza Kolombarovih radova jedva da je moguća na temelju sustavnog, kronološkog praćenja. U nepune dvije godine rada on je, naime, ne samo prešao očigledni stilsko-morfološki raspon već i izgradio apsolutnu sigurnost izraza i snagu djela. Kompariranjem nekih radova istovjetne tematske građe lako je argumentirati tu tvrdnju. Recimo, školski portreti s početka studija ne pokazuju mnogo više od korektnosti strogog, akademskog tretmana i spretne, ali hladne objektivizacije, da bi na akvareliranom crtežu „Čovjek sa bijelim licem” nervozni grafizam, čudna impostacija lika, psihološko fokusiranje i odnos tamne mase tijela i pozadine prema sablasnoj bjelini glave i ruke već potpuno iskakali iz realističkog tretmana. Grafička nervatura, vrtložno komponiranje i otuda sinhronizirana uzgibanost svakog detalja, jezovitost prizora, svjetlost kao dramaturški regulator te, napose, karakteristična detekcija psihološkog i psihotičnog bit će još izrazitiji u nekoliko ilustracija Poove „Crne mačke” ili Maupassantove „Horle”.

Literatura je česta Kolombarova inspiracija. Pri tom pretežu pisci kojima je nota dramatike, emocionalne uznemirenosti ili sardončnosti osnovni postulat funkcioniranja djela. Literarno je u likovni ekvivalent prevedeno s punim uvažavanjem ideje pisca, ali i individualiziranim tumačenjem značenja pojedinog prizora i osobnom kontekstualizacijom. Stoga, iako je riječ o vizualizaciji literarnih situacija, nikada to nije puko preslikavanje nego likovna metafora i upotreba imanentnih likovnih sredstava.

U ciklusu „Bachanal” spominjana se plastička sredstva reduciraju; to više nije ekstatični splet već linija u funkciji obrisa ili naznake sjena, pozadina se anulira, rakursiranje je

normalno pa je konstruktivna neravnoteža zavisna isključivo o pokrenutosti tijela u prostoru. Bordelski prizori s mesnatim, razbludnim ženama i pijanim tjesesima muškaraca motivi su kojima nitko od Kolombarovih slikarskih uzora iz toga vremena nije uspio odoljeti. Zbog te tipičnosti, puka sadržajna asocijacija koju ti prizori po svojoj unutrašnjoj dramaturgiji nose sigurno nije dostatna za likovnu uvjerljivost. Stoga nekoliko Kolombarovih ilustracija i zavređuje našu pažnju, jer su to ilustracije samo po uvjerljivosti medijske pretvorbe (riječi u sliku); sve ostalo nadvladava moguću pejorativnu konotaciju toga pojma. Pa čak ni u strogo namjenskim ilustracijama sličnih scena – a riječ je o koloriranim crtežima bordelskih prizora – ne robuje opisnoj dosljednosti koliko uvjerljivosti psihološke karakterizacije.

Ekspresionizam o kome govorimo u povodu Kolombarovih radova nije rezultat apriorne stilske orijentacije. Stoga se on reflektira podjednako u općem dojmu koliko i u detaljima, u osjećanju dramaturške napetosti, u zlokobnoj atmosferi, u grču i sablasnoj scenografiji, u žestokim srazovima suprotnih značenja, u deformaciji oblika u prostoru i prostora samog, u onim uznemirenim crtovljima koja su rezultat ekstatične geste, dakle, u elementima osobne motivacije a ne vanjskog diktata. To, dakako, ne znači da ne možemo nalaziti analogne slikarske izraze pod čijim je direktnim ili indirektnim utjecajem Kolombar radio ili čije je poetike pokušao asimilirati. Međutim, takav njegov odnos prema Kraljeviću, Gecanu ili Trepšeu, primjerice, izvan je zadanosti ovoga osvrta.

Kolombar je majstor malog, gotovo minijaturnog, formata. Na crtežu „Grad” nekoliko je kvadratnih centimetara dovoljno da izrazi ukletu samoću čovjeka izgubljenog među somnambulskom scenografijom predgrađa, a dovoljno mu je zato što ostvarenje bazira na metodi likovne intenzifikacije doživljaja, toga bitnog moderatora ekspresionističke poetike.

Kontrastiranje svijetlih i tamnih partija formalistički je model, ali u jakih slikarskih individualnosti ono je jedan od osnovnih nosilaca likovne, a ne samo dramaturške tenzije. U tom smislu nužno je citirati dva Kolombarova rada: drvorez „Ljubakanje” i crtež „Pri odru”. Ovaj potonji, doduše, nosi još u sebi recidive simbolističke dekorativnosti, ali je nesumnjivo dojmljiv u svome osnovnom značenju. A „Ljubakanje”, kontrastom crno-bijelog odnosa, stiliziranim scenografijom i napetim obrisima, iz toga banalnog noćnog prizora stvara dramsku napetost univerzalnog značenja. Za svoga kratkog života Kolombar nije stigao posvjedočiti i svoju nadarenost za kist (ili da, poučeni upravo njegovim slučajem, budemo manje izrični: do tih se radova – osim dva dječjačka ulja iz 1914 – još nije došlo). Ipak i ono što je stigao učiniti pokazuje ne samo medijsku širinu i intelektualnu radoznalost već i zrelost, pa i snagu, umjetničkog iskaza. Intenzivno proživljavajući svoje vrijeme, dakle, promišljajući ga racionalno i određujući emocionalno, on je, zahvaljujući iznimnosti talenta, odredio svoju individualnost i stvaralačku prisutnost u vremenu na način najsigurnijih i najsenzibilnijih slikarskih arbitara.