

bela csikos sessia vinko zlamalik

Jugoslavenska akademija znanosti
i umjetnosti

Društvo povjesničara umjetnosti
Hrvatske
Zagreb 1984.

marina donadini

Već iz podnaslova monografije – „Začetnik simbolizma u Hrvatskoj” – vidi se da je Čikošu Zlamalik dodijelio avangardno mjesto u umjetnosti na razmeđu stoljeća. Tako visoka ocjena i takav status stvoreni su na temelju sustavnog istraživanja i vrednovanja samo jednog dijela umjetnikova slikarskog opusa. Naime, ova monografija obuhvaća razdoblje od završetka studija (1892) do prvih godina 20. stoljeća.

Imajući na umu nedavno objavljenu monografiju o Račkom autorice Jelene Uskoković, uočavamo stanovitu analogiju u revalorizaciji likovnih pojava koje su tradicionalno bile svrstavane pod opći pojam secesije. Polazno stanovište oboje autora podudarno je u shvaćanju da je razmeđe stoljeća (od 90-ih godina 19. st. do prvoga svjetskog rata) u umjetničkom pogledu prepoznatljivo po raznovrsnim umjetničkim strujanjima. Pozivajući se na Hamanna i Hermanda, Jelena Uskoković govori o „pluralizmu stilova”, povezujući ga u novu sintagmu „hrvatske Moderne”. Nasuprot dugogodišnjem neadekvatnom imenovanju likovnog stvaralaštva perioda s kraja 19. i početka 20. st. kao „razdoblja secesije”, Zlamalik, međutim, argumentirano predlaže naziv „simbolizam”, da označi opći stil i duh vremena. U čemu je dis-

tinkcija između „simbolizma” i „secesije”? U zaključku ove opsežne monografije kaže se da simbolizam „nije stil nego osebujna likovna struja, umjetnost s idejama i porukom, konkretnije: literarna umjetnost, u kojoj je misaona i narativna komponenta jednako legitimna kao i u poeziji”. Dakle, uz taj naziv autor knjige razložno povezuje značajke i osobitosti stvaralačke imaginacije, slobodnog uzleta mašte i sklonost fantaziji shvaćenoj kao opozicija spram građanskog sistema vrijednosti i akademskog pozitivističkog gledanja na čovjeka i svijet oko njega. Simbolizam daje prednost individualnom estetskom senzibilitetu po kojem opažajna realnost nije jedina, već treba zaći dublje u smisao svekolikog postojanja, do astralnih, izvanzemaljskih, nadosjetljivih sfera. Razumljivo je, stoga, da je težište monografije na kratkom vremenskom razdoblju od pojave Hrvatskog salona (1898) do prvih godina novog stoljeća. To je upravo period kada Čikoš pravi korjeniti zaokret i u smislu mijenjanja repertoara svojih motiva. Napušta teme antike i kršćanske mitologije i slika motive za koje inspiraciju nalazi u literaturi i filozofskim meditacijama. „Iracionalizacija” oblika podudarna je s novim pogledima i na širem stvaralačkom planu – vrela novih inspiracija uspojedna su s pojavama u literaturi.

Djela iz tog perioda, „Dante pred vratima purgatorija”, „Walpurgina noć”, velike su kompozicije snažnog simboličkog naboja s posebnim naglaskom na ispitivanju kolorističkih vrijednosti. „Psiha”, („Atena cjeliva Psihu”, odnosno „Nadahnuće umjetnosti”, različiti nazivi za istu umjetničku kreaciju) po svojoj težnji za ostvarenjem mističnog svijeta predstavlja, ako ne najviši, ipak najznačajniji domet nove simboličke orijentacije. „Innocentia” („Osamljeni otok”, odnosno „Legenda”, opet alternativna imena za isto djelo) ciklus je koji predstavlja stilski najdosljednije i najpoetskije likovno ostvarenje, proizišlo iz duboko proživljene osobne drame. Ovdje moramo naglasiti da se Vinko Zlamalik, kako i upozorava u zaključku, nije zadovoljio pukom rekonstrukcijom umjetničkog opusa, nego je stilski pristup doveo u

usku vezu s emotivnim životom stvaraoča. Iz knjige proizlazi da je važnu ulogu u Čikoševu životu odigrala senzibilna, gluhonijema učenica Slava Raškaj. Upravo na tom primjeru postajemo svjesni kako je u Čikoševu slučaju nedopustivo odjeljivanje psihološkog aspekta i kako bismo isključivo stilskim i morfološkim kategorijama necjelovito sagledali fenomen Čikoša-stvaraoča: „Nelogično je lučiti životne tokove od kreativne aktivnosti.”

Koliko daleko Zlamalik ide u rekonstrukciji života i sredine govori nam analiza „paralelnog” života i stvaralaštva Milivoja Dežmana-Ivanova. S jedne strane, ta je osoba razmatrana zbog podudarnosti nekih duševnih stanja sa Čikoševim intimnim svijetom, a s druge, na književnom polju, kao istaknuti glasnogovornik i paradigmatični slučaj „novog” doba u umjetnosti. Osim Dežmana, Zlamalik će navesti niz drugih ličnosti iz tadašnjega javnog, umjetničkog i društveno-političkog života, i upozoriti na formiranje bitnih institucija naše kulture kao što su „Društvo umjetnosti” i „Društvo hrvatskih umjetnika”. O tragičnoj podijeljenosti Čikoševih ličnosti govori snažan utjecaj Izidora Kršnjavoga, dugogodišnjeg predsjednika „Društva umjetnosti” i vrhunskog autoriteta kritičke i teorijske djelatnosti, koji je vršio pritisak na umjetničko stvaranje psihički labilnog Čikoša. Nasuprot strogim uputama i obvezama da udovolji zahtjevima službene građanske narudžbe, naći ćemo intimnog Čikoša kako stoji pred svijetom i njegovim fenomenima otvoren neposrednom i slobodnom likovnom izričaju. U svojoj biti, Čikoš je analitičar i istražitelj novih slikarskih metoda. Sigurnim potezom i slobodnim namazima kista njegovi pejzaži malih dimenzija, nastali gotovo na početku karijere, daleko su od šarenila „Zagrebačke škole”. Primjerice „Stan u Bosco tre case” jednostavnošću kompozicije i titravim svjetlom afirmira slobodu umjetničkog stvaralaštva. Navedimo ovdje i Zlamalikovu tezu kako možemo „korigirati uvriježeno tumačenje da se impresionizam javlja tek na Račićevim i Kraljevićevim djelima kada počinje naša modernost”.

Nema dvojbe da su neke Čikoševe slike i studije za velika platna često više umjetničke vrijednosti nego kompozicije kojima su služile kao predložak.

Monografija koju smo nastojali u najkraćim crtama prezentirati bavi se samo dijelom Čikoševa slikarskog opusa od njegovih umjetničkih početaka do 1903, kada on odlazi u Ameriku. Iscrpno je obrađeno umjetnikovo školovanje i studij u Beču i Münchenu, a naročito je osvijetljeno ono razdoblje za koje autor ove monografije smatra da je posebno umjetnički zrelo i oslobudno i da se odlikuje onim kvalitetama po kojima Čikoša s pravom uvrštavamo u predvodnike naše slikarske Moderne.

Čikoš nije ni dosad bio sasvim nepoznat, ali nikako nije bio adekvatno prikazan i valoriziran. Istina, još je Ljubo Babić tvrdio kako je on „najzanimljivija pojava zagrebačke škole”, a i kasniji su ga tumači opravdano uzimali u obzir, no uvijek na temelju malog broja slika i nedostatne dokumentacije. Zlamalik je sustavno istražio čitavu umjetnikovu ostavštinu, iznio na svjetlost niz dosad neviđenih, izgubljenih ili nikad izlaganih djela te sastavio iscrpan inventar i, koliko je moguće, potpun katalog.

Uz to, monografija nam daje uvid u Čikoševu prepisku, posebno onu s Kršnjavim; sadrži 180 reprodukcija (od kojih 25 u boji, te više od 50 dokumentarnih slika – neke su prvi put objavljene). Opsežno, argumentirano i sveukupno bilježenje naročito karakterističnog opusa značajan je prilog u osvjetljavanju važnog isječka naše kulturne povijesti, a ujedno poziv i poticaj drugim istraživačima da osvijetle i druga bitna poglavlja povijesti umjetnosti.

testen ive šimat banov

„Kršćanska sadašnjost”, Zagreb
Samostan sv. Eufemije, Kampor
Nacionalna i sveučilišna
biblioteka Zagreb
1982.

zvonimir mrkonjić

Kad se jedno ime pojavi u slikarstvu, ne na početku nego na kraju dugoga životnog i slikarskog puta, umjesno je upitati se, kao što to ovaj put činimo: Tko je slikar fra Ambroz Testen? Nije naime riječ o opisu i ocjeni jednog opusa, nego o tome da se kaže ono bitno što nekoga čini slikarom i što ga kao bitni znak potvrde ili osporavanja stavlja u kontekst naše ikonofere. Dugo je godina fra Ambroz Testen živio kao neko franjevačko slikarsko stablo – nek nam bude oproštena ova metafora – koje svoje slikane listove daruje svakome komu su oni na radost. Danas je manji dio tih rasutih listova dopro do naše kritičke svijesti kao uzbudljiva, osebujna slikarska poruka izvan svih poznatih i predvidljivih načina prometanja slikovnih i slikarstvenih poruka. U toj svojoj osobitoj razlici, na tom brisanom prostoru svoje posebnosti, Testenovo slikarstvo naprosto jest. To njegovo jako *jest* oslobađa nas svih sporednih upita kojima bismo htjeli odrediti način Testenova puta u slikarstvo i opstanka u njemu, a naša liberalna epoha pruža i odviše načina kako se može postati slikarom izvan onih tradicionalnih i uhodanih.

Pristupajući neizbježnoj zadaći stavljanja Testenova slikarstva u okvire vremena i prostora, pisac monografije o slikaru, Ive Šimat Banov, izdvojio je dva bitna odsječka u njegovu razvoju. Više od pola stoljeća Testen je, iako ne

prešavši put akademske naobrazbe, nastojao slikati prema predlošcima, stilovima i u razmjerima reprezentativnog sakralnog slikarstva, koje je gledao oko sebe. Potkraj tog razdoblja, negdje na polovici šezdesetih godina, Testen se sve više prepušta spontanosti svoga slikarskog nagona pa počinje stvarati djela koja temperamentom i načinom izvedbe gotovo da se posve suprotstavljaju stilu ranijih uzora. On se sve manje okušava s velikim formatima i uljenom tehnikom, te sve više slika temperom i tušem koji su kadri vjernije fiksirati nadahnuće i gestu trenutnog raspoloženja, njegovu ekspresivnu vrijednost. Sada se događa nešto možda najneobičnije u cijelom Testenovu izvana viđenom curriculumu: dok su mu prije uzori bili lokalni, manje poznati i prepoznatljivi nestručnjaku, sada njegove slike počinju nevezano asociirati na najveća imena ekspresionističke tradicije, na Ensora, Chagalla, Noldea, Rouaulta, štoviše, na Rembrandta. Pozorni čitač Testenovih slika, a takav je i Ive Šimat Banov u svojoj monografiji, pratit će vlastitost slikareve geste i u ikonografski manje razgovjetna područja mrlje i apstraktnog poteza, tamo gdje figurativna tema ili predložak postaju samo predtekst slobodnom likovnom očitovanju. U toj krajnosti razabrat ćemo i jedno drugo podrijetlo Testenova slikarstva, kaligrafsko.

Ali kaligrafiju Testenovih ishoda teško ćemo razabrati u njezinu podrijetlu, u smjernoj franjevačkoj iluminaciji crkvenih knjiga. Stigavši na svoje odredište, Testenova kaligrafija oslobađa iz sebe snagu i pravedni gnjev crtača-demijurga apokalipse. Od Testenova primjera nije daleko onaj najvećeg pjesnika našeg stoljeća, Henrija Michauxa, koji je također ponikao iz teksta a završio u kaligrafskim egzorcizmima, tako silovitim da poništavaju višestoljetnu među između „lijepog” i „ružnog” pisanja. I u Testenu očito treba vidjeti kaligrafa kojemu su mjesta ostavljena u tekstu pretijesna, štoviše, takvog koji je u neizbježnu sukobu između slike i pisma vratio pismo njegovim ikoničnim, antropomorfnim i drugim, manje ili više konkretno mimetičkim, izvorima.