

ZBIRKA
HANŽEKOVIĆ

MLU Muzej
likovnih
umjetnosti



IZLOŽBA

ZBIRKA HANŽEKOVIĆ

Muzej likovnih umjetnosti
Europska avenija 9, Osijek
18. V. 2017 — 30. VIII. 2017.

ORGANIZATOR IZLOŽBE
Muzej likovnih umjetnosti
Europska avenija 9
Osijek, Hrvatska
www.mlu.hr

ZA MUZEJ LIKOVNIH UMJETNOSTI
Jasminka Mesarić

AUTOR IZLOŽBE
Igor Zidić

KUSTOSI IZLOŽBE
Ivana Janković
Daniel Zec

LIKOVNI POSTAV IZLOŽBE
Igor Zidić
Vlastimir Kusik

ORGANIZACIJA I KOORDINACIJA
Teo Bulaić

EDUKATIVNI PROGRAM
Kristina Delalić Vetengl

TEHNIČKA SLUŽBA
Tihomir Ferlin
Mirsad Bećarević
Ranko Lalić

VOLONTERSKA ISPOMOĆ
Ea Bulaić

Izložba je realizirana sredstvima
Osječko-baranjske županije, Radničke
galerije, Zagreb i Grada Osijeka.

Muzej likovnih umjetnosti zahvaljuje
na suradnji Odjelu za kulturologiju
Sveučilišta J.J. Strossmayera u Osijeku.

Kazalo

7

Zbirka Hanžeković

43

O umjetnicima slavonske zavičajnosti

59

Reprodukcije djela

181

Marijan Hanžeković (1882-1955),
veliki osječki župan
(Ogled o godini koja je trajala stoljeće)

187

Osvrt na život i znanstveno djelo
prof. dr. Marijana Hanžekovića

193

Marijan Hanžeković,
nastavljač obiteljske tradicije

198

Kataloški popis djela

204

Abecedno kazalo autora

205

Kronološko kazalo autora



BELA CSIKOS SESIA
Ženski akt, oko 1901.

O umjetnicima slavonske zavičajnosti

DANIEL ZEC

Slikari Bela Csikos Sesia, Ivan Tišov, Vladimir Becić, Vladimir Filakovac, Ivan Rein, Miron Makanec, Julije Knifer, Zdenko Radovanić i Stjepan Šandrk te kipari Vanja Radauš i Stjepan Gračan, čija djela oplemenjuju vrsnu i bogatu umjetničku kolekciju Marijana Hanžekovića, različitih su generacija i individualnih likovnih izričaja, i njihovi su opusi upisani na različitim, no svakako reprezentativnim, pa i najreprezentativnijim mjestima povijesti hrvatske moderne i suvremene umjetnosti. Unatoč međusobnim različitostima, pa i očitim oprekama, svi oni imaju nešto zajedničko – većina ih je, naime, rođena i odrasla u Slavoniji ili su ondje neko vrijeme živjeli i stvarali. K tome, među nekima od njih posve su razvidne i povijesno-umjetničke poveznice: Csikosa i Tišova, primjerice – na relaciji između Kršnjavoga i Bukovca – povezuje sudjelovanje u počecima hrvatske Moderne.

No, koliko je činjenica o porijeklu i zavičajnosti relevantna za razmatranje umjetnikova opusa i njegova umjetničkoga prinosa? Iako se ne može generalizirati – jer ovako izdvojeni umjetnici ne čine koherentnu skupinu, niti predstavljaju reprezentativni uzorak upotrebljiv za valjanu analizu pa stoga svakoga od njih treba razmotriti izdvojeno – možemo se, barem načelno, pitati: koliko su toga umjetnici slavonske zavičajnosti u svom rodnom kraju primili, a koliko su mu dali i u njemu ostavili? Jesu li imali udjela u likovnome životu Slavonije ili Osijeka, njezinoga kulturnoga središta? Koliko i po čemu oni svome zavičaju doista pripadaju i kako odrediti “koeficijent” te pripadnosti? Je li, naposljetku, kraj u kojemu su rođeni njihov kulturni i umjetnički, emotivni i mentalni, ili samo egzistencijalni i administrativni zavičaj? I zašto ih uopće izdvajati – koja je smisao tog upisivanja u zavičajnu povjesnicu i svodenja na zajednički nazivnik zavičajnosti, kada je gotovo

jedina karika, koja ih međusobno spaja, podatak da su rođeni, ili u jednome razdoblju živjeli, u istome kraju. Okolnost rođenja tek je puka biografska činjenica, koja ni po čemu ne utječe na umjetnikovo djelo – većina se njih, ovdje istaknutih, jednostavno u Slavoniji rodila te napustila svoj rodni kraj, kako bi se formirali i afirmirali drugdje – u Beču, Budimpešti, Münchenu, Parizu, Zagrebu.

Jednako tako, neki od njih su, ipak, svoje prve dojmove stekli i poticaje primili upravo u svome zavičaju. I isti taj zavičaj mogao im je postati, a za neke je od njih vjerojatno i postao, mjestom *nepogrešive pohrane identitetnoga otriženja ali i opijenosti*, kako kaže Goran Rem, misleći pritom na književnike slavonske zavičajnosti.

Koncept zavičajnosti esencijalan je za pitanje oblikovanja individualnog i kolektivnog identiteta. Povijest umjetnosti, k tome – gledano iz perspektive zavičajnosti i iz rakursa nastojanja detektiranja i izoštrjenog fiksiranja umjetnikove stvarne ili metaforičke adrese kao “staništa višeznačnih obilježja” – sastoji se, pišu o tome Vlastimir Kusik i Goran Rem, od “velikih” ili “jakih” odlazaka i isto tako “velikih” ili “jakih” ostanaka. Jesu li odlasci, dolasci, prolasci i ostanaci umjetnika-Slavonaca “veliki” i “jaki”; imaju li za kulturnu povijest njihova zavičaja onu težinu što su je, primjerice, za nacionalnu kulturu i umjetnost imali odlasci Bukovca u Prag ili Meštrovića u Ameriku? Što bi bilo, da su se nekim slučajem vratili i – ostali? Bi li likovna baština regionalnog prostora bila bogatija, a nacionalna povijest umjetnosti deprivirana? Odvojeni od dominantnoga centra, u uvjetima pasivizirane “periferne sredine”, bi li smogli snage i pronašli poticaja, i materijalnoga i duhovnoga, da stvore ono što su stvarali izvan svoga zavičajnoga okružja – bi li ostvarili svoj puni potencijal ili se uklopili u mitski stereotip “umjetnika u provinciji”?

Kraljević je neke od svojih najboljih slika naslikao u Požegi. Filakovac je svoj najplodniji period ostvario u Osijeku.

Zavičaj je samo jedna od njihovih mnogih adresa; no, koja je uopće umjetnikova “prava” adresa? Mnoge su adrese na kojima su Csikos, Kraljević, Becić, Filakovac, Knifer i drugi ostvarili ono najbolje unutar svoga i našega slikarstva, pa nastojanje topografskog odmjeravanja njihovog kreativnog rada gubi smisao.

Umjetnicima slavonske zavičajnosti, zastupljenima u Zbirci Hanžeković, zajedničko je, svakako, i to što su iz Slavonije otišli te što nisu aktivno sudjelovali u likovnom životu svoga zavičaja. Iznimku predstavlja Vladimir Filakovac, koji je u značajnom periodu svoga života doista pripadao umjetničkom miljeu Osijeka.

Kada se govori o likovnom životu u Slavoniji, onda se ponajprije misli na grad Osijek kao političko-gospodarsko, kulturno i likovno-umjetničko središte novovjekovne Slavonije, kao glavno, relevantno mjesto likovnih događanja. Mnoge od uvodno spomenutih umjetnika povezuje, kao mjesto rođenja ili najranije mladosti provedene u gimnazijskim klupama, upravo taj grad, pa se tu može govoriti i o nekom supstratu školovanja i geneze.

Kakve su bile likovne prilike u Osijeku i u Slavoniji prije Prvog svjetskoga rata, kada u punoj zrelosti u Zagrebu i oko njega stvaraju Csikos i Tišov, a Kraljević i Becić između Münchena, Požege, Osijeka i Pariza vrtoglavo brzo sazrijevaju kroz svoje sinteze i asimilacije, prometnuvši se u promimente druge generacije naše Moderne? Početkom XX. stoljeća, kako piše Oto Švajcer, Osijek prestaje biti sabiralište umjetnika slavonske regije i jako slikarsko žarište, što je bio sredinom prošloga vijeka, i postepeno pada na razinu likovne provincije. Metropolom hrvatske likovne umjetnosti postaje

Zagreb. Likovna pozornica u Osijeku oživljava tek 1910. godine: Klub hrvatskih književnika u Osijeku tada organizira svoju prvu umjetničku izložbu, kroz grad prolaze, ili ondje dolaze, Bužan, Melkus i Becić, a u Osijeku je izložena i čuvena Crnčićeva velika slika *More s Plasa*.

Osječke prilike stubokom se mijenjaju u razdoblju između dvaju svjetskih ratova, kada grad na Dravi postaje, kako mu tepa Grgo Gamulin, “malom panonskom projekcijom velikih obližnjih središta”. S novoformiranom likovnom scenom i tržištem umjetnina, s likovnom kritikom, izložbama i likovno-umjetničkim udruženjima, stvoreni su razmjerno povoljni uvjeti za likovne stvaraoce u Osijeku. O propulzivnim okolnostima u kojima se odvijao i razvijao osječki likovni život u tom razdoblju, pisao je nezaobilazni Oto Švajcer, davši koncizan i primjeren povijesni pregled prilika poslije Prvoga svjetskoga rata: *Ekonomski značaj Osijeka kao industrijskog i poljoprivrednog centra velikog i bogatog područja stao se jasno ispoljavati dajući gradu značaj ne samo na privrednom nego i na kulturnom planu. Velik broj srednjih i stručnih škola, postojanje raznih privrednih, administrativnih, zdravstvenih i kulturno-prosvjetnih institucija okupio je u Osijeku ne mali broj intelektualaca, srednje i visokoškolovanih kadrova, koji su svakako bili prijemljivi za kulturna dobra, a osim toga i u ekonomskoj mogućnosti za njihovo trošenje. U takvim prilikama doživio je likovni život grada ponovni procvat. Počelo je zanimanje i širih slojeva za slikarstvo i kiparstvo, javljaju se interesenti za djela likovne umjetnosti ne samo kao gledaoci već i za njihovo trajno posjedovanje. Razumije se, takvo stanje pogodovalo je za stalno ili privremeno nastanjanje likovnih umjetnika u Osijeku, za stvaralački rad, za promet djelima likovne umjetnosti i za dizanje likovne kulture.*

Pišući o likovnoj umjetnosti u Osijeku 1924,

Guido Jeny, jedan od osječkih umjetnika i likovnih kritičara, konstatira kako je *Osijek postao jednim od prvih tržišta za produkte književne i likovne umjetnosti. Ovdje se kupuju i naručuju mnoge slike i kipovi, mnoge knjige i umjetničke publikacije. Ima ovdje brojna i intelektualno znatna publika, koja upravo hlepi za proizvodima umjetnika, pa rado žrtvuje novac i često vrijeme, da ih se domogne.* I sam Iso Kršnjavi u to vrijeme, dakle 1924, zaključuje da je za osječke umjetnike bolje da ostanu u Osijeku i tu nađu svoje mecene, nego da odu u Zagreb.

No, već u sljedećem desetljeću prilike će se promijeniti: u razdoblju velike svjetske ekonomske krize (1929–1934) Osijek napuštaju umjetnici i imućni građani, a investitorske su moći javnoga ili privatnog ulaganja u umjetnost doista bile manje nego u trenutku velike reprezentativne izložbe osječkih umjetnika povodom proslave petnaestogodišnjice Kluba hrvatskih književnika i umjetnika u Osijeku iz 1924, u povodu koje pišu Kršnjavi i Jeny. Između ostaloga, o ukusu bogatih osječkih kolekcionara dovoljno govori činjenica da je izložba *Proljetnoga salona* 1925. u Osijeku završila s deficitom, dok su se u isto vrijeme slike osječkih umjetnika skromnijih dosega dobro prodavale.

To krizno vrijeme, međutim, vrijeme je afirmacije i agilne aktivnosti osječkoga kipara Mihajla Živića (1899–1942), koji portretira velikoga župana osječke oblasti dr. Marijana Hanžekovića i njegov portret izlaže 1929. godine u Osijeku, na svojoj prvoj samostalnoj izložbi. U osječkim dnevničkim listovima predstavljena kao prva kiparska izložba u gradu, ta je izložba izazvala golem interes građanstva i bila je izvrsno posjećena: vidjelo ju je preko 1500 posjetitelja, što je respektabilna brojka, kako za ono, tako i za sadašnje vrijeme. Na stranu s lokal-patriotskim entuzijazmom i subjektivnim doživljajima fascinirane osječke publike i kritike,

nenaviknute na slične umjetničke priredbe: ta Živićeva izložba doista predstavlja važnu točku etabliranja osječkoga međuratnog kiparstva.

Portretno poprsje dr. Marijana Hanžekovića vjerojatno nastaje 1928. godine u kojoj je Hanžeković obnašao dužnost velikoga župana osječke oblasti. Živić se u srpnju upravo te godine vratio u Osijek iz Zagreba, gdje je u Meštrovićevoj klasi završio Umjetničku akademiju. U lipnju iste godine je, još kao student, sudjelovao u masovnim demonstracijama u Zagrebu, održanima zbog atentata na Stjepana Radića, i zbog toga ga je policija privodila i zatvarala. Iste, 1928. godine, Živić je u svom atelijeru, u osječkom Donjem gradu, napravio bistu Stjepana Radića, koja je svoje mjesto našla među portretima izloženima na njegovoj samostalnoj izložbi 1929, uz bistu Marijana Hanžekovića – kojega je na mjesto župana bio postavio upravo Stjepan Radić.

I Živić i Hanžeković bili su vjerni pristalice Radićeve političke ideje. I obojica su, nedugo nakon Radićeva ubojstva, degradirani – Hanžeković je opozvan s pozicije župana i prisilno premješten u Travnik, nakon čega je na vlastiti zahtjev otišao u mirovinu i vratio se u Zagreb, a Živić je otpušten iz državne službe učitelja na građanskoj školi u Osijeku, zapavši u vrlo teške materijalne prilike – u prosincu 1929. izdana mu je Svjedodžba siromaštva. Godinu poslije, Živića, nakon brojnih zamolbi, Ministarstvo prosvjete ipak vraća u službu.

Poznato je, kako je dr. Marijan Hanžeković bio kolekcionar, ali i prijatelj i mecena hrvatskim umjetnicima moderne – Maksimilijanu Vanki, Tomislavu Krizmanu, Vladimiru Beciću i Korneiliju Tomljenoviću – te kako je obiteljska tradicija mecenatstva i njegovanja kulture življenja uz umjetnost u obitelji Hanžeković ostala neprekinuta sve do danas. Prvotna je, “djedovska” obiteljska zbirka, međutim, po njegovoj smrti, razdijeljena

i praktički rasformirana, i od nje su ostali tek ostatci, koje je naslijedio, a neke druge otkupio unuk Marijan Hanžeković, nastojeći rekonstruirati barem jedan njezin dio.

U kontekstu prethodno razmatrane zavičajnosti, odnosno pitanja identiteta i subjektivne pripadnosti, kroz “osječku vezu” treba promatrati i ovu izložbu. Grad Osijek, kao mjesto njena održavanja te kao važna točka razgranatog mrežišta putanja, odlazaka i dolazaka – kako umjetničkih, tako političkih – kohezijski je element koji povezuje dvije generacije mecena i ljubitelja umjetnosti iz obitelji Hanžeković.

Uvodno navedenim umjetnicima slavonske zavičajnosti pristupit ćemo pojedinačno, sažeto razmatrajući njihove biografije i opuse, ali iz rakursa njihovih veza sa zavičajem.

Najstariji rođeni Osječanin iz Hanžekovićeve kolekcije je Bela Csikos Sesija (Osijek, 27. 1. 1864 – Zagreb, 11. 11. 1931). U Osijeku je proveo rano djetinjstvo i ondje završio prvi razred osnovne škole, i onda – još kao osamnaestogodišnji mladić (1882) – postao kadet u čuvenoj 78. Šokčevićevoju pukovniji u Osijeku, ali vojnu karijeru napušta i opredjeljuje se za umjetnost. Csikoseve potonje veze s rodnim gradom sporadične su. Nakon Umjetničke akademije u Beču, a potom i specijalizacije u Münchenu te nakon studijskih putovanja po Italiji, Csikos je od 1894. stalno nastanjen u Zagrebu. Priključuje se velikim međunarodnim i nacionalnim izložbama na kojima je profilirana hrvatska moderna umjetnost, a izlaže i na skupnim izložbama u Osijeku, 1906, 1911, 1916. i 1921. godine. Slika, k tome, portrete osječkih građana, a 1914–1916. radi studije za zastor osječčkog Hrvatskog narodnog kazališta, o kojima se u to vrijeme

u Osijeku javno polemiziralo, i koje nikada nisu realizirane.

I Csikos je, kao i mnogi nadareni mladi umjetnici njegova naraštaja, u svom formativnom periodu bio “pod kabanicom” predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu Isidora Kršnjavoga, arbitra i mentora, mecena i naručitelja. Ne bi li ga, primjerice, usmjerio u željenom pravcu “akademskoga virtuoziteta” i povijesnoga slikarstva, Csikosa Kršnjavi 1892. šalje na studij slikarstva u München. No, Ptolomejsku ploču Isidora Kršnjavoga preokrenuo je Vlaho Bukovac, središnja zvijezda novog, heliocentričnog sustava hrvatske Moderne. Predvođeni Bukovcem i vitalizirani bojom, svjetlošću i novom slikarskom tehnikom deriviranom iz Bukovčevih pariških iskustava impresionizma, Csikos, Medović, Tišov, Iveković, Kovačević, Auer i drugi, postat će apologeti takozvane “zagrebačke šarene škole”. Među svima njima, Csikos ostvaruje naročito distinktivan opus: bio je intelektualni i duhovni predvodnik našega simbolizma – “najliterarniji, najrefleksivniji, najproblemskiji, najnespokojniji hrvatski slikar”, kako o njemu piše A. G. Matoš.

U djelima Bele Csikosa Sesije iz zbirke Hanžeković razaznajemo umjetnikova različita žanrovska i sižejna opredjeljenja – za pejzaž, za ženski akt te za figuralne kompozicije biblijske tematike. Nedostaje, pak, ono što je Csikosu naj-svojstvenije i za njega najizrazitije, ono po čemu je njegova protagonistička uloga u modernom hrvatskom slikarstvu prijelaza iz XIX. u XX. stoljeće najzapaženija.

Imajući to na umu, pažnju privlači, kao najintrigantnija od četiriju slika u kolekciji, veliki *Ženski akt*, nastao oko 1910. Evidentno, to nije samo “ženski akt”, jer motiv slike sugerira više od njezina sadašnjega, suhoga opisnoga naslova. Oslanjajući se na – početkom XX. stoljeća – još

1 Godine 1906. u Beču, u *Salomu*, u vlastitoj koreografiji, inspirirana Wildeovom dramom, pleše Maud Allan, i postaje poznata po svom kontroliranom, senzualnom *Plesu sedam velova*. Balet *Kleopatra* biva premijerno izveden u St. Petersburgu 1908. pod naslovom *Une Nuit d'Égypte* i potom u Parizu 1909. inspiriran istoimenom Puškinovom pričom, koja je stvorila prve fatalne “Kleopatre – ubojice” 19. stoljeća – temeljene na liku lascivne kraljice koja svoje ljubavnike daje usmrtniti nakon što ih se nauživava. Za parišku premijeru Djagiljev je Kleopatra naglasio kao *femme fatale*, a plesala ju je Ida Rubinstein, “transformirajući egipatsku kraljicu u idol perverzne i smrtonosne seksualnosti”. Na sceni se pojavila umotana u love koje su, jedan po jedan, s nje skidali robovi, otkrivajući njezino voluptuozno tijelo – “prelijepo i opojno poput presnažnog orijentalnog parfema”, kako je primijetio Jean Cocteau. Rubinstein je uspijevala opčiniti publiku ne svojim plesnim umijećem, već svojim evokativnim pozama – “njezino izduženo, mladenački vitko tijelo činilo se kao da je sišlo s egipatskih bareljefa”. Erotizam i egzotične geste, akcent na pokretima ruku i gornjeg dijela tijela te senzualna pantomima, obilježile su i *Šeherezadu*, još jednu baletnu adaptaciju koju je Ruski balet praizveo u Parizu 1910. u kojoj je, opet, plesala Ida Rubinstein.

uvijek aktualnu, erotiziranu literarnu potku sa središnjim likom fatalne Salome – jedne od amblematskih protagonistica simbolističkoga panoptikuma – u ovoj slici rezonantno odzvanja dekadentni *fin de siècle*. Motiv smrti latentna je opsesija Csikoseva slikarstva, kao i s njom združen lik Salome, koju je, kao pravovjerni simbolist, naslikao u nekoliko verzija. Nisu, k tome, izostala niti secesijska likovno-izražajna sredstva – linija valovitoga toka i svojstvo dekorativne plošnosti.

Dvije su krajnosti između kojih se erotizam manifestira u Csikosevu slikarstvu: od latentnog, suptilnog ili čednog, do flagrantnog i frivolnog, s pornografijom na samome kraju niza. *Ženski akt* iz Hanžekovićeve kolekcije, svakako, ne pripada ovome prvome – dijametralno je suprotan, kao tvrdo materijalizirani, karnalni kontrapunkt, metafizičkoj čaroliji eterične *Psihe* iz 1898, antologijskoga djela Csikoseva simbolizma. *Ženski akt* lišen je literarne simbolike, sanjarstva i mistike; tu nema atmosfere tajanstvenosti, ni melankolije, poetične zasanjanosti ili ezoterične erotičnosti – umjesto mističnoga žarenja, snažno difuzno svjetlo obasjava prizor poput onih u popularnim ilustriranim časopisima, eksponirajući čistu i голу tjelesnost. U nekim Csikosevim prikazima nagoga ženskoga tijela, često na granici dobroga ukusa i “sasvim u skladu sa salonskom seksualnošću” (T. Maroević) erotska pritajenost i suptilnost uzmiču pred nedvosmislenom, sladunjavom i banalnom putenošću. Csikosev *pulp fiction* na slikarskim platnima, poput ovoga, odgovara mondenoj vizualnoj kulturi masovne potrošnje, pa tako i ukusu potencijalnih kupaca slike.

Od Moreaua do von Stucka i Klimta, reference za motiv Salome, kojemu su brojni umjetnici simbolizma ostrašćeno posvećivali svoj kist, u slikarstvu simbolizma brojne su i znane. U hermeneutici našeg simbolističkog slikarstva

zanemarena je, međutim, pojavnost “Salomama-nije” u popularnoj kulturi s početka 20. stoljeća, primjerice u suvremenoj plesnoj umjetnosti i filmu. Upravo te reference treba razmotriti pri interpretaciji Csikoseva *Ženskoga akta* iz Hanžekovićeve zbirke. Ukažimo na one suvremene samoj slici, ukoliko prihvaćamo njezinu aproksimativnu dataciju¹. Sve te moderne, novobaletne Kleopatre, Salome i Šeherezade, što su svoj egzotični ples izvodile na europskim pozornicama u osvit novoga stoljeća, stopljene su u Csikosevoj slici, inkarnirane u njegovu ženskom aktu.

Csikos, “čovjek kojeg zanimaju hijeroglifi, hram Salomonov, perzijski žrtvenici i asirski pokali” (opisuje ga tako Matko Peić), u svoju sliku, dakle, unosi motiv plesnog pokreta orijentalizirajuće koreografije. Tijelo koje prikazuje Csikos ne nalazimo na drugim njegovim slikama, on doista slika tijelo plesačice – vitko, čvrsto i mišićavo, u plesnoj pozi što izvijenom, izlomljenom obrisnom linijom tijela i podignutim rukama tvori secesijsku arabesku, a plesnim gestama ruku orijentalni ili “egipatski” motiv. Egzotičnu scenografiju Csikos reducira na ikonografski dostatan motiv leopardove kože (akcesorij iz vlastita atelijera), kao simboličku naznaku ambijenta na koji se prikaz poziva. Csikos, zapravo, slika simboličku scenu, u kojoj se referira na motiv plesne predstave. Samo, Herodovu palaču (i baletnu pozornicu) zamijenila je jedna mnogo manja, skućena u nekoliko kvadratnih metara tijesnoga prostora slike. Majstor kompozicije Csikos ne uprizoruje scenu iz baleta, već zatvara prostor, inscenirajući privatni ples u budoaru ili u skućenoj ložnici bordela. Poput onoga s kojim je Ida Rubinstein, ikona *Belle Époque*, debitirala 1908. na jednoj privatnoj predstavi plešući *Salomu* Oscara Wildea, tijekom koje se, izvodeći ples *Sedam velova*, posve obnažila.

Za razliku od Csikosa, “začetnika simbolizma u hrvatskom slikarstvu”, Ivan Tišov (Viškovci kraj Đakova, 8. II. 1870 – Zagreb, 20. IX. 1928) nije uspio izbjeći diktatu Isidora Kršnjavoga i stigmatu “epoalnog slikara”, iako je i on, uz Csikosa, Ivekovića, Kovačevića, Valdeca, Frangeša, Medovića i, ponajprije, Bukovca, bio jedan iz redova prve generacije hrvatske likovne moderne. Za Ivana Tišova zavičajna je komponenta posebno značajna: djetinjstvo je proveo u rodnome selu Viškovcima, kraj Đakova, ondje je polazio i osnovnu školu, a gimnaziju je završio u Osijeku. Kulturna sredina rodnoga kraja za njega je bila vrlo poticajna – ključan je bio susret sa Seitzovim slikama u đakovačkoj katedrali i, potom, tradicija i duh osječke risarske škole. Kao jedan od najtalentiranijih na novoosnovanoj Obrtnoj školi u Zagrebu, zapažen je od Isidora Kršnjavoga, kojemu je, po zavičajnoj slavonskoj liniji, Tišov postao miljenik. Kršnjavi ga šalje na specijalizaciju, forsirajući ga da studira slikarstvo talijanskih renesansnih majstora, ali i u Veneciju, Ravenu i Bugarsku, da ondje studira bizantske ikone i ikonostase. No, sve je to Tišovu i bilo blisko – Seitzove nazarenske zidne slike u đakovačkoj katedrali utisnule su u njegovo biće svoj pečat. Od historicističkoga slikarstva, neo-renaanse i njegove vlastite interpretacije bizantskog stila, Tišovljev repertoar stilova obuhvaćao je i dekorativni impresionizam, pod Bukovčevim utjecajem, i simbolizam. Bio je “slikar folklornih motiva u pleneru, velikih figuralnih kompozicija svećanih raspoloženja i dekorativnih panoa, povijesnih i religioznih tema, raskošne svjetlosti i opjevanosti”.

Jedan je iz tima Ise Kršnjagova za obnovu i dekoraciju interijera zgrade Odjela za bogoštovlje i nastavu – od 1893. do 1900. Tišov je za Zlatnu dvoranu naslikao velike alegorijske kompozicije, po čemu ga možda i ponajbolje pamtimo. No, pod

paskom Kršnjavoga, uhvaćen je “u klopku povijesnoga slikarstva” i “kompromitiran velikim dekoracijama”, kako o njemu rezimira Gamulin.

Slike Ivana Tišova u zbirci Hanžeković zorno oprimjeruju oprečne smjerove umjetnikovih kretanja: na liniji historicističkoga slikarstva, prema renesansi, i u pravcu modernizma, prema simbolizmu. Prvom smjeru pripadaju *Djevojka s lutnjom* (1892), studija što posturom podsjeća na figuru anđela s violinom u godinu poslije dovršenoj Tišovljevoj alegoriji *Bogoštovlje* te velika kompozicija *Ecce Homo* (1914), što vještima, gotovo filmskim kadriranjem u neuobičajeno uskom vertikalnom formatu (slika djeluje kao isječak veće kompozicije), s postavljanjem likova u dva plana potencira teatralnost prizora te ide u red Tišovljevih karakterističnih sakralnih tema. Tišov je oslikao brojne crkve, i u njima izveo zidne freske, ikonostase ili oltarske slike, a narudžbe za oslikavanje crkava je primao uvelike zahvaljujući baš Kršnjavome. Platno *Ecce Homo* nastaje u vrijeme kada je, nakon studijske godine na *Académie Julian* u Parizu, izveo slike za Sveučilišnu biblioteku u Zagrebu.

Posve je različita slika *Gajdaš iz Posavine* (oko 1902). Uz luminizam i kolorističku modulaciju, ostvarenu kratkim i gusto nanizanim potezima kista – prepoznatljiva izražajna sredstva “zagrebačke šarene škole” pod utjecajem Bukovčeva plenerizma i njegovih morfoloških veza s impresionizmom – ono što je na njoj najdojmljivije to je transcendirajuće djelovanje atmosfere – ozračja i svjetlosti na običan žanr-motiv, pa sliku treba iščitavati i u ključu slikarstva simbolizma. *Gajdaš iz Posavine* Ivana Tišova ujedno je i jedina slika u kolekciji Hanžeković motivom vezana uz Slavoniju.

Tišov, kao i Csikos, izlaže u Osijeku 1901. na Sedmoj izložbi Društva hrvatskih umjetnika iz Zagreba. Za Tišova osječki *Die Drau* tada piše



IVAN TIŠOV
Gajdaš iz Posavine, 1902.

kako se kod “njega divimo ponajprije njegovim idilama iz slavonskog narodnog života. One su takvog čudesnog dekorativnog djelovanja, u svojoj prirodnoj jednostavnosti već radi toga privlačni, jer tako točno prikazuju narodni život i osjećanja”. “Najbolji slikar hrvatskoga života”, poslije će mu hiperbolirati Matoš. *Gajdaš* tada nije bio izložen u Osijeku. Izložio je, uz ostale slike, triptih *Idila iz slavonskog pučkog života*, gdje se na jednoj od triju slika, onoj koja prikazuje kolo momaka i djevojaka, pojavljuje motiv figure gajdaša (*Uz gajde*). Slike poput tih priskrbile su Tišovu epitet “slikara folklornih motiva u pleneru”, kako ga, između ostalih, naziva Švajcer.

Vladimir Becić (Slavonski Brod, 1. VI. 1886 – Zagreb, 24. V. 1954) za razliku od Kraljevića, bio je manje vezan uz svoj zavičajni grad. U Osijeku je boravio kratko, u dva navrata, za vrijeme školovanja na osječkoj realci i poslije završenih slikarskih studija u Münchenu i Parizu. Uz gimnazijskog profesora crtanja Dimitrija Markovića, u Osijeku je napravio svoje prve korake prema slikarstvu, a nakon mature, 1904, otišao je iz Osijeka u Zagreb, pa u München – na Akademiju. Nakon godine provedene u Parizu, vratio se 1910. preko Zagreba u Osijek, gdje su mu bili roditelji. Tu je ostao do 1913, čekajući mjesto nastavnika crtanja koje nije dočeka; stoga je otišao u Beograd, potom u Bitolj, pa u rat, da kao ratni slikar i dopisnik izvještava sa srpske fronte za francuski *L'Illustration*. Nakon rata, nekoliko godina slikanja u osami u Blažuju kraj Sarajeva označilo je novu fazu, a potom se, 1924, skrasio u Zagrebu, kao nastavnik na Višoj školi za umjetnost i umjetnički obrt.

U Osijek Becić dolazi iz Pariza i tu, u Osijeku, slika pod dojmom Maneta, nastojeći sintetizirati neposredno stečena iskustva. Raskošne pariške bulevare i parkove zamjenjuje mu motiv osječkih Klasija. “Njegova snažna i bujna

narav brzo se prilagođuje novom ambijentu. Uživa u ljepoti prirode – voda, zrak, sunce! Veslanje mu je radost, a slikanje strast” – piše o njegovu osječkom boravku Oto Švajcer. Sudjeluje, Becić, i u likovnom životu grada: izlaže na skupnim izložbama, javno istupa i piše za gradske novine, nastoji otvoriti privatnu slikarsku školu. Portretira grofa Rudolfa Normanna-Ehrenfelsa i đakovačkog biskupa Voršaka.

U Osijeku je Becić djelovao kratko vrijeme, od kraja 1910. do sredine 1913. Imao je i dva atelijera: jedan u Kolodvorskoj ulici, a drugi u novoj zgradi kina *Urania*, u središtu grada, za njega uređen nastojanjem osječkog kluba hrvatskih književnika i umjetnika. Odlučivši u Osijeku otvoriti privatnu umjetničku školu “po najnovijoj naučnoj osnovi”, objavio je oglas u osječkim novinama: “nadam se, da će mi poći za rukom nakon dugogodišnje prakse i prebivanja na akademijama u Münchenu i Parizu udovoljiti kulturnoj potrebi grada Osijeka”.

Nepune tri Becićeve “prolazne” godine u Osijeku mogle su – imale su potencijal – biti važnima za likovni život grada, a ostale su na samoj margini, kao fusnota kako umjetnikove biografije, tako i likovne kronike grada. Nije li Becićev odlazak iz Osijeka jedan od onih, spomena vrijednih, “velikih i jakih” odlazaka? Okolnost da je Becić u Osijeku unajmio dva atelijera i da je tu, u Osijeku, namjeravao otvoriti slikarsku školu, u kojoj bi se koncem svake godine građanstvu pokazao rezultat njezina rada – ne govori li, kako zapaža Švajcer, ta okolnost o tome da je Becić odlučio u Osijeku duže ostati? “Međutim, nagao odlazak u Beograd 17. srpnja 1913. pomrsio je, nažalost, taj lijepi plan na štetu Osijeka.”

Becićeva djela u zbirci Hanžeković nastaju u kasnijem razdoblju, markirajući dvije, posve različite, faze njegova stvaralaštva.

Sliku *Gljive* (1919) Becić je naslikao, moguće je, u Osijeku. Zapravo, slika je nastala u godini kada Becić dolazi u Bosnu, u Blažuj kraj Sarajeva (topografski preciznije, u zaselak Osijek iznad Blažuja), gdje gradi kuću s atelijerom i ondje isprva slika pod snažnim dojmom Cézanneove umjetnosti. Ta njegova mala mrtva priroda, jedna od dviju poznatih nam, vrlo sličnih slika istoga motiva (druga se nalazi u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci) počiva upravo na Cézanneovoj metodologiji gradnje slike. Ne nedostaje ni nezaobilazna štafaža vješto zgužvanoga bijelog stolnjaka, što se iz sporedne uloge kompozicijskog statista – na uzoritim platnima majstora iz Aixa – prometnuo u nezaobilazni kompozicijski element i lajtmotiv njegovih mrtvih priroda. Usudio bih se primijetiti, da *Gljivama* korespondira, ne samo kronološki i stilski (s natruhama sezanimza), već i svojom kompozicijom, pa čak i detaljem istoga(?) stola na kojemu je motiv slike aranžiran, Becićeva slika *Knjige iz vlasništva osječkoga Muzeja likovnih umjetnosti*.

Potom je, u skladu s pojavom realizma dvadesetih godina dvadesetoga stoljeća, i u Becića uslijedio preokret – prema racionalnom, euklidskom, tonskom slikarstvu ugašene kromatike, slikarstvu naglašenih volumena i tvrde “kiparske” modelacije, bez vidljivoga poteza kistom.

Sljedeću Becićevu distinktivnu fazu, onu ponovnoga oslobađanja, otvaranja i intenziviranja, virtuoznog manipuliranja bojom i potezom 1930-ih, označuju dvije slike iz Hanžekovićeve kolekcije: *Krovopokrivači* (1936) i *Mandrač u Voloskom* (1945). Iako su nastale u razmaku od jednoga desetljeća, i pripadaju umjetnikovim fazama među kojima su uočene razlike, te su slike međusobno usklađene, što govori o cjelovitosti Becićeva izraza, ali i kompetenciji kolekcionarskoga odabira.

Vladimir Filakovac (Brod na Savi, 9. III. 1892 – Zagreb, 22. XI. 1972) djetinjstvo je proveo u

Vukovaru i u Osijeku, “uživajući u prirodi”, što će odrediti njegove životne i slikarske sklonosti. U Vukovaru mu je slikanje predavao Dragan Melkus, a na osječkoj gimnaziji učitelj mu je, kao i Beciću, nezaobilazni Dimitrije Marković. Nakon studija slikarstva na Akademiji u Budimpešti, pa ratnih godina i kratkog studijskog boravka u Beču, Filakovac se vratio u Osijek. Ovdje će, od 1918. do 1930, “između osječkih kavana i lova po slavonskim i baranjskim šumama, između lijepih žena i životinja”, nastati velik i širok opus djela, slika i grafika, uz pokoju skulpturu. Stanuje na rubu grada, na osami, u neposrednom dodiru s prirodom – “u odijeljenoj pustoši gradskog vrta i ponositom gestom intelektualnog bonvivana govori o svojoj umjetničkoj Sahari” – piše 1920. njegov poznanik Iljko Gorenčević, najprogressivniji osječki likovni kritik između dva rata.

Slika interijere “s damama i aktovima u polusjenama, između erotike i melankolije”, ali i prirodu, lokalni krajolik, manifestirajući “svoju strasnu vitalnost u slikama pejzaža, divljači i lova”, prelazeći iz tamno-tonskog slikarstva formativnog razdoblja peštanske Akademije prema svijetloj paleti.

Aktivnost Vladimira Filakovca u Osijeku ostavila je dubok trag – “svojom prisutnošću i svojim djelom učinio je Osijek slikarski značajnim mjestom”, piše o njemu Oto Švajcer. Osječko razdoblje u životu i slikarstvu Vladimira Filakovca “bilo je njegovo najbolje i najplodnije razdoblje”, reći će Vlastimir Kusik, a Grgo Gamulin će još ustvrditi i kako je “odlazak tog slikara iz Osijeka naškodio ponajprije njemu samome”. Isti autoritarni Gamulin zamjerat će mu, sa stajališta modernističke paradigme, to što je “živio i slikao mimo svih problema”, spočitavajući Filakovčevu pogledu na slikarstvo “samozadovoljni provincijski *mimesis*” i “zaostalu mimetičku teoriju”.

Pa ipak, i Gamulin se pita: treba li Filakovčevu umjetnost, što nam izgleda tako heterodoksna, *a priori* isključiti s obzorja suvremenosti?

Filakovac 1930. iz Osijeka odlazi u Beograd, gdje je profesorom na Akademiji, a 1941. dolazi u Zagreb i ondje provodi ostatak života i umjetničkog djelovanja, isprva kao nastavnik, a od 1948. kao redoviti profesor Akademije likovnih umjetnosti.

U duhu oslobođenog kolorizma beogradskog razdoblja, 1939. godine nastalo je ulje *Vrt* iz Hanžekovićeve zbirke: impresija što kadrira motiv vrta unutarnjeg gradskoga dvorišta, s krošnjama u cvatu, ostavljajući dojam pikturalne svježine i neposrednosti intimnoga slikarskoga doživljaja. Slikajući mrljama jarkih boja, Filakovac posnom slikarstvu tamnoga tona akademije svoga ranijega razdoblja suprotstavlja kromatsku svježinu novoga slikarskoga idioma.

Da se ne izostavi: Filakovac je bio vrstan animalist, i to u različitim likovnim medijima i tehnikama. Okušavajući se kao kipar, ostvario je jedinstvene primjere u našem animalističkom kiparstvu, stavljajući se uz bok s Deškovićem, o čemu svjedoče i eksponati iz Zbirke Hanžeković.

Ivan Rein (Osijek, 9. IX. 1905 – Sisak, 12. XII. 1943) bio je “najpouzdanija darovitost proizašla iz osječke sredine”, kako ga visoko ocjenjuje Gamulin, a tome bismo mogli dodati i – neostvareni slikar. Reinov opus i razvoj, i ono obećavajuće što je moglo nastati, prekinuo je Drugi svjetski rat i prerana, nasilna smrt. Bio je to naprasno prekinut slikarski put u trenutku kada je stajao na prekretnici novih likovnih usmjerenja – nagoviještenih ključnom, i u njegovu opusu usamljenom, slikom *Bal* (oko 1938). Slika je to što za Reinovo djelo ima onu amblematsku kakvoću i vrijednost, što je, primjerice, za Tartagliju ima *Autoportret* iz 1917. Velika je šteta da ono, što je bilo u začetcima,

ono najvrjednije – pritom ponajprije mislim na Reinove slike, crteže i skice s ikonografijom grada i posebice na temat erotizma i smrti ostvaren kroz motiv žene – nije ostvareno u potpunosti. Nedostajala je finalna razrada, zaključak, i rezime. Pa ipak, u kratkom razdoblju stvaranja jedva duljeg od jednog desetljeća, ostavio je opsežan i vrijedan opus.

Umjetnik-intelektualac profinjene kulture, poznavalac jezika i literature, bonvivan kojemu je bogata obitelj omogućila nesmetan, poduži studijski boravak u Parizu (1929–1940), za Osijek je bio vezan samo porijeklom i prvim početcima. Pravi zavičaj Ivana Reina bio je Pariz.

U Osijeku je imao svoju prvu samostalnu izložbu 1923. godine, u paru s osječkim umjetnikom Josipom Leovićem, koji mu je davao privatnu poduku u slikarstvu. Osijek je napustio zarana, preselivši po završetku gimnazije s obitelji u Zagreb, gdje je završio Umjetničku akademiju, u klasi Vladimira Becića (evo još jedne zavičajne veze: obojica rođeni u Slavoniji, i jedan i drugi polazili su osječku gimnaziju i prve su slikarske korake napravili u Osijeku).

U “pariškom egzilu” Rein se formira izvan suvremenih struja, imun na utjecaje avangarde. S povjerenjem u tradiciju polazi u muzeje, oduševljava se Manetom. Za ta Reinova “zakašnjenja” vjerojatno je kriva domaća likovna tradicija kao njegovo polazište – utjecaji Becića i Babića i atmosfera zagrebačke Akademije, tradicija Münchenske škole i model slikarstva mitiziranih Račića i Kraljevića. Otuda, po Gamulinu, još jedna “heterodoksija u hrvatskom slikarstvu”. Ali, na djelu je i tradicionalistička orijentacija suvremenoga francuskoga slikarstva, buržujskog i konzervativnog predznaka, “umjerenog i čednog” i izvan avangardnih tokova – ondje je svoje mjesto pronašao i Rein.

Postupno oslobađanje k samosvojnom izrazu, ponajprije u crtežima vehementnoga duktusa i u akvarelima, Rein će postizati u isječcima urbanih veduta i motivima pariške periferije te kroz ekspresivnu i stiliziranu figuraciju, pretežno ženskih likova.

Nije li Reinov pariški (i španjolski, nastao usred građanskoga rata) prinos umjetnosti socijalno osjetljive tematike njegov odgovor na gotovo istovremena nastojanja grupe *Zemlja*, koja je od 1929. do 1935. bila aktivna u Zagrebu? Slikajući naličje grada, njegove rubne eksterijere i intimne interijere s prizorima erotskoga sadržaja, bez uljepšavanja, bilježeci još i na brojnim crtežima ljudsku bijedu, i stradanje, i smrt, ostvarivao je Rein “umjetnost kroz koju prosijava tragično osjećanje ali i duboka humanost”, zaključuje Vladimir Maleković.

Ženski akt iz zbirke Hanžeković nastao je u prvom pariškom razdoblju, oko 1932. Slika je bila izložena i na znanoj izložbi *Pola vijeka hrvatske umjetnosti*, u Zagrebu 1938.

Za razliku od doduše odjevenih, ali i manje čednih dviju Reinovih “Olimpija”, što svoj konfrontacijski pogled izazivački izravno dobacuju promatraču, i što nastaju otprilike u isto vrijeme (*Dama u žutom*, *Djevojka s lepezom*), Rein ovdje prikazuje djevojku sklopljenih vjeđa, kadrirajući njezin torzo i voajerski eksplicirajući, negdje u procijepu između čednosti i čulnosti, ono što usnulo tijelo spontano razotkriva. “Oštar i provokativan u slikanju situacije”, primijetio je Gamulin. Suptilnost intimističke poetike modificirana je umalo sirovom izravnošću snažne tjelesnosti, no putenost je, ipak, naglašena slikarskim tretmanom i slikarskom materijom, bojom i njenim nanosom te kontrastom između inkarnata i blještave bjeline jastuka, na kojemu je svjetlosni akcent.

Koncepcija ženske seksualnosti, manifestirajući se ponajprije u bogatoj grafičkoj dionici Reinovoj, tek će se nekoliko godina poslije radikalno promijeniti, potpuno istiskujući sjetu i poeziju, oslobađajući se prema sirovom i poročnom erotizmu “žene s društvenog ruba”, u kojemu ima nešto oporo, prijeteće, mračno i tragično.

Reinovim pariškim pejzažima koncepcijski odgovara slika *Most*, datirana oko 1936. Jelica Ambruš, Reinova istraživačica, tu sliku stavlja u ponajbolje primjere Reinova zreloga slikarstva – apostrofirajući je, dapače, ključnim djelom umjetnikova cjelokupnoga opusa. U kompozicijskom rješenju s vertikalnim rasporedom elemenata, do izražaja dolazi specifično Reinovo kadriranje, s usredotočenošću na glavni motiv – sve izvan i okolo je izrezano, i slikarski izlišno. “U jednostavnosti običnog motiva, vješto odabranog, razvijao je čiste likovne odnose, postižući uspjele slikarske učinke”, napisati će Ambruš.

Miron Makanec (Sarajevo, 11. XII. 1908 – Zagreb, 7. VII. 1991) u Osijeku je djelovao kratko vrijeme, kao likovni pedagog na osječkoj gimnaziji 1941–1942. Motivi teglenica i čamaca u luci na Dravi ono su što preostaje iz njegova kratkog osječkog razdoblja. *Nije se moglo živjeti u Osijeku a ne slikati Dravu*, reći će za Mankanca Grgo Gamulin.²

Nakon osječkog *blagor kolorizma*, *transparentnog i vlažnog*, tisućudevetstopedesetih, nastat će slika *Mrtva priroda* iz Zbirke Hanžeković, intimistička i, naravno, sva u kromatici, sa snažnim tamnim konturama što uokviruju plohe i mrlje jakih boja.

Julije Knifer (Osijek, 23. IV. 1924 – Pariz, 7. XII. 2004). U godini koja je u osječku likovnu kroniku upisana po tome što je Klub hrvatskih književnika i umjetnika u Osijeku u povodu petnaestogodišnjice svoga postojanja priredio veliku, reprezentativnu izložbu članova svoje umjetničke

² Grgo Gamulin, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, sv. drugi, Naprijed, Zagreb, 1988, 277.

sekcije – “najveću od svih dotad priređenih” – u Osijeku se rodio Julije Knifer. No, njegovo stvaranje i njegovi pravi, umjetnički korijeni, nemaju veze s Osijekom. Formativno razdoblje odradio je “uz Maljeviča” – u Zagrebu, na Akademiji, odabravši klasu Đure Tiljka, zbog njegova ruskoga iskustva. Osijek je poštovao, volio ga i izbjegavao, smatrajući sjetu i sentimentalnost slabostima. U Osijeku je samostalno izlagao, godinama poslije, 1979. i 1984.

O Kniferovoj zavičajnosti, tragajući za onim o čemu se govori kada se imenuje grad, slikara i zavičajnost, ponajbolje svjedoči Vlastimir Kusik: “Zavičajnost mu je bila, sada moram biti oprezan, recimo sve ili, točnije, sva ona mjesta u koja je, kao mentalni svijet i prostor, mogao i želio udomiti sebe kao slikara i svoje slikarstvo. Ali nikako da se to tako i imenuje (...) Ako se dakle govorilo o crtežu, olovci, njegovom sjećanju prema, nazovimo to, slikaru s poštovanjem, onda je to bio Waldinger. Ali ako je o Waldingeru riječ, onda je to navod, ne u ime vrste slikarstva i crtačke vještine, već evokacije na svoj grad”.

Od 1959, paralelno s neoavangardom *Gorgone* – što “ne govori ni o čemu; nedefinirana i neodrediva” – i koju filozofijom egzistencije i apsurda i estetikom indiferentnosti suosniva i u kojoj ne-djeluje; paralelno je uslijedila – u Kniferovu slikarstvu – redukcija, pročišćavanje, svodenje na oblik krajnje, no kontemplativne jednostavnosti: meandar.

Od kompozicija s varijacijama geometrijskih oblika crnih kvadrata ili pravokutnika na bijeloj površini, došao je do anti-slike, skrivene u motivu meandra, što “prestaje biti meandrom samo kada ga slika Julije Knifer”, postajući umjetnikovom likovnom mantrom što vodi k transcendenciji slikarstva. Jedna od Kniferovih slika meandra, i jedna od kompozicija koje su motivu meandra neposredno prethodile, nalaze se u zbirci Hanžeković.

Zavičajni ingredijenti izrazito su jaki u biografiji i stvaralaštvu Vanje (Ivana) Radauša (Vinkovci, 29. IV. 1906 – Zagreb, 24. IV. 1975), od prve pa do posljednje točke na vremenskoj crti njegova umjetničkoga djelovanja. U ilovači, koju je vadio iz Bosuta, u Vinkovcima je modelirao svoje prve skulpture, a motivima svoga djetinjstva i zavičaja vratio se pred kraj života, kada je, u tišini svoga atelijera na Zmajevcu, stvarao jedan od svojih posljednjih, nedovršenih ciklusa “Slavonija”.

“Bit ću kipar sirotinje i onih koji trpe”, izjavio je kada se priključio grupi *Zemlja* 1932, pronašavši se kao buntovni, uvjereni ljevičar u zemljaškom socijalno angažiranom programu. I bio je to: “i u modeliranju i u skulpturalnom oblikovanju išao je ponajprije za strastvenim naglašavanjem emocija i pokreta, za empatijskim fiksiranjem zanosa i boli”, reći će Tonko Maroević.

Opus Vanje Radauša jedan je od najautentičnijih, najmarkantnijih i najsnažnijih opusa, a veliki ciklusi Radauševih skulptura ključna mjesta našega kiparstva druge polovice dvadesetoga stoljeća. Izvan tih buntovnih, ekspresivnih i dobro znanih velikih ciklusa, nastaje i niz manjih skulptura u intimnijoj sferi širokih Radauševih kiparskih preokupacija. Neke od njih svoje su mjesto našle u Zbirci Hanžeković.

Četiri skulpture u toj zbirci čine dihotomne parove posve različitih Radauševih projekcija lika žene. *Ženski akt* i *Bludnica* nose odlike groteskne interpretacije, gestualne uznemirenosti i ekspresivne stilizacije. S druge strane, *Jamničanka* i *Seljanka* tipski su i etnografski deskriptivni “portreti” žene domaćega kraja, što manifestiraju umjetnikov zanos poviješću i zemljopisom i baštinom, njegovu čvrstu vezu s folklorom, regijom i idejom zavičaja. Meštovićeovski statuarna i klasična *Jamničanka*, gotovo da je Radaušev *hommage* velikom Majstoru i njegovoj matrijarhalnoj matrici.

Slavonac “ne samo podrijetlom, već i jasnim poetičkim izborom” – piše o Radaušu Tonko Maroević – “svoju panonsku poziciju zastupao je i na kulturološkoj razini (primjerice, knjigama fotografija domaće spomeničke baštine i podignutim obilježjima brojnim protagonistima regionalnog senzibiliteta)”. Slavonsku komponentu Radauševa izraza Maroević iščitava u “kiparevoj nesputanoj imaginaciji, bez korektiva strogosti i reduktivnosti sredozemnoga iskona, a osim toga i u bujnoj, gotovo baroknoj razvedenosti oblika”.

Svoj je zavičaj Vanja Radauš zadužio i pjesništvom: “svojim je trima zaživotnim knjigama poezije Radauš napisao neke od ponajljepših i ponajtamnijih slavoničnih stihova”, (do)kazat će to Sanja Jukić i Goran Rem u studiji o *Panonizmu hrvatskog pjesništva* (2014).

Usput: Radauševa kiparska veza s Osijekom najvidljivija je u javnome prostoru grada – ondje se nalaze njegov *Franjo Krežma* i jedna figura iz ciklusa *Čovjek i kras* i niz poprjsa znamenitih osječkih muževa kulture i umjetnosti – i jedne žene.

Stjepan Gračan, rođen u Prugovcu (Podravina) 1941. godine, umjetnik je koji je za Osijek vezan mladošću i umjetničkim počecima – naime, u Osijeku je završio osnovnu školu i gimnaziju, a 1962. godine u osječkoj Galeriji mladih priredio je svoju prvu samostalnu kiparsku izložbu. Uz Osijek je Gračan vezan i potonjim svojim djelovanjem: umjetničkim – u Osijeku je mnogo puta izlagao, autor je spomenika Augustu Cesarcu (1974); likovno kritičkim i intelektualnim – djelovao je kao stalni likovni kritičar u *Glasu Slavonije* (1968–1971); te, konačno, i likovno pedagoškim – sudjelovao je pri osnivanju Umjetničke akademije u Osijeku, na kojoj je i predavao i bio voditelj Odsjeka likovne umjetnosti (2004–2006).

Rad iz kolekcije Hanžeković, nastao 1994, jedan je od rijetkih i slabije poznatih primjera

skulpture sakralne tematike u umjetnikovu opusu, poznatijem po sudioništvu u likovnoj grupi *Biafra* te po kiparstvu razorne i uznemirujuće slike ljudskoga bića svedenoga na grotesku – kiparstvu “pobunjene, revoltirane, ljudski angažirane umjetničke svijesti, otjelovljene u krajnje uznemirujućim, masakriranim figurama ubojite, ekstremne poetike apsolutnog ekspresionizma” (Zdenko Rus).

Osječani Zdenko Radovanić (1967) i Stjepan Šandrk (1984) najmlađi su umjetnici s kojima završava ovaj neujednačen – na širokim kronološkim koordinatama rastegnut – pregled umjetnika podrijetlom iz Slavonije kojih su djela zastupljena u Zbirci Hanžeković. Obojica su umjetnika na ovoj izložbi zastupljena sa slikom koja izlazi izvan one likovne matrice po kojoj je njihovo djelo postalo opće prepoznatljivo – i u jednom i u drugom primjeru izostavljen je središnji ikonografski motiv njihova slikarstva: ljudski lik (lik žene).

Radovanićeva slika pripada seriji u kojoj je apstraktni i materični, enformeloidni *background* njegovih kompozicija, umjesto figure, osnažen – organskom lirikom arabeske – jednako tako nefiguralnim, u prednjem planu istaknutim “tašističkim” motivom. Poetikom slikarstva bliskoga filozofiji egzistencijalizma, Radovanić se referira na suvremenu egzistencijalnu krizu i društvenu zbilju.

Stjepan Šandrk, s druge strane, ostaje u potpunosti unutar figuracije, no umjesto (hiper)realističnog predstavljanja ljudskoga lika, na jednak način slika kolažnu sliku, mimikrirajući sintetičkom metodom predmetnost – kaleidoskopskim fragmentima što stvaraju iluziju apstraktno kompozicije. Ni Šandrk nije strano zahvaćanje u izdašnu zalihu povijesnih stilova, poetika, metoda i motiva, a ovom slikom utvrđuje svoje mjesto u ikoničko-prikazivačkoj struji suvremenog hrvatskog (post)pop-arta.

KATALOG IZLOŽBE

ZBIRKA HANŽEKOVIĆ

Muzej likovnih umjetnosti, Osijek
18. V. 2017 — 30. VIII. 2017.

NAKLADNICI

Muzej likovnih umjetnosti, Osijek
Radnička galerija, Zagreb

ZA NAKLADNIKE

Jasminka Mesarić
Marijan Hanžeković

UREDNIK KATALOGA

Igor Zidić

SURADNICA UREDNIKA

Anabel Zanze

TEKSTOVI

Igor Zidić
Daniel Zec
Ivica Šola
Dr. Katarina Ott
N. N.

KATALOG DJELA

Ivana Janković

FOTOGRAFIJE

Goran Vranić
Obiteljski arhiv Marijana Hanžekovića

GRAFIČKO OBLIKOVANJE

Nika Pavlinek
Damir Prizmić

TISAK

Printera Grupa

NAKLADA

1000 primjeraka

Tiskano u Hrvatskoj,
svibanj 2017.

ISBN 978-953-8142-04-08

CIP zapis dostupan je u računalnom
katalogu Gradske i sveučilišne knjižnice
Osijek pod brojem 140709049.