

Slikarstvo Miljenka Stančića u okviru hrvatskog nadrealizma

Cesar, Marija

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:588058>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-01-17**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

**Slikarstvo Miljenka Stančića
u okviru hrvatskog nadrealizma**

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: prof. dr. sc. Julija Lozzi-Barković

Studentica: Marija Cesar

Rijeka, 2015.

SAŽETAK

Pojam „*nadrealizam u Hrvatskoj*“ bavi se pitanjima sabranih oko fenomena prodora i širenja temeljno formirane misli, stila ili programa iz jedne sredine u drugu, a pojam „*hrvatski nadrealizam*“ počiva na nekoj specifičnoj i hrvatskim slikarima zajedničkoj varijanti unutar stilskog repertoara nadrealizma. Kod nas se nije nadrealizam uključio u tradiciju, nego tradicija u nadrealizam. Nije postojala hrvatska nadrealistička škola. Našim bi se prednadrealistima mogli nazvati umjetnici koji su na određeni način već osjećali i u svom radu u određenoj mjeri prikazivali nadrealističke tendencije, bez obzira što se njihov cjelokupan rad ne bi mogao nazvati nadrealističkim (Leo Junek, Marijan Detoni, Vanja Radauš, Krsto Hegedušić, Željko Hegedušić, Antun Motika, Josip Seissel, Slavko Kopač). „*Drugi početak*“ našeg nadrealizma bio je oko 1953. godine. To je bilo vrijeme nove obnove, nadrealizam je shvaćen kao umjetnost inherentno i kao opće obilježje; nije određeni stil, nego stanje duha tj. postupak njegova otkrivanja. Neki od mladih nadrealista pedesetih godina bili su Josip Vaništa, Biserka Baretić, Vasilij Jordan, Josip Bifel, Vinko Bavčević, Boris Dogan.

Miljenko Stančić rođen je 1. III. 1926. u Varaždinu, a diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu. Prvu je izložbu imao s Josipom Vaništom 1952. u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebi, osnovao je grupu PETORICE s Josipom Vaništom, Valerijem Michiellijem, Ljubom Ivančićem i Ivanom Kožarićem 1955., sudjelovao je na mnogobrojnim kolektivnim izložbama u zemlji i inozemstvu, bio je član internacionalne grupe FANTASMAGIE, s kojom je izlagao u Bruxellesu, Charleroi i Genevi. Imao je četrdesetak samostalnih i oko dvjesto pedeset zajedničkih nastupa. Mnogi su mu, u ranim sedamdesetima, zamjerali da je izdao svoje mogućnosti te umjesto da bude slikarom europskog formata, zadovoljio se biti slikarom kojem se dive njegovi sugrađani. Umro je 13. svibnja 1977.

Stančić je smatran začetnikom nadrealizma u Hrvatskoj iako se njegovo slikarstvo svrstava još i u magični realizam, metafizičko, fantastično, fantazmagorično, imalo je dualističku narav, tematski i motivski je tradicionalno, ali ima i elemente metaforičnog, fantastičnog, nadrealnog, čak i apsurdnog i grotesknog.

Njegovo slikarstvo bi se grubo moglo gledati kroz četiri osnovna ciklusa – prvi je predstavljen varaždinskim vedutama i pejzažima, drugi ciklus je polufiguracija/apstrakcija s likovima u interijerima, zatim dolazi erotski ciklus i na kraju nadrealistički.

Nadrealistička estetika prisutna je otpočetak u djelu Miljenka Stančića. Sve se na njegovim slikama razlikuje od naših ostalih figurativnih slikara: stvarnost kao polaznica pretvara se u nešto nadrealno, drugačije, dvoznačno.

Stalni motiv njegovih slika su neposredni doživljaji iz djetinjstva kao i stara jezgra Varaždina u brojnim varijantama. Nadahnut je vlastitim autobiografskim doživljajima. Motiv magarca (magarca-ljubavnika) kod Stančića se javlja već od prvih „*Metamorfoza*“ (Zagreb, 1950.) do posljednjih crteža (Pučišća, Brač, 1976.), predstavljajući indikatore erotske motiviranosti, ali i pokazateljem trauma koje su ga pratile kroz život. Izvor opsesije likom djeteta leži u doživljaju iz djetinjstva Miljenka, kad su mu otkrili smrt brata kojeg nije poznao, a s kojim se u svojim slikama često poistovjećivao, stvarajući u licu djeteta ustvari autoportrete. Dominantni su motivi Stančićeva slikarstva prizori spavanja, predodžbe snova i rekviziti spavaonice zauzimaju najistaknutije mjesto. Tu pripadaju i motivi erotskoga „spavanja“ (ljubavnici), prikazi posljednjeg počinka/vječnog sna (mrtvačnice, grobišta) te prikazi nemogućeg koje tek san čini stvarnim (lebdeći pokojnik, leteći izletnici, katapultirani dječaci).

Stančić se na sceni pojavio početkom pedesetih godina, u vrijeme slabljenja kontrole nad umjetničkom produkcijom. Udaljio se od proklamirane doktrine i apstraktnih stremljenja pod utjecajem europskih tendencija u slikarstvu. Predstavljao je negaciju svih modernizama. Njegovo slikarstvo bilo je narativno, literarno, bez propagandističke svrhe, u svojoj suštini iskreno i smireno, čime je predstavljao alternativa hrvatskom slikarstvu pedesetih godina, vrativši interijer u doba slikanja gradilišta. Uzori su mu, u formalnom smislu, bili majstori prošlosti, Georges de la Tour i Vermeer. Proučavao je i informelističke stečevine, op-art, konstruktivizam, romantizam i neoklasicionizam. Nezaobilazan je također utjecaj Račića ali i Georgesa Seurata.

KLJUČNE RIJEČI:

Miljenko Stančić, nadrealističko slikarstvo, hrvatski nadrealizam

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. NADREALIZAM U HRVATSKOM SLIKARSTVU	3
2. 1. PITANJE KRONOLOŠKE INVERZIJE I „PREDNADREALISTI“	6
2. 2. NADREALISTI	11
3. MILJENKO STANČIĆ	16
4. NADREALISTIČKO SLIKARSTVO MILJENKA STANČIĆA	20
4. 1. OPĆENITO O SLIKARSTVU	20
4. 1.1. Kako gradi sliku	21
4. 2. CIKLUSI	23
4. 2. 1. Ciklus varaždinskih veduta i pejzaža	24
4. 2. 2. Ciklus interijera	25
4. 2. 3. Erotski ciklus.....	26
4. 3. NADREALISTIČKI CIKLUS	29
4. 3. 1. Motivi	33
4. 3. 2. Motiv magarca	34
4. 3. 3. Motiv dječaka	35
4. 3. 4. Snovi(tost)	37
5. KONTEKS	39
5. 1. IZDVOJENOST	41
5. 2. UTJECAJI.....	44
5. 3. LITERARNOST.....	45
6. ZAKLJUČAK	47
7. SUMMARY	48
8. KEY WORDS	50
9. POPIS LITERATURE	51

1. UVOD

Miljenko Stančić danas se smatra začetnikom nadrealizma kod nas, iako u njegovim radovima ima elemenata i metaforičnog, metafizičkog, fantastičnog, fantazmagoričnog, magičnog nadrealizma. On sam dao je najbolja objašnjenja svojih djela te je smatrao da je od nadrealizma prihvatio automatizam i funkciju koju igraju snovi, nije se htio u potpunosti definirati kao nadrealist, smatrajući da mu nije potrebna definicija kojom bi nadoknađivao nedostatak vlastite mašte.

Na sceni se javio pedesetih godina, u vrijeme slabljenja kontrole nad umjetničkom produkcijom (nakon pokušaja uvođenja unificirajućega socijalnog realizma, u vrijeme lirske i geometrijske apstrakcije) kao potpuna umjetnička ličnost. Njegove slike su u to vrijeme bile jedine na kojima je duh imao prednost nad naučenim lekcijama akademija. Tim individualističkim pristupom udaljio se od proklamirane doktrine i apstraktnih stremljenja pod utjecajem europskih tendencija u slikarstvu. Predstavljao je negaciju svih modernizama. Od tadašnjih umjetničkih stremljenja distancirale su ga i egzistencijalističke dvojbe (što je vidljivo po tamnoj gusnoj atmosferi ili pak prikrivenosti značenja na slikama). Posebnošću likovnog govora i profila izdvajao se iz kruga većine općih interesa i problema karakterističnih za njegovu generaciju.

Upravo zbog njegove posebnosti, izdvojenosti i uvođenja originalne verzije našeg nadrealizma, o njemu su pisali mnogobrojni autori, od kojih su samo neki: Miroslav Krleža, Igor Zidić, Tonko Maroević, Patrick Waldberg, Grgo Gamulin, Sandra Križić Roban, Ivica Župan, Mirjana Dučakijević. Posebno je važno istaknuti neobjavljene rukopise Željka Sabola, *Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija*, Zagreb, 1963. i Vlatka Zlamnika, *Predavanje u Čakovcu, IV. 1962.*, koji su pohranjeni u arhivu Gradskog muzeja Varaždin, u Galeriji starih i novih majstora, fundus Miljenka Stančića. Osim toga, mnogobrojne izložbe na kojima je Stančić sudjelovao, kako kod nas, tako i u inozemstvu, redovito su bile popraćene kritikama, osvrtima, komentarima u brojim domaćim i stranim časopisima, a važni su i intervjui sa Stančićem u kojima je dao najvrjednije osvrte na vlastiti rad. U ovom radu osvrnula sam se na slijedeće novinske članke: Branimir Cvetko, *O stvaralaštvu Miljenka Stančića*, Varaždinske vijesti, br. 1131, 4. VIII. 1966.; Viktor Feller, *Tjedne refleksije o umjetnosti: Miljenko Stančić – ULUH*, 2-14. X, 19. X. 1964.; Jacqueline Hondermarcq, *Fantasmagorie*, 25, V. 1967.; I. B., *Miljenko Stančić: Na rubu sjećanja*, Vjesnik - Nedjelja, 15. VIII. 1965.; M. Kolarić, *Iz galerije beogradskog doma armije: Izložba*

slika Miljenka Stančića, Narodna unija, 27. III. 1964.; T. Lalin, *Stančićev ritual: Uz samostalnu izložbu slika Miljenka Stančića u Galeriji umjetnina u Splitu*, Slobodna dalmacija, X. 1967.; Miljenko Stančić, *Što je nakalemljeno, ostalo je nezrelo*, Vjesnik, 27. IX. 1964.; Dušan Pajin, *Slike Miljenka Stančića, Večiti Suton*, Student, Beograd, 7. IV. 1964.; Radolav Putar, *Miljenko Stančić: U svojim novijim slikarskim radovima*, Prosvjeta i *Vaništa i Stančić*, Čovjek i prostor, Stephane Rey, *Miljenko Stančić*, Le Phare dimanche, 28. V. 1967.

2. NADREALIZAM U HRVATSKOM SLIKARSTVU

Pojava nadrealizma (barem onog programiranog i manifestnog) kod nas bila je potisnuta i odgođena zbog oslobodilačkih tokova hrvatske umjetnosti (od ekspresionističkih kretanja dvadesetih godina dvadesetog stoljeća preko kritičkog realizma do umjetničko-oslobodilačkih borbi u vrijeme okupacije i rata). Ti buntovni tokovi zamijenili su nadrealistička kretanja (ili su čak uključili drugačija očitovanja pobune „abnormalnosti“) Gamulin smatra da zbog potiskivanja/zamjenjivanja/odgađanja osjećamo komplekse (u teoretskoj i kritičkoj misli), no isto tako naglašava da su prizori drugog, trećeg i četvrtog desetljeća isto tako bogati, raznoliki, (ab)normalni, (anti)konvencionalni. Metaforičko podneblje našeg magičnog realizma bitni je supstitut likovnih revolucija (dadaističkih i nadrealističkih) koje su se tek ponegdje događale, a ovdje su se subliminirale u čitavo jedno razdoblje, izvan doktrina i manifesta.¹

Zidić je u svom članku „*Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo*“ napravio distinkciju između pojmova „*nadrealizam u Hrvatskoj*“, koji se bavi pitanjima sabranih oko fenomena prodora i širenja temeljno formirane misli, stila ili programa iz jedne sredine u drugu i pojma „*hrvatski nadrealizam*“ koji počiva na nekoj specifičnoj i hrvatskim slikarima zajedničkoj varijanti unutar stilskog repertoara nadrealizma. Drugim riječima, nije postojala hrvatska nadrealistička škola. Naša moderna umjetnost zazirala je od (djelatnog) radikalizma i teorijskog normiranja stvaralačke djelatnosti. S obzirom da je radikalizam u djelu inkarnacija teorije, u Hrvatskoj radikalizam nije hvatao korijenje između ostalog zbog oskudnosti filozofske tradicije. Svi moderni pokreti i djela obilježeni su umjerenošću, oprezom, konzervativnošću – bili su isključeni bilo kakvi radikalni potezi, ilustrativni i polemički, koji bi bili najbliži programima, manifestima ili teoriji.²

Kako bi na neki način dočarao situaciju kod nas, Zidić uspoređuje Bretonovo i Dalijevo viđenje nadrealizma: Breton tradicijom smatra samo prednadrealiste, nadrealizmu pribavlja prošlost, a Dalijev pojam tradicije označava ono što nije u vezi s nadrealistima, želi nadrealizam uključiti u tradiciju.

¹ Gamulin, Grgo, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, Naprijed, Zagreb, 1987., str. 512

² Zidić, Igor, *Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo*, u: *Život umjetnosti*, ¾, 1967, str. 177

No, razlika između tradicije i nadrealizma ne isključuje razlikovanje tradicija. Kod nas se nije nadrealizam uključio u tradiciju, nego tradicija u nadrealizam. Naša tradicija uglavnom je realistička i pozitivistička, bez metafizičkih sistema ili bilo čega što bi pogodovalo nadrealizmu, koji se počeo iskazivati u vrijeme kad je razvoj pokreta u Francuskoj (koja je bila izvoriste pokreta) već prošao svoj vrhunac; sve inovacije, formalno-tehnički izumi i metode već su bile poznate (frotaz, grafički automatizam, dekalkomanija, „objekti“, paljevine, „La Cadavre exquis“, itd.), a sve od dadaista prihvaćene tehnike do dna prožete zahtjevima nadrealista (kolaži, fotomontaže...). Jedino što je bilo zajedničko našim nadrealistima bila je antinadrealistička tradicija.

Od kad je nadrealizam kod nas postao povijesnom činjenicom i on se sam objektivizirao te je i on određivao, postao je dio zadana prostora, povijesnih i objektivnih okolnosti. Ali on je to kao ideja/skup ideja (filozofija), pjesma, pamflet, roman (književnost), dekalkomanija, kolaž (slikarstvo). On je duhovna pozicija, a ne predmet, za njegovo objektivno postojanje važne su ideje. To potvrđuje najnadrealističkiji pokret postnadrealističkih tendencija: lirska apstrakcija.³

Polimorfnost nadrealističkog slikarstva potječe od viška individualnih i manjka objektivnih normi, zbog čega se uspješnije iskazivao duhom pobune protiv raslojavanja stvarnosti, nego ostvarenjem jasne stilske morfologije.

Nadrealizam ide za time da promijeni svijet i u toj pobuni svi imaju pravo na sve načine koji vode cilju. Zajedničko svim nadrealistima bilo je svjesno podbacivanje i prebacivanje one spoznajne razine koja je ravnodušna prema podacima intuicije. Pod- i nad- stvarnost nadrealizma je zapravo kritika empirizma i racionalizma.⁴

Nadrealistička se jednostranost teoretski iskazuje „grafičkim automatizmom“, srazom realnog i irealnog, dvostrukošću značenja u predočenom znaku koji je stvarna slika stvarnog.

„Iz osjećaja praznine, gubitka, neusmjerenosti, uzaludnosti i nihila nastaju vacuum – scene u kojima se odsutnost pokreta ili nejasnost svrsihodnosti i primjerenosti pokreta ili pak izostanak tome pokretu logičnog konteksta daje kao odsutnost ovostranog i prisutnost

³ Zidić, Igor, Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo, u: Život umjetnosti, ¾, 1967, str. 177 – 179

⁴ Isto, str. 179.

onostranog budući da pokret simbolizira materiju i materijalnu („ovu“) stvarnost, a usmjereni pokret svjesno i funkcionalno djelanje.“⁵

Nadrealizam se u hrvatski kulturni krug uvukao ponajprije kroz svijest zagrebačke sredine. Sudbina nadrealističkih stremljenja u slikarstvu povezana je s književnošću (Krlježa, Ujević...), povezivanjem nadrealnog s psihičkim/psihološkim – naglašena je važnost psihoanalize (i Freuda). Autori koji su se na bilo koji način dotakli ovog pravca, nisu imali manifest, grupacije, nisu izdavali časopise niti imali specijalizirane galerije, djelovali su većinom izvan uobičajenih medija i institucija, što je uvelike utjecalo na sudbinu nadrealizma kod nas. U hrvatsko slikarstvo, nadrealizam je prodro relativno kasno, odjeci međuratnog nadrealizma počeli su se zamjećivati tek pedesetih godina, a u kulturi i umjetnosti definirali su ga ponajprije književni kritičari koji su mu dali negativni predznak, smatrajući ga tipičnim dostignućem građanskog društva, dijelom buržoazije koja je, prema očekivanjima, trebala bit na izlasku.⁶

U predgovoru katalogu „Četvrta decenija“, Zidić je odbijao neku posebnu odbojnost hrvatske tradicije i tadašnje umjetnosti prema „abnormalnosti“, pa i nadrealizmu:

„Toliko se godinama ustaljivalo vjerovanje da nas je nadrealističko iskustvo posve mimoišlo i da je dobro što je tako: bilo je to u skladu s modelom manufakturno-reproduktivne kulture, koji nam je, kao obrazac, neprestano stavljan pred oči. (...) Obuhvaćen negativno određujućom kategorijom tuđeg, nadrealizam će biti prikazan kao pojava protivna naravi i potrebama našeg kulturnog ambijenta, tj. povijesno neopravdan kao preuranjen, evolutivno neuvjetovan i, prema tome, nelogičan import.“⁷

Također, suprotstavio je „*prtajeni nadrealizam*“ (spontanog kriptonadrealizma) i „*nadrealizam bez izma*“ (svjesnog poziva na iracionalno te programske izgradnje poetike podsvjesnog).

⁵ Zidić, Igor, Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo, u: Život umjetnosti, ¼, 1967, str. 19

⁶ Križić Roban, Sandra, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013., str. 81 – 82

⁷ Zidić, Igor, Četvrta decenija, Beograd, 1969.

Primjerice, u beogradskom međuratnom vremenu, nadrealizam je bio manifestiran kao prirodni rezultat intelektualne pobune, dok je u Zagrebu pobuna tekla od književnosti/literature (ekspresionizam: A. B. Šimić, J. Polić Kamov, M. Krleža, A. Cesarac; časopisi: Plamen, Književna republika, Danas, Pečat); likovne umjetnosti (izložbe i grafičke mape, grupe „Zemlja“, *Hrvatski seljaci slikari...*)

U srpskoj umjetnosti slikarsko postojanje nadrealizma trajalo je od 1929. do 1932., u vrijeme kada je u Hrvatskoj kritički realizam dosegnuo puni rast. Tek kada je taj rast bio blokiran (zabrana „Zemlje“, institucionalizacija, politička birokracija) javili su se obrati prema nesvjesnome.⁸

2. 1. PITANJE KRONOLOŠKE INVERZIJE I „PREDNADREALISTI“

S vremenom je naš nadrealizam postajao sve nadrealističkiji, ali u zastarjelu značenju – van vremena. Pitanje „*kronološke inverzije*“ pokazuje veliko značenje kritičkog realizma u Hrvatskoj, koji je zapravo generativni sloj pobune.

Raspravljajući o problemu funkcioniranja i povijesno-genetičkog značenja umjetničkog djela, Zidić je zauzimao radikalno funkcionalističko gledanje na djelo kao na genetičko stilski fenomen, a ne doživljaj. Ideja da umjetničko djelo ima poantu samo u vremenu u kojem je nastalo. To što je neko djelo naslikano, ne znači da mu je osigurano mjesto u prošlosti. Da bi ostavilo trag u kulturi i društvu, umjetničko djelo mora biti stvarano sa sviješću o tome što jest i što znači, što donosi i što ruši. U suprotnom je samo rezultat raspoloženja.

Gamulin je pak smatrao da je to preradikalno funkcionalističko stajalište s obzirom na to da su moguće naknadne recepcije (jer tko je do 1935. znao za Georges de la Toura ili pak, kada je El Greco počeo funkcionirati u svijesti naše kulturne povijesti). Na kraju i Zidić ipak dao prednost doživljaju.⁹

⁸ Gamulin, Grgo, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, Naprijed, Zagreb, 1987., str. 513 - 515

⁹ Isto, str. 516 - 517

Uzevši to u obzir, našim prednadauralistima bi se mogli nazvati umjetnici kao što su na određeni način već osjećali i u svom radu u određenoj mjeri prikazivali nadauralističke tendencije, bez obzira što se njihov cjelokupan rad ne bi mogao nazvati nadauralističkim.

Krajnji cilj nadauralizma je potpuniji razvoj ljudske duhovnosti, o njenom cjelovitom otkrivenju, o njenom najvećem razotuđenju koje je četrdesetih godina vidljivo ponajviše u veoma politiziranom nadauralizmu Lea Juneka (1899.), jednog od osnivača „*Zemlje*“. (crteži: aocijacije: ljudi-ablasti, ljudi-kosturi, kaciga, odrezani udovi). Godine 1940. – „*Maternite du Port-Royal*“ i „*Crtači*“ – slike praznine, propuha na kojem svjetsko jest.

Marijan Detoni (1905. – 1981.) bio je jedan od članova „*Zemlje*“ (1930). Djela mu se razlikuju po razini realnog i nadauralnog. Primjerice u slikama iz 1938. i 1958. – fantastično postaje stvarnost. On je posredno nadauralističan i neposredno fantazmagoričan; kombinirao je predmete realnog svijeta s prividima mašte („*Fantazija oronulog stola*“ I, II, 1938).

U njegovoj naturalističkoj fantastici sasvim se izgubila pokretnost značenja, a ostao samo opis strašnog sna („*Cvjetovi mašte*“, 1941, „*Plodovi uzbuđenja*“ 1941/1942).¹⁰ Lavirani tuševi Vanje Radauša (1906. – 1975.) „*Danse macabre*“ nastali između 1936. i 1940. više su suvremene primjene teme nego nadauralističke evokacije. Serija „*Dekalkomanije*“ izložena je tek 1963., ali je izravno vezana uz nadauralističku tehniku. Djela koja su mogla stajati na izvoru hrvatskog nadauralizma (a koja po mišljenju dijela kritičara jesu na izvoru naše apstraktne umjetnosti) potječu iz 1937. a javno su prikazana tek 1963. Njihovo zakašnjelo uvođenje u život, kad više nisu imala oznaku novog i kada su već postojali superiorniji nadauralistički i apstraktni slikarski opusi imalo je samo pretenziju da zauzme nešto prošlo. Naše shvaćanje povijesnih dimenzija stvaralačkog čina sprječava da se ciklusu Radauševih dekalkomanija naknadno prizna povijesno značenje u predratnom hrvatskom slikarstvu, baš kao što je i slučaj s djelima Slavka Kopača nastalih u Parizu 1949. (u vrijeme kada kod nas nadauralizam još nije postojao), a izloženih u Zagrebu tek 1966. kada su ustvari predstavljale čistu apstrakciju.¹¹

¹⁰ Zidić, Igor, Nadauralizam i hrvatsko slikarstvo, u: *Život umjetnosti*, ¾, 1967, str. 21 – 23

¹¹ Isto, str. 20

Zidić je inzistirao na jedinstvu našeg kritičkog i lijevog nadrealizma (u smislu ljudske pozitivnosti negacije, otpora i bune koja niče u svim slojevima – svjesnim i podsvjesnim).

Ta veza je očigledna primjerice u ilustracijama Krste Hegedušića (1901. – 1975.) Ristićeve zbirke „*Turpitude*“, koji je bio pokušaj svjesne orijentacije prema nadrealizmu (šest crteža naturalističkih simbola/metafora u alegoričnim odnosima - grimase civilizacije, krevljenje grobova.). U slikama koje u izazivale mučninu i odvratnost – pretjerivanjem stvarnoga postiže nadstvarno. Iako nema grafičkog automatizma, u tim crtežima osjeća se „*kronološka inverzija*“.¹² Željko Hegedušić (1906. – 2004.) je za vrijeme boravka u Parizu 1931. godine naslikao „*Pigalle*“ koja je na neki način postala nagovještaj nadrealizma kod nas. Nadrealistički utjecaj preuzeo je iz grupe „*Zemlja*“. Bogati je repertoar provokacija kojima je „*Zemlja*“ obezvrjeđivala ljestvice građanskih svetinja. Njegov rad nosi oznake infantilizma, desakralizacija; izvire iz nihilističkog odnosa prema svijetu. Motivska mu je preokupacija bila sve ono poniženo, obeščašćeno, bludno, animalno, fetusi, kosturi – teatar dna. Prvi nadrealistički radovi potječu iz ranih poslijeratnih godina. S vremenom su mu prizori postajali sve simultaniji, detalji čišći i mnogobrojniji („*Rex*“, 1964). On je jedan od naših najkonzervativnijih nadrealista, služio se metodom slobodne asocijacije.¹³ Antun Motika (1902. – 1940.) rodio se u Puli, diplomirao je slikarstvo na zagrebačkoj Kraljevskoj akademiji za umjetnost i obrt 1926. godine. Radio je kao profesor crtanja u Mostaru od 1929. do 1940., a nakon toga u zagrebačkoj Školi primijenjene umjetnosti, sve do umirovljenja. Tridesetih godina bio je u Parizu, gdje se susretao s aktualnim umjetničkim zbivanjima. Zaintrigiralo ga je eksperimentiranje s raznovrsnim materijalima i postupcima. U poslijeratnom razdoblju, stvaranje otklona pridonijelo je njegovoj izdvojenoj poziciji; 1952. godine u Salonu ULUH je izlagao djela koja je nazvao „*arhajski nadrealizam*“ što je na neki način bila prva javna manifestacija koja je pokazala ogroman i drastičan odmak od dotadašnje estetike socrealizma. U drugoj polovini četrdesetih godina radio je u kolažima izrađenim od različitih materijala (novinskog papira, tkanine, stakla, pijeska, voska i slično) koji su mu služili za propitivanje svladavanja mogućnosti prostora u plohi, dok je odnos prema stvari bio u podređenu položaju. Motika je imao ulogu aktera u mnogim procesima hrvatske likovnosti, no bio je i jedan od najradikalnijih metodičara, istupio je iz tradicije mimetičkog u domenu apstraktnog iskaza. Naime, u svoj zakašnjeli nadrealizam ugradio je komponente apstraktnog izraza. Ta prijelazna

¹² Zidić, Igor, Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo, u: Život umjetnosti, ¾, 1967, str. 23

¹³ Isto, str. 26 – 27

faza preslika je složenih zbivanja tog razdoblja koja su se vremenski izmještala ovisno o preokupacijama autora. Njegovi *arhajskonadrealistički* crteži težili su autonomnosti oblikovnih postupaka, stvarnost u tim radovima bila je samo okvir koji je služio kako bi prikazao interese koji su bili različiti od uobičajenih. U tim arhaičnim oblicima počivale su asocijacije na tijelo, nagost, pa i nagovještaji vrlo slobodne interpretacije predmetnog svijeta kojem je pridavao snovite i zaigrane konotacije.¹⁴ Po svom lirskom talentu bio je predodređen za intimističko slikarstvo (ugodaj). Radovi su mu puni ekstatičnosti, snova i košmara, radio je kao pod diktatom, bez kontrole razuma. „*Nagađa li se o onome što ga je jednog dana izbacilo na rub, koji će uskoro zatim svojevoljno napustiti, morat će se uzeti u račun i organska reakcija na socrealističke sedetive: nepotkupljivi intimist pred „proročkim“ kopitima emigrirao je bio u podsvijest.*“¹⁵ U svojim prikazima nastojao je uvijek prikazati cjelinu (krajolika, interijera, predmeta, likova) kako bi vizualizirao visoko razvijene kognitivne koncepte, cjeline, holizme.

Smatran je jednim od najapstraktnijih slikara generacije čemu je razlog između ostalog i nesuglasje između onog što se vidi i prepoznaje u njegovim formama i njegovog znanja o konceptu, teorijskoj pozadini.¹⁶

Josip Seissel (1904. – 1987.)¹⁷ stvarao je u razdoblju od 1920. do 1987. godine, a za nadrealističko stvaralaštvo osobito je značajna dadaistička predstava „*Oni će doći*“ koju je organizirao i prikazao 1923. godine u Zagrebu, a proizašla je iz njegova dadaističkog načina razmišljanja i rano izražene sklonosti nadrealizmu. Boravio je u Parizu 1937. godine gdje je vidio Međunarodnu izložbu nadrealizma, upoznao se s nadrealističkim stremljenjima u radovima svjetski poznatih umjetnika i književnika što je utjecalo na njegov kasniji rad – osobito je vidljiv je utjecaj Dalija, Magritta i Tanguya u njegovim tuševima ili akvareli iz

¹⁴ Križić Roban, Sandra, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013., str. 85 - 89

¹⁵ Zidić, Igor, Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo, u: Život umjetnosti, ¾, 1967, str. 28

¹⁶ Križić Roban, Sandra, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013. str. 89

¹⁷ Josip Seissel (1904. – 1987.) rodio se u Krapini, a diplomirao je arhitekturu na Tehničkom fakultetu u Zagrebu 1929. godine. Radio je na Odsjeku za regulaciju grada Zagreba, nosio dužnost ravnatelja Obrtne škole te je radio u Ministarstvu građevinarstva i od 1965. godine kao profesor na Arhitektonskom fakultetu u Zagrebu. Prvenstveno se bavio se arhitekturom i urbanizmom, ali i likovnim stvaralaštvom: bio je sudionik avangardnog pokreta, član *Grupe Traveleri*, objavljivao je u avangardnom časopisu *Zenit* (pod pseudonimom Jo Klek), u: Križić Roban, Sandra, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013., str. 91

ciklusa „3 c tričarije“, koji su bili započeti u Parizu 1939., dovršeni u Zagrebu 1958. „Njegovo je polazište složena mentalna operacija, „umjetnost u umu“ te verbovizualno povezivanje riječi i lika. Smisao je nalazio u intelektualnoj igri simbolima, pri čemu nije inzistirao na 'pravom' smislu: 'Unutar jedne riječi on traži drugo ili dodatno misaono značenje njezinim rastavljanjem na slogove, stvarajući dvije usporedne razine čitanja slike – onu verbalnu (literarnu) i vizualnu (verbo-vizualnu) koja nastaje iz novoga značenjskog odnosa novih sklopova slogova', recimo *Pas-Tica na O-Pas-Noj Aleji St. Germain*.“¹⁸

Seissel je pripadao tzv. organskoj, tj. biomorfnoj struji nadrealizma koja se razlikovala od psihičkog automatizma. Automatski crteži su mu ponekad upotpunjeni realističkim detaljima ili organskim oblicima među predmetima i likovima, intenzitet i koloristički odnosi ovisili su o tehnici koju je koristio, a s vremenom su oblici postajali sve nekontroliraniji. Naslove svojim djelima davao je po principu ironije i humora – što su značajne komponente nadrealizma. Šezdesetih godina vratio se nadrealizmu stvarajući serije erotskih crteža s motivima nogu i korijenja koje je radio prema zapisima snova ili kao reakciju na stvarne događaje, a značenje im se može donekle shvatiti iz sačuvanih zapisa i stihova. Glavna okosnica njegove nadrealističke tendencije upravo je veza između teksta i prikaza – u riječima je tražio igru i višeznačnost koju je onda prenosio u značenja svojih radova, bilo crteža, akvarela, tempera ili ulja. Slavko Kopač (1913. – 1995.)¹⁹ svojim stvaralaštvom na specifičan je način sintetizirao je nemir epohe. „*Sirovost i određena razina naivnosti koja podsjeća na dječji crtež uvjetovane su razvitkom situacije modernistički ekspresivne i egzistencijalističke koncepcije slikarstva čije teme, odabir materijala, rukopisa, promjene značenja i ostalo proizlaze iz osobnih, unutrašnjih stanja*.“²⁰ Bavio se figurativnim slikarstvom, prikazujući ptice, ribe, krave i ostale životinje te ljudske likove čiji je okoliš naglašen tek elementarno. Svojom „*barbarski istančanom*“ umjetnošću borio se protiv institucionalizirane umjetnosti. Krajem četrdesetih godina nastale su njegove najranije nekonvencionalne vizije u kojima je ambijent naglašen tek crnim linijama. Prostorno i znakovno slobodno raspoređivanje upućuje

¹⁸ Križić Roban, Sandra, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013., str. 91

¹⁹ Slavko Kopač (1913. – 1995.) rodio se u Vinkovcima 1913. godine, diplomirao je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1937. godine (u klasi profesora Vladimira Becića). Godine 1939. i 1940., studirao je u Parizu gdje se, vrativši se četrdesetih godina, susreo s Jeanom Dubuffetom te postao tajnik Muzeja art bruta sve do 1975. godine, u: Križić Roban, Sandra, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013., str. 96

²⁰ Isto, str. 96

na sadržaj: plošne prikaze koji upućuju na tendencije stvaranja svijeta iznova (s izjednačenim vrijednostima stvarnosti i mašte). Od pedesetih godina radikalizirali su se njegovi stvaralački postupci, formati su postajali sve veći, a tehnika mu se sastojala od urezivanja, oslikavanja, utiskivanja i obrublivanja uljem. Slike nije radio prema viđenim predlošcima već po sjećanju dopuštajući da na njega utječu misli i osjećaji. Osim ulja, u plastičnim nanosima koristio je i vinilne boje, pijesak, gumu metal; eksperimentirao je radeći kolaže i s materijalima i s medijima.²¹ „...gledao je oko sebe i raspoznavao ono što je iznimno interpretirao – fantastični svijet koji je istodobno i stvaran i nadrealan, materičan i nježno proziran...“²²

2. 2. NADREALISTI

„Drugi početak“ našeg nadrealizma bio je oko 1953. godine. To je bilo vrijeme nove obnove, nadrealizam je shvaćen kao umjetnost inherentno i opće obilježje; nije određen stil, nego stanje duha tj. postupak njegova otkrivanja.

Godine 1949. Slavko Kopač u Parizu ilustrirao je Andrea Bretona („*Au regard des divinites*“), 1950. književnik Petar Šegedin pisao je „*Nešto o partijnosti u književnoj kritici*“, 1950/1951. nastale su prve nadrealističke monotipije Miljenka Stančića („*Ljubavnici*“), aktivni su bili i Biserka Baretić, Bruno Mascarelli, Zora Matić, Marčelo Brajnović. Nadrealizam bez programa i doktrine, uključen u poeziju i slikarstvo, što je najbolje bilo vidljivo 1952. na izložbi Miljenka Stančića i Josipa Vanište.

Stari „*zemljaši*“ razvijali su svoje davne kontaminacije nadrealizmom, infantilizmom, dadaizmom. Željko Hegedušić imao je razdoblje dramatičnog nadrealizma koji je izražavao nakupinama slobodnih asocijacija do grafičkog ciklusa „*Poplave*“ (1965) i akvarela; Krsto Hegedušić kružio je oko smiješnog, trivijalnog, apsurdnog i suvišnog („*Liqueur Foxy*“,

²¹ Križić Roban, Sandra, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013., str. 96 – 100

²² Isto, str. 100

„Dvorište“ 1958), svijet paradoksa u dosluhu s nadrealizmom, kipar Vanja Radauš radio je akvarele nadahnute nekadašnjim dekalkomanijama, Kamilo Tompa stvarao je akvarelirane crteže (naivna ironija).

Mladi nadrealisti pedesetih godina: Josip Vaništa „*Lanterna magicae*“ (1954), Biserka Baretić „Kavana“ (1958) – predapstraktno razdoblje, tjeskobni, opustošeni ambijenti, Vasilij Jordan „*muzejski nadrealizam*“ (depaysamenti), Josip Bifel – zgusnuto prezentiranje, Vinko Bavčević – simboli: bezprostorni/romantičarski vidici, Boris Dogan – podvodni ili kozmički simboli. U nadrealizam su zakoračili i Albert Kinert, Ordan Petlevski, Zora Matić, a predstavljao je prijelazna razdoblja apstraktnih slikara Ordana Petlevskog, Nives Kavurić-Kurtović, Tome Gerića, Hinka Gudaca, Miljenka Horvata, Hrvoja Šercara, Petra Jankelića, Ive Friščića, Vere Fišer itd.²³

Josip Vaništa (1924.) bio je zaokupljen konstrukcijom osjećanja (jednim od problema metafizičkog slikarstva). Njegovo je slikarstvo metafizičko samo u početnoj fazi, kada su nastali onirički organizmi, koji su predstavljali metafizičku konkretizaciju racionalnog i iracionalnog („*Kompozicija*“ 1956). Nakon toga, njegovo slikarstvo izgubilo je dodir s metafizičkim i nadrealističkim ishodištem. Albert Kinert (1916.) ušao je u nadrealizam 1953. Bavio se pitanjima traganja za izlazom ili omamljenošću snom, a prestao je biti nadrealist kad je egzistencijalnu simboliku tih perspektiva sveo na pitanje vizura. U slikarstvu Biserke Baretić (1933.) vidljivi su znakovi mučnine, simboli nelagode i uzetosti; vidi se i opsjednutost propadanjem ljudskog, strahom, tjeskobom. Godine 1959/1960 nestaju figure, a ostaju široki podzemni pejzaži koji podsjećaju na golema uvećanja skalpelom razgoličena tkiva. Nadrealistički opus Ordana Petlevskog (1930.) prožet je samorazornom konfesionalnošću. Vinko Bavčević (1930.) koristio je postupak grataža za ljuštenje ravnomjernog nanosa kojim je prethodno pokrio čitavu površinu – što je bila nesvjesnija ta gesta, to je bila nadrealističkija. Problematiku njegovog slikarstva činili su energija sna, pretakanje irealnog u realno. Zora Matić (1923.) doprinijela je nadrealizmu svojim prostornim halucinacijama i podsvjesnim životinja („*Dinamična figura*“), muzičkim grafikonima (interpretativni automatizam).²⁴

²³ Gamulin, Grgo, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, Naprijed, Zagreb, 1987., str. 521 - 523

²⁴ Zidić, Igor, Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo, u: Život umjetnosti, ¾, 1967, str. 31 – 35

Rani poetski nadrealizam Drage Ivaniševića (Albert Jordan) (1907.)²⁵ prethodio je Pariškim akvarelskim tuševima iz 1937. godine. Stil bi mu se mogao staviti u raspon između Matissea i Picassa. Stvaralaštvo Nives Kavurić-Kurtović (1938.)²⁶, koje počinje šezdesetih godina, naginjalo je nadrealističkim tendencijama čak i kad ga nije pokrivalo u potpunosti. Prva, tzv. *crna faza*, obilježena je teškim prizorima ispunjenih raspadajućim antropomorfnim oblicima, koji su bili povezani s nadrealizmom i fantastikom. Slikala je figurativno, rastvarajući unutrašnji simbolički svijet koji je upotpunjavala kolažiranim detaljima i dopisanim naslovima. „...*njezino stvaralaštvo simbolizira osobnu muku, ranjivu poziciju i preosjetljivost osobe koja ne pristaje biti dijelom sredine nego se od nje odmiče formiranjem unutrašnjeg svijeta. Samo oslikano polje (platna, papira, daske, lesonita) postojana je membrana iza koje funkcionira fikcionalno mjesto, iako se autorica u mnogim slučajevima referira na stvarnost; ispred djela supostojimo nemoćni sudjelovati i razumjeti sve fizičke i duhovne prijepore o kojima govori.*“²⁷ Po izrazu, umjetnica je bliska enformelu, za oblikovanje koristila je materiju kao i nađene ili odbačene predmete, pri čemu je potrebno naglasiti i angažman tijela pri samom stvaranju (zbog formata). Karakteristike su njezinog stvaralaštva spontana subjektivnost (neodvojiva od podsvjesnog i oniričkog). Bila je uspješna u filtriranju aktualnih likovnih zbivanja šezdesetih godina, poput nove figuracije, novog realizma ili muralizma. Na radovima je ispisivala riječi/naslove/dijelove rečenica/teško shvatljive fraze čime podsjeća na Seissela u njegovoj nadrealističkoj fazi. Njezino stvaralaštvo može se karakterizirati kao autobiografsko u izraznom (a ne opisnom) smislu. Važnu ulogu u njezinim radovima imao je crtež koji je upotpunjavala bojom. U ranijim djelima, oblici i crtež međusobno su se prožimali s materijom koja se spaja s riječima (neovisno o tome imaju li smisao). Devedesetih godina počela se izražavati drugačijim sredstvima: uvela je papir i tekstil kojima je modelirala površine, uvodeći narativne elemente (koji su izostajali u ranim radovima).²⁸ Nezaobilazan je

²⁵ Drago Ivanišević (Albert Jordan) (1907.) rođen u Trstu; studirao je u Beogradu, Rimu, Firenci, Parizu. Pisao je pjesme, počeo kao nadrealist, bavio se i slikarstvom, u tehnikama koje su mu bile dostupne, u: Gamulin, Grgo, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, Naprijed, Zagreb, 1987., str. 518

²⁶ Nives Kavurić-Kurtović (1938.) rodila se u Zagrebu, a diplomirala je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1962. godine (grafički odjel), nakon čega je bila suradnica u majstorskoj radionici Krste Hegedušića do 1967. Od 1983. godine predavala je na Akademiji likovnih umjetnosti, u: Križić Roban, Sandra, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013., str. 107

²⁷ Isto, str. 107

²⁸ Isto, str. 107 – 112

literarni, tj. deskriptivni aspekt slikarstva Zlatka Boureka (1929.)²⁹ koji je ostvarivao kombiniranjem nadnaravnog, fantastičnog, ali i stvarnog što na prvi pogled djeluje kao besmisao, no iz toga se mogu iščitati osobni iskazi, raspoloženja i opterećenja zbiljom. „*Povorke napola živih stvorenja i mrtvaca, iskešeni likovi i ljepotice bujnih atributa, predimenzionirana i pomalo rastočena tijela te humanoidne letjelice raspoređeni su u zanimljivo osmišljenim, tek elementarno naznačenim prostorima.*“³⁰

Rubni dio nadrealizma činili su Hajrudin Kujundžić, Boris Dogan, Ferdinand Kulmer, Ivo Gattin, Hinko Gudac.

Na jednom mjestu okupljeni su „naivni“ i „primitivni“ zbog fantastičkih obilježja. Usporedno javljanje više tendencija (npr. realistička i fantazijska) upozorenje je na neprogramatsku narav njihove nadrealitičnosti.

Naivna, primitivna fantastika Ivan Generalić (1914.) temeljila se na sagledavanju svih pojedinosti, uvodio je red u kojem veličine i količine određuju značenje („*Pijetao na krovu*“ 1960, „*Pijetao na stolu*“, 1954). Matu Skurjenog (1898.) odlikovala je dinamička invencija – pokret. Predmeti su polivalentni. Razbijao je nadrealističku dijalektičku cjelovitost svijeta u dualistički motiv zemnog – pitanja o nesvjesnom pretvaraju se u pitanja o zagrobnom („*Zli anđeo*“, 1959). U djelu se Ivana Večernaja (1920.) fantastično i nadrealno javljalo samo povremeno, bio je sklon naraciji. Ivan Rabuzin (1919.) okretao se animističkoj nadrealnosti – stilizacija prirode kao humanizacija ili ispravak božjeg djela. („*Moj zavičaj*“, 1961, „*Bijeli cvijet*“ 1962). Franjo Dolenc (1930.) slikao je interijere osvjetljene sjećanjima – nema drugog svijetla ni sjena.

²⁹ Zlatko Bourek (1929.) rodio se u Požegi, diplomirao je kiparstvo i slikarstvo na Akademiji za primijenjenu umjetnost u Zagrebu 1955. godine. Slikarski opus crtača, scenografa, kostimografa, autora animiranih filmova i skulptura, manje je poznat, iako je neosporna vrijednost njegove fantastične figuracije koja bi se mogla usporediti s radovima Georgea Grosza (na osnovi groteske, ironije i pučkog humora). Školovanje na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Zagrebu utjecalo je na slobodan odabir medija i načina pristupa temi. Scene je radio poput scenografija ili je u slike unosio reljefe čime je pridonosio nelogičnosti prikaza, u: Križić Roban, Sandra, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013., str. 112 – 113

³⁰ Isto, str., 112 – 113

Elementi groteske, humorističnosti, kritičnosti, karikiranosti, prenaplašenosti nakaznog nalaze se u djelima Ivana Lovrenčića (1917.), Antuna Babića (1913.) i Zlatka Boureka (1929.).

Prema nihilizmu stremili su Marčelo Brajnović (1934.), Vasilij Jordan, Ladislav Šoštar i Josip Bifel. Marčelo Brajnović (1934.) unio je u naš nadrealizam dozu egzaltiranosti, egotizma i mistifikacije: „*Apsurdno je neograničeno, nadrealističko je i apsurdno, nadrealizam, dakle, nema granica. Po toj dinamici paradoksa koja čitav nadrealistički pokret prikazuje kao eminentno ironičan prema svemu što je logično, dosljedno, konzistentno, definirano, izmijenjeno (...).*“³¹

³¹ Zidić, Igor, Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo, u: Život umjetnosti, ¾, 1967., str. 37 – 44

3. MILJENKO STANČIĆ (1926. – 1977.)

Miljenko Stančić rođen je 1. III. 1926. godine u Varaždinu, u siromašnoj porodici željezničara kao drugo dijete Valenta i Marije, nakon smrti šestomjesečnog brata Slavka koji se, kao tema, često provlačio kroz njegovo slikarstvo. Tri godine kasnije rodila mu se sestra Milena. Ljubav prema likovnom izražavanju otkrio je već 1933. godine krenuvši u pučku školu, što je rezultiralo samostalnom izložbom u sklopu škole već 1935. Kao što je sam naveo:

„Olovka u mojoj ruci je crtala. Samotan i u živahnom školskom dvorištu, prožet strahom od svih autoriteta, uspokojavao sam se pred svojim ormarom s knjigama.“³²

„Imao sam samostalnu izložbu već 1935. u osnovnoj školi. Bila je to monstr izložba u jednoj gimnastičkoj dvorani – puno crteža od poda do stropa. Zabili smo ih raskošnim brojem rajnsnegla na zidu. Mislim da je već tada bilo nečeg profesionalnog u tom nastupu. Bilo je dosta odaziva kod dječje publike, ali i kod starijih koji su prolazili mimo škole.“³³

Godine 1937. upisao je varaždinsku realnu gimnaziju, gdje mu je profesor crtanja bio slikar i grafičar Ladislav Kralj-Međimurec, školovan na peštanskoj i bečkoj akademiji, koji je prvi počeo usmjeravati Stančićevo slikarstvo. U školi je radio nekoliko insenancija za dječje igrokaze u varaždinskom kazalištu. Lavislav Kralj-Međimurec, njegov profesor crtanja i slikanaja pisao je: *„Stančićevi su crteži bili radost za cijeli njegov razred, znajući da će satovi crtanja i protiv nastavnog plana proći u diskusiji. Često sam povezao njegova dostignuća sa cijelim razredom da se pouče i da im služe kao podstrek za rad. Šteta što je školska zbirka crteža sa izabranim Stančićevim radovima nestala za vrijeme rata. Korekture je pomno saslušao, no moj je utisak bio da će si prisvojiti samo ono što će biti potrebno za njegovo daljnje unutarnje zbivanje. Osjetivši kod njega neobičnu nadarenost, da ga svaka pa i najosjetljivija stručna pomoć može kočiti u njegovom individualnom razvoju nastojao sam ga prepustiti njegovom osebujnom likovnom formiranju. Radujem se da je izabrao slikarstvo jer*

³² Zidić, Igor, Miljenko Stančić (1926 – 1977), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1979., str. 174

³³ Isto, str. 174

sam strahovao da će kao eminentan čovjek po želji roditelja izabrati njima bliži poziv.“³⁴ – iz pisma upućenog iz Čakovca, 25. I. 1963.

Nakon srednje škole upisao je Akademiju likovnih umjetnosti u Zagrebu (1945.) slikarsko-nastavnički smjer, 1945. godine. Prvi je put izlagao, kao slikar, a ne više učenik, 1948. na *III. godišnjoj izložbi slikara i kipara Hrvatskog zagorja i Međimurja*. Diplomirao je 1949. godine nakon čega je nastavio postdiplomski studij grafike u specijalnoj školi profesora Tomislava Krizmana. Između ostalog, oslikavao je zidove Dječjeg doma u Varaždinu, strop Gradskog kazališta u Varaždinu, radio ciklus monotipija gdje do izražaja dolaze naročito nadrealistički i simbolistički elementi. I dalje je održavao kontakt s Varaždinom, sudjelovao je na brojnim redovitim izložbama umjetnika Hrvatskog Zagorja i Međimurja, uređivao je Pionirski dom.³⁵

Prvu izložbu u Zagrebu imao je s Josipom Vaništom 1952. godine u Muzeju za umjetnost i obrt izloživši tridesetak radova (pejzaži, intimni interieuri i groteske). Ta je izložba predstavljala novi dah u tadašnjoj hrvatskoj umjetnosti. Ljubo Babić je u Vjesniku u srijedu iz 24. IX. 1952. napisao: „*Već je za vrijeme njihova školovanja na našoj akademiji bila očita njihova nadarenost. Tu izuzetnu darovitost potvrđuje i sadašnji njihov prvi nastup u javnosti. Svakako se ta priredba već na prvi pogled odvaja i odskače u nizu pojedinačnih izložbi što su se priređivale u našem gradu i po svom likovnom sadržaju i po svojim rezultatima. Stoga valja posvetiti tom nastupu posebnu pažnju, pogotovo kad se kod te izložbe ne radi jedino o običnoj darovitosti mladih likovnih radnika, već je u toj izložbi pokazano više od same nadarenosti jer njihov dosadašnji pozitivni napor nesumnjivo ukazuje na mogućnost velikog i snažnog njihova budućeg razvoja.*“³⁶

Od 1952. godine, Stančić je radio kao stalni crtač i ilustrator u mnogim zagrebačkim listovima, revijama, časopisima, opremao je knjige, crtao portrete, bavio se scenografijom. Godine 1955 osnovao je grupu PETORICE s Josipom Vaništom, Valerijem Michiellijem, Ljubom Ivančićem i Ivanom Kožarićem., s kojom je održao samo jednu izložbu u Muzeju za

³⁴ Sabol, Željko, *Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija*, Zagreb, 1963. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 7 - 8

³⁵ Isto, str. 8

³⁶ Isto, str. 9

umjetnost i obrt 1955. u Zagrebu. U prvom planu bili su Stančić i Vaništa, čije je suradnja ovom izložbom prekinuta. Prema riječima Miljenka Stančića: „Vaništa i ja nastupili smo 1952. godine poslije nekoliko zajedničkih studentskih godina, i ta početna suradnja (koja mi se još i danas čini izuzetkom u Zagrebu) dobila je nešto drugačiji smisao kad se g. 1955. pokušalo s proširenjem na veću skupinu iz naše generacije (Michieli, Ivančić, Kožarić, Džamonja i drugi). Zamisao o zajedničkom izlaganju javljala se sporadično, ali je osuječena višestrukim odbojnostima. I bolje su iskrene umjetničke protivnosti nego lažne grupe.“³⁷

U travnju i svibnju 1955. godine boravio je u Francuskoj, odakle se zagrebačkom Novom listu javljao podliscima. Feljtone je pokoji put popratio croquisima parisko-versailleskih motiva (po uzoru na Seurata).

U zagrebačkoj *Galeriji suvremene umjetnosti*, u travnju 1956., izložio je „*Stare varaždinske dopisnice*“, crteže koji predstavljaju vrhunac njegovog grafičkog izraza.

Godine 1958. imao je izložbu „*Kako nastaje slika*“ u suradnji s Radničkim sveučilištem, iduće godine primio je Nagradu grada Zagreba za sliku „*Djevojka i skitnica*“ te se okušao kao scenograf na uprizorenju Krležine drame „*U agoniji*“, a imao je samostalnu izložbu na otočiću Saint-Louis (Galerie Lambert). Mapu od osam litografija u boji objavilo mu je izdavačko poduzeće „*Naprijed*“ 1960.³⁸

Sudjelovao je na mnogobrojnim kolektivnim izložbama u zemlji i inozemstvu, 1960. postao je član internacionalne grupe FANTASMAGIE s kojom je izlagao u Bruxellesu, Charleroi i Genevi (grupa ortodoksnih nadrealista sklonih površnim efektima – izdvajao se svojom introvertiranom meditativnom individualnošću i tehničkom izvedbom).³⁹

Bio je izabran za docenta na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu, u međuvremenu boravio je u Francuskoj (1961.) gdje je u Rennesu vidio sliku Georges de la Toura „*Novorođenče*“ koja mu je uvelike bila uzor.

³⁷ Zidić, Igor, Miljenko Stančić (1926 – 1977), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1979., str. 178

³⁸ Isto, str. 179 – 180

³⁹ Sabol, Željko, Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija, Zagreb, 1963. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 10

Velika priznanja dobio je izložbama u Bruxellesi i Parizu na kojima je izložio neka nadrealistička djela, 1962. godine. Na *II. trijenalu likovnih umjetnosti* u Beogradu (1964.) dobio je nagradu za slikarstvo. Gostovao je u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1967., a ponovno je izlagao u Galerie Lambert 1969. godine. Moderna galerija JAZU u Zagrebu priredila mu je retrospektivnu izložbu: „*Miljenko Stančić. Slike, crteži 1951/1970.*“, a iste godine (1970.) postao je redovni profesor Akademije likovnih umjetnosti. Godine 1975. pripremao je izložbe u Varaždinu i Zagrebu koje pokazuju kontinuitet u slikarstvu, ali i novosti koje je uvodio osobito u rukopisu: u naglašenoj ekspresivnosti linije i namaza (u koji su, nema dvojbe, ugrađena i neka iskustva informala) i – napokon – u analogičkim ili nadlogičnim sintezama oblika.

Prvu mapu serigrafija (četiri lista) izdala mu je općina Varaždin 1976., a druga mapa bila je tiskana iduće godine, na temu varaždinskih dopisnica.

U Varaždinu je osnovan Odbor za osnivanje Zbirke slika Miljenka Stančića, u prostorijama Gradske vijećnice otvorila se stalna izložba njegovih varaždinskih motiva.⁴⁰

Imao je četrdesetak samostalnih i oko dvjesto pedeset zajedničkih nastupa što svjedoči o njegovoj hiperprodukciji koja se počela dešavati u kasnijim godinama. Radio je po najstrožim estetskim i metierskim kriterijima, radeći djela zbog kojih je „u sebi krvario“, no znao je i podilaziti publici stvarajući skromnija djela ili pak varirajući slične motive zbog čega je postao veoma popularan (izložbu u zagrebačkoj Galeriji Studentskog centra 1961. godine vidjelo je dvadeset dvije tisuće posjetitelja; izložbu u ljubljanskoj Maloj galeriji 1960. godine vidjelo je petnaest tisuća posjetitelja). Mnogi su mu, u ranim sedamdesetima, zamjerali da je izdao svoje mogućnosti te umjesto da bude slikarom europskog formata, zadovoljio se biti slikarom kojem se dive njegovi sugrađani. Nazivali su ga tradicionalistom, pasatistom, pa čak i kičerom, a on je stalno naglašavao da mu je Varaždin „*mjera i obrazac*“.⁴¹

Umro je 13. svibnja 1977. godine te je sahranjen u obiteljskoj grobnici, na varaždinskom groblju.

⁴⁰ Zidić, Igor, Miljenko Stančić (1926 – 1977), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1979., str. 181 – 186

⁴¹ Župan, Ivica, Slikar A i B produkcije, Zarez: Dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja, <http://www.zarez.hr/clanci/slikar-a-i-b-produkcije> (8. 11. 2014.)

4. NADREALISTIČKO SLIKATSTVO MILJENKA STANČIĆA

Stančić je smatran začetnikom nadrealizma u Hrvatskoj iako se njegovo slikarstvo svrstava još i u magični realizam, metafizičko, fantastično, fantazmagorično.⁴² Zidić ga naziva genijem našeg poslijeratnog slikarstva.

Prvi put se upoznao s nadrealističkim pokretom tek upisavši Likovnu akademiju, nije ga poznao u rastućem razdoblju svojeg rada, no spontano mu se nametnuo kao izraz jer nije nametao određenu tehniku već se oslanjao na unutarnji model – nije važna priroda onog što se prikazuje, već sve dobiva neko novo, dublje, magično značenje.⁴³

4. 1. OPĆENITO O SLIKARSTVU

Već se na najranijim poznatim Stančićevim radovima, crtežima na pakpapi, koje je stvorio u dobi od šesnaest godina, može prepoznati njegovo veliko crtačko umijeće, scenska atmosfera, karikaturalne grimase, sposobnost zamjećivanja osobina (koje je preglasio dubokim sjenčanjima), kao i prikazivanje stiješnjenih odjeljaka; prostore je strogo omeđivao sumorno naznačenim linijama.

Stančićevo slikarstvo ima dualističku narav, tematski i motivski je tradicionalno, ali ima i elemente metaforičnog, fantastičnog, nadrealnog, čak i apsurdnog i grotesknog. Kroz cijeli svoj slikarski vijek ostao je u određenoj mjeri vjeran svom šifriranom govoru, rastvorenom tijelu svijeta, atmosferi koja je opisivala duh epohe kako ju je on vidio, no vidljivi su i otkloni, tako je kroz godine uvodio pojedine novosti poput gestualne apstrakcije, naznaka intenzivnije materičnosti.⁴⁴

⁴² Enciklopedija hrvatske umjetnosti, sv. 2, Zagreb, LZMK, 1996., str. 266

⁴³ Miljenko Stančić, Slike, crteži, grafike / [tekst] Krleža, Waldberg, Maroević, Maritimo dizajn, 2008., str. 20 – 21

⁴⁴ Križić Roban, Sandra, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013., str. 100 – 105

4. 1. 1. Kako gradi sliku

Prostore i oblike svojih slika gradio je širokim plohami, pretežitom monokromijom u rasponu od tek nekoliko tonova, a nepomična rasvjeta bila je ta koja je stvarala atmosferu tišine i sna. Stvarao je jednostavne oblike odbacujući sve sporedno, a likovi su nastajali suvereno tonskim rješenjima. Tama i bezbojna pozadina doprinosile su isticanju svijetlog volumena. Prihvatio je tradiciju u načinu slikanja (Pierro della Francesca, Georges de la Tour kao, Jan Vermeer), no oblici i san Stančića u potpunosti su originalni.

Stančićeva misao da prije svake slike postoji tama jasno je izražena u njegovim radovima, gdje u svakom prizoru dominira mrak koji razbija svjetlost koja dolazi iz ponekog otvorenog prozora ili prodire sa strane, lagano osvjetljavajući predmeta i lica. Ono što je osvjetljeno, živo je, mrak koji guta slikarstvo, guta i predmete. Pred-metnutost simbolizira postojanje – osvjetljena lica i leđa u mraku tumači kao neizvjesnost egzistiranja.⁴⁵

„Slika je svjetlost, vlastita svjetlost. U tami, koja postoji prije svake slike, taloži se i odražava ona ljepša stvarnost. Posežući prema njoj, osjećam njenu trajnu neodredivost i mnogoznačnost. Kontrolirati te pobude koje pokreću, usmjeruju u meni slikara, u stvari, graniči kao i svaka druga introspekcija s nemogućim, njihovi me elementi prožimlju.“⁴⁶

Najveću draž njegovim slikama daje atmosfera sugerirana difuznim svjetlom koje se rasipa po licima i pejzažu. Figure i predmeti kao da lebde u sfumatu blijedo-zelene, žute, smeđe i narančaste boje. Tim svjetlom postiže gotovo nadrealističke efekte, poetičnu viziju stvarnosti. Granice između boja i oblika, u drugom planu, date su u prijelazima. Njegovi oblici su kubistički, a strogost je razbijena fragmentima sa naglašenom materijalnošću.⁴⁷ Svjetlo je

⁴⁵ Zidić, Igor, Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo, u: Život umjetnosti, ¾, 1967, str. 28.

⁴⁶ Miljenko Stančić: Slika je vlastita svjetlost, u: Vjesnik – Nedjelja, 26. XII. 1965. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i Novih majstora)

⁴⁷ Pajin, Dušan, Slike Miljenka Stančića, u: Večiti Suton, Student, Beograd, 7. IV. 1964. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i Novih majstora)

razrijeđeno maglom što stvara opčinjavajuću liniju nerealnosti, modulacijama svijetla tvore atmosferu u kojoj se nekad ne zna poprimaju li svijetla tijelo ili svijetlo zrači iz materije.⁴⁸

Najbolje opise i objašnjenja svog slikarstva dao je sam Stančić. Kao slikar tišine koji je tragao za najdubljim sadržajima spoznaje o životu čovjeka, često je govorio kako su događaji na rubu sjećanja emocionalna potka slike. Svi događaji u subjektivnoj projekciji izgubili su dimenziju vremena, za njega, slika bi trebala podignuti prividno periferni akcent koji je sačuvala podsvijest u jednovremeno, aktualno ili trajno. Iracionalnost događaja neprestano se opire svim analizama i postupcima: „*U stvarnosti već davno iščezao, ovdje se neutješno budim... Trag na putu kroz bešćutni red trajanja.*“⁴⁹ Viktor Feller nazvao je njegovu ideju racionalno iracionalnom – naime, bojeći se doživljajne pustoši, traži temu koju može poetski obraditi, zatim ju osposobljava emotivnom simbolikom koja je često nadrealistički literarna. Formu i boju nije tretirao istovremeno kao ravnopravne dijelove izražajnog mehanizma, već se forma stvarala sama iz sebe i određivala se paralelno i u ovisnosti o boji i kompoziciji – prvo su iscrtane granice, a tek zatim nanesena boja.⁵⁰ Formom i strukturom vlada nesvjesna simbolična intencija koja ih stalno podčinjuje svojim postupcima sa strogošću koju nikakav suvišan detalj ne kvari i koji joj udjeljuje ozbiljnu otmjenost velikih slikarskih tradicija.

Ulice jednorednih kuća, presječene su horizontalama planova i obzorja, zatvorene vertikalama fasada s lijeve ili desne strane i opuštene u dubinu padajućom dijagonalom krovova. Na svima se pojavljuje bar jedna figura dječaka ili žene ili zvonik zadimljene lokomotive. Obično su slike zbite u prvom planu, dok je preostali prostor ostao čista ploha skoro bez ikakva znaka. S jedne strane aristokratska elegancija likova, s druge predstavlja viziju mračne i opasne stvarnosti. Likovi, čak kad se radi o intimnim scenama, promatraju hladno i distancirano, fascinirani uzajamnom nepovjerljivošću. Oko naivnog, smetenog, bolnog i tragičnog lica djeteta, stvorio je istovremeno precizan i netvaran svijet. U mračnom

⁴⁸ Hondermarcq, Jacqueline, osvrt na izložbu Miljenka Stančića, u: *Fantasmagorie*, 25, V. 1967. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i Novih majstora)

⁴⁹ I. B., Miljenko Stančić: Na rubu sjećanja, u: *Vjesnik - Nedjelja*, 15. VIII. 1965. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i Novih majstora)

⁵⁰ Feller, Viktor, Tjedne refleksije o umjetnosti: Miljenko Stančić – ULUH, 2-14. X, 19. X. 1964. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i Novih majstora)

interijeru u kojem se pojavljuje majka koja šiva, pokladni utorak siromaha, pruga, maske, trenuci „para-realiteta“, izražavao se diskretnom žestinom emocija čovjeka koji je prodro u tugu i čedne radosti života i kod kojeg se san i java bez prestanka miješaju.⁵¹

Branimir Cvetko pisao je: „*Možemo mi njemu pripisivati i romantiku i podilaženje malograđanskom ukusu jezivom istinom, spominjati Manea i Ferenea, kubizam, matematičnost i virtuoznost, no uvjerljivost jednog specifičnog svijeta, nacionalno-varaždinskom nitko mu neće osporiti.*“⁵²

Sam je pak govorio: „*Ja sam uvijek tražio oblik, simbol ili znak, koji je u svojoj maksimalnoj uopćenosti mogao ponijeti onu skrivenu, specifičnu, individualnu, moju malu strast, tegobu ili radost. Kad sam npr. slikao LJUBAVNIKE u onom njihovom raspadnom post-ludiumu, nastojao sam, potpuno bez straha od neizvornosti, da sav moj lični podtekst nose „najklasičniji“ oblici i najšire prihvaćeni znaci, dobivajući na taj način ovisno od snage sadržaja slike veći ili manji stilski pomak i osebjnost u draškavoj, pa priznajem, čak kadkad i opasnoj blizini banalnog. Slikajući varaždinske panorame, i naročito, moje posljednje ULICE, tražio sam isto tako ordinatu svih onih linija, što od bezbrojnih naših malih mjesta vode u srca osamljenih i otuđenih provincijalaca. Uvijek sam vjerovao da je snaga u drskoj eksploataciji prosječne vizije, u njenoj neposrednoj blizini, u oplemenjivanju njene široke istinitosti i uvijek sam smatrao slabošću intelektualistički zazor i bijeg od tema, kojih se jučerašnjica zasitila i metoda, koje prosjek vulgarizirao. Sigurno ste zamijetili, da sam posljednjih godina mjesto mojih prvobitnih metafora, na izvjestan način nečitljivih, ustupio realističnijim transpozicijama.*“⁵³

⁵¹ Rey, Stephane, Miljenko Stančić, u: Le Phare dimanche, 28. V. 1967. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i Novih majstora)

⁵² Cvetko, Branimir, O stvaralaštvu Miljenka Stančića, u: Varaždinske vijesti, br. 1131, 4. VIII. 1966., str. 9

⁵³ Miljenko Stančić, Što je nakalemljeno, ostalo je nezrelo, u: Vjesnik, 27. IX. 1964. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i Novih majstora)

4. 2. CIKLUSI

Stančićevo slikarstvo se ne može pratiti jednolinijski, kronološki, njegovo djelo se formira u problemskim, a ne vremenskim cjelinama. Njegovo slikarstvo bi se grubo moglo gledati kroz četiri osnovna ciklusa – prvi je predstavljen varaždinskim vedutama, pejzažima, drugi ciklus je polufiguracija/apstrakcija s likovima u interijerima, zatim dolazi erotski ciklus i na kraju nadrealistički.

4. 2. 1. Ciklus varaždinskih veduta i pejzaža

Na svojoj prvoj izložbi (1952.) navijestio je temelj iz kojeg je crpio svoje slikarstvo, vedute Varaždina, u pejzažu. Naglašena je povezanost između umjetnika i njegovog grada, ni jedan naš drugi grad nema tumača i umjetnika kao što je Stančić. Njegovo slikarstvo nije samo dopadljivi sklad boja i oblika već i daleko više od toga, originalan pristup tematici koja je koliko varaždinska, toliko i intimno njegova, Stančićeva i stančićevska. Karakterističan Stančić vidljiv je u „*Pustoj ulici*“ (1964.) s bojama toplog sjaja, intimnosti kućnog ognjišta, blizinom susjedstva ili vlastitog djetinjstva utopljenog u maglovitim uspomnama. Oblici su jasni i sjajni – sjaj označuje vrijednost čak i kad su boje tamne. Tamni kolorit, utonulost u tamu stvara ugođaj, lirsku, toplu, privlačnu melankoliju grada koji je ponovo otkriven, ponovno ostvarenih doživljaja, likove iz djetinjstva koji ponovo postaju sugestivni likovni doživljaji. Stančić je (ponovo) otkrio grad svojim sugrađanima, ali i poklonicima umjetnosti.⁵⁴

Slika „*Sv. Florijan*“ (1952.) prikazuje motiv kojemu se slikar često vraćao. Slikom dominiraju sukobi horizontala i vertikala. Pejzaž „*Sv. Florijan*“ (1956.) spušta se linija horizonta, u dominaciji neba vidi se utjecaj nizozemskih pejzažista.

Pejzaž je služio za simboličko izražavanje, predstavlja likovnu materijalizaciju slikareva temperamenta. Prijenosnik tog simbola je motiv, skup određenih prostornih podataka,

⁵⁴ Rijavec, Armin, Lirska melankolija: Grad i njegov umjetnik, u: Varaždinske vijesti, 9. X. 1968. broj 39., str. 4

organizacija konkretnih prostornih činjenica, ali na način da pronade neku opću uporišnu srodnost kako mu djelo ne bi postalo samo njihova „slika“, već samostalan i cjelovit organizam. Kod Stančića je to svjetlost, kao i potenciranje konstrukcije, volumeni su geometrizirani što pridonosi ekspresivnom djelovanju i zadržavanju na bitnom.

Slika „*Varaždinska ulica*“ (1955.) prikazuje prazni ulicu, geometriziranim kućama koje se prostiru u perspektivi vlastitih sjena. Na ovoj slici pojavljuje se motiv starog plakata na zidu koji će pojavljivati u još nekoliko slika: „*Stari plakati*“ (1956.), „*Stari plakati II*“.

Slika „*Stara kuća*“ (1961.) prikazuje ljuštenje grada. Kolica sladoledara pred starom kućom. Prevladavaju kvadratni oblici, način slikanja je divizionistički, a koloristički udari dobivaju funkciju samostalnih materijalnih čestica.

Pejzaži „*Sv. Uršula*“ (1957.), „*Varaždinski trg*“ (1957.) primjer su variranja svjetlosti i njezinog formativnog djelovanja. Sve se zbiva u nekom poremećenom snu, na nekoj jučerašnjoj sceni. „*Panorama*“ (1961.) predstavlja sintezu između plošnog i divizionističkog slikanja. „*Sumračni krajolik*“ (1960.) kao panorama.⁵⁵

Stančićev Varaždin simbol je sadržaja i energija duhovne mobilnosti slikara. Njegova posebnost počiva na neusporedivoj vještini i na bliskosti baroknoj provinciji (koji služi izbjegavanju ponavljanja općih mjesta svake simbolike.

S vremenom je specifični ambijent nadjačao individualnu imaginaciju, a takva produkcija je primjer ponavljanja jednog općeg znaka na uštrb specifičnih. Stančićevi radovi počeli su odgovarati predodžbama publike. No, posljednje dvije godine bile su u znaku obnove: „*prvo su se počeli javljati znaci iščašenosti i izvrnutosti svijeta; šetači naglavce, nebeski izletnici (kao u Chagalla). Onda ih je slikar tresnuo o zemlju, pa noćnim, bolesnim, umjetnim svjetlom potražio iznakaženost i grč: redaju se tako prizori obični u običnoj, svakodnevnoj surovosti i fantastični od nesnosne blizine grimase. Izostala je nadrealistička kombinatorika i korakom kojim izlazi iz kruga tradicionalnog nadrealizma ulazi Stančić u krug tzv. nove figuracije koja svoj život zahvaljuje obnovi savjesti*“.⁵⁶

⁵⁵ Sabol, Željko, *Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija*, Zagreb, 1963. (rukopis, Fond Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 15 - 17

⁵⁶ Zidić, Igor, *Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo*, u: *Život umjetnosti*, ¾, 1967, str. 30

4. 2. 2. Ciklus interijera

Paralelno s pejzažima nastajao je i drugi ciklus, s motivima interijera, ispunjenih figuralnim kompozicijama. Tu se slikar vraća uspomenama na djetinjstvo, dom, bijedu.

„Upoznavši već zarana odbojnost i stanovit strah od vanjskoga svijeta i njegove indiferentne, često otuđene materijalne zbilje Stančić neprestano i uporno introspektivno ponire u svoju intimu, otkrivajući u njoj jedinu izvornu mogućnost tvarnog, ponovljenog postojanja.“⁵⁷

U okviru ovog ciklusa više puta je varirao temu „mrtvo dijete“. Prikazuje praznu sobu sa siromašnim odrom na kojem leži dječak – njegov brat, tek nedavno preminuo. Prekriven je bijelim pokrovom koje se na napetom dijelu ljušti i pretvara u viskoznu tekućinu koja se spušta na odar, razapevši niti do tla i ruba stola u prednjem dijelu prostora. Kroz vrata sobe vidi se pusti i beskrajni pejzaž.⁵⁸

„Odar dječaka“ (1954.) prikazuje motiv koji je obrađivao u više navrata, njegovog mrtvog brata, u lijesu, prekrivenog platnom, na nosilima, kraj kojeg stoje čovjek i drugi dječak tek naznačenih fizionomija.

U formalnom smislu, uvodi i naglašava trokutaste oblike. Približava se literaturi. *„...ali Stančić poznaje tu opasnost i prevladava je spoznajom da lirika u slikarstvu nije i ne može biti balast, već kvalitet i posebna karakterizacija, a za to je nužno da ona bude eksplicirana pročišćenim slikarskim jezikom. A ta je spoznaja s uspjehom provedena u većem broju Stančićevih djela koja smatramo relevantim za njegovu estetsku valorizaciju.“⁵⁹* – naglašava trenutke života koji su ključni za unutrašnje događanje.

Sličan ugođaj ostvaren je na prizorima mladenačkih uspomena, u kojima se život javlja kao poetska tajna koja se nameće smirenom lirikom čovjeka na kraju puta. Tu spada slika *„Ljubavna pjesma“* (1954.) koja ostavlja dojam da se trzaj struna tek zamrlog zvuka instrumenta odražava samo u drhtajima prstiju ljubavnika.

⁵⁷ Sabol, Željko, *Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija*, Zagreb, 1963. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 18

⁵⁸ Zlamnik, Vlatko, *Predavanje u Čakovcu*, IV. 1962. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 3

⁵⁹ Sabol, Željko, *Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija*, Zagreb, 1963. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 19

U ovom ciklusu također postavlja pitanje o općem položaju čovjeka i umjetnika u vremenu. – Slika „*Karas*“ (lik neshvaćenog slikara koji propada u provincijalnoj atmosferi koja nema sluha za umjetnost te završava samoubojstvom) je simbolički prikaz položaja našeg umjetnika. „*Slikar skitnica*“ (1959.), „*Obitelj čuvara pruge*“ (1960.)

Dvije figuralne kompozicije s motivom kartaša: slika „*Kartaši*“ (1957.) i „*Kartaši u Interieuru*“ (1957.). Na obje slike prikazani su likovi oko stola koji dominiraju na prvoj slici, dok je na drugoj naglasak na interijeru, na prvoj slici izvor svjetla nije jano definiran, dok je na drugoj slici izvor svjetla prozor s desne strane.

Problemi prostora dolaze do izražaja u slikama koje su pod utjecajem tzv. simultanog dekora. Slika „*Povratak*“ (1959.) značajna je po metodi rješavanja prostora prema principu simultanizma. Stančić ju je opisao: „*Čovjek koji dolazi iz rata ili nekog drugog nevoljnog odsustva, zatiče kuću svoje mladosti porušenu. Kao u nekom kazalištu mrtvih, za stolom mu se ukazuju konkavne udubine njegovih dragih, a pred vratima pas koji ga je nekad veselo dočekivao, na gredi ptica, na kraju hodnika pričinilo mu se kao da vidi malu figuru sebe samoga iz davnih dana. On pruža ruke, ali se ne zaustavlja. Bila je to samo utvara. Vjetar kroz ruševinu, pogled kroz razbijena vrata na daleku ravnicu. Odisej bez sretna povratka. On će proći i otići, neće se zaustaviti.*“⁶⁰

U ovom ciklusu kao da je sa svakodnevnih stvari nestala oznaka svakodnevnosti, san i java dobivaju podjednaku važnost. Primjerice u slici „*Poklade siromaha*“, „*Stari plakati*“ (1957.), „*Vojnički rastanak*“ (1959.) Tu su brojne slike o intimnosti obiteljskog života.

⁶⁰ Sabol, Željko, *Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija*, Zagreb, 1963. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 24 - 25

4. 2. 3. Erotski ciklus

U ovom su ciklusu u osnovi erotski kompleksi s narativnom tendencijom. Odras su umjetnikove strasti, ljubavnog žara koji gori između pejzaža, slobodnih prostora i zidova, pustih ulica grada.

Stančić opisuje sliku „*Ljuštire ljubavnika*“ (1960.) riječima: „*Oni su bili na ovom bijelom ležaju, zagrljeni, ali ih više nema, u zidu su tragovi njihova odlaska: perforacija nastala njihovim prolaskom kroz stijenu. Tako prolaze sve ljubavi. Ovaj ležaj nalikuje sada na stol, a čahure njihovih tijela na ostavljene mrtve plodove. Tek tu i tamo vidi se malo zelenila koje je nekad kolalo njihovim tkivom.*“⁶¹

Na slici „*Svadbena poljubac*“ prikazan je isti fenomen ljubavnog odnosa, za stolom gdje je završila svadba, sjedi magarac-mladoženja i mlada s glavom gljive, golim grudima pomiješanim s voćem na plohi stola. Magarac zubima dere svadbenu tortu, kopito mu leži preko njezinih grudi, a njezina noga seže ispod stola za svadbenim prstenom. Svadbena svečanost je gotova, a kroz prozor se vidi sivi život koji započinje. *Stančić je za ovu sliku rekao: „Svi mladoženje su takvi magarci, a sve nevjeste gljive.*“⁶²

Slika „*Interiur vesperal*“ (1959.) predstavlja povratak cjelovitijim oblicima. Interieur s tri paralelne prostorne cjeline, vertikalno raščlanjen. Desno se javlja motiv ljubavnika koji se ponovno obrađuje na slici

„*Ljubavnici*“ (1962.) dva tijela (lirske predodžbe tijela) na postelji, pored prozora na čijem se staklu vidi odraz lica djevojke.

„*Slikar skitnica*“ (1959.) je također primjer pada u ilustrativnost. Lik slikara pred praznim platnom, umjesto kose ima lišće loze, rastvorene unutrašnjosti kroz koju se nazire pejzaž, na ruci nosi jednu pticu, druge dvije sa strane.

Mnoge slike (ali i crteži i monotipije) s motivima pretežito erotikog karaktera izrazito su fantastične i subverzivne orijentacije. „*Ljubavnici*“ (1951.) su prikazani u realnim proporcijama i stavovima, no bez lascivnosti, „*Nagovaranje*“ (1951.) uvodi distorziju i

⁶¹ Zlamnik, Vlatko, Predavanje u Čakovcu, IV. 1962. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 4

⁶² Isto, str. 4

hipertrofiju udova, „*Preobražaj*“ (1951) donosi tijela i glave u neantropomorfnom obličju; u monotipiji „*Metamorfoza*“ udovi i glave zagrljenog para se stapaju, u istoimenoj slici iz 1954. uvodi ženski akt u naručju muškog lika s atributima magarca.

„*Ljubavnici u potkrovlju*“ (1952.), „*Zagrljaj*“ (1953.) su oniričke erotičke vizije u kojima su se ljudski oblici pretvorili u ljuske, prazne i napuknute oklope. „*Svadba*“ (1954.) je primjer raščovjećenih figura: *muškarac – magarac* i *žena-gljiva*; „*Djevojka cvijet*“ (1954.) ima glavu u obliku časke slaka; „*Milosrđe*“ (1953.) predstavlja korak prema grotesci, a „*Rasap sna*“ ulazi u morbidno s prikazom vlaknastih i ljepljivih dijelova korpusa koji se izvlače poput paučine. „*Otvorena vrata*“ (1959.) ublaženija je verzija prethodnih motiva.

Stol predstavlja simbol zajedništva (obitelji, prijateljstva, kartaško druženje), a krevet je simbol sna i samoće (čak i u dvoje). „*Ljuštore ljubavnika*“ (1959.), prikazujući napuštena korita tijela iz kojih su iznjedrile duše, preobrazile se predstavljaju metafizičku ideju njegovog slikarstva, varijante naslovljene „*Ljubavnici*“ (1955, 1960, 1962.) osvjetljava neprirodna oštra svijetlost, a izvanjska nježnost kao da nastoji ublažiti distancu među njima. „*Venera iz potkrovlja*“ (1962.) i „*Odmor ratnika*“ (1962.) unose porugu i ironiju.⁶³

„*Ali, ovdje su ljubavnici podignuti, poneseni kao nekim plamenom, koji baca na njihovo meo divlja crvenila. Njihovo je sjedinjenje tako potpuno da dostiže točku prozirnosti, gdje tijelo jednog bića može biti viđeno kroz tijelo drugog, u vrhunskoj egzaltaciji jedinstvene ljubavi, koja je bila u središtu preokupacija Andrea Bretona.*“⁶⁴

⁶³ Krleža, Waldberg, Maroević, Miljenko Stančić: *Slike, crteži, Maritimo dizajn*, 2008., str. 38 – 45

⁶⁴ Isto, str. 22

4. 3. NADREALISTIČKI CIKLUS

Gotovo da se topi granica između prethodnog, erotskog ciklusa i onog koje je likovna kritika nazvala nadrealističkim. Pitanje nadrealističkog karaktera djela Miljenka Stančića problematično je kao i svaki pokušaj formalno-nominalne klasifikacije koji često djelu onemogućava izvorno djelovanje koje bi ono inače moglo postići (smatra se da su iscrpljene sve njegove dimenzije dimenzijama sistema u koji je uvršteno). Stančićevo slikarstvo može se nazvati nadrealističkim samo uvjetno, zato što bi svođenje njega kao profiliranog slikara samo pod okvira nadrealizma značilo neku vrstu ukalupljanja. Možda bi bilo bolje njegovo slikarstvo nazvati magičnim ili poetskim nadrealizmom. U svakom slučaju, nadrealistička estetika prisutna je, na određeni način, otpočetka u djelu Miljenka Stančića, a ne samo u djelima koja kritika naziva nadrealističkima. I u „*Staroj ulici*“ (1955.) kao i u „*Sv. Florijanu*“ primjećujemo „*stančićevski*“ nadrealizam – pristupačan, psihološki razumljiv, bez proizvoljnih zagonetaka.⁶⁵ Predstavlja originalnu verziju našeg nadrealizma povezanog s metafizičkim. Njegovu metafiziku čini svijet oduzete akcije.

Osobine Stančićevih djela koje ga približavaju nadrealizmu su neprestano aktiviranje i reaktiviranje podsvjesnih, nadstvarnih imaginativnih impulsa, kao i subliminalni libido, potisnuti erotizam. Otkrivanjem dalekih stvarnosti snova otkriva sakrivene strane čovjeka. Uvijek je naglašena slikareva imaginacija i senzibilitet, otvaraju se prostori u kojima pojmovi moguće i nemoguće, prošlo i buduće, blisko i daleko, mrtvo i živo, gube svoja suprotna obilježja, slikar se kreće u svijetu oslobođenom svih vanjskih odnosa.⁶⁶

Vrlo je rano stvorio svoj slikarski koncept koji se razvijao od fantazmagoričnog i fantastičnog prema nekoj vrsti nadrealizma kojeg se dotadašnje hrvatsko slikarstvo gotovo nije doticalo. Već je time predstavljao jaku alternativu našem slikarstvu pedesetih godina – temama, oblicima, duhu i smislu. Njegovo slikarstvo kritika je nazivala *magičnim realizmom*, *metafizičkim*, *fantastičnim*, *fantazmagoričnim*, *kao i nadrealističkim* (ili pak primicanjem nadrealističkoj poetici) te *metaforičkim*. Sve se na njegovim slikama razlikuje od naših ostalih

⁶⁵ Zlamnik, Vlatko, Predavanje u Čakovcu, IV. 1962. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 4

⁶⁶ Sabol, Željko, Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija, Zagreb, 1963. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 31

figurativnih slikara: stvarnost kao polaznica pretvara se u nešto nadrealno, drugačije, dvoznačno. Interijeri sa stiliziranim likovima, obrisi varaždinskih krovova, opustjeli trgovi i ulice, kartaši, dječje igre pretapaju se u irealni fond, a glomazni likovi posljednjeg erotskog ciklusa nose sirovu ekspresiju no uvijek prevladava snovidna, statična, sjetna, melankolična, nostalgična, tužna, ponekad i egzistencijalna atmosfera.

Smatrao je da se umjetnost uči podjednako iz života i iz same umjetnosti, bio je otvoren za sva iskustva, u svojim djelima koristio je mnoge stilske kategorije te upravo zbog te sinteze stilova smatran je jednim od začetnika postmodernističkog slikarstva.⁶⁷

Radoslav Putar pisao je da je u njegovom nadrealizmu „biologija“ oblika ekspanzivnija i prožeta animalnom erotikom. Sve se zasniva na podacima snova, podsvijesti, subjektivnosti. Deformacije koje se pojavljuju na slikama često djeluju dosta uvjerljivo, ne iznenađuju.⁶⁸

On sam je pak o nadrealizmu rekao: „*Bilo je govora, ali ja nisam mislio kao moji kritičari. Većina naših interpretata, tražeći registre za pojedine stvaralačke ličnosti, strpala bi ih na silu u Proustove postelje i ljepila im gotove etikete. Životnost jednog izraza, dokazana u njegovom širokom prihvaćanju, ne daje se uvijek lako historijski definirati, pogotovo od suvremenika. Najmanje sam ja bio onaj koji bi kombinirao rekvizite surrealističkog teatra, niti sam s njim nadoknađivao nedostatak vlastite mašte, kao što to čini netko danas i ovdje. Na mojim svadbama bio sam prisutan, sa svojim sviračima sam sam svirao, a moje žene bile su stvarne i prisutne. Ono, - što čitav svijet prihvaća od nadrealizma, poslije tridesetih godina, izvjestan automatizam, funkciju sna u umjetničkoj potki, te njegove opće tekovine upotrijebio sam naravno i ja. No to su bila samo sredstva.*“⁶⁹

Nadrealistički elementi su simbol, groteska, karikatura, automatsko mišljenje, izraz strave pred malograđanskim svijetom. U ovoj fazi slikarstva približivši se grotesci, ustvari se udaljio od svojih temeljnih opredjeljenja koja se najbolje izražavaju u lirskome i kontemplativnome.

⁶⁷ Župan, Ivica, Slikar A i B produkcije, Zarez: Dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja, <http://www.zarez.hr/clanci/slikar-a-i-b-produkcije> (8. 11. 2014.)

⁶⁸ Putar, Radoslav, Miljenko Stančić: U svojim novijim slikarskim radovima, u: Prosvjeta (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora)

⁶⁹ Miljenko Stančić: Što je nakalemljeno, ostalo je nezrelo, u: Vjesnik, 27. IX. 1964. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora)

Likovno je bio figurativac koji se koristio iskustvima nadrealizma. Njegove figure, kuće, zidovi počeli su gubiti detalje ostajući na plastičnim bogatim i punim konturama, zatim su postali ljuštore u kojima se nečujno odvijao umrtvljeni život, nutrina tih ljuštura sve se više rastvarala.⁷⁰

U likovnom smislu, tu spadaju već spomenute slike iz erotskog ciklusa, „*Svadbeni poljubac*“ (1959.) i „*Svakidašnja pjesma*“ (1959.), simbolička figuralna kompozicija razvedenijih oblika. Atmosfera i konstrukcija pojedinačnih fizičkih odnosa je nadrealistička, prekrivena crvenim i plavim akcentima.

Slika „*Djevojka cvijet*“ (1954.) jedan je od prvih prikaza koji se mogu nazvati nadrealističkima. Prikazuje stiliziranu, osvjetljenu, poluodjevenu žensku figuru pred ogledalom, na čijem se vratu, umjesto glave, otvara čaška cvijeta. S desne strane nalazi se crna mačka. Na slici prevladavaju oble forme (umjesto rektangularnih oblika).⁷¹

„*Djevojka cvijet*“ i „*Svadba*“ (1954.) slike su pretvorbe, korijeni su biomorfizmu u erotskoj sferi (raznorodne forme halucinogeno se stapaju u organska, biomorfna čudovišta). Stančić kao presađivač udova – iz biomorfni dijelova stvaraju se antropomorfne cjeline. Logika kombiniranja: glava, krošnja i cvijet u sinonimi. Biljka je usporedba za nešto što po unutrašnjem zakonu, raste u nama da harmonije oblika.

Stančić predočuje takve (erotske) sadržaje nezainteresiranom, ravnodušnom topografijom. koristi simbole iz priručnika psihoanalize (čaška cvijeta, sobe, vrata, prozor itd.) koji predstavljaju elemente erotske igre. Bio je u nadrealizmu i izvan njega: provokacija nasuprot težnji za uravnoteženoj harmoniji oblika (florealna simbolika, racionalizam euklidskog prostora, ugodajna paleta).⁷²

Slika „*Promenada*“ (1961.) najbliža je nadrealističkom konceptu. Stančić je o slici rekao: „*U varaždinskom parku svršila je muzika. Dirigent i svirači na kraju su klonuli.*

⁷⁰ Lalin, T., Stančićev ritual: Uz samostalnu izložbu slika Miljenka Stančića u Galeriji umjetnina u Splitu, Slobodna dalmacija, X. 1967. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora)

⁷¹ Sabol, Željko, Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija, Zagreb, 1963. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 26 - 30

⁷² Zidić, Igor, Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo, u: Život umjetnosti, ¾, 1967, str. 28 – 30

*Pozornicom (!) struje svečani likovi: debela kinderfrajla s hipertrofiranim uterusom gura kolica sladoledarnu iz koje viri budući građanin. Jedan ogromni, debeli građanin sito otpuhuje, a u utrobi mali provincijski špicl pregledava što se kuha u loncu: tu kipi prosta hrana. Dolje, pri zemlji, pužu blizanci. Onaj koji nosi ima голу stražnjicu, iskrivljenu glavu i presvučeno lice. Onaj drugi vozi mu se na leđima u mornarskom odijelu i žvače čokoladu. Prolazi žandarmerijski narednik, a kopita mu tutnje. njim je i njegova djevojka, kobila. Sasvim desno dolaze djevice i župnik koji se vozi sjedeći na glavi sakristijana.*⁷³

Važno je naglasiti da je ovaj nadrealistički(ji) ciklus nastajao usporedno s klasičnijim kompozicijama. Tako na ovoj slici vidimo „poznate“ stvari prikazane na tako nepoznati, novi način, koji ipak ne iznenađuje. To je na neki način oživljavanje stvarnosti pomoću likova sna, karikature, sjećanja. U likovima se vidi groteska, šala, a njihov pokret pokazuje umjetnikov nemir kao i malograđansku sredinu toga vremena, za što je smijeh najbolji lijek.⁷⁴

Ovim opusom pokazao je da mu je bliža poetska interpretacija, više je u skladu s njegovim psihičkim i emotivnim predispozicijama.

„Dijete s balonom“ predstavlja (bolno) dijete u nama, nas same na putu razvoja, balon označava svršetak. Susret čovjeka s vlastitim portretom mladosti, povezivanje s prošlošću. Stančić, kao posrednik suprotnosti dviju stvarnosti koje dijele naše rastrgano biće, pokušava pobijediti tjeskobu čovjeka koji žali za svojom mladošću.⁷⁵

Čitav je ciklus služio slikaru da izrazi obuzetost magijom odnosa među ljudima i stvarima koje su postale dijelom njih, on se ispovijeda, ispovijeda nas – njegovo je slikarstvo konfesionističko.

⁷³ Sabol, Željko, Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija, Zagreb, 1963. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 29 - 30

⁷⁴ Zlamnik, Vlatko, Predavanje u Čakovcu, IV. 1962. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 5

⁷⁵ Hondermarcq, Jacqueline, osvrt na izložbu, u: Fantasmagorie, 25, V. 1967. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora)

4. 3. 1. Motivi

Stalni motiv njegovih slika su neposredni doživljaji iz djetinjstva kao i stara jezgra Varaždina u brojnim varijantama, ali i imaginarni predjeli koje sačinjavaju detalji i vizije elemenata grada.⁷⁶ Nadahnut je vlastitim autobiografskim doživljajima, varira repertoar tragičnog/sarkastičnog scenarija da bi pokazao fantastične galerije likova koji su poput prikaza na spiritualnoj seansi.⁷⁷ Dominantna je privatnost i intima, tamni prostori. Edo Murtić je izjavio kako je Stančić ponudio priču iz morbidne građanske obitelji - opsjednutost smrću i noći.⁷⁸ Bio je zaokupljen sitnim, najintimnijim pitanjima ljudske egzistencije.⁷⁹ Svim slikama je zajedničko da su ontološke, poetske i tragične reference u životu, nespokojstvo egzistencije.⁸⁰

Slikao je uglavnom po sjećanju, bez studija i modela što je razlog prostorne jednostavnosti kao i statičnosti i nečujnosti inventara. Scene najčešće prikazuju ljude oko stola, pojedine portrete koji podsjećaju na biste, a sudionici: lebdeća dječja tijela, kartaši, istanjeni ženski likovi u profilu, mrtvaci ili aktovi u zagrljaju. Koristio je figurativnu motiviku, tradicionalnu ikonografiju, vidljiva je pozornost prema metieru.⁸¹

⁷⁶ Mirjana Dučakijević, Miljenko Stančić: *Slike/grafike/cртеži: 1942. – 1977.* [katalog izložbe], Gradski muzej Varaždin, Varaždin, 1996., str 11

⁷⁷ Miljenko Stančić: *Mapa reprodukcija / s predgovorom Miroslava Krleže*, vlast. izd., Zagreb, 1964., str. 7

⁷⁸ Župan, Ivica, Dioniz s Apolonovim srcem, u povodu 80. obljetnice rođenja Miljenka Stančića, u: *Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i javni život*, god. 62 (2006), Zagreb, 2006., str. 74

⁷⁹ Miljenko Stančić: *Mapa reprodukcija / s predgovorom Miroslava Krleže*, vlast. izd., Zagreb, 1964., str. 9

⁸⁰ Župan, Ivica, Dioniz s Apolonovim srcem, u povodu 80. obljetnice rođenja Miljenka Stančića, u: *Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i javni život*, god. 62 (2006), Zagreb, 2006., str. 75

⁸¹ Križić Roban, Sandra, *Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas*, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013., str. 105

4. 3. 2. Motiv magarca

Zidić uspoređuje životinje Stančićevih slika s maskama Đavla, tj. smatra da se javljaju kao simboli tamne strane bića (sjene nagonkog, nesvjesnog). Naročito se to odnosi na prikaz magarca – kao kralja srednjovjekovnog protusvijeta, naopakog svijeta. Sva tumačenja likova sna izjednačuju životinje s ljudima: osim ljudi i životinje su podijeljene na više i niže, čiste i nečiste, svete i profane; službuju magiji, kultu, mitu i religiji. Mi-životinje smo stariji od nas-kršćana, radi toga su stare usađene predodžbe o životinjama integrirane u novi sustav unatoč kontradikcijama.

Potisnuti strah od nagonkog često se u snu vidi u liku divljih životinja. Motiv magarca (magarca-ljubavnika) pod brojnim se maskama ustrajno provlačio kroz lijepu književnost od Antike do Shakespearea i Balzaca (i kasnije), a kod Stančića se javlja već od prvih „*Metamorfoza*“ (Zagreb, 1950.) do posljednjih crteža (Pučišća, Brač, 1976.), predstavljajući indikatore erotske motiviranosti, ali i pokazateljem trauma koje su ga pratile kroz život.

U Stančićevim (prividno degradirajućim) pretvorbama čovjeka u magarca razabire se nasilje, no u tim scenama, obračun s drugim uvijek je i obračun sa samim sobom („*Metamorfoza*“ (1954.): on-magarac, koji ždere ženu, napasnik je koji je već progutao njega-sebe).

U procesu simboliziranja slikar je apstraktno svojstvo pretvorio u određenu životinju, čime pokazuje da je krenuo od općeg i apstraktnog prema posebnom i konkretnom.⁸²

„...te fantastično-simbolske projekcije moramo interpretirati na stupnju subjekta na kojem je, adekvatno snu, sve što proiziđe iz nesvjesnog samo 'izraz naše unutrašnje psihičke stvarnosti.’“⁸³

⁸² Zidić, Igor, Miljenko Stančić (1926 – 1977), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1979., str. 126 – 131

⁸³ Isto, str. 131

4. 3. 3. Motiv dječaka

Izvor opsesije likom djeteta leži u doživljaju iz djetinjstva Miljenka, kad su mu otkrili smrt brata kojeg nije poznao, a s kojim se u svojim slikama često poistovjećivao, stvarajući u licu djeteta ustvari autoportrete. Taj motiv nalazi se posebice u kasnijim godinama njegovog stvaralaštva, javlja se u obliku like djeteta, dojenčeta, nasmiješenog, sanjarsko ili zatvorenih očiju kako lebdi iznad grada.⁸⁴

Prema Zidiću, (mrtvi) dječak je znak početka, predstavlja preporođenu dušu i dosegnuti izvor bića – jer rođenjem prekoračujemo prag noći (neznanja). Dječak je onaj koji progledava.

U prvoj fazi Stančićevog slikarstva (1951. - 1966), dijete je simbol duhovna puta (grozničavo formuliranje svojeg Ja), a u drugoj (1966. -1977.) simbol je nagonске težnje, lik Nesvjesnoga (nagon za kršenjem onog što je formirano u prošlom razdoblju) – slikarstvo postaje djelo oslobađanja.

U kasnijem stvaralaštvu sve se više prepušta razumu te su slike počele bivati sve ukočenije, uređenije, bljeđe. Smrt se prestaje doživljavati kao neprijateljska sila, pretvara se u nešto obično, svakidašnje – u dio života. Time su slike postale lišene egzistencijalnog smisla. Počeo se ponavljati u blijedim replikama (smrti je svojstveno da sve izjednačava). Te krizne oscilacije slikarskog rukopisa treba razmatrati u kontekstu egzistencijalne krize slikara.

Stančić se u (ponovo pronađenom) jeziku djetinjstva sastaje s nadrealizmom i revoltom. Do kraja života bio je (racionalistički) skeptičan prema svim apsolutima (Čisto, Potpuno, Savršeno, Dosljedno). Isključio se iz ortodoksnog nadrealizma uzdržavajući se od „čistog psihičkog automatizma“ te je spadao u „surrealiste a ditance“.⁸⁵

„Zreli slikar se vratio unatrag u razdoblje vlastita djetinjstva i odrastanja. Prorjektivno je u lik djeteta unio svoje u međuvremenu stečeno iskustvo oblikovanja, ali ujedno održao i otvorenost prema ranjivosti, izloženosti, mucu mladoga bića. (...) odlučio se posvetiti autobiografskom modusu, vratiti se samome sebi, odnosno bolnim, traumatičnim, pa i frustrirajućim doživljajima, (...)“⁸⁶

⁸⁴ Krleža, Waldberg, Maroević, Miljenko Stančić: Slike, crteži, grafike, Maritimo dizajn, 2008., str. 22

⁸⁵ Zidić, Igor, Miljenko Stančić (1926 – 1977), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1979., str. 7, 138 – 164

⁸⁶ Krleža, Waldberg, Maroević, Miljenko Stančić: Slike, crteži, grafike, Maritimo dizajn, 2008., str. 47

„Dječaci s psom“ (1960.), „Dječaci s pticom“ (1962.), „Na groblju“ (1963.) prikazuju aktere pred pročišćenim pozadinama, dok se „Diptih“ (1970.) i „Igra“ (1970.) miču od iluzionizma. Prikazi samotnog dječaka se na morfološkoj strani se očituju pojačanim duktusom, odustajanjem od zatvorenih obrisa te uvećanom reljefnošću detalja, svjedočeći kako je Miljenko preuzeo teret preminulog brata. Tu spadaju „Nedjeljnja šetnja“ (1962. i 1965.), „Mrtvi brat“ (1965.).

Autobiografski zanos vidljiv je i u slikama „Strauss“, „Franck“, „Zagreb“ (1968.), raspoloženja rane dobi oslikana su u slikama „Balon“ (1967), „Stremljenje“ (1968), a krik u „Dječak“ (1966) i „Dijete“ (1967.).⁸⁷

Sedamdesetih godina, kad je slikar bio na vrhuncu sabranosti i intenziteta, lik dječaka se sveo na „zaobljenu valjkastu tvorevinu s kuglastim završetkom asocijativno nalik muškom spolnom udu. Aluzija je, dakako, namjerna i programatska te označuje svjesno zatvaranje životnoga kruga.“⁸⁸

4. 3. 4. Snovi(tost)

Govoreći o umjetniku kao biću koje sanja, Zidić ukazuje na to da su dominantni motivi Stančićeva slikarstva prizori spavanja, predodžbe snova i rekviziti spavaonice zauzimaju najistaknutije mjesto. Tu pripadaju i motivi erotskoga „spavanja“ (ljubavnici), prikazi posljednjeg počinka/vječnog sna (mrtvačnice, grobišta) te prikazi nemogućeg koje tek san čini stvarnim (lebdeći pokojnik, leteći izletnici, katapultirani dječaci).

„Stančićeve su slike, kao rečenice u simbolskoj formi, samo drugim jezikom (medijem) ispričovijedani sni.“⁸⁹

⁸⁷ Krleža, Waldberg, Maroević, Miljenko Stančić: Slike, crteži, grafike, Maritimo dizajn, 2008., str. 47 – 50

⁸⁸ Isto, str. 51

⁸⁹ Zidić, Igor, Miljenko Stančić (1926 – 1977), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1979., str. 44

Stančićeva priviđenja lete iznad stvarnosti, kretao se uvijek između jave i sna. Snovi i nesusjesno lako mogu onoga koji sanja odvesti do stanja shizofrenije, no jaki slikar, poput njega, u stanju je to pretvoriti u reprezentanta novog/obnovljenog/naučenog/religioznog pogleda.⁹⁰

„Stvaranje alternativnog svijeta – prostora po svojoj mjeri – dostatno govori o nezadovoljstvu s postojećim, ali i o snazi utopije: što je stvoreno za sebe, stvoreno je za nešto. (...) Svijet za sebe – nasuprot stvarnome svijetu – imenuje uzmicanje; ali to je uzmak u Ideal. Tko se tako povlači ne povlači se iz svijeta, nego iz njegove izgubljenosti i ulazi u postojano. Samo je nestvarno trajno; samo u njemu 'mi zaista živimo prema svojoj fantaziji'. Nestvarno je neograničeno: tko živi od mašte živi s nadom. Štoviše, mašta je jedina nada. Stvarati i nadati se isto je: jer onaj koji stvara ne priznaje da je sve već stvoreno.“⁹¹

⁹⁰ Zidić, Igor, Miljenko Stančić (1926 – 1977), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1979., str. 43

⁹¹ Isto, str. 164

5. KONTEKST

U europskoj je likovnoj umjetnosti od ekspresionizma i nadrealizma trajao emotivno-spoznajni problem ljudskoga postojanja kao jedan od osnovnih slikarskih i psiholoških problema. Ta linija, za razliku od likovnih istraživača pitanja novih konstrukcija i odnosa likovnih materijala te područja likovne tehnologije, ispitivala je lik čovjeka u ključnim egzistencijalnim situacijama. Upravo je od toga polazio i Stančić.⁹²

Stančić se na sceni pojavio početkom pedesetih godina, u vrijeme slabljenja kontrole nad umjetničkom produkcijom i nakon pokušaja uvođenja unificirajućega socijalističkog realizma. Pojavio se kao potpuna umjetnička ličnost, njegove slike su u to vrijeme bile jedine na kojima je duh imao prednost nad naučenim lekcijama akademija. Bio je jedan od vodećih slikara poslijeratnog jugoslavenskog slikarstva.

Za početak njegovog javnog nastupa, posebno je važna prva samostalna izložba na kojoj je izlagao s Josipom Vaništom, postavljena u zagrebačkom Muzeju za umjetnost i obrt 1952., koja je donijela duboku promjenu u tadašnjem hrvatskom slikarstvu, prvenstveno na idejno-motivskoj razini noseći u osnovi elemente metafizičnosti atmosfere i prostora, kao i potrebu za iskazivanjem praznine i melankolije, u čemu je prednjačio Stančić kao najautentičniji. Obojica su se otvoreno borili za pravo na intimu: „*U kompozicijama na ovoj izložbi želimo dati naš interieur, taman i topao, a u njima lica s kojima živimo. Tražimo časove njihove smirenosti kada su ona sebi, a i nama najbliža.*“⁹³

Tu izložbu je Zidić nazvao rađanjem nove moderne, obnovom (tadašnje) hrvatske umjetnosti. Njihova zajednička izložba izazvala je veoma pozitivne reakcije i kod tzv. tradicionalista i mlađim kritičarima. Sukladnost bi se između njih mogla naći tek u elementarnim osnovama njihove umjetnosti, dok se u njihovim konkretnim metodama oblikovanja i u karakteru realizacije nalaze i dublje oprečnosti. Obojica svoju pažnju koncentriraju na ekshibitivni moment života oblika svojih tema, teže prema sve većoj produhovljenosti sadržaja, kod obojice se vidi određeni naglasak na čudesnom. Razlikovali su se ponajviše u tome što je

⁹² Sabol, Željko, *Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija*, Zagreb, 1963. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 3

⁹³ Župan, Ivica, *Slikar A i B produkcije*, Zarez: Dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja, <http://www.zarez.hr/clanci/slikar-a-i-b-produkcije> (8. 11. 2014.)

Vaništa bio psiholog stvari i živih bića i izraziti slikar fiksirane trajnosti njihove egzistencije, dok je Stančić slikao vegetiranje i rast predmeta, njihov život u vremenu kojeg su dimenzije u stvari okomite na ordinate Vaniština vremena. Vaništa je stvarao slike o vizijama u kojima je zgusnuto mnogo vremena, a Stančić je u svojim zamislima pokušavao zaustaviti vrijeme.⁹⁴

Početak pedesetih godina, u vrijeme lirske i geometrijske apstrakcije koja je dominirala našom tadašnjom likovnom scenom, Stančić je predstavljao svojevrsnu opoziciju. Smatrao je da se iza mnogih avangardnim eksperimenata i traženja često krije ustvari praznina pojedinih autora, pa je iz svog djela nastojao ukloniti sve što bi moglo služiti prikrivanju likovne dezorijentacije. Time je zastupao marginalnu razvojnu liniju koja je na neki način postala korektiv ograničenjima sredine i katalizator receptivnih tendencija. Transformirao je tj. transcendentirao zbilju, formulirao magične/metafizičke konotacije postojanja, kreativno kombinirao simboliku i metaforiku nadrealizma s metonimijom i eksplicitnošću pop-artističke provenijencije te ujedno povezivao tonske valere baroka s materičnošću enformeta.⁹⁵ Izgradivši individualistički pristup umjetnosti u vrijeme socrealističke (poslijeratne) tematike, udaljio se od proklamirane doktrine i apstraktnih stremljenja pod utjecajem europskih tendencija u slikarstvu. Predstavljao je negaciju svih modernizama. Njegovo slikarstvo bilo je narativno, literarno, bez propagandističke svrhe, u svojoj suštini iskreno i smireno⁹⁶, čime je predstavljao alternativa hrvatskom slikarstvu pedesetih godina, vrativši interijer u doba slikanja gradilišta.⁹⁷ To je bilo vrijeme (klasnih) promjena, u koje je Stančić predstavljao opoziciju proklamiranim društvenim vrijednostima zadržavajući se unutar prostora građanskog salona u snovitim scenama statičnog inventara, korištenja karakterističnog osvjetljenja koje dolazi bočno ili u stražnjem, jedva vidljivom, planu, tek naznačenim konture i zaustavljajući se na središnjem elementu/predmetu slike. Od tadašnjih umjetničkih strujanja (početak apstrakcije, dominacija realizma) distancirale su ga i egzistencijalne dvojbe koje su

⁹⁴ Putar, Radoslav, Vaništa i Stančić, u: Čovjek i prostor (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora)

⁹⁵ Krleža, Waldberg, Maroević, Miljenko Stančić: Slike, crteži, grafike, Maritimo dizajn, 2008., str. 53

⁹⁶ Miljenko Stančić: Mapa reprodukcija / s predgovorom Miroslava Krleže, vlast. izd., Zagreb, 1964., str. 13

⁹⁷ Župan, Ivica, Dioniz s Apolonovim srcem, u povodu 80. obljetnice rođenja Miljenka Stančića, u: Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i javni život, god. 62 (2006), Zagreb, 2006., str. 78

vidljive u tamnoj gustoj atmosferi njegovih slika, kao i u prikrivenim detaljima i značenjima.⁹⁸

Stančić se nametnuo kao jedan od ključnih pojava zagrebačkog kulturnog života kao i hrvatske umjetnosti. Stvoren je čak i pridjev „*stančićevski*“ koji je pokrivaio specifičan doživljaj melankolije i otmjene izdvojenosti, podrazumijevao je svijet naslijeđenih vrijednosti i nesvakidašnje ljepote (koja je dijelom bila i bretonovski „grčevita“, a dijelom klasično uravnotežena, umirujuća).⁹⁹

5. 1. IZDOJENOST

Povlačenje u asemantičnost uzrokovali su povijesni, socijalni, moralni motivi. Razdoblje dugotrajne moralne krize (globalne krize savjesti) pogodovalo je stvaranju mnogobrojnih jezika bez pokrića. U doba najveće raširenosti komunikacijskih medija (reklama, propaganda), javio se apstraktno bezoblični i egzaltirano nijemi antijezik koji ništa ne imenuje i dosegaio veliku svjetsku rasprostranjenost. Razlog buktanja nekonvencionalne figurativnosti u postinformelnom razdoblju potvrđuje da simboličko izražavanje (i smisljeno) nije arhaizam. Informal se izgubio jer nije mogao aktivirati bitne mogućnosti individue i zato što je izgubio sposobnost da izgovori i opiše samoću, da esencijalno izrazi svoju humanu egzistenciju, njime se mogla obuhvatiti samo sadašnjost.

Samo predmetom slikarev duh djelatno povezuje prošlo i sadašnje. Povezanost s prošlim priprema duh na skeptično razmatranje svake proklamacije Novog (Novo je od 1910. do 1969ih bilo ispunjeno proglasima Raskida koji objavljuju smrt predmetima). Gubitak

⁹⁸ Križić Roban, Sandra, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013., str. 100

⁹⁹ Krleža, Waldberg, Maroević, Miljenko Stančić: Slike, crteži, grafike, Maritimo dizajn, 2008., str. 45

predmeta upućuje na gubitak povijesnoga pamćenja, nemogućnost kontekstualnog predočavanja te najavljuje kraj stvarnoga svijeta.¹⁰⁰

Stančić je, svjesno ili nesvjesno, slikao u opoziciji spram svih suvremenih principa. Apstraktni pristup slikarstvu gledao se kao borba protiv antropomorfizma i apologija mehanike i otkrivanja mehaničke uzročnosti kao jedine postojeće i stvarne uzročnosti među pojavama. S obzirom na to, obrana figuracije se zasniva ili na dokazivanju opravdanosti antropomorfističkog pogleda na život i smisla teološkog gledanja na svijet.

Pridavao je veći značaj tematici svoje umjetnosti, nego pomodnim stilskim shvaćanjima (apstrakcija, enformel, primitivno slikarstvo). Dajući prvenstvo sadržaju, nije zanemario svoj stilski izraz niti je prihvatio neki odavno prošli način slikanja. Postigao je savršeni sklad između sadržaja i forme, čime je udovoljio zadacima umjetničkog stvaranja – da govori jezikom svoga vremena i da govori o svome vremenu. Prihvatio je neku vrstu realističnog načina izražavanja, no to nije realizam niti u stilskom niti u socijalnom smislu. Služio se događajima iz stvarnog života, ali ih je doživljavao na jedan poetičan, sanjalački i melankoličan način, koji mu je pomagao da svoje kompozicije drži na tankoj granici između snova i stvarnosti. Takvim način slikanja on je tu stvarnost činio uvjerljivom, bližom. Kad slika Varaždin, čini nam se da gledamo fantastični grad. Na slikama „*Dječje igre*“, „*Svirači*“, „*Dječaci s pticom*“, „*Dječaci s psom*“ sve je uzeto iz stvarnog života, ali subliminirano do čiste poezije koja se ponekad tu i tamo pretvara u neku vrstu tuge za prošlim djetinjstvom. U tome se približava nadrealizmu, posebice u slikama: „*Ljubavnici*“, „*Čovjek i pas*“, „*Nedjeljna šetnja*“. Ta raspoloženja nisu toliko ostvorena formom, koliko načinom slikanja u tehnici svjetlo-tamnog, načinom slikanja svjetlosti što je osnovna karakteristika njegovog slikarstva. Svjetlost zrači iz svakog poteza kista, čak i kad ne slika u svjetlo-tamnoj tehnici („*Djevojčica*“).¹⁰¹

Sam Stančić u intervjuu dao je najbolju obranu svog (figurativnog) slikarstva: „*Oni koji optužuju, na žalost, često su i diskriminatori svojih umjetničkih protivnika. Sve to, što egzistira danas u širokom diapazonu od pariskog Babilona do istočnog pa i američkog*

¹⁰⁰ Zidić, Igor, Miljenko Stančić (1926 – 1977), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1979., str. 3, 5, 63, 64, 75

¹⁰¹ Kolarić, M., Iz galerije beogradskog doma armije: Izložba slika Miljenka Stančića, u: Narodna unija, 27. III. 1964. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora)

*realizma, proživjet će svoju kataklizmu. Možda bi osnovno orijentacijsko pravilo u kaosu što ga stvara ogromna brzina i množina informacija sa svih strana trebalo da bude oslušivanje onog dubokog unutrašnjeg svog bila, sagledavanje svog svijeta, pri čemu dileme kao što su figurativno i nefigurativno, realističko na prvu transmisiju ili asocijativno uopće nisu bitne. Formule danas rapidno izmiču i treba vjerovati u trajnu mogućnost sinteze. Tko danas slika na visini svjetskog iskustva. njemu će vjerojatno i Tapiés i tašisti i nove strukture i pop-art ući u potsvjesnu građu, ali to neće nikada biti ni imitativno, ni presudno, ni zagušujuće, dok god se radi o izvornoj nadarenosti. Nema ponavljanja ni uz dogmatičnu krutost. S druge strane, radeći možda čak i u nekoj zabačenoj pokrajini. autentičan umjetnik potpuno ispunjava svoju misiju. Ja mislim da je našim suvremenim romantičarima poreći osobenu notu i specifičnu vrijednost u odnosu na njihovu sredinu. Na kraju krajeva mi koji pružamo ruke u nesvjesno – u mračno, dočekat ćemo svoje prave teoretičare, a možda i grobare, tek mnogo kasnije, kad im vrijeme dopusti.*¹⁰²

Stančić se posebnošću svojeg likovnog govora i profila izdvajao iz kruga većine općih interesa i problema koji su bili karakteristični za njegovu generaciju u vremenu njezina pojavljivanja. Osnovna umjetnička i humana određenja njegova djela vide se u neprestanom introvertiranom odnosu i poniranju u unutrašnje doživljajne prostore vlastitog bića, gdje većina individualnih spoznaja utemeljenih na prenaplašenom emotivnom odnosu i iskustvu prelazi granice vlastite subjektivne empirijske omeđenosti i svojim se estetskim i lirskim djelovanjem uvodi i na naš ljudski svijet koji obogaćuje novim tumačenjem sna i relativnosti, prošloga, sadašnjeg i budućeg života, djetinjstva, vremena, ljubavi i smrti.¹⁰³

Nije dirao realne rasporede stvarnih objekata jer su oni predstavljali kulise stvarnog. Imaginarno je uvršteno u konkretno okružje čime je zadobivalo stvarno određenje. Događaji u vremenu sintetizirani su kao forme u prostoru. Protagonisti svojih slika često je prikazivao s nekim tjelesnim nedostatkom (*Rasap sna* – čovjeku je noć istrгла ruke iz ramena; *Ljuštore ljubavnika* – strast im ostavlja samo razderane svlakove; *Nedjeljna šetnja* – dječaku je cesta odnijela stopalo s gležnjem; *Mrtav brat* – lebdeći svjedok bez noge). Sve što je naslikano u

¹⁰² Miljenko Stančić, Što je nakalemljeno, ostalo je nezrelo, u: Vjesnik, 27. IX. 1964. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora)

¹⁰³ Sabol, Željko, Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija, Zagreb, 1963. (rukopis, Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora), str. 2 – 3

letu, suprotno sili teži, čini ideju pada transparentnom, čime slikar postulira svoju poetiku kontradikcije. Svi alogični, nad-realni motivi predstavljaju prizore najavljene katastrofe. Mnoga njegova djela prikazuju pretakanje vanjskog i unutarnjeg prostora, sobe i ulice, nagon otisnuća u svijet i nostalgija za gnjezdom: *Trg u Varaždinu – Kolijevka; Večernja ulica – Sumračni interieur; Pusta ulica – Prazna soba; Stara ulica – Stari krevet; Dječak u dvorištu – Dječak u interieuru; Kolodvor – Čekaonica*.¹⁰⁴

5. 2. UTJECAJI

Stančićevi uzori, u formalnom smislu, bili su majstori prošlosti, Georges de la Tour i Vermeer.¹⁰⁵ Njihov utjecaj spominju Maroević¹⁰⁶ te Župan, navodeći da se Stančić ugledao na Vermera u osjećaju za kompoziciju, materijalizaciju - koristio je vermeerovske i delatourovске rakurse tj. tretman svjetlosti, kao i deHoochovsku (Pieter de Hooch) minucioznost. Proučavao je i informelističke stečevine, op-art, konstruktivizam, romantizam i neoklasicionizam. Bio je majstor metiera i mimetičke karakterizacije likova i ambijenta koji je koristio neoklasicistički i anakroni način slikanja.

Nezaobilazan je također utjecaj Račića. Krste Hegedušić prepoznaje „tamnu paletu“ te Stančićevo slikarstvo naziva produžetkom dobre Račićeve škole. Ljubo Babić nazivao je Stančića „čuvarem Račićeve svjetiljke“.¹⁰⁷ Od uzora, spominje se i Georges Seurat.

Miljenkov otac donio je fotoaparat koji, osim što je zabavljao cijelu obitelj, uvelike utjecao na samog Miljenka, tj. na kompozicije i perspektive njegovih slika: „*Perspektive, ljudi i stvari ocrtavaju se s točnošću, ali ako pažnja malo dulje zastaje, primjećujemo da se*

¹⁰⁴ Zidić, Igor, Miljenko Stančić (1926 – 1977), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1979., str. 106 – 123

¹⁰⁵ Krleža, Waldberg, Maroević Miljenko Stančić: Slike, crteži, grafike, Maritimo dizajn, 2008., str. 41

¹⁰⁶ Isto, str. 124

¹⁰⁷ Župan, Ivica, Dioniz s Apolonovim srcem, u povodu 80. obljetnice rođenja Miljenka Stančića, u: Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i javni život, god. 62 (2006), Zagreb, 2006., str. 79 – 80

svi ti prizori kupaju u nekom posebnom osvjetljenju, koje bismo mogli definirati kao svjetlo sna. (...) Treba istaći u tim kompozicijama poseban aspekt rasporeda površine – prijeloma – špigla ili, još točnije: kadriranja.“ „...udaljenost: slike i granice fotografske ploče bile su u toku godina, dragocjena vježba pogleda, a istovremeno i igra koja zadivljuje...“¹⁰⁸

5. 3. LITERARNOST

Stančić je slikao u opoziciji prema svim suvremenim apstraktnim principima, njegovo slikarstvo je bilo literarno i narativno, težilo je postati literaturom (literarnost motiva i literarnost jezika) što su mu kritičari često spočitavali. Krleža ga je u svojoj obrani, zbog afiniteta prema poeziji, nazvao nadarenim pjesnikom koji slika fantastičnu lirsku panoramu – a ako je ta poezija opterećenje likovnog izraza (u vrijeme apstraktne slikarske mode), onda je Stančić zaostao pasalistički novelist, imitator zaostalog slikarstva.¹⁰⁹ Osim toga, njegov opus se vezuje uz literaturu, uz pjesnike oniričkoga i transcendendirajućeg usmjerenja. Svojim radovima popratio je Ujevića, Parun, Vučetića, Šoljana, Lalića, Kovačevića kao i antologiju modernog francuskog pjesništva, no nije (samo) ilustrirao već je suvereno interpretirao tekstove te ih je transformirao u samostalan znak..¹¹⁰

Miljenkov je otac proveo dvije godine u Sjedinjenim Državama u Pittsburgu, od 1912. do 1914. među rođacima, a njegov boravak tamo prekinula je opća mobilizacija i rat. Pošto je cijeli život volio knjige, naročito ilustrirane, koje je kupovao na sajmu, Miljenko je od ranih dana bio okružen literaturom. Privlačila su ga osobito austrijska i njemačka izdanja s reprodukcijama djela romantičara, simbolista, škole Beča i Münchena. Preko knjiga upoznao je velika imena središnje europskog slikarstva: Thomas, Menzel, von Uhde, Hodler, Böcklin,

¹⁰⁸ Krleža, Waldberg, Maroević Miljenko Stančić: Slike, crteži, grafike, Maritimo dizajn, 2008., str. 20

¹⁰⁹ Miljenko Stančić: Mapa reprodukcija / s predgovorom Miroslava Krleže, vlast. izd., Zagreb, 1964., str. 17

¹¹⁰ Krleža, Waldberg, Maroević Miljenko Stančić: Slike, crteži, grafike, Maritimo dizajn, 2008., str. 165

Leibl, von Stuck, von Marees, Mackart; žanr slikari, intimisti i pejzažisti koji su djelovali do 1900. ¹¹¹ No ti slikari nisu izvršili utjecaj na njegovo slikarstvo.

Lirsko-primitivno slikarstvo, kako ga naziva Krleža, koje predstavlja negaciju svih modernizama, možda nije bilo pod direktnim utjecajem literature kojom je Stančić bio okružen od najmlađih dana, no zasigurno je ideja povezanosti slike i riječi ostala usađena u umjetniku. Kao što izvor njegove inspiracije čine ponajviše motivi iz njegovog djetinjstva, ne čudi da je kao način izražavanja odabrao upravo onaj način koji mu se spontano činio prirodnim za oslikavanje tih scena – kroz pričanje anegdota.

Uz „problem“ literarnosti, Krleža je Stančićevo slikarstvo doživljavao kao teatar (vjerojatno su upravo to njihove dodirne točke i razlog Krležine naklonosti Stančiću):

„To su te banalne Stančićeve varaždinske ulice, koje se u teatralnoj perspektivi otvaraju kao barokni scenski proscenij...“¹¹²

„Na Stančićevim slikama uvijek se nešto zbiva: tajanstveno i mutno, jasno, a često nejasno (...) To su zapravo dramski napeti trenuci (...) Njegovi likovi, i onda kad se radi o intimnim scenama ljubavnih sastanaka, promatraju se hladno – par distance, fascinirani uzajamnom nepovjerljivošću. To u prizori potajnih i skrivenih drama pod tulim krovovima trulog zakutka (...) Nigdje nema nikoga (...)“¹¹³

¹¹¹ Krleža, Waldberg, Maroević Miljenko Stančić: Slike, crteži, grafike, Maritimo dizajn, 2008., str. 177

¹¹² Isto, str. 12 – 13

¹¹³ Isto, str. 15

7. ZAKLJUČAK

Miljenko Stančić spontano je prihvatio nadrealistički izraz zato što nije nametao određenu tehniku. Već se na njegovim najranijim radovima osjeća atmosfera koja opisuje duh epohe kako ju je on vidio. Tematski i motivski bio je tradicionalist, no izrazom je bio suvremen. Posebno važnu ulogu na njegovim slikama imala je vrijednost kojom je postizao nadrealističke efekte i (snovite) vizije stvarnosti. Slikao je događaje na rubu sjećanja, prikazivao izgublenu dimenziju vremena. U poveznici s metafizičkim, prikazivao je svijet oduzete akcije.

Rano stvorivši svoj slikarski koncept, kojeg se dotadašnje hrvatsko slikarstvo gotovo nije doticalo, predstavljao je jaku alternativu našem slikarstvu pedesetih godina, što je vidljivo i u temama i obliku i u smislu. Po gotovo svemu se razlikovao od ostalih figurativnih slikara tog vremena, stvarnost je za njega samo polaznica. Nadrealistička estetika prisutna gotovo u cjelokupnom njegovom stvaralaštvu, čak i u djelima koja kritika nije nazivala nadrealističkima ili fanazmagoričnima; već u ranim djelima, poput „*Sv. Florijana*“ i „*Stare ulice*“ osjeća se *stančićevski nadrealizam*, pristupačan, psihički razumljiv. Ono što je posebna karakteristika nadrealizma jest aktiviranje i reaktiviranje podsvjesnih nadstvarnih imaginarnih impulsa, potisnuti erotizam, otkrivanje snova.

Bio je opozicija proklamiranim društvenim vrijednostima, no čak i u posljednjim godinama kad dolazi do hiperprodukcije, što je za sobom povuklo mnoge kritike da je počeo podilaziti publici i da se zadovoljava slavom u svojoj sredini, ne moguće je ne prepoznati veliku vrijednost koje nosi Stančićevo slikarstvo u našem slikarstvu prošloga stoljeća

SUMMARY

The term "*Surrealism in Croatia*" deals with issues around the phenomenon of aggregate penetration and expansion of basic formed thoughts, styles or programs from one environment to another, while the term "*Croatian Surrealism*" is based on a specific and common variants of Croatian painters within the stylistic repertoire of surrealism. Our surrealism wasn't involved in tradition, our tradition was involved in surrealism. There was no Croatian surrealist school. Our early surrealist artists were those who in some way already felt and showed in their work a certain surrealist tendencies, even though they weren't surrealist oriented painters (Leo Junek, Marijan Detoni, Vanja Radauš, Krsto Hegedušić, Željko Hegedušić, Antun Motika, Joip Seissel, Slavko Kopać). "The second beginning" of our surrealism was around 1953. It was a time of renewal, Surrealism wasn't a particular style, but a state of mind, ie. the process of its discovery. Some of the young surrealist of that time were Josip Vaništa, Biserka Baretić, Vasilij Jordan, Josip Bifel, Vinko Bavčević, Boris Dogan.

Miljenko Stančić was born on March 1. 1926 in Varaždin, and graduated from the Academy of Fine Arts in Zagreb. His first exhibition was with Josip Vaništa 1952 at the Museum of Arts and Crafts in Zagreb, he was one of the founders of the group PETORICA with Josip Vaništa, Valeri Michielli, Ljubo Ivančić and Ivan Kožarić, 1955, he participated in numerous group exhibitions at home and abroad, he was member of the international group Fantasmagie, with whom he exhibited in Brussels, Charleroi and Geneva. He had forty individual and about two hundred and fifty collective exhibitions. In the early seventies, many had objected that he betrayed his possibilities, instead of becoming a painter of European format, he was content with being a painter who is admired in his city. He died on May 13 in 1977.

Stančić is considered a pioneer of surrealism in Croatia although his work could also be described as magic realism, metaphysical painting, fantastic, phantasmagoric, it had a dualistic nature, motifs and subjects were traditional, but there are also elements of the metaphorical, fantastic, surreal, even absurd and grotesque.

His painting could be classified in the four basic cycles - the first represents panoramas and landscapes of Varazdin, the second cycle is represented in half-figuration / abstraction with figures in interiors, the erotic cycle and at the surreal cycle.

Surrealist aesthetics is present from the beginning in the work of Miljenko Stancic. Everything in his paintings is different from our other figurative painters: reality is only a starting point, it turns into something surreal, different, ambiguous.

Standing motif of his paintings are direct experiences of childhood and old core of Varaždin in numerous variants. He is inspired by his own autobiographical experiences. Motif of donkey (donkey-lover) appears from the first "*Metamorphosis*" (Zagreb, 1950) to the last drawings (Pučišća, Brač, 1976), presenting indicators of erotic motivation and of the trauma that followed him through life. The source of the obsession with the figure of a child lies in the experience from Miljenko's childhood, discovery of death of his brother whom he did not know, and he often identified himself with him in his paintings, in the face of the child were actually his self-portraits. The dominant motives of Stančić's paintings were scenes of sleep, dreams and bedrooms. There are also included the motives erotic "sleep" (lovers), displays the last rest / eternal sleep (morgue, burial site) and representations of the impossible that becomes real in a dream (deceased hovering, flying hikers, catapulted the boys).

Stančić appeared on the scene in the early fifties, a time when the control over the artistic production was weakening. He moved away from the proclaimed doctrine and abstract tendencies influenced by European tendencies in painting. He represented the negation of modernism. His painting was narrative, literary, with no propaganda purposes, essentially honestly and calmly, which represented an alternative to Croatian art of the fifties. His role models, in formal terms, were masters of the past, Georges de la Tour and Vermeer. He also studied and informel acquis, op-art, constructivism, romanticism and neoclassicism. Inevitable influence are also Račić and Georges Seurat.

KEY WORDS

Miljenko Stančić, surrealist painting, Croatian Surrealism

8. POPIS LITERATURE: knjige, članci, brošure

1. Enciklopedija hrvatske umjetnosti, sv. 2, Zagreb, LZMK, 1996.
2. Gamulin, Grgo, Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća, Naprijed, Zagreb, 1987.
3. Križić Roban, Sandra, Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas, Naklada Ljevak d.o.o., Zagreb, 2013.
4. Krleža, Waldberg, Maroević Miljenko Stančić: Slike, crteži, grafike, Maritimo dizajn, 2008.
5. Miljenko Stančić: Mapa reprodukcija / s predgovorom Miroslava Krleže, vlast. izd., Zagreb, 1964.
6. Miljenko Stančić: Slike/grafike/cртеži: 1942.-1977. [katalog izložbe] / [tekst] Mirjana Dučakijević, Gradski muzej Varaždin, Varaždin, 1996.
7. Zidić, Igor, Četvrta decenija, Beograd, 1969.
8. Zidić, Igor, Miljenko Stančić (1926 – 1977), Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1979.
9. Zidić, Igor, Nadrealizam i hrvatsko slikarstvo, u: Život umjetnosti, $\frac{3}{4}$, 1967.
10. Župan, Ivica, Dioniz s Apolonovim srcem, u povodu 80. obljetnice rođenja Miljenka Stančića, u: Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i javni život, god. 62 (2006), Zagreb, 2006.

8. 1. NOVINSKI ČLANCI:

11. Cvetko, Branimir, O stvaralaštvu Miljenka Stančića, Varaždinske vijesti, br. 1131, 4. VIII. 1966.
12. Feller, Viktor, Tjedne refleksije o umjetnosti: Miljenko Stančić – ULUH, 2-14. X, 19. X. 1964. (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora)
13. Hondermarcq, Jacqueline, u: Fantasmagorie, 25, V. 1967.

14. I. B., Miljenko Stančić: Na rubu sjećanja, u: Vjesnik - Nedjelja, 15. VIII. 1965
15. Kolarić, M., Iz galerije beogradskog doma armije: Izložba slika Miljenka Stančića, u: Narodna unija, 27. III. 1964.
16. Lalin, T., Stančićev ritual: Uz samostalnu izložbu slika Miljenka Stančića u Galeriji umjetnina u Splitu, u: Slobodna dalmacija, X. 1967.
17. Miljenko Stančić, Što je nakalemljeno, ostalo je nezrelo, u: Vjesnik, 27. IX. 1964.
18. Pajin, Dušan, Slike Miljenka Stančića, Večiti Suton, u: Student, Beograd, 7. IV. 1964.
19. Putar, Radoslav, Miljenko Stančić: U svojim novijim slikarskim radovima, u: Prosvjeta (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora)
20. Putar, Radoslav, Vaništa i Stančić, u: Čovjek i prostor (Fond Miljenka Stančića, Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora)
21. Rey, Stephane, Miljenko Stančić, u: Le Phare dimanche, 28. V. 1967.
22. Rijavec, Armin, Lirska melankolija: Grad i njegov umjetnik, u: Varaždinske vijesti, 9. X. 1968. broj 39.

8. 2. INTERNET:

23. Župan, Ivica, Slikar A i B produkcije, Zarez: Dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja, u: <http://www.zarez.hr/clanci/slikar-a-i-b-produkcije> (preuzeto s interneta: 8. 11. 2014.)

9. IZVORI

9. 1. KORIŠTENI RUKOPISI:

24. Sabol, Željko, Tragom nadrealizma u hrvatskom slikarstvu šestoga decenija, Zagreb, 1963. (rukopis: Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora)
25. Zlamnik, Vlatko, Predavanje u Čakovcu, IV. 1962. (rukopis: Gradski muzej Varaždin, Galerija starih i novih majstora)

9. 2. KONZULTIRANI IZVORI:

26. Eho, studentski list br. 18-19 od 21. V. 1963., str. 13
(Sabol, Željko, Slikar, čovjek, vrijeme, bilješke uz slike Miljenka Stančića)
27. L'echo, 26. V. 1967.
(Patesson, R. Izložbe umjetnosti u Bruxellesu Miljenka Stančića)
28. Narodna unija, 27. III. 1964.
(Iz galerije beogradskog doma armije – Izložba slika Miljenka Stančića, piše dr. M. Kolarić)
29. Republika, zg, srpanj-kolovoz 1964., broj 78
30. Varaždinske vijesti, broj 465., 3. II. 1955.
(Miljenko Stančić ponovno izlaže u Zagrebu: U društvu s četvoricom mladih slikara i kipara)
31. Varaždinske vijesti, broj 466, 10. II. 1955.
(Ivanuša, Vilko, Stančić i izložba petorice: Uz najnoviju likovnu izložbu petorice najmlađih u Zagrebu)

32. Varaždinske vijesti, broj 494, 1955

(Otvorena IX. izložba likovnih umjetnika Hrvatskog zagorja i Međimurja – Velik interes publike i kvalitetni radovi)

33. Varaždinske vijesti, broj 41, 1962., str. 4

34. Varaždinske vijesti, 9. X. 1968. broj 39., str. 4

(Peić, Matko, O Stančićevim slikama: Likovni fenomen)

35. Varaždinske vijesti, 12. IV. 1973. broj 14, str. 9

(Pavković, Mladen, Varaždinski krovovi)

36. Varaždinske vijesti, br. 19, 19. V. 1977. str. 1 – 2

37. Varaždinske vijesti, br 42, 24. X. 1991, str 1