

Zvonko Maković

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za povijest umjetnosti

**Geneza jedne slike:
Vilko Gecan, *Cinik***

Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper
predan 7. 12. 1994.

U okomitom pravokutnom polju slike *Cinik* (1921) Vilka Gecana nalazimo jednostavan prizor: muškarca koji sjedi za stolom u nekom enterijeru. Smješten u prednji plan, lik se proteže gotovo cijelom visinom kadra izmičući u gornjem dijelu udesno od okomite osi slike. U donjem će se dijelu pomaknuti ispruženim nogama u suprotnom smjeru, pa bi se tako moglo reći kako položajem svog tijela sjedeći lik naznačuje blago krivuljastu skošenu os koja se nastavlja do samog lijevog donjeg kuta gdje je visoki i uski pleteni koš pomaknut u pretplan i svojim dnom gotovo slijedi sam rub kadra. Jednostavnim superponiranjem nižu se tu različiti predmeti, pa se tako iznad elipsastog završetka koša nastavlja ploha stola rub kojega slijedi okomicu slike. Na stolu je smješten svijetli tanjur čiji se elipsasti obris usuglašava s rubom pletenog koša i približava nas glinenom vrču sada već u gornjem dijelu kadra. Taj se vrč svojim oblikom nastoji uskladiti sa stožastom oblinom koša u dnu. Smotuljak blještavo bijelog papira nalazi se u vrču i tim bi se iscrpio predmetni inventar lijevog dijela slike, inventar koji možemo slijediti jednostavnim nizanjem po okomici koja slijedi sam rub. Dubinski pomaci u tom dijelu nisu toliko naglašeni. Štoviše, od najbližeg, to će reći donjeg dijela, pa do najudaljenijeg glinenog vrča izuzetno je zbijen prostor. Zbijen, ali skošen prema dolje.

Iza vrča prikazan je drugi stol. Ono što je u tom dijelu zanimljivo jest način kojim je taj stol predočen. Predočen je tako da naglašava dubinski pomak više nego okomiti slijed što smo ga nalazili u donjem, prednjem planu. Konvergirajuće nas linije u tom udaljenijem dijelu posve neočekivano odvođe u dubinu koja se zatvara skošenim, neobično lomljenim ploham zida. Zelenkasto okerasti tonovi pozadine identični su izrazito svijetloj plohi naglo ukošenog klizajućeg poda. Doista, slijedeći raspored ploha zida i poda dobio bi se neobičan kubični prostor koji odgovara nekoj kazališnoj scenografiji prije nego uobičajenom enterijeru bilo stana, bilo kavane. Izrazito jake konvergencije bit će osobito uočljive u samom središtu kompozicije, a to je plošnina stola koja tvori neku vrstu kompozicijski dominantne zone. Isto tako jake će se konvergencije nalaziti na krajnjoj desnoj strani polja slike. Oštro rezani, zasjenčani brid zida usijeca se u pod boje svijetlog okera. Ta naglašeno svijetla površina u skošenom traku odvođa promatračevo oko izvan desnog ruba slike. Dojam otvorenosti, bolje rečeno naglog izlaska iz kadra, bit će osobito uvjerljiv.

Bila bi to najsazetije opisana scena u kojoj se nalazi sjedeća muška figura Gecanove slike *Cinik*. Slika, međutim, ima svoje središte, zonu iz koje se najpreciznije može otkrivati njezina unutarnja dramaturgija. Na ovoj slici to je dio na kome se nalazi glava – poprsje – ruke – novine. Na licu, zgrčenom u oporu grimasu, osobito su dojmive oči i usne. Potpuno nesimetrične i gotovo sklopljene oči izražavaju kao u igri pantomime karikaturalan izraz duboke nelagode, prezira, što je, dakako, popraćeno i usnama razvučenim prije u grč nego u smiješak. Kako je slika nazvana *Cinik*, njezin je autor očito nastojao jednostavnim izražajnim postupkom figuru lišiti svake nedoumice. Izraz lica trebao bi nas, dakle, uvjeriti u nazivom slike označenu karakternu osobinu portretiranog lika.

Slikar kao da nastoji svakim detaljem našu pažnju kanalizirati, to će reći uvjeriti nas kako je riječ upravo o onome što kazuje naziv slike. Kao da je pred nama jedno od onih djela kakva smo nalazili u različitim ikonografskim i sličnim priručnicima iz ranijih vremena kada su slikari, češće grafičari, željeli mnogobrojnim znakovima i simbolima predstaviti **tipove**, a ne pojedinačne osobine prikazanoga. Želja za doslovnim predočavanjem iskazana je i na drugim mjestima te Gecanove slike. Tako, na primjer, na novinama o koje se upinje »cinikova« ruka. Iz fragmentarno predo-

Sažetak

Slika Cinik Vilka Gecana značajna je kako za samog slikara, tako i za hrvatsko slikarstvo ranih dvadesetih godina. Tom slikom Gecan završava svoje prvo ekspresionističko razdoblje i brojnim referencama koje u nju unosi nastoji sliku učiniti nedvosmislenim reprezentantom stila. Osim slike umjetnik je načinio i crtež tušem istog ikonografskog predloška i objavio ga u avangardističkom časopisu Zenit početkom 1921. godine, kada je nastala i slika. Postoji, međutim, i niz manje izravnih predložaka koji nastaju kontinuirano od najranijih početaka Gecanova stvaralaštva, pa do ranih dvadesetih. Ti mogući predlošci za sliku u više se varijanta pojavljuju kao autoportreti, pa bi se analogijama i pomalo groteskan lik cinika mogao shvatiti i kao prikaz umjetnikova lika. Kako je na stolu ispred cinika rasprostrto ključno glasilo ekspresionizma Der Sturm H. Waldena, to bi se »cinican« osmijeh prikazanog lika mogao čitati i kao Gecanov oproštaj od ekspresionizma. Doista, nakon te slike umjetnik se okreće drukčijim poetikama.

Za kontekst hrvatskog slikarstva ranih dvadesetih godina slika je važna jer sabire glavna iskustva koja je Gecanova generacija, generacija »druge moderne« i Proljetnog salona naslijedila od svoje kulturne ličnosti, rano preminulog slikara M. Kraljevića. Temu autoportreta upravo je Kraljević uzdigao na najviši stupanj, pa je i s tog aspekta sliku Cinik zanimljivo vidjeti i kao Gecanov mogući autoportret.



Vilko Gecan: Konstrukcija za portret cinika, ilustracija u časopisu »Zenit«, Zagreb, 1921

Vilko Gecan, *Construction for the Portrait of a Cynic*, illustration for the *Zenith Review*, Zagreb 1921

čenihi slova možemo ipak bez većih teškoća pročitati naslov novina – *Der Sturm*. To ime nipošto nije slučajno. Štoviše, njime kao da se dokraja željelo pojasniti o čemu je, zapravo, riječ. Riječ je o ekspresionizmu. Moglo bi se tako reći kako Gecan strpljivo sabire lako raspoznatljive elemente ekspresionističkog slikovnog inventara i iz tih elemenata gradi svoju sliku. Upisan naziv Waldenovih novina kao da nas želi lišiti svake nedoumice.

Scena u koju Gecan smješta svog cinika nosi iznimno značajan i izražajni i značenjski naboj. To je pažljivo konstruirana dubina u kojoj je dosljedno provedena dramaturgija svjetla i sjene, upravo onakva dubina kakvu su u vrijeme nastanka Gecanove slike radili kazališni i filmski scenografi. »Padajući« prostor Kirchnerovih enterijera, baš kao i »Strassenszena« iz 1912. godine, postao je ubrzo konvencijom. Klizne, prema naprijed skošene plohe na kojima se razvija događaj tipične ekspresionističke slike imaju svoja jasna metaforička značenja. Taj ukošeni, padajući prostor tek je metafora svijeta. Potpuno nesigurni položaji figura na ukošenim površinama samo su znak opće nesigurnosti bića u svijetu. Vrlo lako ti fragilni i bolećivo usamljeni likovi mogu skliznuti sa scene o koju se, zapravo, ničim ne opiru. To, međutim, pripada invenciji ranih ekspresionista i već polovicom drugog desetljeća postaje konvencijom. Postaje tek jednim od mnogih znakova raspoznavanja ekspresionističkog stila u slikarstvu. Ubrzo ne samo u slikarstvu.

Pozornica jednog tipičnog ekspresionističkog teatra, kao što je to bio Max Reinhardt Theater, bila je skošena prema naprijed. Konstruirana tako da se doima klizavo, padajuće, baš onako kako se to moglo vidjeti i na slikama članova grupe *Die Brücke*.¹ Isto tako skošeni će prostori biti jedna od važnih značajki ranih ekspresionističkih filmova. Učinak »padanja«, »curenja« pozadine prema naprijed ističe i nedvojbeno najlucidniji analitičar ekspresionističkog filma, Lotte H. Eisner, koja doslovno kaže kako se »pozadina (...) u *Caligariju*, zapravo, tiska u prednji plan«,² a brojne krivulje i kosine, neočekivana krivudanja ulica u dekoru slavnog Wieneova filma imaju dublje značenje: izazivaju odgovarajuće pokrete u duši gledatelja, o čemu je još 1926. godine pisao Rudolf Kurtz.³

O načinu prikazivanja prostora na Gecanovoj slici *Cinik* može se reći kako duguje više filmu, točnije imaginaciji jednog Waltera Reimanna koji je radio scenu za *Das Kabinett des Dr. Caligari* Roberta Wienea, nego originalnim konceptima Kirchnera ili drugih protagonista prve generacije ekspresionista. Učinak filmske sceničnosti u Gecanovu *Ciniku* još je vidljiviji iz svojevrstne skice za ovu sliku. Ta je skica objavljena u časopisu *Zenit*,⁴ a nazvana je pomalo pretenciozno *Konstrukcija za portret cinika* i otkriva nam izuzetno mnogo koliko o budućoj slici, toliko i o njezinom autoru. Ako smo se složili da je Gecanova namjera bila biti potpuno i posvema eksplicitnom u prikazivanju tipa cinika i da ta njegova želja za doslovnošću otkriva nemalu naivnost, tada to postaje još uočljivije u »konstrukciji« iz *Zenita*. Doista, kako se drukčije, osim kao neka vrsta naivnosti, može razumjeti Gecanova »konstrukcija«, ponajprije prostorna scena, a zatim i ispunjena (dekor)?

Konstrukcija za portret cinika uključit će u svoj scenski inventar jedan osobito zanimljiv detalj. To je zidni sat, postavljen s lijeve strane kao neka vrsta protuteže glavi cinika. Taj detalj sigurno nije tu postavljen samo formalno. To ima svoje dublje značenje koje ćemo dokraja otkriti na drugom Gecanovu crtežu iz iste godine. To je *Doktor Loewi*, jedan od najzanimljivijih crteža iz ciklusa *Klinika*. Na *Konstrukciji za portret cinika* kazaljke pokazuju dva sata, dok se kod *Doktora Loewija* približavaju dvanaestici. Točnije, pokazuju dvadeset i dvije minute do 12. Fragmentarna rasvjeta obasjava tek krug sata, manjim dijelom lice, najviše izbočenu ruku koja drži cigaretu, a većina se prizora utapa u gustu mrežastu i mrljastu sjenu koja velikim dijelom urasta u gustu crnilo. Sat tu nije samo simbol, već je, štoviše, prije signal opasnosti. Nepoznate, ali ne i manje prijeteće. Posve nekonzistentne plohe crnila, kao uostalom i bjeline, dematerijaliziraju figuru pretvarajući je u šupljikavu mrežu linija nanošenih silovito i često bez čvrste kontrole. Tu, dakle, otkrivamo elemente »automatskog pisma« koje su zagovarali slikari ekspresionizma. To je značilo sažeti prizor u jednom dahu i utisnuti u liniju svu energiju uzbuđene duše i napregnuta duha. Ali, nešto je drugo još važno na crtežu *Doktor Loewi*, a što nas približava i *Konstrukciji za portret cinika* i samoj slici *Cinik*. To »drugo« dolazi iz filmskog iskustva, filmskog viđenja svijeta.

Doista, *Doktor Loewi* prije predstavlja kadar iz nekog tadašnjega ekspresionističkog filma nego što bi imao referenci na ekspresionističko, ili bilo koje drugo slikarstvo. Ako se za scenu u kojoj se nalazi cinik sa crteža objavljenog u *Zenitu* moglo reći da ima prepoznatljivo uporište u filmu, onda možemo također i figuru *Doktora Loewija* smatrati dijelom onog bratstva mjesečara, čudaka i fantoma kojima su pripadali i likovi ranih Wieneovih, Pabstovih, Kobeovih ili Wegenerovih filmskih ostvarenja. Možda najfilmskiji, dakako, njemačkoekspresionistički pogled, Gecan će pokazati na drugom jednom crtežu, također iz ciklusa *Klinika*. To je *Ludak*, nastao 1920. godine u Pragu. Način kojim



Vilko Gecan: Cinik, ulje, 1921. Moderna galerija, Zagreb
Vilko Gecan, The Cynic, oil on canvas, 1921. Modern Gallery Zagreb



Vilko Gecan: Doktor Löwi, crtež tušem, 1921. Muzej savremene umetnosti, Beograd
Vilko Gecan, Dr. Löwi, Indian ink drawing, 1921. Museum of Contemporary Art Belgrade



Vilko Gecan: Ludak, crtež tušem, 1920. Moderna galerija, Rijeka
Vilko Gecan, Madman, Indian ink drawing, 1920. Modern Gallery Rijeka

je autor tu osvijetlio lice uspravne muške figure, predočene u »američkom rezu«, isto je onakvo posezanje za efektima sjena kakvo nalazimo i u njemačkim filmovima iz toga doba. Ono, međutim, što crtež *Ludak* osobito izdvaja upravo su svijetlotamni odnosi. Možda se nigdje drugdje autor nije na tako sveobuhvatan način koristio svjetlom kao glavnim oblikovnim postupkom kao što je to učinio tu. Svjetlu je namijenjena dvostruka uloga: ono oblikuje sam prizor i istodobno u nj utiskuje jak ekspresivni naboj. Dakako, svjetlo je u doslovnom smislu tek čista, neiscrtana podloga papira koja se artikulira rukopisom: izuzetno raznolikim crtovljem koje od jednostavne, obrisne linije prerasta u virtuoznu valovitu šaru, zatim križnu teksturu, pa sve do mrljastih nakupina tuša koji autor nanosi kistom kako bi postigao intenzivna, neprobodna crnila. Izrazito asimetričnim rasporedom tih jakih crnih dijelova, to će reći najgušćih sjena, postižu se deformacije koje izazivaju izrazitu duševnu napetost.

Utjecaj ekspresionističkog filma u tom segmentu Gecanova stvaralaštva neosporan je, iako se to nikada nije posebno apostrofiralo u napisima posvećenima ovom umjetniku. Film sigurno nije jedini medij koji se tih godina koristio spomenutim izražajnim sredstvima. Max Reinhardt ih rabi gotovo na identičan način u teatru.⁵ Međutim, malo je vjerojatno da je Vilko Gecan vidio neku Reinhardtovu predstavu, dok je – bilo u Pragu 1919. i 1920, bilo u Zagrebu 1920/1921. godine – posve sigurno vidio aktualne njemačke filmove koji su se tu prikazivali. Mogao je također vidjeti kazališne predstave u kojima su glumci oponašali velike filmske uzore, o čemu vrlo precizno piše Ljubomir Micić u *Zenitu*: *G. Rajić maskiran po W. Kraussu iz »Caligaria« i ispružena ruka sa raširenim prstima 'ekspresionizam' (...) Onda diletantska imitacija C. Veidta ('deus ex machina') opet iz »Caligarija« (...).*⁶

Činjenica da Gecanov ciklus crteža *Klinika*, baš kao i slika *Cinik*, nastaje 1920/1921. godine, dakle u isto vrijeme kada se u Zagrebu osjeća snažna zastupljenost njemačkog ekspresionističkog filma, nipošto nije slučajnost. Isto tako nipošto nije slučajno da će i crtež *Ludak* i *Konstrukcija za portret cinika* Gecan objaviti u prva dva broja Micićeve *Zenita*.⁷ U 7. broju istog časopisa Micić će objaviti kraći esej, pravi *homage* Conradu Veidtu, glavnom glumcu Wieneova *Kabineta doktora Caligarija*.⁸

Izrazi lica i rječite geste na crtežima *Ludaka*, *Doktora Loewija*, te jednom drugom crtežu iz istog vremena nazvanom *Gentelman* (1920), baš kao i na slici *Cinik*, izuzetno su blizu svemu navedenome. Ako u tom razdoblju Gecanov ekspresionizam dostiže svoju kulminaciju, on se prije referira na sekundarne pojave ekspresionizma kao stila. To znači da je i kronološki i problemski, to će reći poetički, mnogo manje blizak Kirchneru ili bilo kome od velikih protagonista ekspresionizma, a mnogo više onome što su ti rani protagonisti i začetnici ekspresionizma ostavili u nasljeđe i pritom distribuirali na šira područja kao što je film i kao što je teatar. U filmu i teatru izuzetno će važnu ulogu imati konvencije, dakle nešto što su 10–15 godina prije začetnici ekspresionizma zasnovali, davali prve impulse specifičnim (ekspresionističkim) znakovima raspoznavanja. Dakako, i u samoj kolijevci ekspresionizma 1920/1921. stvari su bitno drukčije. Stasava »druga generacija« koja će se tek jednim dijelom vezati za prethodnike.⁹

No, vratimo se slici *Cinik* i kontekstu u kojem je nastalo to Gecanovo važno djelo. Vilko Gecan tada sigurno nije mogao tako dobro poznavati ni djelatnost grupe *Die Brücke*, onog prvog i najudarnijeg impulsa ekspresionizma, baš kao ni problema koje su začinjali pripadnici »druge generacije«. Gecan se, kao i većina umjetnika pripadnika raznih lokalnih varijanti širom Europe, upoznaje s ekspresionizmom posredno, najčešće zahvaljujući



Vilko Gecan: *Gentelman*, crtež tušem, 1920. VI. Zdravko Savić, Zagreb
Vilko Gecan, *Gentleman*, Indian ink drawing, 1920, property of Zdravko Savić, Zagreb

časopisima. Uostalom, na stolu njegova *Cinika* jasno je izrečena ta veza. Novine *Der Sturm* na izravan nas način upućuju na željeni kontekst. Godine 1921. Waldenova publikacija, baš kao i istoimena galerija, drukčije su nego što su bile deset godina prije. Ali, pojavljivanje je *Der Sturm* u Hrvatskoj znatno starije, baš kao i fascinacija idejama koje je Hewarth Walden emitirao u časopisima.¹⁰ Časopis, kazalište i film uporišne su točke na koje se Gecan oslanja bilo u *Ciniku*, bilo kada radi neke od crteža svog najznačajnijeg ciklusa *Klinika*.

Novine *Der Sturm*, ključno glasilo ekspresionističkog pokreta, rasprostrte su na stolu. Zgrčenu ruku i grimasu na licu (ciničan osmijeh?) mogli bismo razumjeti i kao dojam koji lik izražava nakon što je pročitao novine. Mogli bismo to razumjeti i kao distanciranje od onoga što novine *Der Sturm* izravno znače. Shvatiti kao Gecanov oproštaj od ekspresionizma. Barem za neko vrijeme. Na slici postoji samo jedan element eksplicitno označen. To je naziv novina. Postoji još nešto, ali manje eksplicitno izrečeno. To je pojam ekspresionizam do koga, kao jednog od konstitutivnih sadržaja slike, dolazimo posrednim putem od značenja riječi *Der Sturm*, preko brojnih detalja koji upućuju na osobine stila vrlo izravno. Prostor, grimasa, geste, boje – sve to poprima iste one vrijednosti kakve je Ljubomir Micić otkrio u teatru, gdje su glumci gestama i grimasama nastojali »skidati« geste i izraze lica tadašnjih, mahom filmskih velikana Kraussa i osobito Veidta u *Kabinetu doktora Caligarija*.¹¹ I A. B. Šimić je već u *Vijavici* 1918. pisao o posvemašnjoj lakoći i površnosti etiketiranja i posezanja za ekspresionizmom.¹²

Svi ti napisi govore nedvosmisleno jedno, a to je živa pojavnost ekspresionizma u Hrvatskoj. S današnje distance sigurno je mnogo lakše suditi o stvarnoj vrijednosti svega onoga na što se



Vilko Gecan: Studija cinika, kreda, 1920. Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb

Vilko Gecan, *Study for the Cynic*, chalk, 1920. National and University Library Zagreb

tijekom drugoga desetljeća i na samom početku trećeg desetljeća u nas stavljala oznaka ekspresionizma. Mnogi časopisi, literarna produkcija i dramski tekstovi, likovna djela te izložbe *Hrvatskog proljetnog salona* izuzetno su vrijedan dio ne samo nacionalne baštine. Štoviše, u nekoj zamišljenoj antologiji europskog ekspresionizma hrvatski bi segment imao sigurno više nego solidno mjesto. Dakako, danas smo skloniji govoriti o ekspresionizmu ne kao jedinstvenoj pojavi, već prije kao o kompleksu koji obuhvaća mnoge varijante. Dakle »ekspresionizam & ekspresionizmi«, da se poslužim jednom nedvojbeno dobrom formulom i korisnom analogijom.¹³

Krenemo li u fragmentaciju ekspresionizma, to će reći da taj stil shvatimo kao kompleks različitih vrijednosti u sklopu kojega ima mjesta i za original i za sve moguće varijante, tada bi najudaljenije točke pripadale pojedinačnim opusima. Štoviše, čak fazama u okviru opusa. Tzv. »ekspresionistička faza« Gecanova svoju kulminaciju doseže, kao što sam već rekao, u slici *Cinik*. Ne sigurno zato što bi to bila najkvalitetnija Gecanova slika. Ona to nipošto nije. U njoj je sabijen niz elemenata koji nas upućuju na različite strane i na taj način govore o slojevitosti slike. Vidjeli smo kako se u nekim Gecanovim djelima, mahom iz istog razdoblja, reflektiraju problemi svojstveni slici *Cinik*. I obratno: kako se značajke te slike zrcale u drugim djelima. U traženju odgovora na postavljeno pitanje što je to i kakva je slika *Cinik* Vilka Gecana, sigurno je uputno zapitati se i što je sve toj slici prethodilo. Drugim riječima, pokušajmo odrediti genezu slike.

Ako je *Konstrukcija za portret cinika* izravan predložak za sliku, postoje i drugi manje izravni, ne sigurno predlošci, ali nedvojbeno korisna referentna područja. Među mnogobrojnim crtežima Vilka Gecana iz 1920. godine jedan crtež nosi naziv *Studija cinika*. Rađen je crvenkastom kredom na papiru, a uz potpis autora označena je godina (1920), te mjesto nastanka: *Gomirje*. To je mjesto u kojemu tada živi slikareva obitelj. Crtež prikazuje mušku figuru, okrenutu poluprofilom, s rukama na površini koja bi podjednako tako odgovarala i stolu i nekom šanku. Nekih izravnih srodnosti tog crteža s godinu dana mlađom slikom i skicom za nju objavljenom u časopisu *Zenit* – mora se priznati – i nema. Za lice tog muškarca teško bi se moglo reći kako je prikazano u grču, kako isijava »cinizam«. A to je prvi dojam koji nam slikar želi dati svojom slikom. Lijepo visoko čelo zatvara uredno začešljana kosa, ispod dugih, ravnih obrva pažljivo i vrlo izravno motre nas dva oka, a ispod fino oblikovanog nosa stisnute su usne razvučene u smiješak. To bi, dakle, bilo lice tog navodnog prethodnika *Ciniku*. Na slici ruke imaju izuzetno važnu ulogu: desna, prikazana u grču, izravno odgovara grimasi lica. Ta je ruka postavljena na veoma važno mjesto – na novine koje na neki način utvrđuju identitet slike.

Slijedimo li obrisnu liniju čitave figure, tada moramo zapaziti kako je s lijeve strane, gdje ocrta rame i nadlakticu, blago valovita i kako u njoj kao da se pomiruje napeta krivulja istegnutog vrata i glave i razvedena linija koščate šake. Obri figure s te je strane osobito naglašen jednom samostalnom krivuljom koja pažljivo prati tijelo i postaje neka vrsta dodatnog, izvanjskog obrisa koji nema nikakvu deskriptivnu važnost. On doista ništa ne opisuje niti pojašnjava figuru, ali je zato važan s formalnog aspekta. Slijedeći liniju tijela s određenim razmakom, taj vanjski obri postaje važna ispunjena kadra koja praznini oko lika daje plastičku težinu. Lik, naime, na taj način artikulira prostornu šupljinu koja ga obavlja. Na nekoliko crteža iz istog vremena Gecan će se poslužiti istim efektom. Tako u ciklusu *Klinika* gustom, izrazito dinamičnom teksturama stvara područja koja označavaju jake sjene koje često ne prate figuru u odnosu na izvor svjetla. S ikoničkog aspekta to su posve irelevantni elementi koji, međutim, imaju veoma važnu stimulativnu ulogu. Slične efekte na području filma istog vremena i istog stila objasnila je Lotte H. Eisner u već citiranoj knjizi.¹⁴

Ako smo pošli od pretpostavke da Gecanova slika *Cinik* znači prijelomnu točku u njegovoj umjetnosti, da se u njoj završava jedno razdoblje, a prepoznaju jasni zameci drugoga, tada je sigurno uputno postaviti pitanje: kako se spominjana heterogenost ideja i utjecaja u jednom istom vremenu odražava na ključnoj slici tog vremena? Promotrimo to upravo s prostornog aspekta. I na listovima iz mape grafika *Ropstvo u Siciliji* (1921), baš kao i na crtežima *Klinike*, te ilustracijama za Krležinu novelu *Tri domobrana* u časopisu *Savremenik* (1921) mnogo je konzistentnije i dosljednije proveden onaj koncept gradnje prostora kakav je autor namijenio slici *Cinik*, dok *Konstrukcija za portret cinika* na drastičan način otkriva sve nedostatke slike. Pa ipak tu sliku možemo shvatiti kao sintezu ekspresionističkog iskustva. Ekspresionističkoga utoliko što se nakon *Cinika* autor više neće upuštati u sličnu prostornu raščlanjenost scene. Efekte teatarsko-filmske kulise Gecan će odatad sažeti i sublimirati u jedinstvenu prostornu shemu bez potencirane izlomljenosti planova. Dosljedno provedeno nizanje sitnih ploha jedne uproščene verzije cézanneovskih, ali i Kraljevićevih faseta, čini tu sliku koherentnom i povezanom i na mikroplanu. Razbijenost planova, koja se tako nemilosrdno razotkrivala u skici iz *Zenita*, na slici je znatno ublažena upravo zbog rukopisa: organskog urastanja malih, usitnjenih faseta jedne boje u drugu. Dominantna oker osnova



Vilko Gecan: Ropstvo u Siciliji, mapa litografija, 1921.

Vilko Gecan, Imprisonment in Sicily, portfolio of litographs, 1921

Vilko Gecan: Ilustracija novele M. Krleže »Tri domobrana«. Časopis »Savremenik«, Zagreb, 1921.

Vilko Gecan, Illustration for Miroslav Krleža's story »Three Soldiers«. Savremenik Review, Zagreb 1921

razgrađuje se u različite kvalitete zelenoga koje će zatim urasti u modro kada se želi označiti jače zasjenjenje. S druge strane iz okera se stupnjevitim prijelazima ulazi u svijetla područja napuljskog žutog i onog sjajnog, gotovo posve bliskog bijelome. Gecan je tu nastojao objediniti ekspresionističku razvedenost scene s karakterističnim, čvrstim rukopisom usitnjenih faseta.

Crtež objavljen u časopisu *Zenit*, te onaj izveden kredom nastao prethodne godine u Gomirju, bili bi izravni prethodnici slike *Cinik*. Vidjeli smo da, barem što se gesta i izraza lica tiče, *Cinik* ima i drugih srodnika. Ideja za tu sliku očito je dugo sazrijevala i fermentirala u samom umjetniku prije nego se 1921. utjelovila u finalnoj slici. Tu sliku stoga s pravom možemo smatrati kao zbroj različitih iskustava: i što se kompozicije tiče, i prostornog koncepta, i rukopisa, ali podjednako tako i želje da se govori ne samo likovnim sredstvima već i specifičnim, izražajnim gestama te grimasama. Pa ipak osnovni je motiv te slike više nego jednostavan: umjetnik je prikazao čovjeka kako sjedi za stolom. U vremenu koje je neposredno prethodilo slici *Cinik* Gecan je na više primjera prikazao bilo pojedinca, bilo manje skupine ljudi kako sjede za stolom. Ravna se ploha stola pokazala kao izvanredno pogodan medij koji će vezati likove u usklađenu cjelinu. Isto tako ravna će ploha svojim smjerom i svojim konvergencijama biti upravo idealan kontrapunkt plošnini poda ili zidova u pozadini scene. Time se, dakako, pojačavao ekspresivni naboj slike.

Ali, usamljeni muški lik za stolom, kao što će to slikar prikazati na *Ciniku*, ima nekoliko važnih starijih srodnika. Tako u crtežu *Bijesni*, koji je nastao samo dvije godine prije (1919), nalazimo isti ikonografski motiv: sjedećeg muškarca za stolom. Na čelavoj glavi tek su šturo označene oči i nos, a ono što individualizira lik jesu geste. Točnije rečeno, lijeva ruka izbačenog palca o koju je lik nalakćen. Druga je pak ruka prebačena preko naslona stolice i blago valovita obrisna linija izdvaja je iz veoma izražajnih šrafura. Dakako da je ravna i svijetla ploha stola, na kojemu je u sredini postavljena tek jedna čaša, neka vrsta »prologa«, uvodna sekvenca koja će nas približiti kompozicijskom središtu, sjedećoj



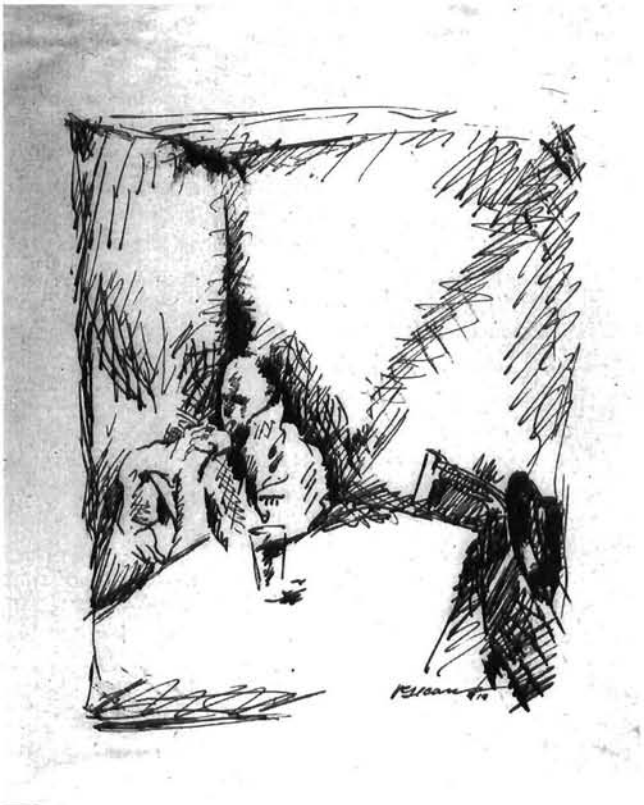
Vilko Gecan: Kod stola, ulje, 1919. Moderna galerija, Zagreb
Vilko Gecan, At Table, oil on canvas, 1919. Modern Gallery, Zagreb

figuri smještenoj u kut relativno tijesnog prostora i u posve dezaksiranoj poziciji u odnosu na kompozicijsku cjelinu. Kao protuteža sa suprotne je strane prazna stolica o čiji su naslon prebačeni kaput i šešir. Ima nešto drugo što unosi napetost u taj naoko posve smiren prizor. To su lineature mrežaste, često lomljene i nepravilno valovite linije koje su, zapravo, jedino gradivno tkivo crteža. Dakako, veoma istaknute bjeline, koje će na plohi stola upravo isijavati, također su važan element iz koga umjetnik oblikuje cjelinu. Asimetričnim rasporedom linija, baš kao i njihovom posve evidentnom dinamikom koja proistječe iz veoma brzog, automatskog pisma, davat će tom djelu osobitu izražajnost: napetost i suzdržanu dramatičnost.

Te 1919. godine Gecan boravi u Pragu, gdje će započeti ciklus *Klinika*. Crtež *Bijesni* u mnogo se čemu dodiruje upravo s djelima koja pripadaju *Klinici*, baš kao i kasnijim ilustracijama za Krležinu novelu iz *Savremenika*. Usamljena figura koja sjedi za stolom nije jedina izravna veza toga crteža s dvije godine mlađom slikom. Pojačani ekspresivni naboj, baš kao i naziv crteža, *Bijesni*, sigurno otkrivaju čvršće rodbinske veze. Iste, 1919. godine autor je među mnoštvom skica iz svoje praške crtanke ostavio i jedan brzo, ali izuzetno vješto izveden crtež krejonom koji prikazuje usamljenu figuru – nije posve sigurno da li žensku, ili mušku – kako nalakćena sjedi ispunjavajući desni kut gotovo kvadratičnog kadra. Taj bi crtež iz Praga ulazio također kako

tematskim, tako i – još više – formalnim aspektom u krug oko *Cinika*. Tematskim aspektom stoga prikazani sjedeći nalakćeni lik pripada istoj skupini Gecanovih usamljenika iz istog razdoblja melankolika i cinika, bijesnih i prkosnih. S druge strane, tu su veoma izražajni svjetlosni kontrasti, jake, posve neočekivane i osamostaljene sjene koje svojim asimetričnim rasporedom ističu svjesno izabrani kompozicijski nered. Prvenstveni je cilj svega što izravnije utjecati na psihi promatrača. Dakle, izazvati nemir, anksioznost i slične učinke tako dobro poznate u krugu iz koga potječu ostala Gecanova djela oko *Cinika*.

Mogli bismo ići još u stariju prošlost i u Gecanovu opusu naći jedno posve rano djelo koje bi na stanovit način predstavljalo i moguće najstarijeg *Cinikova* pretka. Iz 1912. godine potječe, naime, crtež tušem *Doktor Dorić*. Gecanu je u to vrijeme osamnaest godina i učenik je banjolučke Realne gimnazije. Nekoliko crteža i slika u ulju sačuvanih iz tog razdoblja jedva da imaju ista zajedničko sa crtežom *Doktor Dorić*. Autor oblikuje tu poprsje muškarca koji sjedi oslonjen o stol isključivo brzim valovitim i spiralnim linijama koje kao da potječu iz Kraljevićeva crtačkog rječnika. Pa ipak, s Kraljevićevim će se djelom on prvi put susresti po dolasku u Zagreb na čuvenoj Kraljevićevoj izložbi u Ulrichovu salonu. Prvoj izložbi koju će u svom životu uopće posjetiti i koja će za njega, baš kao i za neke druge slikare njegove generacije, imati sudbinsko značenje.¹⁵



Vilko Gecan: *Bijesni*, crtež tušem, 1919. Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb

Vilko Gecan, *The Angry One*, Indian ink drawing, 1919. National and University Library Zagreb



Vilko Gecan: *Sjedeća figura*, krejon, 1919. Privatno vlasništvo, Zagreb

Vilko Gecan, *Seated Figure*, crayons, 1919, private collection, Zagreb



Vilko Gecan: Dr. Dorić, crtež tušem, 1912. privatno vlasništvo, Zagreb
Vilko Gecan, Dr. Dorić, Indian ink drawing, 1912, private collection, Zagreb

Jedan autoportret u ulju, također i jedan portret (doktora Čermaka), jedan pejzaž, zatim jedan prizor u kome slika svog prijatelja Milivoja Uzelca kako ležeći slika u banjolučkom polju. Tu je još jedan enterijer s prikazom gimnazijske crtaonice u kojoj je profesor crtanja Pero Popović svojim učenicima usadio ljubav za crtanje. Više je crteža tušem ili olovkom, među kojima se izdvaja jedan za osamnaestogodišnjeg gimnazijalca posve atipičan autoportret, te skica za neki mogući portret prijatelja Uzelca. Bilo bi to gotovo sve što je sačuvano u Gecanovoj ostavštini, a što prethodi *Doktoru Doriću*. Taj crtež, međutim, ipak po svemu više upućuje na budućnost, na djela koja će tek nastati za osam ili devet godina. U njemu kao da se ništa ne rezimira, iako znači najviši doseg u tadašnjem Gecanovu radu. Ne samo da je anticipirajući ako ga promatramo kao početak jednog dužeg niza u okviru Gecanova opusa,¹⁶ već isto tako i ako ga gledamo s aspekta Miroslava Kraljevića čiju će izložbu tek vidjeti za koji mjesec i koja će imati izuzetno važnu ulogu u njegovu formiranju.

Između toga posve ranoga Gecanova crteža i kasnije slike iz 1921. godine moguće je naći možda najranijeg i pritom najizravnijeg *Cinikova* dvojnika. Jedan crtež olovkom nastao 1916. godine za slikareva ratnog zarobljenštva u Cataniji prikazuje mušku figuru kako sjedi za prostranim stolom u jednom kubičnom prostoru izrazito skošena tla. Nagnuta glava usmjerena je prema ispruženoj crnoj pesnici, tako da se jedno s drugim veže.



Vilko Gecan: Za stolom, crtež olovkom, 1916. Privatno vlasništvo, Zagreb
Vilko Gecan, At Table, pencil drawing, 1916, private collection, Zagreb

Na slici *Cinik* slikar je upravo postavljanjem lica i šake na istu os uspostavio njihovu čvršću usklađenost i, dakako, usredotočio i osnažio ekspresivni naboj slike na jednome mjestu. Cijeli prizor doživljavamo veoma tjeskobnim. Tjeskobnim do iritantnosti. Gecan je taj dojam postigao najviše rukopisom: žestokim, posve neujednačenim, na pojedinim mjestima nalik nekontroliranom šaranju površinom papira. Inače meka olovka doimat će se grubo, urezujući se ravnim i ostrim crtama u podlogu. Možda ni jedan dosad spomenuti crtež u dužem lancu mogućih predaka tako izravno ne upućuje na atmosferu i uopće značenja slike *Cinik* kao što to čini taj neobični crtež olovkom. Crtež nastao u posve neobičnim okolnostima ratnog zarobljenštva u Cataniji na Siciliji.

Iznimna koncentracija na vlastiti lik, na vlastito lice, u Gecana je uočljiva više negoli i u jednog drugog umjetnika nakon Miroslava Kraljevića. Sintaksu tog jezika gesta i izraza lica, ponajprije vlastitoga, Gecan je nedvojbeno učio od Kraljevića. Jedan mali autoportret u ulju, također iz 1920. godine, mogao bi se razumjeti kao svojevrsni *hommage* Kraljeviću. Jasni, široko nanošeni potezi boje u sigurnim zamaskama oblikuju lijepo, fragmentarno osvijetljeno lice i zatim se šire marginom poput aure podsjećajući upravo na Kraljevića. Izdvojimo li dijelove Gecanove slike, ponajprije usne, zatim uho, pa onda kosu, tada su srodnosti još očitije. Takvo dubinsko poniranje u vlastiti lik, izrečeno upravo kraljevićevskim dijalektom (*Bonvivant*, 1912), prepoznat ćemo i u drugom Gecanovu autoportretu. I tu je položaj poluprofilan i otkriva nam svijetlo žučkasto (točnije: bile bi to gradacije svijetlog okera) lice ispod crnog šešira, lice na kojemu se ističu široke usne razvučene u pomalo ciničan smiješak i zasjenjen, u sebe uvučen pogled. Dozu bonvivanske superiornosti otkrivamo i u nemarno zabačenom štapu što ga lik drži pod pazuhom svoje lijeve ruke i pridržava ga visoko na grudi postavljenom šakom. Ta šaka, prikazana u svijetlom okeru sa zelenkastim i modrim



Vilko Gecan: Autoportret, ulje, 1920. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Vilko Gecan, Self-Portrait, oil on canvas, 1920. Museum of Contemporary Art, Zagreb



Vilko Gecan: Autoportret sa štapom, ulje, 1921. Moderna galerija, Zagreb

Vilko Gecan, Self-Portrait with Cane, oil on canvas, 1921. Modern Gallery, Zagreb

sjenama, izdvaja se s tamne površine odijela i pozadine. Upravo će ona, zajedno s osvijetljenim dijelom lica, te uskim izrezima blještavo bijele košulje artikulirati ritam svijetlih polja na slici. Na što nas to podsjeća? Lice i šaka, kao središnje izražajno polje slike? To smo, dakako, nalazili i u *Ciniku*. *Autoportret sa štapom* nastao je iste godine kada i *Cinik*: 1921. Usporedimo li donje dijelove lica, bradu i osobito usne, stavimo li k tome uz njih i one s *Autoportreta* iz 1920, dolazimo do zaključka kako umjetnik slika jedan isti lik. Bolje rečeno, on slika isti izraz, isto duševno stanje koje povezuje lica i naglašene grimase na njima u blisko zajedništvo.

Je li, prema tome, *Cinik* tek jedan u nizu Gecanovih autoportreta? Kako se uzme. Oni koji su dobro poznavali Vilka Gecana slažu se odreda u definiranju njegova karaktera, njegove ličnosti. Ističu, naime, njegovu plemenitost i duševni mir, te stanovitu zatvorenost. Bio je »uredan i elegantan poput malog Engleza«, kaže Gecanov najbliži prijatelj, onaj s kojim je bio izuzetno čvrsto vezan cijeloga svog života, Milivoj Uzelac.¹⁷

Stvar ipak treba gledati drukčije, a to znači da umjetniku nije bio prvenstveni cilj reproducirati fizičke činjenice prikazanih likova – kako raznih »cinika« i »gentelmana«, tako isto i sama sebe u mnogim autoportretima. Gecan je radije hvatao jedan karakterističan izraz u svim spomenutim likovima kako bi se uzdigao s razine pukog reproduciranja viđene stvarnosti. On je slikao stanja u koja su likovi uronjeni. Tražio je da na površini, ponajprije na licu, registrira unutrašnje vibracije. To što drugi, pa i oni koji su mu bili najbliži, nisu u njemu otkrivali ciničke crte, to je svakako irelevantno.

Tko je, zapravo, taj lik koga je Gecan slikao slikajući sebe? Koliko on pripada Gecanu, a koliko umjetnikovoj želji da bude

takav kakvim se prikazuje? Na sačuvanim fotografijama iz 1919–1921. godine nalazimo prije otmjenog melankolika, koji je duboko svjestan svojeg pristalog izgleda, nego cinika. Nalazimo ga u to vrijeme između 1919. i 1921. godine također na mnogim portretima njegova prijatelja Milivoja Uzelca.

Ciničan, opori smiješak kakvog Gecan predočava osobito na *Autoportretu sa štapom* možda je svoj prvotni impuls dobio negdje drugdje, a ne na licu koje slikar slika – svojem vlastitom? To je, dakako, moguće. Milivoj Uzelac naslikao je 1918. jedan autoportret poznat kao *Autoportret sa žutim šalom*. Ono što na prikazanom licu najviše upada u oči jest grč koji izrazu daje osobinu koju bismo lako odredili kao ciničnu. Takva su lica bila često u optjecaju u to vrijeme, a producirao ih je u velikim količinama najutjecajniiji medij – film. Nijemi film u kojemu su veoma izražajne geste trebale nadomjestiti riječi kojima su se likovi kako međusobno sporazumijevali, tako i obraćali gledateljima koji su morali lako očitati izraze i razlikovati ih. Tadašnji veliki glumci nastoje često od likova što ih glume zadržati nešto i u trajnom vlasništvu kako bi pojačali svoj *image*. Njemački se film indirektno javlja u Gecanovu djelu bilo u elementima scenografije, bilo u rasvjeti, pa – zašto ne? – i u govoru lica. Ljubomir Micić je u Zenitu u više navrata pisao o utjecaju Conrada Veidta, i to ne samo na hrvatske glumce oko 1920/21, u vrijeme kada je Kabinet doktora Caligarija bio i na zagrebačkom repertoaru.

Bilo bi i pogrešno i naivno shvatiti kako su eventualne sličnosti Gecanova slikarstva i njemačkog filma plod izravnih utjecaja. Prije je riječ o intenzivnom življenju duha vremena, otkrivanju zajedništva na općoj razini, ne na pojedinačnoj. I Conrad



Vilko Gecan: Doktor Fischer, ulje, 1922. Vl. Zdravko Savić, Zagreb
 Vilko Gecan, Dr. Fischer, oil on canvas, property of Zdravko Savić, Zagreb

Veidt, i *Gentelman*, i *Cinik*, i likovi s autoportreta kako Uzelca, tako i Gecana, ali i mnogih drugih slikara iste generacije, dio su iste ikonografije koju podjednako proizvodi i nameće i vrijeme i sredina. Tu su, dakle, dodirne točke, i tu bi se onda mogla tražiti i stilaska pripadnost. Pripadnost ekspresionizmu.

U nabranju Gecanovih portreta: slika, crteža, usputnih skica, koji na manje ili više izravan način upućuju na središnju sliku umjetnikova ranog razdoblja, *Cinika* iz 1921. godine, treba svakako spomenuti i jedno djelo iz iduće godine. To je *Doktor Fischer*. Spominjući tu sliku uz još neka djela iz istog vremena, Dimitrije Bašičević je točno prepoznao kako tada nastupa novo vrijeme u Gecanovu stvaralaštvu. Drugim riječima, autor ističe kako se Gecanov ekspresionizam smiruje.¹⁸ Smirivanje ekspresionizma prepoznaje se s jedne strane u oslobađanju od naglašene

retorike gesta i izraza lica, to će reći neke literarne supstance, ali isto tako i u logičnijoj konstrukciji prostora. Neobične, štoviše posve fantastične višefokalne perspektive veoma izražajnih konvergencija, kakve smo nalazili zaključno s *Cinikom*, tada su dobile status apsolviranog, nadvladanog poglavlja. *Doktor Fischer* samo je uvjetno srodnik onog raznovrsnog bratstva kojemu je rodonačelnik *Cinik*. Ako je sliku *Cinik* moguće shvatiti i kao neku vrstu travestiranog autoportreta, te kao *summu* dotadašnjih Gecanovih iskustava, onda je s Fischerovim portretom stvar posve drukčija. Kao što *Cinik* znači završnu točku jednog razdoblja, tako bi se u *Doktoru Fischeru*, upravo zbog srodnosti motiva, mogle najlakše prepoznati razlika i novine nadolazećeg vremena.

Bilješke

1 Vidi skicu Ernesta Sterna u: **Lotte H. Eisner**, *Die dämonische Leinwand*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1980, str. 72.

2 Ibid. str. 25.

3 **Rudolf Kurtz**, *Expressionismus und Film*, 1926. Citirano iz: **Lotte H. Eisner**, o.c., str. 25.

4 Časopis *Zenit*, urednik **Ljubomir Micić**, Zagreb, 1921.

5 O tome također više **Lotte H. Eisner**, o.c., str. 48.

6 **Ljubomir Micić**, *Lov na ekspresionizam*, »Zenit«, br. 8, Zagreb, 1921, str. 10/11.

7 U »Zenitu« br. 1 reproduciran je Gecanov crtež *Ludak* (1920) iz ciklusa *Klinika*, a – kao što je već spomenuto – u broju 2 *Konstrukcija za portret cinika*.

8 **Conrad Veidt** i film kao projekcija umjetnosti, »Zenit«, br. 7, Zagreb, 1921, str. 12/13.

9 O tome vrlo iscrpno u katalogu izložbe *Expressionismus – Die zweite Generation 1915–1925*. Uredila Stephanie Barron. Prestel Verlag, München, 1989.

10 O tome svjedoči **A. Žarković**: »(...) Ali doskora se dogodi paradoks. Bilo je to baš u vrijeme, dok je naš prezir njemačke ili germanske kulture bio na vrhuncu, kad li nekog jesenskog dana 1916. u izlogu najveće zagrebačke knjižare Kugli ugledasmo neki nepoznati nam njemački časopis, u omotu jarko žute boje. Bijaše to 'Sturm', glasilo ekspresionista.« Vidi: **A. Franić**, *O autohtonim izvorima ekspresionizma u hrvatskoj književnosti*, »Zadarska revija«, XVIII/ 1969, br. 1, Zadar, 1969, str. 21; Milan Steiner također redovito kupuje *Der Sturm* u zagrebačkim knjižarama, mahom kod Mirka Breyera u Ilici blizu Kavane »Corso« (Josip Vaništa u katalogu izložbe *Milan Steiner*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1987. Katalog bez paginacije). A. B. Šimić izuzetno je dobro upoznat sa sadržajima časopisa *Der Sturm* i u više navrata piše najčešće o pjesnicima koje Walden objavljuje, ali isto tako i kada govori o likovnim umjetnostima. A. B. Šimić: *Sabrana djela*, knjiga II, »Znanje«, Zagreb, 1960, str. 440.

11 **Lj. Micić**, *Lov na ekspresionizam*, »Zenit«, br. 8, Zagreb, 1921, str. 10/11 (*Scenaj je kuhinja u Vlaškoj ulici s nakrivljenim prozorom iz doba Matije Gubca i mazaličevim zamazanim kulisama 'ekspresionizam'. G. Rajčić maskiran po W. Krausu iz 'Caligaria' i ispružene ruke sa raširenim*

*prstima 'ekspresionizam'. Gdja Dimitrijević kao Manda iz Petrovićevoeg 'Pljuska' 'ekspresionizam'. Gdja Vavra nadžak baba iz Srema 'ekspresionizam'. G. Rašković kao Jovanče Micić iz Jagodine 'ekspresionizam'. Autor više i ponavlja 'Drolja!' 'Drolja!' 'ekspresionizam'. Onda diletantska imitacija C. Veidta (deus ex machina) opet iz 'Caligaria' i muzika Straussovih opusa iz restauracije 'Kola' 'ekspresionizam'. Publikacija je 'ometena', nesme se pokazati neinteligentna te sa 'velikim razumevanjem' pljeska 'ekspresionizam'.») Micić, inače, piše o predstavi Ponoć autora »čije se ime teško izgovara, pa ga iz pažnje prema čitaocima ni ne spominjem!« Riječ je o dramskom djelu Josipa Kulundžića koga je na scenu HNK postavio Branko Gavella, scenograf je bio Tomislav Krizman, scensku glazbu napisao je Oskar Jozefović, a predstavljena je bila 15. lipnja 1921. Predstava je igrana devetnaest puta. Citirano iz: *Repertoar hrvatskih kazališta*. Priredio Branko Hečimović, »Globus« – JAZU, Zagreb, 1990, knjiga I, str. 126.*

11 **Lj. Micić**, *Putujući ekspresionizam i Antikulturni most*, »Zenit«, br. 8, Zagreb, 1921, str. 9/11.

12 **A.B. Šimić**, *Epilog doktoru Kršnjavom*, »Vijavica«, II, Zagreb, siječanj, 1918. Citirano iz: **A.B. Šimić**: *Sabrana djela*, knjiga II, »Znanje«, Zagreb, 1960, str. 80/81.

13 Misli se na izuzetno poticajnu izložbu *Futurismo e Futurismi*, koju je 1986. organizirao Pontus Hulten u venecijanskoj Palazzo Grassi. Prateći katalog *Futurismo & Futurismi*, Ed. Bompiani, Milano, 1986.

14 **L.H. Eisner**, o.c., str. 47.

15 »Bila je to čudesna atmosfera. Na prstima se hodalo kroz tu izložbu, iz poštovanja... Dao je Kraljević već tada pečat čitavoj generaciji. Tu se pridružila i Račićeva drama. Sjećam se još ko danas. Kod Ulricha na prvom katu. Šutilo se i gledalo. Bio je to moj prvi najdublji utisak.« Tako se mnogo godina kasnije sjećao Milivoj Uzelac. Citirano iz: **Josip Vrančić**, *Milivoj Uzelac*, Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, Zagreb, 1991, str. 18.

16 Josip i Vanda Ladović također izdvajaju crtež *Doktor Dorić* videći u njemu vrijednosti što će ih Gecan tek kasnije problematizirati. Citirani katalog retrospektivne izložbe, str. 8, 14. i 46.

17 **Dubravko Horvatić**, *Strahovito smo uživali u slikanju* (Vilko Gecan), »Telegram«, Zagreb, 29. XI. 1968. Citirano iz: **D. Horvatić**, *Slike, kipovi, usudi*, »Znanje«, Zagreb, 1972, str. 191.

18 **Mića Bašičević**, *Šezdesetogodišnjica Vilka Gecana* (Povodom izložbe fundusa Moderne galerije), »Vjesnik«, br. 29089, Zagreb, nedjelja, 10. listopada, 1954, str. 5.

the somewhat grotesque figure of the »Cynic« represented in the painting might also be seen as a likeness of the painter. Spread out before the man in the painting is a copy of *Der Sturm*, the leading expressionist review; the »cynical« smile on the man's face might thus also represent the painter's good-by to expressionism. For, after this painting, the painter turned away from expressionism to embrace other poetics.

Furthermore, this painting is important in the context of Croatian painting of the early Twenties, because it seems to sum up the principal experiences which Gecan's generation, the second generation of modernists who exhibited at the Spring Salon, had inherited from their cult figure, the artist Miroslav Kraljević. The theme of the self-portrait was brought by Kraljević to a very high level, which brings an added interest to the possibility of seeing *The Cynic* as Gecan's potential self-portrait.

Summary

Zvonko Maković

Genesis of a Painting (Vilko Gecan's Cynic)

The painting of the Cynic by Vilko Gecan is significant in Gecan's career, but also in the context of Croatian painting in the early Nineteen-Twenties. With this painting, Gecan rounds off his first, expressionist period. Numerous references seem to indicate his wish to create a final paradigm of this style. Apart from the painting, the artist also made an almost identical black ink drawing, and published it in the avant-garde *Zenith* review early in 1921, the year when the painting was made. Several other works from Gecan's first period can also be seen as early blueprints for this painting, especially some of his self-portraits. By analogy,