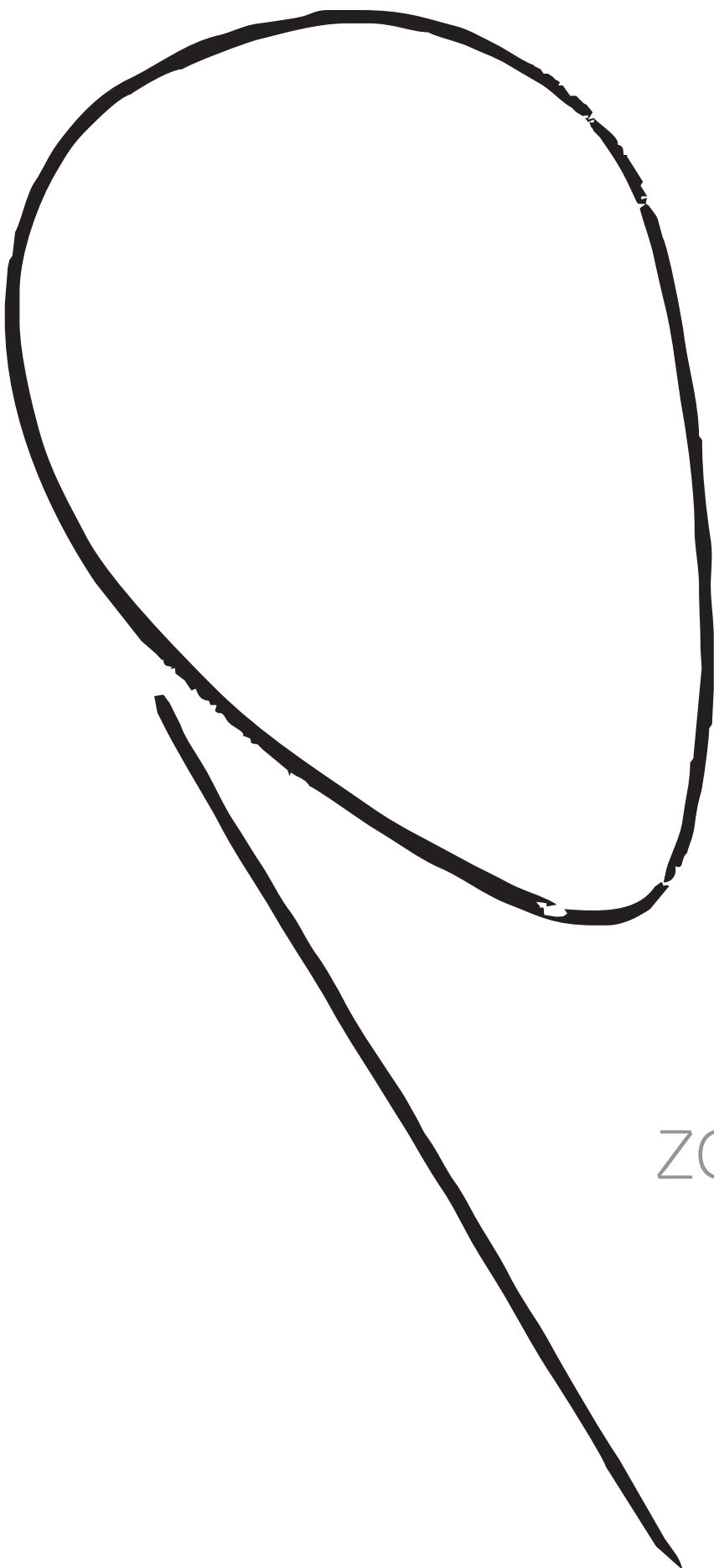


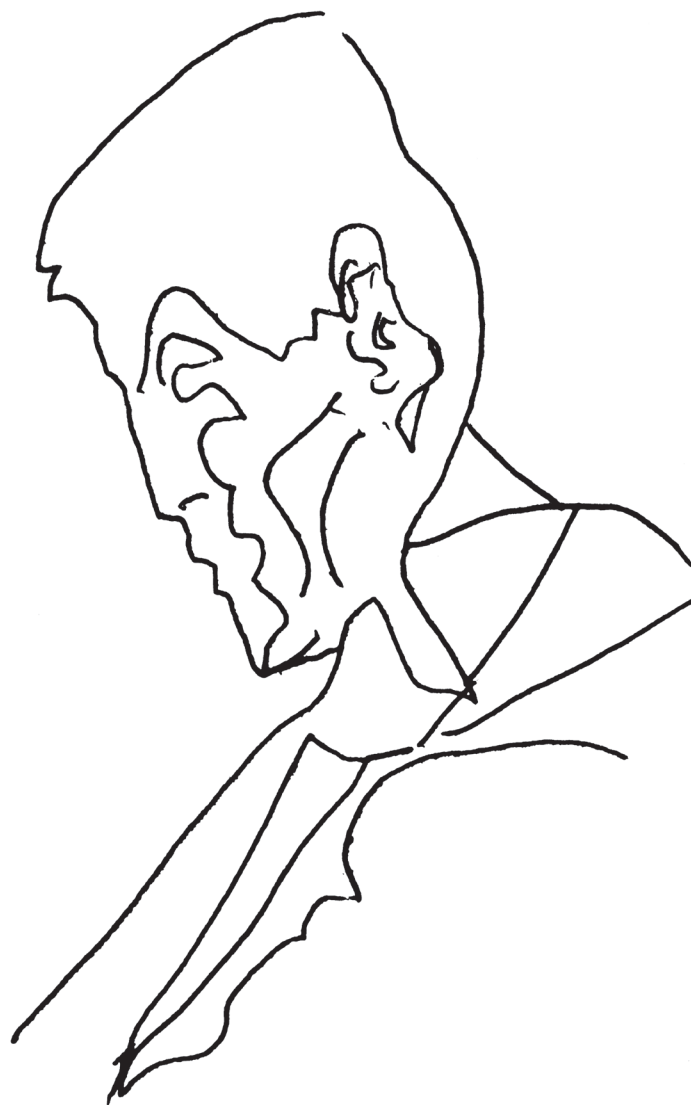


ZORAN DIDEK

crteži / risbe

ZORAN DIDEK

crteži / risbe



Kulturni centar Banski dvor Banja Luka
21. 04. 2011—10. 05. 2011

Pet crtačkih motiva Zorana Dideka

Goran Milovanović

Za Zorana Dideka mogli bismo reći da je nekakav enfant terrible slovenačkog slikarstva. Ako ništa drugo, svakako se ubraja u umetnike koji u likovnim muzejima dobijaju stalne postavbe svojih radova, a za vreme života imao je najmanje samostalnih izložbi. Tokom izložbi posle smrti, 1977. godine u Lamutovom likovnom salonu u Kostanjevici na Krki i 1980. godine u Modernoj galeriji u Ljubljani, stručna javnost je tvrdila da je Didekovo stvaranje još uvek neistraženo, pa zato nema stručnih zaključaka o njegovom radu i ne nalazi se skoro ni u jednoj od važnijih teoretskih studija o slovenačkom modernom slikarstvu. Kompleksniju analizu Didekovog stvaranja ometao je i paradoks da su kritičari bili suviše opterećeni umetničkim pedagoško-analitičkim delovanjem, pa su zato birali njegove radove isključivo kroz (njegov) naučni pristup ili baš zbog toga nisu želeli da se bave njime. Didekov pedagoški rad je svakako izuzetno značajan. To je, na kraju krajeva, bilo i usmerenje kojim se kretala njegova karijera već prilikom upisa na Kraljevsku akademiju za umetnost i primenjenu umetnost u Zagrebu 1928. godine. Međutim, između postupaka teoretske analize i samog intuitivnog kreativnog akta postoji dubok jaz, pa su stvaraoci knjige Zorana Dideka, koja je izašla posthumno, u uvod stavili njegov moto: „Sve se ne može naučiti – suština je prepuštena kreativnoj intuiciji”. I u intervjuu kojem su predstavljeni dobitnici Prešernove nagrade, Didek, već u poznim godinama, na kraju kaže: „Slikarstvo ostaje moje prvo i najvažnije delo”. Zato se slikarstvo Zorana Dideka mora doživljavati kao autonoman deo likovnog izražaja, a uzrok što se autorska poetika nije razvijala potpuno linearno treba, između ostalog, tražiti i u Didekovom širokom dijapazonu kreativnog izražavanja, koji se osim likovne teorije kreće od arhitekture do dizajna, a zajednička tačka sve mu je težnja ka humanizmu. Drugi važan faktor svakako je vreme u kojem je Didek posle akademije likovno sazrevao i formirao ličnu poetiku izraza, budući da mu godine pre drugog svetskog rata i tokom njega nisu bile sklone, a i period duži od cele decenije nakon rata za njega je bio

veoma turbulentan. To su bile godine neprestanog seljenja i mnogih političkih pritisaka koji su takođe ometali uzlet njegovog talenta. Sa druge strane, nekoliko pokazatelja govori da je Zoran Didek u svoje vreme bio važnija karika u slovenačkom umetničkom panteonu nego što je možda danas. Značajna je karikatura koja je u Zagrebu izašla u časopisu Večer u vreme izložbe Nezavisnih na kojoj među sedam portretisanih članova Didek zauzima centralnu i najvišu poziciju, a oko njega su raspoređeni Stane Kregar, Maksim Sedej, France Mihelič, Zoran Mušič, Karel Putrih i Nikolaj Pirnat. Bez sumnje važi činjenica da je Didek bio izuzetan erudita, što mu je po svedočenju žene Smiljane već u vremenima studija ponekad donosilo određen ugled kod kolega, ali i kod profesora. Didek je kasnije bio izuzetno omiljen među svojim studentima, uvek spreman na duge debate i stručnu pomoć, a svoju, skoro bismo mogli reći, ulogu gurua za mnoge generacije učvršćivao je briljantnim likovnim analizama, crtajući kredom na školskoj tabli. Te crteže su, navodno, voleli da razgledaju i kolege, članovi profesorskog zbora akademije. Još i danas svi koji su bili sa njim u kontaktu na akademiji govore o njemu samo u superlativima.

Didekov talenat za likovno izražavanje u nižim razredima gimnazije je prepoznao već Fran Stiplovšek, a kasnije, u realnoj gimnaziji, i France Ravnikar. Stručno osposobljavanje nastavio je na zagrebačkoj likovnoj akademiji gde su u to vreme studirali skoro svi najvažniji predstavnici kasnijeg slovenačkog posleratnog likovnog stvaralaštva koji su kasnije i činili jezgro kluba Nezavisnih slovenačkih umetnika. Didek je prva dva semestra pohađao u klasi prof. Joze Kljakovića, druga dva u klasi prof. Maksimiljana Vanke, a zadnja četiri u klasi prof. Vladimira Becića. Na njegov likovni razvoj uticali su prvenstveno Tomislav Krizman, koji mu je predavao grafiku, a za detaljnije proučavanje istorije umetnosti pobrinuo se dr Branko Šenoa. Najdublji utisak na Dideka je ostavio Ljubo Babić koji mu je predavao crtanje akta. Didek se posle akademije sli-

karski angažovao prvenstveno u već spomenutom klubu Nezavisnih, koji je posle izložbe u Jakopičevom paviljonu, uprkos zajedničkim potezima, kritika, zbog individualnih razlika, često delila u tri grupe. Prvu, najmlađu, činili su mladi diplomci zagrebačke akademije, a osim Dideka, tu su bili Zoran Mušič, Nikolaj Omerza, Marij Pregel i Evgen Sajovic. Preovladavali su pejzaži u kojima je bio očigledan uticaj učitelja, prvenstveno Babića, i praćenje cilja koji su sebi postavili i to direktnim izražavanjem bojama. U periodu Didekovog službovanja na Krku njegovo slikanje je bilo ponešto zapostavljeno. Aktivirao se nakon povratka u Zagreb, kada se pobliže sprijateljio sa Gabrijelom Stupicom koji je u to vreme i živio kod njega (u tom periodu Stupica je napravio portret poprsja i celofiguralni portret Dideka). Ponovo ga je motivisala izložba Nezavisnih u Zagrebu 1940. godine, po obimu značajno veća od one u Jakopičevom paviljonu. Nažalost, u ratu je veći deo tog Didekovog opusa nestao u Celju, gdje su u to vreme živeli njegovi roditelji koji su na početku rata bili deportirani u Srbiju. Uprkos želji za povratkom u Sloveniju, premešten je u Sarajevo, što ga je ponovo demoralisalo da slika. Snažnije se ponovo aktivirao 1943. godine, kada su se on i Smiljana vratili u Zagreb. Slikar Mladen Veža i on radili su u Vojnom muzeju i Veža mu je pomogao da dođe do malog ateljea u Maksimirskoj 40. Osim Veže i Dideka tamo su radili i slikari Nevenka Đorđević i Oton Gliha, te kipar Pavao Perić. Umetnici su zgradu sa pet ateljea nazvali „Ta naša mala lađa“ kao direktnu asocijaciju na Pikasovu *Grope du Bateau Lavoir* u Parizu. Posle rata Didek se vratio u Sloveniju.

Koncept izložbe koncentrisan je na crtež kao onu vrstu likovnog izražavanja koju je Didek sredinom pedesetih i krajem šezdesetih godina najintenzivnije razvijao, a u određenim periodima povremeno i svesno zapostavljao štafelajno slikarstvo, ali je napravio čak nekoliko crteža „slikarskih“ dimenzija. Tome je doprineo i tromesečni boravak u Parizu 1955. godine. U crtežima najviše dolazi do izražaja njegova crtačka virtuoznost. Uprkos izuzetno raspršenom opusu, uspelo nam je da evidentiramo više od osamsto Didekovih crteža i skica, koje, iako su samo retke signirane i datirane, sve ubrajamo u Didekov posleratni period. Uprkos pretpostavci da opus crteža kod ponovnog evidentiranja može brzo da se popne daleko preko hiljadu, teško je razumljivo da nije sačuvan skoro nijedan crtež iz predratnog i ratnog perioda. Do sada nismo imali uspeha u istraživanju u srodnim hrvatskim institucijama, iako je, na primer, poznat podatak da je 1930. godine pobedio na internom konkursu prof. Babića za plakat pod naslovom Ples pod maskama u operi. Plakat je navodno zatim izradio u prirodnoj veličini, a postavljen je ispred ulaza u Hrvatsko narodno pozorište. Toliki broj crteža govori nam da je Didek u stvari razmišljao crtom i stalno reinterpretirao događaje, a pri tom nije posvećivao posebnu pažnju kvalitetu papira i crtačkog pribora koji je koristio, pa su, nažalost, mnogi crteži u lošem stanju. Izložba je zamišljena tako da se iz Didekovog opusa izdvoji pet tematskih sklopova (*Autoportret*, *Daća*, *U internaciju*, *Pred štafelajem* i *Pejsaž*) i namerno ih repetitivno i zgusnuto postavi kao seriju motiva koji se razvija i u izved-

bi obično redukuje ... Zgusnutošću radova hteli smo da upozorimo na dve osnovne Didekove dileme koje je naveo posle primanja Prešernove nagrade. Kao prvo, naveo je strah od nesigurnosti, zato je morao prvo da upozna stvari na „sezanovski“ način i da time da oduška opuštenosti koja mu je već značila i stvaralačku bezbednost, a kao drugu dilemu navodi višegodišnju borbu za stvaralačko usmerenje dok je gledao velike majstore likovne umetnosti, kojima se, kako sam kaže, približavao kao seljak patricijima umetnosti, ali su tokom godina postali sve bolji prijatelji. Time su se smanjile i dileme o sopstvenom stvaralačkom zanosu. I jedno i drugo može se osetiti u izloženim delima.

Zaustavimo se prvo nakratko kod serije autoportreta. Didek je u crtežima veoma često predstavljao sebe, ali nikada isključivo formalno deskriptivno, već uvek izrazito karakterno. Svi autoportreti izvedeni u crtežima u sebi nose neku gorčinu, bez obzira na to da li se radi o pretežno realističkim prezentacijama, kao što su portreti sa čašom, ili o portretima koji idu do asketske redukcije i samo linijom moduliraju melanholična lica. U njima uvek može da se iščita maksimalna lična interpretacija sopstvene subjektivnosti. Gorka otužnost, osećaj otuđenosti i usamljenosti može da se iščitava kao intimno izražavanje sopstvene životne priče ili kao prevladavajući egzistencijalistički model koji je prožimao period moderne, čime se Didek ubraja u tadašnji evropski umetnički milje. Sklopu autoportreta nekako može da se priključi i sklop u kojem autor predstavlja sebe za vreme slikanja za štafelajom, bilo da je to u ateljeu ili u prirodi, a česti su i žanrovski motivi gostioničke atmosfere tokom slikanja. Didek je, naime, relativno dugo imao atelje u jednoj od soba gostionice Kerin u Podbočju. I danas vlasnici tu sobu zovu Zoranova soba. Te žanrovske prezentacije na izložbi potvrđuju izjavu supruge Smiljane da je Didek naročito opušteno crtao pred publikom i u tome prosto uživao. Činilo se, kaže, kao da mu je publika davala snagu i poverenje u sebe. Značajni su i crteži ležećeg akta u travi. Na njega slikar gleda sa jednog od slikarskih platna koja na štafelajima okružuju akt, a na susednom platnu se pojavljuje motiv žeteoca suncokreta. Ni ta kompozicija ne nosi u sebi optimističku notu ako znamo da suncokret svojim praćenjem sunca simbolizuje nadu. Zanimljiv odnos između slikara-modela i gledaoca stvara se u crtežu na kom umetnik ulazi u atelje u kojem ga čeka model. Motiv autoportreta sa štafelajom ili ateljea je čest kod mnogih, pa i kod dvojice koji su očigledno uticali na Didekov rad: Matisa sa svojim *Crvenim ateljeom* (*L'atelier rouge*), 1911, i Pikasa (u serijama pod naslovom *Umetnik i njegov atelje* (*Le peintre dans son atelier*), 1963, i *Umetnik i njegov model* (*Le peintre et son modele*), 1963).

A upravo suprotna je Didekova briga za dubinu prostora i kompozicionu metriku prostora u seriji radova iz ciklusa *Daća*. Moglo bi se reći da je dubina prostora upravo školski naglašena na crtežu koji je nastao oko 1959. godine, a po pozicionoj matrici snažno podseća na sliku Fransa Halsa, *Banket oficira civilne garde Svetog Đorda* (*Maaltijd van de officieren van de Sint-Jorisschutterij*) iz 1616.

godine. Na njemu Didek, prateći Halsu, neznatno podiže figure prema muškoj figuri sa šeširom na krajnjoj desnoj strani, a to dodatno naglašava dvema dijagonalnim linijama koje se podižu sleva nadesno, isto kao Halsov pitomac-stegonoša koji pravcem prapora pokazuje vojnu hijerarhiju na slici. Kao drugi predložak za kompoziciju moglo bi da posluži delo Vinsenta Van Goga, *Ljudi koji jedu krompir (De Aardappeleters)* iz 1885. godine. Slično je građena kompozicija prostora sa prozor u sredini i uljanom lampom sa leve strane, a slična je i atmosfera koja dolazi iz tog dela. Didek je, naime, izveo dosta varijacija na tu temu koje sežu od daća do svadbi, a iz njih uvek veje neko relativno intimno i depresivno raspoloženje. Između prezentacije svadbe i daće praktično nema razlike. I to je, naravno, atmosfera egzistencijalizma, a socijalna tematika tog tipa bila je intenzivan pratilac likovne umetnosti kroz ceo period svetskih ratova.

Najkompleksniji među svim sklopovima predstavljenim na izložbi je svakako ciklus *U internaciju*. I on, slično kao *Daća*, koja se mladom slikaru tako jako utisnula u memoriju da ju je razvijao četrdeset godina, upućuje na Didekovu karakteristiku i otkriva u, inače stasom krupnom, čoveku nežnu i ranjivu dušu. Događaj internacije Jevreja i Srba, kojem je Didek svedočio u Sarajevu tokom Drugog svetskog rata, toliko ga je potresao da je postao centralna ispovedna nota njegovog egzistencijalizma. Poznati su izuzetno potresno emocionalno obojeni memorijalni opusi mnogih slovenačkih autora, a među njima i skoro svih autora iz predratnog zagrebačkog kruga. Među njih, bez ikakvih zadržki, spada i ovaj Didekov. Svi prikazani na izložbi nastali su posle rata, a mnogima od njih dodati su mnogi simbolični elementi. Samo jedan rad mogli bismo da postavimo vremenski blizu realnom događaju, ali ne možemo tvrditi da je nastao u Sarajevu. Tušem izvedena relativno realistička kompozicija je, zanimljivo, i jedina koja je smeštena u urbano, gradsko okruženje. Sve ostale ili nemaju realan smeštaj u prostoru ili su u ruralnom okruženju. Didek je nekoliko motiva u pedesetim godinama izradio i tehnikom sitoštampe. Smeštaj motiva u prostor potvrđuje da je Dideku on u teškim posleratnim vremenima služio kao lično psihoanalitičko sredstvo. Zato je često na krajnje spoljno sedište leve klupe kamionske prikolice posadio svoj lik ili je u pozadini mnogih kompozicija visok, plamenim zupcima okružen crkveni toranj koji podseća na vedute Podbočja, što simbolično upućuje na veliku ličnu egzistencijalnu nevolju. Zbog izvođenja motiva iz realističkog u apstrahovane forme (značajno je da mnogo više apstrahuje prostor, a figure ostaju mimetičke), zanimljiva je serija crteža velikog formata koja prikazuje utovarivanje interniranih na kamion. Didek kod smeštanja motiva u prostor apstrahovanjem ispostavlja dominante i njihovu međusobni kompozicioni sklad, a ritam prostora na kraju dodatno postepeno povećava intenzitetom boja i prelivanjem formi. U zadnjim fazama fokusiranjem motiva postiže ukidanje prostorne perspektive i prelazi u prostore koji se prelivaju. Njih prvo otvara kao kutiju, tako da sve ravni, koje su do tada ograničavale prostor, leže u jednoj ravnini, a zatim čvorištima i prekrivanjem prostor dinamizuje i tako dodatno upozorava na akcente. Tako

sužen motiv snažno podseća na Pikasovu sliku *Grobnica (Le charnier)*, (1944–1945), naročito ako se jedna od njih okrene naopako. Tako se dno grobnice menja u ciradu, a u prednji plan se ističe figura nagnuta udesno, a figure iznad nje, koje su prethodno bile na dnu grobnice, sada se nalaze na kamionu. U sredini donjeg ruba u obe kompozicije nalazimo mrtvu prirodu sa hlebom i vrčem.

Kao antipod tim egzistencijalnim delima možemo da postavimo Didekovo oslikavanje pejisaža. U njemu je istovremeno pronašao sklonište, mir, identitet i liriku. Slikanje pejisaža proteže se kroz ceo njegov stvaralački period. U jednom intervjuu priča o zgodi sa akademije, kada je profesor Babić jedan od njegovih pejisaža prokomentarisao rečima: „Vaš (dolenjski) pejzaž je lep, predivan, ali pakleno težak jer je reč o sintezi zelenila. Sve je zeleno. Zeleno u zelenom.“ To je Didek kasnije, tokom svih godina, i tražio, a istovremeno je u svojim pejzažima intuitivnošću i repeticijom postigao preciznost gesta i tako uhvatio lirske bilo dolenjskog krajolika. Po njegovom mišljenju sinteza toga su doživljaj i red, pa su oni pejzaži koji to nose u sebi, dobri, a ostali nisu, takođe je rekao u spomenutom intervjuu. Pejisaža se laćao uvek sa sličnom doktrinom kao Sezan, sa idejom da ga pre slikanja treba i upoznati, iznutra i spolja. Analizirao je mase boja na slikarskoj površini Jakopiča, Grohara, Van Goga i mnogih drugih i posebnu pažnju posvećivao likovnom razmeštanju i postavljanju u dati format. Pri analizi strukture predmeta iz prirode i u pejzažima je pokušao da uhvati njihovu „kristalnost“. Dideka je, sem slikarstva, veoma interesovala i arhitektura, pa iz toga proizilaze te konstrukcije prostornih niveliteta u mrežnim kompleksima. U svom kasnijem periodu, u sedamdesetim godinama u gradnji prostora umesto linije koristi prvenstveno boju. Tu bi bilo moguće povući paralelu i sa njegovim dizajnerskim opusom i periodom kada je bojom „humanizovao“ proizvodne prostorije preduzeća. Taj ogromni korpus crteža možemo da shvatimo kao studije relacija boja koje je zatim koristio u većim formatima. U tom periodu Didek često slika pejzaže Krke, koja mu u svom odblesku i igri svetla i senke služi kao horizont koji ipak u sebi nosi i metafizički temelj. Na taj način u jesen svog života traži odgovore na egzistencijalna pitanja o onome što je preko, o prostoru koji ideja nosi u sebi.

Ako na kraju damo rezime i pogledamo slikarski i crtački opus Zorana Dideka, odmah se, naravno, pojavljuje pitanje kako ga opredeliti i oceniti. Kao celinu ili svaki opus pojedinačno? Već u ovome što je izloženo očigledno je da kod Dideka crtež nikako nije bio samo analitičko pomagalo, a na kraju krajeva, ima i relativno mnogo slika datiranih pre crteža. Za sada je bolje gledati opuse pojedinačno i oceniti ih kao samostalne celine, a za kompleksniju analizu i ocenu moraće se nastaviti evidentiranje dela i integralna studija Didekovog slikarstva. Tek kada ona bude izrađena, biće smisljeno i efikasno sve dopuniti i povezati s ostalim delatnostima unutar likovno-teoretskog polja kojim se Didek bavio kao čovek proizašao iz renesansne tradicije. Time će se i redefinisati njegovo mesto u slovenačkoj istoriji umetnosti.



U INTERNACIJU / V INTERNACIJU

GVAŠ, TUŠ / GVAŠ, TUŠ

730 X 1000 MM



Pet risarskih motivov Zorana Didka

Goran Milovanović

Za Zorana Didka bi lahko rekli, da je nekakšen enfant terrible slovenskega slikarstva. Če nič drugega, je vsekakor med umetniki, ki so v likovnih muzejih deležni stalnih postavitev svojih del, avtor z najmanj samostojnimi razstavami za časa svojega življenja. Ob razstavah po njegovi smrti, leta 1977 v Lamutovem likovnem salonu v Kostanjevici na Krki in leta 1980 v Moderni galeriji v Ljubljani, je stroka ugotavljala, da je Didkovo ustvarjanje še razmeroma neraziskano, zato tudi ni strokovnih utemeljitev njegovega dela in zato ga skorajda ne najdemo v nobeni od pomembnejših teoretskih študij o slovenskem modernem slikarstvu. Kompleksnejšo analizo Didkovega ustvarjanja je oviral tudi paradoks, da so bili kritiki preveč obremenjeni z umetnikovim pedagoško – analitičnim delovanjem in so zato brali njegova dela zgolj skozi (njegov) znanstveni pristop ali pa ga prav zaradi tega niso želeli obravnavati. Didkovo pedagoško delo je vsekakor izjemnega pomena. To je bila nenazadnje tudi njegova karierna usmeritev že ob vpisu na Kraljevo akademijo za umjetnost i obrt v Zagrebu leta 1928. Toda med postopki teoretične analize in intuitivnega ustvarjalnega akta sama po sebi stoji globoka zev, zato so snovalci posthumno izdane knjige Zorana Didka v uvod postavili njegov moto: »Vsega se ne da naučiti – bistvo je prepuščeno ustvarjalni intuiciji«. Tudi v intervjuju, kjer so predstavljali Prešernove nagrajence, Didek, že v jeseni svojega življenja, na koncu reče: »Slikarstvo ostaja prvo in najvažnejše moje delo.« Zato moramo slikarstvo Zorana Didka dojemati kot avtonomen del likovnega izražanja, vzrok, da se avtorska poetika ni razvijala povsem linearno, pa iskati med drugim tudi v Didkovem širokem diapazonu ustvarjalnega izražanja, ki se poleg likovne teorije pne od arhitekture do oblikovanja, skupna točka pa je stremljenje k humanizmu. Drug pomemben dejavnik je vsekakor čas, v katerem je Didek po akademiji likovno zorel in oblikoval osebno izrazno poetiko, leta tik pred II. svetovno vojno in med njo mu namreč niso bila naklonjena, pa tudi dobro desetletje po vojni je bilo zanj izjemno turbulentno. To so bila leta nenehnih se-

litev ter mnogih političnih pritiskov, ki so prav tako ovirala razmah njegovega talenta. Po drugi strani pa kar nekaj indicev kaže na to, da je bil Zoran Didek v svojem času pomembneje zasidran v slovenskem umetniškem panteonu, kot je to morda danes. Pomenljiva je karikatura, ki je ob razstavi Neodvisnih v Zagrebu izšla v tamkajšnjem časopisu Večer, kjer med sedmimi portretiranimi člani Didek zavzema centralno in največjo pozicijo, okrog njega pa so razvrščeni Stane Kregar, Maksim Sedej, France Mihelič, Zoran Mušič, Karel Putrih in Nikolaj Pirnat. Neizpodbitno pa ostaja dejstvo, da je bil Didek izjemen erudit, kar mu je po pričevanju žene Smiljane že v akademijskih časih prineslo določen ugled tako pri študentskih kolegi kot pri profesorjih. Didek je bil kasneje izredno priljubljen tudi med svojimi študenti, vedno pripravljen na dolge debate in strokovno pomoč, svojo že kar gurujsko vlogo mnogim generacijam pa je utrjeval z briljantnimi likovnimi analizami s kredo na šolsko tablo. Te so si menda prav radi ogledovali tudi kolegi, člani profesorskega zbora akademije. Še danes prav vsi, ki so bili na akademiji z njim v kontaktu, govorijo o njem samo v superlativih.

Didkov talent za likovno izražanje je v nižji gimnaziji zaznal že Fran Stiplovšek ter kasneje v realki še France Ravnikar. Strokovno usposabljanje je nadaljeval na zagrebški likovni akademiji, kjer so v tem obdobju študirali skoraj vsi najpomembnejši predstavniki kasnejšega slovenskega povojnega likovnega ustvarjanja, ki so kasneje tudi tvorili jedro kluba Neodvisnih slovenskih umetnikov. Didek je obiskoval prva dva semestra v klasi prof. Joze Kljakovića, druga dva v klasi prof. Maksimiljana Vanke ter zadnje štiri v klasi prof. Vladimirja Becića. Na njegov likovni razvoj so vplivali predvsem še Tomislav Krizman, ki ga je poučeval grafiko, za poglobljen študij umetnostne zgodovine je poskrbel dr. Branko Šenoa, najgloblji vtis pa je na Didka naredil Ljubo Babić, ki ga je poučeval risanje akta. Po akademiji se je Didek slikarsko angažiral predvsem znotraj že omenjenega kluba Neodvisnih, katere je po razstavi

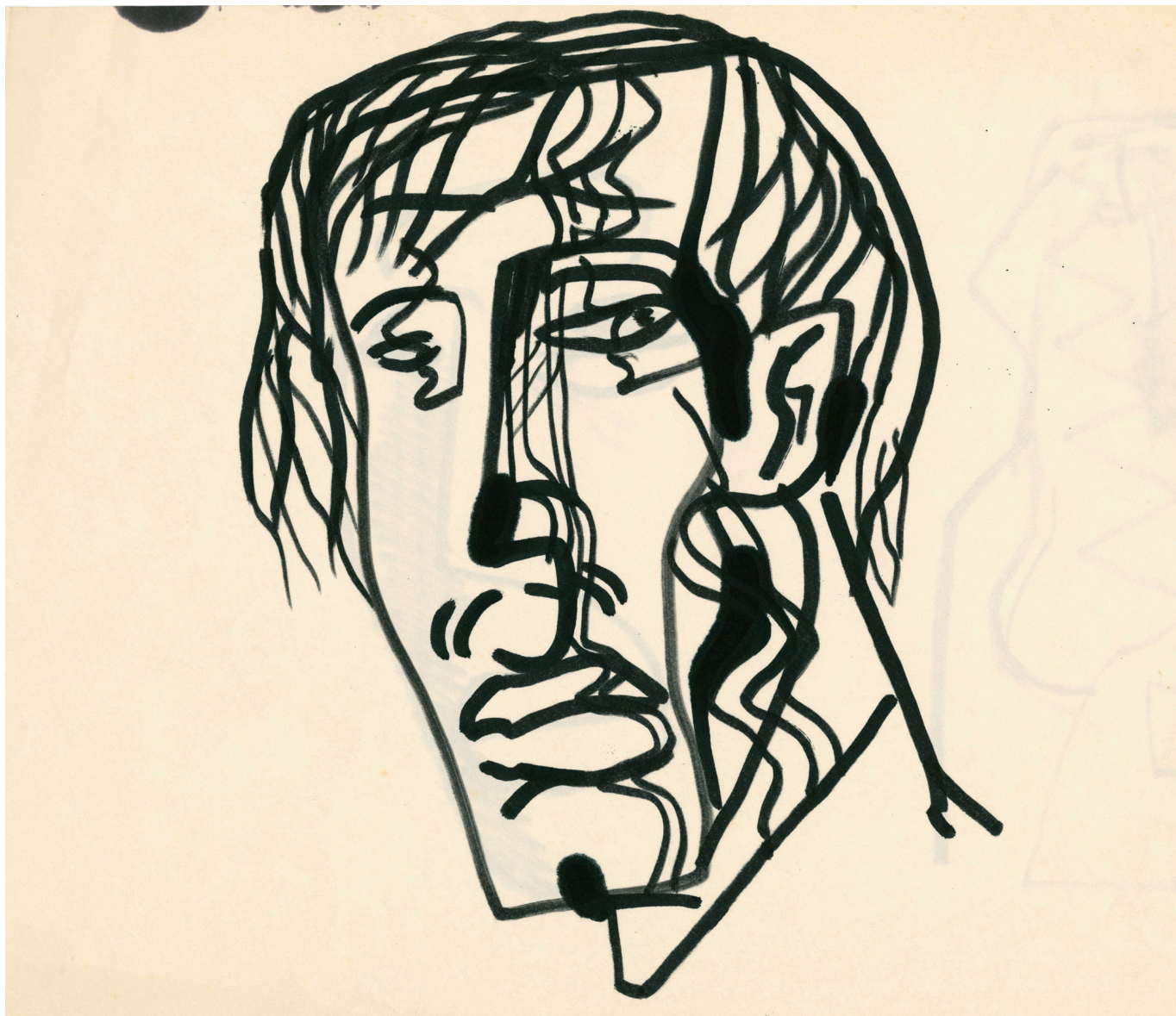
v Jakopičevem paviljonu, kljub skupnim potezam, kritika zaradi individualnih razlik pogosto ločevala v tri skupine. Prvo, najmlajšo, so tvorili mladi diplomanti zagrebške akademije, poleg Didka še Zoran Mušič, Nikolaj Omerza, Marij Pregelj in Evgen Sajovic. Prevladovala so krajinske slike, kjer je bil očiten vpliv učiteljev, predvsem Babića in sledenje cilju, ki so si ga zadali, in sicer neposrednemu barvnemu izražanju. V obdobju Didkovega službovanja na otoku Krku je bilo njegovo slikanje nekoliko zapostavljeno. Aktiviral se je z vrnitvijo v Zagreb, ko se je tesneje spoprijateljil z Gabrijelom Stupico, ki se je v tem obdobju nastanil pri njem (v tem obdobju je Stupica Didka portretiral v doprsnem in celopostavnem portretu). Ponovno ga je motivirala razstava Neodvisnih, po obsegu bistveno večja od tiste v Jakopičevem paviljonu, v Zagrebu leta 1940. Žal je zaradi vojne vihre večji del tega Didkovega opusa izginil v Celju, kjer sta takrat živela njegova starša, ki pa sta bila na začetku vojne deportirana v Srbijo. Kljub želji po vrnitvi v Slovenijo so ga premestili v Sarajevo, kar ga je ponovno slikarsko demoraliziralo. Močneje se je aktiviral ponovno leta 1943, ko sta se s Smiljano vrnila v Zagreb. Skupaj s slikarjem Mladenom Vežo sta delala v Vojnem muzeju in Veža mu je pomagal priti do majhnega ateljeja v Maksimirski ulici 40. Poleg Veže in Didka so tam delovali še: slikarja Nevenka Đorđević, Oton Gliha in kipar Pavao Perić. Umetniki so zgradbo s petimi ateljeji poimenovali 'Ta naša mala ladja' kot direktno asociacijo na Picassovo *Groupe du Bateau Lavoir* v Parizu. Po vojni se je Didek vrnil v Slovenijo.

Pri konceptu razstave smo se osredotočili na risbo kot tisto likovno zvrst, ki jo je Didek sredi petdesetih in konec šestdesetih let najintenzivneje razvijal in v določenih obdobjih občasno tudi zavestno zapostavljal štafelajno slikarstvo, toda izvedel kar nekaj risb 'slikarskih' dimenzij. K temu je pripomoglo tudi trimesečno bivanje v Parizu leta 1955. V risbi pride tudi najbolj do izraza njegova risarska virtuoznost. Kljub izjemno razpršenemu opusu nam je uspelo evidentirati prek osemsto Didkovih risb in skic, ki jih, kljub temu da so le redke signirane in datirane, vse uvrščamo v Didkovo povojno obdobje. Če predvidevamo, da se opus risb pri ponovnih evidentiranjih lahko hitro povzpne krepko čez številko tisoč, je kljub vsemu težko razumljivo, da ni ohranjenih praktično nič risb iz predvojnega in vojnega obdobja. Pri sorodnih hrvaških institucijah smo bili v poizvedovanju do sedaj neuspešni, čeprav je znan na primer podatek, da je leta 1930 zmagal na internem natečaju pri prof. Babiću za plakat z naslovom Ples v maskah v operi. Plakat naj bi potem izdelal v naravni velikosti, postavili pa so ga pred vhod Hrvaškega narodnega gledališča. Tolikšno število risb nam pove, da je Didek pravzaprav s črto razmišljal in spet in spet reinterpretiral dogodke, pri tem pa ni namenjal prav posebne pozornosti kvaliteti papirja in risal, ki jih je pri tem uporabljal, zato so žal mnoge risbe danes v slabem stanju. Razstavo smo zasnovali tako, da smo iz Didkovega opusa izluščili pet tematskih sklopov (*Avtoportret*, *Sedmina*, *V internacijo*, *Pred štafelajem* in *Krajina*) in jih namenoma repetitivno in zgoščeno postavili kot serijo razvijajočega

se in v izvedbi običajno reducirajočega se motiva. Z zgoščenostjo del smo hoteli opozoriti na dve temeljni Didkovi dilemi, ki ju je navedel po prejetju Prešernove nagrade. Kot prvo je navedel strah pred negotovostjo, zato je moral po cezannovsko stvari prej spoznati in s tem dati duška sproščenosti, ki mu je že pomenila tudi ustvarjalno gotovost, kot drugo dilemo pa navaja večletni boj za ustvarjalno naravnost ob ogledu velikih mojstrov likovne umetnosti, ki se jim je, kot pravi, približeval kot vaščan patricijem umetnosti, a so z leti postali vedno bolj prijatelji. S tem so se tudi zmanjšale dileme o lastnem ustvarjalnem zanosu. Oboje je moč zaznati v razstavljenih delih.

Na kratko se najprej pomudimo pri seriji avtoportretov. Didek se je v risbi zelo pogosto upodabljal, vendar nikoli zgolj formalno deskriptivno, temveč vedno izrazito značjsko. Vsi v risbi izvedeni avtoportreti nosijo v sebi neko trpkost, pa najsi gre za pretežno realistične upodobitve, kot sta portreta s kozarcem, ali pa portrete, ki gredo v asketsko redukcijo in zgolj s črto modulirajo melanholične obraze. V njih lahko vedno preberemo maksimalno osebno interpretacijo lastne subjektivnosti. Trpka otožnost, občutek odtujenosti in osamljenosti se lahko bere kot intimno izražanje lastne življenjske zgodbe ali pa kot prevladujoči eksistencialistični model, ki je preveval obdobje moderne, kar Didka vključuje v takratni evropski umetniški milje. Sklopu avtoportretov lahko nekako priključimo tudi sklop, kjer se avtor upodobi pri slikanju za štafelajem, bodisi v ateljeju ali v naravi, pogosti pa so tudi žanrski motivi gostilniške atmosfere ob slikanju. Didek je namreč imel kar nekaj časa atelje v eni od sob gostilne Kerin v Podbočju in še danes lastniki to sobo imenujejo Zoranova soba. Ti žanrski upodobitvi na razstavi potrjujejo izjavo soproge Smiljane, da je Didek še posebej sproščeno risal pred publiko in v tem naravnost užival. Zdelo se je, pravi, kot bi mu publika dajala moč in zaupanje vase. Pomenljivi sta tudi risbi ležečega akta v travi. Nanj slikar gleda iz enega od slikarskih platen, ki na štafelajih obkrožajo akt, na sosednjem platnu pa se pojavlja motiv sekalca sončnic. Tudi ta kompozicija v sebi ne nosi optimistične note, če vemo, da sončnica s svojim sledenjem soncu simbolizira upanje. Zanimiv odnos med slikarjem modelom in gledalcem se tvori v risbi, kjer umetnik vstopa v atelje s čakajočim modelom. Motiv avtoportreta s štafelajem ali pa ateljeja je pogost motiv pri mnogih, tudi pri dveh, ki sta vidno vplivala na Didkovo delo: Matisse s svojim *Rdečim ateljejem* (*L'atelier rouge*), 1911, ter Picasso (seriji z naslovom *Umetnik in njegov atelje* (*Le peintre dans son atelier*), 1963, in *Umetnik in njegov model* (*Le peintre et son modele*), 1963).

Prav nasprotna pa je Didkova skrb za prostorsko globino im kompozicijsko metriko prostora v seriji del cikla *Sedmina*. Prostorska globina je prav šolsko poudarjena v risbi, narejeni okrog leta 1959, ki po pozicijski matriki močno spominja na sliko Fransa Halsu, *Banket strelskih oficirjev sv. Jurija* (*Maaltijd van de officieren van de Sint-Jorisschutterij*), 1616 kjer Didek, sledeč Halsu, figure rahlo dviguje proti moški figuri s klobukom na skrajni desni,



AUTOPORTRET STUDIJA / AVTOPORTRETNÁ ŠTUDIJA, OK. 1960

GVAŠ, TUŠ / GVAŠ, TUŠ

295 X 421 MM

to pa poudari še z dvema diagonalnima črtama, ki se dvigujeta z leve proti desni enako kot Halsov praporščak, ki s smerjo prapora nakazuje vojaško hierarhijo na sliki. Kot druga predloga bi lahko kompoziciji služilo delo Vincenta Van Gogha, *Jedci krompirja* (*De Aardappeleters*), 1885. Podobno je zgrajena prostorska kompozicija z oknom v sredini ter oljno lučjo na levi in podobna je tudi atmosfera, ki veje iz dela. Didek je namreč izvedel precej variacij te teme, ki se pnejo od sedmin do porok, a iz njih veje vedno neko precej intimno in bolj depresivno razpoloženje. Med upodobljeno poroko ali sedmino praktično ni razlike. Tudi to je seveda ozračje eksistencializma, tovrstna socialna tematika pa je bila intenzivna spremljevalka likovne umetnosti skozi vse obdobje svetovnih vojn.

Najbolj kompleksen med vsemi na razstavi predstavljenimi sklopi je vsekakor ciklus *V internacijo*. Tudi ta, podobno kot *Sedmina*, ki se je mlademu slikarju tako močno vtisnila v spomin, da jo je razvijal štirideset let, kaže na Didkovo značajsko lastnost in odkriva v, sicer po stasu velikem, možu nežno in ranljivo dušo. Dogodek internacije Židov in Srbov, ki mu je bil Didek priča v Sarajevu med II. svetovno vojno, ga je tako močno pretresel, da je postal osrednja izpovedna nota njegovega eksistencializma. Znani so izjemni pretresljivo čustveno obarvani spominski opusi mnogih slovenskih avtorjev, med njimi tudi skoraj vseh iz predvojnega zagrebškega kroga, in mednje prav gotovo brez zadržkov sodi tudi ta Didkov. Vsi, ki so na razstavi, so narejeni po vojni in mnogi med njimi imajo dodanih mnogo simbolnih elementov. Samo eno delo bi lahko postavili blizu času realnega dogodka, ne moremo pa trditi, da je nastalo v Sarajevu. S tušem izvedena precej realistična kompozicija je, zanimivo, tudi edina, ki je postavljena v urbano, mestno okolje. Vse ostale so bodisi brez realno prostorske umestitve ali pa so postavljene znotraj ruralnega. Nekaj teh motivov je Didek v petdesetih letih izdelal tudi v tehniki sitotiska. Umeščenost motiva v prostor potrjuje, da je Didku le-ta služil v težkih povojnih časih kot osebno psihoanalitično sredstvo. Zato je pogosto na skrajni zunanji sedež leve klopi kamionske prikolice posadil svojo podobo in zato je v ozadju mnogih kompozicij visok, z ognjenimi zubli obkrožen cerkveni turn, ki spominja ne veduto Podbočja, kar simbolično nakazuje na veliko osebno eksistencialno stisko. Zaradi izpeljave motiva iz realističnega v abstrahirane forme (pomeljivo je, da bistveno bolj abstrahira prostor, figure pa ostajajo mimetične) je zanimiva serija risb velikega formata, ki prikazuje natovarjanje internirancev na kamion. Didek pri postavitvi motiva v prostor z abstrahiranjem izpostavlja dominante ter njihovo medsebojno kompozicijsko skladnost, prostorski ritem pa nazadnje stopnjuje še z barvno intenziteto in prelivanjem form. V zadnjih fazah s fokusiranjem motiva doseže ukinitvev prostorske perspektive in preide v prelivajoče se prostore. Te najprej razpre kot škaflo, tako da vse ravni, ki so prej omejevale prostor, ležijo v eni ravnini, nato pa z vozlišči in prekrivanji prostor dinamizira in tako še dodatno opozori na akcente. Tak, zožen motiv, močno sugerira na Picassovo sliko *Grob-*

nica (*Le charnier*), (1944) – 1945, še posebej če eno od njiju obrnemo na glavo. Tako se dno grobnice spremeni v cerado, v ospredje stopi v desno usločena figura, figure nad njo, prej na dnu grobnice, se znajdejo na kamionu, v sredini spodnjega roba pa v obeh kompozicijah najdemo tihožitje s kruhom in vrčem.

Kot antipod tem eksistencialnim delom Didkovo pa lahko postavimo njegovo upodabljanje krajine. V njej je našel zavetje, mir, identiteto in liričnost obenem. Upodabljanje krajine se pne skozi vse njegovo ustvarjalno obdobje. V nekem intervjuju izpoveduje prigodo z akademije, ko mu je profesor Babič komentiral eno od krajinskih izvedb z besedami: »Vaša (dolenjska) krajina je lepa, čudovita, a peklensko težka, saj gre za sintezo zelenine. Vse je zeleno. Zeleno v zelenem.« To je Didek kasneje vsa leta tudi iskal, obenem pa je v svojih krajinah z intuitivnostjo in repetitcijo dosegel preciznost gest in tako ujel lirični utrip dolenjske pokrajine. Sinteza tega je po njegovem doživetje in red, tisti pejsaži, ki imajo to v sebi, so dobri, ostali ne, je še dejal v omenjenem intervjuju. Lotil se je vedno s podobno doktrino kot Cezanne, z idejo, da jo je potrebno, preden jo naslikaš, tudi spoznati, zunaj in znotraj. Analiziral je barvne gmote na slikarski površini pri Jakopiču, Groharju, Van Goghu in mnogih drugih ter posebno pozornost dajal likovnim razmestitvam in postavitvam v dani format. Ob analizi strukture predmetov iz narave je tudi pri krajinah poskušal ujeti njihovo kristaliničnost. Didka je poleg slikarstva močno zanimala tudi arhitektura in od tod izhajajo te konstrukcije prostorskih nivelitet v mrežnih kompleksih. V svojem poznem obdobju sedemdesetih let namesto linije pri gradnji prostora uporablja predvsem barvo. Tu bi bilo možno potegniti paralelo tudi z njegovim oblikovalskim opusom ter obdobjem, ko je z barvo 'humaniziral' proizvodne prostore podjetij. Ta veliki korpus risb lahko razumemo kot študije barvnih relacij, ki jih je uporabljal potem pri večjih formatih. V tem obdobju Didek v krajinah pogosto upodablja Krko, ki mu v svojem zrcalnem odblesku igre svetlobe in senc služi kot horizont, ki vendarle v sebi nosi tudi metafizično podstat. Na ta način v jeseni življenja išče odgovore na eksistencialna vprašanja po tistem, kar je preko, po prostoru, ki ga nosi Ideja na sebi.

Če na koncu naredimo rezime in pogledamo na slikarski in risarski opus Zorana Didka, se seveda takoj pojavi vprašanje, kako ga opredeliti in vrednotiti. Kot celoto ali vsak opus posebej? Že pri tem, kar je razstavljeno, je očitno, da pri Didku risba nikakor ni bila zgolj analitični pripomoček, konec koncev je precej slik datiranih pred risbami. Za zdaj je oba opusa bolje pustiti in vrednotiti kot samostojni celoti, za kompleksnejšo analizo in oceno pa bo nujno nadaljevati z evidentiranjem del in celostno študijo Didkovega slikarstva. Šele ko bo ta narejena, bo smotrno vse dopolniti in povezati z ostalimi dejavnostmi znotraj likovno teoretskega polja, s katerimi se je Didek kot človek tradicije renesanse ukvarjal. To mu bo redefiniralo tudi mesto v slovenski umetnostni zgodovini.



STUDIJA DAŇE / ŠTUDIJA SEDMINE

TUŠ, FLOMASTER, AKVAREL / TUŠ, FLOMASTER, AKVAREL

475 X 420 MM



SKICA —PODBOČJE I., OK. 1970
AKVAREL, OLOVKA / AKVAREL, SVINČNIK
297 X 210 MM



Biografija

Rođen je 11. juna 1910. godine u Ljubljani od oca Rudolfa, rodom Čeha, i majke Ane Stritar, rodom iz Podbočja. Godine 1921. sa porodicom se seli u Krško, gde uči crtanje kod Franje Stiplovškega. Porodica se 1925. godine seli u Celje, a Zoran nastavlja školovanje u realnoj gimnaziji u Mariboru. Upisuje se na Kraljevsku akademiju za umetnost i primenjenu umetnost u Zagrebu 5. decembra 1928. godine. Godine 1931. ženi se sa kolegicom sa akademije, Smiljanom Ivančič, i rađa im se sin Zoran. Diplomirao je 1933. godine sa odličnim uspehom. Prvi put izlaže na grupnoj izložbi u Mariboru (na izložbi moderne slovenačke umetnosti). Od 1934. do 1938. godine je zaposlen kao suplent crtanja u gimnaziji na Krku, a 1938. godine ga premeštaju u Zagreb, a zatim 1940. u Sarajevo. Sa klubom Nezavisnih slovenačkih likovnih umetnika izlaže u Jakopičevom paviljonu u Ljubljani (1937) i u Umetničkom paviljonu u Zagrebu (1940). Godine 1943. sa ženom se vraća u Zagreb, gde uređuje atelje u Maksimirskoj ulici 40. Godine 1945. vraća se u Sloveniju, a 1946. godine na poziv dr. Stane Mikuža i akad. slikara Mirka Šubica dolazi u Ljubljano kao profesor u novoosnovanu Školu za primenjenu umetnost u kojoj uvodi predmet Likovna teorija. Jedan je od osnivača Umetničke zadruge i Saveza likovnih umetnika Jugoslavije i Društva likovnih dizajnera Slovenije. Godine 1955. dobija tromesečnu stipendiju i zajedno sa Smiljanom odlazi u Pariz. Godinu dana kasnije počinje da predaje na Pedagoškoj akademiji u Ljubljani slikarstvo i likovnu teoriju. Godine 1962. dobija Trdinovu nagradu za likovna ostvarenja s dolenskim motivima. Godine 1965. biva izabran za predsednika DSLU. Od 1966. godine je honorarno zaposlen na Akademiji za likovnu umetnost u Ljubljani, na kojoj 1967. godine postaje i redovni profesor. Godne 1966. učestvuje na kongresu INSE-a (International Society of Education through Art) u Pragu sa referatom koji je izazvao mnogo odjeka i postaje redovni saradnik te organizacije. Godine 1970. Savez omladine Slovenije dodeljuje mu zlatnu značku za mentorski rad sa mladima. Godine 1973. Savez društava likovnih umetnikov Jugoslavije dodeljuje mu srebrnu plaketu povodom dvadesetpetogodišnjice rada. Godine 1974. odlazi u penziju, a 1975. godine prima Prešernovu nagradu. U jesen iste godine zbog problema sa srcem primaju ga u bolnicu u kojoj umire 27. oktobra. Sahranjen je na ljubljanskom groblju Žale.

Rodil se je 11. Junija 1910 v Ljubljani, očetu Rudolfu po rodu Čehu ter materi Ani Stritar, po rodu iz Podbočja. Leta 1921 se z družino preseli v Krško, kjer risanje uči Franjo Stiplovšek. Leta 1925 se preselijo v Celje, Zoran pa šolanje nadaljuje na realki v Mariboru. 5. Decembra 1928 se vpiše na Kraljevo akademijo za umjetnost i umjetni obrt v Zagrebu. 1931 se poroči s kolegico z akademije Smiljano Ivančič, rodi se jima sin Zoran. Diplomira leta 1933 z odliko. Prvič razstavlja na skupinski razstavi v Mariboru (Razstava moderne slovenske umetnosti). Od 1934 do 1938 zaposlen kot suplent risanja na gimnaziji na otoku Krku, leta 1938 ga prestavijo v Zagreb, ter leta 1940 v Sarajevo. S klubom Neodvisnih slovenskih likovnih umetnikov razstavlja v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani (1937), ter v Umjetničkom paviljonu v Zagrebu (1940). Leta 1943 se z ženo vrneta v Zagreb, kjer si uredi atelje v Maksimirski ulici 40. Leta 1945 se vrne v Slovenijo, leta 1946 pa pride na povabilo dr. Staneta Mikuža in akad. Slikarja Mirka Šubica v Ljubljano kot profesor na novoustanovljeno Šolo za umetno obrt, kjer uvede predmet likovna teorija. Je med ustanovitelji Umetniške zadruge in Zveze likovnih umetnikov Jugoslavije ter Društva likovnih oblikovalcev Slovenije. Leta 1955 s trimesečno štipendijo skupaj s Smiljano odpotuje v Pariz. Leto kasneje začne predavati na Pedagoški akademiji v Ljubljani slikarstvo in likovno teorijo. Leta 1962 prejme Trdinovo nagrado za likovne stvaritve z dolensko motiviko. Leta 1965 izvoljen za predsednika DSLU. Od leta 1966 honorarno zaposlen na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani, kjer leta 1967 postane redni profesor. Leta 1966 z odmevnim referatom sodeluje na kongresu INSE-a (International Society of Education through Art) v Pragi, ter ostane redni sodelavec organizacije. Leta 1970 mu Zveza mladine Slovenije podeli zlato značko za mentorsko delo z mladimi. Leta 1973 mu Zveza društev likovnih umetnikov Jugoslavije ob 25 – letnici podeli srebrno plaketo. Leta 1974 se upokoji, leta 1975 pa prejme Prešernovo nagrado. Jeseni istega leta je zaradi srčnih težav sprejet v bolnišnico, kjer 27. Oktobra umre. Pokopan je na ljubljanskih Žalah.



Izdavač / Izdala in založila

Udruženje Slovenaca RS »TRIGLAV« Banja Luka
Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki

Za izdavača / Zanja

Marija Grbić & Bojan Božić

Tekst / Besedilo

Goran Milovanović

**Izbor radova i postavka izložbe /
Izbor del in postavitev razstave**

Goran Milovanović

Lektura / Lektoriranje

Meta Uhan

Prevod / Prevod

AMIDAS d. o. o.

Fotografija / Fotografija

Tomaž Grdin

Dizajn / Oblikovanje

Matic Tršar

Štampa / Tisk

ALF-OM d.o.o., Banja Luka

Tiraž / Naklada

200

Banja Luka, april 2011



Urad Vlade Republike Slovenije
za Slovence v zamejstvu in po svetu



Ministarstvo prosvjete i kulture
Republike Srbije



Grad Banja Luka



