

Izuzetno plodna mostarska faza traje do pred rat, a djela nastala u tom razdoblju idu u antologiju hrvatskog slikarstva («Cvijeće na stolu», 1931; «Cvijeće na prozoru», 1932; «Pred gostionicom», 1934; «Jasmina», 1934; «Otvoren prozor», 1936). Godine 1940. Motika se vraća u Zagreb. Prostor njegova svijeta ne ugrožavaju ratna zbivanja, i upravo kao da im se opire zatvaranjem u granice vlastitog. Sve su češće teme aktova i poluaktova, intimni prostori soba naglašene senzualnosti kao odbijesak vitaliteta i otpora života kad agresivnost vanjskog svijeta najdosljednije ugrožava intimitet čovjeka. Sve je kod Motike u nagovještaju, slutnji koja sugestijom nadograđuje scenu slike. Istodobno se Motika bavi kolažem, nastojeći da tim sredstvom gradi prostor slike čvršće konstrukcije, naglašenog kolorizma, dekorativnog ugodaja. »Interieur sa stolom« (1941) još je u klasičnoj dispoziciji elemenata. Ovladavanje tehnikom kolaža dovodi ga do umnoženih planova, veće prostorne dinamike, sadržajne uopćenosti. Međutim, boja je slikarovo primarno sredstvo, pa će se kolaž s vremenom javljati tek kao istaknuti naglasak oslikane površine. Širokim spektrom eksperimenata, od dekalkomanije, foto-kolaža, dimnica, frotaža do fotografika, otvara područja novih oblikovnih struktura koje obogaćuju njegovo viđenje predmetnog. Iako je pionirski započeo mnoga istraživanja koja su vodila novim slojevima stvarnosti i otvarala raznovrsne mogućnosti, Motika ih zadržava tek kao zadovoljenu znatiželju duha bez posljedica na osnovni tok djela. Crteži su nakon rata subjektivnim impulsom kreativne kombinatorike bili značajan doprinos novom viđenju stvarnosti. Okršteni »arhajskim nadrealizmom« manje su diktat podsvijesti, a više težnja k autonomnosti oblikovnog postupka u kome stvarnost svojim reper-toarom oblika i njihovih konvencionalnih veza neće biti odlučujući kriterij estetskog fenomena.

Godine 1953. u Rogatcu a zatim 1954. u Muranu Motika izvodi oblike u staklu. U crtežu je već definirana forma koju podređuje materijalu i njegovim osobinama. Transparentnost stakla naglašena bojom postaje novi medij u kome Motika, kao u igri, stvara čudesnu faunu ili oblike-funkcije («Boca-Pjevačica» 1961). Imaginacija slikara maštovito dograđuje oblik koji živi dvostrukošću svoje vizuelno-plastične strukture.

Interesi kojima se Motika predavao i nova iskustva koja je stjecao doveli su i do novih impulsa na štafelajnoj slici. Geometrizarani raspored površine kod kolaža i naglašena linearnost crteža javili su se u slici kao supremacija oblika snažnog plastičkog učinka («Mrtva priroda», 1955; »Čovjek i žena«, 1956; »Konjanik«, 1956; »Mrtva priroda s cvijećem i svijecom«, 1959). Međutim, u slikama posljednjeg desetljeća opet se javlja težnja smirenoj kolorističkoj orkestraciji, kao i naznaci motiva čiji faktografski realitet mijenja i oplemenjuje Motikina slikarska magija.

Ova izuzetna koherentnost djela duže sve ličnosti autora koji je slijedio svoje unutarnje impulse usprkos vremenu i njegovim zahtjevima, pridonoseći više umjetnosti nego »izmima«. Magistrarno po svojoj širini, bogato i raznovrsno u izrazu, Motikino je djelo postalo značajnom dionicom intimističkog karaktera u suvremenom hrvatskom slikarstvu.

marijan trepše

retrospektivna izložba

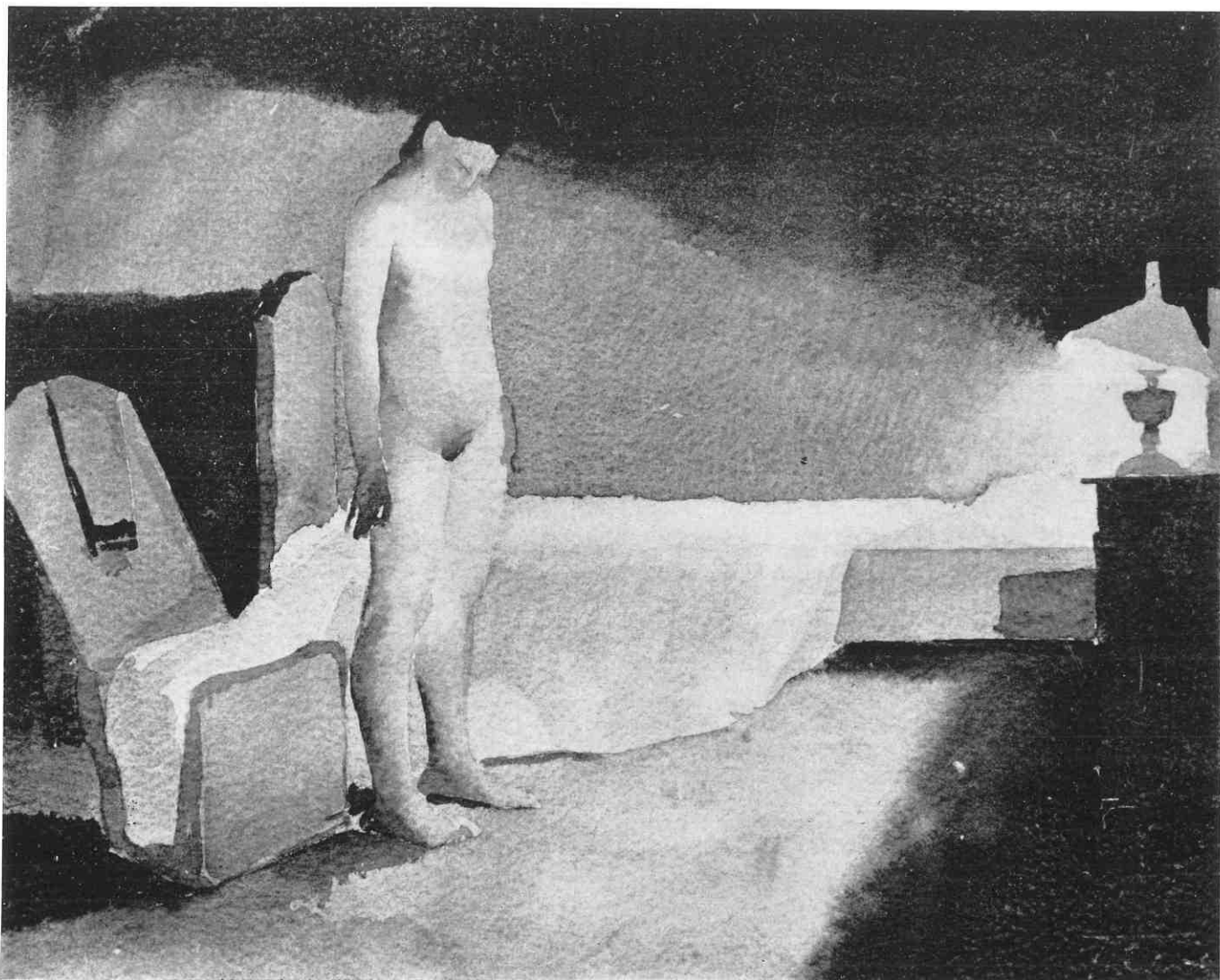
umjetnički paviljon

zagreb

8. I — 30. I 1975.

mladenka šolman

Uzlaznoj liniji hrvatskog slikarstva trećeg desetljeća našeg stoljeća pribrajamo ime Marijana Trepšea kao slikara koji je ostavio trajan trag u njemu. Nakon obnoviteljskog impulsa münchenovaca, u smislu likovne samostalnosti i integriteta umjetničkog djela postuliranih kao zahtjev čistih plastičkih vrijednosti, druga generacija slikara uključit će to kao podnicu svojih polazišta. Veza s Parizom uspostavljena u djelu Račića i Kraljevića otvorit će nove vidokruge koji omogućuju ne toliko sustizanje, koliko neposrednije uključivanje u vitalne likovne koncepte.



Proljetni salon drugi je uzlet našeg slikarstva. Stilski heterogen, ostavio je neke značajke koje usvajamo kao odrednice vremena, prvenstveno u Grupi četvorice, koju uz Marijana Trepšea čine Uzelac, Gecan i Varlaj. Osobitosti njihova slikarskog izraza nametnule su se kao bitne karakteristike Salona.

Slikarski počeci Marijana Trepšea obilježeni su utjecajem Miroslava Kraljevića na čijoj sezanističkoj podlozi gradi svoje plastičke formulacije. Nakon »Autoportreta s lu-

lom« (1918), čvrste individualne profilacije, »U Kavani« (1919) superiorno nameće blizinu Daumiera u načinu plastičke definicije oblika, potezu kista, sumarnosti zapisa. Osamljeni sezanistički »Maslinik« (1919), jednako kao i Uzelčev »Most« (1916), ostaju indikativni za jednu mogućnost bez snažnijeg odjeka. U »Čovjeku, konju i psu« (1920) ponovit će se sezanistička struktura površine i oblika, ali ponesena napetostima drugačijeg, ekspresivnog predznaka. »Golgota« (1920), »Ilički trg« (oko 1921),

»U krčmi« (1922), »Oko stola« (1923), magistralno pokazuju uzlaznu liniju njegova razvoja u kojem forma pulsira pod temperaturom unutarnje napetosti vizije. Spomenuta djela, kao i grafički opus istog perioda, obilježili su ga kao autora naglašenog subjektiviteta.

Vremenski kratko, ali ostvarenjima značajno, ekspresionističko razdoblje Marijana Trepšea ostat će ne samo znak njegovog osobnog zenita, nego i kao gornja točka vremena u kojem je nastalo.



Smirivanje unutarnjeg naboja slike praznit će formu njenog emotivnog određenja, pa će sukladno paralelnim tendencijama vremena forma i sadržaj postajati odraz težnje k redu, miru, kompozicijskoj statičnosti, nasuprot gestualnom ili kolorističkom dinamizmu ekspresionizma. Tradicija, i to ona u kojoj klasično (tj. strogo zakonito) odnosi prevagu nad subjektivnim avanturama duha, uzimat će sve više maha, pa će se tako istodobno javiti s vizionarskom slikom »Oko stola« (1923) i »Portret djevojčice«, »Dječak i djevojka«, »Dvije djevojke koje čitaju« — djela čvrste voluminoznosti, neutralnog tona, psihološki indiferentna. »Djevojka s vrčem« (1926), »Pralja« i »Podne« (1928) rađene su gotovo apersonalno, više kao konstruktivni, shematičan prikaz nečega kakvo jest, nego onoga što jest. Pejzaž toga vremena — »Makarska« (1925), »Kuća u snijegu« (1928/29) — svjedoči nam o neugaslim ugarcima emocionalne angažiranosti kojoj i pejzaž služi kao pretekst dramatskom, a ne ilustrativnom. Sve prisutnija težnja prema kolorizmu u većine sli-

kara četvrtog desetljeća postat će izazov i za Trepšea, ali u njega boja nikada nije osvojila onu samostalnost primarnog i sebi dostatnog sredstva.

Znamo da 1925. godine Trepše postaje scenograf Hrvatskog narodnog kazališta i da na toj dužnosti ostaje sve do penzije 1957. godine. Taj nam posao donekle može objasniti razvojni tok njegova slikarstva posljednjih desetljeća. Okrećući se sve odlučnije pejzažu (rjeđe portretu i aktu), Trepše kao da je krenuo putem samotnika zatvarajući se pred onim što vrijeme donosi, bez obaveze spram novih zahtjeva. Kao da je scenografski posao apsorbirao glavninu njegovih snaga, a ono što je ostalo, trošio je neobavezno. Pejzaž, s kojim je tako često drugovao, postajao je mjerilom njegovih relevantnih realizacija, uz nekoliko aktova i portreta u koje kao da se vraćao stvaralački zanos njegovih početaka, ali nedostatan da bi se obnovio prekinuti kontinuitet vlastita djela i uspostavio novi u suglasju s vremenom.