

Dario VUGER
Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

FOTOAMATERIZAM I GRAFIKA TOMISLAVA KRIZMANA: FOTOGRAFIJE SARAJEVA?

Apstrakt: Autor u radu pristupa analizi fotografija Tomislava Krizmana iz razdoblja njegovog putovanja kroz Bosnu i Hercegovinu. Pod pretpostavkom da su upravo autorske fotografije, a ne crteži i skice, bile glavni predlošci za izradu glasovite grafičke mape *Jugoslavija u slici II: Bosna i Hercegovina*, autor analizira osobitosti stila i karakteristike Krizmanove fotografske prakse. Kroz komparaciju s drugim njegovim radovima u području vedutne grafike, autor osporava dokumentirano porijeklo fotografija kao i autorstvo fotografija Sarajeva, koje stoje u izraženom kontrastu ne samo s fotografijama iz ostatka Krizmanovog opusa već i s grafičkim listovima iz spomenute mape.

Ključne riječi: Tomislav Krizman, fotografija, grafika, Bosna i Hercegovina, Sarajevo, Jugoslavija u slici

Abstract: In the above work, the author approaches the analysis of photographs by Tomislav Krizman from the period of his travels through Bosnia and Herzegovina. Assuming that the author's photographs, and not drawings and sketches, were the main templates for creating the famous graphic map *Yugoslavia in pictures II: Bosnia and Herzegovina*, the author analyses the peculiarities of the style and characteristics of Krizman's photographic practice. Through a comparison with his other works in the field of Veduta graphics, the author disputes the documented origin of photographs as well as the authorship of photographs of Sarajevo that stand in stark contrast not only with photographs from the remaining part of Krizman's opus, but also with graphic sheets from mentioned map.

Keywords: Tomislav Krizman, photography, graphics, Bosnia and Herzegovina, Sarajevo, Yugoslavia in pictures

1. UVOD

Djelo Tomislava Krizmana u kontekstu hrvatske i srednjoevropske secesije nije potrebno posebno predstavljati. Njegov umjetnički rad, ali i cjelokupna djelatnost u okviru likovne naobrazbe i afirmiranja umjetničkog obrta, odnosno primijenjene umjetnosti, danas je opće mjesto svakog povijesno-umjetničkog istraživanja hrvatske likovne baštine od početka dvadesetog stoljeća naovamo. Ponajvažniji je pak – i za potrebe ovog rada najrelevantniji – njegov rad u mediju grafike. U razdoblju dugom tridesetak godina, od početka pa do konca tridesetih godina dvadesetog stoljeća, Krizman je ostvario više jedinstvenih grafičkih listova i putopisnih mapa, koje do danas svjedoče o njegovoj suvremenosti u pogledu uspješnog spoja tradicionalnih i secesionističkih motiva, tehničkoj izvrsnosti kroz poznavanje metoda i vještina svih grafičkih postupaka, ali jednako sui vrijedan dokumentarni izvor za proučavanje krajolika i života ljudi prve polovine dvadesetog stoljeća u Kraljevini Jugoslaviji.

Vrijeme Krizmanovog bavljenja grafikom – doba umjetničke secesije – vrijeme je koje će njegov suvremenik njemački filozof i estetičar Walter Benjamin nazvati razdobljem tehničke reproduktivnosti. To je doba ubrzanog razvoja tehnologija, koje će u narednim desetljećima cjelokupnu modernu kulturu svesti pod jedinstveni naziv vizualne kulture. Dapače, do tridesetih godina dvadesetog stoljeća fotografija je već izvršila odlučujuć utjecaj na slikarstvo moderne, impresionizam i oslobodila kadar u vizualnim umjetnostima, od čega su ponajviše profitirali upravo umjetnici plakata, hroničari svakodnevnog života i putopisci. Suvremena štampa, fotografija i, sve češće, filmski medij postaju dominantno okruženje svakodnevnog života u urbanim sredinama, kulturnim i intelektualnim centrima moderne Evrope.

Bosna i Hercegovina od 1878. godine dolazi pod okupacijsku upravu, odnosno protektorat Austro-Ugarske monarhije, te pod utjecaj srednjoevropskog kulturnog kruga, dok ujedno kroz naredna desetljeća dolazi do političkog i kulturnog slabljenja osmanskog utjecaja, zbog čega je sam teritorij unutrašnjosti Balkana posebno zanimljiv lokalnim umjetnicima i istraživačima. Cilj im je upoznati i zabilježiti raznolikost i autentičnost kulturnih obrazaca razvijenih pod upravom Osmanskog carstva koji su preživjeli do danas, uspješno se oduprijevši obrascima evropeizacije, koja

je početkom dvadesetog stoljeća odredila današnji izgled mnogih srednjoevropskih gradova. Aneksijom 1908. godine za to su stvoreni svi uvjeti, pa poslije tog razdoblja imamo sve više, posebno fotografskih, bilješki o životu i prilikama u bosanskom kraju, ali i u Sjevernoj Makedoniji, gdje osmanski utjecaj slabi kroz teritorijalne raspodjele i politička previranja dva balkanska rata do 1913. godine.

2. FOTOGRAFIJA: OKIDANJE I REZ

Iako se pojam još ne nalazi u vokabularu popularne kulture, estetika *snapshot* fotografije već je dobro poznata i svojevrsno je opće mjesto fotografskog amaterizma kako se bližimo kraju dvadesetih godina prošlog stoljeća. Radi se o vrsti antiestetičke prakse, koja u fotografiji privilegira njene tehničke mogućnosti nauštrb finijih i o snimatelju ovisnih propozicija bilježenja nekog motiva. *Snapshot* fotografije oslanjaju se na brzinu zatvarača, oštrinu leće i preciznost automatiziranih mehanizama aparata ne bismo li dobili brzu bilješku trenutka ili čistu impresiju nekog motiva. Fotograf koji snima brzo okidajući ovdje računa na aparat da u okviru svojih mogućnosti snimi *optimalnu* fotografiju – bilješku, naspram fotografa koji računa s aparatom i svoj kadar oprezno konstruira, odnosno *slika svjetlom*. Jednostavnost novih aparata onoga vremena približila je fotografiju svakodnevnom životu, a on je zauzvrat otvorio vrata vernakularnoj fotografiji kao tematskom i stilskom okruženju suvremene vizualne kulture.

Snapshot fotografija otvorila je fotografsku praksu širokom spektru upotreba koje do tada nije bila dostupna, ili se do vremena tehnoloških poboljšanja prvih desetljeća dvadesetog stoljeća naprosto nije činila očitim izborom za određene upotrebe. Fotoaparat postaje standardizirani predmet za obiteljsku upotrebu kod većeg dijela srednjeg građanskog sloja društva, a koristi se za bilježenje svakodnevnog života u obitelji, obilježavanje važnih događanja u društvu kao i dokumentiranje individualnih i obiteljskih putovanja. No, osim što materijalizira osobne doživljaje u objektivna sjećanja – fotoalbume, fotografija nalazi svoju primjenu u znanosti, kulturi i umjetnosti, kao tehnički izuzetno vrijedan i važan sistem brzog i kvalitetnog bilježenja. Asocijativni, simbolički i informacijski kapacitet fotografije pritom dolazi

do bitnog izražaja i kod svakodnevnogradaima prevlast nad bilježnjem crta na papiru. Posebno je to istaknuto kod potrebe za stvaranjem brzih, detaljnih i trajnih skica za stvaranje umjetničkih slika i grafika. Uloga fotografije kao predložka čini je stoga tokom dvadesetog stoljeća dominantnim pomoćnim sredstvom u umjetnosti. To i jest jedan od vrhunaca koje je fotografija mogla postići u razdoblju kada su umjetnici obrazovani i oblikovani klasičnom likovnom kulturom, dok vizualna kultura u emergenciji ima sve oznake dekadentnog tehničkog fanatizma.

U tom okruženju i lokalnom nam kontekstu više je slikara prihvatilo fotografiju u njenoj ulozi priručnog aparata s više ili manje estetičkih obzira pri stvaranju vizualnih impresija njihovog svakodnevnog posla. Kustosica Marija Tonković 1994. godine u članku *Slikari fotografi* za katalog velike izložbe *Fotografija u Hrvatskoj 1848–1951* nabrojala ih je nekoliko, a među njima, i tek postranično, Tomislava Krizmana¹ i njegovu do danas nedovoljno stručno obrađenu fotografsku ostavštinu. Ponavljamo, stoga, na samom početku tezu o Krizmanovom fotografskom opusu koju je za izložbe *Fotografija u Hrvatskoj* iznijela kustosica Marija Tonković, a koja je do danas netematizirana: “Jedna komparativna studija s odgovarajućim mapama bakropisnih motiva iz tih krajeva (op.a., Bosna i Hercegovina, Makedonija) pokazala bi gotovo sigurno da su im predložci bile fotografije.”² Iako se pretpostavka o predložku čini samorazumljivom, uloga koju fotografija pritom uzima može biti višestruko zamršena, jer način na koji se umjetnik koristi fotografijom u oblikovanju krajnjeg djela uvijek treba promatrati s obzirom na to na koji se način umjetnik bavi fotografijom kao posebnom praksom. U prakticiranju fotografije očituju se – osim njegovog vlastitog razumijevanja fotografije i umijeća korištenja fotografskog aparata – i načini na koje vrednuje fotografski i slikarski postupak, dodjeljujući i oduzimajući svakom određene estetičke mogućnosti.

1 Osim njega, tu su spomenuti Menci Clement Crnčić, Branko Šenoa, Izidor Kršnjavi, Bela Čikoš Sesija, Vlaho Bukovac i Vladimir Becić.

2 Marija Tonković, “Slikari fotografi”, u: Vladimir Maleković (ur.), *Fotografija u Hrvatskoj: 1848 –1950*. Katalog izložbe, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 1994, 349.

2.1. Karakteristike Krizmanovog fotografskog amaterizma

Krizmanove fotografije koje čuva Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu, dokumentirane kao snimke s putovanja kroz Bosnu i Hercegovinu, možemo s pravom promatrati kao skice unutar njegovog opusa grafičkih mapa *Jugoslavija u slici*, posebno potom u zbirci *Jugoslavija u slici II: Bosna i Hercegovina*, koja sadrži šezdesetak grafičkih listova izrađenih u tehnici bakropisa koji prikazuju scene i motive iz svakodnevnog života bosanskog kraja, ali i posebnosti krajolika i arhitekture pod dugotrajnim utjecajem Osmanskog carstva i njegove specifične kulture. Krizmanu, kao i drugim akterima likovne scene onoga vremena, fotografija kao medij za uzimanje bilješki s putovanja nije bila strana. Dapače, Muzej za umjetnost i obrt čuva, osim još neobrađenih negativa i dokumentiranih i obrađenih kontaktnih kopija na papiru Tomislava Krizmana, više fotografija Mencija Clementa Crnčića s njegovog putovanja Bosnom 1908. godine kao i malobrojne fotografije s drugih njegovih putovanja hrvatskim gorjem i obalom. Da bismo bolje razumjeli vezu između amaterskog fotografiranja i umjetničke grafičke zbirke kod Krizmana, potrebno je detaljnije opisati karakteristike sažetog putopisnog opusa Krizmanovog fotografskog amaterizma, pod pretpostavkom utilitarne namjene snimljenih fotografija, odnosno njihove uloge kao skice za grafički list, čijim ćemo karakteristikama pristupiti kasnije.

Muzej za umjetnost i obrt čuva više od stotinjak Krizmanovih fotografija malog formata – kontaktnih kopija – od čega je, izuzev studijskih aktova, osamdesetak fotografija snimljeno na teritoriju Bosne i Hercegovine, kako nam govore dokumentacijske kartice predmeta. Osim motiva ruralnog okolnog kraja, dio je fotografija upisan kao snimljen u Sarajevu. Radi se o fotografijama koje nije lako topografski odrediti, budući da su snimljeni kadrovi većim dijelom srednjeg plana i prikazuju ulice i urbani krajolik uokviren tipiziranom arhitekturom nesvodivom na posebnost nekog specifičnog mjesta. Jednoznačnoj su identifikaciji stoga podložne jedino fotografije panoramskog tipa, odnosno kadrovi u planu totala gdje je uz prednji plan obuhvaćen i krajolik ili zadnji plan koji dopušta određivanje mjesta putem topografskih i arhitektonskih osobina. Suprotno fotografskim bilješkama, grafički listovi potpisani su i naslovom “Geografski određeni”. Dapače, Krizmanovi brzi snimci bosanskog krajolika često su zamučeni ili snimljeni iskosa, što nam govori

da su motivacije za snimanjem određenog kadra bile bitno drugačije od želje da se u sjećanju zadrži sama osobitost, atmosfera ili osobna impresija o nekom mjestu ili doživljaju. Sve ovo su pretpostavke koje su preuzimanjem ostavštine Tomislava Krizmana u muzej tokom osamdesetih godina prošloga stoljeća dovele do opisne pretpostavke da se kod većine fotografija radi o “prizorima iz Bosne i Hercegovine”, kako stoji u naslovu mnogih obrađenih predmeta iz zbirke *Starije fotografije*.

2.2. Odlučujuće karakteristike

Neposrednim uvidom u građu moguće je odrediti nekoliko isključivih karakteristika Krizmanovih fotografija koje nam pomažu da odredimo formalna načela po kojima druge fotografije izvan konkretne serije možemo atribuirati Tomislavu Krizmanu. Radi se pritom o dva važna trenutka na njegovom putovanju, koja je bitno istaknuti zbog toga što posebno odgovaraju određenoj fotografskoj estetici koja će postati značajna kako se bližimo polovini dvadesetog stoljeća, s razvojem hroničarske, reporterske fotografije u krugu evropskih majstora i prvih fotografskih firmi. Same su karakteristike posebno istaknute znamo li kako je Krizmanov odabir kamere – prema veličini i načinu obrade negativa – tipičan za ono vrijeme i uključivao je, zasigurno, korištenje preklopne kamere na mijeh velikog formata, što znači da je dobro vladao tehnikom, ali i da je imao jasnu viziju o tome šta želi zadržati u svojim snimcima.

2.2.1. Serijalnost

Na više primjera fotografija možemo vidjeti kako Krizman, u skladu s antiestetskim nazorom *snapshota*, snima isti motiv više puta, stvarajući male serije, koje u nekim slučajevima služe za određivanje motiva u njegovom okolišu. To je slučaj sa, naprimjer, crkvom, kojoj se prvo približava kroz gradske uličice, pa je snima s naglaskom na vertikalnu zvonika i potom u totalu, nakon što je obišao motiv i odabrao pogodan kadar.³ Isto je i s dvije fotografije iz Visokih Dečana na Kosovu, gdje Krizman prvo snima crkvu izvan zidova manastira, a potom i scenu

3 Sve fotografije spomenute u ovom tekstu dostupne su u otvorenom online pristupu, preko sistema *Athena Plus* – digitalnog repozitorija Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu, na adresi: <http://athena.muo.hr> te pretragom po autoru, motivu, nazivu i sl., odnosno in-

sa samih ulaznih vrata koja je netom zabilježio na ranijem snimku.⁴ U drugom slučaju Krizman se odlučuje stajati na mjestu i snimiti isti kadar više puta, uz minimalne pomake, bilježeći pritom suptilne promjene u atmosferi prizora. Od tri snimka,⁵ koja su nam dostupna dokumentirana pod spomenutom natuknicom “Prizori iz Bosne”, dva su snimljena uzastopno, dok je treći snimljen nešto ranije ili kasnije istoga dana, što se može zaključiti iz primjetnog pomaka sjene. Isti je slučaj s četiri snimka neimenovanog ugla ulice ili trga s niskom kućom u središtu.⁶

Studijom sitnih detalja fotografija nakon što se sakupe i digitaliziraju svi negativni s Krizmanovog puta zasigurno će se jasno pokazati bitan odnos svih fotografija u opusu prema načelu snimanja serija koje pomažu autoru da virtualno rekreira specifičnosti ambijentalnih sklopova kojim se kreće na svom putovanju. Jedan od najzanimljivijih pokušaja serije fotografija preklapa se u svojoj izvedbi s drugom važnom karakteristikom Krizmanovog fotografranja.

2.2.2. Slučajnost motiva i odlučnost trenutka

Ponovo se radi o seriji od tri fotografije istoga motiva s ponešto razmaknutim vremenskim slijedom promatramo li okolne sjene, iako treba uzeti u obzir da su fotografije snimljene za razmjerno oblačnog dana, zbog čega su neke od njih podeksponirane. No ovaj put fotografije kao da govore priču o načinu na koji je Krizman odlučio, nakon što je jasno primijetio ambijentalnu vrijednost lokacije i jedinstvenog trenutka, pričekati pojavu idealne scene te zabilježiti onaj kasnije slavljene i estetički supstancijalan, za fotografiju *odlučujući trenutak*. On se događa između inicijalnog snimanja scene, kuće i slučajne prolaznice snimljene sleđa, jednom nervozno snimljenom ili, manje vjerovatno, loše izrađenom kopijom, u kojoj autor mijenja kadar kako bi u scenu ušlamunara, i konačne, odlučujuće fotografije. Radi se o nešto podeksponiranoj sceni kvadratnog izreza, u kojoj vidimo središnji dio munare u daljini, koji

ventarnom broju u muzejskoj zbirci. Za spomenute tri fotografije vrijede sljedeći brojevi: MUO-27928, MUO-031260, MUO-031151. (pristupljeno 18.11.2020)

4 Fotografije MUO-031223 i MUO-031289 na: <http://athena.muo.hr> (pristupljeno 18.11.2020)

5 Fotografije pod brojevima MUO-031244, MUO-31246 i MUO-31153 dostupne u otvorenom pristupu na: <http://athena.muo.hr> (pristupljeno 18.11.2020)

6 Fotografije MUO-031247, MUO-31222, MUO-31158, MUO-27925 na adresi: <http://athena.muo.hr> (pristupljeno 19.11.2020)

se, povlačeći vertikalnu na lijevoj trećini slike, gotovo stapa s prednjim planom fotografije, u čijem su središtu okrenuta leđa prolaznice. Ovdje se, za razliku od mnoštva drugih fotografija koje su snimljene kao male studije motiva u prolasku, a koje će kasnije imati utilitarnu namjenu predradnje za crtanje grafike, radi o *gotovoj* fotografiji.⁷

Kompozicija je uravnotežena, a odnosi svjetla i sjene dramatično istaknuti te vode oko prema sadržajnom središtu fotografije, koja se ne rasipa na studiju detalja urbanog ili pastoralnog krajolika, već stvara jedinstven ugođaj, u kojem se gubi naočita prisutnost fotografa, koja je istaknuta kod drugih Krizmanovih putopisnih fotografija. To pak znači da se Krizman u određenim trenucima svoga traganja za motivima odlučuje za kompoziciju, odnosno *slikanje svjetlom* kada se susreće sa scenom za čiji ugođaj i sam vjeruje da ne može vjerno prenijeti na grafički list, odnosno da u takvim trenucima fotografija postaje vrijednost za sebe. U tom slučaju Krizman pravi snimke u maniru estetski prihvatljive dokumentarne fotografije, uzimajući vremena za promišljanje kadra, prostora i kompozicije u fotografiji kako bi apostrofirao njen bitan sadržaj, a to je stvarnost zbivanja, virtualna neposrednost života. Više fotografija svjedoči o tom posebnom odnosu prema pojedinim prizorima koje Krizman susreće na svojim putovanjima. Ističe se još jedna fotografija gdje Krizman snima kadar uzastopno prilagođavajući pritom izrez i ekspoziciju kako bi odgovarala otkrivenoj jedinstvenoj sceni uskog prolaza između kuća gdje se probija zraka svjetlosti koja obasjava noge prolaznika koji se odmara sakriven snažnim sjenama koje uokviruju prizor.⁸ Kompozicija je ponovo zahvalna vještom reagiranju na odnos sjene i svjetla, koji je poslužio kako bi istaknuo bitan sadržaj i centrirao pogled, a potom ga i vodio kroz kadar. Između Krizmanovih fotografija bilješki i fotografija za sebe postoji istaknut kontrast, ali i jasan, jednako naglašen, kontinuitet vrednovanja ambijenta i konteksta kroz sliku.

7 Radi se o fotografiji MUO-031258 i onima koje joj prethode, MUO-031258 i MUO-027926, koje su dostupne na: <http://athena.muio.hr> (pristupljeno 18.11.2020)

8 Fotografije MUO-031254 i MUO-031251, na <http://athena.plus.hr> (pristupljeno 19.11.2020)

2.3. Problem atribucije

Treba najprije reći kako neobrađeni negativni u zbirci *Starije fotografije*, nažalost, ne odgovaraju fotografijama koje imamo obrađene, dokumentirane i dostupne za pregled, iako u više slučajeva postoje kadrovi koji nadopunjuju ranije spomenute serije snimaka, što nasnavodi na zaključak da su negativni možda izgubljeni prilikom izrade kontaktnih kopija, da su pohranjeni na drugom mjestu, odnosno da iz ovih negativa nikada nisu izrađivana povećanja niti kontaktne kopije. Isti nam negativni, doduše, daju uvid u dalekosežnost Krizmanovih putovanja i potrebe da ih bilježi u fotografijama.

Na prvi problem nailazimo kada fotografije s Krizmanovog putovanja uporedimo s fotografijama pripisanim Menciju Clementu Crnčiću za njegovog putovanja Bosnom, koje je na više mjesta dobro dokumentirano.⁹ Manji broj fotografija koje čuva MUO mogu se podijeliti u tri cjeline: potpisane fotografije, fotografije koje prikazuju Crnčićeve saputnike i njihov automobil te sporne fotografije. Kod posljednjih, pak, razlikujemo fotografije na čijoj su poledini upisana imena mjesta, dok je ostatak, od desetak fotografija, vjerovatno pripisan Crnčiću pri obradi predmeta i dodjeli inventarnog broja, čija blizina brojevima Krizmanovih fotografija sugestira da su predmeti bili zajedno čuvani, moguće pod geografskom, a ne autorskom natuknicom. Crnčić na rub negativa urezuje i na poledinu pozitiva upisuje mjesto nastanka fotografije i, ponajvažnije, ne napušta teritorij Bosne i Hercegovine, pa, iako se radi o fotografijama sličnih motiva i dimenzija, vodeći se dvama odlučujućim karakteristikama Krizmanovog fotografiranja, možemo s velikom sigurnošću reatribuirati dio Crnčićevih fotografija Tomislavu Krizmanu s njegovog ranijeg putovanja Bosnom, Kosovom, Makedonijom i Srbijom te ih datirati u razdoblje blisko Crnčićevom putovanju. Sigurnijem utvrđivanju pomažu i razlikovanja u tretmanu ruba fotografija, je li obrezan oko slike ili je propušten i vidljiv kraj negativa i sl.; tose može pokazati kao važna karakteristika pri autopsiji i atribuciji djela.

Ova reatribucija ne bi bila moguća da nismo kritički pristupili autopsiji predmeta vođenoj početnom premisom kustosice Tonković. Kako, naime, nismo naišli na sličnosti između fotografija pod naslovom

9 Petra Vugrinec, *Katalog izložbe Menci Clement Crnčić (1865.-1930.) Retrospektiva*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2016, 237.

“Prizor iz Bosne” i realiziranih grafičkih listova, istraživanjem snimljenih motiva, mjesta i arhitekture – poređenjem Crnčićevih motiva, ali i onih s dostupnih grafičkih listova Krizmana –veći broj fotografija iz serije ustvari pripada lokalitetima na Kosovu, u Makedoniji i Srbiji, što potvrđuju poređenja fotografija, naprimjer, relociranih u Skoplje, s grafičkim listovima iz tridesetih godina koje doista jesu rađene prema fotografskim predlošcima.¹⁰ Dapače, u zbirci se nalaze i dva identična predmeta, odnosno fotografije izrađene prema istom negativu, od kojih je jedan pripisan Crnčiću, a drugi Krizmanu. Pouzdano zaključujemo da se radi o Krizmanovoj fotografiji koja je, dapače, vjerovatno snimljena na području Makedonije ili Kosova, pošto jednoznačno možemo utvrditi kako je grupa Krizmanovih fotografija u Muzeju za umjetnost i obrt tek dio serije koji pripada lokalitetima na Kosovu i u Sjevernoj Makedoniji.

S jednakom sigurnošću znamo da Krizman Bosnom putuje u više navrata i u različitom opsegu. Prvi put prije 1907. godine, kada, zasigurno, obilazi Mostar i Jajce, odakle imamo grafičke listove iz njegove rane mape *Skice i dojmovi iz Dalmacije, Bosne, Hrvatskog zagorja i Beča 1907*. Drugi put predstavlja serija fotografija snimljena između 1908. i 1918. godine, kada obilazi najveći dio Kraljevine Jugoslavije, a potom iz još neobrađenih celuloidnih i staklenih negativa velikog formata možemo vidjeti da Krizman obilazi i Sloveniju te fotografira po Zagrebu dvadesetih godina i dalje.

Možemo, stoga, i na kraju potvrditi tezu Marije Tonković kako Tomislav Krizman sa svojih putovanja donosi izuzetan broj vrijednih fotografskih impresija iz kojih kreira skice te ih zajedno uzima u oblikovanju grafičkog lista. Jednostavnu skicu u formi brzog crteža pritom koristi za izradu kompozicije, odnosno rekadriranja fotografije, koja ostaje tako sadržajni izvor grafike, dok sam crtež postaje njeno formalno središte.¹¹

10 Uporedi, naprimjer: grafika pod inventarnim brojem SM-1386 u repozitoriju secesijske baštine: <http://partage.muohri.hr/fotografija> pod inventarnim brojem MUO-31288 na: <http://athena.plus.hr> (pristupljeno 19.11.2020)

11 Manji broj Krizmanovih skica za grafičke listove iz Makedonije i Bosne i Hercegovine dostupan je na: <http://athena.plus.hr>, pod slijedeća dva broja: MUO-033396 i MUO-033397 (pristupljeno 23.11.2020.)

3. GRAFIKA: PONAVLJANJE I RAZLIKA

Bosna i Hercegovina u slikama Tomislava Krizmana uzima kvalitativno i kvantitativno važno mjesto. Radi se o više desetaka fotografija, grafičkih listova i skica koje se rasprostiru razdobljem nešto dužim od dvadeset godina, a koje svjedoče razvoju stila i specifičnog vizualnog jezika u Krizmanovom zrelom razdoblju. U njima je, zasigurno, sažeto iskustvo rada ne samo u jednom mediju već iskustvo prevođenja i saradnje različitih medija kao i postupno formiranje jasnog estetičkog stava koji se kroz pojedine medije i njihovu upotrebu ispoljava kod Krizmana, kao što smo do sada vidjeli u slučaju njegovog fotografskog amaterizma. Kako, pak, fotografije Bosne i Hercegovine, odnosno Sarajeva – koje je ovdje u središtu našeg interesa, kao bitan primjer – nisu sačuvane u zbirci Muzeja, o bogatstvu njihove dokumentarne vrijednosti i važnosti svjedoče primjeri s drugih lokaliteta u Bosni, Makedoniji, Srbiji i na Kosovu. Dapače, malobrojne fotografije Sarajeva s urbane obale Miljacke koje čuva Muzej smatramo jednako sporno atribuiranim Krizmanu. Osim što se fizički razlikuju, jer su obrezane i podlijepjene kartonom, ove fotografije prikazuju motiv rijeke, koji se u sačuvanim grafičkim listovima Sarajeva za Krizmana pokazuje potpuno beznačajnim, a njihova vrijednost je tek tipične vedute jednog tipiziranog motiva.

Dojam koji na nas ostavlja prvi pogled na mapu *Jugoslavija u slici II: Bosna i Hercegovina* jest uniformnost krajolika oblikovanog osmanjskim kulturnim obrascima, koji je jednakovrijedan uniformnosti kulturne preobrazbe Hrvatske pod kontinuiranim utjecajem Austro-Ugarske monarhije i evropskog kulturnog kruga. To nam štošta govori o jedinstvu kulturnog krajolika Bosne tokom prvih desetljeća dvadesetog stoljeća pod austrougarskom upravom, odakle ove vedute imaju izrazitu povijesnu važnost u širem pogledu. U onom užem, pak, radi se o samom vrhuncu Krizmanog grafičkog opusa, pa ova mapa ima istaknutu i estetsku važnost, odnosno umjetničku vrijednost.

Uporedimo li grafičke listove s područja Sjeverne Makedonije i fotografije snimljene godinama prije izrade grafika, vidjet ćemo do koje mjere Krizman vlada fotografiranim sadržajem i tehničkim umijećem njegovog prijenosa u jezik grafike. Pritom ujedno vidimo do koje je mjere fotografski predložak važan za određivanje kompozicije i ravnotežu

sadržaja, odnosno detalja koje će unijeti u grafiku, koja do određene mjere na taj način postaje stilizirana fotografija¹² u kojoj su ispravljene pogreške leće, a predloženi pomaci u perspektivi čine se prirodnijima negoli na samoj fotografiji. Dapače, ono što u fotografskim skicama otpada od odlučnosti trenutka on nadoknađuje u grafici, dodavanjem likova s drugih fotografija, pa serije fotografija služe i kao blokovi tipova. Tako možemo reći kako se ne radi o grafici ili crtežu "...na kojima dominira, akademska, nerijetko faktografska opservacija pojedinih formalnih detalja"¹³, već, radije, prijenos faktičnosti fotografske bilješke u likovnu impresiju pojedine vizualne činjenice.

Za razliku od grafičkih rješenja u mapi *Jugoslavija u slici*, Krizmanove fotografije ipak zapadaju u estetičku anonimnost, koja prati fotografski amaterizam od najranijih dana, a koji je posebno apostrofirana tehnološkim razvojem fotografije kroz čitavo dvadeseto stoljeće: estetsku uniformnost i industrijaliziranu proizvodnju najprije ekonomičnijih, a potom i automatiziranih fotografskih aparata. Pa iako očituje posve specifičan način korištenja fotografije, Krizmanov vizualni jezik ostaje bitno određen slikom u tradicionalnom smislu, odnosno secesionističkoj sklonosti stilizaciji, što nije naprosto dokaz o "podijeljenosti stila (između secesijske stilizacije i realističke opservacije)"¹⁴, već, radije, pokušaj pomirenja u samom središtu velikih tehnoloških inovacija onoga vremena u kojem fotografija zasigurno vodi glavnu riječ.

Sarajevo u grafikama mape *Jugoslavija u slici* odiše Krizmanovim likovnim jezikom razvijenim na razmeđu pastoralnog krajolika i estetike secesionističkog izraza, ponekad na rubu potrage za naizgled *naivnijim* estetskim izrazom, koji je postignut, pak, izuzetnom tehničkom vještinom. U njemu se stroge konture rukom stvorene arhitekture i urbanog okoliša kojima fotografija ne može umaći rastapaju i rastvaraju u dinamici jedinstvenog doživljaja urbanog krajolika kao skladne prirode. Kompozicije koje pritom otkriva čine se doista kao rezultat pogleda kroz

12 Up. <http://athena.plus.muio,fotografiju> pod brojem MUO-031230 i grafiku u otvorenom pristupu na: Krizman Tomislav, *Lexicon of Foreign Painters in Macedonia between 1850–1950*. <https://www.artlexicon.mk/foreign-painters-in-macedonia/krizman-tomislav/> 2020. (pristupljeno 23.11.2020)

13 Boris Vrga, "Tomislav Krizman: između linearnoga i slikovnoga", *Kontura art magazin*, Zagreb, Art magazin Kontura, 2009, br.100/101, 75.

14 Krunoslav Kamenov, "Tomislav Krizman: podijeljenost stila", u: *Kontura art Magazin*, Zagreb, Art magazin Kontura, 1995, br. 34/35, 44.

fotografsku optiku koja čini perspektivu posebno važnim izražajnim sredstvom. Urbani krajolik, uglovi, nizine i uzvisine čine tako elementarnu logiku kompozicije, dok specifične i brojne vertikale, od drvenih električnih stupova, zvonika crkava i hramova, sahat-kula, munara i jablana stvaraju eteričan ugođaj u prizoru.

Na taj način scena se rastvara ne samo reestetiziranjem fotografskog predloška već i posebnim naglašavanjem kontrasta valovitih horizontala i smirenih, usidrenih vertikala. Izuzetno je zanimljiva u tom pogledu grafika pod naslovom *Sarajevo: Džamija* i njoj iz suprotnog ugla izrađena grafika *Sarajevo: Na čaršiji*.¹⁵ I u drugim grafičkim listovima s prizorima Sarajeva ulice su dinamizirane dugim potezima koji gotovo da odaju dojam riječnog toka na čijoj obali možemo osmotriti mijene u vremenu koje je provincijalnu arhitekturu stanovanja izbrisalo, a ostavilo, pak, važne vjerske i javne zgrade u novom kontekstu. Tako i scena ispred sinagoge – današnjeg Bosanskog kulturnog centra – pokazuje danas bitno narušen odnos u urbanom krajoliku kojim početkom dva desetog stoljeća dominiraju vjerske zgrade i priroda kao dvije simboličke sile kojima je čovjek uvijek okružen.

Posebnu vrijednost ima i jedini grafički list s obale Miljacke,¹⁶ koji već po sebi bajkovit prizor drvene kafane sagrađene na samoj obali rijeke postvaruje u dojmljivo sentimentalno svjedočanstvo o kulturnim i prirodnim vrednotama onoga vremena. Ovdje se, pak, radi o glasovitoj Hadži Šabanovoj kafani, koja je srušena četrdesetih godina, svega nekoliko godina nakon izlaska Krizmanove grafičke mape, a kada se pojačava već dva desetljeća duga pojava većeg broja kafana i restorana zapadnjačkog tipa. Fotografije samo ovoga objekta mogle bi imati veliku dokumentarnu vrijednost možemo li zaključiti kako je Krizman scenu zasigurno zabilježio fotoaparatom više puta.

Kontrast, ali i suptilan suživot novog i starog, osmanske tradicije i nove, austrougarske uprave pokazuje i *Ulica pred Vijećnicom*¹⁷, s malenom trgovinom na uglu u prvom planu te cestom koja vodi prema jablanom zakrivenoj Vijećnici Karla Paržika. Zgrada je *uokvirena* dvama

15 Radi se o grafikama u slobodnom pristupu, na: <http://athena.muo.hr>, pod brojem MUO-29894/02 odnosno MUO-29894/05 (pristupljeno 24.11.2020.)

16 <http://athena.muo.hr>, grafički list pod brojem MUO-29894/06 (pristupljeno 23.11.2020)

17 <http://athena.muo.hr>, grafički list pod brojem MUO-29894/03 (pristupljeno 23.11.2020)

vertikalama, električnim stupom s lijeve te munarom s desne strane, ne dopuštajući pogledu da se fiksira na reprezentativnoj eklektičkoj zgradi, već nastavlja kružiti slikom otkrivajući male dinamične cjeline unutar kadra. Krizman bilježi, naposljetku, i (tada) ruralnu okolinu Sarajeva, Crvene stijene na Romaniji, seoske kuće na Babića Bašči te pogled na trg i hotel "Austria" s terase u Ilidži¹⁸, gdje upravo u doba Krizmanovog putovanja nastaje moderno kupalište zapadnjačkog tipa, pa je i sama scena u izraženom kontrastu s pastoralom okolnih sarajevskih sela. Do prvih desetljeća dvadesetog stoljeća ondje su izgrađeni i hotel "Hungaria", s čije je terase vjerovatno snimljen kadar, te hotel "Bosna", uz mnoštvo hortikulturnih intervencija koje preživljavaju do danas.

18 <http://athena.muio.hr>, grafički list pod brojem MUO-29894/10 (pristupljeno 24.11.2020.)

4. ZAKLJUČAK

Dok je rez u fotografiji sveobuhvatan čin okidanja i temporaliziranja– zamrzavanja motiva–njegovo prenošenje u grafiku iznova oživljava, crtama, potezima, linijama i na kraju rezovima dinamizira motiv ili ga pak reestetizira, ako smo već pretpostavili kako *snapshot* fotografiji odgovara stanoviti antiestetički nazor. Zanimljivost i kreativna suptilnost ovog prijelaza previđena je u Krizmanovom opusu,¹⁹ pa bi i njegovi crteži u tom kontekstu, kao i grafički listovi, trebali biti iznova vrednovani, uzimajući u obzir i *Krizmana kao fotografa*.

Uvidom u arhiv Muzeja za umjetnost i obrt nismo došli do podataka o tačnijoj dataciji radova niti njihovoj atribuciji kroz pregled dokumentacije povezane s Krizmanovim predmetima iz više zbirke, iako saznajemo da se, prema popisu iz 1984. godine, u ostavštini Tomislava Krizmana nalazila *kutija sa starim fotografijama* te više blokova skica, koji možda nisu preuzeti u muzejsku zbirku, već prosljeđeni u druge institucije ili tek čekaju stručnu obradu, a potom i povijesno-umjetničku analizu i vrednovanje.

Pronalazak i obrada fotografija Bosne, a posebno Sarajeva, u tom opusu pokazao bi se kao važan doprinos proučavanju života na ovom području na prelasku ka dvadesetim godinama prošlog stoljeća, uz već poznate vizualne hroničare, fotografe Františka Topiča, Nusreta Halačevića i druge. Da takve fotografije postoje, jasno nam je iz velikog broja fotografija Sjeverne Makedonije, koje su poslužile kao skice tek manjem broju grafika nego opus slika iz Bosne i Hercegovine. Sama specifičnost toga opusa, a posebno onih koji prikazuju scene iz Sarajeva, trebala bi nam biti dobar znak o važnosti građe kojoj tek treba posvetiti značajna istraživanja.

Kako bismo pristupili stručnom pregledu fotografija Sarajeva Tomislava Krizmana, morali smo ponajprije izvršiti analizu stila i karakteristika njegovog rada, koja nas je odvela na put mnogo većeg zadatka: reatribucije radova, odbacivanja određenih dokumentiranih podataka i uspostave novih, sa zaključkom da fotografije Sarajeva, što stoji i u naslovu, ostaju u slučaju Krizmana dio opusa pod upitnikom.

¹⁹ Usp. Boris Vrga, "Tomislav Krizman: između linearnoga i slikovnoga", *Kontura art magazin*, Zagreb, Art magazin Kontura, 2009, br.100/101, 74-75.

Analiza je pokazala da u Krizmanovom fotografiranju možemo jasno razlučiti nekoliko bitnih karakteristika, prema kojima smo izvršili reatribuciju fotografija, a potom smo komparacijom motiva identificirali fotografije nastale u Makedoniji te na Kosovu i u Srbiji. Jedinim fotografijama Sarajeva koje su pripisane Krizmanu osporili smo atribuciju. Na kraju, izvršena analiza omogućila nam je da vrednujemo grafičke listove s motivima Sarajeva kao tek jedan površinski dio – umjetnički i dokumentarno izuzetno vrijedan – Krizmanovog opusa koji tek treba biti ‘pronađen’, obrađen i učinjen dostupnim stručnoj i zainteresiranoj javnosti.

LITERATURA

- Athena Plus, Digitalni repozitorij Muzeja za umjetnost i obrt u Zagrebu: <http://athena.muo.hr>
- Kamenov, K., "Tomislav Krizman: podijeljenost stila", u: *Kontura art magazin*, Zagreb, Art magazin Kontura, 1995, br. 34/35, 44-46.
- Krizman, T., 1950., *Lexicon of Foreign Painters in Macedonia between 1850–1950*, <https://www.artlexicon.mk/foreign-painters-in-macedonia/krizman-tomislav/>
- Partage Plus, *Projekt digitalizacije secesijske baštine*, <http://partage.muo.hr>
- Tonković, M., "Slikarifotografi", u: Vladimir Maleković (ur.), *Fotografija u Hrvatskoj: 1848 – 1950. Katalogizložbe*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 1994, 333-349.
- Vrga, B., "Tomislav Krizman: između linearnoga i slikovnoga", *Kontura art magazin*, Zagreb: Art magazin Kontura, br.100/101, 2009, 74-75.
- Vugrinec, P., *Katalog izložbe Menci Clement Crnčić (1865.-1930.) Retrospektiva*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2016.

Summary

PHOTO-AMATEURISM AND GRAPHICS BY TOMISLAV KRIZMAN: PHOTOS OF SARAJEVO?

While a cut (or a snap) in photography is a comprehensive act of triggering and temporalizing - freezing the subject - the transfer of photography to graphics revives, through lines, strokes, and cuts bring back dynamic to the subject or re-aestheticizes it, as we have already assumed that snapshot photography corresponds to a certain anti- aesthetic practice. The appeal and creative subtlety of this transition is overlooked in Krizman's oeuvre, so his drawings in that context as well as graphic sheets should be re-evaluated, now taking into account Krizman as a photographer.

By inspecting the archives of the Museum of Arts and Crafts, we did not get data on the exact dating of the works or their attribution through a review of documentation related to Krizman's objects from several collections, although we learned that according to the list from 1984, Tomislav Krizman's legacy contained a box with old photographs and several blocks of sketches, which may not have been taken over to the museum collection but have been forwarded to other institutions or are still awaiting professional review, and then art-historical analysis.

Finding and reviewing of the photographs of Bosnia, and especially Sarajevo in the work of Tomislav Krizman would prove to be an important contribution to the study of life in this area at the turn of the 1920s sided with other well-known visual chroniclers, photographers František Topič, Nusret Halačević and others. It is clear to us that such photographs exist from a large number of photographs of Northern Macedonia, which served as sketches for only a small number of graphics, much smaller number than the opus of graphics from Bosnia and Herzegovina. The specifics of this opus, and especially those graphics that show scenes from Sarajevo, should be a good sign of the importance of the material to which significant research has yet to be devoted.

In order to do an art-historic review of Tomislav Krizman's photographs of Sarajevo, we first had to analyze the style and characteristics of his work, which led us to a much larger task: re-attribution of works, rejection of certain

documented data and the establishment of new ones concluding in the end that the photographs of Sarajevo in the work of Tomislav Krizman - as stated in the title - remain under the question mark. The analysis showed that in Krizman's photography we can clearly distinguish several important characteristics according to which we re-attributed the photographs earlier considered to be photographs by Menci Clement Crnčić, and then through the comparison of motifs we identified that those photographs were actually taken in Macedonia, Kosovo and Serbia and not in Bosnia as the documentation stated. We also challenged the attribution with the only photographs of Sarajevo attributed to Krizman. Finally, the analysis allowed us to evaluate graphic sheets with Sarajevo motifs as only one surface part - artistically and documentary extremely valuable - of Krizman's oeuvre that has yet to be 'found', processed and made available to the professional and interested public.

