

Enes Quien

## Najraniji i rani radovi kipara Rudolfa Valdeca

Enes Quien  
Akademija likovnih umjetnosti  
Sveučilište u Zagrebu  
Ilica 85  
HR - 10 000 Zagreb

Izvorni znanstveni rad  
*Original scientific paper*  
Primljen / Received: 1. 2. 2013.  
Prihvaćen / Accepted: 20. 7. 2013.  
UDK: 73.071 Valdec, R.

*This article discusses the earliest works by Rudolf Valdec (8 March 1872, Krapina – 1 February 1929, Zagreb) who, apart from Robert Frangeš-Mihanović, was Croatia's first modern sculptor. These works, some of which are preserved and many of which are lost and known only through archival photographs, were created upon Valdec's return from studying at Vienna and Munich, in the period between 1896 to 1898, that is, prior to the exhibition Croatian Salon at which they were displayed. Findings about his earliest, previously unknown, works have been gathered through research in archives and old journal articles which mention them, while Valdec's early preserved works are not only well-known but famous, for example the relief Love, the Sister of Death (1897), Magdalena (1898) and Memento Mori (1898). These reliefs and sculptures in the round demonstrate Valdec's skill in sculptural modelling and provide evidence that he was a sculptor of good technical knowledge and craftsmanship. At the same time, they also show the thoroughness of his education at Vienna's K. K. Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie where he studied under Professor August Kühne, and at the Königliche Bayerische Akademie der bildenden Künste in Munich where he was supervised by Professor Syrius Eberle. Apart from their iconographic peculiarities, Valdec's early works resolved a number of basic sculptural problems, fortified sculptural morphology and syntax and, finally, represented a transformation of carving which, until Valdec's appearance, had been a traditional craft in Zagreb, into professional creative sculpture, because Valdec was the first academically trained sculptor in Zagreb who had been educated abroad. In addition, having studied in Vienna and Munich, the centres of Art Nouveau (Jugendstil) from 1879 to 1914 and the beginning of the First World War, Valdec absorbed Art Nouveau sculpture and introduced it to Zagreb. Accordingly, Valdec's sculptural modelling in this period was in the spirit of Art Nouveau, while later he returned to realism and naturalism. The works which are discussed in this article belong to his Art Nouveau phase. Valdec managed to come up with the formal means which corresponded to the features of the European Art Nouveau style, and he knew how to communicate efficiently his creative world-views to the public because his vocabulary was simple, succinct, clear to anyone and following from that, functional. The earliest works which are known only through archival photographs were all modelled in clay and then cast in plaster, as were all the other works he made during his lifetime. Many have disappeared. The known works which are mentioned above were cast in bronze and they still survive, as do those which were made of stone or cast in artificial stone. The article mentions and analyses Valdec's early works, including the earliest lost pieces. Among the earliest works, the article analyses the three relief sculptures of Apollo made for the Pavilion of the Arts, followed by the relief sculpture Per Aspera ad Astra and Christ Salvator which are analysed from photographs, while the others are mentioned on the basis of the information published in contemporary press. Valdec's early works include the relief sculptures Love, the Sister of Death, Magdalena, and Memento Mori, as well as the busts of Plato and Aristotle (1898), sculpted in the round, for the façade of the building which housed the seat of the Department of Theology and Teaching in 10 Opatička Street at Zagreb, which represent the first commission Valdec received from the head of the department, Iso Kršnjavi.*

Keywords: *Art Nouveau sculpture, Rudolf Valdec, earliest works, Apollo, K. K. Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Königliche Bayerische Akademie der bildenden Künste, Iso Kršnjavi, clay, gypsum, bronze*

### NAJRANIJI RADOVI

U praćenju kontinuiteta stvaralaštva kipara Rudolfa Valdeca, kao i u opusima drugih umjetnika, rijetki su studentski radovi. Problem predstavlja nepostojanje njegovih studentskih radova, ali i nekih najranijih radova, stvaranih po povratku sa školovanja u Zagreb. Pronađeno

je tek nekoliko fotografija (za koje se do sada nije znalo ili nisu nigdje objavljene) nekih od radova koji su nepovratno izgubljeni. U svojoj monografiji Ana Adamec stavlja u katalog djela podatke o nestalim djelima: naziv, tehniku i godinu, po onodobnom tisku koji ta djela spominje.<sup>1</sup>

Preostaje da tragom katalogiziranih naziva analiziramo radove po fotografijama. Spomenuti radovi većinom nisu

potpisani niti imaju dimenzije i nigdje se ne spominju. Stoga valja smatrati da su sadreni radovi iz najranije umjetnikove faze zapravo skice za djela u većim dimenzijama. Za reljefe Apolona to sigurno stoji: bili su predviđeni za arhitekturu, točnije za timpanone Umjetničkog paviljona.

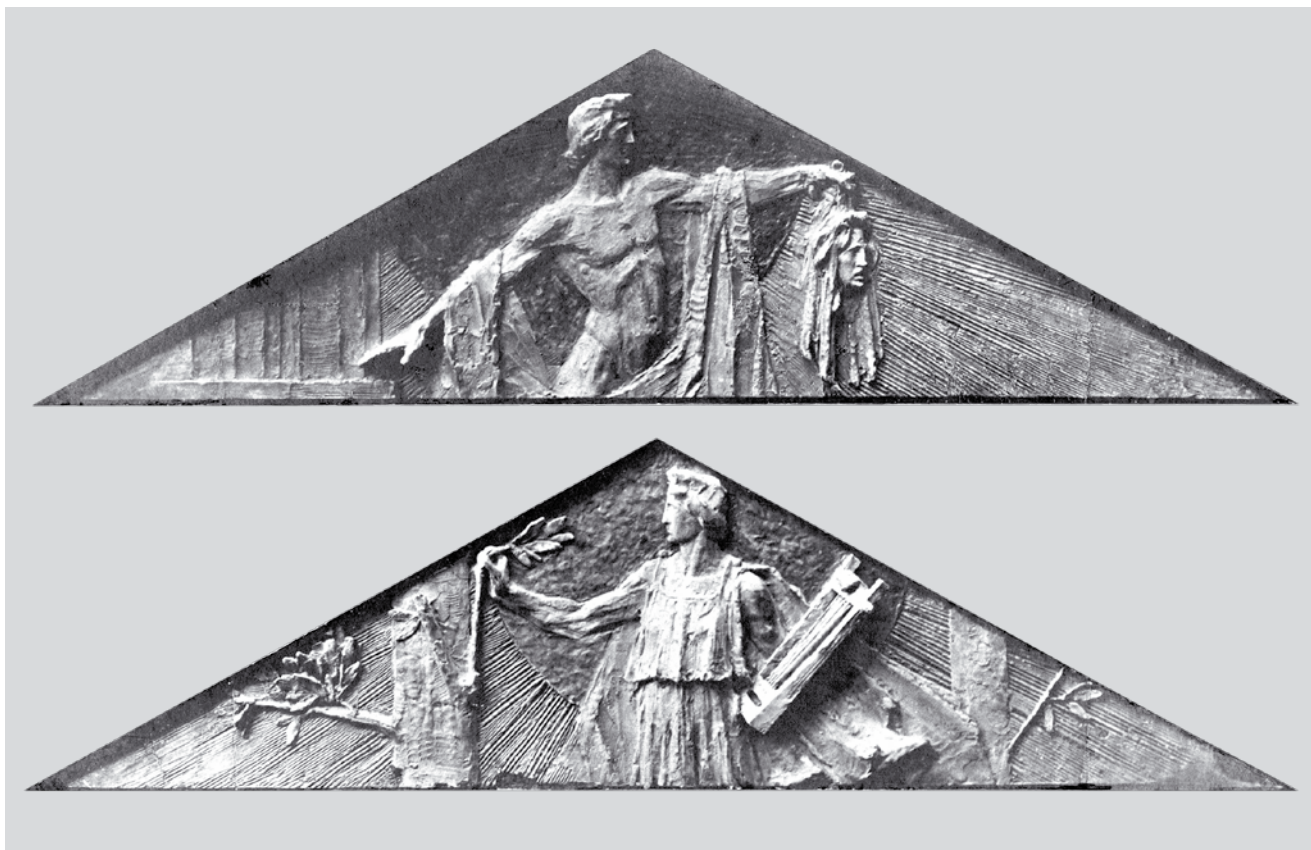
Prema nacrtima mađarskih historicističkih arhitekata Florisa Korba i Kálmána Giergla iz 1895. godine,<sup>2</sup> u Budimpešti je za *Milenijsku izložbu* godine 1896. podignut dvokrilni izložbeni paviljon s kupolom nad središnjim prostorom. Izvedbu paviljona izvršila je mađarska tvornica strojeva i brodova *Danubius* koja je konstruirala željezni skelet. Tada je već bilo odlučeno da se konstrukcija prenese u Zagreb, a Zemaljska vlada će ga pokloniti gradu Zagrebu. Godinu dana kasnije, 1897., odbor zadužen za gradnju i projekt Umjetničkog paviljona u Zagrebu povjerio je izvedbene radove bečkim arhitektima Hermanu Helmeru i Ferdinandu Fellneru, projektantima kazališnih zgrada – Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu i u Rijeci, dočim su gradnju izveli zagrebački graditelji Leo Hönisberg i Julio Deutsch pod nadzorom gradskoga inženjera Milana Lenucija. Helmerov i Fellnerov projekt ne razlikuje se bitno od budimpeštanskog. Bečki arhitekti nisu dirali osnovnu formu i prostor što ga je odredio željezni skelet. Intervenirali su u odnosu na nove konfiguracije tla. U Zagrebu Paviljon na svojoj južnoj strani seže u znatno niži teren perivoja, te je zbog toga dobio povišen sokl i reprezentativno stubište, što će mu dati na monumentalnosti, a na južnoj je strani dobio i prostrano prizemlje kojemu je namijenjena funkcija kavane.<sup>3</sup>

Kada je konstrukcijski skelet Umjetničkog paviljona prenesen u Zagreb i iznova „odjeven” po nacrtima bečkih arhitekata Hermanna Helmera i Ferdinanda Fellnera,<sup>4</sup> odnosno rekonstruiran u identičnu izvornom obliku, zamišljeno je da se ukraši skulpturalnim i ornamentalnim dekorom. Ikonografski program poznat pod sintagmom „trijumf umjetnosti”, uobičajen na muzejskim, umjetničkim i kazališnim zgradama, trebao je biti u stilu dekorativnoga historicizma tipičnog za *fin de siècle* u dodiru sa secesijom. „Na krilima između pilastara zamišljeni su kipovi znamenitih Hrvata. U nišama ispod krilnih zabata na istočnom pročelju postavljena su poprsja Medulića, Klovića i Karpata Istranina (V. Carpaccia), kao nacionalnih umjetnika, te Michelangela, Tiziana i Rafaela kao svjetskih majstora renesanse na zapadnom pročelju. Na vrhu kupole iznad lanterne trebao je biti postavljen kip Apolona, a Valdec je trebao izraditi reljefe s motivima Apolonove himne (Apolon delfijski, Apollo pitoctonos i Apollo musagetes). U skicama ih je izložio na Milenijskoj izložbi

u Budimpešti, a poslije i na Hrvatskom salonu.”<sup>5</sup> Valdec je predložio poglavarstvu grada Zagreba tri reljefna rješenja za timpanone novoga Umjetničkog paviljona, skice *Apolona delfijskog* (*Apolonovu himnu*; slika 1a), *Apolona musagetesa* (slika 1b) i *Apolona pitoctonos* (slika 2). Radi se o plitkim reljefima. Na izložbi Društva hrvatskih umjetnika, održanoj od 15. prosinca 1898. do 28. veljače 1899. godine u Umjetničkom paviljonu pod nazivom *Hrvatski salon*, Valdec je izložio skice za alegorije *Slikarstvo* i *Kiparstvo* za ulaz (entré) Umjetničkog paviljona; zatim skice za *Apolona musagetesa*, *Apolona delfijskog* i *Apolona pitoctonos*; *Genija* (u sadri, isklesana u kamenu i poslije postavljena na vrh Bukovčeve kuće; punu plastiku u sadri *Salvador* te reljefe *Memento mori*, *Ljubav*, *sestra smrti* i *Magdalena*. Također, Valdec je Gradu predložio i *Apolona Phoebusa*. Gradsko poglavarstvo zbog nedostatka financijskih sredstava nije odobrilo izvedbu. Alegorije *Slikarstvo* i *Kiparstvo* postavljene su godine 1903. na parapetu stubišta.<sup>6</sup> Sudeći po fotografijama reljefa s motivom Apolona, doista možemo potvrditi da se radi o uspješnim Valdecovim mladalačkim radovima. Kritičar Mihovil Nikolić smatra da su Apoloni „najuspjelije Valdecove radnje”.<sup>7</sup> Međutim, dalje ih ne analizira, i ne spominje prijedloge reljefa za Umjetnički paviljon, već samo Apolona Phoebusa, za kojega kaže: „Apolon Phoebus pun je mladosti i snage, bog sunca, idealne mladalačke ljepote, koju je umjetnik znao divno izraziti. Krasno je prikazan. Svugdje iza njega probija sjajno, zlatno sunce.”<sup>8</sup>

**Prvi reljef** prikazuje Apolona delfijskog, odnosno Apolonovu himnu, kako je Valdec nazvao svoje „Apolonske” reljefe i predložio ih gradu (sl. 1, gore).

No ovaj reljef predstavlja svojevrstan ikonografski „nesporazum” i tu možda leži uzrok zašto ga je poglavarstvo odbilo. Naime, na ovome reljefu Apolon, lijep mišićav mladić, iza kojega se rasprostiru zrake sunca kao i na ostalim reljefima, označavajući ga kao boga sunca i svjetlosti, u lijevoj podignutoj ruci drži za kosu odrubljenu glavu s dugim pletenicama. Evidentno je da reljef prikazuje Perzeja s glavom Meduze Gorgone. Nigdje u grčkoj mitologiji ne piše da je Apolon bilo kojemu protivniku odrubio glavu. Može se samo pretpostaviti da Valdec nije pročitao cjelokupnu grčku mitologiju, nije bio upoznat temeljito sa svim mitovima, već samo onoliko koliko mu je bilo dostupno. Klasična mitologija i klasična umjetnost bile su mjerom umjetničkih i obrazovnih ideala. Perzeja je oblikovao kako je oblikovao Apolona, s istom tipologijom lica i tijela, a isto tako i sunčeve zrake kao Apolonov atribut „blješte” u pozadini. Prema svim ikonografskim atributima na ovome reljefu čini se očitim da se radi o Perzeju.<sup>9</sup> Valdec, dakako, prikazuje Apolona golobrada,



1. *Apolon delfijski (Apolonova himna)*, gore, i *Apolon musagetes*, dolje, 1898., sadra, skica za timpanon Umjetničkog paviljona, bez potpisa, nepoznato (izvor: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU)

*Apollo of Delphi (Apollo's Hymn)*, above, and *Apollo Musagetes*, below, 1898, gypsum, study for the pediment of the Pavilion of the Arts, unsigned, unknown

i to ne kako sjedi, već uvijek stoji ili korača. Jedina veza Apolona i Perzeja posredna je karaktera, a nismo sigurni da je kipar Valdec, iako dobro klasično obrazovan – posebno u grčkoj filozofiji, što svjedoče njegove bilješke u notesima – znao sve o grčkim mitovima. Naime, delfijski mit kao Apolonovo boravište spominje bajkovitu zemlju Hiperborejaca, o kojima se i na Delu od davnina puno govorilo. Pindar u *10. pitijskoj pjesmi*, u 29. stihu, spominje sveti narod koji ondje prebiva, a ne poznaje bolest i starost, kojemu su strane patnje i borbe. Na njihovim se žrtvenim svetkovinama raduje Apolon; posvuda se čuje zvuk lire i flaute, a ljeskav lovorov vijenac krasi njegovu kosu dok se veselo gosti. „Nekoć je Atena tamo odvela Perzeja kada je trebao usmrtiti Gorgonu” (Pindar, 10. pitijska, 10, 45). Dakle, Perzej po Ateni dolazi na žrtvenu svetkovinu u zemlju Hiperborejaca, gdje se raduje Apolon! To je jedina veza Perzeja koji će ubiti Gorgonu Meduzu i Apolona. Uzgred, homerski ep ne spominje Hiperborejce, a prema Herodotu o Hiperborejcima se najviše moglo saznati na otoku Delu, gdje se moglo čuti o svetim poslanstvima iz te čudesne i daleke zemlje (Herodot, 4, 32 i 33). Uz liru

Apolonov je glavni atribut lûk. Svakoga tko bi ga se usudio izazvati na dvboj, Apolon bi okrutno kaznio. Marsiji je ogulio kožu jer ga se usudio izazvati na dvboj u sviranju, a silnog strijelca Eurita je smaknuo jer ga je izazvao na streljački dvboj. No nigdje ne stoji da je ijednomu od svojih izazivača odrubio glavu. Možda Euritu? Teško za vjerovati. Zato se može misliti da se Valdec zabunio. Ima još jedna mogućnost koja bi mogla objasniti ovaj reljef. Možda to doista i jest Perzej s glavom Meduze Gorgone. Veliki autoritet zagrebačke kulture dr. Iso Kršnjavi zamislio je usred bazena u vrtu palače u Opatičkoj 10 postaviti kip sina boga Zeusa i Atenina junaka, Perzeja. „Naručio ga je kod Frangeš-Mihanovića, oduševljenog narudžbom i Cellinijevim kipom u Firenci. Njegov je Perzej poznat samo u skici, a da je izveden, pripadao bi klasičnom ciklusu uređenja interijera, koji počinje na svečanom stubištu oslikanom likovima muza.”<sup>10</sup> Činjenica je da motiv ne odgovara temi *Apolona delfijskog (Apolonovoj himni)* niti u jednome ikonografskom elementu. Zato druga dva preostala reljefa u fotodokumentaciji odgovaraju mitološkoj pripovijesti.



2. *Apollo pythothonos*, 1898., sadra, skica za timpanon Umjetničkog paviljona, bez potpisa, nepoznato (izvor: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU)  
*Apollo Pythoconos*, 1898, *gypsum, study for the pediment of the Pavilion of the Arts, unsigned, unknown*

**Drugi reljef** prikazuje mladoga Apolona odjevena u kratku haljinu bez rukava kako stoji uz mladicu lovora, držeći nježno desnom rukom grančicu s lovorovim lišćem (sl. 1, dolje). U lijevoj mu je ruci lira. U desnome donjem uglu kompozicije još je jedna lovorova grančica s trima listovima. Ti detalji odgovaraju vegetabilnu dekorativnom secesijskom stilu, a i simbolički su atributi *Apolona musagetesa*, Apolona na Parnasu kao vođe Muza. Lovorovo stablo i grančica simboliziraju Dafne. Otac, riječni bog, pretvorio ju je u lovorovo stablo. Ono je posvećeno Apolonu, Dafninu progonitelju. Lovorov vijenac, uz srebrni luk i zlatnu liru, treći je Apolonov atribut. Ovjenčan lovorovim vijencem Apolon se raduje na svetkovinama kod Hiperborejaca.<sup>11</sup> Pisanje na grčkom, kada su u pitanju likovi iz grčke mitologije ili filozofije, također je zasluga klasičnog obrazovanja ondašnjih intelektualaca i umjetnika. I Valdec je na grčkome alfabetu isklesao svoje portrete Platona i Aristotela na pročelju južnog odnosno sjevernog krila zgrade u Opatičkoj 10.

**Treći plitki reljef**, koji Valdec daje na uvid Gradskome poglavarstvu kao prijedlog da se postave na timpanone Umjetničkog paviljona, prikazuje Apolona pitoktonosa (sl. 2). U dinamičnoj kretnji bog napinje svoj srebrni luk<sup>12</sup> i ispaljuje strijelu u zmajevo razjapljeno ždrijelo koje riga vatru. Potpuno je jasna ta mitološka epizoda, oko ikonografskog obrasca Apolona pitoktonosa nema dileme.<sup>13</sup> Modelacija mu je sumarna, u teškim masama gradi volumen(e). Na Apolonovu tijelu i plaštu koji vijori iza leđa i rasprostire se u lijevom donjem uglu – čineći kompozicijsku ravnotežu sa zmajem u desnom uglu – jasno se vide grumeni sadrene materije, dokaz Valdecova tehničkog umijeća. U središtu kompozicije stoji Apolon, kojega obasjavaju sunčeve zrake, smirena, ozbiljna i dostojanstvena izraza lica, dok u veličanstvenoj

kretnji izbacuje strijelu u zmaja (Pitona), svinuta i agresivna (kipar ga prikazuje u trenutku napada) u desnome donjem uglu formata zabata. Valdec se u ovim reljefima strogo drži zakona kadra. Simetrično i ritmički precizno iskazuje smisao za postavljanje likova u zadani kompozicijski okvir.<sup>14</sup> Valdec nije imao na umu paralelu između Apolona koji ubija zmaja – pitona i Sv. Jurja koji ubija zmaja od A. D. Fernkorna<sup>15</sup> u Zagrebu, ali usporedba se sama nameće. Iz Apolonove glazbe odzvanja božanska spoznaja, kao što iz njegova strijeljanja izbija božanska snaga i nepobjedivost.<sup>16</sup> Lik mitološkog boga sunca, svjetla, glazbe, poezije, čuvara života i poretka, zaštitnika lovaca, pastira i putnika, vođe muza, koji kažnjava smrtonosnim strelicama, brani od zla i u proročanstvima govori Zeusovu volju,<sup>17</sup> Valdec modelira u okvirima trokutastih zabata, kako su trebali stajati na timpanonima Umjetničkog paviljona. Namjera mu je bila elementima klasičnog antičkog hrama iskazati oduševljenje „hramom“ hrvatske umjetnosti.

U svojim je ranim radovima Valdec stvarao djela simboličke tematike, koja problematiziraju strahove, tjeskobu, gorčinu, pesimizam... Skulptura *Pesimizam* (1899.) poznata je samo po opisu kritičara Mihovila Nikolića koji glasi: „omašnom knjigom stoji na knjigama mrtvačka glava. Tjeme joj je pokrito bečarskim šeširo m sa perjanicom. Okolo knjiga mota se zmija i lovor, a s kraja se iz prevaljenoga pehara cijedi krv. U knjizi čitamo: BELLUM OMNIA CONTRA OMNES; NUMERI SUMUS SOLI.” Kritičar doduše smatra da Valdec nije pesimist, jer „mu se u radu često očituje neka jetka gorčina.”<sup>18</sup> Velika je šteta da su ta i mnoge druge skulpture iz razdoblja 1885.-1899. godine nestale. To su radovi u sadri koje su kritičari spominjali u ondašnjim novinama: *Pesimizam*, *Lucifer*, *Per aspera ad astra*, *Cjelov*, *Krist Salvator*, *Apollonova himna*, *Apollon*

*Phoebus, Ridi Pagliaci i Isus*, kao i radovi s Milenijske izložbe u Budimpešti 1896. godine. Kako su izgledale kompozicije *Per ardua ad astra* i *Krist Salvator*, možemo vidjeti po sačuvanim fotografijama iz Arhiva za likovne umjetnosti HAZU. O njima saznajemo iz spominjanja u novinskim tekstovima i u katalogima izložaba. Prvi nepoznati i nestali radovi su *Muka, Krist, Ljubav* (1895.-1896.) i *Spasiteljev žrtvenik* (1896.). Radove *Muka, Krist i Ljubav* Valdec je izlagao na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. godine, a jedini trag je njihovo spominjanje u katalogu ove izložbe<sup>19</sup> te dopis Valdecu Odjela za bogoštovlje i nastavu u Arhivu HAZU<sup>20</sup>.

O Valdecovu *Luciferu* saznajemo iz novina: „Gledao sam njegova ‘Lucifera’. To je poprse: Starac s ono malo zadnjega života, što ga očituje pogled očiju, inače tek kost i koža. Na glavi mu kapa, a iz malog mozga izišle s uzdignutim glavama zmije do ispod vrata i sikuću. Obrazi su nabrani, ističu se gotovo beskrvne žile, oči su pune pritajena bijesa.”<sup>21</sup> I *Obzor* u tekstu nepotpisanoga autora opisuje slično ovo djelo: „Lucifer je muško poprse s licem izrovanim od strasti. Na glavi mu



3. *Per aspera ad astra (Per ardua ad astra)*, 1898., sadra, bez potpisa, nepoznato (izvor: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU)

*Per Aspera ad Astra (Per Ardua ad Astra)*, 1898, gypsum, unsigned, unknown

je kapa s perjanicom, ali ispod nje se kao u Gorgone izvijaju zmije otrovnice”<sup>22</sup>

*Per aspera ad astra (Per ardua ad astra)* (sl. 3) rad je iz 1898. godine, a predstavlja „seljaka-radnika s tovarom na leđima, penje se na brijeg i jedva od umora diže noge – životna borba. Visoki brijeg siplje sunce svoje svjetlo – ideal, koji mu je dostići. No na polovici brijega crni križ. On malaksava od umora, a žena mu, napola naga, pruža ruke oko vrata sokoleći nježnom ljubavlju, da ne klone.”<sup>23</sup> Ovaj rad je predstavljao simbol borbe za život. Preko strmih stijena muškarca na put do željenoga sunca vodi žena. Na leđima mu je natovarena krana, žezlo i ostatak polomljena okruglog predmeta obrubljena biserima. Povrh krune i polomljenoga predmeta nalazi se konkavan oblik, koji bi se mogao protumačiti kao korito za grabljanje vode ili zemlje, pijeska i slično. To je simbol alata, simbol rada, čovjeka, *homo fabera*, koji u znoju lica svog mora zarađivati svoj svagdašnji kruh. Desnom rukom drži teško natovarenu naprtnjaču, a lijevom je rukom zagrljio ženu, koju vodi sa sobom na svom napornom putovanju prema suncu. Pred njima se izvila zmija, napast i iskušenje, koja im cijelim putem prijeti, priječi put i zastire cilj. *Kroz trnje do zvijezda*. Latinska poslovice i klasična modelacija kazuju kipareve simboličke nakane. Na visokom reljefu ističe se patos na licu muškoga lika, dok se lice žene nazire tek u konturi. U patetičnoj je gesti podignula desnu ruku i pružila je iza križa prema zrakama sunca, mužu prstom pokazujući križ. Prst se slio sa zrakama sunca. Kose obaju likova modelirane su u zgusnutim masama. Sumarno je postavljena i masa ženina tijela. Muškarčeva noga pokazuje napet mišić potkoljenice i oblo savinuto koljeno. U ovome djelu Valdec kao i u brojnim drugim djelima pretrpava kompoziciju do mjere da oblici potiru jedni druge, i nisu razgovjetni i jasni. Želeći sve (iz)reći na jednome mjestu, opterećuje kompoziciju nepotrebnim detaljima, a oni koji bi trebali biti istaknutiji, ne bi li simbolička naracija bila uvjerljivija, ostaju nevidljivima i čine nejasnima samu temu. U htijenju da iskaže svoje osjećaje i stanje duše, u djelima poput *Per ardua ad astra*, iskazuje pečat secesijskoga simbolizma.

U zamisli *Cjelova*<sup>24</sup> „mladić grli djevojku i spušta usne prema njenima. Kip zahvaća samo gornji dio tijela.” Dalje piše Mihovil Nikolić: „Nad strasnim njihovim cjelovom lebdi mistična atmosfera, umorna nježna poezija. To je kao smrt koja je slatka. Nad pozom ljube se golubovi. Sve je čisto, vedro i nevino.”<sup>25</sup> Mihovil Nikolić nam u svojem tekstu spominje i sadreni rad *Krist Salvator*.<sup>26</sup>

Za *Krista Salvatora* (1898.) (sl. 4) Nikolić kaže: „Koliko mira! Tiha stvaralačka poezija neće nikad uminuti. K njoj se svraćaju duše izmorene životnom

borbom, da otpočinu.”<sup>27</sup> Za ovo djelo znamo samo da je bilo od sadre, po spomenu Antuna Jirouškega.<sup>28</sup>

U Arhivu za likovne umjetnosti HAZU nalazi se do sada također nikada objavljena fotografija skulpture *Krista Salvatora*. Kristov lik je u prirodnoj veličini. Smješten je u bogato dekoriran arhitektonski okvir, u kojemu stoji u kontrapostu kao u kakvoj plitkoj niši (Valdecov dug kiparskom obrazovanju na klasicima). Koljeno desne noge nazire se pod dugom haljom. Lijevu je ruku položio na prsa. U desnoj drži visok tanak križ. Oko glave ozbiljna i uzvišena izraza lica je aureola koja, uokvirujući Kristovu glavu, u cjelini kompozicije kontrastira golemu pravokutnom okviru u koji je smješten secesijski dekoriran prizor. U podnožju je stuba dekorirana meandrom, grčkim geometrijskim ornamentom. Vertikalnost Kristove središnje pojave definirana je lezenama, dekoriranim vijugavim viticama te kapitelima s jonskim volutama.

Nestala je i skulptura *Isus* (1899.), za kojega D. P. Nikolajev (Dušan Plavšić) ustvrđuje da je dobro usklađena



4. *Krist Salvator*, 1898., sadra, bez potpisa, nepoznato (izvor: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU)

Christ Salvator, 1898, gypsum, unsigned, unknown

kompozicija s ozbiljnim Isusovim, produhovljenim likom.<sup>29</sup> U svojem tekstu likovni kritičar Mihovil Nikolić još spominje skulpture lovca i šumara koje je Valdec modelirao 1898. godine za Hrvatsko šumarsko društvo, odnosno za Šumarski dom: „Jedna prikazuje lovca, druga šumara. Oba su akta tipična, izvađena iz života”, konstatira.<sup>30</sup>

## RANI RADOVI

Kao što vidimo, većina ranih Valdecovih djela je izgubljena, pa se sud o njegovu opusu mora osloniti na sačuvana djela. Rudolf Valdec u svojoj ranoj stvaralačkoj fazi radi plitke i duboke reljefe u kojima se vrhunski izvještio. Među njima tri reljefa u povijesti hrvatske moderne skulpture imaju antologijski karakter. To su: *Ljubav, sestra smrti* (1897.), *Memento mori* (1898.) i *Magdalena* (1898.). Ta su tri reljefa izložena na izložbi Prvog hrvatskog salona u Umjetničkom paviljonu 1898. godine.

### *Ljubav, sestra smrti*

Plitki reljef *Ljubav, sestra smrti* (sl. 5) prikazuje djevojku u gornjem dijelu tijela u haljini nevjeste s koprenom na glavi. Oko koprene svio se trnov vijenac. Donji dio lica, usne i brada odaju mladost, dočim je gornji dio glave lubanja. Desnom rukom, kosturom, drži kalež. Oko glave joj je aureola – simbol svetosti. *Ljubav, sestra smrti* sumarno je oblikovane pozadine, ukrašene granama stiliziranih listova i cvjetova ruža. Lice je lijepo, pune zaokružene brade i senzualnih usana, u realističnoj modelaciji. Naturalistički je prikazan gornji dio lica – lubanje i kosti desne šake koja drži kalež.<sup>31</sup> Danas mlada, sutra će već biti stara i mrtva. Ako je mnogo puta ostala dokumentirana Valdecova optimistična, otvorena, vesela i duhovita priroda, otkud odjednom ovako „teška” tema koja se provlači i u nestalim radovima i u prvim Valdecovim radnjama? Odgovor leži u sklonosti temama i motivima prolaznosti mladosti i smrti brojnih europskih kipara, njegovih suvremenika, a radi se o tipičnim temama i motivima „fin de sièclea”.<sup>32</sup> Ovaj reljef je značajno rano Valdecovo djelo, kako za njegov opus tako i za povijest hrvatskog kiparstva, a za koje nisu pronađene analogije u europskoj onodobnoj umjetnosti. Inovativan je u stilu i suprotan tradiciji, kako u Valdecovu opusu tako i u korpusu hrvatskog kiparstva.

Valdec je prvi unio pesimistične teme u hrvatsko moderno kiparstvo. Magičnu privlačnost za njega ima problematika smrti. Ovaj reljef predstavlja prvi primjer simbolizma i stilizacije, noviteta u modernom kiparstvu Hrvatske.



5. *Ljubav, sestra smrti*, 1897., reljef, bronca, sadra, bez potpisa, Gliptoteka HAZU, Zagreb (izvor: Arhiv Gliptoteke HAZU)

Love, the Sister of Death, 1897, relief, bronze, gypsum, unsigned, Collection of Plaster Casts of the Croatian Academy of Arts and Sciences, Zagreb

### *Magdalena*

Magdalena (sl. 6), dubok je reljef iz 1898. godine.<sup>33</sup> Prikazuje ženu pokleknu na lijevo koljeno. Pogled je u molitvi usmjerila u nebo, a duga raspuštena kosa obavila joj je cijelo tijelo. Oko glave široka joj je aureola. Usta su joj malo otvorena, ima pravilne crte lica i pravilan nos. Obje ruke je ispružila u desnu stranu, grčevito držeći križ. Magdalena je neobično i hrabro kompozicijski postavljena. Vidimo je frontalno, s izduženom lijevom ispruženom rukom preko skvrčenog koljena desne noge. Preko dijela lakta i uzduž nadlaktice na mršavoj ruci nabrekla joj je žila. Zgrčeni prsti šake grčevito drže tanak, jednostavan, skroman drveni križ. Zaobljena oba koljena opisuju Magdaleninu ženstvenost i ljepotu, što se potencira linijom stražnjice, strukom i jednom dojkom koja se vidi ispod nadlaktice ispružene ruke. Preko ramena pada joj ogrtač, koji djeluje više poput kakve poderane tkanine nego kakve cjelovite draperije. Fragment draperije je modeliran kao

jedinstvena masa bez nabora, povezan s dugom gustom kosom lika. Iako je reljef *Magdalena* u cjelini djelo izrazito secesijskog karaktera, odaje kompozicijske elemente bliske impresionizmu. Anatomska preciznost, smion i dinamičan položaj tijela u prostoru predstavlja Valdeca kao vrsna kipara. S obzirom da doista ova lijepa i privlačna mlada žena više djeluje puteno i samo je aureola i križ definiraju kao sveticu,<sup>34</sup> konzervativna se kritika obrušila na djelo. Ne treba čuditi ovakav stav krajem 19. stoljeća. No, to je doista „izvorno, samosvojno djelo, snažne kiparske forme i psihološke izražajnosti.”<sup>35</sup> Valdec je odstupio od biblijskog ikonografskog prikaza zbog svoje vizije ovog intrigantnog ženskog lika. U svojoj umjetničkoj slobodi dao joj je ljepotu, mladost pa i dozu erotičnosti naglašavajući koljena, butine, struk, dojku i vrat, u čemu je imao alibi „pokajnice”. Stav tijela, grčevito držanje križa, napetost ruke i žile, pogled koji odaje vapaj poslan u nebesa, aureola oko glave – sve su to dokazi pokajanja. To je tema o preobraćenju s tjelesnog u duhovno.<sup>36</sup>



6. *Magdalena*, 1898., reljef, sadra, potpis lijevo dolje: R. Valdec, Gliptoteka HAZU, Zagreb (izvor: Arhiv za likovne umjetnosti HAZU)  
Magdalena, 1898, relief, gypsum, signed in the bottom left: R. Valdec, Collection of Plaster Casts of the Croatian Academy of Arts and Sciences, Zagreb



7. *Memento mori*, 1898., reljef, bronca, potpis dolje desno: R. Valdec, Gliptoteka HAZU, Zagreb (izvor: Arhiv Gliptoteke HAZU)

*Memento Mori*, 1898, relief, bronz, signed in the bottom right: R. Valdec, Collection of Plaster Casts of the Croatian Academy of Arts and Sciences, Zagreb

### ***Memento mori***

Treći rani Valdecov rad je duboki reljef *Memento mori* iz 1898. godine, a nastaje istodobno kada i *Ljubav, sestra smrti* (sl. 7).

Reljef je smješten u taman široki okvir. U horizontalnu pravokutnom formatu desno sjedi do pojasa lik čovjeka sa šiljatom bradom, umjetnikov autoportret,<sup>37</sup> s detaljima ramena i ruku. Desnom je rukom obuhvatio bradu, a u lijevoj ispruženoj ruci drži mrtvačku glavu s krunom. Ispruženom rukom, i položajem svojega tijela, stvorio je blagu kosu os koja se nastavlja do lijeve polovice kompozicije u kojoj su prikazana dva lika. Na glavi ima lakrdijašku kapu. U lijevome uglu lubanja je bivšega kralja, što zaključujemo po kruni. Pod rukom koja drži kraljevsku lubanju nalazi se knjiga, a povrh ispružene ruke ističu se goleme duplje na lubanji s naherenim šeširo. Glava muškarca pokrivena je kapom s praporcima (*Narrenkappe*), ispod koje proviruje čuperak bujne kose. Crte lica su mu izrazite, a pogled je uperen na predmete koje drži u lijevoj ruci. Secesijski karakter je u detaljima – šiljastim listovima naznačenim u plitkom reljefu vrlo tanano, tek toliko da kompozicija dobije svoj ornamentalni secesijski biljeg. Simbolički karakter djela je očit. On se sastoji u moralističkoj srednjovjekovnoj opsesiji stalnoga podsjećanja na prolaznost ljudskog života. Ta Vanitas koja izjednačava sve staleže, ovdje je i Valdecova tema.<sup>38</sup>

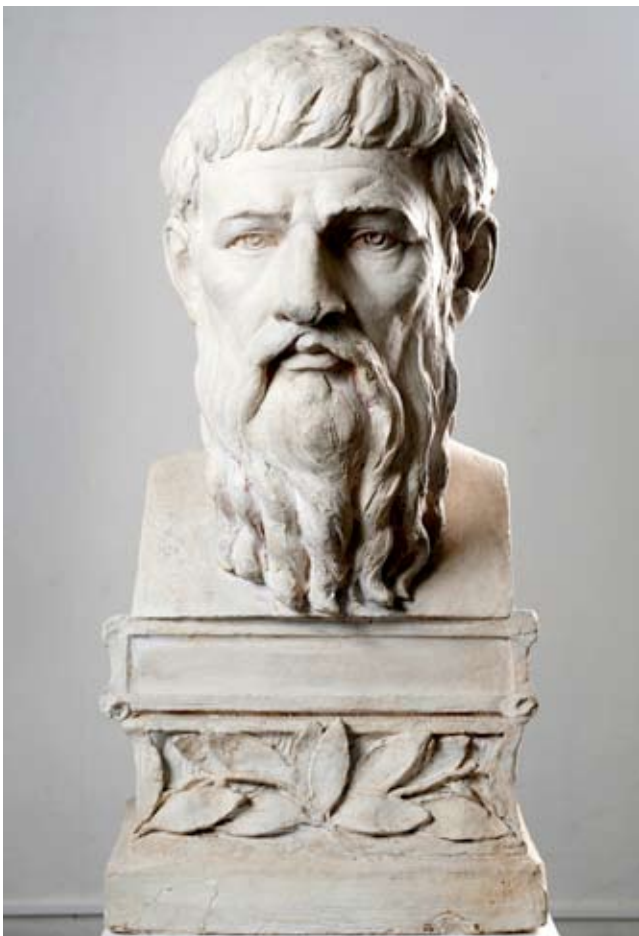
Interes za mogućnostima oblikovanja u dubokome reljefu sjedinjen je s filozofskom temom smisla života, koja se javlja u svim razdobljima povijesti umjetnosti i kulture općenito. Teško nam je dokučiti što se događalo u nutrini mladoga Valdeca. *Memento mori* je nastao iste godine kada i *Ljubav, sestra smrti*, potkrepljujući tezu da je mladi kipar tada bio opčinjen prolaznošću ljudske egzistencije, što je ponovo potpuno u duhu umjetničkih preokupacija „fin de siècle”. Univerzalno promišljanje o smrti i Valdeca je tada prožimalo, te je prihvatio izazov nadahnut temom i izveo svoju verziju.

**Biste Platona** (sl. 8, 9) i **Aristotela** (sl. 10, 11) smatraju se prvim portretima rađenim po naružbi Ise Kršnjavija. Nastali su 1898. godine.<sup>39</sup> Kršnjavi je Valdecu dao zadatak da izradi biste Platona i Aristotela, još uvijek imajući na umu Valdecovo pismo (zamolbu), poslano iz Münchena 18. ožujka 1893. godine, u kojemu ga ovaj moli da mu pošalje novac za stipendiju te „ujedno molim Presvjetloga, da bi i meni blagodozvolio podijeliti neki dio radnje kod dekoracije kod koje i drugi se bave.”<sup>40</sup> Biste se nalaze na fasadama sjevernog i južnog krila palače Vojkfy-Paravić, koju je godine 1838. pregradio Aleksandar Brdarić, a u kojoj je od godine 1882. smješten *Odjel za bogoštovlje i nastavu Zemaljske vlade za Hrvatsku i Slavoniju* u Opatičkoj ulici br. 10.<sup>41</sup> S objiju strana ulaza prazne su niše u koje je Kršnjavi namjeravao postaviti likove filozofa Francisa Bacona Verulamskog i Sv. Tome Akvinskog



u Valdecovoj ili Frangešovoj izvedbi. U bogatoj riznici filozofske misli odabrao je ona imena koja su najbolje odgovarala vremenu i njegovoj koncepciji kulturnog i prosvjetnog programa.<sup>42</sup> Prije nego što je nastupio kao predstojnik odjela, Kršnjavi je sastavio, kako sam kaže, svoj privatni program, a pregradnja i umjetničko urešenje vladine palače bili su jednom od točaka toga programa.<sup>43</sup> Temeljna ideja koja ga je pri tome vodila bila je „da zgrada u kojoj se obavljaju najodlučniji poslovi na polju nastave, u kojoj se utječe i na upravna pitanja bogoštovlja, vanjskim svojim oblikom bude primjerena toj zadaći vlade. ‘Želio sam’ – piše – ‘da se tu na umjetnički način izraze svi kulturni temelji na kojima stoji naša nastava: klasična prošlost i kršćanstvo, idealizam i realizam.’”<sup>44</sup>

„Stoga sam gledišta polazio kada sam odredio kako se imadu dekorirati dvorane, imenice glavna svečana dvorana. Htio sam da tu slike i skulpture sjećaju na



8. Platon, 1898., sadra, bez potpisa, Gliptoteka HAZU, Zagreb (izvor: Arhiv Gliptoteke HAZU)

Plato, 1898, gypsum, unsigned, Collection of Plaster Casts of the Croatian Academy of Arts and Sciences, Zagreb



9. Platon, 1898., kamen, bez potpisa, Opatička 10, Zagreb (foto: E. Quien)  
Plato, 1898, stone, unsigned, 10 Opatička Street, Zagreb

bogoštovlje, nastavu, znanost i umjetnost i na četiri fakulteta Sveučilišta, a na stijene da dođu slike iz hrvatske kulturne povijesti.”<sup>45</sup>

Glave Platona i Aristotela postavljene su na niske postamente, u niše kružnoga formata, s tek ritmički simetrično postavljenim istakama na gornjoj i na bočnim stranama oboda kruga. Prirodno, Platona je Valdec radio kao starijega, a Aristotela kao mlađega, Platon je učitelj, Aristotel njegov učenik. Platon je starac s dužom bradom, Aristotel je ozbiljan, inteligentan i mudar lik bez brade.<sup>46</sup> Na čelu i oko usta ima bore, s istaknutim kostima lica. Platonu bujna kosa i brada flankiraju markantno lice istaknutih karakternih crta. Obojica imaju antičku frizuru, kosu ošišanu do pola čela. Platonov je postament ukrašen lovorovim lišćem, dok je Aristotelovo poprsje na postamentu ukrašeno stiliziranim hrastovim lišćem. Na njihovim postoljima obojica velikana grčke filozofije imaju svoja imena uklesana na grčkom pismu na gornjoj traci postamenta. Oba filozofa i svečana zgrada simboliziraju značenje palače u kojoj se nalazio Odjel za bogoštovlje i nastavu Zemaljske vlade. Među vladinim zgradama nije tada bilo niti jedne poput ove, koja je s ambicijom estetizacije političke i upravne funkcije potvrdila dignitet prosvjete i školstva u nagodbenoj eri, i to upravo za „satrapskog” bana Khuena Héderváryja.<sup>47</sup> Unutar palače slikari su oslikali opširan program koji je zamislio Iso Kršnjavi.<sup>48</sup> U tzv. *Pompejanskoj sobi* mitološke motive i prizore iz klasične prošlosti naslikali su Bela Čikoš – Sesija (Heraklo, Šakanje, Prometej, Tukidit, Safo); Ferdo Kovačević je naslikao Trajana, Sofokla, Homera i Euripida, Ivan Tišov Zeusa i Bahantske prizore, dok

je Oton Iveković naslikao Orfeja i Euridiku, Hipokrita, Perikla te Sokrata, Platona i Aristotela. Sav taj klasični rimski i grčki scenarij, kao i djela u tzv. *Renesansnoj sobi* (Kršnjavijevu radnom kabinetu), trebao je pokazati temelje na kojima počiva europska znanost, književnost i umjetnost.<sup>49</sup> Sâm je Iso Kršnjavi objasnio htijenja pri uređenju palače: „Htio sam da tu slike i skulpture sjećaju na bogoštovlje, nastavu, znanost i umjetnost i na četiri fakulteta sveučilišta, a na stijene da dođu slike iz hrvatske kulturne povijesti. Htio sam nadalje da jedna soba bude u pompejanskom stilu slikana, jer je klasična prošlost jedan od glavnih temelja naše nastave, a drugu sam sobu dao urediti u stilu renesance, jer smo prožeti duhom toga duševnog pokreta. Izvana na zgradi odredio sam da budu busti Platona i Aristotela, a u uložnicama kraj ulaza htio sam da budu cijeli kipovi Tome Akvinca i Bacona Verulamskog. Usred dvorišta namjeravao sam postaviti nad česmom kip Perzeja, Atheninog junaka. U



10. *Aristotel*, 1898., sadra, potpis, Gliptoteka HAZU, Zagreb (izvor: Arhiv Gliptoteke HAZU)

*Aristotle*, 1898, gypsum, unsigned, Collection of Plaster Casts of the Croatian Academy of Arts and Sciences, Zagreb



11. *Aristotel*, 1898., kamen, potpis, Opatička 10, Zagreb (foto: E. Quien)  
*Aristotle*, 1898, stone, signed, 10 Opatička Street, Zagreb

veliku dvoranu kip Apola. Svi ti kipovi još mogu služiti simbolima u zgradi građenoj u stilu renesance. Kasnije sam radi razmjerja dvorane morao metnuti manji kip, pa sam odabrao ‘Adoranta’, mladića koji se uzdignutim rukama moli Bogu.<sup>50</sup>

Klasična dionica počinje poprsjima Platona i Aristotela, smještenim u udubinama na pročelnim stranama bočnih krila. Oba grčka filozofska autoriteta u različitim varijantama i dopunama u temelju europske filozofije, kao povijesti čovječanstva, u podjeli na duhovni i materijalni svijet ideja, paradigmatične za etičke, estetičke i političke nazore. Kršnjavi ih je mogao izabrati kao simbole državištva i građanstva (Platonovu Državu i Aristotelovu Republiku), ili Platona zbog škole koju je osnovao u vježbalištu Akademije i njegova učenika Aristotela koji je vlastitu školu osnovao u vježbalištu Likeje, ili zato što je Platonovu ideju dobra Aristotel okrenuo iz onostranosti u ovostranost, iz idealizma u realizam.<sup>51</sup>

S njima je započeo Kršnjavi svoju raspravu „O slikanoj ljepoti” iz 1874. godine da izdvoji, kako kaže, glavna načela razasuta u mnogim njihovim djelima, da pokaže razliku u idealističkom i realističkom pojmu ljepote, kod Platona monizam i sadržajnu estetiku, kod Aristotela individualizam i oblikovnu estetiku, jedinstvo u raznolikosti, jer ljepota živi u oblicima, sadržaj nema važnost za estetiku. Aristotelovu praktičnu filozofiju doveo je u vezu s praktičnom estetikom Gotfrieda Sempdera, a njegovu je teoriju sažeo u definiciji da „nema razlike med umjetnošću i umjetničkim obrtom, jerbo stvaranje liepih oblika bilo čim mu drago i od čega mu volja jest umjetnost”.<sup>52</sup>

Poprsja grčkih filozofa izradio je Rudolf Valdec u stilu naturalističkog rimskog portreta. Uložena su tek kad je uređenje palače bilo pred završetkom.<sup>53</sup>

#### ODLIKE NAJRANIJIH RADOVA

Klasične teme Apolona, portreti Platona i Aristotela, kao i načini oblikovanja kršćanskih tema (*Krist, Spasitelj, žrtvenik, Krist Salvator, Marija Magdalena*), te posebno simbolističke teme (*Per aspera ad astra, Ljubav, sestra smrti, Memento mori*) govore o kiparu potpuno ukorijenjen u motivskim i tematskim interesima vremena. Osim klasičnog obrazovanja, iz najranijih radova može se očitati težnja mladoga kipara da pokaže sve što zna i umije, sve što je naučio u tehničkom i tehnološkom smislu, kao i težnja da pokaže svoje obrazovanje i znanje. Stoga mu se i moglo dogoditi da prenatrpa kompoziciju u slučaju oblikovanja reljefa *Per ardua ad astra*. Mladi Valdec iskazuje posebne sposobnosti u oblikovanju reljefa. Najbolja djela iz rane faze upravo će mu biti *Ljubav, sestra smrti, Magdalena* i *Memento mori*, ujedno i djela koja možemo smatrati među ponajboljima u cjelokupnom opusu reljefa Rudolfa Valdeca.

Već najraniji radovi ukazuju i otkrivaju tehničke i izražajne težnje Valdecova pristupa kiparskom oblikovanju. Usporedba reljefa s likom *Apolona (Pitoktonos, Musagetes, Delfijski)* namijenjenih za zabate Umjetničkoga paviljona otkriva probleme, kao i najraniji način rješavanja plitkoga reljefa. Reljefi su riješeni logikom smirenih ploha, oblici su stišani na mjeru tektoničke i voluminozne diskretne elegancije, pokreti masa su gotovo statički. Jedino je čvrsto naznačen pokret Apolonove akcije. Evidentno je kako Valdec zadanu trokutastu površinu timpanona oblikuje s praznim površinama, a prizor svodi na samo jedan lik (Apolonov) i atribut koji objašnjava prizor (zmaj, odrubljena glava i lovorova grančica). Svaka kompozicija čini zatvorenu cjelinu. Tipologija likova i modelacija, redukcionizam motiva ukazuje na historicističke i neoklasicističke uzore, koje su predstavljale morfološku i tipološku normu rada na školi i akademijama na kojima se i Valdec školovao. Udovoljavanje školskim akademskim kriterijima, s osnovnim osloncem na klasičnu i antičku umjetnost, znači točku suglasja i općih i akademskih shvaćanja iza govorništa klasike te individualnih kiparovih shvaćanja. Reljefi triju Apolona i portreti Platona i Aristotela udovoljavaju kultu antičkog, kao i svim kriterijima koji su antičkom umjetnošću naznačeni: jasnoća, čistoća, jednostavnost, uzvišenost i osjećaj mjere. Određeno znanje stečeno na školovanju, tradiciju (uzori iz prošlosti)

te kiparovu osobnu interpretaciju iskazuju i ostali reljefi nastali u prvoj, formativnoj fazi kao što su izgubljeni reljef *Per ardua ad astra*, *Krist Salvator* i sačuvani reljefi *Ljubav, sestra smrti, Memento mori* i *Marija Magdalena*. U reljefima *Per ardua ad astra, Ljubav, sestra smrti, Memento mori* i *Mariji Magdaleni* jasno uviđamo i crte mladenačke pripovjedačke iskrenosti.

Mirnoću likova, odmjerenu gestu i zatvorenost cjeline plitkih reljefa s prizorima triju Apolona Valdec zamjenjuje nešto dramatičnijom koncepcijom i teme i forme u reljefima *Per ardua ad astra, Ljubav, sestra smrti* i *Memento mori*. U reljefu *Per ardua ad astra* riječ je o vrlo živoj kompoziciji, s povezanim likovima te maksimalnom iskorištenosti plohe. Nema praznine kao na reljefima Apolona. S obzirom na veći broj aktera (muž i žena koji se s naporom uspinju po brdu prema suncu), rekvizita i simbola (zmija iskušenja, kruna, žezlo, itd.), ovaj se reljef u cjelini doima punijim i plastički sadržajnijim i zasićenijim. Mekoćom modelacije, jačom psihološkom i emocionalnom potkom reljef *Per ardua ad astra* stilski se odvaja od formalističkih hladnih neoklasicističkih reljefa Apolona, a uz to je ostvarena jasnija ravnoteža između simboličkih sadržaja i realističkih izražajnih sredstava.

Jednako se može reći za uzvišeni i dostojanstveni lik *Krista Salvatora* koji je, iako definiran kao visoki reljef, trodimenzionalan. On je prije kombinacija reljefa i pune plastike: u plitkom su reljefu izvedeni ornamentalni motivi niše (postolje i stubovi), dok je sâm Kristov lik trodimezionalan. U odnosu na reljefe triju *Apolona*, na reljefima *Per ardua ad astra, Krist Salvator, Ljubav, sestra smrti* i *Marija Magdalena* Valdec je likove izrazitije oslobodio plohe, naglasio njihov plasticitet i potencirao kretnje. Jedino je na reljefu *Memento mori* zadržao izražajnost plohe: središnji dio kompozicije prazan je prostor, kao i ploha u desnom uglu. Psihološko-tematski plan reljefa *Memento mori, Ljubav, sestra smrti* i *Marija Magdalena* riješen je pomalo konvencionalnim kontrastiranjem mirnih ploha i pokrenutih figura. Središnji lik svakog od tih reljefa predstavlja dramatičnu okosnicu cijeloga prizora, ujedno predstavljajući kompozicijsko središte i povezujući element cijelog prizora. Dok na reljefu *Per ardua ad astra* nalazimo međusobno prožimanje volumena, na reljefima *Ljubav, sestra smrti, Memento mori* i *Marija Magdalena* tog međusobnog prožimanja volumena nema. Na tim se reljefima patetičnom ekspresijom kretnje središnjeg lika sugerira osjećaj kontinuirane i povezane radnje. Modelacija reljefa profilirala je Valdecov odnos prema zadatku koji očituje umjetnikov interes za kontrast između retoričkih detalja, draperije i fizionomije lica i tijela. Valdec je više pažnje posvećivao psihološko-tematskom planu reljefa, a manje plastičkom kontinuitetu reljefnih formi.

Svoje tjeskobno osjećanje života jasno se ogleda u teatralno patetičnim simboličkim temama ovih najranijih reljefa. Na planu forme važno je istaknuti da je Valdeca u ranoj fazi podjednako vukla misao kao i osjećanje života. To se jasno vidi po osjećaju plastičkog kontinuiteta koji u ranim reljefima triju Apolona još nije u potpunosti ostvaren, dok će u reljefima *Per ardua ad astra*, *Ljubav, sestra smrti* i *Marija Magdalena* osjećaj kontinuiteta biti sve jasniji i doradeniji. U slučaju reljefa *Per ardua ad astra* i *Krist Salvator* riječ je o izrazito dubljim reljefima, jačem naglašavanju plasticiteta likova i većoj samostalnosti plastičkih masa u odnosu na plohu, odnosno površinu. Držimo da su ova najreprezentativnija tri Valdecova reljefa iz rane stvaralačke faze potvrdila mjeru i privela oblike k jedinstvenosti i cjelovitosti reljefa, te na neki način smirila i stabilizirala prizor. Na njima je ostvaren snažan unutarnji simbolistički, a ne izvanjski dramatski sadržaj. U odnosu na reljefe triju Apolona, gdje je sve površinsko, gdje oblici nisu građeni na dubokim unutarnjim silama, već su u službi puke ilustracije grčke mitološke teme, reljefi *Per ardua ad astra*, *Ljubav, sestra smrti*, *Memento mori* i *Marija Magdalena* nabijeni su teatralnošću i strastvenim osjećajima, i u njima su geste i stavovi proučeni, a pokreti likova prirodni.

Reljefi *Ljubav, sestra smrti*, *Memento Mori* *Marija Magdalena* alegorije su širokih i ambicioznih plastičkih i idejnih dosega. U reljefu *Ljubav, sestra smrti* izravno se naznačuje ljudska prolaznost izrazito naturalističkom evokacijom mladosti koja se pretvara u kostura, dok će reljef *Memento mori* biti autoreferencijalan u označavanju tog u povijesti umjetnosti tipičnog motiva dugog trajanja („*sjeti se čovječje da si smrtan*”). Figurama nevjeste koja se pretvara u kostur u reljefu *Ljubav, sestra smrti* te Valdecova autoportreta kao „lude” u reljefu *Memento mori* izravno se simbolizira život ljudski, prolaznost mladosti i starosti te smrt, što su tematske okosnice ne samo mnogih, kao što vidimo, Valdecovih djela, nego i djela njegovih domaćih i europskih suvremenika.

U komparacijama reljefa triju Apolona s reljefima od *Per ardua ad astra* i *Krist Salvator* do reljefa *Ljubav, sestra smrti*, *Memento mori* i *Marija Magdalena* uočava se sve veće bogaćenje kadra, osobito u likovima. Fizionomije aktera prizora izrazito se individualiziraju: *Krist Salvator* i *Marija Magdalena* imaju posve izdiferencirane fizionomije, dok će na reljefu *Memento mori* lik bradatog muškarca koji desnom rukom gladi bradu biti autorov autoportret, dakle lice s u potpunosti definiranim realističkim crtama lica. Na reljefu *Per ardua ad astra* ukomponirani su jasni simboli ambijenta i znakovi mukotrpnog ovozemaljskog života, a likovi muža i žene plastički su naglašeni. Na reljefu *Ljubav, sestra smrti* elementi plitkog reljefa pozadine ustuknut će

u drugi plan pred jače plastički naglašenim i posve jasno oblikovno izdiferenciranim oblicima mlade ženske glave koja se pretvara u lubanju te, posebno, šake kostura koja drži pehar, koji su izrazito plastični i artikulirani te dominiraju prvim planom kompozicije. Na reljefima *Per ardua ad astra*, *Ljubav, sestra smrti* i *Marija Magdalena* prisutni likovi u svojim dinamičnim kretnjama „zasićuju” kadar. Na tim reljefima također je upečatljiva živa skala preljeva oblika i svjetlosti, gdje su između najsvjetlije i najtamnije zone reljefa čitave skale međutonova. U fluidnoj i mekoj modelaciji ljudskih tijela Valdec je riješio probleme impostacije tijela u kadar, dinamizam kontinuirane kretnje jednog ili dvaju likova, kontrapunkcije odvojenih i povezanih, visokih i plitkih formi. Na reljefu *Per ardua ad astra* bavio se modelacijom ženskog i muškog lika u kretanju uzbrdo dijagonalno iz donjeg desnog prema gornjem lijevom uglu, ističući dinamizam kretanja dvaju tijela. Na reljefu *Ljubav, sestra smrti* riješio je prikaz gornjeg dijela tijela i glave do šake kostura, dočim je na reljefu *Memento mori* riješio profilno postavljanje muškoga lika u vodoravnom formatu koji sugerira ispruženom lijevom rukom. Na reljefu *Marija Magdalena* nastalu 1898. godine, iste godine kada modelira ostale reljefe iz prve mladenačke, formativne faze (osim reljefa *Ljubav, sestra smrti* koji je nastao godinu dana ranije, 1897.), modelira ženski lik u cjelini tijela postavljajući ga u klečeći položaj. Ono što reljef *Marija Magdalena* razlikuje od ostalih reljefa iz istog razdoblja jest njegova modelacijska kvaliteta i izražajnost. Lik Marije Magdalene ukazuje na poznavanje ženske anatomije. To je zapravo prvi ženski akt u Valdecovu opusu. *Marija Magdalena* ima dinamiziranu središnju os okrenutoga tijela, naglašenu pokretom i položajem skupljenih ruku udesno. Ta je kretnja usporediva s dinamizmom i pokrenutošću tijela na reljefu *Per ardua ad astra*. No bitna je razlika što su tijela muža i žene na reljefu *Per ardua ad astra* upravo shematizirani u naznaci svojeg postojanja, bez anatomske detalja, što je neusporedivo s istančanijom anatomijom naturalistički tretirana tijela *Marije Magdalene*. Još se može primijetiti da su svi reljefi toga razdoblja puni dekorativnih i simbolički doslovnih detalja. Međutim, obilje dekorativnih i simboličnih detalja ne mijenja plastički karakter svake pojedine reljefne kompozicije. Plastički je karakter svake pojedine reljefne kompozicije cjelovit i jedinstven. Valdec svakome zadatku pristupa u doslovnom shvaćanju teme i kao da teži njezinoj ilustraciji. Reljef mu više predstavlja ilustraciju teme nego dinamičko unutarnje ekspresivno doživljavanje i oblikovanje. Taj se zaključak može donijeti bez obzira na to što se silnice kretanja oblikovanih masa odlikuju vrlo konkretnim kretanjem od statičnijih (reljefi triju Apolona) k dinamičnijima (*Per ardua ad astra*, *Ljubav, sestra smrti*, *Memento mori* i *Marija Magdalena*).

## Bilješke

- <sup>1</sup> ANA ADAMEC, *Rudolf Valdec*, stručna studija, monografija, A. G. Matoš d.o.o., Samobor, 2001.
- <sup>2</sup> Floris Korb (1860.-1930.) i Kálmán Giergl (1860.) imali su zajednički arhitektonski atelijer u Budimpešti. Projektirali su palače (*Pesti Hirldap, Legrady i Caritas*), odvjetničku komoru, sveučilišne i medicinske zgrade, knjižnice, banke i privatne palače. SNJEŠKA KNEŽEVIĆ, *Zagrebačka zelena potkova*, Školska knjiga, Zagreb, 1996., 360.
- <sup>3</sup> LEA UKRAINČIK, *Umjetnički paviljon 1898.-1998.*, katalog izložbe u povodu stogodišnjice Umjetničkog paviljona, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2000., 11 i 12.
- <sup>4</sup> Vidjeti više u: SNJEŠKA KNEŽEVIĆ, *Zagrebačka zelena potkova*, 152-159.
- <sup>5</sup> OLGA MARUŠEVSKI, *Društvo umjetnosti 1868.-1879.-1941.*, DPUH, Zagreb, 2004., 165. Na Hrvatskom salonu bili su izloženi u dvorani III, a u katalogu su nabrojani na stranici 10, pod kataloškim brojevima 122 (*Apolon musagetes*), 129 (*Apolon delfijski*) i 141 (*Apolon pitoktonos*). Naslov kataloga: DHU KATALOG, 1898., Umjetnički paviljon, Zagreb, ID: 1505, u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU.
- <sup>6</sup> U Arhivu za likovne umjetnosti HAZU nalaze se fotografije sadrenih reljefa triju Apolona. Nažalost, nema fotografije *Apolona Phoebusa*, pa će nam ostati samo Nikolićev opis. Uostalom, o ovim radovima samo i znamo po spominjanju u tisku.
- <sup>7</sup> M[IHOVIL] N[IKOLIĆ], Kod kipara Valdeca, u: *Vienac*, Zagreb, 1898., 479.
- <sup>8</sup> M[IHOVIL] N[IKOLIĆ] (bilj. 7), 479.
- <sup>9</sup> Doduše, ne drži zakrivljen mač ni uglačan Atenin štit u koji je gledao Meduzu da joj ne pogleda ravno u oči, ali šćepao je njezinu zmijsku kosu i odrubio joj glavu. U Homerovoj *Ilijadi* koja je, između ostalog, i izvor za božanska djela, Apolon se suprotstavio Patroklu i potukao ga u njegovu jurišu. Potom će pred Apolonom pasti i najveći od svih junaka, Ahilej.
- <sup>10</sup> OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 5), 24.
- <sup>11</sup> O nebeskoj moći Apolonove glazbe pjeva i Pindar (1. pitijska Id): „liro, ti ponosu Apolona i Muza tamnih uvojaka, tebe slušaju koraci, ti si četak sjajne svetkovine, oupravo od ovih bogova koje nam je nebo dalo kao drugove u svetkovini; tako oni upravljaju našim kretnjama i vode naša kola, međusobno nas povezujući plesova i pjesama.” Iz njegove zlatne lire nastaje predivna glazba, iz koje odzvanja božanska spoznaja. „lire i napeti lûk ljubiti ću i ljudima obznanjivati Zeusovu nepogrešivu odluku!” To su bile, prema homerskoj himni, prve riječi novorođenoga Apolona. WALTER F. OTTO, *Bogovi Grčke, slika božanskog u zrcalu grčkog duha*, AGM, Zagreb, 2004., 97. Lik Apolona musagetesa bio je popularan u doba secesije. Simbolički je prikazivao vođu muza koje nadahnjuju umjetnike. Tako Ivan Tišov slika lik Apolona musagetesa na južnom zidu južnog stubišta, na izlazu iz zgrade sjedišta za Bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10, kojoj je na čelu dr. Iso Kršnjavi. Apolon lebdi u dugoj prozirnoj haljini, na glavi mu je lorovov vijenac, i svira liru. U donjem dijelu freske piše grčkim slovima: APOLLON MOYCHGETHC.
- <sup>12</sup> Zlatna lira i srebrni lûk Apolonu su kao atributi pripadali već u pretpovijesno doba. Za dodir tetive lûka upotrebljava se ista riječ kao i za trzaj strune glazbala. I oba odzvanjaju. U *Ilijadi*, 125 se kaže: *Lûk zazvoni, glasno zazveči tetiva*, kada je Pandar odapeo strijelu na Menelaja. Stari su Grci bili skloni ideji da spoznaju onog ispravnog predočuju u slici dobrog hica iz lûka. A upravo je najbolji hitac iz lûka onaj kojim Apolon ubija zmaja. WALTER F. OTTO (bilj. 21), 98.
- <sup>13</sup> Pitoktonos na grčkom originalu znači onaj koji ubija Pitona i zakopava ga u zemlju. Apolon ubija u mitu Pitona s glavom zmaja u nekoj uvali pod Parnasom u Delfima, koji je progonio i pokušao silovati njegovu majku Letu. Tijelo mu je zakopao u zemlju. U Homerovoj *Odiseji* je Himna pitijskom Apolonu, koju je vjerojatno Valdec čitao i po njoj modelirao prizor.
- <sup>14</sup> U kršćanskoj će ikonologiji Apolonova transfiguracija biti Sv. Mihael arkandeo i Sv. Juraj koji također ubija zmaja, kopljem a ne strijelom, ali bitno je ubiti čudovište kao simbol zla. Nije slučajno da je i lik Sv. Jurja bio omiljena tema kršćanske umjetnosti, a motiv Sv. Jurja koji ubija zmaja tema je i u razdoblju 19. stoljeća. I u secesiji. Fernkornov kip s ovom temom bio je već postavljen u Zagrebu iza zgrade Akademije u vrijeme kada Valdec modelira svoje reljefe Apolona.
- <sup>15</sup> Anton Dominik Fernkorn, austrijski kipar (Erfurt, 17. ožujka 1813. – Beč, 15. studenog 1878.).
- <sup>16</sup> „Apolon je najgrčkiji od svih bogova”. WALTER F. OTTO (bilj. 21), 96. Ako je grčki duh u olimpskoj religiji našao svoj prvi izraz, tada je lik Apolona taj koji ga najjasnije očituje. U opreci dionizijskog i apolonskog, koju su zacijelo svi umjetnici i intelektualci i u Valdecovo vrijeme dobro znali, a pripada temeljima zapadnoeuropske kulture, dionizijsko biće želi opojnost, dakle blizinu; apolonsko, naprotiv, želi jasnoću i oblik, dakle odmak. U ovome se pojmu nalazi ono najpozitivnije: stav onoga koji spoznaje. Apolon odbija ono što je odviše blizu, obuzetost stvarima i stapanje duše s onim jednim, mističku opijenost i njezin ekstatički san. On ne želi dušu nego duh.
- <sup>17</sup> *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, A-Bez, Novi liber, Zagreb, 144. O Apolonu ima mnogo literature; navest ćemo samo sjajan tekst Waltera F. Otta u njegovoj knjizi *Bogovi Grčke, slika božanskog u zrcalu grčkog duha*, AGM, Zagreb, 2004., 82-123. Knjiga je esejističko-filozofijska studija grčkih mitoloških bogova.
- <sup>18</sup> M[IHOVIL] N[IKOLIĆ] (bilj. 7), 479; D[UŠAN] P[LAVŠIĆ NIKOLAJEV], Rudolf Valdec, *Obzor*, br. 206, 9. rujna 1899., 2.
- <sup>19</sup> Naslov kataloga: *Milenijska izložba, Budimpešta, 1896.*, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU, sign. 4. Valdecove se skulpture navode pod *Skupina I, Umjetnost i vještine*. Valdec je pod rednim brojem 23, a skulpture pod brojem 15. Ljubav (relief), 16. Muka i 17. Skica Krista.
- <sup>20</sup> U dopisu br. 3961 u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU, Odjel za bogoštovlje i nastavu Zemaljske vlade dodijelio je pomoć u iznosu od 200 forinti da bi Valdec mogao ostvariti skulpture za Milenijsku izložbu, te u istom dopisu kiparu javljaju da će namiriti troškove lijevanja u broncu reljefa *Spasiteljev žrtvenik*. Zametnuo im se svaki trag, ne samo *Spasiteljevu žrtveniku* nego

- i svim ostalim skulpturama koje je izložio na budimpeštanskoj Milenijskoj izložbi (*Muka, Krist i Ljubav*).
- <sup>21</sup> M[IHOVIL] N[IKOLIĆ] (bilj. 7), 479.
- <sup>22</sup> \*\*\* „Valdecove radnje”, *Obzor* od 9. rujna 1899., 4.
- <sup>23</sup> M[IHOVIL] N[IKOLIĆ] (bilj. 7), 480.
- <sup>24</sup> Ne postoji niti fotografija. Znamo za ovo djelo samo iz kritičarova opisa.
- <sup>25</sup> M[IHOVIL] N[IKOLIĆ] (bilj. 7), 480.
- <sup>26</sup> Izlagan je na *Hrvatskom salonu* u dvorani I. U katalogu je naveden pod kataloškim brojem 3 (Naslov kataloga: DHU KATALOG, 1898., Umjetnički paviljon, Zagreb, ID: 1505, u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU).
- <sup>27</sup> M[IHOVIL] N[IKOLIĆ] (bilj. 7), 479.
- <sup>28</sup> A[NTUN] J[IROUSEK], Jagićevo poprsje, plaketa i spomenik od R. Valdeca, *Vienac*, III, Zagreb, 1924., 393. Jirousek tek spominje prve radove po povratku kiparovu iz Münchena, kao njegove prve radove: *Ljubav, sestra smrti, Magdalena, Sputani genij, Ridi Pagliaci*. Ništa više. Ovu skulpturu nitko više ne spominje pa nemamo ni najkraćega opisa.
- <sup>29</sup> D[UŠAN] P[LAVŠIĆ NIKOLAJEV] (bilj. 18), 2.
- <sup>30</sup> M[IHOVIL] N[IKOLIĆ] (bilj. 7), 480. Vidjeti u poglavlju: Arhitektonske alegorije.
- <sup>31</sup> Kalež je spreman za zdravicu za sretan život u ljubavi i u braku, a ujedno je i odraz religijskog shvaćanja jer kalež prima krv Spasiteljevu. U trenu se čaša vina pretvara u krv, u smrt. Eros i Thanatos spojeni u jedno.
- <sup>32</sup> Reljef *Ljubav, sestra smrti* Valdec je izlagao na *Hrvatskom salonu* 1898. (katalog: DHU, 1898., Umjetnički paviljon, Zagreb, ID: 1505, u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU; u katalogu se nalazi na 10. stranici, izlagan u dvorani III., pod kataloškim brojem 133) i u Kopenhagenu 1897. godine.
- <sup>33</sup> Reljef je veličine 91 x 66,5 cm. U katalogu *Hrvatskog salona* nalazi se pod kataloškim brojem 131, izlagan je u dvorani III (naslov kataloga: DHU KATALOG, 1898., Umjetnički paviljon, Zagreb, ID:1505, u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU).
- <sup>34</sup> Upravo njezina nagost izazvala je notorne i poznate žestoke kritike konzervativnoga kritičara *Katoličkog lista* Stjepana Korenića, koji nije birao riječi kako bi se obrušio ne samo na Valdecovu Magdalenu već i na sve „nuditete” hrvatske nove umjetnosti: na Bukovca i Tišova prije svih. Njegov konzervativni glas službeni je glas crkvenih krugova, utjecajan na konzervativnije građanstvo. „Mislimo tu na pitanje umjetnosti, napose na pitanje umjetnosti najnovijega smjera secesionističkoga... I nas bi isto tako mogao tkogod ubrojiti u *ekstremne elemente*; odviše smo ekstremni u svome sudu, kada smo istakli kako u svome životu jošte nismo nikada vidjeli u onako uskome prostoru kakav je zagrebački umjetnički secesionistički paviljon, u tolikom broju slika, koje bi bile kadre tako grubo vrijeđati u nuditetu zakone kršćanske etike i estetike, kako ih vrijeđaju one slike naših umjetnika secesionista.” Pa izravno poziva publiku, poglavito svećenstvo, „da pazi kakve će konzekvence izvući s ovakve izložbe. Vrlo je teško i neugodno po skupu tolikih o ovake vrste slika perom raskapati, jer smo u strahu, da ne zaprljamo sebe i kojega od čestitih naših čitatelja”. STJEPAN KORENIĆ, *Iz hrvatskog salona umjetnosti*, u: *Katolički list*, br. 4, 26. siječnja 1899.,
- 1-3. Dalje u istome tekstu napada Bukovca: „Magdalena, od Bukovca, to je upravo kao namjerice prikazana na slici, prosta, potpuno gola ženetina, bez ikakova religiozna biljega na sebi. Klečečki, ikakova srama i stida golotinjom svojom okrenuta prema publici, a oči podignula čene prema nebu – prava poruga na svetost i krepost kršćansku, da ne rečemo gnjusoba.” Isto je tako loše prošla Valdecova Magdalena: „Magdalena, od Valdeca, potpuno gola ženetina, niti kleči, niti stoji, niti sjedi, već upravo nečedno, kao podmetnula lijevu nogu pod, zgurila se kao kaki gobo; a da i od uzvišenoga do smiješnoga ne bude ni jednoga, tako je prikazana, kao da jošte s kime očijuka.”
- <sup>35</sup> ANA ADAMEC (bilj. 1), 6.
- <sup>36</sup> Revolucionarne inovacije s pojavom „nuditeta” događale su se „pod nosom”. U Beču. Burne slične rasprave vodile su se u kulturnim krugovima Beča oko pojma *Nuda Veritas*. Naime, u prvom broju secesijskog časopisa *Ver Sacrum* Gustav Klimt objavljuje istoimeni dvodimenzionalni crtež: to je programatski crtež koji je trebao raskinuti s povjesnošću koja je skrivala modernoga čovjeka. „veritas je koncept, a ne konkretna realizacija”. CARL E. SCHORSKE, *Beč krajem stoljeća*, Antibarbarus, Zagreb, 1997., 229. S motivima stiliziranoga cvijeća proljeća do djevojčinih nogu i iza glave i nagoga tijela, Klimt simbolički izražava nadu u preporod. Tim je crtežom naglasio potragu za identitetom novoga i misao da umjetnost „modernom čovjeku pružiti pribježište od pritiska modernog života”. Jasno je postalo da je Klimt tražeći modernoga čovjeka u ogledalu svoje „Nuda veritas” krenuo smjerom istraživanja nagonškog života. Od toga je trenutka krenuo raditi sa silnom energijom i mnogo puta u slikama simbolički, zamagljeno i zagonetno, slikao nagonski pa i erotski unutarnji čovjekov život. Na slici *Glazba* iz 1898. godine slika *Sfingu*. Ona je majka koja proždire svoju djecu, utjelovljenje metaforičkog kontinuiteta životinje i čovjeka, užasa i ženske ljepote. Sfinga i Silen, sa slike *Schubert za klavir*, iz 1901. godine, simbolički predstavljaju „nagonske sile što će ih apolonska čarobnica pjesmom zazvati iz groba vremena”... To su „simboli energija”. CARL E. SCHORSKE (bilj. 36.), 234. Žena kao sfinga ugrožava muškarce. S vremenom Klimtova *Nuda veritas* postaje *Vera nuditas*. Dvodimenzionalna djevojka razvija se u kasnijim svim slikama u čulnu ženu zrelih oblina, s istaknutom vijorećom dugom riđom kosom i pubisom. Klimtove žene – zmije pobjeđuju muškarca svojom prividno neiscrpnom sposobnošću za spolni užitak. Neke najbolje Klimtove slike bave se problemom kastracije, tradicionalno prerusene u dekapitaciju. To simboliziraju likovi Judite, opijene od svog odsjećanja Holofernove glave, te Salome, koja je omiljeni lik faličke ženke i *le femme fatale fin de sièclea*. No, iz najnižeg nagonškog i puteno sladostrasnog, spoznajom dolazi do uzvišenosti i svetosti duha. Tako je Valdec zamislio Magdalenu. Bila je grješnica, ali sav tjelesni užitak nestao je pred naletom duhovnog užitka kada je spoznala Krista.
- <sup>37</sup> Valdec je na reljefu *Memento mori* ostvario jedini autoportret u karijeri. O tome postoji zapis njegova prijatelja i suradnika Dušana Plavšića: „Kad čovjek uđe u Valdecov atelier, jedva će i opaziti, da lijevo kraj ulaza gotovo još u predsoblju visi jedna nedovršena radnja, reljef u čijem okviru opažamo gore ramenice i profilu ozbiljnu muževnu glavu s luđačkom kapom. Desna

- je ruka zamišljeno obuhvatila bradu, a lijeva je ispružena te u svojim blijedim nervoznim prstima drži mrtvačku lubanju. pogledamo bliže, vidimo da ono muževno lice nosi crte našega Valdeca.” D[UŠAN] P[LAVŠIĆ NIKOLAJEV] (bilj. 18), 3.
- <sup>38</sup> Ples mrtvacu, česta tema zapadnoeuropske umjetnosti od druge polovice 14. stoljeća, kada je Europu poharala pandemija crne kuge, prikazivan je s likovima svih staleža u kolu sa smrti. Valdec je reducirao prizor na osnovne simbole: prikazao je samo kralja s krunom i građanina sa šeširom. No takvi su prizori u srednjem vijeku izazivali strahopoštovanje, a u Valdecovu slučaju djeluju kao podsmijeh, burleska i duhovita ironija.
- <sup>39</sup> ANA ADAMEC (bilj. 1), 43.
- <sup>40</sup> Vidjeti bilješku 50 (HR – HDA, BINZV, opći spisi, sv. IV.; 129-146; 1893., 34/80).
- <sup>41</sup> LELJA DOBRONIĆ, *Zagrebački Gornji grad nekad i danas*, Zagreb, 1967., 82-85.
- <sup>42</sup> OLGA MARUŠEVSKI, Kulturni i prosvjetni program Ise Kršnjavog na zidovima palače u Opatičkoj ulici 10, posebni otisak iz zbornika *Iz starog i novog Zagreba VI*, Muzej grada Zagreba, 1984., 211.
- <sup>43</sup> ISO KRŠNJAVI, *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba*, Hrvatsko kolo, Zagreb, 1905., 260-264.
- <sup>44</sup> ISO KRŠNJAVI (bilj. 43), 260-264. Vidjeti i u: OLGA MARUŠEVSKI, *Kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, Hrvatski institut za povijest, Zagreb, 2002., 46;
- ISTA, *Iso Kršnjavi kao graditelj*, II. nadopunjeno izdanje, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2009., 296.
- <sup>45</sup> ISO KRŠNJAVI (bilj. 43), 260-264. Vidjeti i u: OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 44, 2002.), 46; ISTA, (bilj. 44, 2009.), 296.
- <sup>46</sup> Na jednak ih način slika slikar Oton Iveković u tzv. *Pompejskoj sobi*. ISO KRŠNJAVI (bilj. 43), 296.
- <sup>47</sup> „Naša politička historiografija Héderváryju još uvijek duguje cjelovit prikaz okolnosti u kojima je djelovao, i to ponajviše u području prosvjete i umjetnosti. Pročitali smo i zapamtili iz knjige *Povijest hrvatskog naroda 1860.-1914.*, objavljene 1968. godine, jedino to da je Khuen onemogućio opoziciju „tako da se ni jedna investicija ne može pripisati njoj u zaslugu” te da je „mentalitetom tipičnim za guvernera kolonije, ipak želio da svoju vladavinu označi s nekoliko reprezentativnih zgrada, prosvjetnih ustanova i cesta”. OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 44, 2002.), 21.
- <sup>48</sup> OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 44, 2002.), 20-21.
- <sup>49</sup> OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 42), 211.
- <sup>50</sup> OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 44, 2002.), 46; ISTA, (bilj. 44, 2009.), 297.
- <sup>51</sup> DANILO PEJOVIĆ, Aristotelova praktična filozofija i etika, *Forum*, 1982., br. 4.-6., 625, 609-639; OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 44, 2002.), 51.
- <sup>52</sup> OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 44, 2002.), 51.
- <sup>53</sup> OLGA MARUŠEVSKI (bilj. 44, 2002.), 53.

## Summary

### The Earliest and Early Works of the Sculptor Rudolf Valdec

The article discusses the earliest, mostly lost works known only through archival photographs, and the early preserved works by Rudolf Valdec (8 March 1872, Krapina – 1 February 1929, Zagreb) who, apart from Robert Frangeš-Mihanović, was Croatia's first modern sculptor. These works were created upon Valdec's return from studying at Vienna and Munich, in the period between 1896 to 1898, that is, prior to the exhibition Croatian Salon where they were displayed. The findings about his earliest, previously unknown, works have been gathered through research in archives and old journal articles which mention them. At the same time, Valdec's early works are not only well-known but famous, for example the relief *Love, the Sister of Death* (*Ljubav sestra smrti*,

1897), *Magdalena* (1898) and *Memento Mori* (1898). These reliefs and sculptures in the round demonstrate Valdec's skill in sculptural modelling and provide evidence that he was a sculptor of good technical knowledge and craftsmanship. They also show the thoroughness of his education at Vienna's *K. K. Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* where he studied under Professor August Kühne, and at the *Königliche Bayerische Akademie der bildenden Künste* in Munich where he was supervised by Professor Syrius Eberle. It is difficult to follow Rudolf Valdec's continuity as a sculptor because his student works have not been preserved and neither have some of the earliest works he made when he returned to Zagreb. Only a small number

of previously unknown or unpublished photographs have been found which show the works which have been irretrievably lost. These works of unknown dimensions were not signed and are therefore considered as preparatory studies for more large-scale works from the earliest phase of his career. These are the reliefs of Apollo made for the pediments of the *Pavilion of the Arts* (*Umjetnički paviljon*) at Zagreb which was designed by Floris Korb and Kálmán Giergl, the Hungarian historicist architects, to house the Croatian displays at the Millennial Exhibition at Budapest in 1896. A year later, in 1897, the iron frame of the pavilion was transported to Zagreb. The bid to carry out the work was won by the Viennese architects Herman Helmer and Ferdinand Fellner, but the actual construction was done by the Zagreb architects Leo Hönisberg and Julio Deutsch under the supervision of the city's engineer Milan Lenuci. Valdec was entrusted with the making of reliefs illustrating the hymn to Apollo (Apollo of Delphi, Apollo *Pythoctonos*, and Apollo *Musagetes*). These three bas-reliefs were never affixed to the pediments of the *Pavilion of the Arts* because the City Council did not authorize the execution due to a lack of funds. However, they were displayed at the Millennial Exhibition at Budapest and the Croatian Salon in 1898, and contemporary critics praised them as successful works of the young Valdec. The first relief depicts the Apollo of Delphi (hymn to Apollo) holding a severed head in his raised left hand. The second relief depicts Apollo *Musagetes* next to a shoot of a laurel tree (the symbol of Daphne) with a lyre in his left hand. The third relief shows Apollo *Pythoctonos* who, in a dynamic movement, is stringing his silver bow and shooting an arrow into the gaping mouth of a fire-breathing dragon. In his youth, Valdec produced works which embodied fear, anxiety, pessimism, restlessness and bitterness, all corresponding to the general tendencies of the *fin de siècle*. In 1899 he made *Pessimism* (*Pesimizam*), a work only known through its mention in the press by the critic M. Nikolić. Many other youthful works from the period between 1885 to 1889 have also been lost. These were: *Passion*, *Christ*, and *Love* (*Muka*, *Krist*, and *Ljubav*, 1896-

1896) which were displayed at the Millennial Exhibition in Budapest, *Altar of the Saviour* (*Spasiteljjev žrtvenik*), *Lucifer*, *Per Aspera ad Astra*, *Kiss* (*Cjelov*), *Christ Salvator* (*Krist Salvator*), *Hymn to Apollo* (*Apolonova himna*), *Apollo Phoebus* (*Apolon Phoebus*), *Ridi Pagliaccio*, and *Jesus* (*Isus*). Our research has yielded photographs of the works *Per Aspera ad Astra* and *Christ Salvator*, both of 1898. All the work from his youthful phase is in the Art Nouveau style, in harmony with the dominant stylistic trends in Vienna, Munich and central Europe, which, unsurprisingly, attracted Valdec too. In his desire to express his feelings and spiritual condition, as can be seen in the works like *Per Aspera ad Astra*, Valdec reveals the stamp of the Art Nouveau symbolism.

Although Valdec's earliest and a number of his early works have mostly been lost, those that have been preserved are made of plaster and bronze (now at the Collection of Plaster Casts of the Croatian Academy of Arts and Sciences in Zagreb), and belong to the most significant works of Croatian modern sculpture. The works in question are the relief sculptures *Love, the Sister of Death* (1897), *Memento Mori* (1898) and *Magdalena* (1898). The relief *Love, the Sister of Death* represents the first example of symbolism and stylization which were a novelty in modern sculpture in Croatia. The relief *Magdalena* is, regardless of the fierce criticism on account of its nudity published by the priest S. Korenić in *Glas koncila*, a master-piece not only because it represents an excellent nude but also because of the psychological and philosophical expression it radiates. It is one of the best reliefs in Croatian sculpture in general. The relief *Memento Mori* features the first and only example of Valdec's self-portrait rendered in profile, in which he depicted himself as a fool. The busts of *Plato* (*Platon*) and *Aristotle* (*Aristotel*) are considered to be first portraits commissioned by Iso Kršnjavi. They were made in 1898 and set up on the wings of the building which housed the seat of the Department of Theology and Teaching in 10 Opatička Street, at the head of which was Kršnjavi. Valdec made the busts of these two Greek philosophers in the style of Roman naturalistic portraits.