

Teorijsko - historiografska problematizacije hrvatske likovne umjetnosti na razmeđu 19. i 20. stoljeća

Dr Zlatko Posavac

znanstveni savjetnik Instituta za povijesne znanosti u Zagrebu

Izlaganje na znanstvenom skupu —
7.01(497.1 Hrvatska) »18/19«

I.

Gotovo je svuda u svijetu na planu povijesti umjetnosti, osobito likovnih, često moguće naići na istraživanja, studije, izložbe ili knjige pod naslovom *Umjetnost oko 1900* (Kunst um 1900) s oprezno suzdržljivo diferenciranim pomacima težišta: jednom s prklonom da se tim naslovom označi stilski singularitet i dominacija jednog stila što je u konkretnom slučaju art nouveau, modern odnosno liberty styl, tzv. florealni stil, tj. ono što se u Hrvatskoj neprecizno imenuje kao stil secesije, a čemu je najprikladnijom njemačka riječ Jugendstil; drugi put s nakanom da se upravo izbjegne sužavanje historiografskog horizonta na samo jedan stil, koji u to doba, premda je bitno signifikantan, ipak povijesno nije ni jedan, a niti jedini, pa se sintagmom *umjetnost oko 1900* cilja na mnoštvenost i kompleksnost vrlo raznolikih umjetničkih pojava koje egzistiraju istodobno, a podjednako su konstitutivne oznake vremena. Važnost je prve tendencije u tome što je išla za rehabilitacijom donedavno negativno prosuđivanog Jugendstila, rehabilitacijom, koja je dala pozitivne i već prihvaćene historiografske rezultate, dok je druga tendencija upozoravala na činjenicu da umjetnost oko 1900. ne treba shvatiti jednostrano kao jednoznačnu stilsku formaciju i dominaciju samo jednog stila, nego kao prilično strukturirano doba. Sinteza obiju historiografskih nastojanja otkriva razmeđe 19. i 20. stoljeća kao samosvojno i vrlo specifično povijesno razdoblje čija bogata profilacija interpretativno-istraživački nije još dovoljno artikulirana, iako je neopozivo identificirana.

Jedna od temeljnih kvalifikacija vremenskog intervala, koji se neodređeno imenuje *umjetnost oko 1900*, što vrijedi podjednako u europskoj i svjetskoj povijesti umjetnosti, te u specifičnoj verziji za umjetnost u Hrvatskoj, sastoji se u spoznaji da razmeđe 19. i 20. stoljeća nije povijesno mjesto njegova razdvajanja, ne-

Kroz prizmu novijih istraživanja u Babićevoj tvrdnji da period od g. 1890 do 1914... na likovnom području nema jedinstvenih značajki potrebna je prije svega korekcija vremenske granice na raspon 1890—1910 s tim da je istodobno nužno identificirati pluralizam hrvatske moderne, dakle i likovne moderne, kao konstitutivan princip epohe, koja u sebi manifestira svojevrsno složeno povijesno jedinstvo, specifičnu povijesnu strukturu momenata i relacija izama, a koja se po tradiciji s pravom naziva Moderna. Kao zasebna cjelina hrvatska likovna umjetnost s razmeđa stoljeća ne može biti naprosto uvrštena ni samo u 19, ali također ni samo u 20. stoljeće. Navedena okolnost znači spoznaju: razdoblje razmeđa ne razdvaja 19. i 20. stoljeće, nego ih spaja, i pokazuje kako ta dva stoljeća zajedno čine, kao i u Europi, jedinstvenu makroepohu, te ih u toj epohalnoj supripadnosti povijesno valja držati jedinstvenom cjelinom.

go spajanja. Povijesni kontinuitet s imanentnom dijalektičkom antitetikom i koegzistentnošću pluralizma, sinkronom i diakronom, upravo je za *umjetnost oko 1900* paradigmatski demonstrabilan. Upitamo li se kako i zašto je to moguće, tad odgovor leži u prepoznavanju epohalno bitne međusobne supripadnosti 19. i 20. stoljeća, dakle supripadnosti jednoj povijesno većoj cjelini, koju čini povijesna epoha što joj i sami pripadamo, a nazivamo je *modern doba*. Pritom za svrhe ovog razmatranja može ostati otvoreno kojim će interpretativnim i konstitutivnim determinantama biti označena ova naša, nama još uvijek suvremena faza novovjekovlja: je li to 17. stoljeće i Descartesov *cogito ergo sum* novovjekovnog antropocentričkog apsolutnog racionalističkog subjektiviteta i tehnike? Je li to francuska revolucija i američka nezavisnost s instaliranjem građanskog društva? Je li to tzv. industrijska revolucija, je li to revolucija 1848. i kompleksi zbivanja moderniteta sredinom 19. stoljeća? Iako nije svejedno koji se od tih povijesnih uvida preferira odnosno smatra istinitim ili dubljim, što će reći fundamentalnijim, u svima jednoznačno dolazi do izražaja supripadnost 19. i 20. stoljeća kao identične makroepohe novovjekovlja. O tome, naime, moramo voditi računa, jer se u kronološkim nabrajanjima izama, imena i opusa zajedno s bjesomučnom agresivnošću privida supersuvremenosti u novije vrijeme sve više i više gubi sama povijest, tako da gotovo iščezavaju epohalni uvidi pri svakom pristupu prošlosti, kako se u tad još jedino i jednostrano primitivno shvaća povijest, dok potpuno nestaje svaki kompleksniji uvid u povijesnost povijesti.

Ukoliko pak navedene pojmovne odrednice želimo *pročitati* u fenomenima umjetnosti bit će dovoljna dva tri retorička pitanja: tko bi se usudio utvrditi da Baudelaire nije *moderni pjesnik*, pjesnik epohe moderniteta? Tko može predvidjeti Baudelaireov za estetiku i likovne umjetnosti važan esej iz 1863. *Slikar modernog života* (slikar Ernst-Adolph Hyacinthe Guys 1802—1892)?

Isto tako bi teško bilo tvrditi da E. Delacroix (1798—1863), ili čak što više J. M. W. Turner (1775—1851) ne pripadaju povijesti modernog slikarstva? Tko ima hrabrosti svrstati ih u kategoriju *stari majstori*? Napokon, impresionizam je očito eminentna pojava 19. stoljeća, no tko bi bez njega uopće mogao išta reći odnosno razumjeti u likovnim pojavama 20. stoljeća?

Cemu je bilo potrebno, samo prividno uostalom, ovo udaljavanje od naslovne teme? Zato, što u epohalnoj supripadnosti 19. i 20. stoljeća leži argument za važnu konzekvenciju; onu, naime, koja kaže, kako njihovo razmeđe ne dopušta da se *umjetnost oko 1900* pristrano i jednoznačno neopravdano pribroji samo devetnaestom, ali isto tako ni samo dvadesetom. *Umjetnost oko 1900* upravo je mjesto kontinuiteta u kojem završetak 19. stoljeća ne samo priređen već i duboko impregniran tradicijom devetnaestog. Drugim riječima: umjetnost oko 1900. podjednako i jednako legitimno pripada — dijalektički doslovce — i 19. i 20. stoljeću i ni iz jednog se ne može iščupati bez fatalnih posljedica. Utoliko su na istinitom i pravom povijesnom putu tek oni historiografi i muzeji koji u novije i najnovije vrijeme nastoje 19. stoljeće integrirati u korpus moderne umjetnosti, tj. interpretirati ga kao povijesno kronološki artikuliranu, ali u biti jedinstvenu cjelinu odnosno epohu zajedno s dvadesetim, dok očito vode u promašaj, zablude i čak falsifikate povijesti sve tendencije njihova odvajanja. Tvrdnja važi, ma radilo se i o naj-reprezentativnijim svjetskim *primjerima*. Ne treba ih, naime, nekritički držati uzorom niti slijediti, budući da su, čini se, ako već ne samo ideološki, a ono svakako više paradni nego povijesno-interpretativni, spoznajni odnosno estetski zahvati. (Riječ je o pokušajima historiografskog izdvajanja 19. stoljeća gdje mu se izoliranjem paralizira kompleksnost i višedimenzionalnost njegove vlastite povijesne dinamike, dok se izmiče ili prikriva temelje razumijevanja 20. stoljeća.)

Iz uvida kako *umjetnost oko 1900* pozicijom razmeđa podjednako pripada 19. i 20. stoljeću bilo bi pogrešno brzopleto izvući zaključak da se ona u njima utapa bez potrebnog diferenciranja. Naprotiv, i u europskim i svjetskim razmjerima, te specifično za umjetničke pojave u Hrvatskoj svršetka 19. i početka 20. stoljeća, riječ je o svojevrsnom samosvojnom razdoblju što ga kvalificira pluralizam kao osobita epohalna struktura. Pluralizam doduše prožima i 19. i 20. stoljeće; ali dok tijekom 19. stoljeća znači postupno povijesno nastajanje pluralističke strukture, i dok za dvadeseto pluralizam već znači dezintegraciju, čak destruiranje kulture odnosno umjetnosti, pa i sfere duha uopće, dotle povijesni momenat umjetnosti oko 1900. znači dijalektičko-antitetičku koegzistentnu konfiguraciju zrele epohalne strukture pluralizma; pluralizma umjetničkih struja i pojava, stilskih oznaka, poetika i estetika. To je zrelost koja je podjednako inovativna, kao što je dekadentna.

Nakon što je razdoblje *umjetnosti oko 1900* u historiografskom smislu formalno kalificirano kao pluralizam umjetničkih struja, pojava, oznaka i poetika, čime se iz konkretne povijesne građe daje sadržajno artikulirati, ostaje ipak do daljnega neizvjesno koju povijesnu dionicu, koji interval obuhvaća takav sklop.

Utoliko sam naziv *umjetnost oko 1900* nije jasan i nije prihvatljiv. Kako će problem naziva biti riješen u europskoj i svjetskoj historiografiji, ostaviti nam je ovdje otvoreno. Pa iako nam nije ni na kraj pameti zanemariti europski i svjetski kontekst, to ipak držimo da nije za domaće prilike uvijek ni dobro ni korisno nemodificirano nekritički naprosto preslikavati za različite lokacije i moduse sačinjene formule, tj. prepisivati nespecificirana rješenja. Zato se za hrvatsku povijest umjetnosti općenito, pa i za likovne umjetnosti, sama od sebe nameće analogija i s vrlo prikladnim nazivom iz povijesti literature, tj. nazivom — hrvatska književna moderna. Budući da je, naime, na razmeđu stoljeća riječ o uzajamno povezanim sklopovima fenomena, o istoj kulturnoj atmosferi, za sve umjetnosti kompleksno, a ni u kom slučaju o nečem vezanom jedino za događaj ili stil *secesije*, to nam se čini razboritim i logičnim (što bi posebnim razmatranjem bilo moguće argumentirati) apostrofirano razdoblje nazvati — hrvatska likovna moderna.¹ Time bi se već nazivom ukazivalo na okolnost da je u opkoračenju razmeđa moderniteta oznaka koju valja povijesno identificirati ne samo za 20. nego već i za 19. stoljeće. Argument je potvrđenost u književnoj povijesti. Zaprekom ne trebaju biti trenutno aktualna uzbuđenja oko pojmovnog para moderna-postmoderna, jer je izraz *moderan* korišten u povijesti već mnogo puta, počevši od srednjeg vijeka naovamo, pa situacija, dakle, nije — nova. (Aporija je slična kao s terminom klasika, klasicizam, neoklasicizam.) Argument za naziv *moderna* leži još i u činjenici da u Zagrebu, u srednjoeuropskom kulturnom krugu, a tu i tamo također na različitim područjima Europe i svijeta, sami predstavnici, suvremenici apostrofiranog razdoblja sebe i svoje vrijeme nazivaju tim nazivom.

U sadržajnom određenju korespondencija zbivanja u Hrvatskoj s europskim i svjetskim, naročito srednjoeuropskim kretanjima, više je nego očita. Evidentna! Njezina razvedenost i problem parametara (koeficijent specifičnosti, no još više faktor proporcionalnosti zbog znatno skromnijih dimenzija fenomena) pa problem dometa svakog pojedinog momenta ne pripadaju ovom razmatranju. Ali nije nekorisno barem u škrtoj naznaci nabrojati makar samo neke od izrazitijih komponenta pluralističke strukture razmeđa 19. i 20. stoljeća.

U koegzistenciji su realizam, naturalizam, uljepšani realizam i akademizam, simbolizam, neoimpresionizam (u literaturi doslovno: impresionizam), uz postimpresionizam dolazi Freilichtmalerei, a uz njih estetizam i artizam, neoromantika, neoklasicizam, uostalom više različitih neoizama (neorokoko, neoarhaizam i sl.), te generalno, makar kako zvučalo neobično, uz Jugendstil kao art nouveau javlja se moderni historizam (nacionalni, antički i biblijski), pa dakle i historijsko slikarstvo, a uz intimni dekorativizam i *Stimmung* dolazi

¹ Već postoje prijedlozi da se i za područje likovne umjetnosti rabi naziv *moderna* po uzoru na povijest hrvatske književnosti: Jelena Uskoković, *Simbolizam u slikarstvu Mirka Račkog* 15 dana, Zagreb XXI/1978, br. 1—2, str. 19; isto u monografiji *Mirko Rački*, Zagreb 1979, str. 23—24. U okviru tradicionalne upotrebe i još neinovirane periodizacije na području je likovnih umjetnosti termin *hrvatska moderna* upotrijebio Zarko Domljan za jedno od uvodnih poglavlja u monografiji *Hugo Ehrlich*, Zagreb 1979, str. 11—12.

monumentalizam; sociologizmu je konfrontiran psihologizam, pozitivizmu čuvstvo i emocija, objektivizmu subjektivizam; antitetički, ali također i u verzijama međusobnog nadopunjavanja stoje internacionalizam (kozmopolitizam) i nacionalizam, individuum i zajednica, znanost i razum relacioniraju se, točnije, konfrontiraju spram umjetnosti, postavlja se pitanje može li umjetnost zamijeniti vjeru itd., itd.² Ono što je pritom karakteristično, a važi u Hrvatskoj podjednako kao i svuda u svijetu, odnosi se na okolnost da se poznaje, ma i skromno, širok diapazon povijesno aktualnih kretanja, s tim da se uz jaču ili slabiju profilaciju nijedna komponenta ne javlja kao jedina ili predominantna, da se često, gotovo u pravilu, nekoliko njih sastaje u istom opusu, u istoj osobi, te nisu nužno artikulirane vremenski kao faze, nego se javljaju koordinirano. Iako je kronologija pojava važna, neki načelni za sve važeći kronološki uzor-poredak uzaludno je tražiti, kao što je uopće za povijest hrvatske umjetnosti sasvim pogrešno razdoblje razmeđa 19. i 20. stoljeća prikazivati kao uzastopnost *prve* i *druge* secesije. Da postoji vremensko artikuliranje po etapama i fazama, razumije se samo po sebi, ali drugačije od dosad uobičajenog, koje se bazira na interpretiranju iz jednog pravca, struje *dominacije* ovog ili onog momenta odnosno pojave. Ukoliko, naime, strukturu epohe čini specifičan pluralizam — izama, tada je i realno i formalno-metodološki apsurdno izvoditi kvalifikaciju epohe iz jednog -izma, jednog fenomena, samo jedne pojave i događaja, a još manje iz samo jednog opusa. Pojedine pojave ili skupine pojava, ovaj ili onaj događaj mogu, osim kao kontrapunkt ideologija i poetikâ, biti akcenti tijekom vremenske artikulacije, upozorenje za odmjeraavanje razgraničenja, za određivanje periodizacijski aproksimativnih razdjelnica, toliko potrebnih, no i uvjetnih, kao orijentacijskih datuma, koliko se povijesno vrijeme ne podudara s pukim sistemom brojanja godina i stoljeća.

II.

Problematiziranje *umjetnosti oko 1900* postulira — i za zbivanja u Hrvatskoj s osloncem na niz drugom prilikom obavljenih (te objavljenih) prethodnih konkretnih istraživanja — adekvatno periodizacijsko raz-

graničenje. U okviru ovog izlaganja moguće je samo pripočeti rezultat uz najnužnija obrazloženja, komentare i argumente: i hrvatska likovna moderna, kao i književna, u sukladnosti sa europskim i svjetskim kontekstom, za *Kunst um 1900* periodizacijski treba biti datirana rasponom od oko 1890. do zaključno oko 1910. — ne kasnije. Iz dobrog, adekvatnog i povijesno istinitog periodizacijskog određenja slijedi, naime, niz konzekvencija za razumijevanje i 19. i 20. stoljeća. Dovoljno je reći kako zabluda u poimanju epohe razmeđa 19. i 20. stoljeća, tj. kako pogrešna shvaćanja povijesne strukture tog razdoblja i njezina periodizacijskog, datumskog, što će tad reći na temelju vremenskog također analitički formalnog i materijalnog razgraničenja, direktno vode u insuficijenciju interpretiranja fenomena umjetničkih zbivanja 20. stoljeća, vode zabludama povijesti umjetnosti u Hrvatskoj, i jednostranoj, pristranoj, osakaćenoj povijesti umjetnosti u svijetu. Naime, pogrešno periodizacijsko razgraničenje naprosto uključuje mnoge pogrešno interpretirane pojave, a mnoge prave isključuje i daje im neadekvatnu kvalifikaciju. Uostalom, pogrešno i svojevóljno voluntaristički određeni periodizacijski datumi onemogućuju pravo shvaćanje povijesnog zbivanja uopće, a navlastito bilo kojeg povijesnog intervala kao cjeline, pa tako i razdoblja moderne odnosno *umjetnosti oko 1900*.

Drastičan primjer neopreznosti u periodizaciji hrvatske umjetnosti jest stavljanje godine 1918. za gornju granicu moderne. Ona ne vrijedi jer se tad npr. u literaturi bez ikakvih razloga mladi A. B. Šimić i njegova *Vijavica* zajedno s Donadinievim *Kokotom* nalaze u okviru moderne, kao što bi se na likovnom području *umjetnosti oko 1900*, dakle u razdoblju moderne, našli *salonaši* iz Hrvatskog proljetnog salona 1916. Godinu 1916. pak kao gornju granicu ruši serija Vankinih akvarela iz 1915, a u literaturi ekspresionistička proza *ispovijed* Frana Galovića.³ Podjednako je apsurdno ako se *umjetnost oko 1900* odnosno moderna priljepe uz 19. stoljeće, pa tad 1916. ili 1918. počinje figurirati kao početak 20. stoljeća, čime se besmislena kategorija *zakašnjenja* instalira ne samo kao polazna nego kao tobože samorazumljiva i temeljna. Taj periodizacijski apsurd ostaje ako se i ostavi po strani bilo kakva formalno-stilska determinacija naprosto zato što je u konkretnom slučaju banalno, doslovce netočno i neistinito ako se zbivanja prije, oko i neposredno poslije 1910. gura u 19. stoljeće. Zato je i oktroiranje 1914. kao periodizacijske granice neistinito već zbog toga što iz hrvatske likovne umjetnosti 20. stoljeća *ispada* Miroslav Kraljević, koji nije tek jedno ime između mnogih, nego ključna povijesna pojava. Upravo Kraljevićeva umjetnost 1911—1912. znači bitne povijesne inovacije u hrvatskom slikarstvu, a s onih nekoliko terakota i u hrvatskom kiparstvu inovacije koje nakon završene moderne otvaraju nove povijesne umjetničke horizonte. Kraljević je potvrda onog datuma, bolje rečeno godine koju za europske i svjetske razmjere navodi Adorno, najistaknutiji uvjereni apologet i teoretičar modernizma 20. stoljeća. Theodor Adorno na samom početku svojega znamenitog djela *Estetička teorija govori o promjenama na koje su se odvažili revolucionarni pokreti oko 1910*...⁴ Nema nikakvog razloga da ta godina

² Za tematizaciju i rješenja eksponiranog problema pluralizma vidjeti podatke o različitim studijama i nacrtima navedenim u knjizi Zlatko Posavac, *Estetika u Hrvata*, Zagreb 1986, bilješke uz poglavlje *Hrvatska estetika u doba moderne*, navlasito bilješku 67. na str. 281; no i drugdje.

³ Vidjeti Zlatko Posavac, *Načela ekspresionizma*, 15 dana, Zagreb XVIII/1975, broj 6, str. 21—27, no također od istog autora *Fran Galović — jedan od promotora hrvatske književnosti 20. stoljeća*, 15 dana, Zagreb XXX/1987, broj 8, str. 30—34.

⁴ Adorno, Theodor W., *Kritička teorija*, I, 1; u prijevodu Beograd 1979, str. 25. — Usporediti još slijedeću tvrdnju za književnost: *Obično se za datum stupanja nove paradigme na povijesnu scenu (u Americi za kritiku) uzima godina 1910. kada je gorljivi pobornik Crocea i društvenih reformi Joel Elias Spingarn (1875—1939) objavio spis The New Criticism. Njime se Spingarn zalaže isključivo za estetske standarde, te za poimanje književnosti kao umjetnosti*, Ante Stamač, *Smjerovi istraživanja književnosti u knjizi Zdenko Škreb i Ante Stamač, Uvod u književnost*, IV. poboljšano izdanje, Zagreb 1986, str. 574. — U prilog iste granične godine također Jacques Leenhardt, *Arhaizam i postmoderna* u zborniku *Postmoderna, nova epoha ili zabluda*, Zagreb 1988 (sa simpozija 1986): *Ako povijest kao proces uvijek više ili manje muca, povijest 20. stoljeća može se pokazati kao naročit slučaj mucanja, te poteškoće da se pređe iz jednog sistema u drugi. Uzrok je činjenici da je kultura koja se od 1910. godine snažno angažirala u tom procesu promjene bila ratom uništena ili znatno izmijenjena, kao što se to ponovilo 1939. godine, i to iz istih razloga (op. cit., 32).*

upravo Kraljevićevim opusom ne bude akceptirana i za hrvatsku povijest umjetnosti. Sam Kraljevićev opus, koliko god ne bio opsežan, dovoljno je snažan da potvrdi navedenu godinu.⁵

Složnije, teže, ali ne i nemoguće, čini se pomicanje početne granične godine hrvatske moderne prije secesije, prije izložbe i publikacije Hrvatskog salona 1898, prije časopisa *Mladost, Nada, Hrvatska misao*, te *Novi vijek* »starih«, a posebice neovisno spram reprezentativnog časopisa mladih *Život* iz 1900—1901, ili još kasnijeg *Lovora* iz 1905. Međutim, pomak je za hrvatsku književnu povijest provediv nakon uspješnog interpretativnog utvrđivanja bitnih graničnih pojava: apostrofiranjem Vojnovićevog teksta *Fantazija* u Vencu 1891, gdje slavi ljepotu i голу Afroditu (Marijan Matković), zatim apostrofiranjem Leskovarove pripovijesti *Misao za vječnost* 1891. i *Katastrofa* 1892. kao tipa literature koja izlazi iz okvira realističke poetike (Ivo Frangeš), te napokon spoznajom da moderno artikuliranom *Hrvatskom antologijom* Huga Badalića 1892. definitivno prestaje zbrka oko toga što jest a što nije hrvatsko pjesništvo; prešućivanom antologijom, kojom je ujedno postavljen temelj, tj. kojom je ozbiljena povijesna pretpostavka za sve pojave hrvatske poezije u doba moderne (Zlatko Posavac). Na likovnom planu pomak u ranije godine od secesije omogućilo je identificiranje simbolističke linije hrvatske likovne moderne (Jelena Uskoković,⁶ Vinko Zlamalik⁷), tako da je interpretacijom ranog opusa Bele Csikosa Sessie predložen početak 90-ih godina.⁸ Međutim, čini se, zahvat je potrebno dopuniti, proširiti, učiniti ga kompleksnijim i u stanovitom stupnju donekle radikalnijim.

Periodizacijski fiksirano *četvrto doba* u knjizi Ljube Babića *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću* 1934. ima intuitivno dobro pogođenu početnu godinu 1890, s tim da Babić, iako tu etapu drži razmeđem, ipak je interpretativno zapravo smatra pripadnim dijelom 19. stoljeća, ne prepoznajući dovoljno njezin inovativni karakter modernosti, zbog čega neadekvatno i određuje 1914. kao završnu godinu. Dogodilo se to Babiću premda je (i pored niza neprihvatljivih tvrdnja) njegov prikaz prijeloma stoljeća u Hrvatskoj na likovnom planu ostao u mnogo čemu nenadmašen. Sretnijim je bio periodizacijski zahvat u izložbi *Sto godina hrvatske umjetnosti* 1935, gdje četvrti dio čini razdoblje 1890—1910. naslovljeno kao *Zagrebački krug: Crnčić, Kovačević, Tišov*, ali koji je potpuno upropašten dodavanjem petog dijela *oko 1910* pod nazivom *Impresionizam*, gdje istoznačno zajednički figuriraju Račić i Kraljević; njih dvojica, naime, ni u kom pogledu nisu impresionisti u izvornom likovnom značenju riječi, nisu ni tipološki srodni, a niti im pripada isto povijesno mjesto — sve zabluda do zablude kojih se duboko u drugu polovicu 20. stoljeća nije oslobodila oficijelna hrvatska povijest umjetnosti.

Kako god u hrvatskoj povijesti umjetnosti oskudijevamo povijesnim pregledima, to ipak ovdje nije moguće taksativno navesti, pa kritički prokomentirati, sve periodizacijske varijacije zajedno s njihovim uvidima i zabludama. Plodnijim se čini konkretno ukazati na mogućnost sugeriranog pomaka, smatrajući da su, analogno pojavama u literaturi, indikacije procesa ino-

vacije vidljiva povijesna zbilja već 1891, pa se graničnu godinu može kao i za književnost navoditi pod fleksibilnijom formulom *od oko 1890*.

Povijesna činjenica, koja govori u prilog pomaka granične godine nije, niti je tako treba uzeti, kako se obično misli, momenat kad Vlaho Faggioni alias Bukovac dolazi u Zagreb 1893. To je, naime, samo jedan od inovativnih događaja zbivanja koja su već bila u tijeku i u koje se naprosto uključuje tj. uklapa Bukovac-Faggioni. Graničnom, doduše ne prijelomnom, ali zato inicijalnom godinom smatrati je iz više razloga prilično veliku izložbu koja je održana u Zagrebu 1891. godine čiji su odjeci i likovni pa i tekstualni, brojni; a valjat će ih kao i samu izložbu istražiti detaljnije. Izložba je održana u tad novoj zgradi Muzeja za umjetnost i obrt, pa ima svoj izložbeni prostor i svoj katalog. To je ujedno godina u kojoj Iso Kršnjavi postaje ministar kulture u Hrvatskoj (predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu), koja je omogućila snažno poticanje i promicanje hrvatske likovne umjetnosti, a koja zbog načelno konzervativnog naziranja Kršnjavog, suprotno lansiranim denuncijacijama, ne stagnira. Da godina 1891. nije izmišljena ovdje ad hoc, svjedoče spoznaje suvremenika. Nitko drugi nego ideolog hrvatske moderne, Milivoj Dežman, pišući u *Obzoru* 1896, broj 243, pod naslovom *O hrvatskom slikarstvu*, doslovce tvrdi: *dinamičniji razvitak i novi pokret je (u slikarstvu) počeo nekako iza izložbe 1891. godine*. Teško je reći zašto je ovo identificirano povijesno iskustvo zaboravljeno, potisnuto ili prešućeno, ali ono unatoč tome ostaje za nas važnom povijesnom — činjenicom.

Vjerojatnim je očekivati prigovor: riječ je o verbalnom iskazu, ne o likovnom artefaktu. Ipak, već samo održavanje izložbe činjenica je aktiviranja likovnog javnog života. Fakat, a ne riječ. Moguće je, međutim, navesti konkretni likovni primjer. Ključno ime je Menci Klement Crnčić, čiji se opus u cjelini, dakako, ne može adekvatno interpretirati kroz prizmu samo linije razvitka europskog slikarstva u Francuskoj, pa otud ni njegove prve radove. Dio je, naime, Crnčićeva opusa, uz primjerenu interpretaciju, jedna od bitnih okosnica u pluralizmu hrvatske likovne moderne. On to ostaje, usprkos okolnosti, što prema podacima, koje navodi Božena Šurina, Crnčić *od 1895. do 1900. nije živio u Zagrebu*, te je *ostao po strani od hrvatske moderne koja je upravo tad bila u pukom zamahu* — pri čemu je očito riječ o *pokretu modernih*, a ne *epohi*.⁹ Ako se, naime, za razgraničavanje povijesnih mijena ne traže samo revolucionarni lomovi, nego se

⁵ Vidjeti Zlatko Posavac, *Na pragu ekspresionizma o mjestu Miroslava Kraljevića u povijesti moderne umjetnosti*, 10. dana, Zagreb XXVI/1983, broj 7, str. 22—29; isti autor: *Korak prema novom, Miroslav Kraljević u povijesnom kontekstu*, 15. dana, Zagreb XXVIII/1985, broj 7, str. 24—29; od istog autora ekstenzivna studija *Miroslav Kraljević u povijesnom kontekstu, tematiziranje interpretacijskih problema*, Bulletin, izdanje Razreda za likovne umjetnosti JAZU, Zagreb 1986, broj 1 (57), str. 15—37.

⁶ Uskoković, Jelena, *Simbolizam u slikarstvu Mirka Račkog*, 15. dana, Zagreb XXI/1978, broj 1—2, str. 10—19; također u monografiji *Mirko Rački*, Zagreb 1979, str. 25—29.

⁷ Zlamalik, Vinko, *Bela Csikos Sesia, Začetak simbolizma u Hrvatskoj*, Zagreb 1984; osobito vidjeti poglavlje *Razdoblje simbolističkih tendencija*.

⁸ Zlamalik, Vinko, *op. cit.*, str. 81—82.

s dovoljno senzibiliteta razaznaje povijesna diferentia specifična inovacijâ i povijesnih pomaka, onda je to Crnčić početkom 90-ih godina 19. stoljeća. Na zagrebačkoj izložbi 1891. u dvorani 1 pod katalognim brojem 35a Crnčić je sudjelovao slikom *Starac runi kukuruz* (poznatija danas pod nominacijom *Slavonac ljušti kukuruz*). Sliku modernim uvidima približava hermeneutika likovnosti Münchena, dok je u domaćim, hrvatskim relacijama, za dobre poznavatelje hrvatske likovne zbilje 19. stoljeća razaznati bitnu razliku spram tipa ruralne tematike i pripadnog joj likovnog izraza prethodnika mu Nikole Mašića, no ne manje čak i spram *suvremenom* Vlahu Bukovcu. Distancija u odnosima Zaschea ili Starka jasna je i za nesenzibilnije oko, dok je vremenska i formalna razlika spram gotovo smiješnom folklorizmu Karasovom više nego evidentna. Crnčićevog *Slavonca*, kojeg prepoznamo kao jedan od momenata za uspostavljanje granice hrvatske likovne Moderne 1891. godine, u toj funkciji potpomaže sav Crnčićev, nažalost još ni izdaleka dovoljno poznat opus, koji kulminira u jednom od najreprezentativnijih djela hrvatske nesecejske moderne, u remek-djelu *Bonazza*, 1906, što se očito susteže konstatirati hrvatska povijest umjetnosti, a iz čega onda slijedi čudna i mučna okolnost da je to djelo u novije vrijeme *ishlapilo*, tj. nestalo iz stalne postavbe zagrebačke Moderne galerije.⁹ U očekivanju pojave prijeko potrebne monografije o Crnčiću, ili barem nekih ekstenzivnijih prikaza, upozorenje na moguće razgraničavajuće momente Crnčićeve slike *Slavonac ljušti kukuruz* s godinom 1891, neka bude barem ozbiljno uzeto u obzir kao predmet debate. I dok smatramo da je slika *Starac runi kukuruz* dobra slika, ne tvrdimo da je epohalno kongenijalno djelo, nego djelo, koje kao početak Crnčićeva opusa i njegovog ulaska u povijest hrvatske umjetnosti uz još nekoliko poznatih slika iz minhenškog vremena, pomaže jasnoći historigrafskog periodizacijskog razgraničenja.

Iako je Crnčić uspješno aktivno djelovao i poslije moderne, te iako je zreli opus Kraljevićev prerano prekinut, ipak, slikovito rečeno, između Crnčićeva ulaska u povijest hrvatske umjetnosti odnosno izložbe 1891. i Kraljevićeva nenadmašnog talenta s njegovim povijesnim korakom naprijed povijesno se u Hrvatskoj situira specifično razdoblje pluralističkog sklopa raznolikih pojava umjetnosti razmeđa 19. i 20. stoljeća, razdoblje koje razmiče vremenske granice pojma *umjetnosti oko*

1900 na interval, podudaran periodizacijskim razgraničenjima u svijetu i Europi: od oko 1891. do oko 1910. godine.

Fiksiranim intervalom interpretativno su obuhvaćeni različiti sklopovi pojava i njihovi likovni efekti koje je inače teško svesti na zajednički nazivnik: sama izložba 1891, kao indikator intenziviranja likovnog života odnosno izložbene i javne likovne djelatnosti, vrlo diferencirano razdoblje aktivnost Kršnjavog, važan interval kad je Milan Lenuci šefom građevnog ureda grada Zagreba (1892—1912),¹¹ dolazak Bukovca s njegovim inovacijama, tu je zagrebačka šarena škola (bunte agramer Schule), secesija, i kao pokret i kao stil, no tu su također i sve ostale orijentacije i grupacije, te vrlo raznorodne individualnosti. U prepoznavanju pluralističke strukture nema tad više razloga da se unutar sklopa moderne u smislu pripadnosti istom razdoblju smatraju spornim simultane ili blisko dijakrone pojave kasnog Bukovca i Medovića, Crnčića, Čikoša, Vidovića, Račkog te mnogih drugih u dosadašnjoj historiografiji čas opširnije čas posve škrto ili nikako ne spominjanih imena zaključno sve do Račića. Međutim, pritom je potrebno dodatno istaknuti posebice: iz perspektive druge polovice 20. stoljeća pluralitet ne znači samo pluralizam etabliranih, a tako ne ni jedino u povijesti dosadašnje umjetnosti afirmiranih izama, no isto tako ni autora odnosno imena, nego i čitav niz drugih nekad živih, važnih i aktualnih pojava, pa onda i autora kasnije, s kojekakvim argumentima ili čak uopće bez njih, naprosto marginaliziranih. Bez njih je kompleksnost pluralizma okrnjena i nepotpuna, dok je zbiljska slika stanja umjetnosti razmeđa 19. i 20. stoljeća deformirana i lažna.

Navedimo dva-tri primjera. Velika europska izložba historijskog slikarstva *Triumph und Tod des Helden, Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet* 1987 (Köln, Zürich i Lyon) dala je do znanja kako je *historijsko slikarstvo* bitni dio europske umjetnosti, a samim time ujedno i mig da ga se u razvitku ne može iz povijesti naprosto eliminirati svojevoljnim zahvatom ili nekim graničnim datumom: dovde i više ne...! Budući da je historijsko slikarstvo, usprkos mrmljanju avangardista, živo i u 20. stoljeću, jer je npr. i Picassova *Guernica* samo jedan od varijetetnih momenata ovog likovnog žanra, to nema nikakvog razloga da ga se u svojoj specifičnosti ne identificira za razdoblje razmeđa 19. i 20. stoljeća, za što je u svijetu i previše primjera, kako slikarstva tako i kiparstva. U Hrvatskoj su to, također u pluralističkoj manifestaciji, djela historijskog slikarstva podjednako iz nacionalne povijesti (Medović, Iveković), no također iz antične (Medovićev *Bakanal*, Csikoševa slika *Odisej ubija prosce*) ili iz biblijske povijesti (Judita, Saloma). Nadalje, *erotizam*, je snažna komponenta hrvatske Moderne, ali se iz nekog neodređenog elitnog rigorizma i uz naljepnicu kič jedva spominje Robert Auer, iako bi mu opus u cjelini trebao iscrpnije prikazati makar pod kategorijom *trivijalkunst*, dakle kategorijom koja eminentno pripada karakteru moderniteta (premda bi se pokazalo da ni kod Auera nije u svemu riječ tek o kiču i *trivijalkunst*). Nadalje, bez eksplikacije, tipološke i vrijednosne kvalifikacije *akademizma* (npr.

⁹ Surina, Božena, (Menci Klement Crnčić), u katalogu izložbe *Projekt reprinta iz umjetnikove baštine*, Kula Lotrščak, Zagreb travanj—svibanj 1988, str. 15.

¹⁰ Da je Crnčićeva *Bonazza* kao antologijsko djelo bila odavno izložena u stalnoj postavi potvrđuje *Privremeni katalog, Galerija JAZU, Umjetnost XIX. i XX. stoljeća*, Zagreb 1948, pod brojem 176, str. 26, a također i uvid u kasnije izdanje kataloga iste Galerije, Zagreb 1951, pod br. 190, str. 35. (Riječ je o nekadašnjim postavama sadašnje Moderne Galerije). Pribojavati se da pri učestalim promjenama i postupnom reduciranju stalne postavbe Moderne galerije u Zagrebu možemo prepoznati postupno inauguriranje sve jače i jače poticajnih akcija za njezino *odumiranje* i čak likvidatorskog preformuliranja njezine temeljne zadaće da (po njezinu statutu) bude *muzej hrvatske umjetnosti 19. i 20. stoljeća*. Ovaj put ne kao kod Salone iz »politike«, nego iz — struke!

¹¹ Franković, Eugen, *Lenuci Zagrebu*, katalog izložbe *Urbanističko planiranje Zagreba od 1892. do 1914.*, Zagreb 1988, str. 2.

Tišov) nemoguće je, ili je sasvim površno, ignorantski govoriti o odmaku od akademizma, odmaku toliko glasnom i presudnom u poimanju moderniteta. Uvriježilo se tako, napokon, primjerice, zbog artizma, estetizma i stanovitog kozmopolitizma moderne, potpuno zanemarivati kompleks nacionalnog karaktera umjetnosti, narodne umjetnosti, folklorizma i da tako kažemo populizma, što su pojave i u teoriji, kritici, te programima umjetnosti, i u dijelu umjetničke prakse, koje su integralno, neodvojivo i bitno pripadne razmeđu stoljeća. Hrvatska nije u tome nikakav izuzetak, ništa posebno, te nije *iznimno provincijalna*, jer je riječ o povijesnom realitetu koji su u svojoj knjizi *Stilkunst um 1900.* kao javni parvothaf-monumentale konstatirali za Europu Richard Hamann i Jost Hermand,¹² a ne predviđajući ni studija *Literarischer Jugendstil* Dominika Josta. Bez kompleksnog poznavanja modaliteta i te specifične tematike narodnog duha i nacionalne umjetnosti štošta ostaje nejasno i mutno u artikulaciji hrvatske povijesti umjetnosti, ne samo na razmeđu stoljeća nego i decenijama dalje u 20. stoljeću. Primjer: nacionalni karakter umjetnosti sasvim se drugačije likovno očituje u već spomenutoj slici *Slavonac runi kukuruz*, ostanemo li u domeni slikarstva, nego u popularnim, uspješno široj publici namijenjenim slikama Joze Bužana. Mogli bismo i Bužana kvalificirati kao neku vrst Trivialkünstla, s tim da je i te kako različit od Auera. Međutim narodni duh ili nacionalni karakter umjetnosti, Crnčića i Bužana, bitno se u samom temelju razlikuje od umjetničkog jugoslavenskog nacionalizma npr. izložaba ideologizirane *Rimske izložbe*. Ako se ne razabire ta razlika, ne uočavaju se ni likovne ni povijesne relacije. U epohi moderne akceptira se nacionalni karakter hrvatske umjetnosti, ali se odbija izolativni nacionalizam (vidi Matoš, Kršnjavi, te drugi), dok *Rimska izložba* (Meštrović, Rački) upravo inaugurira i postulira (jugoslavenski) nacionalizam. Samo se iz te diferencije dopire do istine i povijesnog razumijevanja, kao što je upravo iz tih pretpostavki povijesno moguće bolje shvatiti kasnije, recimo, trend *zemljaša* i *podravske motive* 30-ih godina, ako ih imamo u formalnoj i u temporalnoj antitetičnosti ne samo spram Bužana nego i mnogih drugih i drugačijih ranijih i kasnijih pokušaja (uz napomenu radi boljeg razumijevanja: *podravski motivi* javljaju se u godini dolaska na vlast njemačkih nacionalsocijalista).

Odustajući od daljnjeg nagomilavanja primjera čini nam se da je dostatno demonstrirano kako fenomeni umjetnosti razmeđa 19. i 20. stoljeća imaju po svom specifičnom povijesnom položaju mnoge čase direktno čase indirektno prepoznatljive snopove relacija spram 19. stoljeću i vrlo konkretne refleksije na pojave i razumijevanje pojava 20. stoljeća. Utkanost umjetnosti razdoblja od oko 1890. do oko 1910. u 19. i 20. stoljeće nije prema tome samo teorijskom apstrakcijom. Pa dok su konzekvencije za budućnost, za 20. stoljeće gotovo samorazumljive — neka bude uvjetno dozvoljeno reći — iz moguće povijesne kauzalnosti, dotle *po-vratni* efekt na 19. stoljeće treba apostrofirati eksplicitno: ako je umjetnost hrvatske moderne, dakle razmeđa 19. i 20. stoljeća, nerazdvojno jednako pripadna

i 19. i 20. stoljeću, to tada na isti način, kao što ta činjenica utječe na historiografsku artikulaciju 20. stoljeća, ta ista činjenica ujedno postulira za povijest hrvatske umjetnosti u svim dosadašnjim verzijama, upravo iz horizonta moderne, temeljitu dopunu i reinterpretaciju hrvatske likovne umjetnosti 19. stoljeća. Možda srodnu onoj kakva se već naslutno razabire na književno povijesnom planu, ili još više u obrisima nacrtu povijesti hrvatske estetike 19. stoljeća.¹³ Iz tog postulata reinterpretacije 19. stoljeća metodološki se daje per analogiam s razmeđem 19. i 20. stoljeća anticipirati, dakako uz poznavanje građe, kako ni razdjelnica 19. i 18. stoljeća u verziji hrvatske povijesti umjetnosti, naročito sjeverne Hrvatske, nije vrijeme odvajanja ili neki povijesni hijatus, kako se može činiti iz niza dosadašnjih, uglavnom šturih i nedostatnih prikaza. Međutim, to je i tematski i metodološki otvaranje novog kompleksa, kojemu ovdje nije mjesto, premda je to u nekim raspravama već utvrđeno za hrvatsku estetiku i književnost.¹⁴

Zaključimo stoga: u apostrofiranom razdoblju razmeđa fenomen *umjetnost oko 1900.* koji se javlja kao svojevrsno samosvojno strukturirana epoha pluralizma, izama u svim granama umjetnosti, pa i u likovnom, svojim karakterom nerazdvajanja tj. spajanja 19. i 20. stoljeća podjednako potvrđuje i svoju vlastitu specifičnost i specifičnu funkciju svojega povijesnog mjesta. Iz toga opet izlaze brojne i dalekosežne konzekvencije i za hrvatsku povijest hrvatske umjetnosti, i to za hrvatsku muzeologiju, te muzejsku praksu. Respektabilne konzekvencije. Naravno, uz pretpostavku da se misaonim razmatranjima, pri čemu se dakako misli na pravo istinsko mišljenje a ne na izmišljotine, dakle da se misaonim razmatranjima unaprijed ne odriče svaka respektabilnost. Otud i potreba da se za suvremene prilike istakne kako ne treba predvidjeti korist koju povijesti umjetnosti osim prevažanog posla dokumentacije i povrh obradbe faktografije, pa estetičke, stilske, povijesne, komunikacijske i svake druge interpretacije, pružaju teorijska razmatranja. I opet: prave, istinske teorije, a ne pseudoterapije, naročito tamo gdje treba korigirati neki klišeizirani način gledanja i otvoriti nove vidike, kao što je to upravo nužno, uvjereni smo, pridonijet će kompleksu problema hrvatske likovne umjetnosti na razmeđu 19. i 20. stoljeća.

¹² Hamann, Richard, Hermand, Jost, *Stilkunst um 1900, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Band 4, München 1973.

¹³ Posavac, Zlatko, *Problemi estetike i poetike u Hrvatskoj sredinom 19. stoljeća*, Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine, Zagreb XII/1986, broj 1—2 (23—24), str. 127—154.

¹⁴ Autor je u horizontu estetičkih teza serijom članaka na temu *romantični klasicizam* nastojao pokazati kako ni u Hrvatskoj vrijeme svršetka 18. i početka 19. stoljeća nije kulturološka praznina. Bibliografske podatke za spomenute rasprave vidjeti na str. 263 knjige navedene ovdje u bilješci 2 ili u posljednjoj objavljenom autorovoj raspravi na tu temu *Estetika romantičnog klasicizma u Dubrovniku*, Analiz Zavoda za povijesne znanosti istraživačkog centra JAZU u Dubrovniku, Dubrovnik 1982, str. 263.

Thus, potentials were created to act by both opposing the 19th century spirit (modernism, functionalism) and utilizing its spiritual experience in the 20th century. The crisis of functionalism has instigated interest in inherited values in the space, turning back to the street, ambience, individualized setting, which was actually a search for 19th century incentives. Urban architecture brought some signs of the human, historical, individualized, i.e. the recognizable. The philosophy of postmodernism was based on the entity of the postindustrial era, using new interpretation of historical forms. New dimensions of communication opened the possibilities of metaphorical speech, expressed in an entirely new way in architecture.

Zlatko Posavac

THEORETICAL-HISTORIOGRAPHICAL PROBLEMS
OF THE CROATIAN VISUAL ARTS AT THE TURNING
BETWEEN THE 19th AND 20th CENTURY

In view of some recent studies, Babić's statement that »... the 1890—1914 period... has no common characteristics in the field of visual arts...« appears to require a correction, first of all concerning the time period between 1890 and 1910. At the same time, pluralism of Croatian Modernism should be identified, thus also of visual art modernism, as well as a constitutive principle of the epoch manifesting a complex historical unity, a specific historical structure of the moment and relations of various »isms«, traditionally called Modernism. Constituting a separate entity, the Croatian visual arts from the turning of the centuries cannot be simply included either in the 19th or the 20th century alone. All this would indicate that the turning period of the centuries does not divide the 19th and the 20th century but links them together, showing them to make, likewise Europe, a uniform macro-epoch. Therefore, they should be historically considered as a unity, due to their epochal co-existence.

Sena Sekulić-Gvozdanović

THE NEW IN THE OLD

Only recently, a search for proper solutions of the problem imposed by erecting new buildings in an old, historical setting has been initiated. Although it had always been an acute problem, nowadays it has become particularly pronounced.

There is actually a conflict between two demands, the need of preserving architectural legacy and the developmental requirements of new architecture. During several post-war decades, the architectural legacy was quite carelessly treated, but the priority then given to trade and transport can by means be attributed to architects alone.

For preservation of historical urban nuclei, mere quality and careful interpolation will not be sufficient, and facsimiles are not the only alternative; proper relationship between the new and the old appears to be of utmost importance, while between complete adaptation and ruthless contrast there is new construction as a contribution our times.

Ljiljana Nikolajević

LEGAL PROVISIONS IN THE 1880—1918 PERIOD,
REFERRING TO PRESERVATION AND
RECONSTRUCTION OF HISTORICAL MONUMENTS
IN CROATIA AND SLAVONIA

After the Croatian-Hungarian Agreement in 1860, the inland Croatia with Slavonia ceased to be under the jurisdiction of the Austrian administration, and obtained autonomy from Hungary in its internal affairs, educational system, questions related to religion, and judicature. Thus, there was no officially appointed inspector of ancient monuments anymore, such as Ivan Kukuljević Sakcinski. In 1969, the Country Government was established including a Department of Internal Affairs with a Division of Construction. In 1869, the Division published a booklet entitled *High Buildings in the Kingdom of Croatia and Slavonia, Erected from 1874 until the End of 1895*. Within the scope of its activities, the Division of Religion and Education was also engaged in the protection of historical monuments. Repair of churches, extension of graveyards, and interior decoration of schools and churches were subject to the authorities themselves.

Olga Maruševski

MODERN FORMS IN THE RESTORATION OF SACRAL
BUILDINGS

(Problem of the Style of the Greco-Catholic Cathedral of the Holy Trinity and the Holy Cross Church in Križevci)

The Cathedral was re-built in the 1895—1897 period, according to H. Bollé's project, in the neo-Gothic style, referring to the 14th century when an Augustinian monastery had existed in the area, changed into a Baroque Franciscan one since the 17th century. The Holy Cross Church from the 13th—14th century, with a preserved Gothic sanctuary and a nave baroquized in the 18th century, was restored in 1912—1913 as the first building according to the recommendations of the Board for Protection of Art and Historical Monuments, founded in 1910. A proposal given by D. Sunko to re-gothicize the church according to the traces on the building and descriptions from the records was declined. A project by S. Podhorski, preserving the then present state but erecting the ruinous tower and the previously demolished vestry in the Jugendstyle forms was adopted. Due to the concurrence of events, opposing approaches to restoration came into collision, i.e. stylistic uniformity in the spirit of historicism, and preservation instead of restoration, initiating the period of Modernism with its initial outlines for the protection of monuments given in A. Riegl's paper entitled »Der moderne Denkmalkultus sein Wesen seine Entstehung«. Today, the style of the Cathedral as an expression of the modern taste may be re-evaluated, extending the sense of Riegl's »artistic cravings« to historicism.

Viktor Ambruš

VISUAL ARTS IN OSIJEK 1900—1940
(TOWN PLANNING AND ARCHITECTURE)

In the second half of the 19th century, Lower Town and Upper Town acquired certain urban character, since