

Secesija i modernitet

Mr Ana Adamec

muzejski savjetnik u Gliptoteci u Zagrebu

Izlaganje sa znanstvenog skupa —
73.036 (497.1 Hrvatska)

Neovisno o tome kako danas vrednujemo historičizme, cjelokupna atmosfera pokazuje već u drugoj polovici XIX. st. da je došlo vrijeme radikalnim promjenama. Umjetnost Evrope je u opasnoj krizi uočio je 1858. god. E. Delacroix, izražavajući se metaforički o bolesnoj umjetnosti koju treba liječiti *lijekom* izvan Evrope. I tada je bilo jasno kako se nije moglo zasnivati ništa novo na historičizmima zaključuje P. Sérusier, a niti na dostignućima impresionista. Budući da impresionizam nije razriješio niz problema, napose s akademizmom, podvrgnut je mnogobrojnim kritikama s preciznim obrazloženjima.¹ Umjetnici su poneseni istraživačkim nemalom, stvaraju i raspravljaju o iznađenim rezultatima u atelijerima, privatnim akademijama (Julian, Cormon...) u kavanama, gdje se više učilo negoli u službenim školama. Nadasve su popularne umjetničke kolonije u kojima se zajednički radilo u vrijeme ljeta (Pont Aven, Worpswede...), čiji plodonosni rezultati pridonose velike pomake od umjetnosti tradicije. U Parizu su poznata ostvarenja preraphaelita, ali uz historičizme cvjeta naturalizam, istodobno djeluje simbolizam (Ibsen, Baudlaire, Mallarmé, Rimbaud...), koji je Apollinair pronio u XX. st. Novi ton stremljenjima daju R. Wagner, K. M. Rielke i A. Schopenhauer, čije su filozofske misli izražavale upravo one ideje koje su ponajviše zaokupljale umjetnike. U pitanju je *oblikovanje stvari iz preobraženog sjećanja, koje čini da se zaboravlja realnost*, dok secesija oblikuje sjećanja. Utjecaj Schopenhauerov znatan je, javlja se u francuskoj estetici postimpresionizma i secesije kao protureakcija na pozitivizam. S druge strane, za secesiju će biti značajna

Zagreb se uključuje u umjetnička gibanja evropske secesije s djelovanjem i stvaralaštvom članova Društva hrvatskih umjetnika, od kojih su nosioci stremljenja u umjetnosti kiparstva R. Frangeš i R. Valdec. Snažnih su nadarenosti, duha suvremenosti s novim izražajnim sredstvima, novom bogatom tematikom... unose Modernu. R. Frangeš oblikuje skulpture svih dimenzija u širokom rasponu od realizma, impresionizma do maksimalne pročišćene plohe. Na simboličku tematiku R. Valdec modelira realitet prirode sumarnijih oblika s pojavom stilizacije od začetaka do rasplamsane linearnosti, usaglašenosti tematike i stilistike. I. Meštrović proširio je dimenzije kiparstva s iskustvom umjetnosti davno minulih epoha gradeći kip u zatvorenom bloku. Na istim izvorštima otkriva novi način ostvarenja reljefa u kojem dominira linija i ploha. Uz liniju ekspresija postaje konstanta i sastavni činilac reljefa i slobodno stojećeg kipa. Krajem XIX. i početkom XX. st. ostvareni moderniteti fundamentalnih su značenja za budućnost kiparskog stvaralaštva u Hrvatskoj.

Wagnerova stajališta o dualizmu u stvaralačkom činu; stanje svijesti i čežnje za polusvjesnim što se odražava u slikarstvu P. Gaugina. Znatno mlađi E. Bernarde direktno se suprotstavlja impresionizmu tematski i likovno, otkrivši plošno likovno izražavanje. Osnova njegova stilskog izraza ostvarena je iznađenim sredstvima japanskih drvoreza uz ugledanje na srednjovjekovne vitraje i emajl slikanje (Cloisone). Zbog korištenja čistih boja i zatvorene konture predmeta prozvali su ga, u krugu umjetnika, kloazonizmom. Novi stilski oblici izraženi su već 1886. god. prije nego li su se kolege u Pont Avenu počeli koristiti njegovim rezultatima. Pojednostavljenim likovnim sredstvima E. Bernarde je ostvario programatsko platno Bretonke na livadi (1888), koje sadržava niz poticaja, traženja i rezultata, djelo predstavlja značajnu prekretnicu za francusko slikarstvo art nouveau. Bez snažnog poticaja japanskih drvoreza novo iznađeni stil ne bi postigao svoju najupečatljiviju likovnu kategoriju; plošnost, dekorativnost, odbacivanje iluzije dubinske perspektive... uopće negiranje tekovina zapadnoevropske tradicije.²

Posredništvom V. van Gogha upoznaju se E. Bernarde i P. Gaugin koji je također predano istraživao pronalaženje novoga načina slikanja. Međutim, Bernarde je daleko unapredovao i, po običaju raspravljajući, prenio mu je svoja iskustva. Od tada Gaugin prestaje slikati impresionistički, jer je na osnovi Bernardeovih saznanja otkrio *ekvivalent za svoje simboličke predstave*. Njihovo zajedničko druženje, iznalaženje novih sredstava stvaralaštva donijelo je plodnih rezultata za slikarstvo i za secesiju uopće. Sudionici umjetničke kolonije u Pont Avenu priredili su svoju prvu izložbu u Parizu. Tada su se zblížili s umjetnicima grupe NABI. Kako nisu bili primljeni na sudjelovanje na svjetskoj izložbi, svoju su prvu izložbu priredili u kavani Volpini (1889). Bili su zapaženi, ali od tada prestaje bliska suradnja između predvodnika simboličkog slikarstva Bernardea i Gaugina.

¹ Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1963, str. 57.

² Ibidem, str. 57.

Daljnju odlučujuću etapu razvoja art nouveaua proveo je Henry van de Velde, arhitekt, ali najmoćniji sintetičar umjetnosti koji je uzeo za polazište dvije komponente: umjetni obrt W. Morrisa i simbolizam Bernarda i Gaugina, te njihovom sintezom secesija dobiva *svoj vlastiti pravac*. H. van der Velde je usredotočio svoja stvaralačka rješenja na oplemenjivanje čovjekova obitavališta. Pri uređenju svojih prostora koristio se idejama simbolizma: *upotrebom jedne kolorističke dominantne odredio bi od početka osjećajni i ugodajni karakter neke slike*³, to je u suglasju s načelima njegova dizajna.

Kako je uočeno, art nouveau formira se u glavnim linijama iz dva centra: slikarstvo iz Pariza, a umjetni obrt iz Londona, što znači na izvjestan način suradnja te isprepletanje osjećanja romanskog i germanškog duha. Logično da novoj stilistici pridonose mnogi veliki umjetnici kao što su članovi grupe NABI, P. Césanne... I sve je to objedinjeno u Parizu. Novi stil *izrastao je iz odvratanja od historijskih stilova, ali ne od stila uopće*. Odbacujući tradiciju, od nje nešto i uzima. Od formalno stilskih nasljeđa nosi tragove minulih epoha, *usisava uzore, prerađuje tradicije, otkriva svježim pogledom ono što je izčezlo ili iz daleka došlo*.⁴ U secesiji je bilo sve dopušteno iskorištavati samo ne dotadašnje stilove. Novi stil sadržava u sebi osebnosti koje ga bitno razlikuje od umjetnosti XIX. st., jer secesija se ne zadovoljava radikalnim promjenama samo na području svih grana umjetnosti. Ona namjerava umjetnošću prožeti i dapače preoblikovati život, iz osnove promijeniti cjelokupni način življenja⁵. Stil na prijelomu stoljeća imao je sve uvjete da doista iz osnove traživača i još k tome onih koji su bili univerzalni i prihvaćali se svih poslova. Njihovi stvaralački rezultati pokazuju da je raspon bio golem, bilo je izbora za sve ukuse i za sve kupovne mogućnosti. Budući da je *programski usredotočeno: iz osnove mijenjati način ži-*

vota i umjetnost podariti svakome, odnosno umjetnički oblikovati svaki pa i najsitniji upotrebnii predmet, novi stil je imao sve mogućnosti prodirati u život čovjeka i postati popularan. Doista, secesija je prožela život od svakidašnjice do najviših duhovnih vrijednosti dajući pečat svojega postojanja za sva vremena. Umjetnost je bila prisutna na svakom koraku i svakom mjestu od ukosnice, pribora za jelo, namještaja do palača. Na ulici se isprepleću život s umjetnošću, pogled privlače vrhunski oblikovani plakati Toulouse Lautreca, Bonarda... a neuobičajena je novost umjetnički oblikovani ulazi u podzemnu željeznicu Pariza, koji su oplemenili sivilo ulice sa stiliziranim vegetabilnim oblicima. Iako je secesija zahvatila sve grane umjetnosti s mnoštvom materijala, vodstvo je preuzela grafika⁶, a knjiga ravnoopravno mjesto s interijerom. Stoga i nije neobična tvrdnja da se revolucija moderne umjetnosti odigrala na papiru. Nije u pitanju samo umjetnost knjigotiska, grafike... već su na tom papiru zabilježene mnoge ideje od kojih je realiziran tek malen dio. Konačno grafika je dala velik udio u definiranju jezika: linija i ploha. Neosporno, najveću popularnost secesiji donio je ornament⁷, koji je shvaćen kao simbol, a po svojstvenoj stilistici prepoznatljiv je i svuda prisutan.

Bio je to čudesan, jedinstven stil... *stil bez uzorka i predložka, jedan potpuno nov vlastit, suvremen, sadašnji, prisutan stil* koji se je mogao suprotstaviti nasljeđu koje je pritiskivalo i gušilo piše slikar F. Ahlers-Hestermann, evocirajući svoje stvaralačko razdoblje u uznositom tekstu knjige *Stilwende*⁸ (1941). Takav stil širio se brzo iz glavnoga centra Pariza, osvojivši velik dio evropskih zemalja i USA. Osnivaju se nova udruženja koja proklamiraju modernu: München, Beč, Berlin... U Münchenu, jednoj od najstarijih metropola secesije, jugendstila najočitije je izražena mnogostrukost i proturječnost što je sadržava novi stil. U tom gradu se *sudaralo staro i novo u tako žestokoj formi*⁹ kao niti u jednom njemačkom gradu, a istodobno u svomju začetku sadržava bespredmetno slikarstvo ili apsolutno slikarstvo kako ga naziva V. Kandinskij.

U razbuktala umjetnička gibanja evropske secesije, novog stila... uključuje se Zagreb, koji se svjesno i kategorički svrstava u *prvi red evropskih kulturnih naroda*.¹⁰ Kako to obično biva, najveću popularnost donose negativno intonirani tekstovi, od kojih prednjači

183. Robert Frangeš Mihanović, *Let duše*, 1904.



³ Ibidem, str. 23.

⁴ Dolf Sternberger, *Panorama Jugendstila, Katalog Ein dokument Deutscher Kunst 1901—1976*, Darmstadt, 1976, str. 3.

⁵ Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1963, str. 20.

⁶ Günter Busch, *Značenje tiskarske grafike u evropskom Jugendstilu, Katalog Ein Dokument Deutscher Kunst 1901—1976*, Darmstadt, 1976, str. 55—57.

⁷ Mihael Muller, *Od estetiziranja povijesti do estetiziranja života, Katalog Ein Dokument Deutscher Kunst 1901—1976*, Darmstadt, 1976, str. 40—45.

⁸ Dolf Sternberger, *Panorama Jugendstila, Katalog Ein Dokument Deutscher Kunst 1901—1976*, Darmstadt, 1976, str. 3.

⁹ Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1963, str. 182.

¹⁰ Ivo Pilar, *Secesija*, Vienac, Zagreb, IX, 1898, str. 605.



184. Robert Frangeš Mihanović, *Stidljivost*, 1898—1899.



185. Ivan Meštrović, *Auguste Rodin*, 1914.



186. Rudolf Valdec, *Sveta Magdalena*, 1898.

Anarkija u hrvatskoj književnosti i umjetnosti. Poslanica umjetničkim secesionistima i književnim dekadentima F. Š. Kuhača, dok stvarno autorstvo pripada dr. Isi Kršnjavom¹¹. U vrijeme njegova *ministროvanja* s realiziranim programom postavio je čvrste temelje za budućnost obrazovanja i umjetnosti. Bio je ličnost kakvu je mogao samo poželjeti bilo koji narod, ali bio je protivnik moderne, iako je upravo on postavio fundament za njezin razvitak. Mlade je talente dao na školovanje u inozemstvo, a po povratku u Zagreb dočekali su ih propisno opremljeni, prvi izgrađeni atelijeri koji su postali žarište umjetnosti i u budućnosti. Umjetnički atelijeri bili su središte stvaralaštva svih likovnih zbiljanja i dostignuća predložena na izložbi Prvog hrvatskog salona u novo otvorenom Umjetničkom paviljonu (15. XII. 1898)¹², uz koju je publiciran reprezentativni katalog Hrvatski salon 1898, pa *Život*, izdanja zajednička s književnicima. Događanja su toliko velikog značenja da zavređuju posebnu studiju, jer to je bila ratna objava cijelom konzervativnom društvu, a istodobno ustoličena je umjetnost u Zagrebu¹³, značajno ne samo za Hrvatsku već i zemlje južnih Slavena. Zagreb se ravnopravno uključuje u moderna kretanja evropske umjetnosti u kojem stvaralački i društveno aktivno djeluje mlada generacija umjetnika, snažnih nadarenosti s golemom lju-

bavi za svoju umjetnost. Tako se podudaraju počeci kontinuiranog djelovanja umjetnosti s počecima moderne, jer mladi su umjetnici osjećali duh vremena i stvaralačka htijenja živjeti i stvarati izrazom svojega vremena. Hrvatska je zemlja kipara, ali kiparstvo je poput evropskog bilo u teškoj krizi. Kao umjetnička disciplina, kiparstvo sadržava niz specifičnosti, pa se ne može kretanje uopće, istraživanja novih izražajnih sredstava poistovjetiti sa slikarstvom. Osim niza prednosti za slikarstvo na čijem području stvara povelik broj genijalnih umjetnika istraživača, A. Rodin je kao usamljeni div pronalazio nove putove i nove načine suprotstavljanja klasicističko-akademskoj tradiciji. Na osnovi novoga pristupa dostignućima kiparstva minulih epoha i prirode Rodin je oživotvorio ljudski lik vrativši ga umjetnosti kiparstva. A. Rodina kao izuzetak genijalnosti obično izdvajaju iz svih kretanja krajem XIX. st. pa i pored svih njegovih dostignuća koja ga izdižu. Budući da je Rodin svoja istraživanja doveo do izvjesne granice, skulptura će prolaziti još jednu značajnu etapu vraćanja arhetipima. To će provesti generacija poslije Rodina koja je otkrila izvorište snažnih impulsa u *simbolici arhajskog smiješka*, i to ne ograničavajući se samo na Grčku, već je otkrivala gotovo zaboravljene umjetnosti davno minulih epoha. Novim kretanjima u kiparstvu pridonose i slikari koji su bili zainteresirani za ostvarenje trodimenzionalnog¹⁴. Oni su se povremeno bavili kiparenjem, ali nisu mogli prodrijeti u bit zbog slabog poznavanja tehnološkog procesa. Jedan od predvodnika simbolizma P. Gaugin iznađena izražajna sredstva u slikarstvu nije mogao primijeniti na kiparstvo, iako je pokušao prenijeti dvodimenzionalne i linearne kompozicije u reljefnu formu, što je odgovaralo njegovom poimanju kiparstva.¹⁵ Iz svega proizlazi da svi stvaralački pokušaji, uključivši i Gauginov, nisu donijeli kiparstvu očekivane rezultate, ali nagovještavalo se da na-

¹¹ Vladimir Lunaček, *Prilozi za povijest hrvatske umjetnosti*, Savremeni, 1906, VI, str. 406.

¹² Vladimir Lunaček, *Petnaest godina hrvatske umjetnosti*, Savremeni, Zagreb, 1914, IV, 205.

¹⁴ A. M. Hammacher, *Die Entwicklung der modernen Skulptur*, Propylaen Verlag Berlin 1973, str. 79.

¹⁵ *Ibidem*, str. 73.

ilazi nešto novo. *Prije negoli se to pojavi, morale su se odvijati još i druge promjene. Nove su se forme morale probiti. Treća je dimenzija morala postati nova stvarnost, koja neće stati na pola puta.*¹⁶ Arhajska je umjetnost vratila kiparstvu svojstva koja tvore identitet trodimenzionalnog umjetničkog djela koje suvereno vlada prostorom. Djelotvornim impulsima dobila je snažnu osnovu na koju se moglo nadograđivati otvarajući nove perspektive, mnoštvo izražajnih sredstava. U otkrivanju arhaike te građenju na korištenju iznađenih iskustava za moderno kiparstvo pridonijeli su kipari E. A. Bourdelle, A. Maillol, ali i naši kipari koji nisu uvršteni u taj krug. Malo je poznata činjenica da se R. Frangešu prigovaralo 1898. g. da je *zaplovio u arhaizam*¹⁷ ugledavši se na egipatski reljef u izradi Diplome za konjogojstvo i gojenje stoke. Dok je Frangešu to bila trenutna preokupacija, I. Meštrović je na osnovi arhaike otkrio suprotan način modeliranju te stvarao građenjem, osvojivši ostvarenjima Beč, Zagreb, Rim i veliki dio kulturnog svijeta. Također je i on bio eliminiran iz evropskog kruga i zamalo da ga ne svrstaju u epigone. Bez obzira na negativni odnos, kiparstvo mladih umjetnika dobivalo je i priznanja počevši od pionira modernog kiparstva u Hrvatskoj: R. Frangeša Mihanovića i R. Valdeca, dvojice suvremenika izrazito individualnih umjetničkih kvaliteta. Već sama ta činjenica, pretpostavlja se, donijet će raznolikosti i bogatstva umjetničkih izraza. Mora se naglasiti da u vrijeme njihovih školovanja Beč još živi duboko u klasično-akademskoj tradiciji. München je po godini osnutka (1892) prva metropola jugendstila, secesije, ali zauzima pomirljiv odnos prema umjetnosti tradicije i pri izboru za izložbe jedino respektira kvalitetu.¹⁸ Prema situaciji u gradovima njihova školovanja očigledno je da im njihovi profesori nisu mogli dati poticaj za bilo što napredno i novo, već su im dali solidne temelje vladanja tehnologijom ostvarenja kipa, što je u trenutku fundamentalnih početaka bilo od izuzetnog značenja. Međutim, već u prvim akcijama male ali prodorne grupe umjetnika bilo je jasno stajalište da će svojom umjetnošću osvajati evropske gradove, priznanja i uspjehe na priređenim izložbama u Budimpešti, Kopenhagenu, Petrogradu, Parizu, Pragu... Istodobno su sistematski gradili temelje za kontinuirano djelovanje umjetnosti u domovini gdje je ona poslije održane izložbe Prvog hrvatskog salona 1898. postala sastavnim dijelom društveno-kulturnog života. U svrhu umjetnosti, zbog slobode izražavanja suvremenim umjetničkim sredstvima, osamostalili su se i svojom umjetnošću uzdigli su svoju domovinu u evropski rang. Toga su bili svjesni i suvremenici K. Š. Gjalski piše: *...Vidim da ste moderni i razumijete svoju dobu —, pak vašu hrvatsku umjetnost po tom stavljate u isti red s umjetnošću vascielog naprednog svieta.*¹⁹

Secesija je otkrila čovjeka sa svima složenim komponentama, i onom bitnom, ali nevidljivom koju demistificira S. Freud. U širokoj skali neiscrpnih izvorišta tema stvaraju obojica kipara suprotstavljajući se tradiciji, svaki na svoj individualni način. Cjelokupna događanja u njihovoj umjetnosti, predložena na reprezentativnoj izložbi u Umjetničkom paviljonu (1898), izazvala su negativne komentare, oštre kritike. Konzervativna kritika zamjerila je V. Bukovcu i R. Valdecu ostva-

renja s nagim ljudskim tijelima²⁰ Ta je kritika bila popraćena s najtežim optužbama ne birajući izraze. U tom je slučaju R. Frangeš bio pošteđen, ali njegov spomenik Umirući vojnik (1897) po kompoziciji — impoziciji, oblikovanju kiparske plohe gdje se isprepleću realistički i impresionistički detalji, po licu se široko otvorenim ustima... po svemu što odudara od tradicije bio pravi izazov I. Kršnjavom. Tako mu se pružila prilika da izrazi svoje negativno mišljenje o modernoj umjetnosti, napose o Rodinu koji je po mišljenju Kršnjavoga razorio sva pravila kiparstva. Opća je ocjena o Frangešovu spomeniku da je ostvario *unakaženo djelo*²¹. Jedna između odlika Frangešove suvremenosti je da je birao jednostavne ljude koji ravnopravno zauzimaju mjesto pored antičkih bogova, podigavši na pedestal seljake, radnike i njihove poslove (medalje: Seljak s bikom, Seljak s pastuhom, Vinogradari, Lukariće, Orač, Kopač... spomenik Šestinčanin, Radnik...). Novu, bogatu tematiku oblikovao je u širokom rasponu od realizma, impresionizma do maksimalno pročišćene plohe što je zbunjivalo autore, jer njegovo djelo ne mogu sistematizirati po fazama.²² Okrivši impresionističku modelaciju svjetla-sjene, neće joj se posve odati, ali će se njome povremeno koristiti i obogatiti je novim komponentama, te će zablistati punim sjajem u Otmici Evrope, Puranu... Ili pak, kao u raskošnoj modelaciji visokog reljefa Pjesnikova muza, koji s čistom plohom mramora međusobno se upotpunjuje suprotnostima, što je posve u duhu vremena i novoga poimanja kiparstva, napose spomeničkih inventivnih riješenja. Na novi način a sa najviše slobode impresionističkog oblikovanja unio je modelacijom portreta u medalji Raščupana djevojčica, a kasnije u jednoj varijanti plakete I. Kršnjavog, gdje tek naznakom pastuoznih poteza glinom provodi deskriptivne detalje lica s ekspresivnom notom. Ipak, najviše se Frangeš udaljio od umjetnosti tradicije XIX. st. u ostvarenjima zatvorena volumena s maksimalno reduciranom, oslobođenom deskriptivnosti čistom kiparskom plohom, snažnom i sugestivnom. R. Frangeš dosljedno provodi redukciju suvišnih detalja u težnji ostvarenja kipa oslobođena narativnosti, pri tom respektirajući zakonitosti (Stidljivost, Sv. Ljudevit, nekoliko varijanata Navještenja...). Konačni rezultat je da se autor koristi samo najbitnijom srži lika u stvaralačkom činu i da postiže sjajne kiparske efekte, univerzalno umjetničko djelo u kojem dominira čista blagozabljenost forma bez ijednoga deskriptivnog detalja. Tim dostignućima R. Frangeš se svr-

¹⁶ Ibidem, str. 73.

¹⁷ K(ršnjavi), *Hrvatski salon 1898. IV, Naši kipari*, Narodne novine, Zagreb, 7. I. 1899.

¹⁸ Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendmalerei*, Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1963.

¹⁹ *Hrvatski salon 1898*, Zagreb.

²⁰ Stjepan Korenić, *Iz hrvatskog salona umjetnosti. II*, Katolički list, Zagreb, 1899, br. 4, str. 25—27.

²¹ K(ršnjavi), *Hrvatski salon 1898. IV, Naši kipari*, Narodne novine, Zagreb, 7. I. 1899; Kršnjavi, *Frangeševo Trojstvo*, Narodne novine, Zagreb, 4. IV. 1902.

²² Ljubo Babić, *Umjetnost kod Hrvata*, Zagreb, 1943, Naklada A. Velzek, str. 155.

stava u red kipara koji nagovještavaju oblike čija će realizacija biti u domeni tek druge evropske avangarde. Logično je da je bio drastično prekinut u svojem nadahnutom stvaranju, ali još jednom prihvaća ostvarenje kipa zatvorena volumena (Sadilica I. i II, Molitva), međutim o njima se obično govori kao o barlahovskoj formi. Frangeša nije mimoišla niti tipična secesijska ali na njegov autorski način ostvarena modelacija s jače izraženima simbolima kao što su plakete Četiri godišnja doba. S mjerom i profinjenošću provedeni su kontrasti čistih ploha nasuprot znalački, ponekad tek naznačenoj stilizaciji koja daje akcent. Poetsku notu znao je unijeti i u slobodno stojeće umjetničko djelo kao što je *Let duše s neuobičajenom, asimetričnom kompozicijom koja posjeduje sve karakterističnosti svojega vremena. Bilikum Kolo iz 1902. god., s nagovještenim umjetničkim dostignućima, uklapa se u intencije secesije koja je postavila predmete primijenjene umjetnosti u rang čiste umjetnosti ravnopravno sa slikom i skulpturom.*

U vrijeme školovanja u Beču R. Valdec se definitivno opredijelio prijelazom na studije u München, gdje je sa svojim prvijencima sudjelovao na izložbi. Prema ostvarenjima u zagrebačkom atelijeru, može se zaključiti da se pojavila zrela, formirana umjetnička ličnost, kipar koji je unio novu komponentu: simboličku tematiku i začetke stilizacije. Svoja ostvarenja modelirao je u rasponu od meke modelacije popratnim stiliziranim detaljima karakterističnim za secesiju, do realizma koji graniči s naturalizmom. Ostvarenja ranoga razdoblja obilježena su i nazivima te iskazuju izričito simboličku tematiku (Muka, Ljubav, Cjelov, Per aspera ad astra, Ridi Pagliaccio, Pesimizam, Svezani genij...). Između mnogobrojnih preostali su samo ostaci, ali i oni su dovoljno uvjerljivi argumenti o modernim stremljenjima. U previranjima i traženjima putova likovnog izražavanja, jedno od ključnih prekretnica je reljef *Ljubav sestra smrti* (1897) s pesimističkom problematikom, modelacije pune kontrasta, odlika koja se uklapa u kategoriju secesije. U istu kategoriju pripada i reljef *Memento mori*, nadahnut srednjovjekovnom moralističkom problematikom smrti, ostvaren suvremenim sredstvima modelacije i kompozicije. Likovne novosti nisu uzbudile kritiku u toj mjeri kao *Sv. Magdalena*, ženski akt realističke modelacije iz koje izbija snaga života što je okvalificirano kao nedopušteno, nemoralno... Činjenica da je R. Valdec odstupio od biblijske ikonografije koristeći se slobodom umjetničkog stvaranja, a to je jedna od primarnih težnja, sadržana i u pravilima Društva hrvatskih umjetnika. Desetljećima su sva ta djela prepuštena zaboravu, a R. Valdec važio je samo kao portretist koji respektira prirodne oblike. Međutim, ne spominju se niti portreti tipični za secesiju u formi reljefa s glavom u profilu oko koje su na slobodnoj površini maštovito raspoređeni stilizirani lovorovi listovi: *Zmaja Jove Jovanovića*, *Kathy Sonntag*, *J. J. Strossmayera*...

Iako onemogućavan društvenim barijerama, R. Valdec je uspio ostvariti djela u kojima je zablistala zrela secesija, a predstavljaju prave dragulje umjetnosti toga razdoblja bogatoga raznolikošću izraza i novih tema. Izdvajam *Casino* (reljef i plaketa) i *Sputanog genija* — nadgrobni spomenik S. S. Kranjčeviću, jer sadržavaju dostignuća autora, ali i umjetnosti secesije. Na rana djela R. Valdeca može se primijeniti poneka od kategorija secesije, dok analizom ostvarenja iz 1911. god. gotovo svaka pojedina komponenta uklapa se u propozicije koje secesiju čine stilom. Simbolička tematika *Sputanog genija* savršeno je u skladu s tragičnom sudbinom pjesnika, dok je metafora pjesništva predočena rasutim lovorovim lišćem posve suprotno uobičajenom stereotipnom vijencu. *Sputani genij* predočuje muški akt profinjene realističke modelacije u visokom reljefu, nasuprot tome je u niskom reljefu lovorovo lišće, kojim kipar negira prostor i perspektivu. To izuzetno spomeničko rješenje ispunjeno je kontrastima: čiste plohe nasuprot poetičnoj dinamici, zatvorenoj kompoziciji logično *ispresijecane* imaginarnim osima: dijagonalnim, vertikalnim, horizontalnim, paralelnim... konačno, oblik mramornog bloka završen je čistom secesijskom trakom u blagom ovalu. Pandan je spomeniku djelo malih dimenzija, ali velike umjetničke vrijednosti, prvenstveno zbog poetično rasplamsanih, slobodnim potezima znalački meko modeliranih linija, raspjevane naznačene linearnosti koja dominira, nasuprot realističkoj muskulaturi plesača u rimskoj vojničkoj odori. Plesač je statično impostiran dok je plesačica ponesena plesnim ritmom u skladu s kompozicijom i modelacijom. Djela pokazuju stvaralačke mogućnosti, ali i dosljednost idejnog i umjetničkog uvjerenja kipara R. Valdeca.

Mlađem kiparu I. Meštroviću pružale su se bolje mogućnosti, jer se uključuje u likovni život bečke secesije u vrijeme kada je ona zauzela čvrste pozicije na svim područjima društveno kulturnog života. Cjelokupnom bujnom, slojevitom umjetničkom životu Beča obilježje daje svojim djelovanjem i djelom G. Klimt²³. Pitanje ostaje bez odgovora jesu li i osobno kontaktirali predvodnici novih događanja: veliki slikar i mlađi kipar? Činjenica je da se obojica koriste izvorištem umjetnosti davno minulih epoha u iznalaženju individualnih izraza. Mlađi je kipar stvarajući učio i ovladao djelokrugom kiparskog stvaralaštva te je 1904. god. postigao autorsku originalnost (*Timor Dei*, Čežnja za strašću). Zatim je tematski i likovno dorekao mladenačko razdoblje sa *Zdencem života* (1905) izrazitim primjerom karakterističnosti secesijskog kiparstva. Radikalnu preorijentaciju, iz osnove nov pristup, građenjem unosi u Meštrovićevo stvaralaštvo otkriće arhajske umjetnosti i ne umanjuje rezultat da li je spoznaja posredna, poticajna ili osobno uočena. Na osnovi iznađenih iskustava s izvorištem u domaćoj tematici stvara epopeju kiparskih oblika, plejadu likova čvrste arhitektonike, snažnog volumena... kipa koji suvereno vlada prostorom. Između mnoštva likova *Vidovdanskog ciklusa* možda će najvjerodostojnije ilustrirati goleme mogućnosti i uopće nova događanja, ostvarenje *Moja majka* (1908). To čuveno djelo moderne rezultat je sinteze iskustva egipatskog drevnog kiparstva i oblika autohtonog domaćeg folklor, inače teško prihvatljivog u kiparstvu. Pra-

²³ Franz Glück, *Uvod Kataloga izložbe Wien um 1900*, Wien 1964.

vi kipar vidi efekte, postignuta je jedinstvena kompozicija zatvorena u blok, hijeratski stav, logično raspoređena stilizacija, jednostavnost, dostojanstvo... remek-djelo moderne prvog desetljeća XX. st. Ostvarenjima je osvajao svijet, ali već je kritika²⁴ na izložbi u bečkoj *Secesiji* uočila djelotvornost arhajske umjetnosti, a između prvih je i naš svestranj A. G. Matoš²⁵. Kiparstvu je vraćen identitet, a Meštrovića kritika slavi kao profeta, a njegovo djelo smatra izrazom narodne duše pobrobljenoga naroda. Većina kritičara u vezi s Internacionalnom izložbom u Rimu (1911) nije bila svjesna secesijskog izvorišta u arhajskoj umjetnosti. Epilog se odigrao na Izložbi venecijanskog bijenala 1914. god., gdje je bila postavljena prava konfrontacija raznolikosti i bliskosti kiparskih izraza trojice poznatih umjetnika Bourdelle-Meštrović-Rosse. Dogodio se skandal, jer je I. Meštrović ponižen, stavljen u poziciju epigona, tj. učenik Bourdellea²⁶ piše Ugo Ojjeti. Navodno u pitanju je poklon, odnosno prodaja skulpture u besćenje na što Meštrović²⁷ nije pristao. Međutim problematika je znatno složenija o kojoj piše kritičar Diego Angeli, posvećujući cijeli članak kiparstvu, a većina se tek uputno osvrta dajući prednost slikarstvu. Diego Angeli je uočio zajednička izvorišta umjetnosti Bourdellea i Meštrovića. Zaključuje da je Meštrovićeva skulptura zapadnjačka s reminiscencijama na prošle epohe. Ističe da je autor znao iz nje izvući bitno dajući joj individualnu originalnost. Najpozitivnije je ocjenjuje, a privlače ga i nova ostvarenja: reljefi s religioznom tematikom (1913). Grupa reljefa tehnološki je izvedena poput egipatskih — urezivanjem u drvo, (a radit će ih gotovo do kraja

života), time linija zauzima vodeću funkciju: nosilac je likovnog i ekspresivnog izraza. Paralelno ga privlači obrada slobodno stojećeg tijela s posebnim interesom za volumen kao u spomeniku portretu A. Rodinu (1914), da bi se 1916. god. posvetio novoj grupi reljefa u kojima će se iznađeni elementi isprepletati povezujući slobodnu skulpturu i reljef. Tada više ne istražuje, već stvara na osnovi iznađenih iskustava i dostignuća, I. Meštrović gradi svoj osobni stilski izraz koji karakterizira razdoblje stvaranja u Zagrebu, uključivši i rad u USA. I. Meštrović stvarao je duhu vremena adekvatnim likovnim jezikom, postupno je u njegovu djelu linija dobila novo značenje. Uz liniju ekspresija postaje konstanta, bitni i sastavni činilac reljefa i samostojne skulpture. U tom značenju prvi put se pojavljuje ekspresija u kiparstvu Hrvatske, ona je redovito blisko vezana uz simbol koji je od 1897. god. jedna od novih komponenata stvaralaštva. Tada je kontinuirano obogaćivana tema s odabranim prizorima iz neposrednog svakidašnjeg života. Ti bi se motivi mogli smatrati barem pretečama socijalnih tema. Vrlo je privlačna tema životinja s evidentnim dostignućima prvenstveno isticanjem bitnih osebina s kojima je usklađena tehnika. Tema pokazuju raznovrsnost, pa i u tom slučaju ako potječe iz antičke mitologije, ostvarena je suvremenim kiparskim sredstvima. Pored drevnih tema dominiraju posve nove u duhu vremena, dok je mlađa generacija kipara usredotočila velik dio stvaralaštva na temu iz narodne poezije što je donijelo sjajnih rezultata. Ali s predimenzioniranim značenjem tema na štetu oblika dovelo je velikih zabluda u pokušaju pronalaženja nacionalnog stila. Međutim, to nije izričito naša specijalnost. Bogatstvu tema odgovara širok raspon stilskih izraza kipara snažnih individualnosti R. Frangeša i R. Valdeca te mlađega I. Meštrovića. Izraziti su primjeri vremena živih umjetničkih kretanja, ali prvenstveno proklamiranje slobode umjetničkog stvaranja i borba protiv škola. Reziromiramo li sve što je ostvareno u tom dinamičnom razdoblju, jasni su i plodonosni rezultati NOVOGA: tema, stilskih izraza i uopće fundamentalnih vrijednosti na kojima se mogao razviti pluralizam kiparskog stvaralaštva suvremene.

²⁴ Arthur Roessler, *Meštrović, Deutsche Kunst und Dekoration*, 1. XI. 1910.

²⁵ A(nton) G(ustav) Matoš, *Meštrović, Sabrana djela*, JAZU i Liber, Zagreb, str. 81—83.

²⁶ *Meštrović na Mletačkoj izložbi*, *Obzor*, Zagreb, 29. IV. 1914.

²⁷ Milan Čurčin, *Ivan Meštrović*, Williams Norgate, London, 1919, 70.

²⁸ *Polemika o Meštroviću*, *Obzor*, Zagreb, 8. V. 1914.

Marija Mirković

SACRAL PAINTING IN THE CENTRAL CROATIA AT THE TURNING BETWEEN 19th AND 20th CENTURY

Development of sacral painting presented here was influenced by J. J. Strossmayer's and I. Kršnjavi's visual and esthetic orientation. Most painters relied on the neo-baroque tradition and Nazarene records, at the same time reviving interest in decorative painting inspired by popular national ornamentation. Young painters opposed the established sacral painting schemes, but their works, specific by style and unconventional approach to the contents, were frequently refused by those giving orders. Comparison with the contemporary works of the same contents reveals these differences in interpretation, ranging from neo-baroque tradition and academic eclecticism through symbolism, characteristic of the events in the Central European sacral painting of the time.

Božena Šurina

MENCI CLEMENT CRNČIĆ AND THE BEGINING OF MODERN CROATIAN GRAPHICS

Modern Croatian graphics commenced with Menci Clement Crnčić (1865—1930) in 1890-ies. After the study of painting in Vienna and Munich, he enrolled in the Academy of Visual Arts in Vienna, Department of Graphics, professor William Unger, a famous graphic artist (1837—1932). Crnčić chose etching, in which he, as daring the technique, delicate and sensitive in drawing, and besieged by the problem of light and shadow as he was, created works some of which outshine his seascapes. He was first to use graphics as a tool of independent artistic expression and thus provided an equal position of the technique along with painting and sculpture in the history of visual arts in Croatia. He was the first educated graphic artist who achieved a European level professionalism in his work. With both his works and educational activities, he also contributed to the development of modern Croatian graphic, having educated several generations of artists.

Duško Kečkemet

EARLY DRAWINGS OF IVAN MEŠTROVIĆ

Among numerous drawings of Ivan Meštrović, a sculptor, kept at his home in Split, presently the Meštrović Gallery, about 30 drawings made in Vienna, 1904—1907, during the last two years of his study and the subsequent two years of his stay in Vienna after the study, are distinguishable for their marked graphic visual quality, whereas other works have mostly been taken and evaluated as mere sketches for sculptures.

According to the topics, these drawings, likewise Meštrović's sculptures of the time, belong to the symbolic visual orientation. They reflect Rodin's sculptures and can be related to the drawings made by his friend Mirko Rački, a painter, but are actually directly linked to Meštrović's personal experience in Vienna. Along with symbolism, gradual appearance of secessionist stylistic features can also be traced in these drawings. High visual quality demonstrates Meštrović's gift for painting as well.

Ana Adamec

SECESSION AND MODERNITY

Zagreb was included in the artistic movements of European Secession by the creative work of the members of the Society of Croatian Figural Artists, among them R. Frangeš and R. Valdec acting as promoters of new ideas in the domain of sculpture. Gifted with outstanding talents, with a strong feeling for contemporaneity and introducing new expressive tools, rich in motifs, they actually introduced the movement of Modernism. R. Frangeš made sculptures of varying dimensions, ranging from realism and impressionism through maximally purified surfaces. Symbolic topics were used by R. Valdec, by modelling natural realities of more condensed forms with the appearance of stylization, from the origins through blazing linearity, harmony of topics and stylistics. I. Meštrović extended the sculptural dimensions by artistic experience of ancient epochs, constructing a sculpture within a closed block. On the same fountain, he discovered a new way of making a relief with a predominance of lines and facets. Along with the line, expression became a constant and a constituent of both a relief and a separate sculpture. At the end of the 19th and beginning of the 20th century, the modern forms thus created were of utmost importance for the future of sculpture in Croatia.

Nina Kudiš

ABOUT SCULPTURES IN RIJEKA AND SUŠAK IN 19th AND BEGINNING 20th CENTURY

In this paper, attempts are made to present, in a condensed and comprehensive way, the sculptural activities and monuments in Rijeka and Sušak from the end of the 19th and the beginning of the 20th century. The sources and influences on the sculpture of the time mostly originated from Italy, either through Italian sculptors and their works or by the artists from Rijeka, educated abroad.

The works of art ordered by Laval Nugent, owner of the Trsat Castle, were created by the renowned European sculptors Fernkorn and Canova. Later on, Rendić's tombstones in Rijeka, arising from the Italian tradition, also approached Secession and local expression in the later phase of the period.

Rich local tradition of Baroque sculpture was also present in the 19th century, but to a much lesser extent, i. e. exclusively through great home sculptors or their educated successors.

Vukica Popović

A CONTRIBUTION FOR RUDOLF VALDEC'S ARTISTIC BIOGRAPHY

In his paper entitled »A Single Artistic Year« (»Jedna umetnička godina«), Milan Košanin denounces the decision made by the commune of Veliki Bečkerek (Zrenjanin) concerning construction of the King Petar I monument, the charge of which was arbitrarily given to Rudolf Valdec (1872—1929), in face of the suggestion to entrust Kršinić or Nedeljković with this task. It is very likely that the ex-