

# Vitraži Novoga Sada i okoline (1894-1986)

Donka Stančić

konzervator u Gradskom zavodu za zaštitu spomenika kulture Novoga Sada

Izlaganje sa znanstvenog skupa —  
748/72.011.5 (497.1 Novi Sad) »1894/1986«

U ovom radu učinjen je pokušaj da se prvi put prikupe i hronološki povežu podaci o sačuvanim vitražima na 15 sakralnih i više profanih objekata Novog Sada, Sremskih Karlovaca, Petrovaradina i Futoga.<sup>1</sup> Popisano je preko 250 prozora, vitražnih pregrada i niša, koji su se sačuvali unatoč pustošenjima koja su za sobom ostavili ratovi, atmosferilije, vandalizmi dečijih *igara* a ponegde i promena mode. Vitraži su sigurno jedna od najmljivijih likovnih oblasti, pa svaki atak na njih predstavlja razbijanje elementarne srži.

Vitraži se na našem prostoru pojavljuju kasno, tek krajem 19. veka i njihov procvat vezan je za vreme snažnog ekonomskog, kulturnog i građevinskog razvoja grada i okoline. To je period smene vekova koji po pravilu donosi nove pojave, htenja i prekretnice. U Novom Sadu i okolini obnavljaju se postojeće i podižu nove crkve i grade monumentalne profane građevine koje i danas čine repere urbanih anglomeracija u kojima se nalaze. Veliki doprinos novom izgledu čitavih delova naselja daju moćne porodice finansijera Dunđerskih u Novom Sadu, grofa Koteg u Futogu i patrijarha Georgija Brankovića u Sremskim Karlovcima.

<sup>1</sup> Spisak vitraža po naseljima i objektima, sa godinom njihove izrade.

**Sremski Karlovci:** Kapela Patrijaršijskog dvora 1894, Saborna crkva (sv. Nikole) 1909, crkva presvetog Trojstva 1926. sa dva vitraža iz 1969.

**Novi Sad:** Saborna crkva 1903, crkva Ime Marijino 1903, crkva sv. Roka 1905, zgrada **Gvozdeni čovek** 1908, **Menhartova palata** 1909, Sinagoga 1909, škola **Mihajlo Pupin** 1913, Nikolajevska crkva 1933, rusinska crkva 1933, crkva sv. Ivana Kapistranskog 1942, Matica srpska 1964, hotel **Vojvodina** 1969, hotel **Varadin** 1970, privatno vlasništvo porodice Mojak 1975., poslastičarnica **Šeherezada** 1986.

**Petrovaradin:** Crkva sv. Roka 1977, crkva Marije Snežane 1980, Crkva sv. Križa 1977.

**Futog:** Crkva Srca Isusova 1907, Crkva sv. Vračeva 1908.

*O vitražima kao delima likovne i primenjene umetnosti kod nas je malo pisano. Bogatstvo ovog fonda naročito u severnim delovima zemlje može se samo pretpostaviti. No jedno je sigurno da su rađeni u skoro neizmenjenoj srenjevekovnoj tehnici i da je veći interes za ovaj način oplemenjivanja enterijera nastao tek u drugoj polovini 19. veka. Rezultati dobijeni istraživanjem sačuvanih vitraža na teritoriji Novog Sada i okoline govore da je najveća produkcija vitraža nastala u prvoj deceniji 20. veka i da je ona smatramo ne slučajno u tesnoj vezi sa prodorom secesije u gradove južne Panonije. Interes za vitraž između dva rata pa sve do par godina u nazad praktično nije postojao, osim manjeg broja usamljenih dela. Danas se sa pojačanom potražnjom na tržištu secesionističkih antikviteta uočljiva pojava nicanja enterijera objekata male privrede dosledno rešena u stilu secesije ili njenih reminiscencija koja je praćena ponovo upotrebom vitražne dekoracije (prozori, ogledala, niše, lampe itd.). Na ukupno 15 sakralnih i 5 profanih objekata registrovano je oko 250 vitražnih prozora. Njihov hronološki raspon nastanka ide od 1894. do 1986. godine. U stilskom pogledu preovladava eklektika, manje secesija i sasvim individualni stilski izrazi. Većinu ovih vitraža izveli su vitražisti budimpeštanskih radionica, potom radionica porodice Stanišić iz Sombora i u poslednjih nekoliko godina novosadski slikar Jovan Bikicki.*

Posle I svetskog rata, osim četiri vitražna ansambla iz 1926, 1933 (dva) i 1942. godine, koji su nastali kao iznimne pojave, nije postojao neki izrazitiji interes za ovaj način oplemenjivanja sakralnih i profanih objekata. Ipak, da sasvim nije zaboravljen, svedoče, sada već retko sačuvani nadvratnici reprezentativnih *ajnfort* kapija rađeni u kombinaciji vitražnog stakla i drva. Tek od sedme decenije pa do danas, zaslugom nevelikog broja autora, vitražna dekoracija ponovo osvaja, ovog puta samo interijerske prostore. Ovi vitraži su stilski potpuno heterogeni i rezultat su najčešće individualnog likovnog izraza autora.

Tehnika i materijal kojim se vitražisti služe nisu do tada bili u tradiciji ovog prostora, pa se njihova iznenadna pojava i snažni razvoj u prvoj deceniji veka može jedino sagledati i razumeti u kontekstu prodora secesije i njenih postulata. Tada su se stekli uslovi da se stvori slikarstvo na staklu kao autonomna umetnička forma: desilo se to onog momenta kada prozor nije više bio potreban samo kao zatvarač, dakle kao funkcionalni oblik, već je ponovo izdignut do ranga slike.

Registrovani vitraži stilski u većini slučajeva prate arhitektonske osobenosti objekata na kojima su postavljeni tako da one sa osobenostima eklektizma nalazimo na objektima tog stila, neogotske na neogotskim, secesionističke na secesionističkim itd. Zaslugom delatnosti u Evropi školovanih arhitekata i slikara, dobra informisanost, visok kulturni i obrazovni nivo, doprineo je da se ne načine greške. Teško je i zamisliti kako bi izgledao secesionistički vitraž na neogotskom prozoru. Tako se nešto, srećom, nije desilo.

Vitraži su postavljeni na skoro sve oblike prozora, od najjednostavnijih malih monofora Nikolajevske crkve do složenih i raskošnih monofora, bifora, kvadrifora i rozeta futoške katoličke crkve. Ovo su dve dijametralne tačke između kojih su svi ostali oblici sa

svojim specifičnostima. Kompozicija vitraža uvek je prilagođavana prozorskom obliku.

Vitraž nastaje skladom tri osnovne komponente — stakla, boje i olova. Kao i svuda, klasično slikarstvo na staklu ima dve krajnosti. Jedna je višebojno slikarstvo na staklenim fragmentima, a druga vitraž načinjen kao stakleni mozaik kome i pored sve srodnosti nedostaje bitan element — slikarstvo.

Tehnika izrade vitraža u osnovi je ostala tradicionalistička uz uvođenje novih tehnologija koje se ogledaju u upotrebi raznih vrsta industrijskog stakla, novih vrsta boja itd. U osnovnom postupku nema promene. Slikarstvo na staklu, kao monumentalni oblik slike, onako kako ga vidi istorija umetnosti, fenomen je evropske kulture. Tehnika izrade vitraža nije se morala menjati jer je na vreme pronašla optimalna rešenja. Tako se danas vitraž pravi na isti način kako je pravljen u 12. veku. Tehnika izrade najstarijih potpuno očuvanih vitraža proroka sa prozora na Augsburškoj katedrali ne razlikuje se što se tiče upotrebe stakla, olova i oslikavanja od vitraža koji danas nastaju.

Promenama su bila podložna samo estetska rešenja slike. To je ono jedino što razlikuje vitraže prve decenije od ovih nastalih poslednjih godina.

Po dosada dostupnim podacima najveće poslove na oslikavanju prozora Saborne i katoličke crkve u Novom Sadu i crkve sv. Vračeva i Srca Isusova u Futogu iz prve decenije veka obavili su Želer Imre, braća Majbem, Veninger Ferenc, Valter Gida i Krecman Eduard, svi iz Budimpešte. Na poslovima katoličke crkve u Novom Sadu saradivali su i Čeh Šlajm Rihard i novošadčanin Vurst Lajoš, staklar. Autor vitraža franjevačke crkve sv. Ivana Kapistranskog iz 1942. godine bila je jedina žena vitražista, o kojoj znamo samo da joj je prezime Tallian. Somborski atelje *Stanišić i sinovi*, iako postoje još od kraja 19. veka, u Novom Sadu se pojavljuje tek 1933. godine kada radi vitraže Nikolajevske crkve po crtežima (kartonima) Vladimira Kuročkina, profesora iz Novog Sada. Delatnost somborskog ateljea nastavio je Milan Stanišić, unuk osnivača, autor vitraža svih petrovaradinskih crkava. On se danas više bavi restauratorskim poslovima ili izradom vitraža po kartonima drugih autora. Jovan Bikicki, akademski slikar iz Novog Sada, u poslednje dve decenije dao je najveći doprinos bogatstvu vitražnog fonda grada. Vitražima najčešće poetske tematike na kojima su date predstave ptica, žita, sunca, mladih devojaka, zatim lirskih vojvođanskih seoskih šorova, do scena surovosti bombardovanja — dekorisani su enterijeri hotela, institucija i privatnih kuća. Sem u retkim situacijama, kada po njegovom kartonu izradu vitraža preuzima najčešće Stanišić, on je uglavnom kompletan autor.<sup>2</sup>

Budimir Vojinović, slikar i karikaturista dao je nacrt za izradu vitraža u zgradi *Dnevnik-a*. Inače ovaj autor najviše radi interijerske slikane pregrade, koje, iako nisu izvedene u tehnici vitraža, imaju vizuelno dosta sličnosti sa njim.

Ikonografski izbor u sakralnim objektima bio je prepušten želji vernika, donatora, koji je prozor i darivao. Uglavnom su to stojeće figure najznačajnijih svetitelja pravoslavne i katoličke crkve sa atributima



227.

ali ne uvek i signaturama, imenom donatora, a često u donjem delu i sa portretom umrlog člana porodice za čije se spasenje duše i postavljao.

Kao motiv javljaju se i scene iz Starog i Novog zaveta i legendi o pojedinim svetiteljima. Dobro poznavanje ikonografije, uz primenu tačnih atributa, omogućilo je da se identifikuju i one ličnosti koje nisu imale signaturne oznake. Prateći sadržaji tih figurativnih vitraža (tzv. *ikona* bogata su ornamentalna dekoracija, delovi arhitekture, gradskog i seoskog pejzaža ili jednostavno paravana.<sup>3</sup>

Česte su, kao na primer u crkvi Srca Isusova ili katoličkoj u Novom Sadu heraldički simboli grada, grofovski i plemićkih porodica ili pojedinaca.

Svi vitraži iz najveće grupe, nastali početkom veka, koloristički imaju jednu zajedničku crtu. Crvena, plava, žuta i zelena u svom punom intenzitetu najčešće su upotrebljavani efekti. U detalju ili retko na većim partijama zastupljena je mrka, ljubičasta, crna i bela boja. Ovaj zajednički imenitelj odnosi se kako na dekorativne partije izvedene rezanjem staklenih pločica u navedenim bojama, tako i na slikane površine figurativnih kompozicija postavljenih uvek strogo u središtu vitraža. Ovde svakako kao posebnost treba izdvojiti secesionističke vitraže na prozorima stepenišnog dela

<sup>2</sup> Jovan Bikicki, rođen je u Srbobranu 1916. godine. Akademiju primenjenih umetnosti završio je u Beogradu 1951. godine. Velikim opusom od preko 300 m<sup>2</sup> izvedenih vitraža na teritoriji Jugoslavije odavno je zaslužio studiozniji monografski pristup. Za majstorstvo svog umeća Bikicki je u Francuskoj, zemlji vitraža, dobio dva velika priznanja. Na 3. svetskom bi-jenalu primenjene umetnosti održanom u Nici 1983. godine dobio je dvije velike nagrade (Grand prix), jednu za vitraž, a drugu za monumentalnost. Godine 1984. Bikicki je primio i veliko francusko priznanje medalju *Verner* od društva *Umetnosti — nauke — književnosti* koje deluje pod pokroviteljstvom Francuske akademije.

<sup>3</sup> U nastavku rada na vitražima koji je planiran u formi korpusa preduzeće se ovom prilikom izostavljena detaljnija analiza i tipologija slikanog mobilijara, floralnog i geometrijskog dekorativnog sistema, portreta članova donatorskih porodica itd. Biće izvršena i komparativna analiza sa ostalim vitražima ovog perioda u Jugoslaviji i srednjoj Evropi, prema dostupnim podacima.



228.

*Menhartove palate* i zgrade *Gvozdeni čovek* u Novom Sadu, jer su građeni staklenim pločicama sasvim bleđih, pastelnih tonaliteta — plave, zelene, ljubičaste i žute boje.

Kako smo već napomenuli kompozicija vitraža bila je u zavisnosti od oblika prozora ali i njegove veličine. Raspoloživa površina i oblik koju mu je odredio arhitekta za svakog vitražistu predstavlja ograničavajući element delovanja. Bez obzira na njegove likovne moći i individualne osobenosti majstora, karakteristično je da su na većim monoforama zastupljene monumentalnije forme, dok je kod uzanih neogotskih prozora ceo sadržaj, u želji da se da planirana ikonografija, sabijen i nepregledan.

Gotovo je pravilo da su svetitelji uvek postavljeni frontalno okruženi svojim atributima i da je pokret na našim vitražima prisutan jedino na kompozicijama složenijeg sadržaja kao što su scene Rođenja, Blagovesti ili priča iz legendi o svetiteljima. Veliko iznenađenje predstavlja vitraž *Sv. Stjepan prima krunu od Bogorodice* na jednom od apsidalnih prozora futoške

katoličke crkve. Ovaj vitraž kompoziciono stoji na prvom mestu zbog toga što je jedan od retkih na kome je složena tema vešto rešena po površini cele bifore. Velikom umećem slikara postignuto je da se stubom na sredini vitraža nije mnogo umanjilo njegovo organsko jedinstvo. Kompozicionim rešenjem sa klečećim kraljem visoko zabačene glave date u profilu i slikane mrkim tonovima na žutoj površini nimba, bogato drapiranim plaštom sa izuzetnim kolorističkim efektima slikane ornamentike, i uopšte po atmosferi koja je postignuta, ovaj vitraž nema analogan vrednosni primer kod nas.

S obzirom na to da su ovde obrađeni vitraži nastali u vremenskom rasponu od nešto manje od jednog veka (1894—1986), i da su rezultat rada više autora različitih opredeljenja i znanja, to su i nejednakih estetskih vrednosti.

Po značaju likovnih vrednosti izdvajaju se vitražni ansamblu Saborne i katoličke crkve u Novom Sadu i crkvi sv. Vračeva i Srca Isusova u Futogu. Na rozeti te potonje crkve nalazi se jedan od najlepših vitraža sa predstavom Davida sa harfom u centralnom okulusu okruženom sa osam anđela različitih stavova tela i sa različitim instrumentima u rukama. Njime je dostignut vrhunski domet ovog načina likovnog izražavanja.

Vitraži kao dela likovne i primenjene umetnosti nisu izazivali veću pažnju ni istraživača ni običnih građana ili vernika. Jednom malom anketom sprovedenom na terenu ustanovili smo da ljudi koji godinama dolaze u istu crkvu ne znaju da su njeni prozori ukrašeni vitražima. Njihova pažnja razumljivo najviše je usmerena na istočni deo hrama gde je bogato ukrašeni ikonostas ili oltarska pala. Ovoj neprimetljivosti vitraža doprinosi i činjenica da su površine zidova često islikane kompozicijama, raznovrsnom ornamentikom kao i imitacijama marmorizacije, što sve zajedno doprinosi utisku prenatrpanosti zamorne za posmatrača.

Savremeni vitraži koji su postavljeni kao interijerske pregrade često gube svoj vizuelni smisao jer im nedostaje neophodan direktan izvor dnevne svetlosti. Zbog toga smo ne malo bili iznenađeni lepotom nekih vitraža koji su tek kada su reflektorima osvetljeni bili preko dijapozitiva na pravi način dostupni našem oku.

229.



<sup>4</sup> U tehnologiji izrade vitraža jedino odstupanje imamo u radu J. Bikickog, koji unosi nov pristup i time delimično odstupa od klasične izrade. Hemijskom obradom, topljenjem stakla, ili samo upotrebom fragmenata, on aplicira na staklenu osnovu i na taj način postiže samo sebi svojstven ručni izgled. Po tim specifičnim staklenim kolažima on je prepoznatljiv.

Analizom kontinuiteta razvoja vitraža kod nas dolazi se do nekih zanimljivih pretpostavki vezanih za njihovu pojavu. Kako je to i inače na početku istaknuto, neočekivana vitražna produkcija u prvoj deceniji veka bila je, smatramo, u tesnoj vezi s prodorom secesije. Osim vitraža sa naše mikroregije, koja je ovdje obrađena, imali smo priliku da u poslednjih nekoliko godina upoznamo situaciju i malo šireg regiona. Kao primer navešćemo Beograd, Suboticu, Sent Andreju i Budimpeštu gde je sada veoma izraženo interesovanje za vitraž, ispoljeno laganim prodiranjem u rešavanja interijerskih prostora. Uz to kao da se krug dešavanja sa početka 20. veka zatvara, imamo mnogobrojne ljubitelje antikviteta koji na tržištu traže secesionistička dela likovne i primenjene umetnosti. Istovremeno, preko noći niču interijeri kafića, butika, galerija, dosledno rešeni u stilu secesije ili njegovoj reminiscenciji. Vlasnici najekskluzivnijih objekata male privrede ukrašavaju svoje interijere vitražnim lampama i nišama, ogledalima pravljenim po Tifanijevim katalogima, paravanima i sl.

Bez namere da prejudiciramo neke čvršće zaključke, pogotovo bez studioznijeg interdisciplinarnog pristupa, neće biti suvišno postaviti pitanje rađanja neosecesije na jednom širem prostoru Evrope i nisu li dešavanja na našoj teritoriji refleksije ovih pojava.

\* \* \*

Na kraju nekoliko reči o samoj tehnici izrade vitraža. Zahvaljujući tome da postoji sačuvana radionica Stanišić u Somboru sa kraja 19. veka, koja i danas radi na identičan način kao iz prvih godina osnivanja, imamo dobra saznanja o tehnologiji izrade naših vitraža.

Staklo se reže na osnovu ranije pripremljenog kartona u razmeri 1 : 1, a šabloni napravljeni od čvršće hartije boje se u istu boju kao staklo ili se numerišu. Staklo se specijalnim nožem reže po konturama šablona. Ako se radi o slikanom staklu, postupak je isti s tim što će islikani fragmenti biti prethodno pečeni u

posebnoj peći na temperaturi od oko 700 °C. Tako pripremljeni delovi na ravnoj površini stola polako se slažu i sjedinjuju sa olovnim nosačima. Svaki završeni deo vitraža ekserima fiksira se dok se ne pripremi sledeći za postavljanje. Viškovi olova odmah se isecaju i uklanjaju. Kada je slika do kraja složena, cela površina prekriva se retkim gitom koji ima zadatak da popuni sve slobodne pore na spojevima stakla i olova. Posipanjem prpe i njenim trljanjem uklanjaju se svi viškovi gita. Nakon pranja običnom vodom vitraž je definitivno gotov i spreman za postavljanje.

Za naše vitraže korišćeno je više vrsta stakla. Najčešće je u upotrebi:

- staklo antik (površine ravne i glatke, ali se u strukturi vide linije koje služe za bolje prelamanje svetla),
- staklo katedral (jedna strana ravna, dok je druga reljefna),
- opalescentno staklo (slično staklu katedral samo što pored osnovne boje obično ima primesu još jedne ili više boja),
- staklo ornament (reljefno sa ornamentikom),
- staklo signal (najprostije i uglavnom se proizvodi u osnovnim bojama — plavo, crveno, zeleno . . .).

U Jugoslaviji ni jedna fabrika ne proizvodi ove vrste stakla, pa je ono korišćeno na našim vitražima uglavnom iz poznatih evropskih fabrika kao što su Wegla u Frankfurtu, Sen Goblen sur Loar, Murano, Beč itd.

Novo olovo u polugama ili staro sa nekog uništenog vitraža topi se u specijalnoj peći. Mešanjem na temperaturi od otprilike 380 do 550 °C izdvajaju se prljavština i oksidi. Proces traje oko tri sata. Ovako pripremljeno olovo sipa se u specijalni kalup *kokilu* i iz nje se za 2 do 3 sec. vadi gotov odlivak. U posebnoj mašini koja danas radi na struju (nekada na nožni pogon) umetanjem malih delova *bakova* i *redera* i provlačenjem olova kroz njih dobija se veoma precizna profilacija (čak do 3 mil.), potrebna za međusobno povezivanje staklenih delova.

pert panel's recommendations were disregarded by the commune authorities on the suggestion of Aleksandar Sandić (1877—1942), a painter from Bečkerek, a quite influential and authoritative person. Friendship between the two artists was contracted during their studies at the Munich Academy of Painting. Among numerous documents from the legacy of A. Sekulić, a painter, stored in the National Museum in Zrenjanin, there are also letters written by R. Valdec's widow Helena to A. Seklić within the period from 1929 (after R. Valdec's death) until 1941. The letters contain precious data on the fate of particular Valdec's works after his death. In 1926, the King Petar I monument was erected on the central city square. Despite some objections, Valdec succeeded in achieving a realistic form and true artistic level. In 1941, the monument was completely demolished by fascists, with neither a tiny fragment preserved. The monument is known to us only from preserved photos, Project I (Historical Archives of Zrenjanin) and old picture post-cards.

Mateja Kos

#### ROLE AND IMPORTANCE OF HISTORISM IN THE INDUSTRIAL DESIGN IN SLOVENIA

As a style, historicism was quite widely spread in the applied art, ranging from the initially negative attitude of art history through some phenomena determining it as a style. Only in the mid-seventies, a new opinion and re-evaluation of the 19th century art prevailed, when a new stylistic name for that period, i.e. historicism, was adopted.

The age of historicism also entailed eventual evaluation of the principles of mass production, allowed by inexpensive materials and new technologies. All this led to condensation and uptake of the stylistic features as mere outward forms, which in turn resulted in an artistic split between the applied art of the preceding centuries, and the industrial design and production.

All these phenomena left marked traces upon the applied art in Slovenia of the time. Owing to excellent reception by wide audience, the new forms persisted until the beginning of World War I.

Robert Mihailovski  
Dorđi Gramoski

#### THE WORK OF NESTOR ALEKSIEV, A WOOD-CARVER, IN BITOLA AND ITS SURROUNDINGS

Wood-carving in Mijacite, west Macedonia, ended with Nestor Aleksiev (1878—1967), born in Mirčevci near the village of Osoj.

As Ivan Filipov's disciple, he worked in Bulgaria, then in Solun and in numerous churches throughout Yugoslavia.

During the 1903—1906 period, he made an iconostasis for St. John's Church in Kruševac, whereafter he came to Bitola intending to open a wood-carving workshop there. At that time, he made an iconostasis for St. Transfiguration Church in Brusnik (destroyed during World War I). In 1927, he received an order to make a King's Throne for St. Dimitri's Church in Bitola (this throne has been restored and placed in St. Cyril and Methodius' Church in Prilep).

Thereafter, Nestor Aleksiev made a series of small iconostases for St. Gorgi's paraclypote in the premises of the Metropolitan of Prespa—Bitola.

Together with his sons, he worked on iconostases in the restored church of Mother of God's Assumption in Trnovo, destroyed in World War I. Here too, his signature can be seen above the Royal Door.

A synthesis of the wood-carving tradition, and the baroque and rococo influences from West-Europe is characteristic of his works.

Risto A. Paligora

#### WOOD-CARVING IN ST. PETKO'S CHURCH IN THE VILLAGE OF MALOVIŠTE

Wood-carving ornamentation occupies a central place in the 19th century art in Macedonia. One of the last monuments of this type is the large iconostasis in St. Petko's Church in Malovište. According to the Door inscription, it dates from 1892, ascribed to the great wood-carver, Dimitar.

Stylistic content of this iconostasis provides no arguments according to which it could be related to the works of Epirote wood-carvers, who worked in the area of Moskopolje—Metcovo—Janina. Among other works presented in this church, mention should be made of the ambo and proscenium made by the same group of wood-carvers, and of the bishop's throne made by some wood-carver from the Mijacite group of engravers.

Donka Stančić

#### STAINED-GLASS WINDOWS IN NOVI SAD AND ITS SURROUNDINGS

In our country, little has been published about stained-glass windows as works of visual and applied art. Abundance of this fund, especially in the northern parts of the country, can only be speculated. It can be said for sure, though, that they were created in an almost unaltered medieval technique, and that interest in this way of interior enrichment was arisen only in the second half of the 19th century.

Results obtained by studying preserved stained-glass windows in Novi Sad and its surroundings indicate that most of them were made in the first decade of the 20th century and that this production was (not by chance, according to our opinion) closely linked with penetration of Secession in the cities of South Panonia. Between two wars and until a few years ago, there was practically no interest in stained-glass windows, except for few isolated works. Today, along with an increased demand on the market for Secessionist antiquities, we are witnesses to the appearance of numerous handicraft interiors consistently arranged according to the style of Secession or its reminiscences, accompanied by use of stained-glass window decorations (windows, mirrors, niches, lamps, etc).

On 15 sacral and 5 profane buildings, about 250 stained-glass windows have been recorded. Chronologically, they range from 1894 to 1986. Stylistically, eclecticism prevails, followed by Secession and quite individual stylistic expressions. Most of these stained-glass windows were

made by painters from Budapest, those from the Stanišić's workshops from Sombor and, recently, by Jovan Bikicki, a painter from Novi Sad.

Olga Milanović

#### COURSE OF UPDATING THEATER SCENOGRAPHY IN BELGRADE IN THE EVE OF WORLD WAR I

The beginnings of the artistic scenography in the Belgrade Theater were linked to the first years of the 1920ies. Avant-garde events in the European theater reflected in periodicals and daily papers, with ever more professional discussions on the role and place of production and scenography in the modern society. A demand for an updated mise en scène was a fundamental impetus for artistic reformation of the National Theater in Belgrade, initiated in 1911. The course of development of the Belgrade Theater was thus directed towards the artistic, modern and Yugoslav character.

The first professional producer, Andrejev, and a theater painter, Baluzek, the Russian artists influenced by the contemporary German theater, were engaged to improve the production and scenography in the spirit of the current West-European model. Their most significant achievements here were related to the setting of Shakespeare's tragedies *MACBETH* and *CORIOLAN* in 1912, introducing some novelties in the performance of Shakespeare. The production tended to create harmonious unities and ornamental stylization, thus primarily improving the visual sphere of the performance. Concerning artistic scenery, two styles, i.e. naturalism and symbolism, overlapped. These two styles elicited a strong influence upon the development of artistic scenography in Belgrade in the eve of World War I.

Miroslav Timotijević

#### EPHEMERAL SPECTACLES DURING THE SECOND RULE OF PRINCES MILOŠ AND MIHAJLO OBRENOVIĆ

In the course of the second rule of Princes Miloš and Mihajlo Obrenović, i.e. during 1870-ies, ephemeral ceremonies as an artificial ritual of political propaganda underwent considerable development. Leading artistic manpower, primarily Đura Jakšić and Steva Todorović, were engaged in their realization. Thus, Jakšić wrote a number of long panegyrics, abandoning the traditional manner of court adulation and introducing a romantic dynastic mythology of the Obrenović's, primarily associated with the Takovo riot. Todorović and his coworkers designed the ephemeral architectural scenery and pictures from the vast dynastic mythology, relying upon poetry by their literary argumentation. Known through rare sketches and numerous descriptions in daily press of the time, this simple art of ephemeral festivities had persisted to be built upon the same ideas until the beginning of the 20th century, when the exchange of dynasties entailed the introduction of different mechanisms of court propaganda and different consideration of the »utilitas picturae«.

Igor Zabel

#### IMPORTANCE OF SYMBOLISM FOR THE ORIGIN OF ABSTRACTIONIST ART IN SLOVENIA

Attention is first drawn to the reflection of some symbolistic motifs and ideas in visual art of Slovenia in the first quarter of this century, primarily in the works of

authors belonging to the expressionist generation. Importance of symbolistic concepts for the early abstraction self-reflection (Kandinski) is also mentioned. In this context, particular reference is given to Franc Kralj's early experiments, by which he tended to approach abstractionist painting. Attempts are made to explain the impetus which led Kralj towards such painting and the inner self-blockade immanent to such endeavors, by controversial dialectics of the spirit and the matter concepts.

Tomislav Premerl

#### BETWEEN MODERNISM AND AVANT-GARDE Croatian Interwar Architecture

In the modern interwar Croatian architecture, the concepts of the modern and the avant-garde cannot be differentiated, because they actually co-existed in its formation, thus denying the border between them. The avant-garde should not be identified with visual presentation but with an inner instinct and idea that the function creates a new order and a new space, and vice versa, whereby the borders between the esthetic and functional, technical and artistic, as a system of an integral creative interaction, i.e. the only real and recognizable avant-garde, fade away. The avant-garde can be read from its logical and systematic construction tending towards true modernism, excesses being observable only as top achievements, and avant-garde merely as a thought and functional complex of spatial values, not as a forced visual expression. Croatian architecture is modern in a very special way and avant-garde in a specific way too, because we experience and consider it as a specific time value and a work of its own recognizable expression, as a creative period at a sensitive and questionable border between modernism and avant-garde.

Marina Vicelja

#### PENETRATION OF FUNCTIONALISM INTO THE SACRAL ARCHITECTURE OF SUŠAK

At the beginning of this century, penetration of functionalism, a new artistic tendency, could be observed on both sacral buildings and profane, more specifically, residential architecture. But this phenomenon has been quite inadequately recorded in literature. Comprehensive analysis of the sacral architecture of Rijeka and Sušak from the first half of the 20th century has led us to the following conclusions:

1) There are two substantially different town planning morphologies associated with two once separated agglomerations. Thus, while in Sušak the presence of new architectural vocabulary can be observed on sacral monuments, in Rijeka such traces of modern elements are pure rarities; and

2) The functionalistic language was not adopted in total, but only some elements carrying the style were taken over, such as contemporary construction material, simple architectural concepts, elimination of traditional ornamental elements from the space, and adoption of the so-called »hygienic requirements«.

Sušak, a new urban area, underwent an almost unnatural spatial growth at the time. Within the scope of extensive architectural activities, considerable attention was paid