

Prikazi žena u hrvatskoj umjetnosti na prijelazu s 19. na 20. stoljeće

Siništaj, Brigita

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:282203>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-13**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

Prikazi žena u hrvatskoj umjetnosti na prijelazu s 19. na 20. stoljeće

Brigita Siništaj

Mentor: dr.sc. Dragan Damjanović, redoviti profesor

ZAGREB, 2021.

Temeljna dokumentacijska kartica

Diplomski rad

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

PRIKAZI ŽENA U HRVATSKOJ UMJETNOSTI NA PRIJELAZU S 19. NA 20. STOLJEĆE

Depictions of women in Croatian art at the end of the 19th and beginning of the 20th century

Brigita Siništaj

SAŽETAK

Rad se bavi prikazima žena nastalim u hrvatskoj umjetnosti krajem 19. i početkom 20. stoljeća. Rad uključuje istraživanje konteksta vremena, posebno se oslanjajući na društvene i političke promjene koje su uslijedile u spomenutom razdoblju. S obzirom na povezanost književnosti i likovne umjetnosti krajem 19. stoljeća, dio pozornosti se posvetio i utjecaju književnosti na društvo. Također zbog promjene položaja žena u društvu, rad istražuje odnos društva prema novoj ženi i osjećaje koji su se mogli razviti te utjecati na odnos između žena i muškaraca. Središnji dio rada obuhvaća djela nekolicine hrvatskih umjetnika s kraja 19. i početka 20. stoljeća i njihove prikaze žena. Za početak su predstavljene neki od inozemnih umjetnika i njihova djela koja su utjecala na rad naših umjetnika, a potom slijedi analiza djela hrvatskih umjetnika. Na izabranim djelima analizira se umjetnikov pristup oslikavanju ženske figure na temelju teme djela, njezine odjeće i okruženja. Djela su podijeljena u različite skupine s obzirom na temu, odnosno naslov prikaza. Važno je sagledati kako su hrvatski umjetnici prikazivali ženu krajem 19. i početkom 20. stoljeća dok su se paralelno odvijale velike promjene vezane za status žena u društvu.

Rad je pohranjen u:

Rad sadrži: 72 stranice, 83 reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku

Ključne riječi: prikazi, žena, *femme fatale*, *femme fragile*, Judita, Saloma, Bukovac, Medović, portreti supruge, muza

Mentor: Dragan Damjanović, dr.sc., Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Ocjenjivači:

dr.sc. Frano Dulibić, redoviti profesor, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

mag.hist.art. Patricia Počanić, asistentica, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Datum prijave rada: 24.1.2019.

Datum predaje rada:

Datum obrane rada:

Ocjena:

IZJAVA O AUTENTIČNOSTI RADA

Ja, Brigita Siništaj, diplomantica na Istraživačkom smjeru – modul Moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom *Prikazi žena u hrvatskoj umjetnosti na prijelazu s 19. na 20. stoljeće* rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

Zahvale

Zahvaljujem se mentoru prof.dr.sc. Draganu Damjanoviću na iskazanoj podršci i motivaciji za ustrajan rad, strpljenju i vodstvu.

Hvala kolegici i prijateljici Luciji Ljubić za usavršavanje jezika u radu.

Zahvaljujem se kolegici Moniki Junković na tehničkoj i moralnoj podršci.

Izrazito sam zahvalna svojim roditeljima i Ivanu na strpljenju, podršci i motivaciji.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Društveno-politička situacija u Europi na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće	3
2.1. Modernizacija društva i političke prilike u Hrvatskoj u 19. stoljeću.....	8
3. Umjetnička scena u Hrvatskoj na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće	11
3.1. Veze Zagreba s Bečom.....	14
3.2. Veze Zagreba s Münchenom	17
4. <i>Fin de siècle</i> društvo i njegov odnos prema stvarnosti	18
4.1. Položaj žena u društvu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće	27
4.1.1 <i>Pokret Nova žena ("New Woman")</i>	31
5. Prikazivanje žena u europskoj umjetnosti na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće	34
6. Prikaz žena u hrvatskoj umjetnosti na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće	41
6.1. Prikaz <i>femme fatale</i>	41
6.1.1. <i>Prikazi Eve kao femme fatale</i>	52
6.1.2. <i>Žena i ogledalo kao motiv seksualne liberalnosti</i>	56
6.2. Prikaz nemoćnih žena.....	60
6.2.2. <i>Zlostavljane žene</i>	69
6.2.3. <i>Djevojke u snu</i>	74
6.3. Individualni portreti žena	77
7. Zaključak	88
Popis literature	91

1. Uvod

Hrvatska umjetnost od 19. stoljeća počinje ići ukorak s događanjima van svojih granica, dolazi do sudara različitih strujanja potaknutih brojnim civilizacijskim događanjima koja su se posebice istaknula krajem 19. i početkom 20. stoljeća. Riječ je o razdoblju takozvanog *fin de siècle*, koje se najčešće definira kao period između 1895. godine i početka Prvog svjetskog rata, no djela koja će kasnije poslužiti za analizu katkad izlaze iz tog kronološkog okvira. Naime, neka djela su poslužila kao primjeri početaka novih tendencija u umjetnosti, a neka, ona kasnija, primjer su dugog života određenog tipa ili stila prikaza u hrvatskoj umjetnosti. Pregled društveno-povijesnog konteksta Europe pa potom Hrvatske, s kojim započinje istraživanje, nužan je za razumijevanje razdoblja i nastanka stilski bogatog umjetničkog repertoara. Osim toga na temelju definicije povijesnog konteksta pokušat će se približiti društveni okvir zbog česte karakterizacije navedenog razdoblja kao dekadentnog, nazadnog i degenerativnog. U definiranju političko-društvene situacije u Europi tekst je ponajviše oslonjen na djela „France: *Fin de siècle*“ Eugena Webera i „Politics and psyche in *fin de siècle* Vienna“ Carla E. Schorskea koji su se poprilično dotaknuli političke situacije i novonastale društvene podjele.

Kako bi se definiralo politički, društveni i položaj umjetnosti na prostoru današnje Hrvatske koristile su se monografije umjetnika i radovi „Kulturni i intelektualni razvoj Hrvatske u „dugom“ 19. stoljeću“ Dinka Župana, „Artikulacije moderniteta. Institucije, secesije, publika“ Petra Preloga i „Kulturna modernizacija u Hrvatskoj 19. stoljeća“ Cvjetka Milanje. Spomenute karakteristike, dekadencija, nazadnost, degeneracija, poslužile su kao ocjena i onodobne umjetnosti zbog udaljavanja mladih pokreta umjetnika od konvencionalnih akademskih postulata umjetnosti. Zbog toga će se pokušati ukazati na to u kolikoj je mjeri društvo zapravo bilo dekadentno ili izopačeno i kako je došlo do takve ocjene generacije. Posebna će se pažnja obratiti na poznato djelo „Degeneracija“ Maxa Nordaua koji je bio veliki kritičar mladih pokreta u umjetnosti i književnosti. Njemu će se suprotstaviti ulomci književnika koje je kritizirao poput Charlesa Baudelairea ili Oscara Wildea. S obzirom na to da je prikaz žene ključna problematika rada, detaljnije će se ukazati i na položaj žene u društvu, kao i to što se događalo s pogledom na žene u tom periodu. Pri definiranju položaja žena u društvu i promjene s kojima su se žene suočile najviše su korištena djela *A history of private life. From the fires of revolution to the Great War* urednice Michelle Perrot te *History of Women in Europe since 1700*. urednice Deborah Simonon. Pogled na žene na kraju 19. stoljeća počeo se postupno mijenjati što će se odraziti i na sam prikaz žena u umjetnosti.

Nakon povijesno-društvenog okvira slijedi analiza ženskih prikaza. Pri analizi djela, što je ujedno i glavna metodologija rada, najviše se koristilo monografijama hrvatskih umjetnika i doktorskom disertacijom Petre Vugrinec „Simbolizam u hrvatskom slikarstvu“ dok je pri definiranju tipova prikaza i podjele analiziranih djela pomoglo djelo *Idols of perversity: Fantasies of feminine evil in Fin-de-siècle culture* Bram Dijkstre. Izdvojit će se tri pristupa prikazu žena: fatalne žene (*femme fatale*), nemoćne žene (*femme fragile*) i individualni portreti. Kriterij odabira djela prvo je bio da prikazuje ženu, točnije da je žena glavna figura djela, a drugi kriterij bio je vremenski okvir između 1880. i 1920. godine. Za podjelu djela često je bio ključan i njegov naziv kao kriterij za podjelu u skupine ili podskupine. Na primjer – djevojke prikazane u snu smještene su u zasebnu kategoriju odnosno podskupinu fragilnih žena. Također, neki prikazi žena kojima je u nazivu jasno istaknuto o kome je riječ smješteni su pod individualne portrete žena iako možda imaju pokoji karakteristiku *femme fatale* ili *femme fragile*. Nadalje uključen je i pokoji primjer djela koji izlaze iz kriterijem ograđenog vremenskog okvira zato što je stil slikanja određenog slikara ostao prilično nepromijenjen. Unutar prve dvije skupine tipova istaknut će se manje podskupine, koje sadrže tematski i idejno bliske karakteristike, ali se djelomice razlikuju u tretmanu prikaza. Prvo će se prikazati hrvatskim umjetnicima bliski radovi njihovih suvremenika iz europskih umjetničkih centara, mogući izvori i utjecaji za njihove prikaze, a potom će se analizirati i sami radovi hrvatskih umjetnika. Rad problematizira pristup prikazu žena tijekom specifičnog povijesnog perioda koji je obilježen značajnim društveno-političkim promjenama, oslobađanjem umjetnosti od akademskih normi i pluralizmom likovnog izričaja.

2. Društveno-politička situacija u Europi na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće

Razvoj druge industrijalizacije usko se veže za kasno 19. stoljeće koje na prijelazu u 20. poprima i atribut „moderno doba“ zbog siline razvoja novih tehnologija, ali i znanosti.¹ Naime, druga industrijalizacija ili druga industrijska revolucija period je između 1870. i 1914. godine koji je obilježen snažnim razvojem postojeće industrije i širenjem nove te rastom gospodarstva.² S obzirom na geografsko širenje industrijalizacije, dominacija Velike Britanije na području industrije opada, a druge zemlje europskog kontinenta postaju konkurenti – u čemu se prvenstveno istaknula Njemačka.³ Modernost potaknuta razvojem tehnologije i znanosti počela se povezivati s kontekstom vizije o boljoj budućnosti. Zbog toga centralno mjesto u razvoju moderne Europe zauzima obrazovanje i rast broja obrazovanog stanovništva. Primjetno je istaknuto ulaganje u razvoj znanosti, a znanosti su onda utjecale na društveni razvoj. Sve nove spoznaje do kojih se dolazilo omogućavale su osvještavanje novih potencijala modernog društva. Upravo zato što „novi potencijali društvu omogućavaju razvoj ideja koje će dovesti čovjeka do novih spoznaja“,⁴ novonastalo društvo dinamično izmjenjuje i preoblikuje društvene vrijednosti. Između ostalih ideja koje su se razvile tijekom dugog 19. stoljeća važno je naglasiti one o slobodi, individualnosti, autonomiji, jednakosti i pravičnosti.⁵ Upravo će se ove značajke prepoznati kao jedne od ključnih karakteristika različitih umjetničkih pokreta s kraja 19. stoljeća, stoga se može primijetiti utjecaj modernog i na umjetnost. Ondašnji stanovnici povezali su slične karakteristike u razvoju industrije i tehnologije s događanjima u umjetnosti zbog čega su počeli upotrebljavati istu „mjernu jedinicu“, odnosno izraz *moderno*, kako bi razlikovali društvene vrijednosti ranijeg 19. stoljeća s vrijednostima razvijenim u zadnjim desetljećima.⁶

Moderni period često se definira kao razdoblje od 1895. godine, a njegov kraj označava početak Prvog svjetskog rata 1914. godine.⁷ Moderni period karakterizira izraženija aktivnost kapitalizma, tehnologije i industrije, urbanizacije i rastuća srednja klasa. Tako industrijska revolucija, koja je započela krajem 18. stoljeća, doseže svoj vrhunac upravo krajem 19. stoljeća. Neke od posljedica industrijske revolucije su pojava nove društvene klase, novog načina života te posljedica promjena društvenih i ekonomskih odnosa unutar skupina. Naime, razvoj

¹ Christopher Clark, 2012., str. 187.

² Joel Mokyr, 1999., str. 2.

³ Joel Mokyr, 1999., str. 13.

⁴ Gerard Delanty, 2015., str. 18.

⁵ Christopher Clark, 2012., str. 174.

⁶ Parme Giuntini, 2015., str. 2

⁷ Krešimir Nemeč, Marijan Bobinac, 1997., str. 84.

kapitalizma, čija je glavna odrednica masovna proizvodnja, a njen cilj postići što veću potrošnju i posljedično – zaradu, utjecao je na smjer kretanja obrazovanja te na napredak i razvoj društva. Razvoj tvornica (središta masovne proizvodnje) privlači stanovništvo sela i manjih gradova u velike urbane sredine. Zbog toga dolazi do pojačanog širenja gradova odnosno urbanizacije. Urbanizacija oblikuje novu kulturu naspram dotadašnje koja se temeljila prije svega na poljoprivrednom načinu života. *Melting pot* građanskog i seoskog stanovništva izazvao je prekid s dotadašnjim vrijednostima i kulturološkim obrascima ponašanja.⁸ Usporedno sa svim tim novitetima, što s novim društvenim poretkom, što s tehnološkim razvojem, nastali su i razni društveni problemi kao što je porast otuđenja, zločina, prostitucije ili, na primjer, porast masovne, ali ne i kvalitetne, proizvodnje koja je pak narušila stabilnost postojanja manjih obrtnih radnji.⁹ Nadalje, sam sistem velike tvorničke proizvodnje gdje je svatko usmjeren na svoj djelić posla i okruženje u kojem nema povezanosti između proizvođača, radnika i potrošača kao i sve veći jaz između siromašnijih i bogatijih skupina rezultirao je depersonalizacijom i anksioznošću dijela stanovništva. Nedostatak odnosa između radnika i njihovog nadređenog uzrokovan brzinom i masivnosti proizvodnje te intenzitetom rada stvorio je snažnu barijeru među stanovništvom. Osim toga takva proizvodnja i takvi odnosi bili su temelj kasnijih radničkih ustanaka i pojave novih političkih ideologija.¹⁰

Nove revolucije koje su se odvijale sredinom 19. stoljeća dodatno su pridonijele transformaciji svijeta. Pitanja poput demokratskog društvenog uređenja, građanskih prava kao i nacionalne pripadnosti aktualizirala su se diljem Europe. Tako primjerice radnici počinju dobivati određenu zaštitu i prava koja su bila nepoznanica do pred kraj 19. stoljeća.¹¹ Otkrića na različitim poljima znanosti također su uzroci društveno-političkih promjena. Posebno se to očituje u sumnji prema tehnološkom napretku, strojevima ili pak u razvoju psihoanalize i interesu za proučavanje duševne strane čovjeka. Novi način života utjecao je i na obiteljski život. Sve su žene i dalje bile vezane za dom i kućanske obveze. Ako su i radile, radile su poslove koji su se mogli odvijati kod kuće. Rijetko su izlazile samostalno, van vlastitog doma, bez pratnje muškarca. Ideal obitelji smatrao se nedodirljivim, a ženina glavna uloga bila je održavanje odnosa između članova obitelji, održavanje obiteljskog duha te održavanje kućanstva.¹²

⁸ Eugen Weber, 1989., str. 60

⁹ Eugen Weber, 1989., str. 27

¹⁰ William A. Pelz, 2016., str. 84

¹¹ William A. Pelz, 2016., str. 83.

¹² Kathy Peiss, 1991., str. 818.

Kako je industrijalizacija utjecala na društvo uočava se u pojavi raznih društveno-umjetničkih pokreta, kao što je između ostalog i poznati *Arts & Crafts* pokret nastao u Velikoj Britaniji. Pokret je započeo svoje djelovanje borbom protiv tvorničke masovne proizvodnje te se zalagao za očuvanje obrtnika i ručno rađenih proizvoda. Kroz pokret obrtnici počinju dobivati viši status, odnosno status umjetnika. Obrtnici-umjetnici zajedno se protive standardiziranoj tvorničkoj proizvodnji i zalažu se za to da ona bude slobodnija i prirodnija. Pokret je imao popriličan odjek i u ostatku Europe što se vidi u pojavi njegovih pandana. Autor knjige o kulturi 19. stoljeća, Hannu Salmi, definirao je duh tog vremena kao doba „kulturalne standardizacije i anksioznosti“ kojeg je oblikovala homogenizacija proizvodnje.¹³ Nesumnjivo je kako je masovna proizvodnja unijela strah od gubitka međusobnog razlikovanja i jedinstvenosti radova malih obrtnika. Salmi također ističe kako se u 19. stoljeću oblikovala karakterizacija umjetnika kao buntovnika koji se protivi uniformiranosti i standardizaciji. Takve predrasude prema umjetnicima logičan su kontinuitet proizašao nakon pokreta poput *Arts & Crafts* ili austrijskog pandana *Wiener Werkstätte* koji su se protivili ideji standardizacije primijenjenih umjetnosti. Nadalje autor se osvrće i na važnu ulogu fotografije i filma zbog kojih je, smatra, „individualnost postala objektivirana“.¹⁴ Krajem stoljeća počinje se razvijati i filmska umjetnost koja u ljudima pobuđuje niz emocija – od straha i anksioznosti do uzbuđenja. Osim toga tu su i dvije teorije usko vezane za ljudsko poimanje svijeta, čovječanstva i vlastitog postojanja: Darwinova teorija o evoluciji i Freudova teorija o ljudskoj osobnosti vođenoj nesvjesnim.¹⁵ Naposljetku, psihologija i psihoanaliza grane su koje igraju važnu ulogu u kreiranju stava ondašnjeg stanovništva o shvaćanju osobnosti i individualnosti pojedinca.¹⁶

S obzirom na sva strujanja svijetom, europskim kulturnim poljem zavladała je umjetnost koja se, sukladno moralnim nazorima toga vremena, smatrala lišenom morala te su je kritičari prozivali dekadentnom, nemoralnom i histeričnom. Takva umjetnost se opisuje i kao „ekstremni oblik simbolizma“.¹⁷ Sam termin dekadencija često se koristi i u opisivanju kraja 19. stoljeća. Razni pokreti umjetnosti dekadencije poput esteticizma ili simbolizma koji se odražavaju primjerice u umjetnosti preraphaelita i teže idealnoj ljepoti, ne samo žene nego općenito atmosfere života, oslanjaju se na srednjovjekovne i ranorenesansne motive i elemente

¹³ Carol E. Harrison, 2010, str. 1265.

¹⁴ Carol E. Harrison, 2010., str. 1265.

¹⁵ Carolyn Burdette, <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/post-darwin-social-darwinism-degeneration-eugenics> pristupila 18-10-2020

¹⁶ Brigit Lang, 2017., str. 56.

¹⁷ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/decadence> pristupila: 18-10-2020

te na mitološke teme. S druge strane simbolizam i esteticizam unutar pokreta secesije koja se pak trudi posve prekinuti veze s historicističkim idejama također su smatrani dekadentnim u očima stare škole, odnosno – Akademije. Težnje umjetnika i predstavnika tih pokreta često su bile kritizirane zbog navodnog nedostatka morala. Naime prijelaz iz 19. u 20. stoljeće, kao što se može zaključiti iz svega navedenog, obilježio je cijeli niz promjena zbog kojih će doći do izraženog individualiteta i pluralizma sloboda što u konačnici rezultira pojavom oslobađanja od društvenih konvencija i uvođenja inovacija.¹⁸

Revolucija 1848./1849. godine još je jedan događaj ključan za razumijevanje promjena i društvene situacije krajem stoljeća. Spomenutu revoluciju obilježio je potpuni raskid s feudalizmom te pojava liberalnijih politika. Uz pomoć ekonomskih reformi ona je pridonijela i daljnjem razvoju građanskog društvenog sloja, ali i buđenju nacionalnih osjećaja.¹⁹ Međutim, razvoj koji je revolucija potaknula nije se svugdje u Europi ostvario jednakim tempom i na jednaki način. Novonastale društvene podjele u Austriji drukčije su se razvijale nego u Velikoj Britaniji i Francuskoj. U trenucima pojačanog buđenja nacionalnih osjećaja i liberalne politike, višenacionalna Habsburška Monarhija teško je održavala svoje jedinstvo. Talijanske pokrajine teže oslobođenju od austrijskog pritiska, Mađari žele vlastitu državu, a slavenski narodi teže ravnopravnosti.²⁰ S druge strane srednja klasa same Austrije nije bila dovoljno snažna ili možda voljna da uspije u potpunom svrgavanju aristokracije s vlasti. Stoga je društvo, osim što je još uvijek ovisilo o vrhu monarhije, očuvalo važnu ulogu aristokracije kao čuvara jedinstva naroda.²¹ Zastarjelo političko uređenje u Austriji, čije je društvo odano sustavu monarhije, gubilo je snagu. Ono nije pokazivalo zainteresiranost za promjene i događaje koji su uslijedili nakon revolucije polovicom 19. stoljeća (one 1848.). Srednja klasa više je težila poistovjećivanju s aristokracijom nego njezinom svrgavanju s vlasti,²² pa je stoga i na polju umjetnosti ostala postrani i češće se okretala uživanjima i pokušajima asimilacije u visoku kulturu te se koncentrirala na lijepe stvari razvijajući poseban osjećaju za estetiku. Tako Carl Schorske dijeli mladu generaciju austrijske buržoazije na „dvije grupe vrijednosti“ koje su oblikovale novu svijest i kulturu: na grupu koja slavi vrijednosti „estetike“ te na grupu vođenu „moralom i znanošću“.²³ Veću pozornost pridaje grupi „estetike“, naspram grupi „morala i

¹⁸ Michael Florisoone, 1938., str. 275.

¹⁹ Gary B. Cohen, 2007., str 247.

²⁰ Vinko Zlamalik, 1984., str. 5

²¹ Carl E. Schorske, 1961., str 931.

²² Carl E. Schorske, 1961., str 932.

²³ Carl E. Schorske, 1961, str 933.

znanosti“ jer, tvrdi, potonja nije dala jedinstven karakter austrijskom društvu.²⁴ U estetsku grupu autor svrstava kulturu austrijske više srednje klase koja se trudila asimilirati u društvo aristokracije putem umjetnosti i kulture razvijajući ukus po uzoru na plemstvo. Upravo je ta buržujaska grupa „estetske kulture“ razvila određeni i jedinstveni ukus pa i senzibilitet po pitanju umjetnosti i drugih kulturnih sfera. Stoga su, Schorske zaključuje, Austrijanci postigli najveće uspjehe upravo u primijenjenim i izvedbenim umjetnostima.²⁵

Umjetnost se nije povezivala s politikom, dapače izbjegavalo se ikakvo obvezivanje na društveno-politički angažman. Na taj način umjetnici su izolirani od društva, a spona između umjetnika i društva slabe zbog čega se umjetnici osjećaju odvojenima od stvarnosti. Takva atmosfera pridonijela je razvoju dekadencije koja je već osvajala druge europske metropole. Osim toga, takva situacija navela je skupine umjetnika mlađe generacije da se odupru ustaljenoj atmosferi predlažući nova rješenja u umjetnosti i pokušavajući utjecati na institucije objavom nove estetike, odnosno – usmjeravanjem pažnje na estetiku. Upravo će stasanje novih generacija u politički nezainteresiranom i neaktivnom umjetničkom miljeu imati važnu ulogu u njihovom umjetničkom oblikovanju. Mlađa generacija će se oblikovati u „kulturne junake srednje klase“ krajem 19. stoljeća.²⁶ Vezano za nove ideje i umjetnički izričaj, može se istaknuti lik i djelo Gustava Klimta i njegovog nauma da u umjetnost unese „nelagodu prolaznosti i seksualnosti i ljudsku psihu“ suprotstavljajući se akademskom moralizmu i religioznoj tradiciji.²⁷ Upravo je Klimt jedan od pokretača generacije „mladih“ protiv akademskog historicističkog eklekticizma. Intenzitet novih pokreta mladih generacija u ključnim umjetničkim centrima u kojima su se našli i neki naši umjetnici kao učenici na akademijama značajno je obilježio njihovo stvaralaštvo. Kretanje umjetnika i upijanje novih ideja te prenošenje tih ideja hrvatskom društvu bilo je pokretačkog i proaktivnog karaktera s ciljem suzbijanja „starih“ normi.²⁸

²⁴ Carl E. Schorske, 1961., str. 933

²⁵ Carl E. Schorske, 1961., str. 934.

²⁶ Carl E. Schorske, 1961., str. 934.

²⁷ Alexa Gotthardt, “What you need to know about Gustav Klimt” na: *Arsty.net*, 2018.

²⁸ Krešimir Nemeč, Marijan Bobinac, 1997., str. 85.

2.1. Modernizacija društva i političke prilike u Hrvatskoj u 19. stoljeću

Devetnaesto stoljeće u Hrvatskoj, kao i drugdje u Europi, obilježilo je intenzivnije buđenje nacionalne svijesti.²⁹ Hrvatski narodni preporod tijekom prve polovice 19. stoljeća jedan je od pokretača promjena vezanih za društveno-političku situaciju Hrvatske u Habsburškoj Monarhiji. Proces „buđenja“ nacionalnih osjećaja posebno se istaknuo u Habsburškoj Monarhiji zbog njezinog multinacionalnog sastava stanovništva. Gotovo svi narodi Monarhije preplavljeni su nacionalnim stremljenjima. Rađaju se ideje o autonomiji Hrvatske, osnivaju se političke stranke koje uvrštavaju nacionalne ideje u svoj program i pokušavaju se započeti pregovori s Bečom kako bi se stvorili novi, za Hrvatsku povoljniji uvjeti te kako bi se promijenila njezina pozicija u Monarhiji.³⁰

Osim oblikovanja nacionalnih osjećaja dolazi i do drugih društvenih procesa poput institucionalizacije, sve izraženije industrijalizacije, uvođenja društveno-ekonomskih reformi zbog čega pak dolazi do nestanka feudalnog uređenja društva. Sve navedene pojave zajedno tvore proces modernizacije, koji se gotovo paralelno događa u cijeloj Europi pa tako i u Hrvatskoj. Hrvatska je bila rascjepkana i nejedinstvena zemlja unutar Monarhije, što je usporilo put k modernizaciji i liberalnijoj politici.³¹ Zbog svog geopolitičkog položaja periferije ili „polu-periferije“³² Hrvatske, ali i same Austro-Ugarske Monarhije, aktivnosti hrvatskih predstavnika koji su se zalagali za jedinstveno vodstvo i modernizaciju hrvatskih područja često su bile usporavane i u austrijskom i u ugarskom dijelu Monarhije.³³ Zbog toga i dolazi do nejednakog razvijanja hrvatskih zemalja. Ipak ne može se reći da su hrvatski prostori bili potpuno lišeni gore navedenih pojava modernizacije. Najbolje se to vidi po odlasku seoskog stanovništva u gradove, pojavi industrijalizacije, pojavi strojeva u gospodarstvu i drugim karakteristikama modernizacije.³⁴ Cvjetko Milanja u analizi modernizacije spominje grad kao jedinicu modernizacije i prema tome zaključuje njezinu razinu dosega. Zaključak je kako je i urbanizacija tekla usporeno što je proporcionalno političkoj situaciji, odnosno kočenju političkih programa koji su težili hrvatskoj autonomiji.³⁵

²⁹ Cvjetko Milanja, 2012., str 58

³⁰ Josip Bratulić, 2018., str. 182.

³¹ Cvjetko Milanja, 2012., str 60

³² Isto, str. 57

³³ Cvjetko Milanja, 2012., str. 60

³⁴ Arijana Kolak Bošnjak, „Struktura hrvatskog društva u 19. stoljeću i razvoj građanskog društva“, str 146.

³⁵ Cvjetko Milanja str 63

Godina 1848. često se spominje kao ključna godina jer je zamjetan prijelaz k modernizaciji kako u svijetu tako i u Hrvatskoj.³⁶ Tada je u Hrvatskoj ban bio Josip Jelačić, a njegovi pokušaji sjedinjenja hrvatskih zemalja i uvođenja standardnog hrvatskog jezika, iako kratkotrajni, bili su značajni u pomaku prema modernim stremljenjima. Jelačić je ukinuo i kmetstvo čime je potaknuo protok ljudi i dobara, a taj njegov potez smatra se jednim od ključnih za unapređenje gospodarstva.³⁷ Unatoč svemu, bečke vlasti su i dalje bile te koje su odlučivale do kojeg će stupnja dopustiti modernizaciju. Prema interpretaciji dijela povjesničara njima nije bilo u interesu stvoriti konkurenciju pa se napredak kočio smanjivanjem novčanih sredstava, usporavanjem procesa odobravanja prijedloga i sličnim postupcima.³⁸ Kočenje napretka posebno se istaknulo u razdoblju Bachovog apsolutizma.

Nakon razdoblja Bachovog apsolutizma i Nagodbe s Ugarskom 1868. godine, neki se procesi oživljavaju. To se posebno vidi po otvaranju raznih institucija, poput čitaonica ili knjižnica, potom obrazovnih i kulturnih institucija kao što su sveučilište, kazalište i muzeji te po razvoju izdavačke djelatnosti na hrvatskom jeziku.³⁹ Jedan je ban odigrao ključnu ulogu u omogućavanju modernizacije upravo u vidu razvoja obrazovnih institucija – Ivan Mažuranić. Za vrijeme svog banovanja u razdoblju od 1873. do 1880. godine stvorio je preduvjete za razvoj građanskog staleža koji je bio toliko ključan za ostvarivanje preporodnih ideja i ideja modernizacije. U razdoblju Mažuranićeveog mandata, ali i nakon njega, pojačane su političke aktivnosti u svrhu razvoja obrazovnog sistema na hrvatskom jeziku.⁴⁰ Jezik se u tom periodu pokazao kao vrsta oružja u borbi protiv kolonizatorske politike Beča i Pešte.

U Dalmaciji je taj pritisak Monarhije posebno vidljiv ponajviše po pokušajima sprječavanja ujedinjenja s pokrajinama nastanjenim Hrvatima.⁴¹ Međutim, u posljednjem desetljeću 19. stoljeća, pa i nešto ranije, hrvatski jezik postaje sve prisutniji u obrazovanju.⁴² Važno je naglasiti kako obrazovanje od 1868. godine dolazi u ruke Sabora pa Crkva gubi utjecaj u njemu.⁴³ Iako je Mažuranićeva agilna reformatorska politika usporena krizom i političkom situacijom kao i njegovom ostavkom 1880. godine, svejedno je nastavljen napredak kako na

³⁶ Arijana Kolak Bošnjak, 2016., str 145.

³⁷ Cvjetko Milanja, 2012., str. 65

³⁸ Cvjetko Milanja, 2012., str. 72

³⁹ Cvjetko Milanja, 2012., str. 98.

⁴⁰ Cvjetko Milanja, 2012., str. 99

⁴¹ Josip Bratulić, 2018., str. 183.

⁴² Dinko Župan, 2016., str. 290

⁴³ Cvjetko Milanja, 2012., str. 101

polju razvoja industrije, tako (i u još većoj mjeri) u obrazovanju te u osnivanju raznih zavoda, škola i udruga.⁴⁴

Obrazovne, kulturne i druge institucije utemeljivane su i prije druge polovice 19. stoljeća u Hrvatskoj, ali nakon 1848. godine jača interes za njihovim umnažanjem. S obzirom na to da feudalizam polako odlazi u povijest – i da na snagu stupa novo društveno uređenje – pojavila se drugačija socijalna svijest temeljena na nacionalnosti. Pod utjecajem stvaranja nacionalnih identiteta narodi poput Talijana započinju proces odvajanja od Monarhije. Potaknute takvim prilikama i hrvatske su se zemlje odlučile na pokušaje ujedinjenja svog razasutog teritorija te njegove integracije. Poticaj osnaživanju ideje o ujedinjenju i nacionalnom identitetu pridonosi i razvoj prvih modernih političkih stranaka koje se zalažu za različita rješenja po pitanju uređenja Hrvatske u odnosu na Dvor. Pokušaji ujedinjenja odrazili su se i na osnivanje institucija koje će pomoći educirati stanovništvo i tako osvijestiti nove ideje u njemu. S obzirom na to da je već bila poznata moć sustavnog obrazovanja ono tijekom 19. stoljeća dobiva ulogu socijalizacije, ali i važnu ulogu uvođenja hrvatskog standardnog jezika.⁴⁵ Jezična politika bila je važan čimbenik za uspješno ostvarenje ideje o ujedinjenju prostora naseljenih Hrvatima. Ona posebice dolazi do izražaja od 1860. godine kada se hrvatski jezik uvodi kao službeni i nastavni jezik.⁴⁶ Standardizacija jezika također je bila ključan element u ostvarivanju ideje ujedinjenja zemalja, posebno zato što su jedni od najvažnijih nositelja ideja bili književnici i povjesničari.⁴⁷

Daljnji razvoj nacionalne svijesti i modernizacije hrvatskih zemalja nije utihnuo ni za vladavine bana Karla Khuena-Hédervárya čiji je mandat u trajanju od dvadeset godina (1883.-1903.) obilježen mađarizacijom i cenzurom, ali i urbanizacijom te industrijalizacijom.⁴⁸ Devedesete godina 19. stoljeća karakterizira gospodarsko i kulturno napredovanje hrvatskih zemalja. Vidljivo je to po brojnim ostvarenjima te po pretvaranju Zagreba u pravu urbanu sredinu. U suradnji s agilnim Izidorom Kršnjavim, koji je u vrijeme njegova mandata, 1891. – 1896., bio predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu, ban Khuen-Héderváry pokreće cijeli niz projekata. U vrijeme te suradnje otvaraju se škole, grade se i obnavljaju sakralni prostori (na primjer katedrala u Zagrebu), formiraju se umjetnička društva te uređuju njihovi izložbeni i radni prostori.⁴⁹ Ključnim se pokazalo osnivanje „Društva hrvatskih umjetnika“ na čiju je

⁴⁴ Dinko Župan, 2016., str. 273.

⁴⁵ Dinko Župan, 2016., str. 276.

⁴⁶ Isto, str. 278.

⁴⁷ Josip Bratulić, 2018., str. 185.

⁴⁸ Ladislav Heka, 2016, str. 1069.

⁴⁹ Ladislav Heka, 2016, str 1070.

molbu izgrađen Umjetnički paviljon.⁵⁰ Zanimljivo je da su u razdoblju vladavine promađarskog bana, čija politika jednim dijelom ipak nije bila pogodna za hrvatsko jedinstvo, upravo umjetnici, a potom i književnici bili glavni pokretači nacionalnih osjećaja i akcija. Aktivno su se zauzimali za isticanje hrvatskog jedinstva što se može pratiti i na izložbama u Budimpešti (1896.) i Kopenhagenu (1897.). Naši su se umjetnici na tim izložbama uspjeli izboriti za poseban hrvatski paviljon i izložbenu prostoriju.⁵¹ Osim kulturno-društvenog aspekta potaknut je razvoj poljoprivrede i industrijalizacije. Točnije, poticala se modernizacija i hrvatskih zemalja barem u okvirima u kojima je to dopuštala vlast.⁵²

3. Umjetnička scena u Hrvatskoj na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće

U posljednjem desetljeću 19. stoljeća književnost i likovna umjetnost otvorile su mogućnost za aktivno djelovanje u korist hrvatskih interesa. Čini se da tada vladajući Khuenov režim nije do kraja uviđao potencijalni utjecaj kulturnih djelatnosti jer su umjetnici i književnici prilično slobodno izražavali svoj politički stav. Naime, u drugoj polovici 19. stoljeća, a posebice tijekom zadnjih desetljeća, povećava se broj časopisa, kritičkih eseja i raznih društava u kojima se polemiziralo o aktualnim problemima u društvu.⁵³ Nove ideje mogu se primijetiti i u duhu književnog „novog romantizma s nacionalnim elementima“ ili simbolizma⁵⁴, no jači su utjecaj imali kritički osvrti na temu političko-društvenih problema.⁵⁵ Uz stanovit angažman književnika, primjetan je i onaj mlade generacije umjetnika u zagovaranju stava sve većeg dijela stanovništva koji se protivi režimu, a zalaže se za neovisnost. Romantičarski i nacionalni sentimente posebno su zahvatili građanski sloj koji u to doba doživljava legitimaciju u društvu. Unatoč tome, Khuen-Héderváry je ustrajao u svom naumu da pacificira Hrvatsku što se odražava i u načinu na koji ju je predstavio kralju i caru Franji Josipu 1895. godine. Posebno se istaknula gesta dovođenja mađarskog pijeska ispred nove zgrade Hrvatskog narodnog

⁵⁰ Dinko Župan, 2016. str 305

⁵¹ Vinko Zlamalik, 1984., str. 76.,78.

⁵² Cvjetko Milanja, 2012., str. 73.

⁵³ Cvjetko Milanja, 2012., str 92.

⁵⁴ Jože Pogačnik 1991., str. 43

⁵⁵ Nikola Tomašegović, 2019., str 226.

kazališta u Zagrebu kao dokaz pokorene Hrvatske.⁵⁶ Taj je potez zapravo predstavljao provokaciju neistomišljenicima promađarske frakcije. Khuen je tim potezom izazvao demonstracije i spaljivanje mađarske zastave na glavnom zagrebačkom trgu na kojima su sudjelovali i studenti. Upravo 1895. godinom i činom spaljivanja mađarske zastave kao i nizom drugih događaja (otvaranje HNK) često se označava početak moderne i u Hrvatskoj.⁵⁷ Naravno da je definiranje početka moderne diskutabilno i da su se moderne ideje počele razvijati još i prije ove ključne godine, ali radi lakše orijentacije ona će poslužiti kao polazna točka. Značajno je bilo sudjelovanje i studenata u protestima jer su oni imali važnu ulogu u uspostavljanju veza Zagreba s ostatkom Europe. Studenti su, naime, nakon paljenja zastave kažnjeni suspenzijom sa Zagrebačkog sveučilišta, pritvoreni ili čak protjerani. Zbog toga su bili prisiljeni otići na studij u inozemstvo, a centri u kojima su se najviše okupljali bili su Beč i Prag.⁵⁸ Tako će početi jačati društva studenata van domovine koja će časopisima prenositi nove ideje, programe i vlastita stajališta vezana za društvo, kulturu ili politiku. Daljnjim nemirima postignuta je polarizacija u društvu kao i preispitivanje političke situacije. Takvo stanje u društvu odrazilo se na kulturnu i umjetničku scenu u obliku otpora prema akademizmu i konvencionalnim učenjima. Osim toga, sve aktivnija mladež i buđenje nacionalne svijesti otvorit će mogućnosti za pojavu novih umjetničkih društava s izrazito politički razvijenim programom.⁵⁹

Umjetnička scena u Hrvatskoj u drugoj polovici 19. stoljeća preoblikuje se iz siromašne scene kojom često vladaju putujući umjetnici i pokoji obrtnik-umjetnik u aktivnu umjetničku scenu s programom i institucionaliziranom umjetnošću. Naime, prva polovica 19. stoljeća u hrvatskoj umjetnosti obilježena je uglavnom stranim putujućim majstorima koji su slikali po narudžbama bogatijeg stanovništva ili Crkve i to uglavnom portrete i djela religijske tematike.⁶⁰ Početkom ilirizma i preporodnih programa započinje aktivnije problematiziranje nedostatka samosvijesti, integrirane narodne kulture i jedinstvenog književnog jezika među građanstvom hrvatskih zemalja.⁶¹ Upravo u tom periodu započinje otvaranje raznih kulturnih institucija, pokretanje časopisa i društava o kojima je već bilo riječi. Trebalo je nekoliko godina dok se, uz pomoć preporodnog programa, nije oformilo osviješteno i obrazovano stanovništvo. Zbog toga se tek od šezdesetih i sedamdesetih godina 19. stoljeća može pratiti početak oblikovanja hrvatske umjetničke scene koja će sudjelovati i u oblikovanju društvene i kulturne svijesti te u

⁵⁶ Krešimir Nemeč, Marijan Bobinac, 1997., str. 85.

⁵⁷ Cvjetko Milanja, 2012., str. 27.

⁵⁸ Krešimir Nemeč, Marijan Bobinac, 1997., str. 85.

⁵⁹ Grgo Gamulin, 1995., str. 33

⁶⁰ Dinko Župan, 2016., str. 302.

⁶¹ <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=26455> pristupila: 29-3-2021

stvaranju otpora postojećem uređenju.⁶² Osim toga u tom se periodu nastoji približiti široj publici i oblikovati umjetnost pristupačnu za građanstvo. Često se posezalo za historijskim prikazima jer su bili prikladna vrsta za oslikavanje narodne mitologije.⁶³ Umjetnička djela povijesne i mitološke tematike poslužila su i kao medij za osvještavanje nacionalnih interesa te za kulturno ujedinjenje stanovništva politički razjedinjenih teritorija na kojima su živjeli Hrvati.⁶⁴

Od druge polovice 19. stoljeća dolazi i do institucionaliziranja umjetnosti, a to znači da dolazi do otvaranja institucija obrazovnog karaktera, pokretanja raznih društava, čitaonica i časopisa. Program institucionaliziranja umjetnosti najizraženije se odvijao u Zagrebu.⁶⁵ Povećava se broj studenata koji će, osim u Zagreb, odlaziti na studij ili na usavršavanje i u druge gradove Monarhije, poput Beča, Praga i Münchena. Iz tih će se gradova dalje povezivati s drugim umjetničkim centrima što će biti važno u pogledu razmjene iskustava. Tako će se stvoriti umjetnička umreženost pomoću koje će se prenositi ideje prema Hrvatskoj. Studenti će na inozemnim studijima postati svojevrsni most u prijenosu informacija i novih spoznaja. Među takvim studentima istaknuo se Vlaho Bukovac i njegovo iskustvo Pariza koje će odigrati važnu ulogu u sudaru starih i mladih u kontekstu razvoja moderne misli u hrvatskoj umjetnosti.⁶⁶ Bukovac dolazi u Zagreb kao „pionir francuske umjetnosti“ i preuzima ulogu učitelja impresionističkih tendencija, ali i agilnog organizatora Društva hrvatskih umjetnika, izložaba i utemeljitelja moderne.⁶⁷ Usto, svojom utjecajnošću uspijeva kreirati ukus publike i uopće utjecati na razvoj publike. Nadalje, kako se status Zagreba kao središta ubrzano razvija zbog aktivnijeg ulaganja u razne sektore, što uključuje i sektor kulture, dolazi do pojačane umjetničke produkcije.⁶⁸ Jedna od ključnih osoba u pokretanju niza projekata je svakako Izidor Kršnjavi. Istaknuo se pokretanjem obnove Društva umjetnosti (1878.), utemeljenjem muzeja, škola, priređivanjem izložaba i drugih brojnih akcija kojima se poticalo kulturno uzdizanje stanovništva.⁶⁹ Kršnjavi je u Društvu umjetnosti, kao njegov glavni pokretač, bio dovoljno slobodan nametati stil rada umjetnika. Iako je bio ključna figura za „društvenu afirmaciju, materijalnu neovisnost i punu samosvijest“ umjetnika, jednako tako je bio osoba koja je na

⁶² Grgo Gamulin, 1995, str. 28.

⁶³ Grgo Gamulin, 1995., str. 23.

⁶⁴ Dinko Župan, 2016., str 304.

⁶⁵ Cvjetko Milanja, 2012., str. 99

⁶⁶ Grgo Gamulin, 1995., str 52.

⁶⁷ Vera Kružić-Uchytel, 2016., str 215.

⁶⁸ Irena Kraševac, Željka Tonković, 2016., str. 203.

⁶⁹ Tonko Maroević, 1981., str. 44.

određen način sprječavala umjetničku slobodu.⁷⁰ Zbog toga će i doći u sukob s Bukovcem i drugim umjetnicima mlađe generacije. Njihov sukob će rezultirati odvajanjem dijela umjetnika iz Društva umjetnosti i stvaranjem Društva hrvatskih umjetnika.

Među važnim projektima za afirmaciju naših umjetnika ističu se izložbe jer je uz pomoć njih rad hrvatskih umjetnika postao vidljiv široj publici unutar i van granica Hrvatske i Monarhije. Spomenute su dvije velike izložbe u Budimpešti i Kopenhagenu na kojima je Hrvatska imala vlastiti paviljon, odnosno dvoranu, a sve više se ističe Zagreb kao izložbeno središte čemu osobito pridonosi otvaranje Međunarodne umjetničke izložbe 1891. godine.⁷¹ S druge strane gostovanja na izložbama po Europi isticala su suvremenost i relevantnost umjetnika s naših područja, a sami umjetnici su upoznavali tijekom europske umjetnosti. Svjedočanstva raznih stranih kritičara umnogome govore koliko su djela hrvatskih umjetnika zapravo bila aktualna, progresivna i privlačna onodobnoj publici i stručnjacima.⁷²

3.1. Veze Zagreba s Bečom

S obzirom na to da su hrvatske zemlje ipak bile dio višenacionalne monarhije sa središtem u Beču, prijenos informacija iz drugih središta Europe poprilično je ovisio o odnosima s Bečom. S druge pak strane, Beč kao kulturno i likovno središte srednje Europe zbog svoje blizine neizbježno, posredno ili neposredno, odašilje nove impulse. Naime, u Beču u posljednjim desetljećima 19. stoljeća dolazi do sukoba s tradicijom u kojem otpor prije svega pružaju „mladi“ s ciljem da se odmaknu od ispolitizirane umjetnosti strogo postavljenih normi.⁷³ Oni osnivaju vlastita udruženja, a organiziraju se i planiraju svoj program družeći se u gradskim kavanama. Pod vodstvom Gustava Klimta „mladi“ se udružuju u pripremanju programa novog pokreta te raskidaju veze s tradicijom i Domom umjetnika.⁷⁴ Pokreću časopis u kojem će predstavljati sebe, svoje ideje i manifest novog pokreta te se aktivno uključuju u organiziranje izložaba na koje dovode autore iz cijele Europe (uključujući i neke naše umjetnike).⁷⁵ Osim toga, osiguravaju si i prostor koji eksterijerom i interijerom utjelovljuje

⁷⁰ Vinko Zlamalik, 1984., str 84.

⁷¹ Irena Kraševac, Željka Tonković, 2016., str 204.

⁷² Vinko Zlamalik, 1984., str. 78

⁷³ Olga Maruševski, 1997., str 260.

⁷⁴ Petra Vugrinec, 2017., str. 59.

⁷⁵ Petra Vugrinec, 2017., str. 65

njihove ideje, zgradu *Secesije*. Ideje bečkog pokreta mladih neposredno su obilježile i djelovanje naših umjetnika koncentriranih najviše u Zagrebu koji će se jednako predano upustiti u gotovo identičan projekt, a akcije koje su pokretale grupe bečke i zagrebačke secesije odvijale su se gotovo istovremeno.⁷⁶ Stoga se s pravom može reći „umjetnički Zagreb na kraju 19. st. pruža sliku Beča u malom“ jer Beč je odigrao tu važnu ulogu u prijenosu novih ideja i fenomena u kulturno-umjetničkom životu.⁷⁷ Također, smjena generacija umjetnika i književnika, do koje je došlo upravo krajem 19. stoljeća u Hrvatskoj, dodatno je obogatila produkciju u nadmetanju s tradicijom. S jedne strane pobornici tradicije i akademizma („stari“) odgovarali su kritikom često se osvrćući na eklektični karakter pokreta mladih. S druge strane pokret mladih kritizirao je akademski historicizam, zalagao se za oslobođenje umjetničkog stvaralaštva od povijesnih predložaka te za nova kreativna promišljanja o izlaganju i predstavljanju umjetnosti. Tako je na hrvatskim područjima započelo pojačano bavljenje kritikom i kritičkim osvrtima.⁷⁸ Po uzoru na bečki *Mladi Beč*, hrvatski studenti iz Beča, Praga pa i Münchena stvaraju hrvatska udruženja pa je tako i nastalo jedno od akademskih udruženja u Beču – *Zvonimir*.⁷⁹ Udruženja su služila za razmjenu ideja i razmišljanja te su se razvijale interdisciplinarnе suradnje, najčešće između književnosti i likovne umjetnosti što se najbolje vidi u sadržaju časopisa *Mladost*. Nove generacije hrvatskih studenata inozemnih akademija kasnije će se organizirati u Društvo hrvatskih umjetnika, pokrenut će vlastiti časopis, a od vlasti će dobiti vlastiti prostor – zgradu Umjetničkog paviljona u Zagrebu. Time otvaraju svoja vrata građanstvu te se nastoje odmicati od politiziranja umjetnosti po uzoru na strujanja iz Beča. Sve se to događa paralelno, kako u Beču tako i u Zagrebu, između 1897. i 1898. godine.⁸⁰

Upravo taj period devedesetih godina 19. stoljeća predstavlja vrhunac sazrijevanja moderne umjetničke misli u Hrvatskoj koja je započela svoj razvoj još od druge polovice stoljeća.⁸¹ U kontekstu odnosa hrvatske i bečke umjetničke scene, te moderne umjetnosti, ključnom godinom smatra se 1898. kada je otvoren Hrvatski salon, dakle samo godinu dana nakon prve izložbe bečke „Secesije“. Okupljene mlade generacije umjetnika pokušale su, pod vodstvom Vlahe Bukovca, na toj izložbi interpretirati nove ideje i izraziti svoj bunt prema tradicionalnoj kulturnoj sceni. Iako rezultat njihovih djela nije ocijenjen kao izrazito nov i smion ipak su uvelike utjecali na daljnji razvoj umjetničke kulturne scene, a uspjeli su izazvati

⁷⁶ Krešimir Nemeč, Marijan Bobinac, 1997., str 91.

⁷⁷ Krešimir Nemeč, Marijan Bobinac, 1997., str 92

⁷⁸ Isto, 95.

⁷⁹ Petra Vugrinec, 2017., str. 60

⁸⁰ Olga Maruševski, 1997., str 261.

⁸¹ Grgo Gamulin, 1995., str. 8

nemir među vladajućim autoritetima. Utjecaj novog pokreta i novog pogleda na umjetnost odrazio se i na aktivno djelovanje širih slojeva u kreiranju moderne. Naime, početkom 20. stoljeća započinje pokretanje privatnih galerija, poput salona Ulrich, potom privatnih (1903.), ali i javnih (1907.) slikarskih škola.⁸² Uz pomoć takvih projekata stvarala se publika koja će biti osposobljena za određivanje i oblikovanje ukusa u kasnijem periodu.⁸³ U konačnici „salon“ je pokrenuo niz rasprava koje su potpuno mijenjale dotadašnja razmišljanja o samoj ulozi umjetnosti.⁸⁴

Dakako, važno je naglasiti razliku kulturno-društvene situacije i drugačijih prilika između dva ključna središta. Bečki „mladi“ motivirani su „nuždom koja ih je nagnala da istupe iz Društva likovnih umjetnika zbog izložbene politike (*u toj tvornici za buržuje*)“⁸⁵ koja se manifestirala u vidu prevelike orijentiranosti umjetničkih udruženja prema trgovini. „Mladi“ se pak zalažu za društva koja se „bave visokim ciljevima umjetnosti“⁸⁶, a bune se protiv komercijalizacije umjetnosti. Stoga su „mladi“ u svojoj borbi težili drugačijem novom vodstvu više nego novom stilu. Nasuprot tome, prilike u Hrvatskoj ipak su bile bitno drugačije. Hrvatska je tek od druge polovice 19. stoljeća počela uvoditi obrazovanje umjetnika i institucionalizirati umjetnosti. Zbog toga tek u posljednjim desetljećima 19. stoljeća dolazi do pojave „hrvatskih umjetnika u Hrvatskoj“.⁸⁷ Društvo, s druge strane, nije bilo dovoljno bogato; odnosno, bogati građanski sloj sporo se razvijao, zbog čega je nedostajalo publike potrebne za razvitak trgovine umjetnina.⁸⁸ Nije se uspjela stvoriti „sinergija umjetnika i mecena“ koja je bila tako poticajna za bečku umjetnost.⁸⁹ Stoga nije ni postojala opasnost od komercijalizacije umjetnosti kao ni od prevelike pohlepe za novčanom dobiti. Mlada generacija hrvatskih umjetnika nije imala prethodnih „starih“ protiv kojih bi se morala boriti jer je došlo do smjene generacija umjetnika što je omogućilo puno lakši prijelaz prema drugačijem stvaralaštvu. Prethodni umjetnici jednostavno su prestali stvarati i povukli su se ili su napustili svijet još dok su „mladi“ tek počinjali s obrazovanjem. Osim toga, hrvatski mladi umjetnici imali su vrlo pogodne uvjete za stvaranje i prilično veliku podršku vlasti. Kao što je već rečeno, vlast je osiguravala paviljone, ateljee, stipendije i narudžbe. Iako nisu dijelili potpuno istu društveno-političku situaciju, koja je važna za kontekst umjetnosti, dijelili su iste ciljeve. Zajedno su težili slobodi umjetničkog

⁸² Petar Prelog, 2012., str. 18

⁸³ Petar Prelog, 2012., str. 19.

⁸⁴ Petra Vugrinec, 2017., str. 59.

⁸⁵ Olga Maruševski, 1997., str 262.

⁸⁶ Olga Maruševski, 1997., str 262.

⁸⁷ Isto. 263.

⁸⁸ Olga Maruševski, 1997., str. 264.

⁸⁹ Irena Kraševac, 2011., str. 8

izričaja, širenju umjetnosti unutar konteksta svih društvenih pora, novom statusu umjetnika u društvu i odmicanju od akademizma.⁹⁰

3.2. Veze Zagreba s Münchenom

Može se reći kako je evolucija hrvatske umjetnosti prema modernizmu pokrenuta bečkom secesijom dok je daljnju ulogu u sazrijevanju imala Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu (i to od 1904. godine) – točnije minhenski umjetnički krug. Akademija u Münchenu tijekom 19. stoljeća bila je cijenjena i priznata. S obzirom na to da je bila izrazito privlačna, i naši su studenti odlazili ondje studirati ili dovršavati studije slikarstva. Među njima bio je i Izidor Kršnjavi koji je pak pokušao u domovinu prenijeti ne samo stilski utjecaj minhenske akademije nego i pedagoški koncept.⁹¹ Tamošnja naobrazba ponukala ga je na osnivanje, točnije ponovno pokretanje Društva umjetnosti, ali i osnivanje muzeja i obrazovnih institucija. Unatoč tome, kada govorimo o vezi hrvatskih umjetnika i Akademije u Münchenu, najčešće se to odnosi na razdoblje s kraja 19. i početka 20. stoljeća kada slabi tradicionalno povijesno-žanrovsko slikarstvo, a jačaju nove tendencije. Program akademije teško se rastajao od tradicionalnog pristupa, između ostaloga i zbog političke situacije tijekom vladavine Ludwiga II.⁹² Pojava radikalnih novih tendencija početkom 20. stoljeća stvorila je novu konkurenciju Akademiji u vidu privatnih slikarskih škola koje su počele dobivati sve veću pažnju.⁹³ Te privatne škole podučavale su slobodniji pristup umjetničkom izričaju te su odašiljale snažne impulse i na umjetnike van krugova škola. Hrvatski studenti, doduše, nisu pohađali te privatne škole nego Akademiju što ih nije spriječilo da uvide nove tendencije. Povrh toga, naši su umjetnici i na Akademiji mogli prepoznati određene profesore s drukčijim pristupom, u prvom redu Huga von Habermanna. Njegov način rada odisao je novijim nastojanjima u umjetnosti, a i sam je težio „osvježenju slikarske kulture“.⁹⁴ Habermann je bio profesor na Akademiji, ali je bio i pripadnik (i predsjednik) grupe umjetnika minhenske secesije. Iako sama secesija već s početkom 20. stoljeća nije predstavljala moderno u umjetnosti, pobornici secesije i dalje su predstavljali svojevrsnu opoziciju konzervativnoj struji.⁹⁵ Habermann i minhenska secesija odigrali su važnu ulogu u prenošenju posebnih stilskih i formalnih elemenata ključnih za daljnje

⁹⁰ Petra Vugrinec, 2017., str. 76

⁹¹ Irena Kraševac, 2011., str. 34.

⁹² Wolfgang Kher, 2011., str. 92.

⁹³ Wolfgang Kher, 2011., str. 93

⁹⁴ Wolfgang Kher, 2011., str. 97

⁹⁵ Grgo Gamulin, 1995., str. 252.

usmjerenje naših slikara.⁹⁶ Slikari Miroslav Kraljević, Josip Račić, Vladimir Becić i Oskar Herman čine taj naš minhenski krug koji je prenio nova slojevita kretanja u umjetnost hrvatske sredine. Ova četvorica razlikuju se od umjetnika prethodne generacije, one koja je pokrenula nacionalni žanr i kasnije secesiju, po njihovoj „službi idealu što dotjeranijeg stvaranja individualne umjetničke vizije“.⁹⁷ Osim toga, važna je blizina Münchena i Pariza koja je potaknula putovanja umjetnika u tadašnju glavnu prijestolnicu kulturnih i umjetničkih trendova. Ondje su dosegli svoju zrelost, a djela iz pariških dana ukazuju na sve slobodniji pristup u osobnom interpretiranju novih tendencija i na „začetak specifične inačice ekspresionizma u hrvatskoj umjetnosti“.⁹⁸ Započeli su time novi tok u hrvatskoj, tada još uvijek prilično tradicionalnoj, umjetnosti. Afirmacija djelovanja ovih umjetnika, posebice Račića i Kraljevića, odvijala se pisanjem osvrtu, npr. Antun Gustav Matoš piše o Kraljeviću, Miroslav Krležu o Račiću.⁹⁹ Iako su minhenski krug đaka već onodobni književnici i kritičari prepoznali kao ključne protagoniste novih strujanja u umjetnosti, nije nedostajalo pokoje negativne kritike Izidora Kršnjavoga na njihov nekonvencionalan pristup oslikavanju. Unatoč svemu, ovi su umjetnici bili poticaj posebice kasnijim naraštajima mlađih umjetnika i usprkos usađenim konzervativnim vrijednostima.¹⁰⁰

4. *Fin de siècle* društvo i njegov odnos prema stvarnosti

Krajem 19. stoljeća dolazi do niza pojava u društvu potaknutih tehnološkim napretkom. Paralelno nastaju različiti pokreti mladih – *Art Nouveau* u Francuskoj, secesija Austro-Ugarske Monarhije, njemački *Jugendstil* ili talijanski *Stile Liberty* – razvijaju se brojna nova istraživanja kako u prirodnim tako i u društvenim znanostima, kao na primjer istraživanje podsvijesti u psihologiji. Uz to paralelno se javlja i strah od utjecaja sve širih, novih urbanih središta na puk, zatim postupna sekularizacija, ženski pokreti i spiritualizam – sve su to pojave koje su utjecale

⁹⁶ Petar Prelog, 2011., str. 106.

⁹⁷ Petar Prelog, 2011., str. 107.

⁹⁸ Petar Prelog, 2011., str. 111

⁹⁹ Vera Horvat Pintarić, 1985., str 10

¹⁰⁰ Petar Prelog, 2011., str. 112.

na razumijevanje društvene situacije među stanovništvom. Moglo bi se reći da krajem 19. stoljeća dominira emocija nad razumom. Dominacija emocije izgleda kao bitan segment u onodobnom shvaćanju okruženja oko sebe, ali se često objašnjava i kao izvor pojačane dosade tadašnjeg stanovništva. Tako se u književnosti tog razdoblja može susresti protagonista književnog djela ili pak samog spisatelja potpuno razočaranog životom i njegovom uobičajenošću da jedva čeka „*fin du globe*“¹⁰¹ ili da kao Baudelaire osjeća mržnju prema čovječanstvu jer ga dosađuje.¹⁰² Međutim, ono što jest jasno je činjenica da se u tom periodu konstruirao novi društveni sustav i stil života. Takvo što predstavlja izazov za sve generacije, a posebice za one starije. Sva silina kataklizmičkih promjena dugog 19. stoljeća rezultirala je nabijenim emocijama i potrebom za novim poretkom.¹⁰³

Baš kad se sredinom 18. stoljeća počeo transformirati privatni život i kad se počela razvijati obiteljska ili individualna intima, Francuska revolucija je sustigla i privremeno zaustavila taj proces.¹⁰⁴ Dolaskom revolucije nametnule su se ideje o tome da gotovo sve društvene sfere trebaju biti javne. Smatralo se da transparentnost u javnom životu i sudjelovanje u javnom mnijenju pozitivno preslikava privatnu sferu pojedinčeva života. Takvi zahtjevi rezultirali su pojačanim nadzorom i visokom politizacijom privatnog života – smatralo se da se stvarna revolucija može uistinu dogoditi kad pojedinac proživi tu revoluciju svojim „duhom i tijelom“.¹⁰⁵ Autorica poglavlja *The Unstable Boundaries of the French Revolution* u knjizi *A History of Private Life* Lynn Hunt, kako bi pokazala dalekosežnost invazije javnog u privatno, prilaže i članke časopisa o modi gdje je odijelo „postalo bogato nabijen semiotički sustav“.¹⁰⁶ Osim toga, politizacijom privatnih sustava, kao što je to i moda, započinje kreiranje i definiranje rodova i njihove uloge u javnom životu, što će biti važno za status žena.¹⁰⁷

Revolucija je, uz pojačan razvoj industrije, donijela i problem neimaštine, odnosno velike razlike između bogatih i siromašnih koje su se izrazito sporo i teško mijenjale. Michelle Perrot iznosi podatke iz kojih se daje zaključiti kako je veći dio imovine držao tek malen postotak stanovništva u Francuskoj te da se takav trend nastavio do početka 20. stoljeća.¹⁰⁸ Uz imovinsko stanje stanovništva usko su vezani i problemi urbanizacije nastali porastom broja

¹⁰¹ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* <https://www.gutenberg.org/files/174/174-h/174-h.htm#chap15> 14-12-2020

¹⁰² Charles Baudelaire, 1978., str. 6

¹⁰³ Walter Laqueur, 1996., str. 20

¹⁰⁴ Lynn Hunt, Catherine Hall, 1990., str. 9

¹⁰⁵ Lynn Hunt, Catherine Hall, 1990., str. 9.

¹⁰⁶ Lynn Hunt, Catherine Hall, 1990., str. 18

¹⁰⁷ Karen Hunt, 2006., str. 228

¹⁰⁸ Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier, 1990., str. 115

pučanstva u metropolama. Širenje gradova paralelno se odvijalo s povećanjem broja siromašnog stanovništva koje je dolazilo u urbana središta u potrazi za poslom što dovodi do otežavajućih uvjeta za život u gradovima. Prenapučenost te veliki jaz između građana različitog ekonomskog statusa pridonose osjećaju otuđenosti, tjeskobe i udaljavanja od zajedništva. Neki su suvremenici tog doba upravo u novim „svjetlima velikih gradova“ vidjeli veliki društveni problem koji se manifestirao u obliku dekadencije, pesimizma i iskvarene generacije.¹⁰⁹ Iako je siromaštvo bilo vrlo rašireno, srednja klasa pokazuje napredak, ali nikako dovoljno velik da bude značajan.¹¹⁰ Srednja klasa je k tome krajem stoljeća slabila u kontekstu svoje političke angažiranosti.

Takvo što posebice je vidljivo u Austriji gdje je dolazilo do snažnog porasta „kulture srednje klase“ koja je zamijenila političku akciju s različitim oblicima umjetnosti i glazbom.¹¹¹ Možda se može upravo u srednjoj klasi pronaći „krivca“ za proturječnosti ovog razdoblja. Buržoazija se predala užicima, hedonizmu, novim mogućnostima nastalim priljevom većih količina novca, otvaranjem boljih pozicija ili dobivanjem društvenog statusa. Zbog toga dolazi do zapostavljanja ideja i vrijednosti za koje se borila kao što su jednakost, *ratio* i moralnost. Međutim, ne tako davne revolucionarne događaje nisu mogli lako zaboraviti stoga su osjećali tjeskobu zbog neizvršavanja svojih moralnih obveza. Rezultat takvog duha je pojava razdoblja tjeskobe i pesimizma istovremeno s razdobljem „sekularizirane kulture ljepote“.¹¹²

Obitelj je odigrala važnu ulogu u kreiranju devetnaestostoljetnog društva. Kako Michelle Perrot tvrdi, obitelj je sredinom 19. stoljeća doživjela trijumf u svim političkim frakcijama.¹¹³ Na obitelj se gledalo kao na funkcionalnu društvenu pa i političku tvorevinu. Ona je služila za odgajanje budućih članova društva odanih normama države temeljenih na moralu i razumu.¹¹⁴ Glavna uloga ove zajednice bila je održavati postojeće društvene temelje kako bi se održala željena stabilnost. Zbog toga su sve političke frakcije težile normiranju ili standardiziranju obiteljske zajednice dovodeći tako u pitanje privatnost obiteljske intime. Otac kao poglavar zajednice uvijek je na čelu, on dolazi s posla u svoj dom – simbol mira naspram stresnog radnog okruženja. Gotovo u svakoj političkoj opciji ovo je bila osnovna postavka obitelji, samo su liberali ipak uvidjeli mogućnost jednakog prava glasa za sve članove obitelji

¹⁰⁹ Walter Laqueur, 1996., str 13

¹¹⁰ Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier 1990., str. 115

¹¹¹ Carl E. Schorske, 1961., str 934.

¹¹² Carl E. Schorske, 1961., str 935.

¹¹³ Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier, 1990., str. 97

¹¹⁴ Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier, 1990., str 139.

unutar domaćinstva.¹¹⁵ U 19. stoljeću mnoge se rasprave vode na temu uloge obitelji u društvu. Međutim, ne raspravlja se samo o oblikovanju obitelji kao zajednice, nego se raspravlja o ulozi žene i to najčešće u kontekstu obitelji.¹¹⁶ Tu se pak susreće novi problem koji se vezuje uz revoluciju, a odnosi se upravo na rodne uloge u društvu. O tome će više biti riječi u sljedećem poglavlju.

Sve velike promjene, koje su uslijedile u 19. stoljeću kao što su Francuska revolucija, pad aristokracije, industrijalizacija i urbanizacija, bitno su izmijenile poglede na društvo, a dovele su u pitanje postojeće društvene podjele. Nove ideje i ekonomski sustavi koji su počeli dominirati, poput demokracije i kapitalizma, bitno su utjecali na razvoj društva. Rodne uloge dosada prihvaćene po „prirodi stvari“ također su pogođene utjecajem nastalih promjena.¹¹⁷ Rezultat promjena su dvije velike novosti: jača svijest o ravnopravnosti žena zbog čega pak dolazi do osnivanja pokreta koji će predlagati ideje o pravima žena. Ravnopravnost žena, pravo glasa za žene kao i ulaženje žena u javni prostor dotada su bili nepoznanica, a takve nove ideje patrijarhalno uređeno društvo smatralo je nemoralnima.¹¹⁸

S druge strane ni religija ne ostaje lišena promjena. Osjetan je pokret sekularizacije država, broj vjernika se smanjuje, a postaje i prihvatljivo deklarirati se kao ateist.¹¹⁹ Sve to je izazvalo podjele društva na one koji u promjenama vide isključivo dekadenciju i pesimizam te one koji u promjenama sudjeluju s entuzijazmom. Prvu grupu karakterizira nepovjerljivost u pogledu svijetle budućnosti, a činile su je konzervativnije i nerijetko starije generacije. Ona potonja grupa u promjenama je vidjela društveni napredak te su je predvodile uglavnom mlađe generacije.¹²⁰

Ovako intenzivne izmjene društvenih vrijednosti i društvenog poretka te ulazak politike u intimno okruženje utjecao je ponajviše na mlađu generaciju.¹²¹ Posebno se to tiče toliko ključne srednje klase. Dotadašnji stil života i društvene podjele naišle su na izazov pred novim idejama vezanim za uređenje društva te za međuljudske odnose. Postulati prijašnjeg društvenog uređenja sukobljavali su se s onim novima zbog čega se postavlja pitanje kako se društvo nosilo s novonastalim izazovima. Najčešći odgovor je – dekadencijom, odmakom od normi, izraženim

¹¹⁵ Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier, 1990., str. 104.

¹¹⁶ Isto, 1990., str 111

¹¹⁷ Deborah Simonton, 2006., str.8

¹¹⁸ Karen Hunt, 2006., str 217.

¹¹⁹ Walter Laqueur, 1996., str.6

¹²⁰ Walter Laqueur, 1996., str.6

¹²¹ George L. Mosse, 1991., str 575.

senzibilitetom, snažnim otporom moralu i religioznosti – što se najčešće odnosi, ponovno, na srednju klasu. Ta nova klasa pojačane platežne moći sada je, koliko-toliko, lišena problema egzistencije, ali nije u rangu s aristokracijom koja se pak izjednačava s božanskim. Srednja klasa imala je mogućnosti za promišljanje, ali i za uvođenje novih postulata društva. Naime srednja klasa „napala je samu sebe“ u namjeri da promjeni društvo, da poljulja dotadašnje društvene postavke i to tako što je pokušavala aktualizirati zajednicu s margine društva.¹²² Walter Laqueur prilaže riječi kritičara Maxa Nordaua suvremenika kraja 19. stoljeća koji je pokušao definirati stanje duha tog vremena:

(...)nemoćni očaj bolesnog čovjeka, koji osjeća da umire usred vječno žive prirode, koja cvjeta drsko zauvijek; zavist bogatog, starog pohotljivca koji promatra mladi ljubavni par koji se skriva u zabačenom kutu šume(...) ¹²³

Treba napomenuti kako je Nordau bio veliki tradicionalist i snažno se posvetio kritiziranju novih pokreta među mladima i njihovog ponašanja. Tome je posvetio veliko istraživanje koje je pretočio u knjigu pod nazivom *Degeneracija*. Nekim književnicima toga doba, odnosno njihovim djelima, koji su promovirali marginalne skupine i bavili se temama seksualnosti posvetio je čak i cijela poglavlja.¹²⁴

Populariziranje tiskanih medija poprilično je pomoglo novim strujanjima zbog olakšanog širenja informacija, a vjerojatno je širenju tih ideja najviše pridonio medij plakata. Književnost je u ovom pogledu odigrala važnu ulogu oblikujući prototip novog građanina.¹²⁵ Svojim djelima književnost je predstavljala sve ono što je generalno u društvu bilo neprihvatljivo, počevši od kriminala i prostitucije do svijesti o vlastitoj seksualnosti i strasti, gotovo uvijek preuveličavajući senzibilitet. S druge strane ostali su mediji popularizirali moderni dekadentni tip i stvorili stereotip nastrane osobe s margine društva.¹²⁶ Takav marginaliziran tip pojedinca uvijek je bio individua sam za sebe, osamljen sa svojim emocijama, a rijetko, ili gotovo nikada je riječ o grupi. Tako se stvara sukob između dekadentata kao sušte suprotnosti prema obitelji koja je pak predstavljala pravno reguliranu funkcionalnu zajednicu korisnu društvu. Suvremenici su na dekadente gledali kao pretjerano osjećajne, emocionalno rastrojene pobunjenike, a proučavala ih je i nova teorija – psihoanaliza.¹²⁷ Na tu teoriju, kojoj temelje postavlja Sigmund Freud, počela se intenzivno obraćati pozornost upravo

¹²² George L. Mosse, 1991., str 576

¹²³ Walter Laqueur, 1996., str.12

¹²⁴ Max Nordau, 1892., str. 1

¹²⁵ Linda Dryden, 2003., str.2

¹²⁶ Karen L. Carter, 2012., str. 12

¹²⁷ Walter Laqueur, 1996., str.13.

krajem stoljeća. Ona se odnosila na proučavanje mentalnog zdravlja putem nesvjesnih mentalnih procesa.¹²⁸ Sve što se odnosilo na izazov uobičajenom načinu života ili moralu i tradicionalnim vrijednostima izjednačavalo se s bolešću, izrodom, nervozom ili histerijom. Pod grupu dekadencija spadale su i grupe koje su se borile za emancipaciju u bilo kojem kontekstu. Takve aktivističke grupe smatrale su se uzročnicima kaosa i dijelom društva koji ne poznaje ili ne priznaje (samo)kontrolu.¹²⁹ Možda se i može reći da su takve grupe težile neredu više nego redu, ali nove filozofske misli, kao one njemačkog filozofa Friedricha Nietzschea, popularne krajem stoljeća, često su podupirale emocionalno nabijene težnje.¹³⁰ Dekadenti krajem stoljeća sve više izlaze van okvira, izlaze u javnost ne skrivajući svoju drugost te tako ulaze u različite društveno-kulturne krugove – od medicine, preko književnosti do pozornica.¹³¹

Treba istaknuti kako su grupu dekadencija, ali i esteta najčešće činili upravo umjetnici i književnici. Na njih se gleda i kao na glavne pokretače tog novog duha krajem stoljeća. Pravi primjeri su tada izrazito aktualan lik Dorian Gray u djelu Oscara Wildea, pa i sam autor Wilde, ili pak primjeri iz zbirke pjesama *Cvjetovi zla* Charlesa Baudelaira koji odišu provokativnim dekadentnim motivima:

Zavideći svima što ih strast još drži,
A kurvama starim na sablasnom žaru
Gdje preda mnogom svaka od njih živo trži,
Il' poštenje bivše, il' ljepotu staru!¹³²

Esteticizam i dekadencija su pojmovi koji se u granama umjetnosti i književnosti kraja 19. stoljeća preklapaju i služe u svrhu ideje „umjetnost radi umjetnosti“.¹³³ Zastupnici takvih ideja zalagali su se za individualizam i subjektivno iskustvo više nego empirijski pristup. To individualno i subjektivno iskustvo u književnosti i umjetnosti se počelo izražavati kroz simbolizam, bogatstvo metafora, stilskih tehnika i aluzija. Književnici i umjetnici su se gotovo radikalno suprotstavljali moralizmu pravdajući se da umjetnost nije stvorena u službi

¹²⁸ Psihoanaliza, *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021. Pristupljeno 8. 7. 2021. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=50919>

¹²⁹ George L. Mosse, 1991., str. 575.

¹³⁰ Walter Laqueur, 1996., str.13.

¹³¹ Walter Laqueur, 1996., str.15

¹³² Charles Baudelaire, 1978., str. 188

¹³³ Walter Laqueur, 1996., str. 5

svjetovnog te da je potrebno isključiti element dedukcije. Upravo su u tom periodu česte rasprave o odnosu umjetnosti i morala.¹³⁴ Sve brojniji radovi koji se bave temama marginalnih skupina društva ili temama propadanja ljudske civilizacije, bilo da je putem umjetnosti, književnosti i literature, bilo da je putem kritike djela, zaslužni su za sveopći dojam *degeneracije*, ali i pesimizma.¹³⁵

Fin de siècle, pojam koji obilježava kraj 19. stoljeća, često je spominjan u kontekstu pada civilizacije ili pak izraženo pesimističnog pogleda na nadolazeće stoljeće. Također se za *fin de siècle* vezuje i bolest društva poznata kao dekadencija, *ennui* ili dosađivanje.¹³⁶ Karakter vremena najbolje se može proučiti putem onodobne književnosti te kritike na tu književnost i duh vremena. Poznati je dijalog iz djela „Slika Doriana Graya“ autora Oscara Wildea ocrtao atmosferu vremena:

..nastavila je gospođa Narborough: '(...)Da vas (muževe) žene ne vole zbog vaših nedostataka, gdje bi ste bili? Niti jedan od vas ne bi bio oženjen. Bili biste bijedna skupina neženja. Dakako, nije da je to nešto što bi vas možda povrijedilo. Danas, sve neženje žive kao oženjeni muškarci, a oženjeni kao neženje.'

'*Fin de siècle*.' Promrmljao je gospodin Henry,

a njegova domaćica je dodala: '*Fin du globe*.'¹³⁷

Ovdje *fin de siècle* – ili još gore *fin du globe* – zapravo odaju izraženi senzibilni karakter koji je naglašen u književnosti, ali možda i veliki cinizam prema uobičajenim društvenim očekivanjima. Iako se književnost ne može uzeti kao vjerodostojni izvor, ipak dijelom reflektira duh toga doba. Osim dekadencije, i dosada se prepoznaje kao još jedan centralni motiv književnosti s kraja 19. stoljeća, što je istaknuo Charles Baudelaire prvom pjesmom u zbirci *Cvjetovi zla*, kojom se obraća upravo čitatelju.¹³⁸

Dekadentno, motiv koji su ondašnji umjetnici i književnici voljeli pripisivati svom radu, kod nekih onodobnih kritičara naišao je na strogi ukor. Max Nordau kritizira Baudelairove i Gautierove namjere nazivanja svog stila dekadentnim. Naime, spomenuti autori su kao izvor

¹³⁴ Carolyn Burdett, *Aestheticism and decadence*, <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence>, pristupila: 10-12-2020;

¹³⁵ George L. Mosse, 1991., str 574.

¹³⁶ Eugen Weber, 1986., str. 16.

¹³⁷ Oscar Wild, *The Picture of Dorian Gray* <https://www.gutenberg.org/files/174/174-h/174-h.htm#chap15> 14-12-2020

¹³⁸ Charles Baudelaire, 1978., str. 6

svoje inspiracije uzimali dekadenciju kasnog Rimskog Carstva. Nordau se s time nikako nije mogao složiti te je tvrdio da njihovo djelovanje nije usporedivo s dekadencijom rimskih autora:

Istina jest da su ti degenerativni autori proizvoljno pripisali vlastitom stanju uma ono (stanje uma) autora rimske i bizantske dekadencije, ono Petronija, a osobito Komodija iz Gaze, Prudencija, Auzonija i drugih, te da su prilagodili svojoj vlastitoj viziji ili vlastitim morbidnim instinktima „idealnog čovjeka rimske dekadencije“...¹³⁹

Osim toga, Nordau definira „stanje uma“ autora iz dekadentne skupine njegovog doba i njihov stil uvodeći pojam degenerativnog u zamjenu za dekadenciju:

Njihov opis stanja uma koji bi „dekadentni“ jezik trebao izraziti je jednostavno opis naravi mističnog *degenerativnog* uma, sa svojim nepredvidivim nebuloznim idejama, nestalnim bezobličnim sjenovitim mislima, sa svojim perverzijama i odstupanjima, iskušenjima i sa svojom naglošću (...). Onaj koji je degenerativan izmučen je sumnjama i sklon misticizmu, nedostaje mu ravnoteža i harmonija. (...) ¹⁴⁰

Međutim, s druge strane moglo bi se reći da je to tek „faza buržujске klase“ ili pak pokušaj osvježenja kulturne sfere jer uistinu pesimistični i dekadentni period kraja stoljeća nije trajao pretjerano dugo, u Francuskoj tek desetak godina, u Engleskoj još i kraće, a Njemačka je tek bila pod utjecajem Pariza i Beča.¹⁴¹ Walter Laqueur pak argumentira kako je to tek prijelazna faza kojom su autori htjeli ući u novu svijetlu budućnost:

Jesu li oni koji su propovijedali *fin de siècle* uistinu vjerovali da se svijet bliži svome kraju? Zapravo i nisu; mnogi su sebe smatrali ne nihilistima, nego inovatorima koji daju nove impulse kulturi u stagnaciji. ¹⁴²

Kako bi dokazao ideje novih impulsa spominje i nazive novoosnovanih stilskih pokreta, posebno onih u Njemačkoj, poput *Jugendstila* ili časopisa *Der Sturm*. Čak su i neki suvremenici *fin de sièclea*, točnije Paul Bourget, već pisali o prevelikom postignuću autora da bi njihov cilj bilo tek truljenje i nazadovanje.¹⁴³ Točnije, smatrao je da „niti društvena ni osobna iskvarenost(dekadencija) ne isključuju mogućnost najvišeg estetskog postignuća“.¹⁴⁴ Bourget je stvorio vlastitu teoriju o razvitku dekadencije na temelju proučavanja lika i djela Charlesa

¹³⁹ Max Nordau, 1892., str. 301

¹⁴⁰ Max Nordau, 1892., str. 300

¹⁴¹ Walter Laqueur, 1996., str. 10

¹⁴² Walter Laqueur, 1996., str. 3

¹⁴³ Sibila Petlevski, 2015., str. 265

¹⁴⁴ Nancy O'Connor, „Paul Bourget“ <https://rocky.middlebury.edu/~nereview/30-2/Bourget.htm> pristupila: 15-12-2020

Baudelaire. Novi stil ili pokret zamislio je kao svojevrsnu evoluciju individualnosti metaforično je opisujući kroz „organizam knjige“:

Dekadentni stil je onaj stil u kojem se jedinstvo knjige raslojava, zamjenjuje se neovisnošću stranice, gdje se stranica razlaže da otvori mjesto neovisnosti rečenice, a rečenica otvara put za riječ¹⁴⁵

U konačnici *fin de siècle* je ostavio veliki trag u općoj kulturi čije romantične odjeke i dan danas možemo susresti. Upravo su vodeći pesimisti i dekadenti umjetničkog društvenog sloja pokušavali unijeti nešto inovativno u kulturu i pokušali primijeniti nove ideje koje su ostavile, moglo bi se reći, posve suprotan utisak. Na taj način potvrđuju teoriju, koju predviđa Bourget, da umjetnost posjeduje reverzibilan karakter (pri čemu se misli unazađenost, odnosno dekadencija) kako bi unijela nove karakteristike ili kako bi se unaprijedila. Bourget zbog toga preispituje vrijednost dekadencija u suvremenom društvu postavljajući teoriju o dekadenciji: „Ako su građani dekadencije neustrašivi sudionici stvaranja jake zemlje, zar nisu onda, u drugu ruku, jako superiorni umjetnici unutar vlastitih duša?“¹⁴⁶

Osim toga, osvrt na aktivnosti i izume na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, kao i na euforiju kojom su inovacije popraćene, još u manjoj mjeri čini period zadnjih desetljeća 19. i prvog desetljeća 20. stoljeća degenerativnim.¹⁴⁷ Otvaranje prvih kino-dvorana i prikazivanje prvih filmova, pokusi prvih letjelica i prelijetanje preko La Manchea, počeci oživljavanja olimpijskih igara, a da se ne govori o graditeljstvu uz pomoć novih materijala, poput armiranog betona, ili o realizaciji „željeznih“ građevina od kojih će nastati reprezentativni sinonimi svjetskih metropola. Razna eksperimentiranja u industriji, te pojave novih industrija, potaknule su stanovništvo na euforičan i optimističan pogled prema životu u novom mileniju, a također ostavile i pozitivan utisak na stoljeće koje je na izmaku.¹⁴⁸ I David Weir pripisuje energičnost i optimističnost *fin de sièclea*, ističući činjenicu da se paralelno pojavio pojam *belle époque* – što označava razdoblje ekonomskog uspjeha, kolonijalnog širenja, tehnoloških otkrića.¹⁴⁹ Weir se također, po Bourgetu, nastavlja na „paradoksalnu progresivnost“ dekadentnog pokreta s ciljem da istakne važnost pozitivne uloge dekadencije.¹⁵⁰ U drugu ruku s političkog aspekta primjetni su intenzivni pokušaji osvještavanja i uvođenja mladih u svijet politike kako bi se

¹⁴⁵ Sibila Petlevski, 2015., str. 265

¹⁴⁶ Nancy O'Connor, „Paul Bourget“ <https://rocky.middlebury.edu/~nereview/30-2/Bourget.htm> pristupila: 15-12-2020

¹⁴⁷ Walter Laqueur, 1996., str. 14

¹⁴⁸ Walter Laqueur, 1996., Str. 15.

¹⁴⁹ Sibila Petlevski, 2015., str. 263

¹⁵⁰ Sibila Petlevski, 2015., str. 263.

obnovila Europa.¹⁵¹ Naposljetku i sam Max Nordau već u prvom poglavlju svoje *Degeneracije* priznaje kako se tek manji broj sljedbenika priklonio pokretu „novih estetskih potreba“ ili *malaise*:

Velika većina srednje i niže društvene klase prirodno nije *fin de siècle*. Istina je da duh vremena uzburkava nacije do njihovih najmračnijih dubina i budi čak i u jednom najprostijem i najprimitivnijem ljudskom biću čudesan osjećaj uzburkanosti i preokreta. Ali ovaj više ili manje neznatan dodir bolesti morala ne pobuđuje u njemu žudnju trudne žene, niti žudnju za novim estetskim potrebama.¹⁵²

4.1. Položaj žena u društvu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće

Revolucija je strogo odijelila rodne uloge. Ograničila je radne mogućnosti žena na obavljanje *urođenih* uloga majke, kćeri, sestre ili supruge. Lynn Hunt ističe djelo jednog pisca toga doba u kojem se iščitava onodobno stajalište prema ulozi žene, a prema njegovom pisanju o privatnosti i ženama ona zaključuje: „...privatnost je tamo gdje su žene zarobljene i potlačene muškarcu.“¹⁵³ Također se osvrće i na rasprave koje su se vodile u intelektualnim krugovima, a vezane su za žene i njihov status. Ondje su pak muškarci određivali ulogu žene prema njenoj seksualnosti i reproduktivnoj prirodi. Žena je biće okarakterizirano svojom tjelesnošću i nagonom za razliku od muškarca kojeg određuje njegov um i misao. Stoga je ona bila osjetljivije biće, biće koje je fizički i mentalno slabije od muškarca. Tu su i zapisi Jacques-Louis Moreaua, francuskog anatoma i liječnika, u kojima on iznosi svoja stajališta o „moralnoj antropologiji“ žena.¹⁵⁴ Ponovno se ističe vođenost žena nagonima i emocijama što je pak čini podložnom raznim praznovjerjima, a dokazuje i manjak razumnosti. Hunt samopouzdanom dodaje kako su „žene u 19. stoljeću bile ograničene na privatnu sferu života više nego ikada“.¹⁵⁵

¹⁵¹ David M. Pomfret, 2004., str. 1441.

¹⁵² Max Nordau, <https://archive.org/details/degeneration1895nord/page/300/mode/2up> 15-12-2020, str. 7.

¹⁵³ Lynn Hunt, Catherine Hall, 1990., str. 43.

¹⁵⁴ Lynn Hunt, Catherine Hall, 1990., str. 44

¹⁵⁵ Lynn Hunt, Catherine Hall, 1990., str. 44

Autorica iznosi zanimljivu paralelu pomoću koje se može razumjeti pojava straha patrijarhalnog društva od žene u javnoj sferi.¹⁵⁶ Ona podsjeća kako je revolucija prodrmla temeljna pitanja društvenih vrijednosti i poštovanja prema apsolutnom režimu, kralju i kraljici te plemstvu. Analogno tome postojala je i mogućnost da se razvije preispitivanje drugih odnosa, uključujući i one između žena i muškaraca, kao i odnosa između roditelja i djece. Takva mogućnost otvorila je rasprave kojima se pokušavalo regulirati te odnose. Vidjet će se u drugoj polovici stoljeća kako se taj potencijal razvio i iznjedrio pokret za ženska prava. Da je postojala dominacija muškarca u javnoj sferi gdje su žene prirodno vezane za privatno okruženje doma slaže se i Holly Yanacek koja se bavila emocijama *fin de siècle* društva.¹⁵⁷ Zbog prirodne dominantnosti od muškaraca se očekivala emocionalna suzdržanost, dok je ženama u prirodi bila izražena emocionalnost pa stoga i *dopuštena*. Korisno je spomenuti i značenje braka koje je također dovedeno u pitanje. Autorica Catherine Hall približava tu temu primjerom afere vezane za bračni odnos kralja Georja IV. i njegove supruge Karoline u britanskoj povijesti tijekom ranog 19. stoljeća. Zaključak afere je da je narod stao na stranu braka i obitelji, a ne nemoralnog i raskalašenog života, u ovom slučaju, samog kralja.¹⁵⁸ Kako autorica (C. Hall) slavodobitno zaključuje: „seksualna raskalašenost je bila *out*; brak i obitelj su svakako bili *in*.“¹⁵⁹ U prethodnom poglavlju istaknuto je koliko je obitelj imala važnu ulogu u konstruiranju društva, ali i koliko su joj se krajem stoljeća promicatelji novih ideja suprotstavljali. Ženski pokreti *fin de sièclea* pobudili su anksioznost poljuljavši tada poznate i ustaljene norme u razumijevanju spolova te njihovih uloga i kodeksa ponašanja.¹⁶⁰

Suprotstavljaju se dva pola – muškarci i žene – stvorena za drugačije uloge u društvu što je posebice vidljivo u vjerskim tumačenjima uloga. Unutar skupine „žena“ se pak kao suprotstavljani arhetipovi uzimaju primjeri Eve i Marije; Eva, žena vođena svojom znatiželjom, koja je doživjela pad (i povukla muškarca sa sobom!) i Marija kao poslušna žena koja je donijela spasenje svim ženama.¹⁶¹ Upravo ovakvi primjeri u umjetnosti neće nedostajati. Također, jednakost između spolova smatrala se nemoralnom, a tumačila se kao negiranje Božjih zadaća dodijeljenih ovisno o spolu. Ženske sposobnosti i poslovi su se svodili na domaćinstvo i majčinstvo, sve izvan toga smatralo se devijacijom, pa čak i nemoralom.¹⁶² Koncept muškarca

¹⁵⁶ Lynn Hunt, Catherine Hall, 1990., str. 50

¹⁵⁷ Holly A. Yanacek, 2016., str. 21

¹⁵⁸ Lynn Hunt, Catherine Hall, 1990., str. 47

¹⁵⁹ Lynn Hunt, Catherine Hall, 1990., str. 47

¹⁶⁰ Morna Bowmann Ramday, 2015., str. 7

¹⁶¹ Lynn Hunt, Catherine Hall, 1990., str. 58

¹⁶² Karen Cronje, 2011., str 3.

hranitelja, a nasuprot njemu koncept žene i djece ovisnih o ocu te vezanih za dom bio je iznimno raširen tijekom cijelog stoljeća.¹⁶³ Takva kultura dominirala je u svim društvenim slojevima. Težački rad, rad van domaćinstva i plaćanje žene za njezin doprinos u takvim poslovima nije se smatrao ženstvenim.¹⁶⁴ Radna klasa u kojoj su i žene morale redovito raditi kako bi potpomogle prehraniti obitelj nije negirala takve ideje, ali katkad jedna muškarčeva plaća nije bila dovoljna za preživljavanje. Međutim, zbog dominacije takvog društvenog poretka žene su se u radnim i siromašnijim obiteljima bavile poslovima koji su smatrani odgovarajućim za njih. Takva zanimanja podrazumijevala su šivanje, brigu o djeci, poslove u kućanstvu, pospremanje i druge slične poslove usko vezane za kuću.¹⁶⁵ Veći interes da se spriječi rad žena na radnim mjestima kao što su to rudnici probudio se tek nakon komisija koje su istraživale uvjete rada. Zaprepastile su ih situacije u kojima žene slabo odjevene „gube svoju ženstvenost“ na takvom radnom mjestu – to je bila uvreda javnom moralu i obiteljskom životu.¹⁶⁶ Uslijedile su promjene vezane za rad žena, međutim nova pravila izglasavali su muškarci, što pak često znači da se težilo zadržavanju žena u domaćinstvu na štetu njihove ekonomske neovisnosti.¹⁶⁷

Neki ondašnji filozofi, koji su se bavili temom obitelji, ženu su predstavljali kao moguću prijetnju u obitelji. Prepoznali su dvije vrste žene *prijetnje*: pobunjenica koja bi mogla pobjeći ili preobraćena žena koja bi mogla loše utjecati na dijete. Immanuel Kant čak vjeruje u ženinu sposobnost da može postati buntovna, ali i revolucionarna.¹⁶⁸ Borba oko ženine uloge uvijek je ograničena na njezinu dvojnost – strastvena žena te žena domaćica, ona koja je ukroćena.¹⁶⁹ I politički liberalne frakcije vidjele su muškarca na vrhu obitelji kao njezinog glavnog člana i predstavnika. Međutim, za liberale u obitelji uvijek je postojao prostor za pregovaranje, a pravo glasa je, po Guizotu, upravo u obitelji najizražajnije.¹⁷⁰ Vidi se da kada se raspravlja o ulozi žene gotovo isključivo se raspravlja u kontekstu obitelji, a kad se odmiče od tog okruženja ona postaje demoralizirana. Čak i socijalisti, koji negiraju obitelj i teže ravnopravnosti spolova, feministički pokret smatraju buržujskim u svojoj biti i na taj način opstruiraju i otežavaju pokušaje žena da se izbere za svoj glas i putem ove frakcije.¹⁷¹ Bez obzira kakvu ideologiju vodio politički režim, posebice onaj na vlasti, u dominantno muškom svijetu, tema neovisnosti

¹⁶³ Deborah Simonton, 2006., str. 149.

¹⁶⁴ Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier, 1990., str. 85

¹⁶⁵ Deborah Simonton, 2006., str. 134.

¹⁶⁶ Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier, 1990., str. 85

¹⁶⁷ Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier, 1990., str. 87.

¹⁶⁸ Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier, 1990., str. 102

¹⁶⁹ Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier, 1990., str. 102

¹⁷⁰ Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier, 1990., str. 103

¹⁷¹ Michelle Perrot, Anne Martin-Fugier, 1990., str. 111

žene kao i seksualnosti općenito ostaje podređena muškom autoritetu koji s druge strane kontinuirano ostaje zaštićen režimom.¹⁷²

Međutim, krajem stoljeća javlja se novi revolucionarni glas – pokret *New Woman*. Uz pokret se pak vezuje „žensko pitanje“ koje se razvija paralelno, a moglo bi se reći i pod podrškom dekadencata i pokreta mladih poput *Jugendstila*. Na naslovnici jednog broja časopisa *Jugendstil* pokreta iz 1896. godine prikazana je „nova žena“ u novoj odjeći kako se odvažno sprema sjesti na bicikl (slika 1).¹⁷³ Zapravo su si ovi pokreti međusobno bili podrška jer ih se smatralo drugačijima, a njihove grupe osuđivalo se „zbog njihovog napuštanja tradicije te feminiziranja muškaraca, a s druge strane defeminizacije žena“.¹⁷⁴ Kako su bili veliki razmjeri utjecaja novih saznanja i teorija koje su promijenile pogled na svijet, jednako tako su bili, možda i daleko utjecajni i radikalniji, pokreti vezani za preispitivanje uloge žene u novom svijetu. S jedne strane dotada neupitno prihvaćana uloga mladenke, za kojom slijedi majčinska uloga, bila je opovrgnuta, točnije nije predstavljala jedini način osiguranja dobrog života za ženu. Naprotiv, ženama se donekle otvaraju mogućnosti obrazovanja i obuke u obrtu čime se pak omogućava njihova ekonomska neovisnost kao i sve aktivniji život u dominantno muškom poslovnom svijetu.¹⁷⁵ Nadalje, tema uloge žena u društvu postaje sve aktualnija te ulazi u sferu sociopolitičkih akcija i debata.¹⁷⁶ U takvim raspravama često se odmiče van konteksta obitelji te ulazi u kontekst rasprava o pravima i seksualnosti. Smještaj „ženskog pitanja“ u kontekst javne sfere i njegovo povezivanje s pitanjem seksualnosti naslućuje revolucionarnu promjenu u pogledu rješavanja ženskog pitanja.¹⁷⁷

¹⁷² Karen Offen, 2009., str. 44

¹⁷³ Greg Buzwell, “Daughters of decadence: The New woman of Victorian fin de siècle”, 2014
<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/daughters-of-decadence-the-new-woman-in-the-victorian-fin-de-siecle>

¹⁷⁴ Greg Buzwell, “Daughters of decadence: The New woman of Victorian fin de siècle”, 2014.
<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/daughters-of-decadence-the-new-woman-in-the-victorian-fin-de-siecle>, pristupila 17-12-2020.

¹⁷⁵ Deborah Simonton, 2006., str. 158.

¹⁷⁶ Deborah Simonton, 2006., str 218.

¹⁷⁷ Isto, str. 78.



Slika 1 Naslovnica časopisa Jugendstil, 1896., no. 29.



Slika 2 Naslovnica časopisa Harpers Weekly, cca 1890.

4.1.1 Pokret Nova žena ("New Woman")

Ograničenja stvaralaštva i djelovanja u javnom životu onemogućila su ženama stvaranje ambicije van dometa doma i obitelji. Pojavom pokreta „Nova žena“/„New Woman“ osvijestila se neprirodnost konvencionalnih ograničenja kao i svi nedostaci koji su pratili takvu politiku odnosa. Žena se sada naglašava kao javna i društveno progresivna osoba. Naime, pokret se zalagao za osvještavanje ženine sposobnosti da stvori vlastiti identitet neovisan o muškarcu, bilo onom u liku oca, brata ili (budućeg) muža. Pokret se zalagao za osvještavanje djevojaka još u ranom periodu života s ciljem da žena preuzme kontrolu nad vlastitim životom.¹⁷⁸

Pojam *new woman* počeo se koristiti krajem 19. stoljeća u kontekstu nazivanja sve većeg broja djevojaka ili žena koje završavaju razna učilišta i ulaze u poslovni svijet. Naziv predstavlja žene koje ambiciozno teže karijeri i novčanoj neovisnosti o muževoj zaradi. Ujedno to postaje pokret kojim žene žele dokazati da su sposobne raditi i samim time odlučivati o vlastitoj sudbini pa tako i u obliku političkog glasača odnosno glasačice.¹⁷⁹ Pisac Henry James poprilično je pridonio populariziranju pojma *new woman* utjelovljujući u njemu upravo sposobnu žensku osobu koja mijenja svoj konvencionalni status i usvaja osobine koje se dotada

¹⁷⁸ Deborah Simonton, 2006., str 327

¹⁷⁹ Isto. Str. 327

nisu pripisivale ženi.¹⁸⁰ Često se u tom smislu, osim odjeće, spominje i vožnja bicikla pa je taj motiv čest i na naslovnica časopisa čija je publika pretežno ženska, primjerice *Harper's Weekly* (sl. 2).¹⁸¹ Analize ističu kao konačni cilj pokreta odgajanje žena da postanu sposobne preuzeti kontrolu nad vlastitim postojanjem kroz rad, zaradu i neovisnost te, najvažnije od svega, nad vlastitim intelektualnim razvojem. Djelovanjem pokreta htjelo se pokazati da žena nudi puno više od tradicionalno pripisanih sposobnosti majke, supruge, kćeri ili sestre. Važnost slobode razvoja, odnosno obrazovanja i rada, istaknula je jedna američka književnica i sufražetkinja: „(...) i sve dok je i jedna jedina klasa promatrana sa sumnjom u očima ili pak nježno čuvana i zaštićena, toliko dugo će ta klasa biti, ne samo slaba i varljiva ili podmukla individualno, nego i opasna i parazitska za cijelo društvo.“¹⁸² Dnevnički zapisi Charlotte P. Gilman, britanske autorice toga razdoblja iz depresivne faze života svjedoče o potrebi ženske populacije za zanimanjem koje intelektualno i tjelesno ispunjava pojedinca: „ (...) moj muž, doktor, uvjerava sve da je to samo nervozna depresija ... pijem lijekove i razne tonike... apsolutno mi je zabranjen ikakav rad ... osobno ne vjerujem u njegove ideje. Osobno vjerujem da bi mi dobar kvalitetan rad s uzbuđenjem i promjenom učinio dobro.“¹⁸³

Djelomično oslobađanje koje je uslijedilo kako je pokret uznapredovao rezultiralo je i pojavom krize identiteta i uloga – kako kod muškaraca tako i kod žena. Primjeri se mogu naći ponajprije u književnosti kroz djela autorica koje se bave problematikom ženskog lika. Agatha Schwartz analizirala je tri ženska lika iz djela triju različitih austrijskih autorica. Zaključak analize je kako je svijest u tih žena o vlastitoj sposobnosti narasla, ali mogućnost da se ona izrazi i pretvori u akciju i dalje je nedostajala.¹⁸⁴ Žene su se našle u procjepu iz kojeg nisu mogle ni naprijed ni unazad. Uzorak koji autorica prepoznaje jest nemoć tih ženskih likova da puste svoj glas, osjećaj nesposobnosti, ali i bespomoćnosti unutar sistema. One osjećaju pritisak nametnute uloge koja ih objektivizira i pri tome osjećaju da ih patrijarhalni društveni sistem čini nesposobnim za ikakvu višu intelektualnu funkciju. Ukratko, svjesne su svih svojih sposobnosti i koliko su revolucionarna zbivanja oko njih, ali ne osjećaju pripadnost pokretu zbog dvostrukih standarda koji produbljuju jaz između spolova. Iako je naglašeno da je riječ o romanu i fikciji, ipak se može djelomice osloniti na spomenute ženske likove kao na izvore uz pomoć kojih će se bolje shvatiti uvid u ženski pogled na događanja u društvu.

¹⁸⁰ Pryanka Mahajan, Jaideep Randhawa, 2016., str. 2

¹⁸¹ <https://dp.la/primary-source-sets/the-new-woman/sources/661> pristupila: 18-12-2020.

¹⁸² Cooley, Winnifred (Harper), 1904., str. 31

¹⁸³ Gilman, Charlotte Perkins, 1901., str. 3.

¹⁸⁴ Agatha Schwartz, 2007., str. 7

Već je bilo riječi o tome kako su težački poslovi smatrani neženstvenima i kako su se slična radna mjesta uskraćivala ženama. Krajem stoljeća dolazi do sve veće upotrebe strojeva i sve manje potrebe za ljudskom radnom snagom. Budući da se time smanjuje brojnost težačkih vrsta poslova dolazi do krize u dominaciji fizičke snage muškaraca. „Muška snaga“ sada je sve manje potrebna, a povećava se potražnja za obrazovanom radnom snagom.¹⁸⁵ Stoga su žene iskoristile novonastalu situaciju kako bi legitimirale svoje pravo na glas, studij i rad. Nadalje, baš kao što su konzervativci pokušavali ograničiti obavljanje ženskih dužnosti na dom i majčinstvo, nove žene su se poslužile istim tim dužnostima kako bi pokazale koliki stupanj utjecaja zapravo imaju. Zbog količine utjecaja koje su imale po tim „danim“ dužnostima zahtijevale su adekvatno obrazovanje i pravo glasa.¹⁸⁶ Međutim, društveno-politički svijet kojim su dominirali muškarci nije na to gledao blagonaklono. Putem znanosti, biologije i teologije pokušavala se dokazati ženina podređenost, pa i neuračunljivost, uvijek usko vezano za njezinu nagonsku narav.¹⁸⁷ Kroz književnost se tako može naići na autore koji se boje „ženinog preuzimanja Zapada“ kao i oštećene „muške časti“.¹⁸⁸

Pojava novih shvaćanja društvenih načela koja zapravo teže razjedinjavanju svih tada prihvaćenih društvenih normi: po spolu, po društvenom statusu, rasi ili nacionalnosti pogodila je mušku populaciju. Muškarci su se suočavali sa slomom društvenog poretka kakav su oni kao (muški) nasljednici trebali, sudeći po tadašnjim očekivanjima, održavati. Ne čude zato prethodni pokušaji očuvanja „muške časti“ novim znanstvenim pristupima ne bi li se predstavili kao progresivni, ali ujedno i oni koji održavaju poznat red.¹⁸⁹ U kontekstu muškarca u odnosu na ženske pokrete krajem stoljeća često se nailazi na motiv „povrede muške časti“ kako bi se opisala upravo spomenuta potreba za ostvarivanjem očekivanja i održavanjem poznatog, konvencionalnog sustava. Jasno je da su se muškarci našli u izazovu pred naletom ženskog interesa za ono što je dotada bilo poznato kao muška sfera.¹⁹⁰ Naišli su na izazov u obliku izmjene spolne dinamike u društvu, izazov na koji su pokušavali odgovoriti poznatim pristupom – zadržavanjem tradicionalnih uvjerenja o muževnosti u situaciji kada dolazi do preokreta u uvjerenjima. Društveno-spolna hijerarhija se urušava i sve što je dotada smatrano „normalnim“, poljuljano je.¹⁹¹

¹⁸⁵ Morna Bowmann Ramday, 2015., str. 3

¹⁸⁶ Karen Offen, 2009., str. 44

¹⁸⁷ Karen Offen, 2009., str. 45

¹⁸⁸ Karen Offen, 2009., str.49.

¹⁸⁹ Morna Bowmann Ramday, 2015., str. 3

¹⁹⁰ Morna Bowmann Ramday, 2015., str. 4

¹⁹¹ Morna Bowman Ramday, 2015., str.9

Vjeruje se da je izuzetno utjecajan pokret za ženska prava u tako ubrzanom i uznapredovanom svijetu izazvao krizu muževnosti i povredu „muške časti“. Snažan udar koji je pokret zadao konvencionalnim društvenim temeljima dovodeći u sumnju feminitet poljuljao je i ulogu suprotnog spola. Kako je utjecao na preispitivanje ženskog postojanja tako je utjecao i na redefiniranje uloge muškaraca u društvu. Stoga se često može naići na zaključke kako je pokret za ženska prava promijenio osjećaj i pogled muškarca na ženu pa i, generalno, pridonio stvaranju „degenerativnog“ razdoblja.¹⁹² Osim toga, takva anksioznost doprinijela je stvaranju raznih pristupa prikazivanju lika žene. Katkad su se žene povezivale s „poslušnim“ vizijama žene koje su trebale služiti za primjer, a katkad s likom i djelom žena iz pokreta „Nova žena“. Iz posljednjeg arhetipa žene razvio se nevjerojatan raspon prikaza za koje se vjeruje da katkad predstavljaju upravo tu muškarčevu bojazan od nove žene.¹⁹³

5. Prikazivanje žena u europskoj umjetnosti na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće

Umjetnici su, pod dojmom novih pokreta i velikih društvenih promjena, odgovarali djelima koje je karakterizirao pesimizam i negiranje svega konvencionalnog. Vanjski svijet toliko je povrijedio osobnost i individualnost da se umjetnici okreću unutrašnjem aspektu ljudskog bića, odnosno duši i psihi. Oslabljena individua sada postaje osjetljiva na vanjske podražaje pa bira izazovan pristup pri utjelovljenju tih podražaja i emocija u djelo. Umjetnici se udaljavaju i izoliraju od stvarnosti te zadiru u teme o životu i smrti, ljudskom tijelu nakon smrti, izobličenju, ali i seksualnosti i tjelesnim užicima. U namjeri da se odvoje od svakodnevnice i postojanja oni tragaju za natprirodnim, ekscentričnim, neprirodnim te mističnim i zagonetnim.¹⁹⁴

Lik žene u njihovo negiranje stvarnosti i izrazitu senzibilnost za estetiku savršeno se uklopio. S jedne strane ženski pokreti, baš kao i umjetnički, bore se protiv postojećih društvenih normi, a s druge strane, kao rezultat tih borbi, dolazi do promjene slike o ženi. Novi položaj

¹⁹² Morna Bowmann Ramday, 2015., str. 7

¹⁹³ Karen Cronje, 2011., str. 12

¹⁹⁴ Peter Chadwick, 2010., str. 93

žene doveo je u pitanje status muškarca i patrijarhalnog shvaćanja društva. Muškarci su se našli u novim društvenim gibanjima u kojima njihova dominacija slabi. Upravo je slabljenje muške dominacije moglo povrijediti muške osjećaje koji su pak mogli utjecati na stvaranje raznih tipova prikaza žena o kojima svjedočimo na kraju 19. i početkom 20. stoljeća. Naime, ipak umjetničkom scenom dominiraju muškarci, a pri prikazivanju osobe umjetnik nije uvijek oslobođen predrasuda i vanjskih utjecaja. Prikazivanje pojedinca nikad nije „nevino zanimanje“ pri kojem umjetnik postaje objektivan izvor informacija.¹⁹⁵ Umjetnici, iako se pokušavaju udaljiti od stvarnosti, neizbježno stvaraju pod utjecajem iste te stvarnosti. Iz toga proizlazi da bi načini prikaza žena iz perioda prijelaza s 19. na 20. stoljeće mogli predstavljati: određen protest protiv ili podršku ženskim pokretima, umjetnikov odnos sa ženama (na primjer majkom) ili druge tipove vanjskih utjecaja na umjetnika. Umjetnost je i dalje bila ključan medij za prenošenje informacija pa način prikazivanja žene postaje važna tema u medijsko-informativnom prostoru čiji je pak utjecaj na oblikovanje društvene misli već poznat.¹⁹⁶ U svijetu gdje dominira muškarac bilo je važno zadržati postojeće odnose i uloge, a samim time i kontrolu nad javnim predstavljanjem žene. Jedan od najboljih primjera promjene u prikazu žene u odnosu na prijašnje razdoblje jest religijski žanr. Osim što se često odabiru teme, kao što će se u nastavku vidjeti, ženske grešnosti i tretman ženskih karakteristika je drugačiji. „Ona“ više nije snažna majka, mučenica; prestaje dominirati njezina hrabrost. Sada je umanjena, ili kroz svoju životinjsku, grešnu prirodu, ili pak kroz svoju krhkost. Treba napomenuti kako taj sugestijom obogaćen prikaz žene postaje dio simbolističkog umjetničkog izričaja koji je problematizirao „kako se njena nova društvena uloga reflektira u svijesti muškaraca i društva općenito“.¹⁹⁷ Međutim, to ne znači da svaki prikaz žene s prijelaza 19. u 20. stoljeće u pozadini nosi niz asocijacija. No, utjecaji koje su izvršile društvene promjene s kraja 19. stoljeća, osobito promjene vezane za identitet žena, nezaobilazna su karika u interpretiranju prikaza žena.

Projekcija položaja žene u umjetnosti je, u jeku društvenih promjena, možda najbolje vidljiva po fenomenu *femme fatale*. Rasprave o porijeklu nastanka fatalnog tipa prikaza žene završavaju uglavnom objašnjenjima vezanim za psihološki i društveno-politički karakter vremena.¹⁹⁸ Rađaju se strahovi prema sve agresivnijoj ženi, koja osim što ulazi u prostor javnosti intenzivnije ističe i svoju seksualnu, erotsku prirodu. I kod nas se pojavio agresivni otpor prema ženskom pokretu i radu književnica koje su bile osuđivane kako po pitanju kritike

¹⁹⁵ Christopher L.C.E. Witcombe, 1995., str. 21.

¹⁹⁶ Karen Cronje, 2001., str 17.

¹⁹⁷ Petra Vugrinec, 2020., str 293.

¹⁹⁸ Ilona Sarmany-Parsons, 2001., str. 222

na račun talenta tako i po aktivističkom zalaganju.¹⁹⁹ Osjećaj straha i nerazumijevanje društvenih promjena rezultira stvaranjem prikaza demonske, fatalne i zapravo neprijateljske slike žene. Tako okarakteriziran lik *femme fatale* idejno se uklopio u nastojanja dekadencija da stvore sliku neprirodnog ženskog erotizma i seksualnosti te sliku mistične i užasavajuće figure.²⁰⁰ *Femme fatale* je obožavana i postaje omiljeni prikaz utjelovljenja niza značenja među kojima se prepoznaje neukroćen ženski lik koji svojom nadmoći pobuđuje požudu, strah i blud; ona kod muškaraca stvara osjećaj potlačenosti i baš zbog toga ih toliko privlači. Stoga ne čudi da najčešću temu čini lik žene prikazan u trenutku njezinog grešnog zanosa ili čina. Teme za takve prikaze su katkad inspirirane mitologijom ili biblijskim pričama.

Uporaba ženskog tijela u likovnom izrazu popraćenom bogatim repertoarom značenja i simbolike nije novost. Već su odavno poznati primjeri gdje je ženska figura upotrijebljena kao alegorija i utjelovljenje kako materijalnog (institucije) tako i neopipljivog (emocije). Djela gdje se tijelom žene na alegorijski način prikazuje znanost, pravo, sloboda ili pak sama umjetnost vrlo su česta u likovnim umjetnostima kroz povijest. Žena pa i žensko tijelo u umjetnosti dobilo je mjesto nekog višeg značenja od nje same. U vremenu *fin de siècle* prikaz fatalne žene često karakterizira negativnu ljudsku narav u liku privlačne dame, često nejasnih individualnih crta. Figure fatalnih žena mogu biti privlačne i zavodljive, ali i mračne, mistične i gotovo zlokobne. Ponekad se samo po nazivu djela može prepoznati zanesenost porocima društva kao što su to: grijeh, senzualnost, žudnja i druge slične teme.

Razlog odabira senzualnih, seksualnih tema gdje je lik žene alegorija fatalne zavodnice može se naći ne samo u povrijeđenoj muškoj časti, nego i u skrivenoj želji muškarca za tako moćnom ženom.²⁰¹ Umjetnik prikazom predstavlja djelić sebe, odnosno osjećaj koji ga je nagnao na takav prikaz, on projicira svoje strahove i emocije u djelo.²⁰² Mnogi su se okušali u slikanju fatalne žene. U nizu djela kao čest motiv prepoznat će se tema iz Novog zavjeta koja pokazuje simptomatičnu povezanost s društvenom situacijom kraja 19. stoljeća, situacijom koja se odnosi na položaj žena u društvu. Gustave Moreau, francuski slikar simbolizma, proučavao je fatalnu ženu u liku Salome naslikavši je u više navrata. Na njegovom djelu „Salome pleše pred Herodom“²⁰³ (sl. 3) iz 1876. godine, Salome je u prvom planu bogato dekoriranog osvijetljenog prostora. Njezina pojavnost krade svu promatračevu pažnju jer je jedina u prvom

¹⁹⁹ Natalija Meštrić, 2008., str. 17.

²⁰⁰ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/femme-fatale> pristupila 10-1-2021

²⁰¹ Bram Dijkstra, 1986., str. 272.

²⁰² Christopher L.C.E. Witcombe, 1995., str. 21

²⁰³ Peter Cooke, 2011., str. 214.

planu i jer su svi drugi likovi oslikani u sjeni. Doslovno ih je zasjenila. Osim toga ona je prikazana kao živi ornament, žena-ukras, u čemu se mogu prepoznati oni postulati tradicionalnog društva koje ženu smatra pasivnom, lijepom, emotivnom i iracionalnom.²⁰⁴ S druge strane, izbor teme i ženskog lika koji zlokobno iskorištava svoju ljepotu kako bi uništila muškarca povezuje se sa sve aktualnijim ženskim pitanjem i gubitkom muškarčevih privilegija. Svojom plesnom izvedbom Salome je očarala kralja Heroda zbog čega ju je kralj odlučio nagraditi. Iako joj je ponuđeno da izabere silno bogatstvo, ona je kao nagradu izabrala glavu Ivana Krstitelja. Moreauova „Salome“ je prikazana u uzvišenom stavu stojeći na vršcima nožnih prstiju dok jednom rukom drži ljiljane, a drugom, strogo ispruženom, pokazuje ispred sebe kao da naređuje.²⁰⁵ Glava Ivana Krstitelja u ovom prikazu nije dio kompozicije stoga se može pretpostaviti da Moreau prikazuje trenutak kada Salome za svoju nagradu izabire *njegovu smrt*.



Slika 3 Gustave Moreau, „Salome pleše pred Herodom“, 1876., Hammer Museum, Los Angeles



Slika 4 Gustav Klimt, „Judita I“, 1901., Muzej Belvedere



Slika 5 Gustav Klimt, „Judita II“, 1909., Ca'Pesaro, Venecija

²⁰⁴ Karen Cronje, 2011., str. 3

²⁰⁵ Peter Cooke, 2011., str. 215.

Novonastalu mušku anksioznost može se prepoznati i u liku Judite iz Starog zavjeta. Ponovno je u fokusu heroína koja svojom ljepotom zavodi mušku žrtvu i potom je ubija. Međutim, u umjetnosti je u kontekstu ovog prikaza, za razliku od biblijskog literarnog predloška, naglasak stavljen na užitak tog grešnog čina čime se još jednom potvrđuje teorija o muškoj strepnji pred novom, samostalnijom ženom. Juditu kao svoju *femme fatale* izabrao je predstavnik bečke secesije Gustav Klimt. Kao Moreau Salomu i Klimt je Juditu prikazao u više navrata. Judita je žrtvovala svoju moralnu čistoću kako bi spasila svoj narod. Osim što su ključni motivi mita seksualnost i zavodjenje, ključan je čin i ubojstvo počinjeno ženskom rukom.²⁰⁶ Žena se u ovoj priči ogriješila o dvije Božje zapovjedi i postala motiv dekadentne umjetnosti. Klimt je s nekoliko motiva istaknuo odstupanje od akademizma i Juditina odstupanja od morala. Iskoristio je obnaženost njezinih grudi i optočio gotovo cijelo djelo zlatom po uzoru na bizantske ikone kako bi postigao neumjerenost, ali i samouvjerenost prikazane figure. Bogatstvo nakita i uresa, koji karakteriziraju i Moreauovu „Salome“ i Klimtovu „Juditu I“, moglo bi se interpretirati kao znak moći i vječnosti. Proučavajući kompleksnost Judite, Klimt je u djelima „Judita I“ (sl. 4) i „Judita II“ (sl. 5), sudeći po detaljima lica i ruku, postigao nešto drugačiji dojam.²⁰⁷ „Judita I“ poluzatvorenih očiju i blago otvorenih usana odaje izraz užitka. Nasuprot njoj „Judita II“ je nešto agresivnija zbog načina na koji grabi Holofernovu glavu dugim, tankim prstima.²⁰⁸ Glava pokojnika u oba prikaza stavljena je uz desni rub kadra, gotovo lišena posebnog značaja kao da tone u tamu pozadine i nestaje. Izuzme li se naziv, gotovo da se i ne može razlikovati je li riječ o Salomi ili Juditi u Klimtovom pristupu prikaza „Judite II“, možda upravo zbog tog detalja nasilnog grabljenja žrtvine kose.

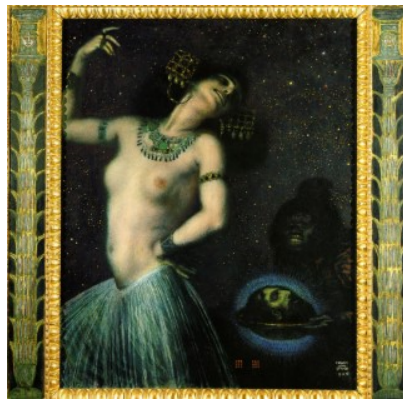
²⁰⁶ Nadine Sine, 1988., str. 14.

²⁰⁷ Megan Michaud, 2014., str. 67.

²⁰⁸ Nadine Sine, 1988., str. 18.



Slika 6 Franz von Stuck,
„Poljubac Sfinge“, 1895.,
Museum of Fine Arts,
Budimpešta



Slika 7 Franz von Stuck,
„Salome II“, 1906.,
Lenbachhaus, München



Slika 8 Franz von Stuck,
„Grijeh“, 1893., Nova
pinakoteka, München



Slika 9 Franz von Stuck,
„Senzualnost“, 1891.,
privatno vlasništvo

Franz von Stuck, njemački slikar i profesor, zabilježio je fatalnost nizom prikaza u kojima pronalazimo zajedničke karakteristike. Njegovim fatalnim ženama u djelima „Poljubac Sfinge“ (1895.), „Salome“ (1906.), „Grieh“ (1893.), „Senzualnost“ (1891.) lica su gotovo potpuno zamračena s izostankom individualnog karaktera.²⁰⁹ One su potpuno svjesne svoje seksualnosti, bez sramežljivog skrivanja svojih aduta u vrhuncu zlog čina.²¹⁰ Obavijene su tamom, a njihova hladna bijela put isijava pa dolazi do izražaja, a žena postaje centar pozornosti. Kosa je također čest lajtmotiv u arhetipizaciji prikaza fatalne žene. Na ovakvim prikazima kosa se koristi za konstruiranje mističnosti, privlačnosti ili je upotrijebljena kao simboličan motiv koji sugerira karakter ženskog lika. Neizbježan je i životinjski motiv kada se želi pokazati njena izvornost i prirodnost, ali i njezina skoro pa životinjska ćud. Često se uz ženske prikaze prikazuju i razne životinje ili neki detalji njezine fizionomije imaju životinjski karakter. Ona je vampir koji siše zadnju kap krvi, lukava sfinga poluživotinjskog lika ili varljiva sirena u trenutku kada svoje žrtve poljupcem vuče u vodeni omotač smrti.²¹¹

Od iznimnog su značaja i utjecaji koje je svojim grafikama izvršio Edward Munch svojim zalaganjem za prikazivanjem prvenstveno osjećaja, točnije za materijaliziranjem osjećaja u prikazu. Munch još manje pažnje pridaje prikazivanju individualnih crta lica, potpuno umanjuje interes za realizam u korist prikazivanja apstraktnih neopipljivih emocija. Pogled na njegovu „Madonnu“²¹² (1894.) (sl. 10) je sve na što tadašnja publika nije navikla vidjeti u silnim prikazima lika Madonne. Prema Munchu, ona je potpuno bijela, tamne kose, ovijena tamom, a konture koje oštro oblikuju lice podsjećaju na lubanju. Njezino lice ne odaje nikakvu ekspresiju ni emociju, oči su sklopljene pa se čini kao da cijela atmosfera upućuje na vječni san prikazane žene. No, zbog cijele te tamne game i zbog specifičnog karaktera grafike, Madonna je mistična, jeziva i strašna.



Slika 10 Edvard Munch,
„Madonna“, 1895-1902.,
Munch Art Museum, Oslo

²⁰⁹ Slikovni prilozi od 6-9

²¹⁰ Isto, str. 12.

²¹¹ Bram Dijkstra, 1986., str. 335.

²¹² <https://www.moma.org/collection/works/62017> pristupila: 19.7.2021.

6. Prikaz žena u hrvatskoj umjetnosti na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće

6.1. Prikaz *femme fatale*

Mladolika i vitka zavodnica obavijena zloćudnom atmosferom bila je temom i na platnima hrvatskih umjetnika. Njihove vizije ravnodušnih boginja izraz su bliskih susreta s bečkom secesijom i drugim europskim umjetničkim tokovima. Djela koja će biti predstavljena u ovom poglavlju, birana su prema nekoliko kriterija. Osim ključnog vremenskog raspona pri odabiru je bilo važno da su prikazane žene glavne figure ili po mogućnosti jedine figure prikaza, a k tome u odabiru je bio važan i naslov koji može umnogome pridonijeti, ali i promijeniti pristup analizi djela. Poglavlje fatalnih ženskih prikaza popraćeno je s još dva potpoglavlja: *Prikazi Eve te Žene i ogledalo kao motiv seksualne liberalnosti*. Zadnje dvije skupine prikaza izdvojene su iz *Prikaza femme fatale* zato što su se istaknuli simbolikom i značenjem.

Među prvima u hrvatskoj umjetnosti temu ženskog tijela, stasa i karaktera istraživao je Vlaho Bukovac pokrivši time gotovo cijeli spektar ženskih prikaza. Nedugo nakon završetka studija u Parizu počinju njegove unutarnje borbe vezane za udaljavanje od akademskog slikarskog pristupa i približavanje novim impresionističkim tendencijama. Impresionizam je tada već sigurno stupao po pariškim salonima, a Bukovcu je bio potreban vjetar u leđa. Djelo kojim se proslavio i skrenuo pažnju pariškog Salona na vlastito djelovanje, a u svoj slikarski rad uveo motive novih stremljenja u umjetnosti poput „realistički tretiranog“²¹³ ženskog tijela od krvi i mesa upravo je prikaz jedne kurtizane. „Velika Iza“ (1882.) (sl. 11) kao da se tek probudila i skliznula do klupice uz rub kreveta gdje ju je dočekala dvorkinja spremna da je okupa. Klupica na kojoj sjedi poslužila je kao njezin mali tron čije četiri noge gaze ispruženo lavlje krzno. Preparirana lavlja glava dovoljno je osvijetljena da privuče pozornost promatrača. Užasnute širom otvorene oči i čeljust iz koje izviru oštri dugi zubi lava svjedok su njezine dominacije. Zanosna Iza potpuno je svjesna svoje nadmoći pred promatračem. Njezino samopouzdanje ovladalo je atmosferom prikaza čemu pridonosi njezina senzualna poza. Drski direktni pogled uprt u promatrača, položaj njezinog izvijenog tijela u obliku slova „s“, te ispružene ruke dužinom ruba kreveta, detalji su koji oslikavaju njezin samouvjeren karakter. Iza je dekadentna, pokvarena i lijepa, ona je više razodjenuta nego gola.²¹⁴ Iako još uvijek u tamnoj gami Akademije, „Velika Iza“ očarava prikazom koji se odmiče od akademske idealizacije ženskog tijela te od hladnih i tamnih tonova. I ovog puta detalj ispruženih ruku svjedoči koliko je govor tijela važan u izrazu fatalnosti ženskog lika. Fatalni karakter se

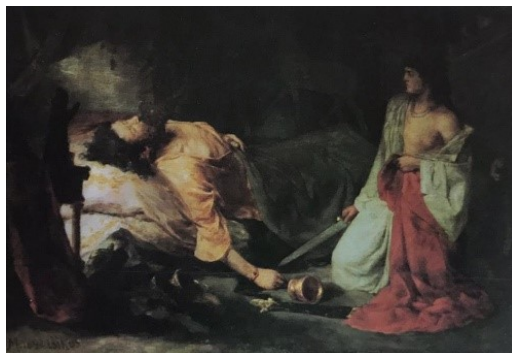
²¹³ Vera Kružić-Uchytel, 2005., str. 172.

²¹⁴ Rachel Rossner, 2018., str. 29.

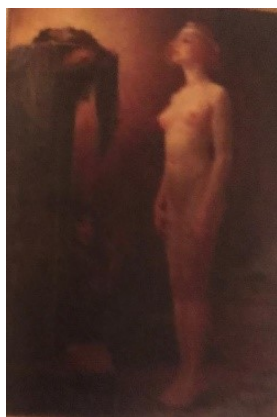
najčešće može uočiti i u detaljima poput oblikovanja prstiju, položaja cijele ruke i kose te odabirom poze putenoga golog tijela.



Slika 11 Vlaho Bukovac, „Velika Iza“, 1882., Spomen zbirka Pavla Beljanskog, Novi Sad



Slika 12 Bela Čikoš Sesija, „Judita i Holoferno“, 1892., Moderna galerija, Zagreb



Slika 13 Bela Čikoš Sesija, „Salome“, 1919., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek



Slika 14 Bela Čikoš Sesija, Supruga Justina pozira za lik Salome

Bukovčeva djela predstavljaju najranije primjere teme *femme fatale* u hrvatskom slikarstvu koja u djelu Bele Čikoš Sesije, jednog od naših najvećih simbolista koji je sjedinio simbolizam i secesiju, dobiva dodatno na značenju. Čikoš je bio jedan od glasnijih pobornika novog pokreta u umjetnosti uz rame Vlahu Bukovcu.²¹⁵ Njegov opus bogato je inspiriran književnim predlošcima što ide ukorak s trendovima diljem Europe.²¹⁶ Čikošovo djelo „Judita i Holoferno“ (1892.) (sl. 12) dovršeno u Münchenu odaje njegove težnje mističnom i simboličnom karakteru u umjetnosti koji će se zadržati i u kasnijim radovima.²¹⁷ Judita je uhvaćena tek koji trenutak nakon počinjenja ubojstva. Dok Holoferno nepomično leži ona kleči do njega i promatra ga gotovo mrkim, ali nedvojbeno hladnim pogledom. Međutim, u njezinom stavu kao da se može prepoznati doza dvojbe zbog čega nije toliko nemilosrdna kao prethodno spomenute Judite. Njezina putenost, kao i njezina zavodnička moć, suptilno je nagovještena otkrivanjem lijevog ramena i dojke, jednostavnim lančićem oko vrata te neizostavnom dugom, raspuštenom, tamnom kosom. Čikoševa Judita ipak nije prikazana u ekstazi poput prethodno spomenutih prikaza Klimtove Judite. No taj trenutak užitka može se prepoznati u prikazu „Salome“ iz 1919. godine (sl. 13).²¹⁸ Saloma potpuno naga napinje se na prste i izdužuje vrat ne bi li što bolje promotrila glavu Ivana Krstitelja na pladnju povišenog pijedestala. Glava Ivana Krstitelja obasjana je sjajnom aurom koja svojim zrakama obasjava ekstatičan izraz uzbuđenog Salominog lica. Primjer Salome otkriva stalno prisutnu umjetnikovu opsesiju kombiniranja senzualnosti i sadizma.²¹⁹ Kako za Juditu tako i za mnoga druga djela Čikoš koristi fotografiju za svladavanje i testiranje forme, kompozicije i svjetlosti (sl. 14).²²⁰ Tome svjedoče fotografije na kojima su snimljeni modeli u pozama koje se mogu prepoznati i na spomenutim djelima. Na fotografijama se vidi testiranje igre svjetla i sjene te postizanje različitih efekata ovisno o temi prikaza i dojmu koji se želi postići. Snažni naglasak na kontrastima i čak sfumato dojam neizostavni su u njegovom kreiranju atmosfere u okružju velikih fatalnih zavodnica. Tako se dodatno pojačava njihova mističnost i zavodljivost, ali i kobna završnica.

Slikar koji je u svom ranijem radu slikao historijski žanr u Zagrebu, a u kasnijem razdoblju svoj pelješki kraj i tako pridonio bogatstvu regionalne primorske mrtve prirode u hrvatsko slikarstvo, Mato Celestin Medović, često se u povijesnim pregledima opisuje kao

²¹⁵ Tonko Maroević, 2012., str. 42.

²¹⁶ Petra Vugrinec, 2020., str. 293.

²¹⁷ Vinko Zlamalik, 1984., str. 35.

²¹⁸ Petra Vugrinec, 2020., str. 296.

²¹⁹ Tonko Maroević, 2012., str. 80.

²²⁰ Vinko Zlamalik, 1984., str. 36.

povučen i introvertiran umjetnik.²²¹ Njegova djela historijskog žanra često su kritizirana kao opterećena bezbrojnim asocijacijama²²², a za njegove izvedbe u kojima je htio prikazati *plein air* isticalo se da su „nedovoljno srčane“.²²³ Međutim, na djelu „Taština“ (1903.)²²⁴ (sl. 15) nastalom pod općom aurom simbolizma, pokazuje rasvijetljenu paletu razvijenu pod utjecajem Vlaha Bukovca i zagrebačke šarene škole. Osim toga na djelu se mogu prepoznati i elementi fatalnih žena slikara simbolizma.²²⁵ Taštinu predstavlja djevojka finog ružičasto-blijedog inkarnata prikazana u profilu u razini poprsja. Elegantno je podigla dlan lijeve ruke kako bi se divila prstenju koje krase njezine duge lijepe prste. Naglasak je stavljen i na drugi nakit na djevojci, a posebice se ističe detalj narukvice na lijevoj ruci u obliku zmije. Ponovno se kod promatrača budi niz asocijacija, a mogu se prepoznati i poveznice s načinom oslikavanja fatalnih žena kod drugih spomenutih umjetnika. Zadivljenost nakitom odaje ekspresija očaranosti na licu i blago otvorene usne koje podsjećaju na onu ekstazu Klimtove „Judite“. Djevojka je toliko opčinjena sjajnim nakitom da izgleda kao da ni ne primjećuje slikara. Iako prikazom dominira djevojčino lice i poprsje, dva motiva odvlače promatračevu pozornost. Ruke, odnosno prsti i način na koji su oni oslikani – dugi te gotovo oštih vrhova – čest su motiv slikara simbolizma u nastojanju da se dočara zlokoban karakter fatalne žene kao što se može vidjeti na djelu „Tri gracije“ Jozef Kljakovića ili na Krizmanovoj „Maryji Delward“. Drugi dominantan motiv je nakit s važnom ulogom u oblikovanju teme. Pridavanje važnosti nakitu često je u djelima fatalnih ženskih prikaza, a moglo se vidjeti posebice kod Klimta, potom i kod Stucka i Moreaua. U usporedbi s ostalim radovima ovdje izostaje mračna i mistična atmosfera pa i oni erotični motivi, ali možda upravo zavijenost figure u ružičasto i osvijetljenost prizora predstavlja žensku prijetvornost. Sama činjenica da slikar utjelovljuje jednu ljudsku manu u liku djevojke – i to djevojke očarane nakitom – usporedivo je s drugim spomenutim djelima i blisko onim motivima mističnih dama zlokobne ljepote.

²²¹ Vera Kružić-Uchytel, 1978., str. 23.

²²² Grgo Gamulin, 1995., str. 364.

²²³ Vera Kružić-Uchytel, 1978., str. 29.

²²⁴ Isto, str. 114

²²⁵ Petra Vugrinec, 2020., str. 294.



Slika 15 Mato Celestin Medović,
„Taština (Djevojka s prstenom)“,
1903., Narodni muzej, Beograd



Slika 16 Mirko Rački, „Zla žena“,
1905., Galerija umjetnina, Split



Slika 17 Mirko Rački, „Dobra
žena“, 1905., Galerija umjetnina,
Split



Slika 18 Mirko Rački, „Ženski idol“, 1907.,
Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne
biblioteke, Zagreb

Mirko Rački čiji stil Gamulin opisuje kao stil „ekscitirane mašte“ i bogate „narativne imaginacije“, također se upustio u stvaranje neodoljivih zlih žena.²²⁶ Njegov diptih „Dobra i zla žena“ (sl. 16 i 17.) iz 1905. godine kao da slavi fatalnu nevjericu, pa čak i onaj prikaz dobre žene neočekivano se priklanja slavlju ženske moći. Zla žena tamne kose nalazi se na lagano uzvišenom nivou dvorane. Prikazana je kao prava razvratnica; potpuno gola jaše na leđima nekakvog demona koji je pognut četveronoške. Zabacila je glavu unazad i kao da se zadovoljno smije dok joj vrug s frulom šapuće na uho „pjesmu slatkog i otrovnog života“.²²⁷ Zla žena okružena je samim muškarcima kao svojim podanicima koji su pognuli glavu pred njome, a ona se udružila sa samim zlom – vragom. Intenzivne boje prikaza naglašavaju simbolizam prikaza kraljice noćnog života.²²⁸ Razlika između zle i dobre žene je vrlo jasna; zla žena je prihvatila zlo, uništila svaku ljubav koja joj se našla na putu, dok je dobra žena odbacila zlo i prigrlila ljubav. Iako je prikaz zle žene puno groteskniji i gotovo karikaturalan, prikaz dobre žene po stavu ženskog lika ne odudara umnogome od onog zle žene. I dobra žena je na uzvišenom, a pod nogama joj je sklupčan nagi mladić koji je obujmio njene noge kao da se štiti. Ona je uspravljena u svojevrsni zaštitnički, ali neustrašiv stav. Neustrašivost, ali i gesta elegancije postignuta je položajem ruku raširenih u punoj dužini i oslonjenih na zid što podsjeća na elegantnu pozu Krizmanovog portreta Marye Delward. Vrat je istegnut, a brada podignuta čime je stvoren dojam samouvjerenosti; pogledom kao da zapovijeda i tjera vruga uz lijevi rub kompozicije. Njezina pojava puno je elegantnija i ponosnija od one zle žene, ali obje žene odišu karakterom zavodnice od koje muškarca obavija anksioznost, nesigurnost u vlastitu muževnost. Zajednička im je i činjenica da su one te koje dominiraju, dok je muškarac u djelu sporedna figura. Ono što ih razlikuje je njihova uloga: zla žena je ona koja se udružila sa samom sotonom, a dobra ona koja ga je otjerala odnosno spasiteljica. Osim toga, bakropisom „Ženski idol“²²⁹ (sl.18) iz 1907. godine, kako svojim nazivom tako i temom, pokazuje kako Rački nije mogao više istaknuti opsjednutost ženskom zavodljivom naravi. „Ženski idol“ kao da objedinjuje dvije prethodne teme dobre i zle žene.²³⁰ Ona je obasjana bijelom mjesečevom svjetlošću na pijedestalu dok su joj ničice poklonjeni brojni muškarci. Izražena je sva moć žene zbog činjenice da je pred promatračem prikazano idolopoklonstvo ženskom tijelu. Zapravo je prikaz

²²⁶ Grgo Gamulin, 1995., str. 194.

²²⁷ Jelena Uskoković, 1979., str. 27

²²⁸ Isto, str. 28.

²²⁹ Jelena Uskoković, 1979., str. 131.

²³⁰ Isto, str. 29.

mogao biti prilično provokativan jer jako podsjeća na scenu iz Starog zavjeta kada se narod poklonio zlatnom teletu i razbjescio Mojsija.

Mistična i mračna pozadina vidjet će se i kod Tomislava Krizmana u njegovim prikazima *femme fatale* u grafičkom mediju. Krizman je fatalnost postigao bakropisom i karakterističnom ritmičkom izmjenom tamnih i svijetlih dijelova cjeline.²³¹ Plošno obrađenom pozadinom istaknuo je lik izdužene vitke zavodnice s fokusom ponajprije na njezino lice. U nekoliko navrata je Krizman prikazao lik svoje vječne inspiracije i muze, bečke pjevačice Marye Delward, a svaki prikaz odiše fatalnošću. Možda najpoznatiji njezin prikaz je onaj s plakata „Marya Delward“ (sl. 19) nastalog oko 1907. godine.²³² Lice je uvijek gotovo prozračno blijedo i uzdignuto, a pogled je spušten tako da ostavlja dojam kao da gleda svisoka svoje promatrače. Tamne kovrče na prikazu Marye Delward zavodljivo i meko sjedaju na njena ramena. Elegantni pokret ispružene lijeve ruke i bijela duga marama koja povezuje obje ruke preko vrata obogaćuju prikaz posebnom dramatikom i dojmom neodoljivosti kojim je zračila poznata Bečanka. Prikladno je ukomponirana elegancija i suptilna zavodljivost naspram hladnog tonaliteta i pogleda te linijskih tragova karakterističnih za grafiku. Detalji uzdignute i istaknute brade, sklopljenih vjeđa i mekih kovrča mogu se naći na još dva portreta: „Mary Delward“ (sl. 20) iz 1908. godine i nešto više na scenskom prikazu „Ženski profil/Kompozicija“ (Marya Delward) (sl. 21) nepoznate godine nastanka.²³³ Ne treba izostaviti ni još jednu varijantu ove Bečanke („Marya Delward“ iz 1908. godine, sl. 22) koja se od prethodnih prikaza razlikuje po pogledu usmjerenom ravno u promatrača. Pogled nije drzak nego u svojoj uzvišenosti gotovo nježan ili možda sjetan.²³⁴ No takav pogled je ne čini krhkom, naprotiv obogaćuje je notom samopouzdanja. Tomu doprinosi poza, tamna haljina visokog ovratnika, tamna pozadina i detalj bijelih dlanova koji izviru iz rukava sa simboličnim „V“ izrezom. Motiv elegantnih, tankih prstiju koji je jasan i na ovom primjeru, čest je detalj karakterističan za prikaz fatalnih žena.

²³¹ Ružica Pepelko, 2007., str. 5

²³² Petra Vugrinec, 2020., str. 428

²³³ Ružica Pepelko, 2007., str. 31

²³⁴ Ružica Pepelko, 2007., str. 6.



Slika 19 Tomislav Krizman, Plakat Marye Delward, oko 1907., HAZU, Zagreb



Slika 20 Tomislav Krizman, „Portret Marye Delward“, 1908., HAZU, Zagreb



Slika 21 Tomislav Krizman, „Ženski profil/Kompozicija“ (Marya Delward), godina nepoznata, HAZU, Zagreb



Slika 22 Tomislav Krizman, „Portret Marye Delward“, 1908., HAZU, Zagreb

Izrazito mršave izdužene figure fatalnih žena dio su opusa Joze Kljakovića. Poznato je Kljakovićevo oduševljenje bečkom kulturom i Klimtovim slikarstvom što se i odrazilo u nekim njegovim djelima poput „Salome“ (1911.) i „Tri gracije“ (1917.) (sl. 23 i 24).²³⁵ Saloma gola i ukrašena nakitom kleči pred glavom Ivana Krstitelja u pomalo izvijenom položaju tijela. Sklopljene oči i blago otvorene usne odaju Salomin zanos, užitak. Prepoznaje se i detalj izduženih tankih prstiju kao i bogato apliciranje nakita kao jedinog materijala na golom ženskom tijelu. Djelom dominira i niz detalja bliskoistočnih motiva koji dodatno naglašavaju dominaciju dekoracije nad samom temom.²³⁶ Tri gracije sjede gole, jedna pored druge okrenute promatraču. Tijela su tretirana vrlo slično Salominu – tanka i neuhranjena, dojam kojem pridonose osjenčane linije tanašnih izduženih mišića i zaobljenog trbuščića. Geste ruku i igra tankih, dugačkih prstiju su još neki od važnih detalja kojima se postiže nelagoda kod promatrača. Osim toga bogatom linearnom stilizacijom, posebno vidljivom u tretmanu ženskih tijela i draperije na kojoj sjede, stvorena je jeziva i tjeskobna atmosfera.

Robert Auer, čiji je nepresušan izvor inspiracije u potrazi za ljepotom uvijek bila žena, svojim opusom obogatio je hrvatsku povijest umjetnosti prikazima ženskog tijela u nizu djela nerijetko erotskih i senzualnih karakteristika.²³⁷ Katkad su to suptilno, a katkad neskriveno prikazani erotski motivi. Auerovi modeli često su svjesni promatračeva pogleda i tim više ostavljaju dojam samodopadnosti, ali i narcisoidnosti.²³⁸ Baš u takvom jednom primjeru mogu se prepoznati i karakteristike fatalne zavodnice. Djelo „Kod crvenog svjetla“ (1911.)²³⁹ (sl. 25) prikazuje nugu djevojku ispruženu i izvijenu u obliku „S“ linije na ledeno plavoj plahti. Njeno tijelo u tako izlomljenom položaju moglo bi podsjetiti na položaj zmije dok se nečujno kreće zemljom. Bradu je naslonila na isprepletene prste ruku, a lice joj obasjava crvena svjetlost kojom je umjetnik postigao dramatičnost spram ostatka ledeno plave sobe.²⁴⁰ Valoviti pramenovi njezine kratke crne kose izgledaju kao živa bića, a ako se tome doda i ledeni pogled sa sjenom oko tamnih očiju sve skupa neodoljivo podsjeća na prikaze Meduze dok pretvara

²³⁵ Petra Senjanović, 2009., str. 12.

²³⁶ Isto, str. 12.

²³⁷ Petra Senjanović, 2010., str. 20.

²³⁸ Irena Kraševac, 2010., str. 10.

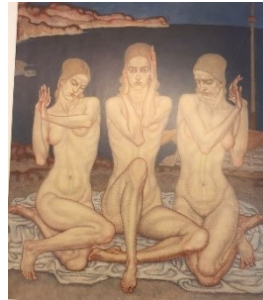
²³⁹ Isto., str. 102

²⁴⁰ Petra Senjanović, 2010., str. 36.

svoje žrtve u okamenjene skulpture. Auerov model predstavlja novi tip samouvjerene žene koji se razvijao krajem stoljeća, žene oslobođene tradicionalnih moralnih ograničenja i konvencija.



Slika 23 Jozo Kljaković, „Salome“, 1911., reprodukcija iz Arhiva za likovnu umjetnost HAZU, Zagreb



Slika 24 Jozo Kljaković, „Tri gracije /Le Marche d'Esclaves“, 1917/1918., privatno vlasništvo



Slika 25 Robert Auer, „Kod crvenog svjetla“, 1911., Moderna galerija, Zagreb

Ispruženi ženski akt susreće se i u opusu Miroslava Kraljevića, jednog od „članova“ minhenskog slikarskog kruga. Neprežaljeni talent kojeg je prerano snašla smrt ostavio je kolekciju radova s bogatim utjecajima aktualnih europskih umjetničkih tendencija među kojima

se najviše ističu one pariške. Djelo „Veliki ženski akt“ odnosno „Olympia“ (1912.)²⁴¹ (sl. 26) nastalo je nedugo nakon njegova dolaska u Pariz 1911. godine. Utjecaj Pariza vidljiv je u boji i oblikovanju tijela te posebice lica djevojke. Tijelo je čvrsto i oslikano unutar jasne rubne linije, a tretman tijela podsjeća na kiparsko modeliranje.²⁴² Djevojka je prikazana gola u poluležećem položaju oslonjena na brojne jastuke. Jarko rumenih obraza i usana, iz sjene gleda ravno u promatrača. Njezin pogled u isto vrijeme ostavlja dojam nevinosti i samouvjerenosti – moglo bi se reći dvoličan pogled. Kraljević kao poznati posjetitelj pariških bordela, o čemu svjedoče i njegovi karikaturalni crteži, svojom *femme fatale* priklonio se dekadentnim tendencijama s kraja 19. i početka 20. stoljeća kada se fokus prebacuje na marginalne skupine društva. Njegova „Olympia“ dijelom podsjeća na svoju revolucionarnu prethodnicu Édouarda Maneta.²⁴³ No Kraljevićeva dama nešto je spontanija, manje drska, ali je jednako ravnodušna i hladna kao Manetova kurtizana. Katkad je i izostavljanje grimase na licu, kako bi se postigao nezainteresiran dojam modela bio ključan u prikazu zavodljivih žena. Time su žene postajale nedostižne i hladnokrvne pred žudnjom oslabljenim muškarcem.

Svi dosada navedeni autori bili su slikari, a djelo Ivana Meštrovića je primjer kako je fatalna žena prikazivana u kiparstvu. Meštrović je često klesao ženska tijela, ali u kontekstu zavodljive žene u oko upada skulptura „Strast“ (1904.) (sl.27).²⁴⁴ Ženska figura sklupčana u fetus položaj obgrlila je savinute noge oko koljena. Bradu je oslonila na koljena i glavu udobno smjestila kao da spava. Bujna kosa prebačena je tako da je lice uronjeno u šumu vlasi zbog čega izvire samo jedna polovica lica. Takvim oblikovanjem Meštrović je istaknuo njezin vrat i rame – ključne detalje kojima se na suptilan način postiže erotski karakter djela. Pozornost privlači i naglašena obrada leđa koja dominiraju nad prednjom nježnijom stranom, a koja pojačavaju osjećaj čežnje, strasti.²⁴⁵ Kipar je uspio na izrazito suptilan način prikazati svu njezinu zavodljivost, ali i eleganciju. Ona s jedne strane djeluje krhko i nježno, ali s druge strane ona je izazovna i budi požudu. Meštrovićeva „Sfinga“, mitološko biće stvoreno kao polužena tj. poluživotinja, odaje svu dualnost ženskog karaktera tadašnjih, muških uvjerenja.²⁴⁶ Jednim dijelom pokorna supruga i majka, a drugim biće ili životinja koja je, van granica morala, vođena svojim nagonima. Ona je za razliku od prethodne skulpture jaka i gotovo zastrašujuća žena. Svaki mišić njezinih nogu, ruku i trupa je istaknut, a lice je odlučno i mrko. Jedino što odaje

²⁴¹ Grgo Gamulin, 1995., str. 256.

²⁴² Vera Horvat Pintarić, 1985., str. 76.

²⁴³ Zvonko Maković, 2013., str. 37.

²⁴⁴ Irena Kraševac, 2002., str. 56.

²⁴⁵ Isto, str. 55.

²⁴⁶ Bram Dijkstra, 1986., str. 331.

njezinu ženstvenost su grudi. Jedna skulptura predstavlja zavodljivu i prijetvornu žensku prirodu, a druga zastrašujuću žensku moć i snagu.



Slika 26 Miroslav Kraljević, „Veliki ženski akt (Olympia)“, 1912., Moderna galerija, Zagreb



Slika 27 Ivan Meštrović, „Strast (Ležeći ženski akt)“, 1904., HAZU, Zagreb

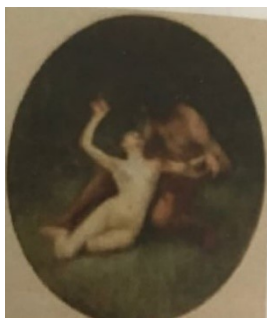
6.1.1. Prikazi Eve kao femme fatale

Prema Bibliji Eva se oglušila na Božju zapovijed, ubrala je grešni plod koji ne samo da je sama zagrizla nego ga je ponudila i Adamu. Zbog njezine slabosti i neposlušnosti par je protjeran iz raja u grešni život. Eva stoga krajem 19. stoljeća postaje jedna od heroína u liku

fatalne žene, a njezin lik se često upotrebljavao kako bi se ženama ukazalo na grešnost njihovog postojanja. Politika naglašavanja grešne povijesti žene aktualizirala se u periodu borbe za ženska prava i preokreta društvenog poretka.²⁴⁷ Eva je zapravo bila temeljna figura za razvoj *femme fatale* u 19. stoljeću, bila je majka svih fatalnih žena.²⁴⁸ Međutim, prikaz Eve kao fatalne žene u hrvatskoj umjetnosti nešto je drukčiji nego što će se to vidjeti na primjer kod Stucka stoga su se prikazi te teme izdvojili u podskupinu *femme fatale*.

Naši slikari na prijelazu stoljeća ipak nisu bili toliko osuđujući dok su zamišljali Evu. Točnije, nisu osudu prikazivali doslovno i mračno kao što se to na primjer može vidjeti u djelu „Grijev“ (1908.) umjetnika minhenske secesije Franza von Stucka. „Grijev“ se referira na Evin grijeh pa je ona ujedno i utjelovljenje grijeha u prikazu. Eva izvire iz tamne šumsko zelene pozadine. U prvom planu je njezino hladnim tonom rasvijetljeno golo tijelo koje je djelomice obujmila glomazna tamna zmija čije lice, baš poput Evinog, vreba u sjeni. U drugom planu su lica Eve i zmijske tek djelomično oko očiju posvijetljena. Dominantna tijela Eve i zmijske oblikovana su tako da je izražen volumen i oblina, a njihova tijela kao da se stapaju jedno u drugo. Umjetnik je izostavio dodatne asocijacije ostavljajući više prostora za nagađanje.

Potpuno drukčije, klasičnije, i nešto više od dva desetljeća ranije (1886.) Vlaho Bukovac je prikazao svoju Evu u pratnji Adama na djelu „Adam i Eva II“ (sl. 28).²⁴⁹ I na ovom primjeru naglašen je kontrast, ali Eva izgleda zavodljivo poput nimfe. Eva je, potpuno gola u Adamovom naručju, ispružila ruke i podigla glavu prema partneru, kao da mu se obraća. Adam je u sjeni i



Slika 28 Vlaho Bukovac, „Adam i Eva II“, 1886., privatno vlasništvo, Zagreb



Slika 29 Miroslav Kraljević, „Eva“, 1911., Narodni muzej, Beograd

²⁴⁷ Katie Edwards, 2008., str. 54.

²⁴⁸ Sara E. Jackson, 2015., str. 67

²⁴⁹ Petra Vugrinec, 2020., str. 368

taman, a Evina figura naglašena je putenošću tijela i bljedunjavim inkarnatom. Reducirani su detalji i razni simbolični motivi kojima bi se dalo naslutiti čak i o kojoj temi djela je riječ. Jedino se gestikulacija njezina tijela, pod uvjetom da je poznat naziv djela, može protumačiti kao trenutak kad je Adam pokleknuo pred ženskom zavodljivošću koja krije zle namjere. S druge strane Miroslav Kraljević je svoju „Evu“ (1911.)²⁵⁰ (sl. 29) stavio u nešto širi kadar okružujući je bogatim pejzažem sličnim džungli. Promatrač jasno vidi obline stražnje strane njezina golog tijela koje se napinje ubrati grešni plod zbog kojeg će par biti protjeran iz rajske zemlje. Eva je gotovo stopljena s bogatom prirodom, ali svjetlina njenog tijela odvlači pozornost. Zanimljivo je da se ni u jednom od primjera hrvatskih umjetnika ne da naslutiti zla kob ovog čina, nedostaje i prikaz zmije što cjelokupni dojam prikaza čini nevinim. Međutim, smještaj Eve u krupnom planu kako se uzverala na deblo ili u prostranu divlju džunglu daje naslutiti njezin karakter ili njezine sposobnosti bliže životinji nego čovjeku. Osim toga Eva je potpuno naga stoga je se može osuditi kao besramnu i gotovo divlju. Sve to upućuje na njezinu životinjsku ili možda fatalnu karakteristiku. Taj životinjski karakter ili motiv često se može naći u djelima koja prikazuju *femme fatale*, a označavaju njezinu neukroćenost i neprilagođenost.

„Eva“ Joze Kljakovića iz 1910. godine²⁵¹ (sl. 30) također je prikazana u krupnom planu, a jednu polovicu kompozicije čini njezino poprsje i glava u profilu dok je druga polovice ispunjena pejzažem. U ovom primjeru Evine crte lica više podsjećaju na one u pračovjeka, iako zadržava onu raspuštenu bujnu kosu karakterističnu u prikazima zavodljivih žena. Njegova Eva ne djeluje zlokobno, ekspresija lica i zabačena glava naslućuju možda strastven izdah. Kljakovićeva Eva gotovo je groteskna, a po njezinoj fizionomiji možda se, još jednom, može prepoznati ideja koja je prevladavala i u simbolizmu – žena i njezina životinjska strana, životinjsko porijeklo kakvo se moglo primijetiti kod Meštrovićeve Sfinge. Poznat je velik utjecaj Meštrovića i njegovih ideja na hrvatske umjetnika, a susret s njime obilježiti će i Kljakovićev umjetnički izričaj.²⁵² Još je fatalnije prikazana Eva u drugom Kljakovićevom djelu „Adam i Eva“ (1911.) (sl. 31).²⁵³ Adam i Eva izgledaju poput divova u pejzažu i zauzimaju cijeli kadar. Sjede jedan pored drugoga tako da je Adam promatraču okrenut leđima, a Eva *en face*. Istaknut je jak kontrast između dvije figure koje svojim položajem i bojom tijela podsjećaju na *jing-jang* simbol. Obje figure jako su izražene muskulature, ali Eva je, iako hladno-svijetle puti, nedvojbeno dominantnija nad tamnopotim Adamom. U ovom djelu Eva je

²⁵⁰ Grgo Gamulin, 1995., str. 318.

²⁵¹ Petra Vugrinec, 2020., str. 412.

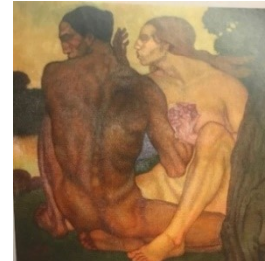
²⁵² Dalibor Prančević, 2009., str. 53. (ur. Petra Senjinović)

²⁵³ Petra Vugrinec, 2020., str. 413.

i agresivna, nasrnula je na Adama kako fizički (detalj ruke kojom je obuhvatila Adamovu) tako i verbalno (detalj ekspresije lica).



Slika 30 Jozo Kljaković, „Eva“, 1910., reprodukcija u katalogu *Nejunačkom vremenu usprkos* iz 1910.



Slika 31 Jozo Kljaković, „Adam i Eva“, 1911., privatna zbirka



Slika 32 Mirko Rački, „Eva“, 1923., fototeka IPU, Zagreb

„Eva“²⁵⁴ Mirka Račkog iz 1923. godine (sl. 32) ispunjava cijeli kadar prikaza kao što je to napravio i Stuck. Okvir slike krojen je prema njezinom položaju. Prikazana je u onom pogubnom trenutku branja zabranjenog voća. U ležernom stavu i posve naga oslonjena je na deblu drva dok se rukama vješto pridržava za gornju granu. Lice u profilu svojim izrazom ne odaje nikakvu emociju zbog čega bi se moglo reći da prikaz djeluje hladno ili samodopadno.

6.1.2. Žena i ogledalo kao motiv seksualne liberalnosti

Ženino ponašanje uvjetovano je društvenim normama pa i zadatcima, ona predstavlja muškarca koji stoji iza nje, ona je materijalizacija njegova bogatstva.²⁵⁵ Muškarci stvaraju sliku o ženi prenoseći putem medija tip idealne žene, a ona vođena primjerima pokušava postati „njegova“ željena vizija sebe. Ona tako namjerno stvara viziju sebe u očima drugih. Zbog toga ogledalo postaje predmet u njezinoj svakodnevnoj rutini kako bi se približila idealu. Međutim zbog ogledala kao alata u kojem možemo prepoznati i spoznati sebe, a i zaljubiti se u sebe, žena postaje opsjednuta svojim egom, divi se svom odrazu. Žene postaju narcisi u potrazi za vlastitom cjelovitošću kroz odraz u ogledalu. Također ogledalom mogu spoznati i svoju neovisnost i seksualnost pa ono dobiva još jedan simboličan primjer ženskog udaljavanja od patrijarhalnih normi. Stoga su u ovom potpoglavlju izdvojeni prikazi žena pred ogledalom. Ogledalo je u sljedećim primjerima element koji obogaćuje cjelokupni dojam prikaza.

Édouard Manet je još 1877. godine prikazao provokativnu prostitutku pred ogledalom ukazujući na naturalizam i seksualnost na djelu „Nana“ (sl. 33).²⁵⁶ Istina da su događaji u umjetnosti u Parizu tada bili još prostorno daleko od naših umjetnika pa je naturalizam dolazio u nas uglavnom posrednim putevima i sa zakašnjenjem. Tek kasnije posredstvom naših umjetnika koji su i sami boravili u Parizu, naša likovna sredina dobiva direktan uvid u pariška zbivanja. Osim toga tu je i pokret bečke secesije puno bliži našim umjetnicima, a koja im je prenijela erotske imaginacije kao oblik svojevrsnog oslobođenja od konvencija tog vremena.²⁵⁷ Upravo je Klimt, predstavnik bečke secesije i čest uzor našim secesijskim umjetnicima, ostavio primjer djevojke i ogledala u djelu „Nuda Veritas“ (sl. 34). Narativ koji se krije iza Klimtova djela može se povezati s Manetovim. Klimt golom istinom slavi seksualnu liberalnost i otpor

²⁵⁴ Grgo Gamulin, 1995., str. 201.

²⁵⁵ Bram Dijkstra, 1986., str. 122.

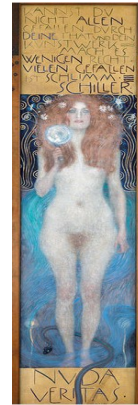
²⁵⁶ Nancy Spector, <https://www.guggenheim.org/artwork/2609> pristupila: 27.7.2021.

²⁵⁷ Petra Vugrinec, 2020., str. 107.

akademizmu te naturalizam i slobodu umjetnosti.²⁵⁸ Ogdalado u djevojčinim rukama okrenuto je put promatrača kako bi i oni prepoznali istinu o slobodi. S djelom „Nuda Veritas“ se pokušava navesti promatrača na preispitivanje dok kod Manetove „Nane“ to ne mora biti slučaj. Treba uzeti u obzir činjenicu da se ne mora iza svakog djela kriti ista namjera i da prizor žene ispred ogledala može biti tek nevini trenutak inspiracije. Nadalje, trebalo bi uzeti u obzir fluidnost trendova koji su se širili Europom te da su se ti trendovi katkad možda preuzimali i bez razumijevanja.



Slika 33 Édouard Manet,
„Nana“, 1877., Kunsthalle,
Hamburg



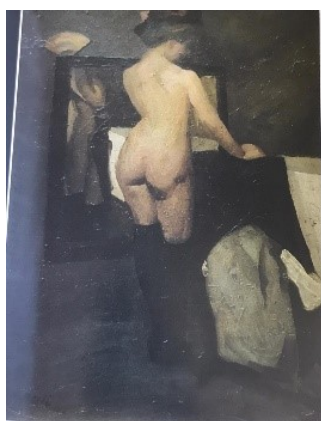
Slika 34 Gustav Klimt, „Nuda Veritas“,
1899., Austrijska nacionalna knjižnica,
Beč



Slika 35 Josip Račić, „Djevojka pred ogledalom“, 1908.,
Moderna galerija, Zagreb

²⁵⁸ Kristin Hoermann Lister, Sharon L. Hirsh, Francesca Casadio and Inge Fiedler, 2005., str 71.

Upravo u opusu Josipa Račića, u kojem prepoznajemo Manetovske karakteristike, postoji prikaz „Djevojke pred ogledalom“ (1908.) (sl. 35).²⁵⁹ Prikaz ne odiše nekom senzualnošću i zapravo je prilično svakidašnji, ali djevojčinim stavom i pogledom uperenim prema promatraču kroz visoko postavljeno ogledalo na zidu postignuta je zagonetna atmosfera.²⁶⁰ Svjetlost u prostor djela dijelom dolazi od strane promatrača pa se stječe dojam kao da je promatrač otvorio vrata i omeo djevojčinu intimu. Tome pridonosi i odraz njenog ispitivačkog pogleda u ogledalu koje je u sjeni. Naime, ogledalo je u gornjem lijevom kutu koji ostaje u sjeni čime je postignuta intimna, gotovo mistična atmosfera. S obzirom na to da promatrač ne može posve jasno iščitati lice djevojke, on se pita tko koga zapravo promatra – promatrač djevojku ili djevojka promatrača. Iako malen dio slike, odraz u ogledalu privlači pažnju više nego ostatak prikaza. Tjera promatrača na tumačenje situacije, a ostavlja zagonetan i nelagodan dojam.



Slika 36 Vladimir Becić, „Akt pred ogledalom“, 1908., Muzej likovnih umjetnosti, Osijek



Slika 37 Vladimir Becić, „Ženski akt s novinama“, 1907., Moderna galerija, Zagreb

²⁵⁹ Grgo Gamulin, 1995., str. 275.

²⁶⁰ Grgo Gamulin, 2010., str. 108.

Još je jedan član minhenskog kruga, koji je „napravio korak dalje: od Maneta k Cezanneu“²⁶¹, ostavio dva primjera djevojke pred ogledalom. Riječ je o Vladimiru Beciću te njegovim radovima „Ženski akt s novinama“ i „Akt pred ogledalom“ (sl. 37 i 36). Djelo „Akt pred ogledalom“ (1908.) prvotno je datirano u 1906. godinu, ali zbog tamnog, sivog akademskog tona i jednostavnije modelacije Zdenko Tonković je predložio promjenu datacije u 1908. godinu zbog „veće zrelosti, vidljivog poteza i načina nanosa boje.“²⁶² Djelo je poprilično zainteresiralo i našu javnost na izložbi Hrvatskog društva umjetnosti 1909. godine najprije novom temom, a onda još i načinom slikanja tako da ga je Matoš ocijenio „najboljim ženskim aktom na izložbi“.²⁶³ Djevojka je promatraču okrenuta leđima, a svjetlo dopire s lijeve strane tako da joj osvjetljava leđa. Ogledalo je postavljeno okomito na djevojčinu poziciju pa promatrač vidi tek tamnu sjenu odraza njezinog boka. U ovom primjeru promatrač ne dolazi u kontakt s djevojčinim pogledom, a djevojka se i ne promatra u ogledalu. Dapače, blagi profil lica posve je zatamnjen, a visina ogledala ne doseže do njezinog lica. Ogledalo ne odaje previše, no cjelokupna, izrazito intimna atmosfera, budi znatiželju dok djevojčino tijelo postaje predmet promatranja ili proučavanja.

Naspram tom aktu stoji „Ženski akt s novinama“ (1907.)²⁶⁴ puno življe kompozicije i rasvijetljene boje. Obline tijela djevojke s novinama u manjoj mjeri su izvedene sjenom i potpuno su osvjetljene. Djevojka je okrenuta promatraču *en face* i tako rasvijetljenim tijelom izložena je pogledu. Za razliku od prethodnog akta u ovoj kompoziciji nema skrivanja, kao da se umjetnik sada usudio na potpunu *nuda veritas*. Osim toga, ogledalo je postavljeno iza djevojke, a njezin fokus je na novinama. Tako postavljenom kompozicijom pojačava se dojam njezine bezbrižnosti i samouvjerenosti. Becićeve žene ne gledaju se direktno u ogledalo, a nisu ni uputile pogled prema promatraču čime je umanjen kontakt publike s figurom. Ali važan je trenutak u kojem su uhvaćene, to je trenutak svakodnevnih rituala koji se reflektiraju u ogledalu i tako omogućavaju promatraču potpuno razgolićenje trenutka. Zbog simbolike ogledala da pobuđuje znatiželju, ali i mističnost atmosfere, kao i zbog same privlačnosti golog tijela, postignut je erotični naboj.²⁶⁵

²⁶¹ Grgo Gamulin, 1995., str. 286

²⁶² Zvonko Maković, 2018., str. 21.

²⁶³ Isto, str. 21.

²⁶⁴ Grgo Gamulin, 1995., str. 290.

²⁶⁵ Grgo Gamulin, 2010., str. 108.



Slika 38 Robert Auer, „Pred zrcalom“, oko 1927.,
privatno vlasništvo

I Robert Auer je prikazao ženski akt pred neizostavnim dodatkom u ženskoj rutini. „Kod ogledala“ (1927.)²⁶⁶ (sl. 38) u Auerovom stilu lijepih, češće nagih žena bogato je erotiziran, a prikazana djevojka kao da i ne vidi promatrača od vlastitog odraza; ona je obuzeta vlastitim odrazom dok je promatrač samo slučajni prolaznik. U ovom prikazu snažan je naboj koketnosti i narcisoidnosti, ali kod Auera djelo nikad ne prelazi u mračnu atmosferu. Atmosfera je uvijek primamljiva i dopadljiva.²⁶⁷

6.2. Prikaz nemoćnih žena

Prikazi nemoćnih žena podijeljeni su u tri skupine gdje svaka skupina ima vlastita obilježja i karakteristike. Naime, skupina *femme fragile* izdvojena je od ostale dvije zbog prikaza krhkosti i boležljivosti prikazane žene, *Zlostavljane žene* čine pak zasebnu skupinu jer je za njihov prikaz, uglavnom zbog teme, važan čin nasilja i boli koju žena trpi, a posljednja skupina *Djevojke u snu* izdvojene su zbog sna, nevinosti tog stanja (sna) i važnosti pogleda (kadra) koji je usmjeren na njih. Pri odabiru djela važan je bio naziv djela, njegova tema, razdoblje u kojem je nastalo te da je prikazana žena glavna, ako ne i jedina figura prikaza. Na nekim primjerima bit će i pokoji drugi lik uz ženu, ali fokus je nazivom i prikazom na ženi. Osim toga dodatnim likovima je pojačan dojam ženske fragilnosti.

Femme fragile predstavlja suštu suprotnost *femme fatale*. Nastala je kao opreka fatalnom prikazu, a predstavlja delikatnost i čistoću kojom se negira ona seksualna eruptivnost

²⁶⁶ Petra Senjanović, 2010., str. 75.

²⁶⁷ Petra Senjanović, 2010., str. 39.

fatalnih ženskih prikaza.²⁶⁸ *Femme fragile* sadrži neka rješenja upotrijebljena i u prikazima *femme fatale*, ali cijela privlačnost *fragile* proizlazi iz njezine krhkosti i ranjivosti. One su krhke djeve, lišene najmanjeg djelića ljudske snage. Najčešće su jako mlade, blijede i u dugim bijelim haljinama, a kosa je raspuštena i u gustim pramenovima pada niz ramena i lice. Prikazi fragilnih djevojaka su inspirirani književnim djelima, mitovima i životnim anegdotama djevojaka koje su umrle mlade, često kao žrtva ljubavi ili pak njihove fizičke slabosti.²⁶⁹ Ne treba zaboraviti i na tuberkulozu koja je u ono doba još uvijek predstavljala opasnu smrtnu bolest,²⁷⁰ a koja je mogla poslužiti kao motiv u stvaranju lika *femme fragile*. Mnogi su umjetnici 19. stoljeća upravo iz susreta s patnjama koje je izazivala tuberkuloza crpili inspiraciju za prikaze krhkosti.²⁷¹ Okružuje ih živost prirode, brzina rijeke, simbolizam bilja koje ih nerijetko ovjenčava; njihove bijele haljine čuvaju njihovu nevinost i slabost; lica su sjetna ako ne i tužna, a katkad sklopljena u spokoju smrti. Nesretna Ofelija jedna je od najpoznatijih književnih likova koji su poslužili za prikaz ženske krhkosti; uvijek prikazana uz rijeku, spuštenog tužnog pogleda pomirena sa sudbinom, katkad gleda u brzi riječni tok, a katkad već u vječnom snu pluta rijekom ovjenčana cvijećem.²⁷² Gotovo kao da *femme fragile* predstavljaju ideal žene naspram onih fatalnih krvopija koje ubijaju muškarčev ego. Bram Dijkstra posvetio je poglavlje ovim damama, a umjetničke tendencije prema ovakvim prikazima nazvao je *Cult of invalidism* zbog naglaska na nejakosti i krhkosti prikazanih dama.²⁷³ Dijkstra opisuje i karakteristike takvih dama: „slavio se šarm pokreta ruku, blagog izraza lica boležljive osobe bez životne energije gdje s vremenom taj šarm postaje vrlina i kult“.²⁷⁴ Također spominje česte nazive za prikaze krhkosti poput: „San“, „Zatišje“, „Sjena“, „U apogeju“ i mnoge druge.

„Ofelija“ britanskog preraphaelita Johna Everetta Millaisa nastala oko 1851. godine (sl. 39), jedan je od primjera uboge djeve koja se mlada susrela sa smrtnom. Millais je za model simbola nježnosti i krhkosti odabrao buduću suprugu preraphaelita Dantea Gabriela Rossettija, poznatu kao i njegovu veliku muzu.²⁷⁵ Utonula je u riječni tok kao u posljednju postelju. Bogato izvezena svilena haljina i crvena kosa nježno plivaju oko nje. Iz tamne vode izviru plemićki

²⁶⁸ Sabine Wieber, 2011., str. 69.

²⁶⁹ Bram Dijkstra, 1986., str. 25.

²⁷⁰ Željko Cvetnić, 2020., str. 645.

²⁷¹ G. Stirling, 1997., str. 221.

²⁷² Petra Vugrinec, 2020., str. 80.

²⁷³ Dijkstra zapravo citira suvremenicu s kraja 19. stoljeća koja je napisala djelo *Žene u američkom društvu* (1873.), a jedan dio knjige je podarila sve češćoj modi “invalidism as pursuit”; Bram Dijkstra, *Idols of perversity*, str. 27.

²⁷⁴ Bram Dijkstra, 1986, str. 27.

²⁷⁵ Terry Riggs, 1998., <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>, pristupila: 22.6. 2021.

blijedi dlanovi i lijepo lice s lagano otvorenim usnama, kao da ispuštaju posljednji dah. Ofelijina priča je tragična i dojam prikaza zaista budi suosjećanje, ali i prilično neočekivano spokoj.

S druge strane „Ofelija“ Pascala Dagnana-Bouvereta iz 1900. godine²⁷⁶ (sl. 40) ne skriva svoj strah, a pozadina sačinjena od postepeno sve tamnije šume i njezinog odraza u žućkasto-zelenoj rijeci nagovještava nesretnu sudbinu.²⁷⁷ Dagnan-Bouveretova Ofelija obasjana je snagom nebeske svjetlosti kakvu bi se moglo očekivati u prikazima svetaca, anđela ili Svete obitelji i samog Boga. Tako još više do izražaja dolazi njen prodoran, ali zabrinut pogled.

Djelo francuskog slikara Louisa Ridela „Posljednji cvjetovi“ (1900.) (sl. 41.) prikazuje dvije ženske figure od kojih je jedna jednako blijeda kao njezina bijela haljina, vidno krhka i kao da pati od nemilosrdne tuberkuloze. Bolest ili slabost postaju dio mitologije o ženi i glavni motivi za prikaze žena na kojima se njihova krhkost isticala kao vrlina.²⁷⁸ Druga je djevojka drži u zagrljaju i tješi dok plove vodenom površinom u cvjetovima ovjenčanoj barčici. Pogled slabe djevojke izgubljen je, kao da gleda kroz promatrača u daljinu. Usporedivši Ridelovo djelo s „Utjehom“ (1902.) (sl. 42) Bele Čikoš Sesije, nastalo tijekom njegovog boravka u Americi, može se uočiti ista ta krhkost.²⁷⁹ Fokus je, kao kod Ridela, na dvije ženske figure, bez dodatnih detalja, a pastelnim namazom intenzivira se osjećaj nježnosti i krhkosti. Jedna djevojka tješi drugu; i ovdje je jasan kontrast, možda i jasniji nego što je to kod Ridela. Uspravna djevojka u bijelome s tamnom kosom tješi drugu u crnoj haljini s crvenkastom kosom. Zbog crnog volumena haljine ističu se utješne bijele ruke Utjehe. Iako se čini da jedna djevojka tješi drugu, obje su izrazito nježne i osim u boji draperije nema drugog kontrasta koji bi nagovijestio snagu ili stabilnost.



Slika 39 John Everett Millais, „Ophelia“, 1851., Tate Britain, London



Slika 40 Pascala Dagnana-Bouvereta, „Ophelia“, 1900., privatno vlasništvo

²⁷⁶ <https://www.christies.com/en/lot/lot-3897464> pristupila: 22.6.2021.

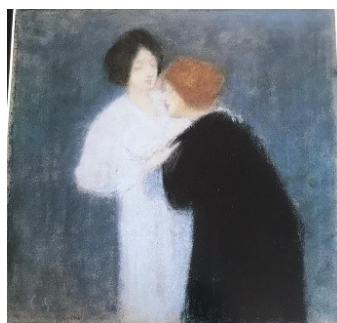
²⁷⁷ Bram Dijkstra, 1986., str. 43.

²⁷⁸ Isto, str. 25.

²⁷⁹ Grgo Gamulin, 1995., str. 96.



Slika 41 Louis Marie Joseph Ridel, „Dernières fleurs (Posljednji cvjetovi)“, 1900., nepoznato vlasništvo



Slika 42 Bela Čikoš Sesija, „Utjeha“, 1902., spomen zbirka Bele Čikoša Sesije, Strossmayerova galerija starih majstora, HAZU, Zagreb

Fragilnost žene u trenutku kada gubi muški oslonac prepoznaje se kao lajtmotiv u bakropisu Mencija Clementa Crnčića „Ostavljena“ iz 1898. godine (sl. 43).²⁸⁰ Majstor u obradi mora i autor „prvih profesionalnih djela grafičke umjetnosti u našim krajevima“²⁸¹ literarne elemente koristi u svojim ranijim grafikama često obogaćene simbolističkim karakteristikama.²⁸² Umjetnik je djevojku smjestio uz snažnu hrid koja kao da je brani od uzburkanog zapjenjenog mora. Prikazana je s leđa, krhka i malena naspram prirode s kojom se toliko stopila da je jedva primjetna. Prikazom dominira priroda, uzburkano more i hrid dok je djevojka samo silueta, usamljena i nezaštićena. Crnčić problematizira temu samoće i usamljenosti što su česte teme simbolizma, a ogoljelim pejzažem i grubim tamnim stijenama pojačava tjeskobnu atmosferu – ponovno karakterističnu za simbolizam.²⁸³

U kontekstu krhkih žena, iz opusa Bele Čikoš Sesije može se pridodati i ciklus „Innocentia“ (1899.) izložen na svjetskoj izložbi u Parizu. Djelo je otkupila nepoznata bogata ruska kneginja pa je nepoznato gdje se nalazi original, no sačuvane su skice. To je niz radova napravljen po predlošku novele istog naziva koju je napisao Milivoj Dežman nadahnut svojom

²⁸⁰ Petra Vugrinec, 2020., str. 388.

²⁸¹ Petra Vugrinec, 2016., str. 41.

²⁸² Isto, str. 19.

²⁸³ Petra Vugrinec, 2016., str. 43.

platonskom ljubavi prema kazališnoj glumici Ljerki Šram.²⁸⁴ Dok je Dežman imao svoju muzu za literarni rad, vjeruje se kako je Čikoš Sesija, posebice za ovaj niz radova, bio inspirirano svojim odnosom s „Ofelijom hrvatskog slikarstva“ Slavom Raškaj.²⁸⁵ Ciklus radova prikazuje izolirane svećenice-djevice koje posjećuje jedan mladić, a koji pokušava zavesti glavnu svećenicu – Innocentiu. Ona ga prvo odbija „dostojanstveno hladna, ponosna i odbojna“²⁸⁶ (gotovo poput neke *femme fatale*), međutim cijela priča završava tragično tako da glavna svećenica ipak ne uspije odoljeti ljubavnom zanosu i predaje mu se. Prema radnji novele zbog tog njezinog postupka dolazi do uništenja jednog kulta što se manifestiralo spaljivanjem dvorca u kojem su stanovale djevojke i nestankom djevica-svećenica. Pogled na djela iz ciklusa „Innocentia“ pod nazivom „Uslišena ljubav“ ili „Gubitak nevinosti“ i „Ostavljena“ vizualiziraju vrhunac priče (sl. 44 i 45). U prvom primjeru ona je ispružena na kamenoj klupici u svojoj bijeloj drapiranoj haljini. Krhka je i kao da se predaje dominantnoj muškoj figuri koja čini kontrast svojom tamnom odjećom i napadnim nespretnim naginjanjem put djevojke. Na drugom primjeru, „Ostavljena“²⁸⁷, kompozicijom figure u prostoru umjetnik je sugestivnošću postigao atmosferu napuštenosti pa i srama. Djevojka je naga, prekrivena tek duguljastom tkaninom koja skriva bokove i noge. Ispružena je na boku i okrenuta prema promatraču, noge su joj u blagom grču, a desnom rukom i bujnom kosom skriveno je uplakano lice. Njezin osamljeni akt na hladnoj zrcalnoj kamenoj površini kojeg od potpune i hladne samoće kamena odvaja tek tanka linija udaljenog zelenila vrta dodatno pojačava njezinu slabost i nemoć.²⁸⁸ Cijeli ciklus „Innocentia“ obilježen je nizom simboličnih elemenata vidljivih kroz sugestivnost stava i izraza lica, preko simbolizma boje i cvijeća poput ljiljana i difuznog svjetla, ali i preko redukcije detalja i boje. Kroz ciklus se ističe dojam nevinosti, čistoće, kasnije čežnje i ljubavne žudnje, a potom srama i tuge koju izaziva smrt.²⁸⁹

²⁸⁴ Vinko Zlamalik, 1984. str. 164.

²⁸⁵ Isto, str. 164.

²⁸⁶ Vinko Zlamalik, 1984., str 164.

²⁸⁷ Vinko Zlamalik, 1984., str 171.

²⁸⁸ Vinko Zlamalik, 1984., str. 170.

²⁸⁹ Isto, str. 172.



Slika 43 Meci Clement Crnčić, „Ostavljena“, 1899., Kabinet grafike, HAZU, Zagreb



Slika 44 Bela Čikoš Sesija, „Uslišena ljubav/Gubitak nevinosti“, 1900., reproducirano prema reprodukciji u „Savremeniku“



Slika 45 Bela Čikoš Sesija, „Ostavljena“, 1900., reproducirano prema originalnoj fotografiji iz 1900. godine.

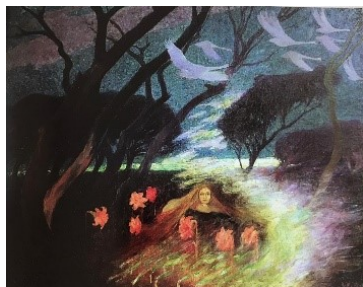
U maniri simbolizma i Munchovog grafičkog stila Anka Bestal je pak svojim djelom utjelovila vlastito viđenje sjećanja. „Sjećanje“ (1900.)²⁹⁰ (sl. 46.) prikazuje mladu blijedu djevojku okruženu divljom prirodom. Nesputana svojom golotinjom bezbrižna je djevojka potpuno stopljena s prirodom koju obuhvaća sumrak. Okružena je s tek par finih cvjetova, a njezino tijelo obasjano je odsjajem rijeke ili je možda ona sama izvor te svjetlosti. Iako se ne doima preplašena, pa čak ni usamljena, prijetnju njezinoj nježnosti i krhkoj naravi može se prepoznati u ogoljelim deblima visokih grana ili tami zemljane površine koja kao da guta tlo pod nogama. Sjetna priroda žene koja u ovom djelu dolazi do izražaja uklapa se u spomenute teorije s kraja 19. stoljeća o ženskoj psihičkoj nestabilnosti i prevelikoj emocionalnosti.

U kontekstu krhkih žena pažnju može zaokupiti i „Pokajnica II“ (1901.)²⁹¹ (sl. 47) Mata C. Medovića iz sakralnog dijela njegova opusa. Opustjela siva, depresivna priroda okružuje djevojku u svijetlim raspuštenim haljinama ili dronjcima oslonjenu na stup. Žena kleči ruku ispruženih prema tlu i sklopljenih dlanova. Dijagonalu ispruženih ruku nastavlja rame i goli vrat lijeve strane tijela. Na licu oslonjenom na stup vidljiv je grč pokajanja i tuge na što upućuju

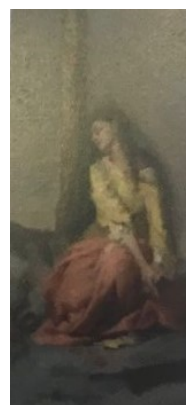
²⁹⁰ Grgo Gamulin, 1995., str. 211.

²⁹¹ Petra Senjanović, 2011., str. 103.

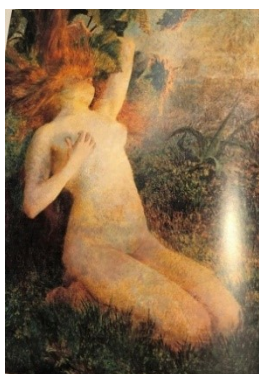
sklopljene oči i blago otvorene usne. Njezino kajanje očituje se u stavu njezina tijela i grimasi lica dok detalj zmiđe, prilično plošnog karaktera, u lijevom donjem kutu slike daje naslutiti djevojinu tamnu prošlost. Njezina krhkost postignuta je bezbrižno opuštenom i pomalo razbarušenom kosom, haljinama koje su poderane, ali prije svega položajem njenog tijela i izrazom lica prepunim tuge. Također u dominantno depresivnim sivo-zelenim, sivo-plavim i prljavo-žutim tonovima pozadine „Pokajnica“ je prikazana u toplo-žutoj i blijedo-crvenoj haljini čime se postiglo oplemenjivanje prikaza njezine figure. Jednostavniji pristup oblikovanju teme te izostanak raskoši i brojnih detalja doprinosi kvaliteti atmosfere i slikareve interpretacije teme.



Slika 46 Anka Bestal, „Sjećanje“, oko 1900., Zbirka dr. Josipa Kovačića, fototeka IPU, Zagreb



Slika 47 Mato Celestin Medović, „Pokajnica II“, 1901., Moderna galerija, Zagreb



Slika 48 Vlaho Bukovac, „Klytia / Sunčanica“, 1898., nepoznato vlasništvo

Slično „Sjećanju“ Anke Bestal, Vlaho Bukovac je pristupio prikazu „Klytie“ 1902. godine (sl. 48).²⁹² Tema je to iz Ovidijevih „Metamorfoza“ koja govori o neuzvratioj nimfioj ljubavi prema Heliosu.²⁹³ Iako ju je Helios (sunce) napustio, ona ga ipak strpljivo čeka puna čežnje. Pružila se gola na stijene te živi od pogleda u sunce sve dok se devetog dana ne pretvori u suncokret. Vrlo slično je Bukovac pristupio pozicioniranju njegove Klytie. Ona je gola na livadi oslonjena na stijenu, raspuštene žarko narančaste kose kao u kakvoj ekstazi obasjana bljeskom sunca.²⁹⁴ Tako je snažna i gotovo vatrena eksplozija toplih boja čije je središte upravo njezino tijelo, kao da je konačno pridobila svoju ljubav, barem na trenutak. Predala se Heliosu unatoč neuzvratioj ljubavi, a svoj život podredila ljubavi prema njemu zbog čega joj je vrhunac životne radosti toplina i mlaz sunčevih zraka na svom tijelu.²⁹⁵

Tomislav Krizman agilni organizator brojnih projekata i čest izlagač na izložbama, vjerni grafičar, za sobom je ostavio djela koja se mogu iščitati kao prikazi *femme fragile* – „Jesen“ i „Ostavljena“ (sl. 49 i 50). Djelo „Jesen“ nastalo 1904. godine, tijekom njegova boravka i školovanja u Beču neposredno prije nego što je iz Obrtne škole prešao na Akademiju obilježeno je jasnim secesijskim motivima,²⁹⁶ a karakteriziraju ga već navedeni načini prikazivanja krhkih djevojaka. Gusta listopadna šuma opkolila je mladoliku bljedunjavu djevojku. Vlažni, neugodni, jesenski vjetar udara je s leđa, mrsi joj dugu plavu kosu i dugu, bijelu bogato drapiranu haljinu. Okrenula je leđa vjetru kao da se trudi zaštititi mnogobrojno jesensko lišće koje brižno drži u rukama. No vjetar je jači od njezinoga nježnog stiska i krhke građe pa se lišće lagano izvlači iz njezinog zagrljaja. Spuštenog pogleda svojim elegantnim nježnim tijelom strpljivo se suprotstavlja snazi vjetra. Raspuštena duga svijetla kosa, duga bijela drapirana haljina i suho gotovo uvenulo lišće motivi su koje se može prepoznati i u prikazima Ofelije – njima se naglašava djevojčina fragilnost. Ona je poput suhog, uvenulog jesenskog listan – krhka, lagana i umiruća. Nježnim izborom boja postignuta je snena i nostalgična atmosfera primjerena za djevojčinu bojažljivu narav.²⁹⁷ Krizmanovo nedavno otkriveno djelo „Ostavljena“ iz 1905. godine²⁹⁸ u mnogome podsjeća na istoimeni Crnčićev rad. No, Krizmanova djevojka okrenuta je golim leđima promatraču oslonjena na visoku tamnu stijenu koja se proteže cijelom visinom platna čineći protutežu udaljenom pejzažu zelenih polja, obale

²⁹² Vera Kružić-Uchytíl, 2005., str. 258.

²⁹³ Theresa Bane, 2013., str. 87.

²⁹⁴ Vera Kružić-Uchytíl, 2005., str. 260.

²⁹⁵ Theresa Bane, 2013., str. 87.

²⁹⁶ Grgo Gamulin, 1995., str. 105.

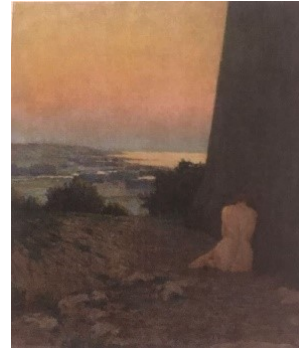
²⁹⁷ Ružica Pepelko, 2007., str. 6.

²⁹⁸ Petra Vugrinec, 2020., str. 317

i zlaćanom horizontu na zalasku sunca. Osjećaj koji djelo ostavlja još je sjetniji i intenzivniji nego što je onaj Crnčićev. Djevojčino golo tijelo nije u svrhu erotizacije prizora nego upravo u svrhu pojačavanja osjećaja usamljenosti.



Slika 49 Tomislav Krizman, „Jesen“, 1904., Kabinet grafike, HAZU, Zagreb



Slika 50 Tomislav Krizman, „Ostavljena/Osamljena“, 1905., Kolekcija Vugrinec



Slika 51 Ivan Meštrović, „Žrtva nevinosti“, 1903./1904., Vlasništvo nasljednika Ivana Meštrovića pohranjeno u Gliptoteci HAZU, Zagreb

Naglašena, senzibilna i sjetna ženska osobnost dio je Meštrovićevog opusa iz faze s prijelaza stoljeća okarakterizirana kao „nova sloboda prikazivanja produhovljenosti i osjećajnost“.²⁹⁹ Na Meštrovićevom aktu „Žrtva nevinosti“ iz 1903. godine (sl. 51) mogu se uvidjeti naznake melankolične atmosfere, ali i psihologiziranja ženske senzibilnosti.³⁰⁰ Žensko tijelo ovog akta isklesano je u neprirodnom, izlomljenom položaju čime je postignuta izrazita dramatičnost. Vrat djevojke je zaokrenut, pogled oboren, a zdjelica podignuta te noge ponovno zaokrenute i sklupčane. Upravo odabirom zaokrenutog i neprirodnog položaja tijela postignut je dojam grča, djevojčine senzibilnosti i krhkosti.³⁰¹

6.2.2. Zlostavljane žene

Neiscrpan izvor inspiracije kada je u pitanju prikazivanje ženskog tijela i krojenje prezentacije ženske pojavnosti u društvu, osim u književnosti može se vidjeti i u mitologiji, a posebice grčkoj. Spominjalo se kako su česti prikazi žena uz životinju kako bi se pokazala njihova sklonost prirodi i životinjskim nagonima zbog čega su mitološke teme još jednom bile logičan odabir. Naime, poznato je kako su u mitovima česte scene metamorfoze ljudi u životinje, pretvaranje bogova u životinje ili pak likova čije je tijelo jednim dijelom životinjsko, a drugim ljudsko. U sljedećim primjerima su analizirani prikazi žene u kojima je ona potpuno nemoćna i pasivna naspram katkad okrutne sudbine njezinog života. Zbog elementa zlostavljanja žene i njezine nemoći sljedeći primjeri smješteni su pod poglavljem „Zlostavljane žene“, iako sama ideja, odnosno priča koja je poslužila kao predložak, može podsjetiti na zavodljive i fatalne ženske likove.

Narcisoidnost i umišljenost neke su od karakteristika koje se pripisuju dekadentnim pokretima u umjetnosti, a posebice su pripisivane ženskim figurama dekadentne umjetnosti. Primjer Andromede poslužio je tako u kreiranju prezentacije ženske narcisoidnosti, ali i pasivnosti u *fin de siècle* društvu. Zbog svoje taštine ova ljepotica zaslužila je kaznu koju je trebalo izvršiti morsko čudovište. Kada je sve već bilo spremno i samo što ju morska neman nije zgrabila, Andromeda je spašena te se pridružuje ni manje ni više nego božanskoj obitelji. Čest je prikaz ove heroine u trenutku kada se morska neman ovija oko njezinih nogu, a ona je svezana na pučini prepuštena sudbini. U potpunosti je to suprotnosti s mogućim očekivanjima da

²⁹⁹ Irena Kraševac, 2002., str. 100.

³⁰⁰ Isto, str. 101.

³⁰¹ Irena Kraševac, 2002., str. 57.

se prikaže u trenutku Perzejevog uplitanja, u trenutku spasa, sreće ili možda potrebe za muškom snagom. Bram Dijkstra pretpostavlja da je odabir baš tog trenutka iz života Andromede pri njezinu slikanju odraz *fin de siècle* perversnosti. Naime, on smatra kako je patrijarhalno društvo, čiji je položaj narušen raznim ženskim pokretima za ravnopravnost, pokušalo takvim i sličnim prikazima povratiti svijest o muškoj dominaciji. Autor dalje tvrdi da se takvim prikazima namjeravalo muškog promatrača potaknuti da *nju* „preuzme silom“.³⁰² Vlaho Bukovac je za pariški salon pripremao djelo „Andromeda“ 1886. godine (sl. 52) te ju je, prilagodivši se ukusu pariške publike, naslikao u duhu realizma i akademskih načela.³⁰³ Posve naga i okovanih dlanova, Andromeda je naslonjena o hrid. Idealizirano golo tijelo u ovom prikazu predstavlja njezinu izloženost vanjskom i svu njezinu krhkost. Jedino je lice uspjela skriti dlanom od budnog oka promatrača. Tom gestom sakrila se ekspresija njezinog lica, ali ona ipak daje naslutiti Andromedino emotivno stanje, odnosno strah ili možda sram. No zbog kadra koji je fokusiran isključivo na Andromedu i njezinu izloženost, te zbog toga što more (u kojem se krije neman) zauzima tek mali dio lijevog ugla slike, promatrač postaje sudionik. Promatrač preuzima ulogu nemani ili Perzeja – on je taj koji odlučuje o njezinoj sudbini. U Bukovčevim studijama za Andromedu (sl. 53 i 54), osim što se može prepoznati potpuno oslobođen potez kista, vibrantna tehnika i oslobađanje boje, prepoznaje se i potpuno drugačija kompozicija.³⁰⁴ Na studijama je Andromeda opkoljena uzburkanim zapjenjenim morem na malenoj kamenoj hridi dok joj iz mora prijete zastrašujući krakovi nemani. Njezino tijelo na skicama je u grču i gotovo sklupčano, a jasne linije tijela i lica teško se razaznaju. Tako je Bukovac postigao puno snažniji dojam straha i nemoći koji je Andromeda mogla osjećati te je fokus prenio na emotivno stanje.³⁰⁵

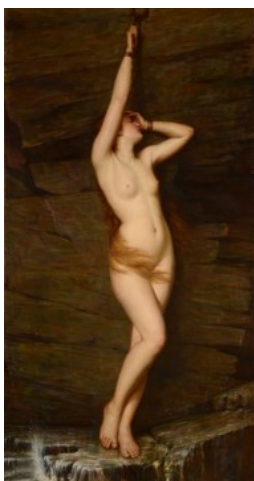
³⁰² Bram Dijkstra, 1986., str. 109.

³⁰³ Vera Kružić-Uchytel, 2005., str 172.

Slika djela- izvor: <https://www.ng-slo.si/en/305/andromeda-vlaho-bukovac?workId=3483>

³⁰⁴ Vera Kružić-Uchytel, 2005., str. 182.

³⁰⁵ Isto., str. 188.



Slika 52 Vlaho Bukovac,
„Andromeda“, 1886., National
Gallery of Slovenia



Slika 53 Vlaho Bukovac,
„Andromeda“ (studija I), 1886.,
Umjetnička galerija BiH, Sarajevo



Slika 54 Vlaho Bukovac,
„Andromeda“ (studija II), 1886.,
Umjetnička galerija BiH, Sarajevo



Slika 55 Oton Iveković, „Orfej i Euridika“,
1892., Bivša zgrada Odjela za bogoštovlje i
nastavu, fototeka IPU, Zagreb

Žensku krhkost i pasivnost Oton Iveković uspio je prikazati uz pomoć jedne druge mitološke teme o nesretnoj ljubavi, ali i uz pomoć nekih sličnih likovnih karakteristika. Orfej i Euridika par su nesretne ljubavne sudbine.³⁰⁶ Euridika je zbog svoje ljepote izgubila život, a očajni Orfej ju je pokušao vratiti iz svijeta mrtvih. Pjevao je bračnom paru podzemlja kako bi mu ostvarili želju. Nakon što su ga poslušali, Orfeju su iznijeli uvjet: Euridiku je mogao imati pod uvjetom da se ne okrene kako bi je pogledao na putu iz podzemlja. Kada mu se lijepa supruga pridružila prema svijetu živih, progonjen sumnjom Orfej se htio uvjeriti da ona uistinu korača iza njega te se, zaboravivši na zapovijed, okrenuo. U tom trenutku Euridika je počela iščezavati prema tami, a Orfej je ostao sam u očaju.³⁰⁷ Upravo je taj trenutak Iveković prikazao na svom djelu „Orfej i Euridika“ iz 1892. godine (sl. 55).³⁰⁸ Nesretni Orfej potpuno slomljen pada na zemlju u tužnom krik, a Euridiku zavijenu bijelom draperijom, prelomljenu u krhkoj „S“ liniji odnose nazad u podzemlje. Ona je u ovom prikazu utjelovljenje ženske krhkosti te predstavlja potpuno nemoćnu figuru čije su konce života držale neke tuđe ruke: od dominantnog muškarca koji ju je pokušao silovati zbog kojeg se dala u bijeg šumom, preko prirode koja ju je koštala smrti do sudbine koja je odredila da je njezina vlastita ljepota pogubna za njezinu vječnu ljubav i sreću.

Lik Lede iz mitologije bio je česta inspiracija umjetnicima i prije kraja 19. stoljeća. Međutim tijekom *fin de siècle* dolazi pod lupu zbog životinjskog karaktera.³⁰⁹ Zeus prurušen u elegantnog bijelog labuda zavodi prelijepu mladu Ledu i čini je majkom svoje djece. Česti su primjeri u kojima je labud prilično agresivno prikazan, dok je Leda uvijek prikazana kao ona koja je osvojena i koja se predala strastima. Primjer „Leda“ Alberta Valentina Thomasa iz 1905. godine (sl. 56), prikazuje Ledu ispruženu uz jezero dok se tek blagim dodirrom suprotstavlja labudu (ili ga možda samo mazi). S druge strane Max Klinger je svoju skulpturu „Leda“ (sl. 57) zbio u kvadratni okvir pa je cjelokupni dojam kao da se grčevito odupire neumoljivom labudu.

³⁰⁶ <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=45451> , pristupila: 22.7.2021.

³⁰⁷ <https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=45451> , pristupila: 22.7.2021.

³⁰⁸ Grgo Gamulin, 1995., str. 140.

³⁰⁹ Bram Dijkstra, 1986., str. 275.



Slika 56 Albert Valentin Thomas,
„Leda“, 1905., nepoznato vlasništvo



Slika 57 Max Klinger, „Leda“,
oko 1900., nepoznato vlasništvo



Slika 58 Miroslav Kraljević,
„Leda“, 1911., Moderna
galerija, Zagreb

Miroslav Kraljević je svoju „Ledu“ (1911.) (sl. 58) lišio idealizacije, deskriptivnosti i secesijskih elemenata kao što je to vidljivo iz primjera A.V. Thomasa. Kraljević se fokusirao na njezinu tjelesnost kao i na tjelesnost samog labuda te na Ledin užitak. Ona je prihvatila svog zavodnika, čak ga je prilično snažno obgrlila jednom rukom i nogom. Glava joj je zabačena, a oči sklopljene u zanosu užitka. Masivnost Ledinog tijela naspram nasrtljivom, ali i manjem tijelu labuda su detalji kojima je postignuta erotizacija prikaza. Prikazom dominira Ledino oblo i snažno tijelo, nadmoćno nad pernatim tijelom labuda.³¹⁰ Umjetnik tako upućuje promatrača na ljubavni zanos i stvara strastvenu atmosferu ne fokusirajući se pretjerano na erotizam postignut izlaganjem ženskih aduta.

6.2.3. Djevojke u snu

Opsjednutost ženskom fizionomijom, seksualnošću i ženskom prirodom s kraja 19. stoljeća oformila je cijeli niz erotiziranih prikaza ženskih figura. Tema koja objedinjuje visoko erotičnu atmosferu, žensku nesputanost i krhkost najčešće je bila san. Često je san ili pak alegorija poslužila za prikaze nagih ženskih tijela; žene su potpuno nesvjesne pogleda drugih, van jave te samim time i nemoćne. Njihova seksualnost u ovakvom okruženju potpuno dolazi do izražaja i to u posve nevinom kontekstu zbog sna kao opravdanja. Istraživanje erotičnosti usnulog ženskog tijela kroz umjetnost bilo je dio mode, a san nerijetko razodjevene djevojke izrazito česta morfologija.³¹¹



Slika 59 Ivan Tišov, „Turkinjica“, 1902., Moderna galerija, Zagreb

³¹⁰ Vera Horvat Pintarić, 1985., str. 112.

³¹¹ Bram Dijkstra, 1986., str. 62.

Umjetnik, kojeg Grgo Gamulin opisuje kao slikara „ispod krila Ise Kršnjavog, koji ga je renesansno odgajao kao svog dekoratera“³¹², Ivan Tišov naslikao je u svojoj dekorativnoj maniri pokoji primjer djevojke u snu. Njegovo djelo „Turkinjica“³¹³ (1902.) (sl. 59) inspirirano tada izrazito popularnim orijentalizmom spada u jedan od primjera uspavanih ljepotica. Orijentalizam je također jedan vid kulta među onodobnim umjetnicima posebice ako je predstavljen u liku žene. Istoku su se, zbog, kako se isticalo, zaostalosti, na Zapadu pripisivale tada uvriježene, stereotipne ženske osobine. Ženina vezanost za prirodu, primitivnost, emotivnost i njezin životinjski instinkt sada su motivi koji se poklapaju s idejama simbolizma. Primjer „Turkinjice“ uklapa se pod temu usnulih žena, osim zbog uspavane ženske figure i zbog tih novih motiva nastalih prodorom orijentalizma. Stoga se, možda, i neka Bukovčeva djela poput „Mlade sultanije“ i „Akta Japanke“ mogu smjestiti pod ovu tipologiju. Međutim „Turkinjica“ Ivana Tišova zbog svog zanesenog sna i erotizirane atmosfere izabrana je za jedan od primjera usnulih djevojaka. „Turkinjica“ je ispružena na ležaju te je unatoč bogatoj i višeslojnoj draperiji neosporivo senzualna. Senzualnom dojmu zasigurno su pridonijeli i orijentalni dekorativni motivi poput cipelica i tkanine na jastucima. Jasno se vidi cijelo njezino usnulo lice, a duga zamršena kosa otkriva bijeli vrat i bradu lagano podignutu prema promatraču. Ponovno se može naići na detalj ispružene ruke na koju je djevojka oslonila svoju glavu. Zbog toga se može iščitati njezina predanost snu u kojem ne sluti skriveni pogled. Ovim odabirom teme prikaza žene, *ona* postaje objekt promatranja, narušena je njezina intima i sigurnost njezinih odaja. Nesvjesna postaje muza pohlepnom oku umjetnika ili promatrača.

I Bukovčev opus broji nemali broj radova ovakve tematike. Najčešće su to bili radovi iz kasnije faze kada već radi u Pragu kao profesor. Tada je fokus njegovog kista na proučavanju svjetlosti doveden do eksperimentiranja.³¹⁴ Njegova rasvijetljena paleta praške faze dodatno naglašava nevinost prikaza, zanesenost i ženstvenost prikazane dame. U djelu „Probuđena“ (sl. 60), iz 1908. godine, upotrijebio je Bukovac još uvijek snen pogled i visoko ispružene ruke, suptilno otkrivajući žensku ranjivost tog trenutka kao i njezinu blijedu put neprekrivenog tijela.³¹⁵ Orijentalni motivi tkanine oko djevojke možda simbolično daju naslutiti žensku nesmotrenost ili krhku osobnost koja se tada vezivala za Istok. „Ružičasti san“ (1916.) (sl. 61) nazivom i prikazom odiše ženskom nježnošću i nevinošću.³¹⁶ Djevojka nagog tijela ispružena

³¹² Grgo Gamulin, 1995., str. 115.

³¹³ Isto, str. 119.

³¹⁴ Vera Kružić-Uchytel, 2005., str. 268.

³¹⁵ Isto, str. 279.

³¹⁶ Vera Kružić-Uchytel, 2005., str. 261.

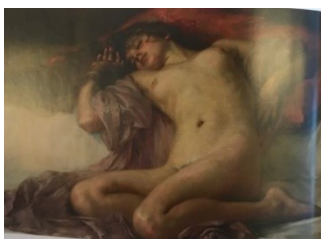
na bijeloj postelji posuta cvijećem utonula je u san. Glava je u sjeni, pala je na desno rame u trenutku potpunog opuštanja tijela pa je gotovo posve zatamnjeno njeno lice. Umjetnik kao da se krišom ušuljao u djevojinu sobu kako bi je uhvatio u nevinom, udobnom snu. Njezina fina blijeda put i duga kosa pa i položaj tijela ne odaju promatraču da je svjesna pogleda, a kamoli neki drski samouvjereni osjećaj u njezinom stavu.



Slika 60 Vlaho Bukovac, „Probuđena“, 1908., Narodni muzej, Beograd



Slika 61 Vlaho Bukovac, „Ružičasti san“, 1916., Nekad Kabinet predsjednika Republike, Beograd



Slika 62 Robert Auer, „Uspavani akt na svjetlo ljubičastoj draperiji“, 1925., privatno vlasništvo



Slika 63 Robert Auer, „Prijateljice“, 1926., privatno vlasništvo

Jedan od naših najpoznatijih slikara erotičnih tema i idealiziranih žena svakako je Robert Auer s bogatom kolekcijom nagih djevojaka ispruženih pod plahtama. Zanimljiv je Auerov „Uspavani akt na svjetlo ljubičastoj draperiji“ (1925.) (sl. 62) gdje djevojka prikazana

gotovo iz žablje perspektive u neobičnom „prelomljenom“ položaju, naga i rukama oslonjena na rub ležaja, spava. Ruke su joj savinute u laktu i opletene ljubičastom draperijom. Glava je nježno pala u stranu tako da se bujna kosa razasula po krevetu. Prepoznaje se neobičan kadar koji umjetnik bira kako bi postigao nelagodu kod promatrača. Takvim odabirom kadra promatrač može dobiti dojam kao da krišom zaviruje u djevojčine odaje uhvativši je u intimnom i nevinom trenutku. Izbor boja također je ključan³¹⁷, zavodljiva ljubičasta boja draperija koja zapravo ne služi kao prekrivač njezine golotinje, već samo ističe liniju i ružičastu boju njezinog tijela. Njegove „Priateljice“ (oko 1926.)³¹⁸ (sl. 63) u polusjedećem položaju, posve nage i nesvjesne pogleda usnule su oslonjene jedna na drugu. Polupornografski približen kadar i *en face* portret potpuno ulazi u njihovu intimu u trenutku najveće ranjivosti. Osim toga s takvim kadrom i crvenom pozadinom umjetnik je naglasio i erotični naboj prikaza.

6.3. Individualni portreti žena

Portreti, kako individualni tako i obiteljski, postaju izrazito popularni krajem 19. stoljeća.³¹⁹ To je rezultat jačanja građanskoga sloja, o čemu je već bilo riječi, i sve naglašenijeg vrednovanja obitelji. Građanstvo se voli portretirati, muškarci najčešće u pomno odabranim odijelima, žene u haljinama s bogatim ukrasnim detaljima i nakitom koji ističu njihov društveni status.³²⁰ Doduše to više nisu oni aristokratski ukočeni prikazi nego opušteno scene, ali i dalje katkad pomno iscenirane. Žene se, na primjer, i dalje portretiraju češće u interijeru jer se to smatralo primjerenim. Van kuće ili kućnog dvorišta uglavnom su u pratnji djece ili muža u pozadini. No postoji određeno oslobođenje od deskriptivne pozadine i slobodnija poza portretirane osobe.³²¹ I u ovom žanru žene su neiscrpan izvor inspiracije za poigravanje umjetničkim mogućnostima dok se kod portretiranja muškaraca manje odmiče od uobičajene tipske forme staloženog prikaz. U dosadašnjim primjerima žene se moglo naći u simboličnom obliku gdje utjelovljuju djeve fatalnog i krhkog karaktera, ali u sljedećim predstavljaju isključivo sebe. U skladu s duhom vremena umjetnici unose u portrete ono što je oku nevidljivo, pokušavaju prodrijeti u osobu i njezinu dušu, a ne samo prikazati vanjštinu. Vanjština se kreira ovisno o unutrašnjem stanju duha. I u ovom slučaju česti modeli umjetnika bile su upravo njihove supruge. Upravo je jedan od kriterija u odabiru prikaza bio portret supruge, a osim

³¹⁷ Petra Senjanović, 2010., str. 36.

³¹⁸ Petra Senjanović, 2010., str. 70

³¹⁹ Petra Vugrinec, 2017., str. 75.

³²⁰ Isto, str. 76.

³²¹ Petra Vugrinec, 2017., str. 77.

prikaza supruga u obzir su uzeti i portreti umjetniku bliskih i važnih osoba ili pak portreti koji su obilježili umjetnikov opus. Brojni naši umjetnici u svojim suprugama vidjeli su i svoje muze kako je već rečeno. Ali sada će one postati nešto posve drugo, sada će promatrač moći upoznati njihovu pravu stranu, točnije upoznat će damu.³²²

Umjetnik kako bi utjelovio damski karakter prikazane žene pomno bira kostimografiju i popratne detalje. Već je bilo nešto riječi o stilu oblačenja žena u to doba što će u sljedećim primjerima biti vrlo primjetno, a odnosi se na količinu odjevnih predmeta. *Ona* je gotovo uvijek potpuno odjevena, skrivena iza niza slojevite odjeće neosporno krasi li ju u pozadini zimsko ili ljetno okruženje. Uski je struk, kako je u modi, istaknut dok se haljina širi kao u obliku slova *A* i skriva stopala. Kosa je rijetko raspuštena, a često je skrivena pod povećim klobucima neobičnih pernatih oblika ili je podignuta u frizuru gdje se uspio osloboditi tek pokoji uvojak kose.³²³ Uglavnom su prikazivane u interijeru, ali to nije nužno strogi tipski portret, nego opušten ili čak i razigran. U nekim će se portretima primijetiti i karakteristike prikaza fatalnih ili pak fragilnih žena.



Slika 64 Vlaho Bukovac, „Portret Vilme Babić-Gjalski“, 1895., Ljiljana Glaser,



Slika 65 Vlaho Bukovac, „Portret barunice Rukavina“, 1898., Narodni muzej, Beograd

³²² Petra Vugrinec, 2017., str. 82.

³²³ Isto, str. 81.



Slika 66 Vlaho Bukovac, „Japanka“, 1898., Moderna galerija, Zagreb

Bukovčev „Portret Vilme Babić Gjalski“ (1895.) (sl. 64), supruge njegova prijatelja i hrvatskoj književnosti poznatog spisatelja Ksavera Šandora Gjalskog, prati spomenute karakteristike. Gospođa Babić Gjalski prikazana je u crnoj haljini širokih, *puf* rukava i usko stisnutog struka. Iz visokog ovratnika haljine proviruje bljedoliko lice ozbiljnog izraza. Osim toga, na portretu se mogu prepoznati i još neki motivi. Plošnost figure tijela, hladnoća izraza, sjaj nakita i isprepleteni tanki dlanovi motivi su koji podsjećaju na motive *femme fatale*.³²⁴ No atmosfera oko gospođe Babić Gjalski je staložena i mirna, nije temperamentna kao u pravim *femme fatale* prikazima. Osim toga i pogled književnikove supruge bi se moglo opisati nježnim više nego zlokobnim. Još je jedan Bukovčev tamni portret, „Portret barunice Rukavine“ (sl. 65), nešto tamnije game rasvijetljene bljedolikom puti barunice i božurima impresionističkog karaktera.³²⁵ I ovaj portret ispunjava spomenutu tipologiju ženskih portreta na prijelazu stoljeća. Barunica je prikazana u bližem kadru s buketom božura u ruci podignutoj u blizini lica. Poza modela je puno spontanija od prethodnog, a vedrina figure postignuta je ružičastim inkarnatom i cvijećem. Portretirana dama i u ovom slučaju do grla je odjevena, a k tome ima i bogato urešen klobuk. Oslobođenje vidljivo u tehnici i boji kod portreta „Japanke“³²⁶ (1898.) (sl. 66) ne prati oslobođenje od količine odjevnih predmeta na modelu. Skrivanje svakog komadića kože od sunca te vanjskih utjecaja i ovdje je prisutno. Japanskom lepezom djevojka je sakrila rumeno blijedo lice od napasne sunčeve svjetlosti. Još zamjetniju Bukovčevu ležernost u pozicioniranju modela nailazimo u portretiranju njegove obitelji, „Divan“ (1905.) i „Moje gnijezdo“ (1897.) (sl. 67 i 68), gdje je ton boje potpuno rasvijetljen naspram prethodnih primjera, a supruga je

³²⁴ Petra Vugrinec, 2017., str. 81.

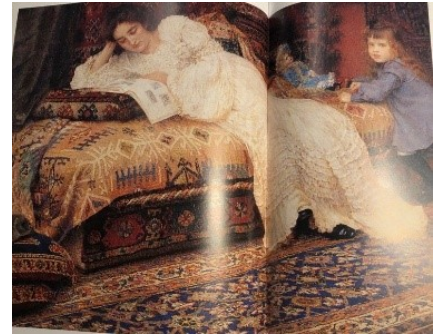
³²⁵ Vera Kružić Uchytel, 2005., str. 242.

³²⁶ Vera Kružić-Uchytel, 2005., str. 243.

ispružena na divanu u bijeloj dugoj i širokoj haljini bogatih nabora iz koje izvire samo lijepo bljedoliko lice i uvijek podignuta kosa. Na posljednja dva portreta Bukovac je ustrajao prikazati svoju obiteljsku idilu. Dematerijalizacijom njihovih haljina, pa gotovo i tijela udaljio je njihovo postojanje od materijalnog narcisoidnog društva.³²⁷



Slika 67 Vlaho Bukovac, „Moje gnijezdo“, 1897., Moderna galerija, Zagreb



Slika 68 Vlaho Bukovac, „Divan“, 1905., Galerija umjetnina, Split

Zanimljivo je kako je Oton Iveković prikazao svoju suprugu u dvije varijante. Jedan stariji „Portret Ljube“ iz 1897. godine (sl. 69) taman je, u raznim toplim i tamnim tonovima smeđe boje. Žućkasto-ružičasti inkarnat finog lica u profilu oplemenjuje i daje notu nježnosti, inače prilično fatalnom prikazu supruge. Donjom polovicom portreta uskog vertikalnog kadra dominira bogato krzno kojim je Ljuba ogrnuta, a pri dnu se krzno gubi s tamnom pozadinom iz smeđe zlatnih i plavkastih tonova u nepovratno crnilo.³²⁸ Gornja polovica ponovno je mračna, toliko da joj se jedva nazire u punđu svezana kosa. Sredinom kadra dominira profil lica, vrlo smirenog i ozbiljnog izraza, a na licu se ne može zaobići detalj suptilnog sjaja naušnice što podsjeća na onaj sjaj nakita fatalnih zavodnica. S druge strane portret supruge sa sinom „Ljuba i Tomislav“ (1900.) (sl. 70) raskošan je i bogat. Ona sjedi i širokoj, poput krinoline velikoj, svijetloj haljini koja je ovladala kadrom s malenim Tomislavom u naručju. Na portretu se vidi Bukovčev utjecaj, po brzom kratkom potezu i paleti čime se postiže živost, ali i nježnost prikaza.³²⁹ I ovdje se sukobljavaju dva načina portretiranja kakvi se prepoznaju i kod gore

³²⁷ Vera Kružić-Uchytel, 2005., str. 238.

³²⁸ Snježana Pintarić, 1995., str. 31.

³²⁹ Isto, str. 33.

spomenutih Bukovčevih portreta. Raniji portret koji koketira s karakteristikama *femme fatale* prikaza, te kasniji potpuno suprotan, vedar i svijetao.

Bela Čikoš Sesija prikazao je svoju suprugu samu i u nešto sjetnijoj atmosferi 1894. godine na „Portretu supruge Justine Csikos“ (sl. 71).³³⁰ Supruga je prikazana do poprsja u profilu, spuštene brade i pogleda. Kosa je podignuta i obavijena dvostrukom trakom. Detalji odjeće potpuno su reducirani kao i detalji pozadine, a sve osim lica oslikano je brzim potezom. Izborom palete boja, koja se sastoji od nijansi smeđe, slikar naglašava sjetnu i usamljenu atmosferu prikaza karakterističnu za simbolizam.³³¹ Zbog monotonije boje i nedostatka dekoracije pogled je usmjeren na blistavo i nježno lice, kao da je slikar želio naglasiti njezinu nježnu emotivnu stranu. Milo lice koje izviruje iz bijele haljine stopljene s pozadinom nalazi se na sanjivom portretu „Supruge sa sinom Paulom u naručju“ (1899.) (sl. 72) Bele Čikoša. Ovaj portret uvelike podsjeća na Bukovčev portret supruge s djecom. Haljina gospođe Čikoš velika je i bijela, ali nije strukirana nego je raspršena i stapa se s pozadinom zbog difuznog i disperzivnog oblikovanja.³³² Takvim pristupom gotovo dokida tjelesnost svoje supruge čime postiže mističnu atmosferu.³³³ Inkarnat lica je topao dok pogled, usmjeren prema sinu u naručju, odaje nježnost i brižnost.



Slika 69 Oton Iveković, „Portret Ljube“, 1897., vl. dr. Velebit Iveković, Zagreb



Slika 70 Oton Iveković, „Ljuba i Tomislav“, 1900., vl. dr. Sonja Grbić-Iveković, Zagreb

³³⁰ Tonko Maroević, 2012., str. 51

³³¹ Tonko Maroević, 2012., str. 51.

³³² Tonko Maroević, 2012., str. 68.

³³³ Isto, str. 69.



Slika 71 Bela Čikoš Sesija, „Portret supruge Csikos“, 1894., HAZU, Zagreb



Slika 72 Bela Čikoš Sesija, „Portret supruge sa sinom Paulom u naručju“, 1899., vl. Marija Čikoš

Ivan Tišov svoju je suprugu prikazao u snježnom zagrebačkom okruženju u tamnom kaputu i bijelom krznu koje skriva dlanove na djelu pod nazivom „Supruga Terezija i ja u Ilici“ (oko 1909.) (sl. 73).³³⁴ Ona gleda direktno u promatrača, ali nekim nestrpljivim ili možda zbunjenim pogledom. Njezina bijela krznena kapa i krzneni detalji kaputa stapaju se s bjelinom snježnog okruženja. Iz širokog, ali u struku suženog tamnog kaputa *puf* rukava samo se vidi bljedoliko lice blago namrgođenog izraza. Rasvijetljenom paletom pod utjecajem Bukovca u vertikalnom kadru portretirao je Tišov i Anu Gaj, na „Portretu Ane Gaj“ (1907.) (sl. 74) u ljetnom okruženju s bogato ukrašenim klobukom, suncobranom i rukavicama spremna da se obrani od sunca.³³⁵ Baš kao i na portretu supruge i ovom modelu Tišov je naglasio pogled zbunjen ili nestrpljiv. Moglo bi se zaključiti da, unatoč nedostatku jasne ekspresije lica, Tišov pogledom unosi ljudskost – odnosno karakter – prikazanih žena.

I Mato Celestin Medović je, po uzoru na Bukovca, rasvijetljenom gamom i poentilističkom tehnikom oslikao „Portret Klotilde Gauthardt“ (1903.) (sl. 75) koji slovi kao njegovo remek-djelo kad su u pitanju impresionistički utjecaji i Bukovčevo šarenilo³³⁶.

³³⁴ Petra Vugrinec, 2017., str. 86.

³³⁵ Jelica Ambruš, 2005., str. 23.

³³⁶ Igor Zidić, 2011., str. 55.

Portretirana dama ne gleda direktno u promatrača nego je, kao da je mislima odlutala od stvarnosti, strpljivo pozirajući zagledana u daljinu.



Slika 73 Ivan Tišov, „Supruga Terezija i ja u Ilici“, oko 1909., vl. obitelj Gaj, Zagreb



Slika 74 Ivan Tišov, „Portret Ane Gaj“, 1907., vl. obitelj Gaj, Zagreb



Slika 75 Mato Celestin Medović, „Portret Klotilde Gatuhardt“, 1903., privatno vlasništvo

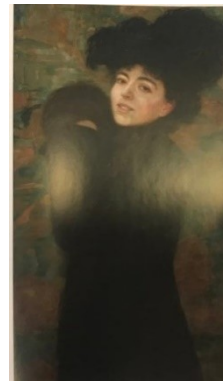
Robert Auer je putenost i nježnost portretirane dame prikazao u ružičastom tonu.³³⁷ „Ženski portret“ (sl. 76) prikazao je s leđa i u profilu, kosa žene visoko je podignuta te otkriva rumene obraze i vrat, a bogata draperija odjeće zauzima gotovo polovicu slike. Prikaz je prilično

³³⁷ Petra Senjanović, 2010., str. 37.

jednostavan s obzirom na dosada spomenute izrazito dekorativne Auerove radove. Prikazom dominira kosa kao glavni simbol ženstvenosti i privlačnosti.³³⁸ Njegov portret supruge također se uklapa u taj jednostavniji pristup oslikavanju, ali ovog puta u tamnijoj akademskoj gami. Na „Portretu gospođe A.“ (1902.) (sl. 77) „sve je crno na toj slici“³³⁹, supruga je obavijena u tamni crni ogrtač s krznenim mufom koji je prislonila uz blijedo ružičasto lice, a glavu je prekrila crnim klobukom kratkog oboda. U ovom portretu posebno manjka dekorativnog elementa Auerova djela vidljivog na žanr prikazima ili prikazima aktova. Iako nema dekorativnosti, djelo je obogaćeno otmjenošću kolorita i spontanošću poze. Nježnost je dojam koji dominira prikazom.



Slika 76 Robert Auer, „Ženski Portret“, 1909., Moderna galerija, Zagreb



Slika 77 Robert Auer, „Portret gospođe A.“ (Leopoldina Schmidt Auer), 1902., privatno vlasništvo

Može se primijetiti da su dosada spomenuti modeli na prikazima prilično ozbiljni i bez ekspresija, ali nikada hladni ili samodopadni. Portretirane gospođe uglavnom ostavljaju dojam nježnosti, ali umjetnik se gotovo uvijek više oslobađa konvencija kada portretira svoju suprugu. Dame prikazane u stilu bliskom Manetu s klobucima širokih oboda i haljinama visokih ovratnika, skrivene od sunca, prisutne su na portretima Josipa Račića, Miroslava Kraljevića, Vladimira Becića i Oskara Hermana – našeg minhenskog kruga koji je donio nova strujanja, nove pomake u hrvatsku umjetnost. Pozadina i boje poprilično su neutralne, a reduciran je

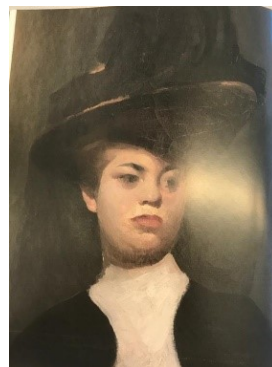
³³⁸ Petra Senjanović, 2010., str. 37.

³³⁹ Petra Senjanović, 2010., str. 32.

interes za detalje kakav se još uvijek može vidjeti kod prethodno spomenutih majstora. Josip Račić je „Damu u bijelom“ iz 1907. godine (sl. 78) prikazao u strogoj pozi i strogog izraza lica. Dama je kao i prethodni modeli obučena do te mjere da joj se ni prsti dlanova ne vide. Samo fino bljedoliko lice izranja iz snježno bijele košulje i crne pozadine. Sumornost i ozbiljnost česte su karakteristike njegovih portreta, a mogu se vidjeti još i na „Portretu gospođe sa šeširom“ iz 1907. ili na „Portretu gospođe u crnom“ iste godine (sl. 79 i 80).³⁴⁰ Čini se da u portretiranju izbjegava ikakvu notu senzualnosti ili pokrenutosti, nema ništa nametljivo na modelima – oni su posve obični i „objektivni, kao čisto postojanje“.³⁴¹ Miroslav Kraljević je portretu pristupio slično kao Račić.



Slika 78 Josip Račić, „Dama u bijelom“, 1907., Moderna galerija, Zagreb



Slika 79 Josip Račić, „Portret gospođe sa šeširom“, 1907., Moderna galerija, Zagreb



Slika 80 Josip Račić, „Portret gospođe u crnom“, 1907., Moderna galerija, Zagreb

³⁴⁰ Grgo Gamulin, 2010., str. 92.

³⁴¹ Isto, str. 91.

Kraljević je svoj „Portret majke“ iz 1911. godine (sl. 81) smjestio u tamno okruženje i prikazao ju u sivoj haljini u prilično tmurnom tonalitetu. Portretiranju majke pristupio je prilično klasično, a stilom i bojom po uzoru na minhensku Akademiju.³⁴² Majka sjedi u strogoj pozi s dlanovima na koljenima, prilično tradicionalno. Kosa je podignuta u punđu, a vrat skriven visokim ovratnikom i mašnom. Detalji nisu posebno razrađeni, tek nešto malo detalj čipke po haljini.

Ponešto vedriji je Kraljevićev „Portret tetke Lujke“ (sl. 82) iz iste godine, svjetlija paleta odaje osoban karakter djela. Naglašava vlastiti odnos koji je imao s tetkom, pun podrške i pomaganja, kroz vedrinu prikaza.³⁴³ U njemu kao da pokušava uvesti *plain air* što odaje proboj zelenila kroz otvor u pozadini. Tetka Lujka je prikazana od poprsja, ali i ona je u tamnoj odjeći visokog ovratnika, podignute kose i jednako ozbiljnog lica. Oko kao da se muči spojiti žustrim potezom oslikano vedro zelenilo sa statičnom figurom tetke u crnom i ozbiljnog lica. No ipak ružičasti inkarnat lica dodatno omekšava portret.³⁴⁴



Slika 81 Miroslav Kraljević, „Portret majke“, 1911., Moderna galerija, Zagreb



Slika 83 Miroslav Kraljević, „Portret tetke Lujke“, 1911., Moderna galerija, Zagreb

³⁴² Vera Horvat Pintarić, 1985., str. 80.

³⁴³ Isto., str. 80.

³⁴⁴ Zvonko Maković, 2013., str. 29.

Kraljevićev „Portret Nadežde Petrović“ nastao 1912. godine (sl. 83), pred sam kraj njegova života, potpuno je nešto drugo od prethodnih što se tiče pristupa oblikovanju. Svaki dio tijela i pozadine pretapa se jedan u drugoga u nizu tonova plave i sive. Nadežda Petrović oblikovana je još jednostavnije nego prethodna dva portreta. Tek pokoja sjena, više nego konkretna crta lica, odaje poveznicu sa stvarnom osobom koju prikazuje. Ova dva umjetnika na portretima izbjegavaju grimase ili emociju pa čak i onu vidljivu samo iz očiju. Boje i volumeni su reducirani, a modeli ravnodušni. Tek se toplijim tonom puti udiše život licu modela. Odičila su im vrlo jednostavna bez bogatih detalja, tonovi su odmjereni i katkad reducirani baš kao i scenografija pozadine. Međutim, uvijek uredno podignuta kosa, visoki ovratnici haljina te skrivanje ruku i lica motivi su koji su zadržani i u njihovom načinu portretiranja žena.



Slika 83 Miroslav Kraljević, „Portret Nadežde Petrović“ 1912., Moderna galerija, Zagreb

7. Zaključak

Društvo se oblikuje s vremenom i pod utjecajima koji pokrivaju širok spektar ljudskog interesa, a što uključuje i prirodne i humanističke znanosti, kao i ljudske međudnose, ponašanje prirode, različite civilizacijske kulture i naposljetku duhovne interese. Svi su jednako važni kada se želi sagledati razloge i načine razvoja umjetnosti u određenoj epohi i na određenom području. Kada je fokus stavljen na određeno područje istraživanja važni su i utjecaji van izabranog područja pa samim time i vanjska zbivanja – pod čime se može misliti na ratovanja, kretanja umjetnika ili drugih ključnih protagonista van matične zemlje i slično. Nadalje, društvo je fluidno zbog čega je sklono promjenama ili sintezi poznatog i nepoznatog. Zbog toga i nastaju razne jedinstvene posebnosti u kulturama i u umjetnosti nekog naroda. Proces preuzimanja novih tendencija – njihovo prilagođavanje postojećim tradicijama – posebno je vidljivo u umjetnosti. Umjetnost kao faktor proučavanja društva ne smije se uzimati kao stabilan dokaz i izvor, ali zasigurno može poslužiti za detaljnije shvaćanje vremena koje se proučava.

Umjetnost je dvojaka kad je u pitanju njezina medijska moć. Ona može služiti u oblikovanju društva kao neka vrsta političko-društvenog alata, a može služiti i kao prijenosnik informacija o društvenom razvoju. Kako je ranije spomenuto, društvo je krajem 19. i početkom 20. stoljeća doseglo jedan vrhunac društvenih i tehnoloških promjena. Zbog toga je došlo do preispitivanja raznih ustaljenih ponašanja i odnosa među kojima se posebno istaknulo pitanje žene u društvu. Žena dobiva novu vrijednost, polako joj se počinje pridavati veća pozornost i priznavati veća korisnost društvu. S obzirom na to da je to bio veliki zaokret, dovelo je do polarizacije društva. U tako podijeljenom društvu dvojaka osobina umjetnosti također je odradila svoj posao – ili je bila ona koja utječe ili ona na koju se utječe. U periodu s kraja 19. stoljeća posebno se istaknula suradnja umjetnosti i književnosti. Pisana riječ, starija i suvremena (s prijelaza 19. na 20. stoljeće), postaje predložak i izvor inspiracije. Razvija se sve veći fokus na simboličnom značenju književnih predložaka što se onda preslikava i na neka umjetnička djela. Upravo je utjecaj simbolističkih strujanja odigrao bitnu ulogu u kontekstu prikaza žena na prijelazu stoljeća. Osim toga važnost novih tendencija u umjetnosti koje su se sve više okretale unutarnjem stanju duha i onom osjećajnom aspektu ljudskog bića također pridonosi drugačijem pogledu na ljudski lik općenito. Razvija se niz različitih pogleda na društvena zbivanja od kojih su ženski pokreti definitivno pridobili veliku pozornost. Mijenja se percepcija ženskog postojanja što izaziva pomutnju u razumijevanju društvenog poretka. Slika žene je izmijenjena zbog čega se javlja potreba za novim načinom predstavljanja žene. S vremenom

umjetnici oblikuju cijeli spektar načina predstavljanja žene i ženske osobnosti. Žena postaje njihovom glavnom preokupacijom.

Ovim radom htjelo se ukazati na tri dominantna načina prikaza žena u hrvatskoj umjetnosti na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Ono što se može zaključiti iz analize jest da su prve dvije skupine *femme fatale* i *femme fragile* idejama vrlo slične. Modeli su često nagi, ako je i uključena odjeća ona je lagana, prozirna i lepršava. Prikazi vrlo rijetko predstavljaju neku stvarnu osobu (iako su stvarne osobe katkad poslužile kao modeli), i za ono su razdoblje dekadentni i gotovo neumjesni, a simbolizam, ili barem simbolističko tumačenje, teško je zaobići. Međutim ova dva pristupa oblikovanju ženskog lika razlikuju se u općoj atmosferi, izrazima lica djevojaka i njihovoj aktivnosti na samom prikazu te u konačnici i temama, odnosno naslovima djela. Za posljednji tip prikaza izdvojeni su individualni portreti (stvarnih) žena, koji su nerijetko bili portreti supruga umjetnika. Portret kao primjer prikaza stvarne osobe te primjer stvarnog i svakodnevnog karaktera u svijetu kada su prevladavali simboli zanimljiv je jer odaje barem djelomice istinit položaj žene u onodobnom društvu. Portretirane žene su sušta suprotnost ženama iz prva dva tipa prikaza, njima je kosa, manje ili više uredno, podignuta iznad zatiljka i k tomu je često dodan još i široki šešir; uvijek su obučene u bogatim slojevima, često skrivenih ruku i nikada bose. One su dame obučene po zadnjoj modi, lica su im mila, ozbiljna ili hladna, a pogledi katkad zamišljeni ili sjetni, no nikad izazovni ili drski, a kamoli tužni, nesretni.

Summary

The thesis discusses depictions of women in Croatian art at the end of the 19th and beginning of the 20th century. The thesis includes research into the context of time, relying in particular on the social and political changes that followed in the said period. Given the connection of literature and fine arts, particularly in the late 19th century, part of the focus is devoted to the influence of literature on society. The shift in the status of women that occurred at that time is further explored in form of the attitude of society towards the new woman and the feelings that may have developed and influenced the relationship between women and men. The groundwork of the thesis encompasses artworks by several Croatian artists from the late 19th and early 20th centuries and their depiction of women. Initially, an introduction of the works of other European artists and their influence on the local artists will be made. This will be followed by an analysis of the works of Croatian artists. In the selected works artist's approach in painting female figures will be observed. The analysis is based on the topic of work, women's gestures and clothing as well as the environment they are depicted in. The works are divided into different categories with regards to the title or topic of what is being presented. The key idea is to analyze the way in which Croatian artists depict women in the late 19th and early 20th centuries, a period in which major societal changes were occurring and the status of women was shifting significantly.

Key words: depiction, women, *femme fatale*, *femme fragile*, Bukovac, Medović, Judith, Salome, wife portraits, muse

Popis literature

Knjige i istraživački radovi:

Steven Beller, *Rethinking Vienna in 1900*, Berghahn books, New York, 2001.

Theresa Bane, *Encyclopedia of Fairies in World Folklore and Mythology*, North Carolina: McFarland & Co., Jefferson, 2013.

Charles Baudelaire, *Cvjetovi zla*, ur. Vlatko Pavletić, Zagreb: Nakladni zavod Matica Hrvatska, 1978.

Josip Bratulić, *Hrvatsko devetnaesto stoljeće: politika, jezik, kultura*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2018.

Karen Cronje, *The Female body as spectacle in nineteenth and twentieth century Western Art*, diplomski rad, Stellenbosch: Stellenbosch University, 2011.

Bram Dijkstra, *Idols of perversity: Fantasies of feminine evil in Fin-de-siecle culture*, Oxford: Oxford University Press, 1986.

Linda Dryden, *The Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wiled, Wells*, New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Katie Edwards, *Sex and the Garden: Representations of Eve in postfeminist popular culture*, doktorski rad, Sheffield: University of Sheffield, 2008.

<http://etheses.whiterose.ac.uk/6110/> (pristupila 2.4. 2021.)

Grgo Gamulin, *Povijest umjetnosti u Hrvatskoj: Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz XIX. U XX. Stoljeće*, sv.2. , Zagreb: Naprijed, 1995

Grgo Gamulin, *Josip Račić, život i djelo*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010.

Irena Kraševac, Petar Prelog, *Zbornik međunarodnog simpozija Zagreb München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2011.

Irena Kraševac, *Ivan Meštrović i Secesija: Beč-Munchen-Prag, 1900 – 1910*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Fundacija Ivana Meštrovića, 2002.

Natalija Meštrić, *Lik fatalne žene u književnosti i umjetnosti na prijelazu 19. u 20. stoljeće*, diplomski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2008.

Cvjetko Milanja. *Kulturna modernizacija u Hrvatskoj 19. stoljeća*, Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar, 2012,

https://www.pilar.hr/wp-content/images/stories/dokumenti/studije/16/milanja_kk_045.pdf (pristup: 25.10.2020)

Ružica Pepelko, *Tomislav Krizman: iz fundusa kabineta grafike HAZU*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2007.

Michelle Perrot, *A history of private life. From the fires of revolution to the Great War*, sv. IV., Cambridge(SAD): The Belknap, Sveučilište u Harvardu, 1990.

Vera Horvat Pintarić, *Miroslav Kraljević*, Zagreb: Globus, 1985.

Morna Bowman Ramday, *Man up: A Study of Gendered Expectations of Masculinities at the Fin de Siècle*, Cambridge scholars publishing, Cambridge, 2015.

Carl E. Schorske, *Fin de siecle Vienna: Politics and culture*, New York: Vintage Books, 1981.

Deborah Simonton, *History of Women in Europe since 1700.*, London: Routledge, 2006.

Vera Kružić-Uchytel, *Vlaho Bukovac: život i djelo*, Zagreb: Globus, 2005.

Vera Kružić-Uchytel, *Mato Celestin Medović, Monografija*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1978.

Jelena Uskoković, *Mirko Rački: monografija*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1979.

Petra Vugrinec, *Simbolizma u hrvatskom slikarstvu*, doktorski rad, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2020.

Eugen Weber, *France: fin de siecle*, Massachuttes: The Belknap Press, 1989.

Holly A. Yanacek, *Feeling differently at the fin de siecle: representations of emotion and cultural change in german literature, 1890-1901.*, doktorski rad, Pittsburgh: Kenneth P. Dietrich school of arts and sciences, University of Pittsburgh, 2016.

Vinko Zlamalik, *Bela Čikoš Sesija: začetnik simbolizma u Hrvatskoj*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1984.

Poglavlja u knjigama:

Arijana Kolak Bošnjak, „Struktura hrvatskog društva u 19. stoljeću i razvoj građanskog društva“ u: Vlasta Švooger, Jasna Turkalj, *Temelji moderne Hrvatske: hrvatske zemlje u „dugom“ 19.stoljeću*, Zagreb: Matica Hrvatska, 2016., (133-149)

Olga Maruševski, „Hrvatska likovna moderna i Beč“ u: Damir Barbarić, *Fin de siecle: Zgreb-Beč*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.

Krešimir Nemec, Marijan Bobinac, „Bečka I hrvatska moderna: poticaji i paralele“ u: Marija Uzelac, Damir Barbarić, *Fin de siecle: Zagreb-Beč*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.

Karen Offen, “Is the ‘Woman question’ really the ‘Man problem’?” u: Christophere E. Forth, Elinor A. Accampo, *Confronting modernity in Fin de siecle France: Bodies, Minds and Gender*, London: Palgrave Macmillan, 2009., (43.-57)

William A. Pelz, “The Rise of the working Classes: Trade unions and Socialism, 1871-1914”, u: William A. Pelz, *People’s history of modern Europe*, London: Pluto Press, 2016., (83-102)

Petar Prelog, “Artikulacije moderniteta. Institucije, secesije, publika” u: Ljiljana Kolešnik, Petar Prelog, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012., str. 10-39

Dinko Župan, „Kulturni i intelektualni razvoj u Hrvatskoj u „dugom“ 19. stoljeću“, u: Vlasta Švoger, Jasna Turkalj, *Temelji moderne Hrvatske: hrvatske zemlje u „dugom“ 19.stoljeću*, Zagreb: Matica Hrvatska, 2016., 273-308

Katalozi izložaba:

Jelica Ambruš, Zvonko Maković, *Ivan Tišov: retrospektivna izložba*, katalog izložbe (6.9. -2.10.2005), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2005.

Zvonko Maković, *Vladimir Becić (1886.-1954.)*, katalog izložbe (6.12.2018 – 10.3.2019.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2018.

Zvonko Maković, *Miroslav Kraljević (1885.-1913.) - retrospektiva*, katalog izložbe (19.12.2013 – 6.4.2014), Zagreb: Moderna galerija, 2013.

Radovan Vuković, Tonko Maroević, *Bela Čikoš Sesija: Za Psihom, sliko!*, retrospektiva, katalog izložbe (19.1. – 11.3.2012.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 2012.

Irena Kraševac, Petra Vugrinec, *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, katalog izložbe (9.2 – 7.5. 2017), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2017.

Snježana Pintarić, *Oton Iveković: retrospektivna izložba*, katalog izložbe (30.11.1995. – 11.2.1996.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1995.

Petra Senjanović, *Jozo Kljaković, retrospektiva (1889.-1969.)*, katalog izložbe (26.11.2009 – 24.1.2010.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2009.

Petra Senjanović, Irena Kraševac, *Auerov svijet od jučer / Robert Auer (1873-1952) slikar zagrebačke secesije, retrospektiva*, katalog izložbe (21.9. - 21.11.2010.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2010.

Petra Vugrinec, Lucija Vuković, *Vlaho Bukovac 1/3 – pariško razdoblje 1877.-1893.*, katalog izložbe (18.1 – 11.3. 2018.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2018.

Petra Vugrinec, *Menci Clement Crnčić (1856.-1930.) Retrospektiva*, katalog izložbe (16.2. – 8.5.2016.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2016.

Igor Zidić, *Mato Celestin Medović (1857.-1920.), retrospektiva*, katalog izložbe (2.11.2011 – 12.2.2012.), Zagreb Galerija Klovićevi dvori, 2011.

Članci u časopisima:

Karen L. Carter, "The Spectatorship of the "Affiche Illustre" and the Modern city of Paris, 1880-1900", u: *Journal of design history*, 1 (2012), 11-31

Peter Chadwick, "Decadence and spirituality in late nineteenth century artists and writers", u: *The Wildean*, 37(2010.), 93-102.

Christopher Clark, „After 1848.: The European Revolution in government“, u: *Transactions of the Royal Historical Society*, Cambridge University Press, 22(2012), 171-197

Gary B. Cohen, "Nationalist Politics and the Dynamics of State and Civil Society in the Habsburg Monarchy, 1867-1914" u: *Central European History* 2, Cambridge University Press (2007), 241-278

Peter Cooke, „It isn't a dance: Gustave Moreau's „Salome“ and „The Apparition“, u: *The Journal of the Society for Dance research*, Edinburgh University Press, 2 (2011.), 214-232

Željko Cvetnić, „Povijest tuberkuloze: proširenost tuberkuloze (III. dio)“, u: *Veterinarska stanica*, 6 (2020.), 645-658

Michale Florisoone, "Individualism and collectivism in French Nineteenth-century art", u: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 72(1938.), 270-281

Carol E. Harrison, "Reviewed Work: *Nineteenth-Century Europe: A Cultural History* by Hannu Salmi", u: *The English Historical Review*, 516 (2010), 1264-1266

Pristupila: 17-10- 2020. <http://www.jstor.org/stable/40963155>

Ladislav Heka, „Grof Karlo (Karoly) Khuen-Hedervary i Hrvati“ u: *Zbornik pravnog fakulteta sveučilišta u Rijeci*, 3 (2016), <https://hrcak.srce.hr/173033> 24-3-2021

Sara E. Jackson, "Embodied Femme Fatales: Performing Judith and Salome on the Modernist German Stage", u: *Women in German Yearbook*, 31(2015.), 48-72

Walter Laqueur, "Fin de siècle: once more with feeling", u: *Journal of contemporary history* 1 (1996.), 5-47

Kristin Hoermann Lister, Sharon L. Hirsh, Francesca Casadio and Inge Fiedler, "Hodler's Truth", u: *Museum studies*, 2 (2005). Chicago: Art Institute, 60-73, 108-111

Tonko Maroević, „Izidor Kršnjavi (1845-1927)“, u: *Radovi odsjeka za povijest umjetnosti*, 7 (1981.), 41-45, <https://hrcak.srce.hr/214360> pristupila: 30-3-2021

Megan Michaud, "Ambiguity in Gustav Klimt: An Examination of the Female Subject in Klimt's *Sonja Knips, Danaë & Judith I*", u: *Journal of Interdisciplinary studies in Sexuality*, 1 (2014.), 62-73

Kathy Peiss, "Going public: Women in nineteenth century Cultural History" u: *American literary history* 4, Oxford: Oxford University Press, 1991., 817-828

Sibila Petlevski, „New insights into the concept of decadence“ u: *Umjetnost riječi: časopis za znanost o književnosti, izvedbenoj umjetnosti i književnosti*, 3-4(2015.), 261-295

Jože Pogačnik „Hrvatska moderna i književnost zapadnoeuropskog kruga“, u: *Croatica*, 36 (1991.), 39-56

David M. Pomfret, "'A Muse for the Masses': Gender, Age, and Nation in France, Fin de Siecle", u: *The American Historical Review*, 5(2004.), 1439-1474

Pryanka Mahajan, Jaideep Randhawa „Emergence of 'New Woman': A study of the origin of the phrase in the West from Historical Perspective“, u: *Journal of humanities and social science*, 3(2016), 1-4

Agatha Schwartz, „The Crisis of the female self in Fin de siecle Austrian Women Writers Narrative“, u: *Modern Austrian Literature*, 3(2007.), 1-19

Nadine Sine, „Cases of Mistaken Identity: Salome and Judith at the turn of the century“ *German Studies Review*, The Johns Hopkins University Press, 1 (1988.), 9-29

G. Stirling, „Tuberculosis and 19th and 20th century painters“, u: *Proceeding Royal College of physicians of Edinburgh*, 27 (1997.), 221-226, <https://www.rcpe.ac.uk/sites/default/files/14.pdf>

Nikola Tomašegović, „Prema intelektualnoj historiji hrvatskog modernističkog pokreta na prijelom 19. i 20. stoljeća: stanje istraživanja i istraživački problemi“, u: *Zavod za hrvatsku povijest*, 2 (2019.), 217-232

Irena Kraševac, Željka Tonković, „Umjetničko umrežavanje putem izložaba u razdoblju rane moderne – sudjelovanje hrvatskih umjetnika na međunarodnim izložbama od 1891. do 1900. Godine“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 40 (2016.), 203-217

Sabine Wieber, „Sculpting the Sanatorium: Nervous Bodies nad Femme fragiles in Vienna 1900“, u: *Women in German Yearbook*, 27(2011), 58-86

Christopher L.C.E. Witcombe, “Seeing Through Art: A Course on Images of Women and Men in Western Art” u: *Transformations: The Journal of Inclusive Scholarship and Pedagogy*, 1(1995.), 16-38

Internetski izvori:

Charles Baudelaire, *Flowers of Evil*
<https://fleursdumal.org/poem/227> (pristupila: 14.12.2020)

Carolyn Burdette, <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/post-darwin-social-darwinism-degeneration-eugenics> (pristupila: 18.10.2020)

Carolyn Burdett, *Aestheticism and decadence*, <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence> , (pristupila: 10.12.2020)

Winnifred (Harper) Cooley, excerpt from “The new womanhood,” Digital Public Library of America, <http://dp.la/item/af7f6384e00bf7d4a761164a851e91fd>. (pristupila 19.12.2020)

[Gerard Delanty](#) , INTERNATIONAL JOURNAL FOR HISTORY, CULTURE AND MODERNITY, 2015, No 3
https://www.researchgate.net/publication/289686721_Europe_and_the_Emergence_of_Modernity_The_Entanglement_of_two_Reference_Cultures (pristupila: 17.10.2020)

Charlotte Perkins Gilman, excerpt from “The yellow wall paper,” Digital Public Library of America, <http://dp.la/item/fa33193f17037d010f3f25c619eac45d>. (pristupila: 18.12.2020)

Parme Giuntini

<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/introduction-becoming-modern/becoming-modern1/a/becoming-modern> (pristupila: 18.3.2021)

Brigit Lang, https://www.researchgate.net/publication/327123973_Fin-de-siecle_investigations_of_the_'creative_genius'_in_psychiatry_and_ps psychoanalysis (pristupila: 18.10.2020)

Joel Mokyr, *The Second Industrial Revolution, 1870-1914*, 1999., https://en-econ.tau.ac.il/sites/economy_en.tau.ac.il/files/media_server/Economics/PDF/Mini%20courses/castronovo.pdf (pristupila: 18.3.2021)

George L. Mosse, *Fin de siecle. Challenge and response.*, 1991. https://www.researchgate.net/publication/268061629_Fin-de-siecle_Challenge_and_response (pristupila: 8.12.2020.) (573-580)

Max Nordau, <https://archive.org/details/degeneration1895nord/page/300/mode/2up> (pristupila: 14.12.2020)

Nancy O'Connor, „Paul Bourget“ <https://rocky.middlebury.edu/~nereview/30-2/Bourget.htm> (pristupila: 15.12.2020)

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* <https://www.gutenberg.org/files/174/174-h/174-h.htm#chap15> (pristupila: 14.12.2020)

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/decadence> (pristupila: 18.10.2020)

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=43365> (pristupila: 25.3.2021)

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/femme-fatale> (pristupila: 10.1.2021)

<https://www.christies.com/en/lot/lot-3897464>

(pristupila: 22.6.2021.)

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506>

(pristupila: 22.6.2021)

Popis izvora slikovnih priloga

Slika 1

<https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/daughters-of-decadence-the-new-woman-in-the-victorian-fin-de-siecle> pristupila: 18-12-2020

Slika 2

<https://dp.la/primary-source-sets/the-new-woman/sources/661> pristupila: 18-12-2020

Slika 3

Peter Cooke, 2011., str. 214.

Slike 4, 5

<https://artsandculture.google.com/entity/gustav-klimt/m03869?hl=en> pristupila: 18-12-2020

Slike 6, 7, 8, 9

<https://www.wikiart.org/en/franz-stuck/all-works#!#filterName=all-paintings-chronologically,resultType:masonry> pristupila: 18-12-2020

Slika 10

<https://www.moma.org/collection/works/62017> pristupila: 19.7.2021.

Slika 11

Vera Kružić-Uchytel, 2005., str. 172.

Slika 12

Vinko Zlamalik, 1984., str. 35.

Slika 13

Petra Vugrinec, 2020., str. 296

Slika 14

Vinko Zlamalik, 1984., str. 36.

Slika 15

Vera Kružić-Uchytel, 1978., str. 114.

Slike 16, 17

Jelena Uskoković, 1979., str. 27

Slika 18

Jelena Uskoković, 1979., str. 131

Slika 19

Petra Vugrinec, 2020., str. 428

Slike 20, 21

Ružica Pepelko, 2007., str. 31

Slika 22

Ružica Pepelko, 2007., str. 6

Slike 23, 24

Petra Senjanović, 2010., str. 20.

Slika 25

Irena Kraševac, 2010., str 10.

Slika 26

Grgo Gamulin, 1995., str. 256.

Slika 27

Irena Kraševac, 2002., str. 56.

Slika 28

Petra Vugrinec, 2020., str. 368

Slika 29

Dalibor Prančević, 2009., str. 53. (ur. Petra Senjinović)

Slike 30, 31

Petra Vugrinec, 2020., str. 412., 413.

Slika 32

Grgo Gamulin, 1995., str. 201.

Slika 33

<https://www.guggenheim.org/artwork/2609> pristupila: 27.7.2021.

Slika34

<https://www.gustav-klimt.com/Nuda-Veritas.jsp>

Slika 35

Grgo Gamulin, 1995., str. 275.

Slike 36, 37

Grgo Gamulin, 1995., str. 290.

Slika 38

Petra Senjanović, 2010., str. 75.

Slika 39

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506> , pristupila: 22.6. 2021.

Slika 40

<https://www.christies.com/en/lot/lot-3897464> pristupila: 22.6.2021.

Slika 41

Bram Dijkstra, 1986., str. 25

Slika 42

Grgo Gamulin, 1995., str. 96.

Slika 43

Petra Vugrinec, 2020., str. 388.

Slike 44, 45

Vinko Zlamalik, 1984., str 171.

Slika 46

Grgo Gamulin, 1995., str. 211.

Slika 47

Petra Senjanović, 2011., str. 103.

Slika 48

Vera Kružić-Uchytíl, 2005., str. 258.

Slika 49

Grgo Gamulin, 1995., str. 105

Slika 50

Petra Vugrinec, 2020., str. 317

Slika 51

Irena Kraševac, 2002., str. 100.

Slika 52

<https://www.ng-slo.si/en/305/andromeda-vlaho-bukovac?workId=3483>, pristupila: 19.7.2021.

Slike 53, 54

Vera Kružić-Uchytíl, 2005., str. 182.

Slika 55

Grgo Gamulin, 1995., str. 140.

Slike 56, 57

Bram Dijkstra, 1986., str. 275. I 277.

Slika 58

Grgo Gamulin, 1995., str. 32

Slika 59

Grgo Gamulin, 1995., str. 119.

Slika 60

Vera Kružić-Uchytíl, 2005., str. 279.

Slika 61

Vera Kružić-Uchytíl, 2005., str. 261.

Slike 62, 63

Petra Senjanović, 2010., str. 36., 70.

Slika 64

Petra Vugrinec, 2017., str. 81.

Slike 65, 66, 67, 68

Vera Kružić Uchytíl, 2005., str. 242., 243., 238., 239.

Slike 69, 70

Snježana Pintarić, 1995., str. 31., 33

Slike 71, 72

Tonko Maroević, 2012., str. 51, 68

Slika 73

Petra Vugrinec, 2017., str. 86.

Slika 74

Jelica Ambruš, 2005., str. 23

Slika 75

Igor Zidić, 2011., str. 55.

Slike 76, 77

Petra Senjanović, 2010., str. 37., 32.

Slike 78, 79, 80

Grgo Gamulin, 2010., str. 92., 91

Slike 81, 82, 83

Vera Horvat Pintarić, 1985., str. 80., 81.