

Simbolizam u hrvatskom slikarstvu

Vugrinec, Petra

Doctoral thesis / Disertacija

2020

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:463387>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-10**



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

Petra Vugrinec

SIMBOLIZAM U HRVATSKOM SLIKARSTVU

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2020.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Petra Vugrinec

SIMBOLIZAM U HRVATSKOM SLIKARSTVU

DOKTORSKI RAD

Mentorica:
dr. sc. Irena Kraševac

Zagreb, 2020.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Petra Vugrinec

SYMBOLISM IN THE CROATIAN PAINTING

DOCTORAL DISSERTATION

Supervisor:
Irena Kraševac, PhD

Zagreb, 2020

0.a ŽIVOTOPIS MENTORICE

dr. sc. Irena Kraševac

Irena Kraševac rođena je 1961. u Zagrebu. Diplomirala je 1986. Povijest umjetnosti i Španjolski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. U Muzejsko-galerijskom centru (kasnije Galeriji Klovićevi dvori) radila je od 1987. godine. Kustoski ispit položila je 1990. godine u Muzejsko-dokumentacijskom centru u Zagrebu. U sklopu djelatnosti Muzejsko-galerijskog centra radila je na organizaciji i realizaciji izložaba domaćih i stranih umjetnika te je uredila brojne kataloge. Na temelju istraživanja bibliografije o Ivanu Meštroviću u Centralnom institutu za povijest umjetnosti u Münchenu i Arhivu Secesije u Beču izradila je magistarski rad, »Ivan Meštrović – rano razdoblje. Dokumentacija o životu i djelu kipara Ivana Meštrovića tijekom prvog desetljeća XX. stoljeća i umjetnička djela u kontekstu izložaba bečke i Münchenske Secesije i onodobne likovne kritike«, koji je obranila 1999. na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Tijekom rada na doktorskoj disertaciji »Neostilska sakralna skulptura i oltarna arhitektura u sjeverozapadnoj Hrvatskoj« realizirala je 2003. studijski boravak na Institutu za povijest umjetnosti Sveučilišta u Innsbrucku. Doktorski rad obranila je 2005. godine također na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Mentor magistarskog i doktorskog rada je prof. dr. Zvonko Maković. Od 2000. godine zaposlena je na Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu, od 2016. u zvanju znanstvene savjetnice. Upisana je u Upisnik znanstvenika pod matičnim brojem 232351.

Od 2010. do 2014. obnašala je dužnost predsjednice Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske. Tijekom četverogodišnjeg mandata organizirala je program rada Društva (predavanja, tribine, stručna putovanja, stručni i znanstveni skupovi), nakladnički i urednički objavila nekoliko knjiga i zbornika. DPUH je 2014. godine uključila u međunarodnu strukovnu organizaciju CIHA – Comite International d'Historie de l'Art. Od 2011. do 2016. godine bila je glavna i odgovorna urednica stručno-znanstvenog časopisa »Peristil. Zbornik radova za povijest umjetnosti«.

U okviru znanstvenoistraživačkog programa Instituta za povijest umjetnosti dr.sc. Irena Kraševac radila je na nizu tema pretežno vezanih uz umjetnost 19. stoljeća i prvu polovicu 20. stoljeća. Od 2000. do 2013. godine bila je suradnica na projektima MZOS-a: od 2000.–2003. na istraživačkom projektu »Umjetnička baština Hrvatske od 16. do 20 stoljeća« (voditeljica projekta dr.sc. Ivanka Reberski), a od 2003.–2013. na projektima »Likovna

umjetnost sjeverne Hrvatske od 17. do 19. stoljeća u srednjoeuropskom kontekstu« i »Barok, klasicizam i historicizam u sakralnoj umjetnosti kontinentalne Hrvatske« (voditeljica dr.sc. Mirjana Repanić-Braun). Od 2014. do 2018. bila je suradnica na projektima Hrvatske zaklade za znanost: »Dalmatia – a Destination of European Grand Tour« (voditeljica dr. sc. Ana Šverko) i »Modern and Contemporary Artist Networks. Organization and Communication Models of Collaborative Art Practices of the 20th and 21st Century« (voditeljica dr. sc. Ljiljana Kolečnik). U sklopu trajnog istraživačkog i nakladničkog projekta Instituta »Umjetnička topografija Hrvatske«, sudjelovala je na izradi Umjetničke topografije Krapinsko-zagorske županije. Polje znanstvenog istraživanja joj je hrvatska umjetnost u 19. stoljeću, uža specijalizacija skulptura 19. i prve polovine 20. stoljeća, posebice neostilska sakralna skulptura i oltaristika te opus Ivana Meštrovića, te kulturno-umjetnička povijest Zagreba u kontesktu Srednje Europe i povijest umjetničkih institucija.

Međunarodnu suradnju ostvarila je 2004. s Institutom za povijest umjetnosti Sveučilišta u Grazu na projektu »Moderna – Beč i Srednja Europa oko 1900.«, a 2008./9. s Centralnim institutom za povijest umjetnosti i Sveučilištem Ludwig-Maximilian u Münchenu na projektu »München kao središte umjetničkog školovanja«. Suraduje s Institutom za povijest umjetnosti Sveučilišta u Beču na istraživačkoj temi »Beč kao centar umjetničkog školovanja kipara u 19. stoljeću« i Austrijskom akademijom znanosti na projektu Austrijskog biografskog leksikona (ÖBL).

Autorski je surađivala na izložbenim projektima, »Zagreb-München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu« (Umjetnički paviljon, listopad 2009.– siječanj 2010.), »Robert Auer – slikar zagrebačke secesije. Retrospektiva« (Galerija Klovićevi dvori, rujan-prosinac 2010.), »Art déco. Hrvatska umjetnost između dva rata« (Muzej za umjetnost i obrt, siječanj-rujan 2011.), »Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne« (Galerija Klovićevi dvori, rujan-prosinac 2013.) i »Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900« (Galerija Klovićevi dvori, 2017. i Belvedere, Beč, 2017./2018.).

Sudjelovala je u nastavi poslijediplomskog studija na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i mentorica je za izradu disertacija kandidatima na Poslijediplomskom doktorskom studiju povijesti umjetnosti. Na istom je fakultetu bila izvođač izbornih kolegija u nastavi dodiplomskog studija: »Herman Bollé i Obrtna škola u Zagrebu«, akad. god. 2005./2006.; »Umjetnost Srednje Europe oko 1900.«, akad. god. 2006./2007.; »Sakralna umjetnost 19. stoljeća«, akad. god. 2007./2008.; »Povijest umjetničkih

akademija«, akad. god. 2008./2009. Komentor je doktorskim kandidatima na Poslijediplomskom doktorskom studiju Humanističke znanosti Sveučilišta u Zadru.

Sudjelovala je s izlaganjima na više domaćih i međunarodnih znanstvenih i stručnih skupova te održala više pozvanih predavanja. Inicirala je i organizirala više znanstvenih i stručnih skupova: »Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo« (2009.), »Iso Kršnjavi – veliki utemeljitelj« (2012.), »Klasicizam u Hrvatskoj« (2014.), »Kulturni i politički aspekti spomenika u doba Habsburške / Austro-Ugarske Monarhije« (2019.), te serijal »Hrvatski povjesničari umjetnosti« (od 2013.).

Recenzentica je brojnih radova u znanstvenim časopisima te domaćih i inozemnih znanstvenih projekata.

Cjelovita bibliografija nalazi se na stranicama Hrvatske znanstvene bibliografije

<http://bib.irb.hr/lista-radova?autor=232351>

ZAHVALE

Doktorski rad posvećujem svojoj djeci: Tomislavu, Luki i Maiji bez čijeg strpljenja, razumijevanja i ljubavi ne bih bila u mogućnosti zaokružiti svoje dugogodišnje istraživanje.

Svojoj mentorici dr. sc. Ireni Kraševac zahvaljujem na povjerenju koje mi je ukazala uputivši me na temu Simbolizma u hrvatskom slikarstvu. Dugujem joj zahvalnost na besprijekornom mentorskom vodstvu i posvećenosti te temeljitom iščitavanju svega napisanoga kako bi disertacija bila što sveobuhvatnija, kao i na neprestanom ukazivanju na recentne znanstvene izvore i priloge kako bi doktorski rad bio aktualan i koherentan.

Najtoplije zahvaljujem Povjerenstvu za obranu, predsjedniku dr. sc. Frani Dulibiću te članovima dr. sc. Draganu Damjanoviću i akademiku Tonku Maroeviću što su svojom profesionalnom i stručnom pomoći doprinijeli kvaliteti doktorskoga rada.

Posebno zahvaljujem dr. sc. Draganu Damjanoviću na nesebičnom angažmanu i prijateljskim te iznimno značajnim savjetima i opaskama.

Opseg istraživačkog posla koji je rezultirao sveobuhvatnim pregledom hrvatskog simbolizma u europskom kontekstu ne bih moga provesti bez bezrezervne podrške uprave Galerije Klovićevi dvori u kojoj sam zaposlena te najtoplije zahvaljujem: Vesni Kusin, nekadašnjoj ravnateljici Galerije Klovićevi dvori, koja je u meni prepoznala potencijal znanstvenika i uputila me na upis Poslijediplomskoga doktorskoga studija na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i aktualnom ravnatelju Galerije Klovićevi dvori Antoniju Picukariću na strpljenju i razumijevanju te svakoj vrsti potpore mojem nastojanju za postizanjem najviše akademske titule doktora znanosti. Svojem profesoru dr. sc. Zvonku Makoviću zahvaljujem na vrijednim poticajima te praćenju mojeg profesionalnog puta i usavršavanja od početka doktorskoga studija do danas.

Ovaj doktorski rad ne bi bio ni približno potpun bez kataloškog dijela s fotografijama i podacima o djelima simbolističkoga predznaka u Hrvatskoj. Stoga zahvaljujem svim kolegama koji su svojom pomoći pridonijeli njegovome opsegu i kvaliteti. Najprije zahvalu dugujem fotografu Goranu Vraniću na snimanju brojnih djela, ali i ustupanju već snimljenih fotografija djela hrvatskog simbolizma. Zahvaljujem kolegicama iz Arhiva za likovne umjetnosti HAZU – Andreji Der-Hazarijan Vukić, Jasenki Faber Bogdan, a posebno dr. sc. Dariji Alujević na pomoći oko istraživanja obimne arhivske građe i dokumentacije, fotografskog i hemerotečnog materijala vezanog uz umjetnike obuhvaćene doktorskim radom.

Zahvaljujem kolegici Luciji Vuković iz Kuće Bukovac u Cavtatu, kolegici Ladi Bošnjak Velagić iz Moderne galerije u Zagrebu te kolegama dr. sc. Danijelu Zecu i Ivanu Rothu iz Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku, kao i kolegici Iris Slade iz Galerije umjetnina u Splitu na ustupanju fotografija te pružanju informacija vezanih uz djela simbolizma u fundusima tih institucija. Dr. sc. Andreju Smrekaru iz Narodne galerije Slovenije u Ljubljani zahvaljujem na pomoći oko istraživanja i ubikacije Vidovićevih djela u fundusima muzeja u Ljubljani. Na pomoći vezanoj uz istraživanje djela Mirka Račkoga u Galeriji Uffizi u Firenzi zahvaljujem dr. sc. Jasenki Gudelj sa Filozofskog fakulteta u Zagrebu i dr. sc. Francescu Parisiu sa Accademia di belle arti Macerata iz Firence. Vezano uz istraživanje opusa Mirka Račkoga i detekciju njegovih djela izlaganih na izložbi u Rimu 1911. i retrospektivi u Zagrebu 1970. zahvaljujem mr. sc. Veljku Mihaliću iz Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba koji mi je omogućio uvid u arhivsku građu pohranjenu u Uredu za kulturu Grada Zagreba. Duboko sam zahvalna dr. sc. Sandi Bulimbašić na nesebičnom ustupanju dijela arhivske građe vezane uz Društvo Medulić. Na pomoći vezanoj uz istraživanje lika i djela Oskara Artura Alexandera najtoplije zahvaljujem dr. sc. Ivanu Mirniku.

Bez trajne informatičke potpore kolege Branimira Tomića moj bi rad na opsežnom repozitoriju fotografija uvrštenog u doktorat bio znatno duži i kompliciraniji te sam mu neizmerno zahvalna na tehničkoj potpori. Stalnom suradniku Tomislavu Mišetiću zahvaljujem na susretljivosti i suradnji vezanoj uz tisak doktorskoga rada. Na pomoći oko grafičkog uređivanja rada zahvaljujem kolegici Ani Fistanić.

I na kraju svu svoju zahvalnost dugujem kolegici, višoj kustosici Galerije Klovićevi dvori Ivi Sudec Andreis, što je za sve vrijeme mojeg bavljenja doktoratom bila uz mene i pomagala mi lektorskim i korektorskim savjetima vezanim uz tekst doktorske radnje, kao i prijevodima raznih teorijskih tekstova o simbolizmu pisanih na njemačkom jeziku. Andyju Jelčiću zahvaljujem na suptilnom prijevodu Sažetka doktorskoga rada na engleski jezik.

Najdublju zahvalnost dugujem svojim roditeljima, posebno mami Ivanki koja mi je svojom brigom, angažmanom i postojanošću omogućila nesmetan rad i posvećenost poslu te ocu Petru koji mi je u djetinjstvu otvorio čitav svijet interpretativnih mogućnosti i usadio ljubav za umjetnost.

Neizmerno sam zahvalna suprugu Davoru na predanosti i konstruktivnim naporima oko detekcije djela koja čine korpus hrvatskog simbolizma.

0.b SAŽETAK

Cilj istraživanja doktorskoga rada je obrada simbolizma u hrvatskome slikarstvu kao važne odrednice razvoja hrvatske likovne umjetnosti u posljednjem desetljeću 19. stoljeća i u razdoblju 20. stoljeća do kraja Prvog svjetskog rata.

Kombinacijom znanstvenog, arhivskog i terenskog istraživanja ostvarena je mogućnost temeljitog i sveobuhvatnog uvida u hrvatski slikarski simbolizam.

Istraživanje je polazilo od proučavanja postulata autorskih doprinosa teoriji simbolizma u europskoj i hrvatskoj povijesti umjetnosti od pojave pravca pa sve do današnjih dana i suvremene relevantne literature. Temeljitim proučavanjem kataloga međunarodnih i domaćih izložbi o simbolizmu utvrđeni su normativi i mogući parametri za objedinjavanje umjetničkih djela hrvatskog slikarstva pod zajedničkim nazivnikom simbolizma.

Kako je simbolizam svojevrsna duhovna reakcija na društveno-političke promjene koje karakteriziraju ubrzan razvoj svih segmenta društva, istraživanje je uključilo i publikacije koje se bave društvenim fenomenima razdoblja interdisciplinarnim pristupom. Kako bismo mogli objasniti pojavu simbolizma u hrvatskom slikarstvu, proučene su istovrsne pojave simbolizma u europskim zemljama koje predstavljaju okvir za proučavanje simbolizma u Hrvatskoj.

Sudjelovanjem na međunarodnim simpozijima o simbolizmu (Pariz, Edinburgh, 2012.) u okviru kojeg se pristupilo temeljitom redefiniranju pravca na međunarodnome planu, prikupljene su nove i relevantne spoznaje o kriterijima prosudbe i polaznim pozicijama za pokušaj definicije simbolizma u Hrvatskoj.

Arhivska istraživanja provedena u Hrvatskom državnom arhivu te Arhivu za likovne umjetnosti HAZU, kao i privatnim arhivima u obiteljskim ostavštinama umjetnika formirala su bazu podataka, katalošku identifikaciju, bibliografiju članaka i kritičkih osvrtu.

Poseban je angažman poduzet u okviru terenskoga istraživanja gdje se uvidom u funduse muzeja i javnih zbirki kao i privatnih zbirki i kolekcija nastojalo detektirati djela simbolizma u opusima hrvatskih umjetnika.

Tema simbolizma u hrvatskom slikarstvu prvi je put znanstveno istražena i obrađena kao izdvojen fenomen unutar stilskog pluralizma razdoblja moderne, što je rezultiralo novim korpusom katalogiziranih djela, temeljitom revizijom dosadašnjih spoznaja i novom interpretacijom i valorizacijom u skladu s recentnim povijesno-umjetničkim poznavanjem

epohe. Izdvajanje simbolističkih djela unutar opusa hrvatskih slikara pridonijet će novoj interpretaciji njihova prinosa unutar cjelokupnog konteksta europskog simbolizma.

0.c SAŽETAK

Doktorski rad utvrđuje pojavu simbolizma i njegovih tendencija u hrvatskom slikarstvu u razdoblju posljednjeg desetljeća 19. i prva dva desetljeća 20. stoljeća. Simbolizam je pravac koji se manifestira od osamdesetih godina 19. stoljeća u europskoj umjetnosti, a njegove su karakteristike u suprotnosti s karakteristikama naturalizma. Za razliku od objektivnog pristupa stvarnosti, simbolizam će joj pristupati na subjektivan način, za razliku od jasnoće slikarske poruke simbolizam će se truditi poruku zaštititi kompleksnom značenjskom simbolikom. Dok će naturalisti inspiraciju za svoja djela tražiti u stvarnom životu, simbolisti će je naći u imaginarnome. Prošlost će biti resurs njihovih tematsko-motivskih inspiracija te će priroda pravca biti pasatistička. U formalnome smislu simbolizam će biti eklektičan te će dopuštati međusobno supostojanje kao i kombiniranje različitih oblikovnih strategija koje će biti zajedno podređene izražavanju ideje. Simbolizam je elitistički pravac, a formira se u okviru nostalgije za prošlošću. Determiniran je društveno-povijesnim kontekstom progresa, pozitivizma, industrijalizacije, sekularizacije kao i raspadom feudalnog sistema. Bitna je determinanta pravca da je eskapistički te zagovara bijeg od stvarnosti radije no angažiranu umjetnost. U okviru simbolizma propitivat će se etička komponenta umjetničkog djela, koja će biti podređena estetskoj koncepciji, pri čemu će ona u umjetničkom djelu biti autonomna. U tom će smislu simbolizam inaugurirati apstraktno, nemimetičko promišljanje umjetničkog djela te će biti ishodištem mnogih avangardnih apstraktnih i figurativnih pravaca. Pravac je to koji prožima sve grane umjetničkog stvaralaštva, te je jedno od njegovih stremljenja i *Gesamtkunstwerk*. Postulati pravca definirani su tekstem »Le Symbolisme« francuskog pjesnika grčkog podrijetla Jeana Moréasa (1856.–1910.) u literarnom suplementu konzervativnog časopisa *Le Figaro* 1886. godine. To su: subjektivnost, idejnost, individualnost, inovativnost i artifizijelnost. Francuski kritičar Albert Aurier (1865.–1892.) u eseju objavljenom u časopisu *Mercure de France* 1891. godine odredio je ključne kategorije simbolizma u slikarstvu pri čemu je djelo simbolizma: 1. idealističko – vođeno jedinstvenim idealom izražavanja ideje; 2. simbolističko – jer je ideja označena znakom/simbolom; 3. sintetičko – znakovi se komprimiraju u jedinstvenu poruku; 4. subjektivno – odabrani objekt znak je ideje proizašle iz subjekta; 5. dekorativno – jedina manifestacija umjetnosti koja je istodobno subjektivna, sintetična, simbolistična i idealistična.

U formiranju simbolizma značajna je uloga književnosti te će ovaj pravac imati izrazito literarna obilježja. Značajni književnici koji pripadaju pravcu i čiji će tekstovi imati istovrsne tendencije slikarskima su: Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Stephané Mallarmé i Paule Verlaine te Edgar Allan Poe i Oscar Wilde. Filozofski okvir za razvoj subjektivnog pravca pružili su Arhur Schopenhauer i Friedrich Nietzsche djelima *Svijet kao volja i predodžba* te *Rođenje tragedije iz duha glazbe*. Kao sveprožimajući pravac koji će se manifestirati u svim umjetničkim granama, bitan će okvir za razvoj slikarskog simbolizma pružiti i glazbena umjetnost, posebice umjetnički svjetonazori Richarda Wagnera i Ludwiga von Beethovena.

Doktorski rad kroz strukturu od 6 cjelina izlaže i obrazlaže razvoj simbolizma u Europi i Hrvatskoj. U prvoj cjelini pod naslovom *Teorije simbolizma* navode se i propituju te uspoređuju teorijski pristupi simbolizmu od početaka razvoja pravca do današnjih dana. Temeljitim proučavanjem manifestnih i kritičkih tekstova iz vremena nastanka i razvoja pravca (Moréas, 1886., Verhaeren, 1887., Aurier, 1890.) teorijskih tekstova umjetnika čije stvaralaštvo pripada pravcu (Baudelaire, 1857., Huysmans, 1884., Wilde, 1891.) i suvremenih teorijskih pristupa europskome simbolizmu (Goldwater, 1963., Hofstätter, 1965., Jullian, 1975., Heller, 1985., Rapetti, 2006., Facos, 2009.), kao i pristupima pravcu kroz regionalnu determinaciju utvrđen je europski teorijski okvir proučavanja, determinacije i valorizacije simbolističkog slikarstva. Sukladno europskome razvoju teorijskih prosudbi simbolizma proučeni su manifestni i kritički tekstovi iz vremena nastanka i razvoja simbolizma u Hrvatskoj (Gjalski, Dežman, Pilar, Lunaček, Kršnjavi, Matoš, Babić i dr.). Pomno su istraženi i objedinjeni teorijski pristupi pravcu u hrvatskoj povijesti umjetnosti od šezdesetih godina kada se pojavljuju prvi tekstovi o pravcu u obliku kritika, predgovora u katalozima i monografskim tekstovima pa sve do današnjih dana (Marjanović, Posavac, Zidić, Maruševski, Zlamalik, Uskoković, Kružić Uchytíl, Gagro, Reberski, Kraševac, Prelog i dr.). Zaključkom na kraju prve cjeline determinirana su polazišta i kriteriji za određivanje simbolizma u slikarstvu, određene su formalne i sadržajne karakteristike pravca.

U drugoj cjelini obzirom na nepostojanje relevantne literature o europskom simbolizmu na hrvatskom jeziku, obrazložen je razvoj simbolizma kao pravca u slikarstvu Europe. Počevši sa društvenim kontekstom unutar kojeg se pravac razvija, zatim tematsko-motivskim odrednicama pravca te izdvajanjem specifičnih fenomena manifestacije pravca, opisano je svojevršno tijelo pravca. Simbolizam se najprije razvijao u Francuskoj, Engleskoj i Belgiji te se iz tih uvjetno nazvanih matičnih sredina širio diljem Europe. Osim navedenih zemalja opisan je razvoj te su navedeni protagonisti simbolizma u sljedećim europskim zemljama: Austriji, Nizozemskoj, Norveškoj, Češkoj, Poljskoj, Rusiji, Mađarskoj i Njemačkoj. Navedeni

su preteče pravca: Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes kao i Arnold Böcklin. Predstavnici pravca u Francuskoj su: Paul Gauguin, Odilon Redon, Emile Bernard te ostali pripadnici kolonije Pont- Avena, umjetnici Grupe Nabis, umjetnici okupljeni oko Salona Ruže i Križa. U Engleskoj su to umjetnici Predrafaelitskog bratstva: John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, Edward Burne-Jones, William Morris i izvan grupacije slikar James Abbot McNeill Whistler. Belgijski su protagonisti Felicien Rops i Fernand Khnopff. Najznačajniji predstavnik austrijskog simbolizma je Gustav Klimt, dok su u njemačkom simbolizmu to umjetnici: Franz von Stuck, Hans von Marées, Hans Thoma i Ludwig von Hofmann. Opisane su pojave simbolizma i u ostalim europskim zemljama te istaknuti protagonisti poput Ferdinanda Hodlera u Švicarskoj, Edwarda Muncha u Norveškoj te Giovannia Segantinija značajnog za talijansku i švicarsku umjetnost.

Nakon kronološke i geografske determinacije, naznačavanja stilskih formacija unutar kojih se pravac razvijao te nabranjanja umjetnika koji su dali pionirske doprinose, ali i onih koji su ih epigonski slijedili te su također ostvarili značajna djela referentna za korpus pravca, u zaključku je utvrđen komparativni uzorak za prosudbu simbolizma u hrvatskom slikarstvu.

Treća cjelina donosi društveno-povijesni okvir razvoja pravca u Hrvatskoj pri čemu će urbanizacija i društveno-gospodarski progres biti osnovom za duhovnu klimu simbolizma. Naznačeni su značajni događaji na kulturno-umjetničkom planu koji su akcelerirali razvoj moderniteta na svim područjima, tako i u likovnim umjetnostima. U tom će smislu biti značajna izgradnja javnih državnih kulturnih institucija, pri čemu će hrvatski likovni umjetnici biti angažirani na zadacima dekoriranja zidova Odjela za bogoštovlje i nastavu, zatim Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu te Kraljevske sveučilišne knjižnice u Zagrebu. Politički kontekst i historicistički okvir unutar kojeg izrasta slikarstvo simbolizma specifikum je naše sredine. Opisana je ikonografska koncepcija palače Odjela za bogoštovlje i nastavu prema zamisli tadašnjeg odjelnog predstojnika Ise Kršnjavoga koja je inicirala pojavu simbolističkih tendencija u hrvatskom slikarstvu. Na jednak način proučen je i ikonografski sklop dekoriranja Hrvatskog narodnog kazališta i Kraljevske sveučilišne knjižnice. Ovi su javni zadaci promotreni kao okvir unutar kojega se javlja specifični skup tema koje će propitivati prošlost i zajednička ishodišta hrvatske kulture i umjetnosti sa zapadnoeuropskim civilizacijskim krugom.

Simbolizam se u slikarstvu razvijao i u okviru izložaba umjetnika okupljenih u Društvu umjetnosti, Društvu hrvatskih umjetnika, Saveza *Lade* i društva *Medulić*. U kronološkoj dispoziciji nabrojane su izložbe na kojima se prvi put pojavljuju protagonisti pravca, opisane su izložbe na kojima su utvrđena djela simbolističkog predznaka te istaknute izložbe koje su

predstavile hrvatske umjetnike u inozemstvu i značile svojevrsnu afirmaciju kreativnih pregnuća protagonista. Djela izložena na izložbama značajna za simbolizam istaknuta su i determinirana te najčešće identificirana i ubicirana. Kronološkim pristupom razvoju simbolizma te njegovom determinacijom kroz pojavu djela na izložbama ostvaren je osnovni korpus koji broji nekoliko stotina djela u kojima ćemo uočiti karakteristike simbolizma. Apostrofirana su djela koja su svojevrsni međaši unutar razvoja te svojom aktualnošću pripadaju istovremenom europskome razvoju, kao i djela koja jednom ili više svojih stilskih sadržajno-formalnih odrednica pripadaju pravcu. Posebno su istaknuta djela koja će biti kvalificirana kao autohtoni prilozi europskome simbolizmu sa specifičnim karakteristikama pravca, ali i distinktivnim autentičnim obilježjima pojedinog umjetnika ili sredine.

U četvrtoj su cjelini definirane teme koje se najčešće pojavljuju u slikarstvu hrvatskog simbolizma. To će biti: alegorijsko arkadijski tematski sklopovi sa specifičnom podgrupom alegorija koje se razvijaju unutar antičkog žanra, portreti refleksivnog karaktera, ugodajni krajolici, kao i tema žene u rasponu od *femme fragile* do *femme fatale*, zatim teme u suglasju s književnošću, kao i eshatološke teme. U posljednjoj su cjelini navedeni protagonisti hrvatskog simbolističkog slikarstva te je determiniran njihov obol simbolizmu: Artur Oskar Alexander, Robert Auer, Ljubo Babić, Vlaho Bukovac, Menci Clement Crnčić, Bela Čikoš Sesija, Gabrijel Jurkić, Jozo Kljaković, Ferdo Kovačević, Tomislav Krizman, Mato Celestin Medović, Dragan Melkus, Mirko Rački, Marko Rašica, Nasta Rojc, Ivan Tišov, Emanuel Vidović.

U Zaključku je iznesena teza o simbolizmu kao pravcu koji će se manifestirati u slikarstvu hrvatskih umjetnika na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Definirana je priroda njegova razvoja, radijus njegova utjecaja te su naznačena djela koja svojom aktualnošću, kvalitetom i autentičnošću pripadaju antologiji hrvatskog simbolizma, a onda i razvoju europskoga.

Prilog doktorskome radu je Katalog djela koji je objedinio preko tri stotine radova simbolističkog predznaka. Djela su predstavljena fotografijom i osnovnim kataloškim podacima.

Dubinskim proučavanjem svih pojava koje će doprinijeti razvoju pravca putem arhivskog, bibliotečnog i terenskog istraživanja, a što je najznačajnije izravnim uvidom u opuse te proučavanjem artefakata ostvarena je cjelovita prezentacija simbolizma u hrvatskom slikarstvu koja bi trebala doprinijeti njegovom uključivanju u europske monografske i izložbene preglede te bi time naš simbolizam napokon trebao dobiti primjerenu međunarodnu valorizaciju i dostojnu reputaciju.

0.d SUMMARY

This doctoral thesis is focused on the emergence of symbolism and its tendencies in Croatian painting in the period of the last decade of the 19th century and the first two decades of the 20th century. Symbolism is a painting trend that in European art emerged during the 80s of the 19th century and its characteristics are juxtaposed to the characteristics of naturalism. Unlike the naturalist objective approach to reality, symbolism approaches it subjectively and contrary to the clarity of the painting message symbolism tries to cloak the message into complex denotation symbolic. While naturalists seek inspiration for their works in real life, symbolists find it in imaginary life. The past was the source of their thematic and motivic inspiration so that this trend was inspired by classic images and notions. In formal sense symbolism was eclectic and it allowed parallel existence and combination of different creative strategies that would be jointly subjected to expressing a particular idea. Symbolism is an elitist trend that emerged as part of the general nostalgic view of the past. It was determined by the social-historical context of progress, positivism, industrialization, secularization and the collapse of the feudal system. Its essential determinant is its escapist tendency to detachment from reality rather than striving for engaged art. Symbolism examined the ethic component of artworks, subjected to the aesthetic concept autonomous within a particular artwork. In that sense symbolism inaugurated the abstract and non-mimetic artwork concept and turned into a point of departure for many avant-garde abstract and figurative movements and tendencies. It imbued all art genres, so that one of its goals was also the Gesamtkunstwerk. The postulates of symbolism were defined in the text *Le Symbolisme* by a French poet of Greek origin, Jean Moréas (1856 – 1910), in the literary supplement of the conservative magazine *Le Figaro* in 1886. These were: subjectivity, orientation towards ideas, individuality, innovation and artificiality. French critic Albert Aurier (1865 – 1892) determined the crucial categories of symbolism in painting in his essay published in the magazine *Mercur de France* in 1891. In his view a symbolist work is: 1) idealistic – guided by the sole ideal of expressing an idea; 2) symbolist – because the idea is marked by a sign/symbol; 3) synthetic – signs are compressed into a unified message; 4) subjective – the selected object is a sign of the idea originating from a subject; 5) decorative – the only art expression that is at the same time subjective, synthetic, symbolic and idealistic.

Literature had a notable role in shaping symbolism, so that this art direction showed pronounced literary characteristics. Important writers belonging to this trend, whose texts show tendencies comparable to the painters', are: Charles Baudelaire, Théophile Gautier,

Stephané Mallarmé, Paul Verlaine, Edgar Allan Poe and Oscar Wilde. Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche in their works *The World as Will and Representation* and *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* offered a philosophical framework for the development of a subjective trend. Important background for the development of symbolism in painting was also provided by music, especially by the views of Richard Wagner and Ludwig van Beethoven.

Structured into six chapters, this doctoral thesis presents and explains the development of symbolism in Europe and Croatia. In the first chapter titled “Theories of Symbolism” theoretical approaches to symbolism are listed and examined from the beginnings of its development to the present day. In the course of a thorough study of manifestos and critical texts from the time of emergence and development of symbolism (Moreas, 1886, Verhaeren, 1887, Aurier, 1890), theoretical texts by artists whose work belongs to it ((Baudelaire, 1857, Huysmans, 1884, Wilde, 1891) and contemporary theoretical approaches to this European art direction (Goldwater, 1963, Hofstätter, 1965, Jullian, 1975, Heller, 1985, Rapetti, 2006, Facos, 2009), as well as the approaches to it through regional determination, the European theoretical framework for study, determination and evaluation of symbolist painting could be established. In accordance with the European development of theoretical evaluation of symbolism, manifestos and critical texts from the time of emergence and development of symbolism in Croatia were also studied (Gjalski, Dežman, Pilar, Lunaček, Kršnjavi, Matoš, Babić and others). Theoretical approaches to symbolism in Croatian art history since the 60s, when first texts appeared in the form of criticism, catalog forewords and monographic texts, have been thoroughly examined until today and grouped (Marjanović, Posavac, Zidić, Maruševski, Zlamalik, Uskoković, Kružić Uchytíl, Gagro, Reberski, Kraševac, Prelog and others). The conclusion at the end of the first chapter determines the points of departure and criteria for outlining symbolism in painting as well as the formal and content-related characteristics of this direction in visual art.

As there is no relevant literature on European symbolism in Croatian language, the second chapter explains the development of symbolism as art direction in European painting. It begins with the social context within which it developed, and then focuses on its themes and motifs. By highlighting specific phenomena how this art direction manifested itself, its “body” is described. Symbolism first emerged in France, England and Belgium, spreading through Europe from those, tentatively termed, core environments. Apart from those countries, the development of symbolism is described and its protagonists listed in the following European countries: Austria, The Netherlands, Norway, Bohemia, Poland, Russia,

Hungary and Germany. The forerunners of symbolism are pointed out: Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes kao i Arnold Böcklin. In France these were: Paul Gauguin, Odilon Redon, Emile Bernard and other members of the Pont-Aven Colony, the artists of the Nabis group, and the artists gathered around the Salon de la Rose + Croix. In England they were the artists of the Pre-Raphaelite Brotherhood: John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, Edward Burne-Jones, William Morris and outside of the group painter James Abbot McNeill Whistler. Belgian protagonists were Felicien Rops and Fernand Khnopff. The most important representative of Austrian symbolism was Gustav Klimt, while in Germany these were artists Franz von Stuck, Hans von Marées, Hans Thoma and Ludwig von Hofmann. The thesis also describes the emergence of symbolism in other European countries and its outstanding protagonists like Ferdinand Hodler in Switzerland, Edward Munch in Norway and Giovanni Segantini, important for Italian and Swiss art.

After the chronological and geographic determination, outlining style formations within which this art direction developed and mentioning the artists who made pioneering contributions to it, but also the ones who just adopted their approach and still created important works relevant for the body of symbolism, the conclusion delineates a comparative sample for the judgment of the presence of symbolism in Croatian art.

The third chapter focuses on the social and historical framework relevant for the development of this art direction in Croatia; in this area urbanization and social and economic progress created the basis for the spiritual climate of symbolism. Important events for culture and art are mentioned, because they accelerated the development of modernity in all areas of life, thus also in visual art. The construction of public, state-owned cultural institutions was important in that sense, because Croatian visual artists were entrusted with the task of decorating the walls of the following structures: the Department of Religion and Education, the Croatian National Theater in Zagreb and the Royal University Library in Zagreb. The historicist frame within which the symbolist painting emerged is locally specific. The iconographic concept of the palace belonging to the Department for Religion and Education, which followed the idea of that time's head of the department Iso Kršnjavi is described in the thesis because it initiated the emergence of symbolist tendencies in Croatian painting. The same investigative approach was applied to the iconographic complex of decorations at the Croatian National Theater and the Royal University Library. These public enterprises are viewed as the framework within which a specific group of topics appears; they examine the past and the starting points of Croatian culture and art common with the circle of Western European civilization.

Symbolism in painting also developed in the exhibitions of artists assembled in the Art Society, the Society of Croatian Artists, the Lado Association and the Medulić Society. The chronology lists the exhibitions in which the protagonists of symbolism appeared for the first time; the exhibitions influenced by symbolism are described and the ones presenting Croatian artists internationally pointed out. They meant certain recognition of creative strivings of their protagonists. The works displayed at exhibitions important for symbolism have been determined and listed, in most cases also identified and located. Through the chronological approach to the development of symbolism and its determination through works in exhibitions the basic body of evidence has been constituted, comprising several hundred works with symbolist features. Works that act as milestones within this development and in their features belong to the parallel European development have been highlighted as well as works that in one or several style, formal and content-related characteristics belong to this art direction. Especially highlighted are works qualified as autochthonous contributions to European symbolism, with their specific characteristics but also with distinctive authentic features of a particular artist or environment.

The fourth chapter defines the most common subjects of Croatian symbolism. These are: allegoric-Arcadian thematic complexes with a specific subgroup of allegories that developed within the antiquity genre, portraits reflective in their character, atmospheric landscapes, the image of the woman ranging from *femme fragile* to *femme fatale*, then topics following the literary ones, as well as the eschatological ones. The last chapter lists the protagonists of Croatian symbolist painting, determining their contribution to symbolism: Artur Oskar Alexander, Robert Auer, Ljubo Babić, Vlaho Bukovac, Menci Clement Crnčić, Bela Čikoš Sesija, Gabrijel Jurkić, Jozo Kljaković, Ferdo Kovačević, Tomislav Krizman, Mato Celestin Medović, Dragan Melkus, Mirko Rački, Marko Rašica, Nasta Rojc, Ivan Tišov, and Emanuel Vidović.

The Conclusion puts forward the assumption about symbolism as art direction that reflected itself in the painting of Croatian artists at the turn of the 19th century. The nature of its development has been defined, the scope of its influence, and the works which in their currentness, quality and authenticity belong to the anthology of Croatian symbolism and thus also to the development of the European symbolism.

This doctoral thesis is supplemented by the Catalog of Works that encompasses more than three hundred works, symbolist in their nature. They are represented by a photograph and basic catalog data.

Through in-depth study of all factors that contributed to the development of this art direction by means of archival, library and on-site research and, most important, direct insight into oeuvres and artifacts, a rounded-up presentation of symbolism in Croatian painting has been achieved. It should contribute to its inclusion into European monographic and exhibition presentations, thus finally attaining appropriate international evaluation and respective reputation.

0.e KLJUČNE RIJEČI

Ključne riječi: slikarstvo, simbolizam, pravac, hrvatska moderna, historijski idealizam, esteticizam, Društvo umjetnosti, Društvo hrvatskih umjetnika, savez *Lada*, društvo Medulić, Iso Kršnjavi, Milivoj Dežman, Ksaver Šandor Gjalski, Vlaho Bukovac, Mato Celestin Medović, Bela Čikoš Sesija, Menci Clement Crnčić, Ivan Tišov, Robert Auer, Oskar Artur Alexander, Mirko Rački, Tomislav Krizman, Emanuel Vidović, Jozo Kljaković

Key words: painting, symbolism, art direction, Croatian modernism, historical idealism, aestheticism, Art Society, Croatian Artists' Association, Lado Association, Medulić Society
Iso Kršnjavi, Milivoj Dežman, Ksaver Šandor Gjalski, Vlaho Bukovac, Mato Celestin Medović, Bela Čikoš Sesija, Menci Clement Crnčić, Ivan Tišov, Robert Auer, Oskar Artur Alexander, Mirko Rački, Tomislav Krizman, Emanuel Vidović, Jozo Kljaković

0.f SADRŽAJ

1. UVOD	1
1.1. Tema rada	1
1.2 Stupanj istraženosti i dosadašnja istraživanja	2
1.3 Cilj istraživanja	5
1.4 Metodologija rada	5
1.5 Struktura rada	9
1.6 Znanstveni doprinos	10
2. TEORIJE SIMBOLIZMA	11
2.1 EUROPSKA POVIJEST UMJETNOSTI I SIMBOLIZAM	11
2.1.1 Manifestni i kritički tekstovi iz vremena nastanka i razvoja europskoga simbolizma krajem 19. stoljeća u Europi.....	11
2.1.2 Teorijski prinosi europskome simbolizmu od strane umjetnika čije stvaralaštvo pripada pravcu	16
2.1.3 Suvremeni teorijski pristupi europskome simbolizmu.....	23
2.1.4 Teorijski pristup europskome simbolizmu kroz regionalnu determinaciju.....	31
2.2. HRVATSKA POVIJEST UMJETNOSTI I SIMBOLIZAM.....	32
2.2.1 Manifestni i kritički tekstovi iz vremena nastanka i razvoja simbolizma u Hrvatskoj	32
2.2.1.1 Uvod	32
2.2.1.2 Kritika simbolizma - Ante Petravić, Ladislav Polić i Artur Grad	33
2.2.1.3 Ksaver Šandor Gjalski i Milivoj Dežman – simbolizam kao poetika duše	35
2.2.1.4 Ivo Pilar – Secesija	39
2.2.1.5 Vladimir Lunaček – Moderno slikarstvo.....	40
2.2.1.6 Iso Kršnjavi – <i>Kritička razmatranja i Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba</i>	41
2.2.1.7 Antun Gustav Matoš – esej o Baudelaireu	43
2.2.1.8 Ljubo Babić i simbolizam	45
2.2.1.9 Zaključak prethodnih razmatranja	46
2.2.1.10 Suvremeni teorijski pristupi hrvatskome simbolizmu	48
2.2.1.11 Najnoviji teorijski pristupi hrvatskom simbolizmu	58
2.2.1.12 Zaključak prethodnih razmatranja.....	62
3. SIMBOLIZAM U EUROPSKOM SLIKARSTVU - RAZVOJ I PROTAGONISTI	64
3.1 Društveni kontekst razvoja simbolizma	64
3.2 Motivsko - stilske odrednice pravca.....	67
3.3 Pozicija umjetnika – od genija do boema.....	69
3.4 <i>Dandy</i> – svjetonazor sukladan simbolizmu.....	69

3.5	Europski simbolizam kao okvir hrvatskoga	70
3.5.1	Simbolizam u francuskom slikarstvu	72
3.5.1.1	Preteče – Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon.....	72
3.5.1.2	Pont Aven – studio sjevera.....	74
3.5.1.3	Grupa Nabis.....	75
3.5.1.4	Paul Gauguin – korijeni apstraktne umjetnosti.....	76
3.5.1.5	<i>Salon Ruže i Križa</i> 1891. – 1897.	77
3.5.1.6	Zaključak o simbolizmu u Francuskoj.....	78
3.5.2	Simbolizam u engleskom slikarstvu.....	78
3.5.2.1	Predrafaelitsko bratstvo. Protosimbolizam u Velikoj Britaniji.....	78
3.5.2.2	Engleski esteticizam. Okvir za razvoj simbolizma.....	81
3.5.2.3	<i>The Olympians</i> – slikarstvo antičkog žanra.....	83
3.5.2.4	Dekadencija esteticizma ili umorni hedonizam.....	84
3.5.2.5	Zaključak o simbolizmu u Engleskoj	85
3.5.3	Simbolizam u slikarstvu Belgije	85
3.5.3.1	Antoine Wiertz, Felicien Rops, Fernand Khnopff.....	86
3.5.3.2	Zaključak o simbolizmu u Belgiji	88
3.5.4	Simbolizam u slikarstvu Beča	89
3.5.4.1	Bečka moderna kao širi kontekst razvoja pravca	89
3.5.4.2	Hans Makart - <i>Gründerzeit</i>	90
3.5.4.3	Secesija u Beču.....	91
3.5.4.4	Simbolizam u Beču.....	93
3.5.4.5	Znanstveno-teorijski kontekst bečkog simbolizma: Ernst Mach i Herman Bahr	95
3.5.4.6	Gustav Klimt – ključni protagonist dekadencije pravca.....	97
3.5.4.6.1	Umjetnikova biografija.....	98
3.5.4.6.2	Fakultetske slike ili žudnja za slobodom umjetničkog izražavanja.....	101
3.5.4.6.3	Beethovenov friz – umjetnost kao produkt Genija.....	104
3.5.4.6.4	Krajolici.....	105
3.5.4.6.5	Erotika na Klimtovim slikama kao inovativna strategija simbolističke subverzije	106
3.5.4.6.7	Austrijski simbolisti nakon i osim Klimta.....	108
3.5.4.6.8	Bečki simbolizam kao središnja os dekadentne faze pravca	109
3.5.5	Simbolizam u zemljama sa sjevera Europe: Nizozemska i Norveška.....	110
3.5.6	Istočna Europa i simbolizam	111
3.5.6.1	Češka	111
3.5.6.2	Poljska	112

3.5.6.3 Rusija.....	112
3.5.6.4 Mađarska	113
3.5.7 Simbolizam u njemačkom slikarstvu	115
3.5.7.1 <i>Deutschrömer</i>	117
3.5.7.2 Arnold Böcklin.....	117
3.5.7.3 Zemlje njemačkog govornog područja – prostori sazrijevanja novih ideja.....	121
3.5.7.4 Umjetničke kolonije u Njemačkoj – vrela novih umjetničkih ideja	122
3.5.7.4.1 Künstlerkolonie Dachau	122
3.5.7.4.2 Künstlerkolonie Worpswede	122
3.5.7.4.3. Beuroner Kunstschule	123
3.5.7.4.4 Secesija u Münchenu i Berlinu te njeni protagonisti	123
3.5.7.5 Protagonisti njemačkog simbolizma.....	124
3.5.7.5.1 Hans von Marées (1837. – 1887.).....	124
3.5.7.5.2 Hans Thoma (1839. – 1924.).....	125
3.5.7.5.3 Ludwig von Hofmann (1861. – 1945.).....	125
3.5.7.5.4 Franz von Stuck (1863. – 1928.)	125
3.5.8 Simbolizam u Italiji	128
3.6 Zaključak prethodnih razmatranja.....	129
4. SIMBOLIZAM U HRVATSKOM SLIKARSTVU	134
4.1 UVOD - DRUŠTVENO POVIJESNI OKVIR	134
4.1.1 Urbanizacija Zagreba i društveno-gospodarski progres kao razvojna osnova za duhovnu	134
4.2 Od historicizma do simbolizma: javne narudžbe i angažman hrvatskih umjetnika na oslikavanju interijera javnih kulturno – umjetničkih institucija.....	138
4.2.1 Uvod.....	138
4.2.2 Odjel za bogoštovlje i nastavu, Opatička 10, Zagreb.....	139
4.2.2.1 Opis i kronologija nastanka slikarskih djela na zidovima i stropu Zlatne dvorane (planiranih i realiziranih).....	143
4.2.2.1.1 Vlaho Bukovac, <i>Dubravka</i> , 1894.	143
4.2.2.1.2 Mato Celestin Medović, <i>Srijemski mučenici</i> , 1895.	144
4.2.2.1.3 Mato Celestin Medović, <i>Splitski sabor 925.</i> , 1897.....	145
4.2.2.1.4 Mato Celestin Medović, <i>Dolazak Hrvata</i> , 1903.....	147
4.2.2.1.5 Mato Celestin Medović, <i>Krunidba kralja Ladislava Napuljskog 1403.</i> , 1905....	149
4.2.2.1.6 Oton Iveković, <i>Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju Kolomanu</i> , 1906.	151
4.2.2.1.7 Mato Celestin Medović, <i>Zaruke kralja Zvonimira s Jelenom Lijepom sestrom</i> ... 151	
4.2.2.1.8 Bela Čikoš Sesija, <i>Pokrštenje Hrvata</i> , 1907.....	152
4.2.2.1.9 Ivan Tišov, <i>Bogoštovlje</i> , 1893.	152

4.2.2.1.10 Ivan Tišov, <i>Nastava</i> , 1894. – 1900.....	153
4.2.2.1.11 Ivan Tišov, <i>Umjetnost</i> , 1896.	153
4.2.2.1.12 Ivan Tišov, <i>Znanost</i> , 1900.....	153
4.2.2.1.13 Ferdo Kovačević, <i>Alegorija</i> , 1894. – 1895.....	154
4.2.2.1.14 Lođa – Vlaho Bukovac, <i>Živio Kralj</i> , 1896.	154
4.2.2.2 Renesansna soba Odjela za bogoštovlje i nastavu.....	155
4.2.2.2.1 Bela Čikoš Sesija, <i>Smrt Cezarova</i> , 1898.	155
4.2.2.2.2 Bela Čikoš Sesija, <i>Odisej ubija prosce</i> , 1898.....	156
4.2.2.2.3. Bela Čikoš Sesija, <i>Walpurgina noć</i> , 1898.....	157
4.2.2.2.4 Bela Čikoš Sesija, <i>Dante pred ulazom u Čistilište</i> , 1898.	159
4.2.2.3 Zaključak prethodnih izlaganja	160
4.2.4 Glazbeni zavod.....	164
4.2.5 Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.....	166
4.2.6 Slikarski radovi umjetnika na zidovima Kraljevske sveučilišne knjižnice – Robert Auer, Ivan Tišov, Vlaho Bukovac, Mirko Rački i ostali.....	168
4.2.6.1 Ivan Tišov, <i>Scientiae naturales – Scientiae Scholasticae te Artes liberales</i> , 1913. u Proforskoj čitaonici Kraljevske sveučilišne knjižnice	169
4.2.6.2 Robert Auer, <i>Atena Palada</i> , 1913. u Proforskoj čitaonici Kraljevske sveučilišne knjižnice	170
4.2.6.3 Vlaho Bukovac, <i>Razvitak hrvatske kulture</i> , 1913. za veliku čitaonicu Kraljevske sveučilišne knjižnice.....	171
4.2.6.4 Mirko Rački <i>Stari vijek, Srednji vijek i Novi vijek</i> za Veliku čitaonicu Kraljevske sveučilišne knjižnice.....	173
4.2.6.4 Zaključak prethodnih izlaganja	175
4.3 Pojava simbolizma na izložbama Društva za umjetnost i umjetni obrt, Društva umjetnosti i Društva hrvatskih umjetnika	176
4.3.1 Izložba Društva za umjetnost i umjetni obrt, Obrtna škola, Zagreb, 1891. (sklopu Gospodarsko-šumarske jubilarne izložbe na Sveučilišnom trgu u Zagrebu).....	176
4.3.2 Izložba <i>portraits</i> hrvatskog umjetnika Vlaho Bukovca, Akademijina palača, Zagreb, 1893.....	178
4.3.3 Izložba portreta Vlaho Bukovca, Dućan Bothe i Ehrman, Zagreb, 1894.....	181
4.3.4 Hrvatska narodna umjetnička izložba u Zagrebu, Atrij Akademijine palače, Zagreb, 1895.....	182
4.3.5 Kraljevina Hrvatska i Slavonija na izložbi u povodu 1000 godina Kraljevine Ugarske u Budimpešti / Milenijska izložba, Budimpešta, 1896.	184
4.3.6 Međunarodna umjetnička izložba u Kopenhagenu, 1897.	189
4.3.7 Hrvatski salon, 1898., Umjetnički paviljon, Zagreb, 1898. / 1899.	191
4.3.8 Izložba umjetnosti i umjetnog obrta Austro-Ugarske Monarhije u Sankt Peterburgu, 1899.....	203

4.3.8.1 Čikoševa slika <i>Minerva i Psiha</i> (<i>Atena cjeliva Psihu, Nadahnuće umjetnosti</i>), 1898.	204
4.3.9 Hrvatski umjetnici na <i>L'Exposition internationale universelle de 1900</i> , Palais des Beaux – Arts, Pariz, 1900.....	209
4.3.9.1 Čikoševa <i>Innocentia</i> - simbolizam u slikarstvu iz vrela literature	211
4.3.10 Izložba Društva umjetnosti, 1902., Umjetnički paviljon, Zagreb	215
4.3.11 Izložba Mato Celestin Medović, Oton Iveković i drugovi, 1902., Umjetnički... 218	
4.3.12 Izložbe Društva umjetnosti u Zagrebu do 1905.	219
4.3.13 Izložba Hrvatskog društva umjetnosti, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1906.	223
4.3.14 Izložba saveza <i>Lade</i> u Sofiji, 1906. – posljednje zajedničko poglavlje prve generacije hrvatskih simbolista	223
4.3.15 Treća jugoslavenska izložba saveza <i>Lade</i> , Umjetnički paviljon, Zagreb, 1908. 226	
4.3.16 Izložba Hrvatskog društva umjetnosti, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1909.	227
4.3.17. Zaključak prethodnih razmatranja.....	228
4. 4. Simbolizam na izložbama hrvatskih umjetnika (savez <i>Lade</i> i <i>Medulić</i>) od 1908. do 1918. godine	231
4.4.1 Prva dalmatinska umjetnička izložba 1908., Hrvatski dom, Split	231
4.4.1.1 Simbolizam u djelima Vlahe Bukovca na Prvoj dalmatinskoj izložbi u Splitu.....	232
4.4.1.2 Simbolizam u djelima Emanuela Vidovića na Prvoj dalmatinskoj izložbi u Splitu....	234
4.4.1.3 Simbolizam u djelima Mate Celestina Medovića na Prvoj dalmatinskoj izložbi u Splitu	237
4.4.1.4 Simbolizam u djelima Mirka Račkoga na Prvoj dalmatinskoj izložbi 1908.	238
4.4.1.5 Djela Katunarića, Uvodića i Meneghella – Dinčića	238
4.4.1.6 Zaključak dosadašnjih razmatranja o Prvoj dalmatinskoj izložbi	239
4.4.2 Izložba Hrvatskog umjetničkog društva <i>Medulić</i> , Jakopićev paviljon, Ljubljana, 1909. – 1910.	239
4.4.2.1 Zaključak prethodnih razmatranja o Izložbi Izložba Hrvatskog umjetničkog društva <i>Medulić</i> u Ljubljani	241
4.4.3 Izložba Meštrović – Rački, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1910.	242
4.4.3.1 Ilustracije Mirka Račkoga za <i>Pakao</i> – najranija verzija.....	243
4.4.3.1 Otkup djela na izložbi u Rimu 1911. godine.....	244
4.4.3.2 Opis djela Mirka Račkoga iz Gabineto dei Disegni e delle Stampe Uffizi	245
4.4.3.2.1 <i>Šuma</i>	245
4.4.3.2.2 <i>Vučica</i>	245
4.4.3.2.3 <i>Aheron</i> (<i>Prokleti čekaju na prevozača Karona</i>).....	246
4.4.3.2.4 <i>Haron prevaža duše</i>	246
4.4.3.2.5 <i>Minos</i>	246
4.4.3.2.6 <i>Paolo i Francesca</i>	247
4.4.3.2.7 <i>Papè Satan Papè Allepe</i> (<i>Pluton</i>).....	247

4.4.3.2.8 <i>Škrtice i rasipnici</i>	248
4.4.3.2.9 <i>Dis II (Pred kapijom grada Disa)</i>	248
4.4.3.2.10 <i>U Disu (Ulaz u Dis)</i>	248
4.4.3.2.11 <i>Dis III</i>	249
4.4.3.2.12 <i>Farinata i Cavalcante</i>	250
4.4.3.2.13 <i>Na Rubu dubljeg pakla / Na parteriću</i>	250
4.4.3.2.14 <i>Rijeka vrijuće krvi / Ubojice</i>	250
4.4.3.2.15 <i>Samoubojice / Šuma samoubojica</i>	250
4.4.3.2.16 <i>Vatrena kiša /Ognjena kiša</i>	251
4.4.3.2.17 <i>Griješ / Malebolge</i>	251
4.4.3.2.18 <i>Papa Nikola III. (Simonisti)</i>	252
4.4.3.2.19 <i>Gubavci (Griffolino iz Arreza i Capocchio iz Firenze)</i>	252
4.4.3.2. 20 <i>Čistilište</i>	252
4.4.3.2.21 <i>Kraljevi</i>	252
4.4.3.3 Zaključak prethodnih izlaganja	253
4.4.4 Izložba <i>Medulića</i> Nejunlačkom vremenu uprkos, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1910.	255
4.4.4.1 Orijentalizam Bukovca i panslavizam Ivekovića kao pokušaj stilske adaptacije novim strujanjima na izložbi Nejunlačkom vremenu uprkos	256
4.4.4.2 Slikarstvo u službi nacionalnog kulta – monumentalizam i simbolizam	258
4.4.4.3. Opis slika.....	262
4.4.4.3.1 <i>Marko Kraljević ukida svadbarinu</i>	262
4.4.4.3.2 <i>Kraljević Marko i Mina od kostura</i>	262
4.4.4.3.3 <i>Marko kraljević i Musa Kesedija</i>	263
4.4.4.3.4 <i>Turci u Marka na slavi</i>	263
4.4.4.3.5 <i>Marko kaže na komu je carstvo</i>	263
4.4.4.3.6 <i>Ljubo Babić Ženidba Kraljevića Marka i Tomislav Krizman Kraljević Marko i vila</i>	264
4.4.5 Simbolizam <i>Medulićevaca</i> i njegova razlika naspram simbolizma Zagrebačke šarene škole	264
4.4.6 Međunarodna izložba, Padiglione delle belle Arti del Regno di Serbia, Rim, 1911.	268
4.4.7 Izložba Hrvatskog društva umjetnosti 1911. godine, Umjetnički paviljon, Zagreb	268
4.4.8 Četvrta jugoslavenska izložba, Beograd, 1912.	269
4.4.9 Exposition d'Artistes Yugoslaves en Suisse, Ženeva, Athnénée, Salle Jules Crosnier, 1918.	269
4.4.10 Zaključak prethodnih razmatranja.....	270

5. TEME I MOTIVI U SLIKARSTVU HRVATSKOG SIMBOLIZMA	273
5.1 Uvod.....	273
5.2 Alegorijsko – arkadijski motivski sklop antičkih motiva.....	273
5.3 Alegorije antičkog žanra	275
5.4 Portreti refleksivnog i introspektivnog karaktera.....	278
5.5 Simbolizam u pejzažu	282
5.5.1 Elementi simbolizma u plenerizmu Zagrebačke šarene škole.....	285
5.5.2 Emanuel Vidović – simbolizam europskoga predznaka	288
5.5.3 Dragan Melkus - melankolija pejzaža.....	291
5.5.4 Gabrijel Jurkić – simbolizam nacionalnog predznaka	291
5.5.5 Zaključak prethodnih razmatranja o simbolizmu u pejzažu.....	292
5.6 Tema žene od <i>femme fragile</i> do <i>femme fatale</i>	293
5.7 Teme hrvatskog slikarstva u suglasju s književnošću.....	297
5.8 Eshatološke teme.....	299
6. PROTAGONISTI HRVATSKOG SIMBOLIZMA.....	305
6.1 Artur Oskar Alexander (Zagreb, 1876. – Samobor, 1953.).....	305
6.2 Robert Auer (Zagreb, 1873.–1952.).....	306
6.3 Ljubo Babić (Jastrebarsko, 1890. – Zagreb, 1974.).....	307
6.4 Vlaho Bukovac (Cavtat, 1855. – Prag, 1922)	308
6.5 Menci Clement Crnčić (Bruck an der Mur, 1865. – Zagreb, 1930.).....	311
6.6 Bela Čikoš Sesia (Osijek, 1864. – Zagreb, 1931.)	312
6.7 Gabriel Jurkić (Livno, Bosna i Hercegovina, 1886.–1974.)	313
6.8 Jozo Kljaković (Solin, 1889. – Zagreb, 1969.)	314
6.9 Ferdo Kovačević (Zagreb, 1870.–1927.)	315
6.10 Tomislav Krizman (Orlovac kod Karlovca, 1882. – Zagreb, 1955.).....	316
6.11 Mato Celestin Medović (Kuna na Pelješcu, 1857. – Sarajevo, 1920.).....	317
6.12 Dragan Melkus (Bektež kraj Požege, 1860. – Osijek, 1917.).....	319
6.13 Mirko Rački (Novi Marof, 1879. – Split, 1982.)	320
6.14 Marko Rašica (Dubrovnik, 1883. – Koločep, 1963.).....	322
6.15 Nasta Rojc (Bjelovar, 1883. – Zagreb, 1964.)	322
6.16 Ivan Tišov (Viškovci kraj Đakova, 1870. – Zagreb, 1928.).....	323
6.17 Emanuel Vidović (1870. – 1953.)	324
7. Zaključak.....	326
7.1 Simbolizam – osnovna obilježja pravca.....	326
7.2 Teorijska, književna i filozofska uporišta simbolizma.....	327
7.3 Simbolizam – europski okvir	327
7.4 Manifestacije pravca i terminologija.....	328

7.5 Hrvatski simbolizam u europskom kontekstu	329
7.6 Izdvojena djela – antologijski prinosi hrvatskog simbolizma europskome pravcu.....	331
7.7 Očekivana polazišta i utvrđeni rezultati doktorskoga rada	332
8. POPIS LITERATURE I ARHIVSKIH IZVORA	333
8.1 Knjige	333
8.2 Poglavlja u knjigama	337
8.3 Katalozi izložaba	340
8.4 Poglavlja u katalozima	341
8.5 Članci u časopisima.....	344
8.6 Članci u novinama.....	349
8.7 Arhivski izvori.....	350
PRILOG 1.	353
PRILOG 2.	474
9. ŽIVOTOPIS AUTORICE I POPIS JAVNO OBJAVLJENIH RADOVA	481
9.1 Životopis.....	481
9.2 Popis radova i aktivnog sudjelovanja na znanstvenim i stručnim skupovima	482

1. UVOD

1.1. Tema rada

Slijedom prethodnih istraživanja hrvatskog slikarstva na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, prvi put se izdvaja korpus umjetničkih djela koja sadržajem i (ili) formom pripadaju simbolizmu. Definiiraju se razvojne faze pravca i određuju ključni protagonisti. Na temelju dosadašnjeg proučavanja simbolizma u hrvatskoj povijesti umjetnosti razvijaju se nove spoznaje bazirane na recentnim teorijskim i povijesno-umjetničkim interpretacijama, ali i temeljitom uvidu u opuse hrvatskih umjetnika putem terenskog istraživanja. Zahvaljujući znatno proširenijim uvidom u opuse hrvatskih umjetnika, sistematiziraju se djela koja pripadaju simbolizmu, a kompariranjem s europskim primjerima ističu se specifičnosti simbolizma u našoj umjetnosti. Pri tumačenju razvoja i pojavnosti simbolizma u hrvatskoj umjetnosti obuhvaća se i širi društveno-povijesni i kulturni kontekst. Razlučivanjem simbolističke komponente u njezinoj specifičnosti iz mnoštva stilskih pravaca kroz koje se manifestira hrvatska likovna moderna, ponudit će se nova interpretacija unutar europskog konteksta. Doktorski će rad determinirati razvoj, faze, opseg i tematske krugove simbolizma u našoj umjetnosti. Naglasit će poveznice s europskim primjerima i detektirati stilske podudarnosti te utvrditi autohtone karakteristike djela nastalih u hrvatskom slikarstvu. Istraživanje je precizno determinirano kronološkim razdobljem od 1891. godine pa sve do kraja Prvog svjetskog rata 1918. godine. Kronološka determinacija određena je prvim javnim nastupima hrvatskih umjetnika na izložbama u Zagrebu (Izložba Društva za umjetnost i umjetni obrt, 1891.) i posljednjim izložbama u okviru kojih se utvrđuju djela hrvatskih umjetnika s karakteristikama pravca (Izložba naroda Jugoslavije, Ženeva, 1918.). Kontinuitet pravca podijeljen je na tri razvojne faze: prvu formativnu, drugu afirmacijsku i treću autohtonu fazu. Protagonisti prve faze su umjetnici okupljeni oko Vlahe Bukovca objedinjeni pod zajedničkim nazivom Zagrebačka šarena škola (Bela Čikoš Sesija, Robert Auer, Ferdo Kovačević, Ivan Tišov, Oskar Artur Alexander te djelomice Menci Clement Crnčić i Mate Celestin Medović). Afirmativnu fazu pravca iznjedit će umjetnici proistekli iz zagrebačke propulzivne kulturne sredine poput Mirka Račkoga i Tomislava Krizmana (jednim djelom opusi Naste Rojc i Branka Šenoa), kao i umjetnici okupljeni oko društva *Medulić* s Emanuelom Vidovićem na čelu (Marko Rašica, Ante Katunarić, Virgil Meneghello Dinčić). Autohtona će se faza razviti pod uplivom kiparstva Ivana Meštrovića u ranim opusima umjetnika rođenih krajem osamdesetih i početkom

devedesetih godina 19. stoljeća kao što su: Jozo Kljaković, Ljubo Babić i Jerolim Miše. Razvoj simbolizma u hrvatskom slikarstvu kroz sinkronijsko-dijakronijski presjek rezultirat će sveobuhvatnim pregledom i determinacijom simbolizma u hrvatskom slikarstvu.

1.2 Stupanj istraženosti i dosadašnja istraživanja

O simbolizmu su napisane mnoge znanstvene i monografske studije te zasebne analize u obliku znanstvenih članaka. Organizirane su i brojne izložbe koje objedinjuju europska umjetnička djela simbolističkoga predznaka.

Valja navesti sljedeće relevantne autore i autorice: Hans Hofstätter (1963.), Philippe Jullian (1978.), Edward Lucie-Smith (1997.), Rodolphe Rapetti (2005.), Michael Gibson (2006.), Michele Facos (2009., 2015.), Norbert Wolf (2009.), Alexander Klee (2013.).

Revizijom razdoblja druge polovine 19. stoljeća pristupilo se i revalorizaciji simbolizma. Pionirski rad Hansa Hofstättera *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende* naznačio je simbolizam kao opoziciju spram građanskih vrijednosti i estetike koja traje kroz cijelo 19. stoljeće.¹ Utvrdio je osnovne kriterije za određivanje simbolizma te naznačio preduvjete za razvoj ovoga pravca u europskim zemljama. Na njegovu se sintezu nastavlja knjiga Philippea Julliana *Dreamers Of Decadence: Symbolist Painters of the 1890s* promatrajući simbolizam kao alternativni pravac modernoj umjetnosti i progresivnim pokretima 19. stoljeća, proširujući vremenski okvir na čitavo 19. i prvu polovicu 20. stoljeća: od romantizma do nadrealizma.² U knjizi Michaela Gibsona *Symbolism* iznose se ključni parametri za razvoj i pojavu simbolizma, a autor se posebno osvrće na društveno-politički kontekst njegova razvoja u zemljama pretežito rimokatoličke vjeroispovijesti zahvaćenim industrijskom revolucijom.³ Gibson uključuje umjetnike iz Belgije, zatim umjetnike skandinavskih zemalja te ukazuje na obol umjetničkih doprinosa iz slavenskih i mediteranskih zemalja.

Norbert Wolf u svojem pregledu promatra simbolizam kao duhovnu opoziciju impresionizmu i naturalizmu, baveći se diferencijacijom simbolizma od ranijeg romantizma i kasnijeg nadrealizma.⁴ Svi do sad navedeni autori promatraju simbolizam kao otvorenu intelektualnu poziciju, a ne kao stil. Djela simbolizma obuhvaćaju različite stilske karakteristike ovisno o

¹ Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln: DuMont Verlag Schauberg, 1965.

² Philippe Jullian, *Dreamers of Decadance*, New York: Praeger, 1975.

³ Michael Gibson, *Symbolism*, Köln, Taschen, 2006.

⁴ Norbert Wolf, *Symbolism*, Köln: Taschen;GmbH, 2009.

ideji koju vizualiziraju. Istraživanja simbolizma redom polaze od društveno-povijesnog konteksta misleći pri tom na industrijalizaciju, intenzivne smjene političkih sustava u Europi 19. stoljeća te ključna otkrića na području prirodnih znanosti, medicine i psihologije koja su utjecala na promjenu pozicije čovjeka u svijetu. Iz te pozicije Norbert Wolf promatra pojavu simbolizma kao supstituta religiji, popisujući u svojoj knjizi protagoniste, prethodnike i sljedbenike pravca diljem Europe.

Najznačajnija sinteza pravca sačinjena je u knjizi Michele Facos (2009.) koja se fenomenom pojave simbolizma bavi na svim razinama obuhvaćajući vremensko-prostorne smjernice, oblikovne karakteristike te navodeći ključne tematsko-motivske okvire umjetnosti simbolizma.⁵

Mnoge se studije bave regionalnim pojavama simbolizma poput knjige *SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 – 1920.* (2000.) ukazujući na relevantne prinose simbolizmu umjetnika porijeklom iz zemalja njemačkog govornoga područja, kao i knjige *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus* (2013.) koja se bavi istim korpusom djela.⁶ Za kontekst hrvatske moderne iznimno je značajna knjiga *Dekadenz – Positionen des Österreichischen Symbolismus* (2013.) koja je pratila istoimenu izložbu u Galeriji Belvedere sistematizirajući međunarodni kontekst austrijskoga simbolizma te određujući najbliže polazište za proučavanje našega.⁷

Proučavanje simbolizma u hrvatskoj umjetnosti započelo je pojedinačnim obradama opusa umjetnika zaslužnih za inauguraciju ovoga pravca u naše slikarstvo. Ovdje valja istaknuti knjigu Jelene Uskoković o Mirku Račkome (1979.) i Vinka Zlamalika o Beli Čikošu Sesiji (1984.).⁸ Grgo Gamulin poglavljem *Plenerizam i simbolizam* započinje sintezu *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće* (1995.) razmatrajući simbolizam kao jedan od elemenata koji poput plenerizma karakteriziraju slikarstvo posljednjeg desetljeća 19. stoljeća u hrvatskoj umjetnosti.⁹

Nakon toga simbolizam je obrađen u knjizi *Secesija u Hrvatskoj* (2004.) koja je pratila istoimenu izložbu, pri čemu se autor teksta o simbolizmu u slikarstvu Miroslav Gašparović oslanja na navedena istraživanja istaknuvši neka nova djela te uparujući simbolizam i

⁵ Michele Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2009.

⁶ Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds (ur.), *SeelenReich, Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920*, München, London, New York: Prestel, 2009.; Jutta Hülsewig-Johnen, Henrike Mund, *Schönheit und Geheimnis. Der deutsche Symbolismus*, Bielefeld: Kerber Verlag, 2013.

⁷ Alfred Weidinger, Marcus Fellinger, *Dekadenz – Positionen des Österreichisches Symbolismus*, Beč: Galeria Belvedere, 2013.

⁸ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1979. ; Vinko Zlamalik, *Bela Čikoš Sesija, začetnik simbolizma u Hrvatskoj*, Zagreb, 1984.

⁹ Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće*, Svezak II, Zagreb: Naprijed, 1995.

plenerizam s terminom secesija. Istraživanja simbolizma kao razvojne faze u opusu hrvatskih slikara nastavilo se retrospektivnim izložbama (*Jozo Kljaković*, Galerija Klovićevi dvori, 2009. i *Robert Auer*, Galerija Klovićevi dvori, 2010., *Menci Clement Crnčić*, Galerija Klovićevi dvori, 2016.), a kroz pojedine se izložbe istraživao i određen segment simbolizma (*Alegorija i Arkadija – antički motivi hrvatske moderne*, Galerija Klovićevi dvori, 2011.) te nastanak djela simbolizma pod utjecajem strujanja iz europskih središta (*Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, Galerija Klovićevi dvori, 2017.)

Za sintezu domaćega simbolizma značajna su istraživanja pojedinih segmenata hrvatske umjetnosti oko 1900. godine objavljena u knjigama Olge Maruševski (*Društvo umjetnosti 1868.-1879.-1941.*, 2005.) i Jasne Galjer (*Likovna kritika u Hrvatskoj 1868. – 1951.*, 2000.). Knjiga *Ivan Meštrović i secesija. Beč-München-Prag, 1900. – 1910.* (2002.) Irene Kraševac, na sasvim se izdvojen način bavi elementima secesije i simbolizma u opusu Ivana Meštrovića te određuje polazišne točke za proučavanje tih pravaca u hrvatskoj likovnoj umjetnosti općenito, determinirajući osnovne smjernice za proučavanje istovrsnih pojava u svim srodnim umjetničkim vrstama poput slikarstva i grafike.

Niz je međunarodnih izložaba koje su postavile normative te ponudile parametre za objedinjavanje umjetničkih djela pod zajedničkim nazivnikom simbolizma (Louvre, Paris, 1960.; Galeria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1969.; Grand Palais, Paris, 1972.; Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 2007.; Scottish National Gallery, Edinburgh, 2012., Belvedere, Beč, 2013.).

Najnovija su istraživanja objavljena na znanstvenim simpozijima *Redéfinir le Symbolisme Européen* u Musée d'Orsay, Pariz (2012.) i *Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1910*, Scottish National Gallery, Edinburgh, (2012.) pri čemu je fenomenološki pristup u obradi pojedinih tema umjetnosti simbolizma pružio dragocjenu platformu za uključivanje do sad marginaliziranih umjetničkih sredina u ovaj pravac. Simpozije su organizirali Visual Art Research Institut, Edinburgh, Van Gogh Museum, Amsterdam, D'Orsay, Paris i Institut National d'Histoire de l'Art i Sveučilište u Ženevi. U sklopu simpozija organizirane su i prateće izložbe (Amsterdam, 2011., Pariz, 2012., Edinburgh, 2012.). Tumačenje simbolizma sedamdesetih godina prošloga stoljeća u odnosu na poziciju pravca redefiniranu na navedenim simpozijima čini se konzervativnim. Cilj je redefiniranja bio izmijeniti shvaćanje simbolizma kao marginalnog i elitističkog pravca tražeći spone u kontekstu pojave liberalnoga građanstva kao nositelja progresivnih promjena. Pri tome se ne zanemaruje niti dosadašnje antiprogresivno tumačenje pravca iznalazanjem elemenata koji angažirano uvode najnovija znanstvena otkrića na području biologije i psihologije u umjetnost. Otvaraju se pitanja

nacionalnoga identiteta kao simboličkoga sadržaja velikoga potencijala što je pružilo dodatne mogućnosti za interpretaciju simbolizma i izvan ishodišnih zemalja Francuske, Engleske i Belgije, a u što se može uključiti i proučavanje hrvatskog simbolizma.

1.3 Cilj istraživanja

Cilj ovog istraživanja je obrada simbolizma u hrvatskome slikarstvu kao važne odrednice razvoja hrvatske likovne umjetnosti u posljednjem desetljeću 19. stoljeća i u razdoblju 20. stoljeća do kraja Prvog svjetskog rata. Simbolizam se formira zahvaljujući sve značajnijem djelovanju hrvatskih umjetnika na domaćoj likovnoj sceni te ga možemo podijeliti u tri razvojne faze. Prvu, koju karakteriziraju utjecaji europskih strujanja, modernizacija likovnoga jezika te eklekticizam koji će se manifestirati u kombinaciji različitih *izama* na jednom umjetničkom djelu. U drugoj se fazi simbolizam afirmira u djelima hrvatskih umjetnika te u tome trenutku nastaju djela izrazito simbolističkih karakteristika. U trećoj će fazi posvajanje stilskih značajki pravca rezultirati autohtonom primjenom simbolizma u idejnome, formalnome i sadržajnome smislu. Kao cilj rada postavlja se nova stilska i morfološka interpretacija hrvatskoga simbolizma te sistematizacija i katalogizacija djela koja ulaze u korpus hrvatskog simbolizma i njihovo kompariranje s europskim slikarstvom toga pravca.

1.4 Metodologija rada

Istraživanje je polazilo od autorskih doprinosa teoriji simbolizma u europskim likovnim umjetnostima. Pripremna su istraživanja obuhvatila reviziju kataloga dosadašnjih međunarodnih izložbi koje su postavile normative te ponudile parametre za objedinjavanje umjetničkih djela pod zajedničkim nazivnikom simbolizma (Louvre, Paris, 1960.; Galeria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1969., Grand Palais, Paris, 1972.; Rotterdam, Bruxelles, Baden – Baden, Grand Palais, Paris, 1976.; Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 2007., Belvedere, Beč, 2013.).

U interpretaciji pravca uočene su temeljne dvojbe u teorijskom pristupu, pri čemu se simbolizam određuje na različite načine: kao pravac, pokret, stil, umjetnički stav te često i stanje duha određenog povijesnoga razdoblja Europe. Definicija simbolizma mijenja se ovisno o sredini koja ga razvija i razdoblju kada se manifestira te do današnjih dana ostaje otvorena novim tumačenjima. U posljednje se vrijeme naglašava važnost simbolizma kao

ishodišta brojnih strategija avangardnih pravaca (Rapetti, 2005., Facos, 2009.). Idejnost, subjektivnost i sintetičnost te eklektičnost kategorije su inaugurirane upravo kroz ovaj pravac. U doktorskom će se radu osnovne komponente simbolizma nastojati detektirati u hrvatskome slikarstvu.

Temeljen na filozofskim idejama njemačkih romantičara kao i Wagnerovoj ideji *Gesamtkunstwerka* simbolizam nastoji obnoviti harmoniju između čovjeka i svijeta svjesnim postupcima evociranja prošlosti, mita i legende. Crpeći motive iz kolektivnog sjećanja zapadno-europske civilizacije nastoji prodrijeti u podsvjesno. Doktorski će rad izdvojiti djela hrvatskih umjetnika u relaciji s prethodno navedenim segmentom povratka prošlosti.

Simbolizam nije limitiran određenim stilom niti ga razvija, no u svom nastojanju da pronade adekvatni jezik za predočavanje ideje on iznalazi inovativne oblikovne postupke poput kloazonizma, plošnog prikazivanja prostora ili nemimetičke tj. simbolične uporabe boje. Doktorski će rad odrediti djela hrvatskoga slikarstva koja svojom formalnom inovativnošću pripadaju upravo ovom segmentu europske umjetnosti koji na stilskoj razini inoviraju slikarstvo.

Umjetnik simbolizma naglašavat će svoju medijatorsku ulogu između čovjeka i božanske prirode, dok će umjetnošću nastojati ispuniti prazninu modernog čovjeka nastalu pozitivističko-empirijskim pristupom spoznaji koja propituje temeljne postulate bazirane na vjerskom pristupu. Pojava slikara koji svojim ugledom i značajem u društvu postaju pokretači intelektualnih promjena te razvoja nove duhovne klime karakteristična je i za hrvatske prilike, što će se u radu detektirati i povezati s oduhovljavanjem umjetničkog čina, gdje slika postaje nositeljem ideje od kolektivnog značenja.

Simbolizam je pravac historijskog konteksta te je za njega karakteristično prožimanje različitih grana umjetničkog stvaralaštva. Slikarstvo preuzima teme i motive iz književnosti, dok se njegova kompozicijska načela često rukovode principima glazbenoga oblikovanja. Jednako je i u hrvatskom slikarstvu pa će istraživanje uključiti i istovremene opuse simbolističkoga predznaka u hrvatskoj književnosti. (Branimir Donat, *Tijelo tvoje duše*, 2004.)

Kako je simbolizam svojevrsna duhovna reakcija na društveno-političke promjene koje karakteriziraju ubrzan razvoj svih segmenta društva, istraživanje se neminovno oslonilo i na publikacije koje se bave društvenim fenomenima razdoblja interdisciplinarnim pristupom: (Schorske, 1979.). Erozijom feudalnoga društva, pri čemu se unutar liberalnoga građanstva razvija novi sloj duhovne aristokracije, stvara se pogodno tlo za pojavu simbolizma kao umjetnosti kojoj je intelektualno imanentno. Intelektualnu građansku elitu odgojenu u novom

sloju privredne također prati umjetnička ostavština simbolizma. U tom su segmentu polazište bila istraživanja autorice Iskre Iveljić (*Očevi i sinovi. Privredna elita Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća*, Zagreb: Leykam International, 2007.), Dragana Damjanovića (*Arhitektonski atelijer Fellner & Helmer i obitelj Pongratz*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti, 2015.) i Marine Bagarić (*Veličanstveni Vranyczanyevi*, izložba, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2016.).

Primjenom relevantnih suvremenih teorija u sagledavanju europskoga simbolizma, njegovoga prostorno-vremenskog određenja te sadržajno-formalnih elemenata na djela hrvatskoga slikarstva doći ćemo do polaznih premisa za sistematizaciju razvoja ovog pravca u nas.

Kako bismo mogli objasniti pojavu simbolizma u hrvatskom slikarstvu proučene su istovrsne pojave u ishodišnim zemljama pravca Francuskoj i Engleskoj, zatim Belgiji, nordijskim zemljama, zemljama istočne Europe te zaključno zemljama Austro-Ugarske Monarhije i Njemačke koje predstavljaju okvir za proučavanje simbolizma u Hrvatskoj.

Sudjelovanjem na međunarodnom simpoziju pod naslovom *Redefiniranje europskog simbolizma (Redéfinir le Symbolisme Européen*, Pariz, 2012.) u okviru kojeg se pristupilo temeljitom redefiniranju pravca prikupljene su nove i relevantne spoznaje o kriterijima prosudbe i polaznim pozicijama za pokušaj definicije simbolizma. Participacijom na simpoziju *Simbolistički pejzaž u Europi 1880. – 1910. (Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1910*, Edinburgh, 2012.) utvrđene su pak ključne pretpostavke za utvrđivanje elemenata simbolizma u krajolicima nastalima na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće u hrvatskome slikarstvu. Općeprihvaćena determinanta *Stimmunga* (štimunga) kao simbolističkog markera olakšala je uvrštavanje distinktivnog korpusa likovnih djela hrvatskog slikarstva s temom pejzaža u simbolistički korpus.

Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće razvija se pod utjecajem umjetničkih strujanja europskih kulturnih središta Pariza, Münchena i Beča. Slikari prve generacije hrvatske moderne (Vlaho Bukovac, Mato Celestin Medović, Bela Čikoš Sesija, Menci Clement Crnčić, Ferdo Kovačević, Robert Auer, Ivan Tišov, Oskar Artur Alexander i Dragan Melkus) svojim su ranim opusima dali znatne priloge ovom pravcu posljednjih godina 19. stoljeća. Temelje za razvoj modernih polazišta u odabiru tema i načina slikanja postavio je Vlaho Bukovac koji je, vrativši se iz Pariza, okupio oko sebe generaciju slikara koja je inaugurirala simbolistička strujanja u naše slikarstvo. Simbolizam u opusima Tomislava Krizmana, Mirka Račkog i Emanuel Vidovića doživio je svoju punu afirmaciju, dok su njihova djela stilski i formalno aktualna europskim pandanima. Jozo Kljaković i Jerolim Miše razvijaju autohtonu inačicu simbolizma pod utjecajem Ivana Meštrovića, središnje ličnosti

treće faze u razvoju ovog pravca unutar hrvatskoga slikarstva. Proučavanjem opusa protagonista pravca pokušao se stvoriti resurs komparativnih primjera radi lakše definicije domaćih simbolističkih prinosa.

Složenost determinacije simbolizma, pravca čije karakteristike izmiču klasičnoj definiciji zahtijevala je proučavanje konteksta pravca, društveno-povijesnih determinanti njegovoga razvoja, kao i konteksta nastanka svakog pojedinog umjetničkog djela.

Arhivska istraživanja provedena u Hrvatskom državnom arhivu te Arhivu za likovne umjetnosti HAZU, kao i privatnim arhivima u obiteljskim ostavštinama umjetnika formirala su bazu podataka, katalošku identifikaciju, bibliografiju članaka i kritičkih osvrtu.

Poseban je angažman poduzet u okviru terenskoga istraživanja gdje se uvidom u funduse muzeja i javnih zbirki kao i privatnih kolekcija nastojalo detektirati djela simbolizma u opusima hrvatskih umjetnika od katalogiziranih i publiciranih, do dosad neobjavljenih i neutvrđenih, što je rezultiralo bitno povećanim opsegom i katalogom djela hrvatskoga simbolizma te popisom izložaba na kojima se ta djela pojavljuju. Izvršen je uvid u stvarno stanje djela koja pripadaju pravcu, revidirani su kataloški podaci unutar kojih su ažurirane datacije, dimenzije te promijene vlasništva djela. Mnoga su djela iz obiteljskih ostavština prešla u funduse muzejskih institucija, neka su pripala novim vlasnicima prema nasljednome redu, a nekolicina ih je zbog komercijalnih razloga promijenila vlasništvo. U posljednjih su pola stoljeća u Europi, a u nas od formiranja Republike Hrvatske, djela simbolizma postala osobito atraktivne akvizicije. Rezultat je to uočavanja novih vrijednosti na brojnim izložbama vezanim uz simbolizam u navedenom razdoblju.

Autorskom i koautorskom participacijom na izložbama s temama u okviru simbolizma (*Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2013.; *Izazov moderne. Zagreb – Beč oko 1900.*, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2017., Galerija Belvedere, Beč, 2017. / 2018.; *Arte e Magia. Il fascino dell'Esoterismo in Europa*, Rovigo, 2019.) te retrospektivnim pregledima umjetnika hrvatskog simbolizma (*Jozo Kljaković – retrospektiva*, 2009., *Robert Auer – retrospektiva*, 2010., *Mate Celestin Medović – retrospektiva*, 2011./2012., *Menci Clement Crnčić – retrospektiva*, 2016., *Vlaho Bukovac – pariško razdoblje 1877. – 1893.*, 2018., sve u Galeriji Klovićevi dvori, Zagreb) podrobno su i dubinski istraženi pojedini segmenti pravca kroz arhivsko i terensko istraživanje i direktan uvid u tijela pojedinih opusa, tematskih korpusa i motivskih sastavnica pravca. Istodobno, nije propuštena mogućnost uvida u domaće i međunarodne izložbene prezentacije srodnih tema unutar kojih su izložena djela postala novi komparativni resursi, a kustoske koncepcije izložaba ishodišta novih ideja o polazištima za prezentaciju pravca. Kombinacijom

znanstvenog, arhivskog i terenskog istraživanja ostvarena je mogućnost temeljitog i sveobuhvatnog uvida u hrvatski slikarski simbolizam.

1.5 Struktura rada

Uvodni dio rada obuhvaća društveno povijesni okvir pravca kao i razvoj te elaboraciju simbolizma u teorijskim (programskim) i književnim tekstovima u ishodišnim zemljama poput Francuske, Velike Britanije i Belgije (Jean Moréas, Émile Verhaeren, Albert Aurier), kao i u teorijskim i kritičkim tekstovima u Hrvatskoj i to od pojave pravca osamdesetih godina 19. stoljeća nadalje (Milivoj Dežman, Antun Gustav Matoš, Iso Kršnjavi). Načinjen je presjek relevantnih istraživanja pravca i njegova razvoja u slikarstvu unutar europske i hrvatske povijesti umjetnosti od vremena pojave pravca do današnjih dana. Nakon uvodnoga djela slijedi utvrđivanje ključnih pojava, karakteristika i umjetnika europskog simbolizma pri čemu je posebna pozornost posvećena komparativnim primjerima kako bi se pobliže i detaljnije objasnio simbolizam u hrvatskom slikarstvu. Posebna pažnja posvećena je umjetnosti Predrafaelita, kao i simbolizmu koji se javlja u okviru *Secesije* u bečkoj sredini i Austro-Ugarskoj monarhiji. Unutar hrvatskog slikarskog simbolizma detektirani su elementi (svojevrсни reperti) ključni za inicijaciju oduhovljavanja i literarnog promišljanja tema u hrvatskome slikarstvu, kao preduvjeta za razvoj simbolizma. To su izgradnja infrastrukture potrebne za nacionalni kulturni razvitak i pri tome angažman domaćih likovnih umjetnika na oslikavanju javnih zgrada, osobito Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10 te Hrvatskog narodnog kazališta i drugih javnih zadataka, pri čijem je sižejnom promišljanju unutarnje dekoracije središnju ulogu imao nacionalni povijesni narativ kao dokaz o zajedničkom civilizacijskom ishodištu sa zapadnoeuropskim zemljama te povijesno utvrđenom pravu na samostojnost. Određen je tijek razvoja pravca u smislu izdvajanja iz stilske pluralizma zbog eklektične prirode razdoblja te su pobliže objašnjeni stilski pojmovi: historijski idealizam, akademizam, sentimentalni realizam, idealni realizam, i njihov odnos naspram simbolizmu. U središnjem dijelu doktorskoga rada putem detekcije djela izlaganih na izložbama Društva umjetnosti, Društva hrvatskih umjetnika, saveza *Lade* i društva *Medulić* utvrđen je kontinuitet razvoja pravca, od prvih djela simbolističkoga predznaka do djela koja u cijelosti formom i sadržajem pripadaju simbolizmu te naposljetku djela koja pokazuju autohtonu primjenu pravca.

Uočene su kronološki određene tri razvojne faze (formativna faza: 1891. – 1905., afirmacijska faza: 1906. – 1910. te autohtona faza: 1910. – 1918.), ali bez strogih vremenskih ograničenja,

već s mogućnošću preklapanja, interferencija i supostojanja. Rezultat je takve elaboracije utvrđivanje opsega pojave pravca, njegovog geografskog radijusa i kronološke linije. Iz svega prethodno navedenog apstrahirani su teme i motivi u slikarstvu hrvatskog simbolizma kao i ključni protagonisti te priroda njihovoga obola pravcu.

U zaključku se navodi teza o hrvatskome slikarskom simbolizmu kao važnom segmentu europskoga koji je razvojem tekao sukladno regionalnim pojavama simbolizma unutar sredine u kojoj se razvija, a čije su matice Beč i München. Navedene su sve pojave koje ga povezuju s europskim simbolizmom te apostrofirane one koje ga na autohtoni način determiniraju čineći ga dragocjenom europskom dionicom. Polazišna točka za određivanje simbolizma jest umjetničko djelo, ali u kvalifikaciji sudjeluje ne samo djelo već i njegov kontekst. Determinacija će uvelike ovisiti i o subjektivnoj percepciji interpretatora, što je u okviru ovoga pravca dopušteno i nužno. Prilog svemu navedenom je katalog djela hrvatskoga simbolizma.

1.6 Znanstveni doprinos

Tema simbolizma u hrvatskom slikarstvu prvi će se put znanstveno istražiti i obraditi kao izdvojen fenomen unutar stilske pluralizma razdoblja moderne, što će rezultirati novim korpusom katalogiziranih djela, temeljitim revidiranjem dosadašnjih spoznaja i novom interpretacijom i valorizacijom u skladu s recentnim povijesno-umjetničkim poznavanjem epohe. Izdvajanje simbolističkih djela unutar opusa hrvatskih slikara pridonijet će novoj interpretaciji njihova prinosa unutar cjelokupnog konteksta europskog simbolizma.

2. TEORIJE SIMBOLIZMA

2.1 EUROPSKA POVIJEST UMJETNOSTI I SIMBOLIZAM

2.1.1 Manifestni i kritički tekstovi iz vremena nastanka i razvoja europskoga simbolizma krajem 19. stoljeća u Europi

Simbolizam se u hrvatskome slikarstvu na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće javlja kao skup zajedničkih tematskih interesa i karakterističnih motiva te stilskih odrednica čiju koherenciju čini nekoliko kriterija: istovremenost s istovrsnim pojavama u europskome slikarstvu koje su kronološki omeđene posljednjim desetljećima 19. stoljeća i prvim desetljećima 20. stoljeća, istovrsnost refleksivnih tema i motiva čija je funkcija kroz prikazivanje pojavnoga svijeta i njegovih fenomena ukazati na subjektivne, emotivno i intelektualno proživljene sadržaje u umjetnikovoj imaginaciji, tj. da sugeriraju ideju, te zajednički repertoar stilskih postupaka kojima se redovito odmiču od tradicionalnog načina slikanja, akademske ili neke druge tradicije u umjetnosti vlastite sredine. Problemi definicije simbolizma te dileme oko njegove kvalifikacije kao stila, pravca, pokreta i jednostavno umjetničkog stava otežavaju njegovu determinaciju u sredinama koje nisu primarna ishodišta pokreta, te traže dodatnu evaluaciju i potkrjepu, kao i vlastite *autohtone* kriterije za kvalifikaciju djela simbolizmom. Obzirom da je simbolizam jedan od prvih europskih umjetničkih pravaca koji se temelji na subjektivnom doživljaju stvarnosti, individualni pristup umjetničkom djelu otvara mogućnosti raznovrsnim tumačenjima pravca sukladno specifičnostima sredine u kojoj nastaje.

Simbolizam se najprije javlja u francuskoj i engleskoj književnosti i slikarstvu druge polovice 19. stoljeća. Razvio se kao duhovna reakcija na novi pragmatični mentalitet i materijalizam te znanstveni empirizam utemeljen na promatranju života, društva, prirode i ljudskog ponašanja u fizičkom, fiziološkom i sociološkom smislu. Simbolizam je opreka naturalizmu i impresionizmu.

Francuski pjesnik grčkog podrijetla Jean Moréas (1856. – 1910.) u literarnom je suplementu konzervativnog časopisa *Le Figaro* 1886. godine objavio principe nove pjesničke škole.¹⁰

Ishodišne ideje koje su ga potaknule da u obliku manifestnog članka obrani i proklamira stav pjesnika okupljenih oko novog literarnog pokreta proizlaze iz Baudelaireovih estetskih stavova, kao i poetike *Parnasovaca* koji mu prethode. Simbolizam je prema Moréasu nova

¹⁰ Jean Moréas, »Le Symbolisme«, u: *Le Figaro*, Pariz, 18.9.1886., str.150.

škola francuske poezije koja osim njega uključuje: Stephanéa Mallarméa (1842. – 1898.), Paulea Verlainea (1844. – 1896.) te Charlesa Vigniera (1863. – 1934.), a njihov je uzor Charles Baudelaire (1867. – 1821.). U trodijelnom tekstu kroz uvod, intermezzo i zaključak Moréas iznosi premise za prepoznavanje simbolizma u književnosti, od kojih su neke primjenjive i na slikarstvo. Kako bi se iz Moréasovog teksta izdvojila polazišta za prosudbu likovnih djela simbolizma potrebno je dublje od doslovnog čitanja prodrijeti u kompleksne i katkad radikalne nizove asocijacija, indikacija i karakterizacija u tekstu.¹¹

Autor se najprije ograđuje od književnika u krugu časopisa *Le Décadent*¹², čija je dekadencija često proklamativna, a umjetnost banalna.¹³ Njihova je inovacija postala manirom, a njezina originalnost okopnjela. Termin simbolizam jedini je, prema Moréasu pogodan obuhvatiti aktualne tendencije kreativne misli u umjetnosti. Podrazumijeva kreativni stvaralački čin koji polazi od ideje te se bavi načinom na koji se ona objavljuje kroz vidljivu formu. Ideja se »zaodijeva u perceptibilnu formu«, a repertoar *odjeće* mora biti raskošan, eklektičan i rafiniran.

Moréas preporuča ekstravagantne analogije te posredovanje primordijalnih poriva čovjeka kroz nataložene semantičke strategije bogate francuske književne tradicije. On upozorava na opasnost od *banalnosti* te konstantnu potrebu za novim »naporima smionosti«. Jednako tako, sasvim u duhu postmodernističkih preokupacija (aktualnih tek stoljeće kasnije) upozorava na paradoks prolaznog karaktera umjetničkih inovacija, tj. buntovnoga čina koji s vremenom postaje konformistički.

¹¹ »To achieve an exact implementation of its synthesis, symbolism requires an archetypal and complex style: pure sounds, densely convoluted sentences alternating with gentler rhythms, significant redundancies, mysterious ellipses, suspended anacolutha, any bold and multiform trope, and finally good language, restored and modernized – the good, luxuriant, and lively French from the days preceding Vaugelas and Boileau-Despréaux, the language of François Rabelais, of Villon, of Rutebeuf, and of so many other writers who were free and took aim with the sharpest words, like the archers of ancient Thrace with their waving arrows.« [”Kako bi postigao osobitu sintezu, simbolizam zahtjeva arhetipski i složeni stil: čiste zvukove, prožimajuće zamršene fraze koje se izmjenjuju s nježnijim ritmovima, značajnim suvišnostima, misterioznim elipsama, suspendiranom anakolutom, bilo kojim podebljanim i raznovrsnim tropom i konačno dobrim jezikom, obnovljeni i modernizirani - dobri, luksuzni i živahni francuski iz dana prije Vaugelasa i Boileau-Despréauxa, jezik Françoisa Rabelaisa, Villona, Rutebeufa i mnogih drugih pisaca koji su bili slobodni i težili izoštriti riječi, poput strijelaca drevne Trakije sa mašućim strelicama.”] prijevod autorice prema engleskom prijevodu francuskog izvornika: Henry Dorra, *Symbolist Art Theories*, Los Angeles: University of California Press, 1994., str. 151-152.

¹² U manifestu od 10. travnja 1886. objavljenog u *Le Décadent* dekadenti tvrde da proizlaze iz civilizacije impregnirane Schopenhauerovim pesimizmom. Nisu škola i nemaju cilja ni misije, već žele odbaciti banalnosti civilizacije poput tradicije, društvenih konvencija ili religije.

¹³ Moréasov manifest polemizira također s tekstom poljskog kritičara Tédora de Wyzéwe o Stephaneu Mallarméu u *La Vogueue* iste godine: »Sve je simbol, svaka molekula sadrži rukopis svemira...a umjetnost, izraz svih simbola stremi biti izolirana drama, sumirajući i anulirajući naturalističku reprezentaciju čiji se najdublji smisao može naći u duši pjesnika«. Otvorena pozicija simbolizma kao *misaone škole* te apstraktno potkrjepljivanje uz pomoć autoriteta znanosti (molekula, biokemija, bakteriologija) za Moréasa nisu bili prihvatljivi.

*Pustite nas da se usudimo živjeti, a to znači da udišemo zrak neba, a ne dah našeg susjeda, već taj susjed treba biti Bog.*¹⁴, poziva Moréas na slobodu kreacije, bez opterećenja prethodnim uzorima, čime će zajamčiti jedinstvenost, neponovljivost i inovativnost umjetničkome djelu.

Kada, na kraju članka, spominje proznu književnost, upućuje na nužnu polimorfnost koja opet subjektivno pristupa realnosti, uvodeći halucinaciju kao subjektivnu percepciju stvarnosti.

Na kraju zaključuje da umjetnost, za razliku od objektivnog zahvata u stvarnost kakvim se koristi naturalizam, treba istraživati subjektivno.

Novi postulati simbolizma apostrofirani Moréasovim tekstom su: subjektivnost, idejnost, individualnost, inovativnost i artificioznost.

U vizualnim je umjetnostima simbolizam prvo opisan u travnju 1887. godine, gotovo pola godine od Moreásova teksta, u članku Emilea Verhaerena »Slikar simbolizma. Fernand Khnopff« u Briselskim novinama *L'Art moderne*.¹⁵ Verhaeren definira umjetnost Khnopffa u terminima koji korespondiraju s principima simbolizma. Propitujući postojanje simbolizma u likovnim umjetnostima,¹⁶ Verhaeren uvjetno grupira Odilona Redona (1840. – 1916.) i Gustavea Moreaua (1826. – 1898.) s Khnopffom (1858. – 1921.). Naslov članka kategorički određuje Khnopffa simbolističkim slikarom.

Esej Alberta Auriera (1865. – 1892.) o Gauguinovome slikarstvu objavljen u *Mercure de France* 1891. godine prvi je programski tekst o simbolizmu u slikarstvu.¹⁷ Aurier određuje polazne premise simbolističkoga slikarstva, proglašavajući Gauguina pioninom pokreta. Već etablirani pisac u krugu pariškog dekadentno-simbolističnog miljea prvi je prepoznao novu estetsku i filozofsku poziciju Van Goghovog slikarstva.¹⁸ Uređivao je i pisao za najvažnije časopise simbolističkog pravca *La Plume*, *Revue indépendante*, *Le Moderniste Illustré*.

¹⁴ Moréas, »Le Symbolisme«, 1886., str.150, slobodan prijevod autorice

¹⁵ Émile Verhaeren definirao je simbolizam kao opreku naturalizmu, koji više nije prikladan moderan izraz. Emile Verhaeren, »Un peintre symboliste«, u: *L' Art moderne*, Brisel, 24. travnja 1887., str.129-31., engleski prijevod u: Henry Dorra, *Symbolist Art*, 1994., str. 59.

¹⁶ »But what about plastic symbolism? Is such thing even possible? Can one consider Symbolist painting, not in the mythological or Christian sense, but in the modern sense of the world? How can one adress oneself to the idea only by expressing the visible? The dificulty is great indeed?« [»Ali što je sa simbolizmom u likovnim umjetnostima? Je li uopće moguće? Može li se razmotriti simbolističko slikarstvo, ne u mitološkom ili kršćanskom smislu, već u suvremenom smislu svijeta? Kako se netko može obratiti ideji samo izražavanjem vidljivog? To je zaista velika teškoća.«] prijevod autorice prema engleskom prijevodu francuskog izvornika: Henry Dorra, *Symbolist Art ...*, 1994., str. 62

¹⁷ Albert Aurier, »Le Symbolisme en Peinture. Paul Gauguin«, u: *Mercure de France* 2, Pariz, ožujak, 1891., str. 155-164.

¹⁸ Albert Aurier »Le Isoles. Vincent Van Gogh«, u: *Mercure de France*, Pariz, siječanj, 1890., str. 24. – 30.

Simbolizam je prema Aurieru pravac koji negira polazišta naturalizma i impresionizma, a njegove su premise suprotne pozitivističkoj epistemologiji. Teorija o umjetničkoj kreaciji bazirana je na Platonovom idealizmu te filozofiji percepcije i artistske kreacije.

Svaki je predmet na slici materijalizacija ideje koja se rađa u umjetniku, njegov subjektivni doživljaj koji umjetnik zaodijeva u simbolično ruho. Opisujući Gauguinovu sliku *Vizija poslije mise (La Vision du Sermon)* iz 1888. godine on izdvaja pet kategorija djela nastalog u duhu novoga umjetničkog pravca.

Djelo simbolizma je:

1. idealističko – vođeno jedinstvenim idealom izražavanja ideje
2. simbolističko – jer je ideja označena znakom /simbolom
3. sintetičko – znakovi se komprimiraju u jedinstvenu poruku
4. subjektivno – odabrani objekt znak je ideje proizašle iz subjekta
5. dekorativno – jedina manifestacija umjetnosti koja je istodobno subjektivna, sintetična, simbolistična i idealistična. Prispodobljuje se imaginaciji, za razliku od imitacije koja se vezuje uz percepciju.

U smislu ovih kategorija trebalo bi promatrati svako djelo koje ćemo uvrstiti u simbolizam. Nadogradnje, reinterpretacije, ali i nepoznavanje ili nerazumijevanje izvornika ovih dvaju tekstova znatno su proširile i olabavile kriterije za uvrštavanje slikarskih djela u ovaj progresivni pravac koji prvi puta uključuje subjektivno te zahtjeva slobodu umjetničkog prikazivanja neovisno od realnosti i društveno prihvatljive stvarnosti.

Aurierovo polazište suprotno je impresionizmu i naturalizmu koji proklamiraju objektivni zahvat u stvarnost te pomnu deskripciju svih vidova stvarnosti temeljenu na znanstvenom pristupu. Polazeći od ideje čija materijalizacija postaje sasvim subjektivan čin, Aurier zahtjeva od umjetnika poniranje u sebe. Analizirajući Gauguinovu sliku *Vizija poslije mise* on izdvaja još jedan element koji će ostati inovacijom simbolizma. Gauguin prikazuje Bretonce koje Aurier smatra primitivnim i iskonskim recipijentom neiskvarenim obrazovanjem, a time i *nezamućenog pogleda* na stvarnost kroz prizmu kulture i civilizacije. Primarno, iskonsko i ishodišno inovativne su pozicije za nov pristup umjetničkoj kreaciji, ali i percepciji. Uz *Genija*¹⁹, i primitivna su društva kadra izmaknuti ograničenjima materijalnog postojanja.

¹⁹ Prema Aurieru umjetnost kao intuitivna djelatnost crpi inspiraciju *Genija* iz osvita čovječanstva. Albert Aurier, „Le Symbolisme en Peinture. Paul Gauguin“, u: *Mercure de France* 2, Pariz, ožujak, 1891., str. 155-164.; prema: Henry Dorra, *Symbolist Art*, 1994., str. 201.

Aurier uvodi novu kategoriju čistoga gledanja – očima djeteta ili jednostavnog čovjeka primarne zajednice.

Štafelajno slikarstvo, prema Aurieru, izum je koji je namijenjen zadovoljavanju komercijalnog duha dekadentne civilizacije. U primitivnim društvima prvi slikarski pokušaji su bili dekorativni i apstraktni. Dekorativno slikarstvo se uklapa u neoplatonističku ideologiju koja je polazište ovoga eseja. Aurier otvoreno izražava stavove protiv akademskog idealizma i iluzionističkog naturalizma štafelajnog slikarstva kao simptoma zapadnoeuropske civilizacije fokusirane isključivo na pojavnost stvari. Zahtijevajući dublji pogled i zahvat iza čiste pojavnosti, povratak iskonima i intuitivnom načinu razmišljanja primitivnih zajednica, a koje je moderni čovjek zatomio – Aurier otvara mogućnost revidiranja čitave zapadnoeuropske kulturne povijesti. Upravo ovim segmentom eseja simbolizam utire put apstraktnoj umjetnosti, onom njenom subjektivnom pravcu što barata s duhovnim komponentama čovjeka i njegovim apstraktnim pandanima u boji, obliku i kompoziciji.²⁰

Slijedeća Aurierova preokupacija jest problematika vezana uz *banalnost* koja postaje sastavnicom svakog inovativnog stilskog pravca koji s vremenom prelazi u maniru. Naglašava, dakle, stalnu potrebu za »novom smionošću«. U Aurierovom eseju samo su instinkt i intuicija neprolazne kategorije koje još nalazi jedino u primitivnim civilizacijama. Nadovezujući se na Moréasovu teoriju o prolaznosti umjetničkih inovacija, Aurier pronalazi novo uporište koje je kadro uteći tom problemu. Umjetnost primitivnih naroda i njihov pristup kreaciji svezemenu su. Aurier navodi manje vrednovana stilska razdoblja kao ona na koja bi se umjetnost trebala ugledati: egipatsku umjetnost, sumersku, umjetnost *trecenta* i *quattrocenta* u Firenzi, kao i njemačku ranu renesansu i naposljetku japansku umjetnost. Njih je definirao kao škole koje nisu pokvarene potrebom za iluzionizmom u slikarstvu. U članku navodi preteče simbolizma: Pierre Puvis de Chavannesa (1824. – 1898.) i Gustava Moreaua (1826. – 1898.) te predrafaelitske slikare koji su najavili pokret.

Aurierovo se propagiranje simbolizma nastavlja člankom iz 1892. godine *Slikari simbolizma* gdje uz Gauguina smješta Emile Bernarda (1868. – 1941.), Mauricea Denisa (1870. – 1943.), Odilona Redona (1840. – 1916.), Vincenta van Gogha (1853. – 1890.), Pierrea Bonnarda (1867. – 1947.) i Paula Sérusiera (1864. – 1927.) te Švicarca Alberta Trachsela (1863. – 1929.).

²⁰ usp. Vasilij Kandinski, *O duhovnome u umjetnosti (Über das Geistige in der Kunst)*, München, 1911.

U brojnim tekstovima pisanim tijekom devedesetih godina 19. stoljeća slikar Maurice Denis nastavlja Aurierove postulate,²¹ *Sjetite se da je slika, prije no što je postala konj za bitku, ženski akt ili neka vrsta anegdote, u osnovi plosnata površina pokrivena bojama objedinjenim prema određenom redu.*²²

U razvoju simbolističke estetike važnu ulogu ima i djelo Waltera Patera (1839. – 1894.) o povijesti renesanse.²³ Za razliku od prethodnih tumačenja renesanse Pater zauzima osobnu poziciju pri kritičkom tumačenju razdoblja, naglašavajući vlastitu slobodu impresije koja je ključna za svaki kritički prinos. Odbacuje konvencionalne načine dotadašnjih tumačenja renesanse iznašanjem vlastitih prioriteta istraživanja, brišući razlike između kritike i umjetničkog djela, odnosno kritičkog mišljenja i kreativne imaginacije. Jedino senzualni estetski doživljaj pruža mogućnost bijega iz hektične okoline modernoga doba.

Tekstovi ovog kritičara izražavaju značajne tendencije pokreta esteticizma koji je prema tumačenjima anglosaksonskih teoretičara umjetnosti izvorište simbolizma, u stvari njegova prva dekorativna faza, za razliku od kasnije dekadentne kako se bližimo kraju stoljeća.

U vremenu rađanja suvremene lingvističke teorije te de Saussureovog tumačenja imitativne veze između objekta i znaka²⁴ simbolisti kao znak otpora i subverzije odbijaju potpisati vezu tj. normativ tumačenja između prikazanog i značenja. Napuštanjem mimetičkoga cilja simbolizam je prvi umjetnički pravac koji se odvaja od te vjekovne preokupacije u umjetnosti. Nakon 1895. godine termin simbolizam sve češće zamjenjuju alternativni nazivi koji na neki način partikulariziraju subjektivne inovacije u umjetnosti na kraju 19. stoljeća poput: idealizam, neo-idealizam, neo-tradicionalizam, neo-romanticizam, *Stimmungsmalerei*, ezoterizam, secesionizam, esteticizam.

2.1.2 Teorijski prinosi europskome simbolizmu umjetnika čije stvaralaštvo pripada pravcu

Théophile Gautier (1811. – 1872.), Charles Baudelaire, Joris Karl Huysmans (1864. – 1907.), Walter Pater i Oscar Wilde (1854. – 1900.) s ishodištima još u Goetheovoj esejistici²⁵

²¹ Maurice Denis, *Theories 1890-1910 du Symbolisme et Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Pariz, Bibliothèque de l'Occident, 1913.

²² Maurice Denis, »Définition du néo-traditionisme«, u: *Art et critique*, Pariz, u nastavcima od 23. do 30. 8. 1890.

²³ Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 1873.

²⁴ Ferdinand de Saussure svojim je lingvističkim postavkama utjecao na teoriju simbolizma.

²⁵ usp. Johan Wolfgang Goethe, *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, 1789. U ovome tekstu Goethe odbacuje primat izvanumjetničkog iskustva kao prosudbeni estetski kriterij zagovarajući načelo samobitnosti umjetničkog djela.

fundamentalni su autori razdoblja, čija djela reflektiraju umjetničke fenomene na razmeđu 19. i 20. stoljeća. Théophile Gautier, blizak prijatelj Baudelairea koji mu je 1857. godine posvetio zbirku pjesama *Cvjetovi zla*, u predgovoru *Mademoiselle de Maupin*, 1935. godine artikulirao je esteticizam, sabravši svoje stavove protiv svrsishodne prirode razdoblja te uskogrudnosti malograđanskoga mentaliteta. Karakteristike esteticizma okvir su za estetska polazišta simbolizma. Gautier je već 1861. godine primijetio inovativnost postupka Pierre Puvis de Chavannesa uočivši karakteristike koje povezujemo sa simbolizmom.²⁶ Njegovi su kritički tekstovi objavljeni u *Moniteur universel* polovicom stoljeća znakoviti za popularizaciju tendencija koje su vodile širenju simbolističkih ideja.²⁷ Gautier uviđa nove senzualne kvalitete de Chavanesova slikarstva, inovativan pristup alegorijskom slikarstvu te drugačiju imaginacijsku podlogu kojom ponire u povijesna razdoblja u tzv. *zlatno doba* osvita čovječanstva čime artikulira početne smjernice simbolističke strategije, uvrstivši de Chavanesa u romantične simboliste. Upotrijebio je termin *sintetično* za namjerno eliminiranje detalja na slici te apostrofirao *sinesteziju* postignutu isključivo slikarskim sredstvima, uključivši novu karakteristiku *muzikalnosti* likovnoga djela, a što je opet posebna kvaliteta simbolističkih djela. Pozabavivši se ne samo sadržajem već i formalnim karakteristikama slike Gautier uočava novu kvalitetu miješanja raznovrsnih tehnika na slikanoj površini, pri čemu, konkretno kod de Chavanesovih slika, ulja imaju kvalitete fresko slikarstva, a ponekad i tapiserije. Pri takvoj *metijerskoj* dvosmislenosti kvalitete obje tehnike se međusobno ne pobijaju već nadopunjuju sudjelujući u senzualnoj stimulaciji. Desetljećima kasnije umjetnici simbolizma usvojiti će ove strategije.

Baudelaireova zbirka *Cvjetovi zla* (1857.) radikalizirala je Gautierov *larpulartizam* transponiravši početni kult ljepote u opsesiju. Njegovo je djelo misaona paradigma europskoga esteticizma, pri čemu se ljubav prema lijepom manifestira u apologiji artificijelnosti, mode i ukrašavanja. Dekorativnost je za Baudelairea čarobna natprirodnost te emanacija čovjekove stvaralačke i izumiteljske sposobnosti kao i njegove nadmoći nad prirodom.

Baudelaireovi umjetni svjetovi stapaju se s pojedinim težnjama simbolizma, osobito njegova dekadentnog vida u kasnijoj fazi razvoja pravca, kada simbolizam postaje zaključnom fazom *larpulartističke* poetike. Taj prijelaz od romantizma k dekadenciji nagoviješten je u pjesmama

²⁶ Théophile Gautier, »Abécédaire du Salon des 1861«, Pariz, 1861., 102-3., prema engleskom prijevodu francuskog izvornika u: Henry Dorra, *Symbolist Art...*, 1994., str. 38-39.

²⁷ U osvrtu na Exhibition Universelle u Parizu 1855. piše o njemačkom slikarstvu Nazarenaca te britanskom bratstvu Predrafaelita

Baudelaireove amblematske pjesničke zbirke. Prema Michelle Facos pjesma *Correspondences*, literarni je talisman simbolizma.²⁸

SUKLADNOSTI

Priroda je hram sa živim stupovima,
Koji katkad vele ne shvatljive riječi,
Čovjek će u šumi sve simbole prijeći
koji ga gledaju znanim pogledima.

Kao duge jeke što daleko kažu
Istu stvar u skladnu i duboku mraku,
prostranom kao noć i ko svjetlost jaku,
Mirisi i zvuci s bojama se slažu.

Ima mirisa ko nježno dječje lice,
slatkih ko oboa, zelenih ko trava,
I drugih, bogatih, s dahom pobjednice,

Što se šire kao beskonačna slava,
kao ambra, mošus, benzoa i tamjan
Što pružaju zanos duhom samo sanjan.²⁹

Pjesma sadrži nekoliko središnjih simbolističkih preokupacija: senzualnost, sugestiju, neprohodnost te prirodu doživljenu kao hijeroglif ili kodirani simbol ideje koju umjetnički genij može dešifrirati ili interpretirati za ostale. Središnji je motiv treće strofe sinestezija, postupak koji simbolističko slikarstvo preuzima od pjesništva.

Na Baudelaireov larpurlartizam, no formirajući se i kroz postulate već navedene „zlatne knjige“ esteticizma *Renesanse* Waltera Patera, nastavljaju se estetski stavovi Oscara Wildea.

U esejima, ali i literarnim djelima Wilde izražava radikalne estetske stavove sukladne postulatima simbolizma, u suprotnosti naturalističkom pristupu stvarnosti. U eseju *Ocvat*

²⁸ Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2009., str. 46.

²⁹ Charles Baudelaire, *Cvjetovi zla*, Zagreb: Konzor, 1995., prijevod: Dunja Robić, Tin Ujević, str. 21.

*laganja*³⁰ autor ukazuje na nužnost povratka imaginaciji u umjetničkom djelu, koju je naturalizam ukinuo zahtijevajući apsolutnost istinitog pristupa te umjetnost baziranu na stvarnome životu i prirodi koja ga okružuje. Umjetnik, prema Wildeu ne donosi stvari preuzete iz prirode već ih proizvodi isključivo u svojoj mašti. Dihotomija dvaju ključnih pravaca 19. stoljeća, onog realističnog i naturalističnog nasuprot romantičarskom te simbolističnome, jasno se čita u Wildeovom eseju o čemu svjedoči i slijedeći citat:

»...Ocvat laganja. Prosvjed – Jedan od glavnih uzroka koji se mogu dovesti u vezu s iznimnom banalnošću najvećeg dijela književnosti našeg doba nedvojbeno je ocvat laganja kao umjetnosti, znanosti i društvenog užitka... Gubitak za književnost općenito što ga uzrokuje taj lažni ideal našega vremena teško se može precijeniti... Laganje i pjesništvo su umjetnosti koje, kao što je uvidio Platon, nisu bez uzajamnih poveznica – te iziskuju najpomniji proučavanje i najneprisniju predanost.«³¹

Ulomak iz Wildeova eseja, osim što se oslanja na Moréasov manifest, jasno iskazuje otpor prema naturalizmu i egzaktnim metodama na kojima počiva njegova doktrina.

»...Umjetnost počinje apstraktnim ukrasom, posve izmaštanim iz zadovoljstva stvorenim djelom koje se bavi nestvarnim i nepostojećim. To je prva faza. Zatim život biva očaran tim novim čudom i traži da mu se dopusti ulazak u čarobni krug. Umjetnost uzima život kao dio svoje sirove građe, preinačuje ga i daje mu nove oblike, potpuno je ravnodušna prema činjenicama, izumljuje, zamišlja, snuje, te između sebe i stvarnosti drži neprobojnu zapreku lijepog stila, dekorativne ili idealne obrade.«³²

Citirani postupak opisan u Wildeovom eseju ilustrira simbolistički pristup umjetničkom stvaralaštvu.

Gotovo svaka Wildeova rečenica odlikuje se antinaturalističkim i antirealističkim stavovima, proklamirajući umjetnost slobodnu od stvarnosti, no ipak naglašavajući važnost stila kao ograničenja unutar kojeg se umjetnik mora kretati. Artificijelnost ima vlastite zakone.

Naglašavao je važnost senzualnog iskustva dajući mu prednost u odnosu na intelektualno ili emotivno te je zagovarao ekskluzivnost umjetničkog djela kao svijeta s vlastitom autonomijom preuzimajući potku *lartpurlartističke* doktrine. Često je provocirao paradoksalnim sudovima, poput tvrdnje da priroda imitira umjetnost. Kričku egzaktnost zamijenio je fikcijom književne proze. Kao ilustracije svojih estetskih stavova često koristi umjetnička djela slikara predrafaelitskog bratstva. Kada govori o određenom tipu ženske

³⁰ Oscar Wilde, *The Decay of Lying – An Observation*, 1891.

³¹ Oscar Wilde, »Ocvat laganja«, u: *Intencije*, Zagreb: Disput, 2009., str.12-13

³² isto, str. 22-23.

ljepote koji su izumili predrafaeliti Edward Burne-Jones (1833. – 1898) i Dante Gabrieli Rossetti (1828. – 1882.) nabraja mnoge poznate slike engleskog simbolizma.³³

U zaključku kada svoje estetske stavove stavlja u usta liku imenom *Vivian* iznosi premise srodne onima iz Aurierova ili Moréasova manifesta, a tiču se prolaznosti moderniteta u umjetnosti.

»Život je brži od realizma, ali romantizam je uvijek ispred života.«³⁴

Pravi je cilj umjetnosti, prema Wildeu, laganje – tj. kazivanje lijepih neistinitih stvari.

Umjetnost simbolizma proizlazi iz stava da su čovjek i unutrašnjost njegova bića najveća tajna, ambis ili ponor što ih može rasvijetliti i iznijeti na vidjelo samo umjetnost. Poput Wildea simbolizam pretpostavlja sugestiju deskripciji, umjetnost prirodi, prošlost budućnosti zahtijevajući povratak iskonima čovjekove civilizacije, intuitivnoj spoznaji te instiktivnim opažajima. To su jedine bezvremenske kategorije sposobne nadići materijalna ograničenja prostora i prolaznost vremena. Oscar Wilde i njegovo književno i kritičko djelo imali su znatnog odjeka u hrvatskoj kulturnoj stvarnosti. Dvije godine nakon smrti književnika, dakle 1902., Antun Gustav Matoš Wildeu piše nekrolog, a 1905. godine na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu postavlja se piščeva *Saloma* te u prvom desetljeću bivaju izvedeni gotovo svi njegovi komadi. Doba je to i kako ćemo u doktorskom radu pokazati najzrelijih djela hrvatskoga simbolizma, koji u ovom slučaju sukladnosti likovnih djela i književnih tekstova kulminiraju u opsesiji likom *Salome* Bele Čikoša Sesije i crtežima Ljube Babića za opremu književnog izdanja.³⁵ Mogli bismo reći da je Wildeov esteticistički *credo* utjecao i na posljednji proplamsaj hrvatskog simbolizma u djelu Miroslava Kraljevića, osobito njegovim crtežima tušem gdje secesijsku oblikovnost već uvelike slijedi ekspresivna izražajnost.

Estetski pokret u Engleskoj inaugurirao je opsjednutost ljepotom u njezinim artificijelnim varijantama. Umjetnost i artificijelne forme dobivaju prednost nad prirodom i njenim fenomenima, anorgansko nad organskim. Radikalna primjena estetskog kulta našla je svog anti-junaka u *Floressasu des Esseintesu*, glavnom liku romana Jorisa-Karla Huysmansa *Protiv struje*. Uzorni dekadent bez moralnih skrupula protagonist je kultnoga djela u kojem Huysmans ironizira opsesiju ljepotom. Napisan je u osvit simbolizma 1884. godine. Roman kao i čitav Huysmansov opus kombinira naturalističke postupke sa simbolističkim estetskim stavovima te je rijetko znakovit primjer isprepletenosti tih dvaju pravaca koji se ne ukidaju,

³³ *Zlatne stube, Laus amoris, Andromeda, Viviane* neke su slike koje Wilde spominje

³⁴ Oscar Wilde, *Ocvat ...*, 2009., str. 43.

³⁵ Ljubo Babić, ilustracije za *Mladi kralj i druge pripovijesti*, Oscara Wildea u nakladi Mirka Breyera, Zagreb, 1918. i kasnije *Slika Doriana Greya*, Beograd: Savremena biblioteka, 1920.

već u mnogim umjetničkim djelima postoje istodobno. Osim Huysmansove poetike koja čini samu esenciju dekadentne struje, pri čemu su artificijelnost, eskapizam i pasatizam znakovite kategorije simbolizma, ovaj je autor popularizirao Gustavea Moreaua te Odilona Redona, koji su uz Pierrea Puvis de Chavannesa u temeljima simbolizma. Na zidovima des Esseintesove kuće Huysmans *vješa* slike Moreaua, Goyine bakroreze i akvatinte te vizije Odilona Redona. Osim sadržajno, Huysmansov roman je i formalno te načinom kompozicije utjecao na razvoj simbolizma. Stilskim postupcima nizanja detaljnih opisa i redanja egzotičnih fraza, napuštanjem mimetičkog podražavanja, gdje riječi gube značenje postajući oblikovni stilski elementi za sebe, strojnim opisima halucinacija bez emotivnog uživanja te kritičkog opisivanja, pri čemu se miješaju znanstveni diskurs i literarni pristup Huysmans je inaugurirao niz radikalnih elemenata koje usvajaju i simbolisti u svojim slikarskim strategijama.

»...istina je da Gustave Moreau ne potječe ni od kojega. Bez istinskih prethodnika, bez mogućih nastavljača, on je u suvremenoj umjetnosti ostao jedinstven. Vraćajući se etnografskim vrelima, izvorima mitologije, čije je krvave zagonetke uspoređivao i odgonetao, skupljajući ih i stapajući u jednu jedinu razinu legende potekle s dalekog istoka i preobražene vjerovanjima drugih naroda on je opravdao svoje arhitektonske mješavine, svoje raskošne i neočekivane amalgame tkanina, svoje obredne i mračne alergije izoštrene nespokojnom jasnoćom jednoga posve modernog neurotizma i ostao je zauvijek bolan, progonjen simbolima nadljudskih izopačenosti i ljubavi, božanstvenog obeščašćenja, izvršena bez zaborava i bez nade. Ima u tim očajničkim a stručnim djelima neke osobite čarolije, neke čarobnosti koja vas potresa do srži, poput magije nekih Baudelaireovih pjesama, pa čovjek ostane zabezeknut, zamišljen, zbunjen tom umjetnošću koja prelazi granice slikarstva i posuđuje od umjetnosti riječi njezine najsuptilnije evokacije, od umjetnosti klesanja najčudensije krhotine, od umjetnosti brusaca i rezbara najizvrsnije finese...«³⁶

Autor des Esseintesovog portreta je Odilon Redon³⁷ koji je Huysmansa upoznao u Mallarmeovom salonu³⁸. Redonova djela Huysmans je također uvrstio u roman *Protiv struje*. Redonov misteriozan svijet ostvaren na rubu apstrakcije inspiriran je književnim djelima simbolizma od Flaubertovog *Iskušenja sv. Antuna*, do književnosti Edgara Alaina Poea i Charlesa Baudelairea. Fitomorfni i biomorfni motivi nastali su pod utjecajem znanstvenih

³⁶ Joris Karl Huysmans, *Uz dlaku*, Zagreb: Naklada Jurčić, 2005. str. 56 – 67.

³⁷ Nazvan *Mallarmeom slikarstva* (Maurice Denis. Bio je to Mallarme slikarstva!“ prema Filip Žilijan, *Simbolisti*, Beograd: Izdavački zavod JUGOSLAVIJA, 1978, str. 42.

³⁸ Mallarme je utorkom u svom stanu u Parizu tijekom 1880-ih održavao umjetničke i književne kružoke

otkrića mikrobiologije³⁹ i teorija o porijeklu vrsta Charlesa Darwina (1809. – 1882.). Redonovi stavovi o umjetnosti sažeti su posthumno u zbirku tekstova *Samome sebi*.⁴⁰

Pri procesu kreativnog čina umjetnik osjeća razdiranje u želji za što potpunijim izražavanjem. Pristup stvaralaštvu započinje opisivanjem prirode i direktnim kopiranjem iz nje, tj. mikroskopskom metodom ulaženja u srž stvari. Taj postupak pobuđuje potom kreativne procese imaginacije pa umjetničko djelo nastaje kao rezultat te preradbe. Motiv iz prirode fermentira u umjetnikovoj mašti ostvarujući se kao imaginativni pandan.⁴¹

Belgijski dramatičar Maurice Maeterlinck pružio je teorijske osnove razvoju iznimne linije belgijskog slikarskog simbolizma. U članku u časopisu *L'Art moderne* (24. 4. 1887.) napisao je da je poimanje simbola u simbolističkom pokretu suprotno od poimanja simbola u klasičnoj upotrebi. Umjesto da polazi od apstraktnog ka konkretnome (Venera otjelovljena u skulpturi prikazuje ljubav), polazi od konkretnoga k apstraktnom, od »onog što vidimo, slušamo, osjetimo, kušamo ili opipamo do evokacije ideje«. Ključna je riječ *sugerirati*, a ne *opisati*.

Navedeni i citirani kritički te književni tekstovi svojevrsni su hibridi koje možemo promatrati kao intimne prozne zapise, ali i univerzalne eseje, kritike ili programe. Kroz dihotomiju znanstvenog i umjetničkog pristupa, formira se dijalektika koja postaje princip u sižejnem i tehničkom smislu.

Tekstovi Gautiera, Baudelairea, Wildea, Denisa i Maeterlincka simptomi su duhovnog ozračja europskoga simbolizma te su u svoje vrijeme bili prevođeni i citirani diljem Europe, diseminirani putem tiskovina i raznih glasila, a bili su poznati i umjetnicima, književnicima i kritičarima epohe u Hrvatskoj.⁴² Za umjetnike simbolizma tipično je da uz slikarski opus stvaraju i književni, pokušavajući na neki način verbalizirati estetske stavove manifestativnim tekstovima,⁴³ prodrijeti u unutrašnjost i podsvijest dnevnicima ili pismima.⁴⁴ Ti će tekstovi

³⁹ Redonov je prijatelj iz mladosti bio Armand Clavaud, botaničar iz Bordeauxa

⁴⁰ Odilon Redon, *A Soi – même, Notes sur la Vie, L'Art et les Artistes*, Paris, Henri Floury, 1922.

⁴¹ ...the direct copying of reality, the attentive reproduction of the objects of external nature in her tiniest, most particular and most accidental aspects. After making an effort to copy in minute detail a pebble, a blade of grass, a hand, a profile...I feel a mental stimulus that makes me want to create, to allow myself to represent the imaginary. When I am so imbued, nature becomes my wellspring, my yeast, my ferment. [...izravno kopiranje stvarnosti, pažljiva reprodukcija objekata vanjske prirode u njenim najmanjim, najspecifičnijim i najudaljenijim aspektima. Nakon što sam pokušao u minutu kopirati šljunak, travu, ruku, profil ... Osjećam mentalni poticaj na stvaranje, dopustiti da sebi predstavim imaginarno. Kada sam time obuzet, priroda postaje moj izvor, moj kvasac, moje vrenje...] prijevod autorice po engleskom prijevodu francuskog izvornika iz: Henry Dorra, *Symbolist Art...*, 1994., str. 56.

⁴² Ova se imena spominju u domaćim kritičkim tekstovima na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Matoš posvećuje Baudelaireu esej u nastavcima 1904. godine. Usp. Matoš, Antun Gustav. *Baudelaire*, u: Izbor iz djela (priredila: Vesna Frangeš), Zagreb: Školska knjiga, 1993., str. 284 - 306.

⁴³ usp. James McNeill Whistler, *Ten O'Clock Lecture*, 1885., Ferdinand Hodler, *Misija umjetnika*, 1897.; Edward Munch, *Manifest Saint – Cloud*, 1889. – 1890.; Joséphin Peladan, *Materijalizam u umjetnosti*, 1881.

⁴⁴ Vincent van Gogh, *Pisma bratu*, 1872. – 1890., Edward Burne – Jones, *Pisma obitelji*, 1854.

ovisno o njihovoj refleksiji na hrvatski simbolizam biti detaljnije spomenuti vezano uz posebne segmente u hrvatskom slikarstvu.⁴⁵

2.1.3 Suvremeni teorijski pristupi europskome simbolizmu

Obnavljanje interesa za simbolizam u 20. stoljeću potaknuto je nadrealizmom koji se često tumači kao odjek tog devetnaestostoljetnog pokreta i njegova posljednja razvojna faza unutar avangardnih umjetnosti. Tijekom i poslije Drugog svjetskog rata obnavljanje interesa za simbolizam uzrokovano je otporom francuskih estetičara njemačkoj okupaciji, pri čemu se simbolizam uzima kao izvorno francuska autohtona umjetnička strategija, ističući suprotnosti *l'art pour l'artističkog* pristupa naspram dominacije realizma u Njemačkoj umjetnosti, ali i soc-realizma u istočnoj Europi i Rusiji.⁴⁶ Upravo anti-pozitivističko stajalište prema sadržaju te anti-iluzionističko prema formi čini ovaj pravac pogodnim za oponiranje ideološki motiviranoj ratnoj i poslijeratnoj umjetnosti. Stoga se u prvim desetljećima interpretacije simbolizma ovaj povijesni pravac tumači ekskluzivno na području Francuske, Belgije te nordijskih zemalja, a njegov razvoj tumači utjecajem engleskih umjetnika predrafaelitskog bratstva i esteticizma. Kontekst obola zemalja njemačkog govornog područja, a kasnije i slavenskih zemalja, razmatra se u kasnijim desetljećima.

Nakon Chasséove knjige o francuskom simbolizmu nastale odmah po završetku Drugog svjetskog rata 1949. godine, Michel Florisoone izdaje prošireni katalog djela izložbe o Eugèneu Carrièreu (1849. – 1906.) i francuskom simbolizmu.⁴⁷

Ullrich Christoffel u knjizi *Mallerei und Poesie* razvija novu osnovu za reviziju simbolizma kroz međusobnu povezanost književnosti i slikarstva.

Za našu recepciju simbolizma značajna je prva sinteza pravca, Hofstätterova knjiga *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*.⁴⁸ Prema Hofstätteru simbolizam je prisutan u zemljama zapadne Europe kao opozicija kroz cijelo 19. stoljeće. Njegovo određenje simbolizma kao umjetničke opozicije spram građanskih vrijednosti i estetike razlikuje tri faze koje se javljaju kao opozicija kroz cijelo 19. stoljeće.

Prvu fazu povezujemo s romantizmom u kojem imaginacija i slobodna stvaralačka fantazija prkose akademiji i akademizmu te građanskom racionalizmu u estetici, religiji i moralu.

⁴⁵ Primjerice, umjetnost švicarskog slikara Ferdinanda Hodlera utjecala je na rani opus Joze Kljakovića i Mirka Račkoga pa će se u okviru njihova simbolističkog opusa navesti i glavne odrednice Hodlerovih estetskih stavova.

⁴⁶usp. Charles Chassé, *Le mouvement symboliste dans l'art du XIX siècle*, Pariz: Libraire Fleury, 1947.

⁴⁷ *Eugène Carrière et le Symbolisme*, Pariz, Orangerie des Tuileries, autor: Michel Florisoone

⁴⁸ Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln: DuMont Verlag Schauberg, 1965.

U drugoj se fazi umjetnost simbolizma suprotstavlja realizmu i naturalizmu, dok u razdoblju *fin-de-sièclea* dekadentna umjetnost prkosi građanskom moralu baveći se prirodnim i duboko sakrivenim porivima čovjeka.

Hofstätterov osnovni kriterij za određivanje simbolizma polazi od istovrsnosti tematskih i motivskih preokupacija. Temelji se na korelaciji slikarskih tema s književnošću. Ne poštuje kronološku determinaciju simbolizma posljednjim desetljećima 19. stoljeća i prvim 20. stoljeća već u simbolizam uvrštava i ranija djela, primjerice djela Francisca de Goye iz 18. stoljeća.

Prema Hofstätteru simbolizam nije stil već ikonografija koja objedinjuje istovrsne kulturne koncepte, stavove i pozicije. U kronološkom periodu determiniranom krajem 18. stoljeća do dvadesetih godina 20. stoljeća autor pronalazi zajedničke preokupacije: fascinaciju smrću i seksualnošću, motivom *femme fatale*, uočava fetišizam kose, nostalgiju za prošlošću te suprotstavljanje progresu. Manjkavost Hofstätterovih polazišta jest što istovrsne teme uključuju razna djela od sentimentalnog akademizma do apstraktnog sintetizma. U knjizi *Idealismus und Symbolismus* iz 1972. godine istovrsnim pojavama u sadržaju djela Hofstätter tumači simbolizam u grafičkoj umjetnosti.

Simbolizam je prema Hofstätteru jedna od tendencija koje se javljaju unutar Jugendstila koju analizira u knjizi *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*.⁴⁹ Antinaturalistički i antipozitivistički stav Jugendstila Hofstätter uparuje s Jugendstilom kao alternativnom tradicijom akademizmu. Tumači ga kao stav protiv slikanja pred motivom te tendencijama realizma i impresionizma da reproduciraju odnosno analiziraju stvarnost. Simbolizam prerađuje motive iz prirode te uz pomoć imaginacije stvara vlastite pandane.⁵⁰ Hofstätter navodi polazišta slikara Emilea Bernarda koji motive iz prirode prerađuje kroz imaginaciju pronalazeći vlastite vizualne znakove. Formalne karakteristike simbolizma poput: plošnosti, nemimetičke boje, sinteze oblika, linearnog načina oblikovanja secesijske arabeske Hofstätter tumači kao karakteristike Jugendstila.

Simbolizam kao tendenciju Jugendstila definira karakterističnim motivskim i ikonografskim preokupacijama subjektivnim, duhovnim i arhetipskim.

Sadržajan pristup definiranju simbolizma naišao je na oponente koji mu pretpostavljaju formalno određenje.⁵¹ Njihov je stav da se definicija umjetničkog pokreta ne može zasnivati

⁴⁹ Hans H. Hofstätter, *Geschichte der Europäischen Jugendstilmalerei*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1969.

⁵⁰ Isto, str. 50.-51.

⁵¹ Zaokret prema formalizmu u pristupanju simbolizmu desio se objavljivanjem tekstova američkih znanstvenika u posebnom izdanju časopisa *Art Journal* posvećenog simbolizmu 1985. godine

na zajedničkoj ikonografiji i dijeljenju istog stava prema životu jer umjetnici istog životnog uvjerenja mogu imati različite stavove o pojavnosti, formi i funkciji umjetnosti. Taj je pristup omogućio panteon simbolike znatno proširen šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća. Studij zajedničkih motiva na prijelazu stoljeća dovest će do stava i polazišta pojedinih grupa, ali oni su socijalne i kulturne kategorije, ne artističke.

Prema Reinholdu Helleru⁵² svođenjem simbolizma na skupinu umjetnika koji slikaju slične ili istovrsne motive (literarne u ovom slučaju) falsificiraju se složeni tijekovi povijesnog razvoja. Za razliku od Hofstättera Robert Goldwater⁵³ nastojao je primijeniti formalne kriterije u procesu identificiranja pravca upotrebljavajući Aurierov koncept *idealizma* i *idejizma* te zahtijevajući antinaturalistički pristup sadržaju ali i formi! On promatra simbolizam kao jednu od tendencija idealizma i esteticizma na kraju 19. stoljeća. Inovacije u subjektivnoj umjetnosti žele izraziti ideju kroz figuralnu reprezentaciju. No, za to postoje dvije različite strategije: jedna koja kroz iluzionizam razvija povratak alegoriji i mitu (*thought – painting, Gedankmalerei*) te druga koja propituje potencijal sadržaja komuniciran putem forme te pronalazi maniru slikanja koja inovira površinu slike. Umjetničko djelo egzistira vlastitim životom i zakonima. Tu drugu tendenciju koja formom i sadržajem prkosi naturalizmu Goldwater poistovjećuje sa simbolizmom. Goldwaterova teorija temelji se na Aurierovoj premisi »Umjetničko djelo je nova egzistencija«.

Antipozitivističko stajalište prema sadržaju, antinaturalističko prema formi u simbolizam uključuje primarno djela francuskih i belgijskih te nordijskih umjetnika simbolizma, posebice onih koji su slijedili sintetizam grupe slikara *Pont Avena* te umjetnost pionira simbolizma Moreaua, de Chavannesa i Denisa.

Mogli bismo ustvrditi da u posljednjoj četvrtini 20. stoljeća bilježimo dva suprotna pristupa uvjetno svedenih pod pojmovima *formalan* i *sadržajan*.

Hofstätterovi sljedbenici simbolizam tumače kao razvojnu fazu u slijedu pokreta okrenutih prošlosti i literarnim sadržajima te refleksivnim temama i generalno duhovnim sadržajima.

Tu liniju slijedi knjiga *Les Symbolistes* Philippea Julliana⁵⁴ koja objedinjuje francuske, engleske i belgijske umjetnike simbolizma, navodeći obilato književna djela kao izvore inspiracije slikarima.

⁵² Reinhold Heller, »Concerning Symbolism and the Structure of Surface«, u: *Art Journal*, New York: College Art Association, 45(1985.), br. 2, str. 146-153.

⁵³ Robert Goldwater, »Symbolic form – Symbolic content«, Acts of the International Congress of the History of Art, Vol. 4, 20, New Jersey: Princeton Univ., 1963., str. 91 – 133. i *Symbolism*, New York: Icon editions, 1979.

⁵⁴ Prvo izdanje u nakladi Phaidon Press Ltd., London izašlo je 1973. godine, dok je 1978. na srpsko-hrvatskom jeziku izdao knjigu Izdavački zavod „Jugoslavija“, Beograd

Prema Jullianu simbolizam je poetsko i jednostavno slikarstvo koje se razvilo kao reakcija na virtuozno slikarstvo akademske tradicije *Salona* te na težnju slikara *Salona* da vjerodostojno zabilježe stvarnost. Imaginarno je u simbolizmu pretpostavljeno stvarnom. Carl Yoris Huysmans, Marcel Proust i Oscar Wilde kreirali su estetske postulate simbolizma, dok su slikari Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau i Odilon Redon njegovi preteče. Jullian donosi pregled književnika, filozofa koji su svojim djelima pružali izvore slikarskome simbolizmu te analizira međusobno preuzimanje tema među engleskim, belgijskim i francuskim protagonistima pokreta.

Bitna odrednica Jullianova djela je da inspiraciju simbolizma nalazi u književnosti. Njegove su teorijske premise utjecale na izbor djela za izložbu *Francuski slikari simbolizma: Moreau, Puvis de Chavannes, Redon i njihovi sljedbenici* održanu 1972. u Londonu.⁵⁵ Isti je autor napisao i knjigu *Dreamers of Decadance*⁵⁶ nekoliko godina kasnije. Proširujući opseg proučavanja umjetnika simbolizma i na zemlje izvan primarnih izvorišta, Jullian na kraju knjige navodi antologiju simbolističkih tema preuzetih iz književnosti.

Sukus ovakvoga pristupa simbolizmu izložba je održana 1976. godine pod pokroviteljstvom ICOM-a *Le Symbolisme en Europe*.⁵⁷ Osamdesete godine revidiraju popise umjetnika uključenih u pravac. Posebno je izdanje časopisa *Art Journal*⁵⁸ iz 1985. godine posvećeno simbolizmu baveći se upravo načinima određivanja kriterija za pristup simbolističkome djelu, zagovarajući strože formalne tj. kronološke i stilske odrednice. Simbolizam je pravac posebne vrste sadržaja, ali i subverzivnog odnosa prema formi. U tekstu Reinholda Hellera *Concerning Symbolism and the Structure of Surface*⁵⁹ Hofstätterov ikonografski pristup zamjenjuje se adekvatnijim Goldwaterovim formalnim kriterijima za određivanje simbolizma, zahtijevajući povratak polaznim premisama Alberta Auriera. Revolucionarno u Hellerovom tekstu je što autor uočava specifičnu distinkciju unutar pravca, a tiče se odnosa slikara prema samoj slikarskoj materiji. Analizirajući specifičnu upotrebu slikarskih tehnika te sklonost ka kombiniranju istih, ali i negiranju karakterističnih kvaliteta tradicionalnih tehnika štafelajne slike, Heller definira slikarsku površinu kao svojevrsnu metateksturu umjetničkog djela. Materijal postaje nositelj izražajne funkcije snažnije od pojavnosti stvari na slici. Ta je

⁵⁵ Hayard Gallery, London; Walker Art Gallery, Liverpool, autori: Geneviève Lacambre, Alan Bowness i Philippe Jullian

⁵⁶ Philippe Jullian, *Dreamers of Decadance*, New York: Praeger, 1975.

⁵⁷ *Le Symbolisme en Europe*, Rotterdam: Museum Boymans – Van Beuyningen; Brisel: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Baden Baden.; Staatliche Kunsthalle, Pariz: Grand Palais, autori: H. Hofstatter, F. Rusolli, G. Lacambre, 1976.

⁵⁸ *Symbolist Art and Literature*, *Art Journal*, 45 (1985), br. 2, College Art Association, New York

⁵⁹ Reinhold Heller, »Concerning Symbolism and the Structure of Surface«, u: *Art Journal*, 45(1985.), br. 2, 146-153.

kvaliteta, specifična inovacija pravca, tj. polazište u pristupu simbolizmu kao prvom koraku k slikarskoj apstrakciji, njegov smjerokaz za avangardne pokrete. Autor analizira Gauguinovu tehniku (*chalklike surface*)⁶⁰ te Degasov pristup slikarskome platnu (*unprimed canvas*) kao svojevrsnom dijalektičkom polju gdje je napetost između uljanih boja, tempera, pastela ili kreda ključni element ostvarivanja artificijelnosti naglašavanjem materijalnih svojstava slike. Isti pristup Heller elaborira i u Munchovom slikarstvu koje također kombiniranjem raznih slikarskih tehnika ostvaruje specifičnu dijalektiku slikarske površine u vrijeme kada napušta realizam.⁶¹ Belgijski simbolist Fernand Khnopff slikao je izravno na drvenoj ploči, pri čemu su oblik, površina i vrsta drva igrale značajnu ulogu. Trend koji uvodi je pokrivanje platna staklom, prema autoru teksta – ne radi konzervacije djela, već kako bi postigao efekt dvostruke slike, tj. određene začudnosti koja se postiže zrcaljenjem. Metaforično, umjetnost je svijet iza vidljivoga materijalnog svijeta.⁶²

Heller zaključuje kako je simbolizam ustanovio dijalektičku vezu između sadržaja i materijala kojim se konstruira. Time umjetničko djelo postaje doslovna materijalizacija ideje oblikovanjem i modeliranjem, a proces kreacije i spoznaje stalna dijalektika između materijalne manifestacije i duhovnoga značenja.⁶³

Posebno izdanje časopisa *Art Journal* kroz tekstove stručnjaka, bibliografiju simbolizma i problematiku njegove definicije otvara sasvim nove mogućnosti interpretacije uključivši u svoju analizu proces i povijest nastanka određenog djela, njegove formalne karakteristike i etimološke determinante.

Sinteze simbolizma u 21. stoljeću na neki način spajaju oba pristupa: sadržajni i formalni, baveći se više kontekstom nastanka pravca. Takva je i knjiga Michaela Gibsona⁶⁴ koji pojavu simbolizma tumači kroz društveni kontekst industrijalizacije u katoličkim zemljama. Prema Gibsonu socijalna transformacija koju donosi industrijska revolucija, kao i feudalno društvo koje uzmiče pred prodorom buržoazije, poljuljale su uvriježene reprezentacije svijeta u umjetnosti. Ljudi istrgnuti iz rodnog zavičaja, migracije iz sela u gradove zbog veće potrebe za ljudskim resursima potaknuli su anksioznost pri nesnalaženju u novom okolišu, koja se komunicira kroz umjetnost. Pozitivistička analiza negira nekoliko razina stvarnosti koje je podrazumijevala kršćanska tj. katolička koncepcija o nevidljivom Božanskom. Logika

⁶⁰ isto, str.148.

⁶¹ isto, str. 149.

⁶² isto, str. 150. – 151.

⁶³ isto, str. 152.

⁶⁴ Michael Gibson, *Symbolism*, Köln: Taschen, 2006.

znanosti, industrije i tržišta mogla je zadovoljiti praktične potrebe društva, no duhovne su potrebe ostale neutažene.

Simbolizam je nastao kao trajna čovjekova potreba za misterijem svijeta koji u racionaliziranoj stvarnosti nestaje. Umjetnik u potrazi za mistikom postojanja ponire u sebe. Na zanimljiv način Gibson elaborira formalne karakteristike pokreta: simplificirajuća divizija prostora, česta slikanja metatekstura (zrak, voda, magla, koprena), kloazonizam, isticanje zavojite sinusoidne linije, odbacivanje mimetične upotrebe boje i deskriptivne linije, paralelizam kao kompozicijsko načelo, repeticija kao sintaktično, simplifikacija prostorne organizacije, kontrastiranje organske i geometrijske morfologije. Gibson motivici simbolizma pristupa kroz kontrastne parove pri čemu simbolisti radije evociraju:

mjesec	nego sunce
jesen	nego proljeće
kanal, usjek, glib	nego planine
kišu	nego plavetno nebo
tugu i nezadovoljstvo	nego sreću
gubitak iluzija o ljubavi	nego ljubavni zanos
impotenciju	nego potenciju
svijest o samoći	nego društvo i socijalizaciju
nostalgiju za izgubljenim svijetom	nego progres
nova težina odnosa muškarca i žene	radije no sklad
oplakivati rođenje u umirućem svijetu	nego radost življenja
melankoliju i pasatizam	nego projekciju buduće nade

Prema Gibsonu slikari se mogu nazvati simbolistima iz nekoliko razloga: zbog sadržaja njihovoga djela, zbog formalnih karakteristika, kao i zbog obje značajke. U široj definiciji objedinjuje sve umjetnike koje primarno ne zanima realizam i njegov vid prezentacije.

Razlikujući ga od romantizma navodi svjetonazorske promjene koje utječu i na ikonografiju slike. Romantizam prikazuje svijet snova, no u simbolizmu je on enigmatski. U simbolizam uključuje obol slavenskih zemalja: Poljske, Češke, Slovačke i Rusije te Mediterana, tumačeći pojavu simbolizma redovito kroz društveno-politički kontekst u svakoj pojedinoj sredini.

Simpozij i mrežna platforma *Redéfinir le Symbolisme Européen*⁶⁵ najnovije su inventure pravca koji je u novom tisućljeću promatran interdisciplinarno i fenomenološki.⁶⁶

Simbolizam se tumači kao pojava u umjetnosti općenito, koja zahvaća sve njene grane od književnosti i glazbe, preko likovnih umjetnosti i kazališta. Temeljno je pitanje znanstvenog

⁶⁵ Znanstveni simpozij: *Redéfinir le Symbolisme Européen*, 13.-14. travnja 2012. Pariz, Musée d'Orsay; Znanstveni simpozij: *Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1910*, 4.-5. listopada 2012. Edinburgh, Scottish National Gallery

⁶⁶ Sekcije simpozija u D'Orsay-u: *Sukladnosti: književnost, kazalište, glazba; Umjetnost identiteta: individualizam i nacionalno: Kontradikcija: znanost i spiritualno; Redefiniranje simbolizma*

skupa i završne platforme je li simbolizam bio koherentan pokret ili serija kulturnih trendova svedenih pod zajednički nazivnik zbog praktičnih razloga. Fenomenološki pristup ishodištima simbolizma, primjerice u Poljskoj⁶⁷ otvorio je nove mogućnosti za definiranje hrvatskog simbolizma.

Rodolphe Rapetti, sudionik i suorganizator znanstvenog skupa autor je knjige *Symbolisme* koja podastire nove valorizacijske pretpostavke pravca⁶⁸. Simbolizam, ponovno otkriven sedamdesetih godina 20. stoljeća, podcijenjen je kao pravac okrenut prošlosti, a inovacije koje simbolističkim tendencijama u posljednjoj četvrtini 19. stoljeća povezuju kraj jedne i početak druge epohe rezultat su, prema Rapettiju, idealizma na kojem se simbolizam temelji, kao utopije koja se suprotstavlja ideologijama novog stoljeća. Individualnost i autonomija u umjetnosti hrabre su intelektualne pozicije u vremenu buđenja socijalnih pokreta, koji zahtijevaju društveni angažman i utilitarnu umjetnost u službi kolektivnog. Kao ključnu preokupaciju simbolista Rapetti navodi strah od nestanka simboličkog značenja slike, zapravo zabrinutost zbog gubitka simboličnog sadržaja u pozitivistički racionaliziranom svijetu te da će slika izgubiti sposobnost simboličnog sugeriranja onostranog i irealnog tj. da će misterija iščeznuti iz svijeta.

Simbolizam se širio putem reprodukcija u časopisima koji na nov način objedinjuju regionalno često udaljene i izolirane umjetnike i sredine. Na taj su način neka djela, poput Böcklinovog *Otoka mrtvih* (1880.) primjerice, postala amblemi umjetničkih sredina i zajednica. Nova dostupnost slike na fotografijama ili reprodukcijama čimbenik je rapidne internacionalizacije pravca.

Rapetti naglašava da su umjetničke intencije i formalne inovacije simbolizma jedan od temelja novih avangardnih pokreta te da je njegovo »idealističko vrelo napajalo brojne struje te navodnjavalo brojne krajolike umjetnosti 20. stoljeća.«⁶⁹ Apstrakcija Kandinskog, Maljevića, Mondriana i Kupke temelji se na spiritualnoj podlozi simbolističkog intelektualnog *spleena*. Nadrealistička polazišta o slici kao jeziku koji posreduje niz asocijacija što izlaze iz podsvjesnoga neovisno od racionalne kontrole iz Bretonovog manifesta⁷⁰ slijede direktno Redonovo oslanjanje na podsvjesno. Nadrealizam jest prema Rapettiju krajnja manifestacija simbolističke subverzije.

Na Rapettijeve postulate, a kao zaključna sinteza formalnog pristupa analizi simbolizma, nadovezuje se knjiga američke znanstvenice Michele Facos *Symbolism Art in Context* koja

⁶⁷ Irena Kossowska, *Between Melancholy and Frenzy: Polish Symbolism and Proto-Expressionism*

⁶⁸ Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, Pariz: Flammarion, 2006.

⁶⁹ isto, str. 303. (prijevod autorice)

⁷⁰ Andre Breton, *Manifeste du Surréalisme*, 1924.

razrješuje brojne nedoumice u definiciji simbolizma brižljivim razmatranjem konteksta pojave pravca.⁷¹ Korijeni simbolizma vezani su uz subverzivan stav prema strukturi slike kao i konvencionalnim očekivanjima u relaciji između prikazanog⁷² i značenja. Bitna je komponenta simbolizma koja se kristalizira kroz formalni pristup pravcu (Rapetti, Heller) napuštanje mimetičkoga cilja kao vjekovne preokupacije umjetnosti od renesanse na ovamo. Za razumijevanje simbolizma potrebno je proučiti književni, ekonomski, politički i socijalni kontekst koji prati pravac. Facos opisuje filozofski kontekst Schopenhauera i Nietzschea, teozofski Swedenborga, kao i književni Poea, Baudelairea, te Mallarméa i Verlainea te objedinjuje hermeneutička polazišta za tumačenje simbolizma. Ne zanemaruje ni glazbeni kontekst Beethovena i Wagnera. Navodi prethodnike u slikarstvu: James Mc Neil Whistlera, Predrafaelite, Puvis de Chavannesa, Arnolda Böcklina, te Gustavea Moreaua. Simbolizam je inspiriran istim impulsima kao i naturalizam, realizam i impresionizam. Povezuje ih želja da kreiraju slikovni jezik pogodan za podržavanje iskustva modernog doba. Naturalizam, realizam i impresionizam koncentrirani su na pojam moderniteta iskorištavajući njegove emotivne, psihološke i duhovne komponente, dok simbolisti usvajaju različitu strategiju kao odgovor na progresivne promjene. Uvjereni da materijalizam, sekularizacija i egoizam uzrokuju pad i propadanje civilizacije traže bijeg i odgovor u ljudskoj imaginaciji. Facos determinira četiri različite struje simbolizma: ekstrovertiranu pesimističnu struju, introvertiranu pesimističnu struju te ekstrovertiranu optimističnu i introvertiranu optimističnu struju. Pesimističnu struju karakteriziraju teme: dekadencije, degeneracije, hedonizma, bolesti i grada, moderne maskerade, genija, perverzije, ludila, zla i anksioznosti. Optimistična struja simbolizma pronalazi spas kroz metafizičku kontemplaciju (introvertirani), anarhizam (ekstrovertirani), religiju i njene devetnaestostoljetne modalitete – teozofiju i panteizam. Svaki od pojmova Facos potkrjepljuje slikarskim djelima te njihovim filozofskim kontekstom stvarajući tako svojevrsnu osobnu kartu pravca, sintetizirajući ključne preokupacije i njihove formalne realizacije te smještajući ih u neophodan kontekst.

Facos analizira simbolističke strategije u formiranju nacionalnog jedinstva podržavanjem apstraktnih ideja i emotivnih stanja čija je funkcija evocirati zajedništvo, bilo da se radi o prošlosti, tradiciji, jeziku ili budućoj viziji. Posebno je za to pogodna tema krajolika koji zadobivši istodobno i autohtone i univerzalne vrijednosti postaje simbolom nacionalnog identiteta. Na tragu toga, Facos navodi primjere iz Švedske, Češke, Poljske, Norveške,

⁷¹ Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2009.

⁷² isto, str. 4., riječ koja stoji u tekstu je „subject“,

Švicarske, Škotske, Danske i Finske definirajući tako simbolizam kao sveeuropski pokret. Determinante Michelle Facos otvaraju interpretacijske mogućnosti primjenjive na hrvatski simbolizam. Usvojene su i na simpoziju u Edinburghu *Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1910*.⁷³

S knjigom Michelle Facos zaključuje se niz sinteznih pokušaja obuhvaćanja kompleksnih smjernica za određivanje simbolizma U novije doba svjedočimo sve češćim pokušajima uključivanja simbolističkog obola zemalja koje nisu zahvaćene prvim krugom širenja pokreta. Sondiranje pravca vrši se i na dijakronijskoj i sinkronijskoj ljestvici pri čemu su za prvu znakovite obrade simbolističkih strujanja u zemljama bivše Austro-Ugarske monarhije s Bečom kao središtem, a na drugoj sinkronijskoj liniji karakteristično je daljnje analiziranje pravca kroz prizmu esteticizma, orijentalizma ili okultizma kao sastavnica koje se nekim dijelom preklapaju sa simbolizmom tvoreći specifične fenomene u zapadnoeuropskoj umjetnosti *fin-de-sièclea*.

2.1.4 Teorijski pristup europskome simbolizmu kroz regionalnu determinaciju

Ubrzo nakon sintetskih prikaza simbolizma kao sveeuropskog pokreta, pojavljuju se i studije koje obrađuju simbolizam u pojedinim regijama. Godine 1964. u bečkom Künstlerhausu otvara se izložba *Wien um 1900*. koja je označila početak istraživanja značajnog obola bečkih umjetnika, ali i austrijskih književnika, skladatelja i filozofa simbolizmu.⁷⁴ U Grand Palaisu (Pariz) 1972. godine organizirana je izložba pod naslovom *Belgijski slikari imaginarnog*, dok je njemački simbolizam na čelu s umjetničkom ličnošću Maxa Klingera obrađivan od osamdesetih godina 20. stoljeća.⁷⁵ Zasebno se analizira i simbolizam skandinavskih zemalja.⁷⁶ U posljednje vrijeme simbolizam je postao povijesnom sastavnicom u razvoju umjetnosti gotovo svih zemalja zapadne Europe.

⁷³ Edinburgh, Scottish National Gallery, Znanstveni simpozij: *Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1910*, 2012.

⁷⁴ Uz temu Beča te specifičnog kulturno-povijesnog trenutka oko 1900. kada se rađa umjetnost secesije i simbolizma važno je spomenuti slijedeće izložbe: 1985. *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930.*, Künstlerhaus Wiena, autori: Carl F. Schorske, Robert Waissenberger, Hans Hollein, Marian Bisanz-Prakken; 1986. *Vienne 1880-1938 L'Apocalypse joyeuse*, Musee National'd Art Moderne, Centre Georges Pompidou, autori: G. Régnier, C. Beret, R. Guidot; 1986. *Vienna 1900*. MOMA, New York, autor: Kirk Varendoe, 2013. *Decadence – Aspects of Austrian Symbolism*, Galeria Belvedere, Beč, autori: Alfred Weidinger, Marcus Fellingner te knjiga: Marian Bisanz-Prakken, *Heiliger Frühling Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, Beč, München Christian Brandstätter Verlag, 1999.

⁷⁵ izložba: *Max Klinger 1857-1920: Malerei, Graphik, Plastik – Werke aus dem Besitz des Museums Bildenden Künste, Leipzig und der Graphischen Sammlung Albertina*, Wien, 1982.-1983.; *Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870-1920*, Frankfurt: Schirn Kunsthalle, Birmigham: Birmigham Museum and Art Gallery, Stocholm: Prins Eugen Waldmarsudde, autori: Ingrid Ehrhardt, Simon Reynolds, 2000.

⁷⁶ 1982. *Northern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Brooklyn, The Brooklin Museum

2.2. HRVATSKA POVIJEST UMJETNOSTI I SIMBOLIZAM

2.2.1 Manifestni i kritički tekstovi iz vremena nastanka i razvoja simbolizma u Hrvatskoj

2.2.1.1 Uvod

U posljednjem desetljeću 19. stoljeća kritički tekstovi u Hrvatskoj intonirani su slično kao i europski, no s desetljećem zakašnjenja. Uglavnom se temelje na suprotnostima naturalizma i simbolizma razumijevajući simbolizam kao reakciju na krutost realizma ili naturalizma. U početku se kritički osvrti odnose na liriku romantično-simbolske orijentacije i prozu introspektivnog diskursa kakvu će kreirati mladi književnici, a koja postepeno zamjenjuje stilski izraz ilirizma s početka stoljeća, protorealizma Augusta Šenoe ili Novakovog, Kumičićevog i Gjalskijevog realizma. Maksime *Prosvjetom k slobodi* (J. J. Strossmayer) i *U ime sloge a na korist naroda* zamjenjuje vapaj za autonomijom umjetničkog stvaralaštva koji se može poistovjetiti s krilaticom bečke Secesije *Vremenu njegova umjetnost, umjetnosti njezina sloboda* (Ludwig Hevesi). U situaciji dokinutih osobnih sloboda, s prezirom naspram aktualnih političkih prilika mladi književnici grade *umjetne svjetove*⁷⁷ teško razumljive starijoj generaciji odgojenoj na romanima Tolstoja i Dostojevskog s idejom umjetnosti za narod ilirskoga perioda. Manje ili više upućeni tekstopisci odobravaju ili osporavaju dekadentne tendencije u hrvatskoj književnosti, imenujući ih raznovrsnim terminima: dekadentizam, idealizam, spiritualizam, misticizam. Kao reakcija na nepoznavanje suvremenih tijekova europske umjetnosti, trudeći se obrazložiti potrebu za novim pristupom umjetničkome stvaralaštvu, u svim segmentima tadašnjeg društva nastaje nekoliko tekstova koji imaju karakter objavljenog programa, a zbog deklarativnosti kojom njihovi autori izražavaju svoje estetske stavove mogli bismo ih nazvati i manifestima. Zajednička su im neka opća htijenja poput: težnje za slobodom umjetničkog stvaralaštva, individualnim izrazom, novim likovnim jezikom kao i specifičan odnos prema likovnoj tradiciji koji nije uvijek jednoznačan i lako objašnjiv. Programski su tekstovi često interpretirani te citirani u sklopu povijesno-umjetničkih tekstova o razdoblju moderne. Stoga je fokus istraživanja vezan uz odnos tekstopisaca naspram simbolizma i simbolističkih težnji.

⁷⁷ Vidi: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi: poglavlja iz hrvatske moderne*, Zagreb: Matica hrvatska, 2001.

2.2.1.2 Kritika simbolizma - Ante Petravić, Ladislav Polić i Artur Grad

Književnost simbolizma je prije no likovna umjetnost izazvala reakciju *starih*, u prilog čemu svjedoči rijetki tekst koji izravno polemizira sa simbolizmom te ovaj pojam sadrži i u naslovu: *O simbolizmu*, kojeg u nastavcima objavljuje Ante Petravić (1874. – 1941.) u *Prosvjeti* 1899. godine. On sadrži sve simptome pristupa ovome pravcu u našoj sredini.⁷⁸ Iako analizira francusku književnost simbolizma, ilustrativan je i kao kritička recepcija istovrsnih pojava u hrvatskoj književnosti te likovnim umjetnostima. Prema autorovu mišljenju simbolisti su mistici i dekadenti koji »bulazne u vrućici megalomanije nerazumljive psihološke fraze«. ⁷⁹ U slijedu stilskih mijena Petravić promatra simbolizam kao reakciju na vulgarnost naturalizma. Autor s gnušanjem odbacuje Baudelaireovu književnost: »Baudelaireovog satanizma i nemoralnog pisanja bijaše svak sit.«⁸⁰ Naturalizam izvire iz realizma, a potonji pak iz »sušičavog romanticizma«. Bilo koja kvalifikacija ili *škola* u autora ne nailazi na odobravanje.

Pokušavajući strukturirati tekst u nastavcima na način znanstvenog Petravić elaborira simbolizam pomoću protagonista, razvoja pravca, njegove primjene u poeziji. Istodobno, autor citira kritičke autoritete, radikalne protivnike simbolizma Anatolea Francea (1844. – 1924.) ili Maxa Nordaua (1849. – 1923.).

Petravić objašnjava razvoj simbolizma kroz okupljanje *Bohémiensa*: Corbiérea, Verlainea, Moricea, Mallarméa i Moréasa u kavani *Francois I.* u četvrti St. Michele u Parizu. Tamo su formirali svoje težnje za potpunom slobodom u stihovima, promjenama u ritmu i prozodiji, komponiranju stihova prema načelima muzikalnosti te inzistiranju na ljepoti izvanjske forme, pri čemu je jasnoća misli podređena svemu prethodno navedenom. Najčudnija mu je potreba za sugestijom koja bi trebala zamijeniti deskripciju i time otežati tumačenje pjesničkog djela. »Premda su kultus forme i ljubav od simbolizma po sebi dobri uslovi poezije ipak simboliste svojom pretjeranošću dovedoše poeziju do takve nejasnoće, da se više puta čovjek snébiva nad njihovim pjesmama, ne znajući da li ima posla sa zdravim ili pametnim ljudima ili to pišu u bulažnjenju.«⁸¹

⁷⁸ Ante Petravić, »O simbolizmu«, u: *Prosvjeta*, 7(1899.), br. 2, str. 53 – 66.; br. 3., str. 95 – 98.; br. 4., str. 120 – 124.; br. 5, str. 155 – 158.; br. 6., str.187 - 190.

⁷⁹ Isto, str. 2, autor članka citira misli Ante Tresića Pavičića iz putopisa *Po moru* iz 1897. godine o književniku Gabriele d'Annunziu

⁸⁰ isto, br. 3, str, 95.

⁸¹ isto, br. 4., str.122.

U nastavku opisuje postupak simbolističkog sugeriranja na slijedeći način: »Simbolista će da ti prikaže gustu i neprohodnu šumu. Dobro je. Ali on ti ju ne će opisati, on će te svojom umjetnosti dovesti do istog cilja, do kojega su te prije dovadjali prostim opisivanjem drugim načinom. On će ti predstaviti riječima grozu koja te spopada, kad ugledaš veliku i gustu šumu. U njegovim ćeš stihovima čuti, kako muklo šumori lišće po šumi.«⁸²

Prema autorovu mišljenju, pjesnici koji se pozivaju na simboliku riječi pate od nedostatka ideja. Najčudnija mu je simbolistička težnja za sugeriranjem, kad je već poezija sama po sebi zaodjenuta velom te misao nikad nije *gola*.

Pozitivno kod simbolizma je da je stao na put »prostačkome naturalizmu« te da je potkopao materijalizam. Odobravajući uvrede Anatolea Francea na račun simbolista (»Simbolizam me zapanjuje. Ja držim njihovu pojavu bolešću«) te Maxa Nordaua koji je simboliste nazivao izrodima, poremećenima i dekadentima Petravić nastoji diskreditirati inovativnost pravca.

Nastojeći ipak zauzeti neutralnu poziciju trezvenog analitičara u obranu simbolizma navodi promišljanja Ferdinanda Brunetièrea (1849. – 1906.) u smislu kompariranja simbolizma s aleksandrijskom umjetnošću te epikurejskom znanošću. U tom svjetlu simbolizam je tendencija koja započinje nov idealizam u umjetnosti.

Petravićev meritum je Aristotelova *Poetika*, a korektivi racionalne alegorije u Danteovoj *Božanstvenoj komediji* ili Preradovićevu *Tajanstvenu tesaru*. Namjera je njegova teksta demistificirati i diskreditirati simbolizam kao pokret koji sugerira skrivena značenja, te pobuđuje osjetila specifičnom strategijom komponiranja pjesama.

Na sličan način o Paulu Verlaineu i simbolistima piše Ladislav Polić (1874. – 1927.) u *Viencu* iste godine.⁸³ Polić uz simbolizam u pjesništvu Mallarmea i Gustava Kahna⁸⁴ spominje i simbolizam koji se u slikarstvu manifestira kao povratak *Prerafaelitima*, a u glazbi kultom Wagnera. Simbolizam se razvio iz poezije *Parnasovaca*, pjesnika sroka i bogatstva stihova. Prema Polićevu mišljenju simbolisti su »pjesnici pjesama s čudnovatim napisima, koje treba da razumiju nešto drugo no što kazuju, a kada tamo ne znaju ništa. Sadržaj je sporedna stvar, dok je simbolizam vrsta spiritualističke reakcije. (na naturalizam, op. aut.).

Prema vokabularu Polićeva teksta lako je zaključiti da je poznao osnovne teorijske pristupe Moréasa i Auriera te Baudelaireove estetske stavove. Zanimljivo je da i on, kao i Petravić, navodi Preradovićevu pjesmu *Starac klesar* kao primjer racionalne primjene simbola i alegorije u poeziji.

⁸² isto br. 4., str.122.

⁸³ Ladislav Polić, »O Paulu Verlaineu i simbolistima«, u: *Vienac*, 24 (1897.), br. 2, str. 386-389.

⁸⁴ referentan primjer u tekstu: *Poslijepodne jednog fauna Mallarméa i Nomadske palače*, Gustava Kahna

Indikativni stavovi o simbolistima mogu se iščitati iz teksta Artura Grada (1875. – 1946.), objavljenog u *Mladosti* pod naslovom *Mlada Hrvatska*.⁸⁵ Autor teksta simbolizam promatra kao vrstu snobizma, »simbolisti, dekadenti, diabolici, nietzscheanci, mazohiste, tolstojevci, neoheleniste, budiste, naturiste itd....literarne kaćiperke fin de siècle«⁸⁶

Također i mlada hrvatska književnost prema autorovu mišljenju nosi biljeg snobizma i dekadencije. O simbolistima piše:

»Oni divljaci na koncu naše stare civilizacije imaju tankočutne živce. Oni osjećaju življe od mandarina i izmišljaju stvari koje su izmislili drugi već pred 2000 godina. Za njih ovaj svijet ne postoji. Sve što gledaju oko sebe nisu no simboli.«

Ironizirajući Mallarméovu poeziju i Maeterlinckovu prozu »tapkaju u magli i teturajući grade simbole«.⁸⁷ U jednome odjeljku opisuje simbolizam u slikarstvu: »I što je još najčudnije našli su slikara i kipara koji jednako sanjare i jednako vide. Pak rišu žute ljude neizmjereno bolnoga lica, duge kose, s životinjskim nogama koje plešu po zemlji dok se glava skriva u magli. Pak rišu ljubičaste djevojke sasvim kratkoga tijela, a nogu dugih koje se gube u vječnost. Tanke su u pasu, kosa im se ko od straha priljubila uz tjeme – a oko njih lete ptice i leptiri, piramide i sfinge...Pa kad čovjek uzme u ruku *Jugend* ne bi nikada mislio da taj list izlazi na našem planetu – već tamo negdje na Veneri ili Marsu.«⁸⁸ Na kraju teksta, nakon prosede o simbolistima koji *u pari Absinta* stvaraju nerazumljivu umjetnost u kafeu *Procop* ili *Casé des Decadens* pomirljivo zaključuje: »A ima ipak nešto novo u onom nervoznom drhtanju mladih ljudi. Ima pače nešto energije. I možda danas sutra izidje iz našeg kola još čestita generacija – zdrava – jer se iskušala u bolesti.«⁸⁹

2.2.1.3 Ksaver Šandor Gjalski i Milivoj Dežman – simbolizam kao poetika duše

Simbolizam se kao termin koji će označiti pojave u hrvatskome slikarstvu spominje u tekstovima koje prate izložbene manifestacije posljednjih godina 19. stoljeća, a tekstovi *za* ili *protiv* naturalizma i simbolizma kulminiraju krajem stoljeća u reviji hrvatskih književnika i umjetnika koja je pratila manifestaciju *Hrvatski salon* te je izdana u četiri sveska 1898. godine. Znakovita su dva teksta: uvodnik Ksavera Šandora Gjalskog i tekst Milivoja Dežmana Ivanova: *Naše težnje*. Gjalskijev tekst polazi od naturalističkih premisa, progressa u znanosti

⁸⁵ Artur Grado, »Mlada Hrvatska«, u: *Mladost*, Beč, 4(1898.), str. 177-187.

⁸⁶ isto, str. 178.

⁸⁷ isto, str. 184.

⁸⁸ isto, str. 184.

⁸⁹ isto, str. 187.

koji utječe i na svijet umjetnosti. Modernu promatra kao posljednju fazu evolucije ljudske misli u skladu s razdobljem novih dostignuća koja proširuju spoznajni svijet čovjeka. Izražava pri tom prijeku potrebu za »novim izrazom u umjetnosti«, te umjetničkom slobodom da sam odabire način svog izražavanja.⁹⁰ Kao pripadnik starije generacije književnika koja je stvarala u duhu realizma s oprežnošću odbacuje autoritete bilo kakvih *škola*. Priklanjajući se egzotičnijim razdobljima i predjelima »...uz antiku i egipatska umjetnost, drevno-istočne kulture Kine i Japana« Gjalski sugerira odmak od antičkih uzora u kanonima Grčke i Rima. Dalje nastavlja s pozitivističke pozicije spominjući znanstvene izume poput mikroskopa i teleskopa koji su unaprijedili čovjekovu percepciju prirode. Kada govori o suvremenom čovjeku kao o »čovjeku istančana ukusa i bogato razvijenih nerava« te spominje »sfere harmonije«, on izlazi iz naturalističkih okvira svojega teksta aludirajući na Huysmansovog *Des Essientes*.

Proslovu u *Hrvatskom salonu* Milivoja Dežmana prethodio je članak koji autor u nastavcima objavljuje u časopisu praške grupe *Hrvatska misao*, 1897. godine pod naslovom *O hrvatskim prilikama, potrebama i težnjama*.⁹¹ gdje izražava potrebu za izlaskom hrvatske umjetnosti iz *ilirskoga doba* te zahtijeva autonomiju književnosti i književnoga stvaralaštva. Negodujući radi cenzure kojoj su bila podvrgnuta književna djela osobito pri pitanjima morala Dežman će utvrditi: »No ja sam vidio našu mladež gdje gleda Bukovčevu sliku *Gundulićev san* gdje je barem vrlo živim bojama orisana ljepota. To je dozvoljeno gledati – to je i opet jedan hrvatski specijalitet, da slikari smiju sve reći, kazalište mnogo, a pisana riječ ništa.«⁹² U tekstu *Naše težnje*⁹³ Dežmanovo je polazište antinaturalističko, jer naturalizam ima »neprijateljski stav spram individualizma«. Prevladavajućem realizmu u onodobnoj umjetnosti on predbacuje da želi »zatrti svaki osjećaj za transcendentnim«. Nedostatak interesa za transcendentno simptom je simbolističkih težnji za dubljim i paralelnim značenjima koja nužno moraju biti dijelom umjetničkog promišljanja. Ipak, Dežman termine *simbolizam*, uz *dekadentizam* i *diabolizam*, odbacuje kao zalutale putove umjetnosti upotrebljavajući ih u pejorativnom smislu. Trudi se opravdati težnje mladih izbjegavajući deklaraciju simbolizmom. Razlozi možda leže upravo u neprijateljskom stavu naspram simbolizma koji je bio prisutan u javnosti, a kojeg ilustriraju citirani tekstovi Polića, Petravića ili Grada u *Mladosti*. Istodobno, bilo je to već ipak doba kada simbolisti u Europi gube korak s aktualnom umjetničkom praksom, upavši u zamku

⁹⁰ (Ksaver) Šandor Gjalski, Proslov, u: *Hrvatski Salon*, 1(1898.), str. 1-2.

⁹¹ (Milivoj Dežman) Ivanov, »O hrvatskim prilikama, potrebama i težnjama«, u: *Hrvatska misao*, br.1., 2., 3., 4. Prag, 1897.

⁹² Ivanov (Milivoj Dežman), »O hrvatskim prilikama, potrebama i težnjama«, citirano prema: Milan Marjanović, *Hrvatska moderna*, I. knjiga (1897. – 1900), Zagreb, 1951., str.118.

⁹³ (Milivoj Dežman) Ivanov, »Naše težnje«, u: *Hrvatski Salon*, 1(1898.), str. 8-9.

vlastite nedokučivosti a što odjekuje i u stranome tisku i kritičkim pregledima. Kvalificiranje nove umjetnosti simbolizmom izazivalo bi unaprijed negativne reakcije nadležnih autoriteta. Ipak, Dežman u lukavoj generalizaciji odbacuje autoritet bilo kojeg stila jer moderna umjetnost odbacuje unaprijed zadane okvire škola ili stilova. Iste je godine napisao i predgovor prvom hrvatskom programatskom časopisu *Mladost*. Pod krinkom anonimnosti Dežman zauzima mnogo poetičniji diskurs u kojem otvorenije postulira simbolističko opredjeljenje. »Evo nas u takoj dobi. Ozlojegli, izmučeni, uzrujano tražimo. Kruti realizam umjesto da nas je izbavio dvojbe, još nas je više ogorčio i još smo više zamrzili na svijet. Preplašili smo se krute zbilje i utičemo se snatrenju, uvlačimo se u tajno skrovište duše naše. Pojavila se legenda, vizionarna, mystična. Kao da Swedenborg obilazi zemljom. I mi prisluškujemo toj legendi — mi djeca sa staračkim licem. Sve patnje i kušnje ostavile su trag, sve boli i nade prijašnjih generacija sastale su se u nama. Uzalud se opiremo. Tajne veze vežu nas sa sjenama otaca naših. — A duša naša šapće. U toj živčanoj trzavici, usred patnja i nade digla se nova umjetnost. Nije to stanoviti pravac teoretički konstruiran — ne, nego je to odraz duševne borbe nove generacije. Borba protiv materijalizma u umjetnosti je deviza. Još tapka po tmini, tek ovdje — ondje sine koja zraka novog sunca. Zvali se moderni: symbolisti, dekadenti, impresionisti, itd. jedno im je zajedničko: traže nove ciljeve, idu neutrtim stazama; bilježe svijet. Gube se u tihoj čežnji za novim idealima. Sensitivni, sjetni, gotovo mystici! Na oko čine se slabi, kraj snažnih pojava naturalističkog smjera, no zavirimo li im dublje u dušu, vidimo, da to nije propadanje, nego da su to preteče nove snažne erupcije. Toliko puta je kušalo ljudstvo u titanskom prkosu da juriša svemir, da ga osvoji, i uvijek je pobijegjeno klonulo zemlji. I opet se diže da prodre u otajnost, da osvoji sreću postigav — vječnu ljepotu.«⁹⁴

Tekst obiluje općim mjestima karakterističnima za simbolizam. Usporedba sa Swedenborgom⁹⁵ možda podrazumijeva poznavanje opsežnog djela *Nebeske tajne* (1749.-1756.) u kojem taj filozof raspravlja o postanku svijeta i religiji s Isusom, Mojsijem, Platonom, Danteom. Swedenborgova je teorija o korespondenciji koja fizički svijet opisuje kao vanjsku manifestaciju spiritualnog utjecala na simboliste, najprije Baudelairea.⁹⁶ Dežmanove *Težnje* završavaju stremljenjem ka vječnoj ljepoti.

⁹⁴ *Mladost*, 1. siječnja 1898.

⁹⁵ Emanuel Swedenborg (1688. - 1772.), švedski filozof i teolog. Smatrao je da čovjekovi percepcija, intelekt i imaginacija nisu dostatno razvijeni da bi bili kadri spoznati nadnaravnu prisutnost. U Londonu je 1810. godine osnovano *Društvo Swedenborg* koje je njegove ideje populariziralo putem predavanja i publikacija.

⁹⁶ Baudelairea je sa Swedenborgom upoznao Honoré de Balzac (1799. - 1850.). Njegovo je djelo *Séraphita* (1855.) sasvim u duhu misticizma Swedenborgove filozofije.

Oba teksta iz almanaha *Hrvatskog salona*, Gjalskijev i Dežmanov pripadaju idealističkoj struji u okviru esteticizma upravo u vrijeme kada europska umjetnost već izlazi iz dekadentne faze ovog sveeuropskog pravca. Godine 1902. u *Životu* Dežman će objaviti oštar odgovor na tekstove Jovana Hranilovića i Ivana Krnica o dekadentnim težnjama u hrvatskoj literaturi⁹⁷.

Dekadentstvo je prema Dežmanovom mišljenju posebna *fin de siècle* struja koja stoji u opreci naspram naturalizma. Krnicovoj primjedbi da dekadentna literatura proučava bolesno, prezrelo, blazirano društvo Dežman suprotstavlja tvrdnju da se dekadentstvo ne definira prema objektu opažaja nego po subjektu, tj. po autoru. »Symbolizam« je, prema Dežmanu, nova tehnika. »Symbolista bilo je od vajakada. Goethe u svom Faustu, Byron, Wagner i čitava legija pisaca bili su symboliste. Oni su htjeli nerealni idejni svijet prikazati realnim, osjetnim znakovima. Jednom riječi rabili su symbole. Symbolizam je naskroz liričan. Novi symbolizam razlikuje se od prijašnjeg symbolizma – što on, kad hoće da opiše koji realni događaj – ne pripovijeda ga retoričkim ili realističkim načinom, nego naprosto pripovijeda koji drugi događaj, koji će u čitaocu pobuditi isti osjećaj i dojam kao što bi ga onaj, kojeg je htio prikazati proizveo. Na primjer: pjesniku je umrla ljubovca. Retorički bilo bi da jadikuje, kako je umrla, kako je više neće vidjeti itd. realistički: točan opis njezine smrti i što je on kod toga osjećao – symbolistički: on ne će ni spomenuti smrt ljubavi svoje, on će govoriti kako mu je cvijet povenuo. Razlika između starih i novih symbolista je da jedni traže samo za svoje ideje symbole, drugi za realne događaje.«⁹⁸

Simbolizam je, prema Dežmanu, svojevrsan nastavak romantizma, dok su simbolisti novi romantici, romantici nerava, neodređenih osjećaja koji traže vibraciju nerava – *Stimmung*.

Dežmanova sklonost simbolizmu najvidljivija je u tekstu o Giovanniu Segantiniju 1900.⁹⁹ određivši njegovo sadržajno područje slikarstva kao »grandioznu simboliku«. Prepoznajući važnost unutrašnjega života, Dežman naglašava potrebu iskrenog i individualnog pristupa umjetničkoj kreaciji: »Ona istina koja nije u dušama našim nije umjetnost, te može biti samo slijepo oponašanje naravi, reprodukcija materije. Tek onda kada misao i duša prihvati materiju, kad ju obradi, onda može nastati umjetnina. Djela koja ne djeluju na gledaoca ne vrijede, a tim će više djelovati što ih jače i čišće u čari stvaranja oćuti i proživi.«¹⁰⁰

⁹⁷ (Milivoj Dežman), »Dekadentske težnje u hrvatskoj literaturi«, u: *Život*, Zagreb, 2 (1900), srpanj – prosinac, str. 108. – 111. (Odgovor autora članka na tekst Jovana Hranilovića u *Viencu* i Ivana Krnica u *Narodnim novinama*, Dekadentske težnje u hrvatskoj literaturi, *Narodne novine*, 66(1900.), br. 178, str.1-2.)

⁹⁸ Isto, str.110.

⁹⁹ Milivoj Dežman, »Giovanni Segantini«, u: *Život*, Zagreb, 1 / 1900., str. 25. – 26.

¹⁰⁰ Isto, str. 26.

2.2.1.4 Ivo Pilar – Secesija

Tekst Ive Pilara *Secesija*¹⁰¹ već nominalno ima deklarativan karakter, a zbog svojeg opsežnog pojašnjavanja intencija moderne i status svojevrsnog manifesta. Novi smjer uspoređuje s »tajnom kabalističkom znanosti koja je pristupna samo nekolicini upućenih«. Najveći je problem tadašnje umjetnosti nedostatak ideje »umrla duša, a ostatak tijela je mumija«. Zanimljiv je odnos prema tradiciji koji iščitavamo iz Pilarovog teksta. Secesija se bori protiv slijepog slijeđenja klasičnosti, ipak ne odbacuje antičke zasade, nego im se divi. Razvitak umjetnosti od antičkoga doba do danas uspoređuje s razvitkom čovjeka. Tako je na početku umjetnik baš kao dijete fasciniran vlastitim tijelom i samopromatranjem (grčka skulptura i kult tijela), dok u doba zrelosti primjećuje okoliš oko sebe (prikazivanje vanjske prirode, geometrijska perspektiva u renesansi, razvitak zračne perspektive u baroku), a na kraju čovjekova života primat preuzima duša pa tako biva ili treba biti i u umjetnosti. Prikazivanje poriva ljudske duše veći je izazov od prikaza tijela lijepa čovjeka, a sukladno toj tvrdnji navodi i rijetke koji su u tome uspjeli poput Tolstoja, Ibsena ili Maeterlincka. U Pilarovom tekstu znakovito je da se kategorija slobode poistovjećuje sa slobodom iznošenja duše i osjećaja. Umjetnikova je duša zrcalo u njoj se zrcali sva njegova okolina, na njegov poseban i indikativan način. Naša »dugo zatomljena duša...zakržljala u nama svima u dugom ropstvu i lancima konvencionalizma«. S formalne strane Pilar prepoznaje potrebu moderne strategije za *ujednostavljenjem forme*, također zagovara umjetnost koja bi trebala biti kohezivna sila za cijeli narod. Dakle jednu socijalnu ulogu umjetnosti pristupačnu svim slojevima društva.

Jedan od značajnijih proklamatora modernih ideja Guido Jenny, i sam slikar te član uredništva prvog »artističkog časopisa hrvatske moderne« *Mladost*,¹⁰² napisao je tekst koji objavljuje u nastavcima u časopisu *Život*.¹⁰³ Iz članka je razvidno da Jenny prepoznaje formalne karakteristike internacionalnog simbolizma, boju koja više nema isključivo deskriptivnu funkciju: »Moderne sjene su ljubičaste...« Zagovara također slobodu umjetničkog stvaranja i uspostavljanje komunikacije između djela i publike u kojem o nama ovisi koliko ćemo značenja otkriti. Simptomatično za simbolizam, Jenny u *Mladosti* objavljuje članak o Arnoldu Böcklinu u povodu 70. obljetnice rođenja slikara.¹⁰⁴ Trudi se opravdati Böcklinov idealizam, priklanjajući se strategiji simbolizma nasuprot naturalističkoga opisivanja svijeta. »Ako od slike ne tražimo drugo, već samo da u njoj kao u zrcalu vidimo lice svijeta, - onda je dakako to

¹⁰¹ Izlazi kao članci u nastavcima od I. – V. u: *Vienac*, 30 (1898.), str. 540, 555, 570, 590, 603., te objedinjeni u knjižicu: Ivo Pilar, *Secesija*, Tisak dioničke tiskare, 1898.

¹⁰² Jasna Galjer, *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868 – 1951.*, Meandar, Zagreb, 2000., str. 40.

¹⁰³ Guido Jeny, »Umjetnost našeg vremena«, u: *Život*, 1(1900.), str. 92 – 93.

¹⁰⁴ Guido Jeny, »Arnold Böcklin«, u: *Mladost*, Beč, 3(1898.), str. 122 – 127.

bolja slika što je vjernije oponašanje prirodnih forma. No, ako nam slika treba da prikazuje prirodu u svom čitavom bitisanju i čitavom biću, to mora slika sama da bude čitavim bivstvom svojim nešto u nama živo, tvorno – jer priroda je živa, tvorna. Ogledalo prirode, to je nešto mrtva, nesamostalna ovisno o vanjskoj prirodi, a samo za sebe ne znači ništa – jedino lažnom je formom bez života, bez samosvojnog uzroka i bez razloga nutarnjeg. Prava slika prirode to je pojava života. Ako nam slika, umjetnina, treba da podade svijest bitnosti prirode, to ona mora da bude sama rezultat životne sile, što u prirodi djeluje, rezultat tvorne sile u umjetnika koji hoće da njome udovolji svojoj duši, potrebi srca svog, ne možda samo u težnji za kakovom fantazijom, za pustim idealom, već za izražajem u duši doživljenog djela, onoga, što nije samo želja duše, već gotova činjenica njena života.«¹⁰⁵

2.2.1.5 Vladimir Lunaček – Moderno slikarstvo

Zreliji i vokabularom egzaktniji pristup u tekstu o modernom slikarstvu koji u nastavcima izlazi u *Životu*¹⁰⁶ napisao je Vladimir Lunaček. U povijesnom pregledu geneze modernog slikarstva Lunaček *l'art pour l'art* promatra kao reakciju na pozitivističku doktrinu, kada se umjetnik prestaje pokoravati volji publike i ukusu, a umjetnost gubi dvorski i aristokratski karakter. Determinira slijed stilskih pravaca: klasicizam, romanticizam, historicizam. Prema Lunačeku su pleneristi, impresionisti, poantilisti, koloristi različiti vidovi naturalizma te im je bitno da vanjsku stranu prirode pokažu što vjernije. Njihov princip razlikuje se od misaonosti i osjećajnosti kao i nerveze mlađe generacije koja za razliku od naturalista želi ugraditi sebe u prirodu. Kod naturalista umjetnikovo ja ostaje izvan prikazanog. I on razlikuje *obični simbolizam* od simbolizma koji ne *predočuje* već sugerira osjećaj ljepote, te se obraća elementima slike: bojom i linijom. Navodi protagoniste simbolizma: Moreaua, Böcklina, Burne-Jonesa, de Chavannesa. Osnovni izražajni element simbolizma je linija koja je »kadrija od boje opisati dušu čovjeka«, a težnju simbolizma za pojednostavljenjem komplicirane strukture suvremenog života izvodi iz otkrića japanske umjetnosti i obnavljanja primitivnih težnji u umjetnosti (*trecentista, kvatrocentista i devetnaestostoljetnih nastavljača Nazarenaca i Predrafaelita*). Predviđa problem simbolizma koji se udaljio od prirode. »Simboliste su još sanjari, jer su se od nje (prirode, op. aut.) udaljili, ignorirajući posve život ljudski, a to je ona podloga, na kojoj mora da se razvije svaka umjetnost.«¹⁰⁷ Naše slikarstvo definira sintagmom:

¹⁰⁵ isto, str. 127.

¹⁰⁶ Vladimir Lunaček, »Moderno slikarstvo«, u: *Život*, 2(1900.), str. 160 – 172.

¹⁰⁷ isto, str. 171

historijski idealizam, plenerizam, impresionizam potičući mlađu generaciju da nađe vlastiti izraz i mjesto umjetnika u suvremenom dobu. Za razliku od službenih direktiva *starih* prema trezvenome realizmu, historijskom ili nacionalnome slikarstvu,¹⁰⁸ Lunaček zahtijeva autonomiju vlastita odabira umjetničkog stvaranja. »Za njih (protivnici mladih, op. aut.) su oni slikari uzori hrvatskom umjetniku, koji su već davno reproducirani u ilustrovanim „Unterhaltungsblatima“. To su Piloty svojim ukočenim Germanima, Siemiradzki svojim arheološkim muzejem, Brožik i Matejko svojom kostimiranom historijom.«¹⁰⁹

Lunaček ovdje ističe meritume prema čijoj se slikarskoj poetici usmjeravala mlada generacija. To su ujedno i najčešće spominjani komparativni primjeri u kritičkim prosudbama slikarstva prve generacije domaćih (pseudo) simbolista čije je slikarstvo rastrgano između navedenih uzora i težnje za vlastitim izrazom.¹¹⁰

Lunačekovi stavovi odgovor su na Kršnjavijeve smjernice mladoj generaciji hrvatskih umjetnika. Neprikosnovenost Kršnjavijeva autoriteta, kontroverze koje su pratile autokratsku narav njegova upravljanja sektorom kulturno-umjetničkog razvitka u vrijeme predsjedanja vladinim Odjelom za bogoštovlje i nastavu zahtijevaju izdvojenu obradu. Bio je izniman poznavatelj europskih prilika te dijagnostičar domaćih potreba i pri tome trezven arbitar kulturnoga razvoja, ali i rodoljub s drugačijom vizijom usmjerenom prema europskome zapadu, radije no slavenskome jugoistoku. Središnja je kritička figura u dijakroniji hrvatske moderne likovne kritike, čiji postulati sublimiraju prirodu hrvatske moderne u raskoraku između utemeljiteljskih težnji i progresivnih htijenja. Zbog brojnih je stavova o modernim izrazima koje često naziva »jekom velike buke inscenirane secesije u Beču«¹¹¹ kao i »časovitim modama«¹¹² ili »besmislenim udaranjem u talambase«¹¹³ deklariran kao protivnik progresivne umjetnosti.

2.2.1.6 Iso Kršnjavi – Kritička razmatranja i Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba

¹⁰⁸ »Seljaci iz Šestina, hajduci, Šokci i Podravci svi u bijelim gaćama i pregačama, koje kao da su sada došle iz Prve hrvatske praonice rublja. Poimam tu čistoću, jer bez čistog rublja ne može nitko u Akademiju, ali je ne poimam u pogledu realističko – nacionalnom. Zar baš onda treba našeg „kumeka“ slikati, kad dođe na Kraljevo na sajam?«, isto, str.172.

¹⁰⁹ isto, str. 172.

¹¹⁰ Vidi rane opuse: Roberta Auera (usp. Siemiradzky), Mate Celestina Medovića (usp. Piloty), ili rani Bukovčev opus pridodamo li Lunačekovom imaginarnom tradicionalnom Panteonu i Jaroslava Čermaka

¹¹¹ Izidor Kršnjavi, *Kritična razmatranja*, 1899., Zagreb, str. 12.

¹¹² Isto, str.12.

¹¹³ Hrvatski Državni Arhiv, Predavanje Izidora Kršnjavoga: *O secesiji*, 12. prosinca 1898., Osobni fond Kršnjavi, kutija 13

Analizirajući razvoj Kršnjavijeve kritičke misli dolazimo do zaključka da su njegovi često kruti stavovi omekšani paralelno sa razvojem opusa umjetnika prve generacije, kao i razinom umjetničkih izložaba koje je priređivalo Društvo umjetnosti i kasnije Društvo hrvatskih umjetnika čija je kvaliteta uglavnom rasla do 1905. godine.

U *Kritičkim razmatranjima* iz 1899. godine njegovi su stavovi kruti, no indikativno je iznimno poznavanje onodobnih umjetničkih strujanja. Simbolističkog junaka des Esseintes uzima kao primjer umjetničkog dekadenta »gourméa«. »...Živi samo za svoje senzacije, nada se novoj mističnoj vjeri, ne priznaje nikakvih novih ideala, prezire svijet, ali i samoga sebe jer je slab, ljubi samo histerične žene u jeseni života, u znanosti samo se zanima za doba dekadentstva, jer u barbarima onih vremena vidi sliku barbara današnjih koji njega ne razumiju...«¹¹⁴ Ističe omiljene pisce simbolizma poput: Apulejusa, Petroniusa, Baudelairea, Verlainea, Malarméa te umjetnike simbolizma: Gustave Moreaua, Odilona Redona. Gouncourtovu maksimu: »Ljepota je ono što ljudi bez naobrazbe instinktivno za ružno drže« prerađuje u sebi bliskiju: »Zdravo občinstvo je ono, kojemu se čini ružno, što je dekadentima lijepo.«¹¹⁵ Simbolističkoj ili kako je on često naziva dekadentnoj umjetnosti zamjera ekskluzivnu prirodu: »Umjetnost nije na svijetu da zadovolji nekoliko neurasteničkih ljudi, već je za zdrave ljude, a ovima je upravo zdrava umjetnost potrebna.«¹¹⁶ *L'art pour l'art* – odmiče umjetnost od narodnog života, a što je za umjetnost smrtna osuda.

Poznao je rad njemačkih simbolista Böcklina, von Stucka i Klingera koje spominje u predavanju *O secesiji*.¹¹⁷

U predavanju održanom 17. prosinca 1898. povodom izložbe *Hrvatskoga Salona* Kršnjavi objašnjava svoje stavove o domaćoj secesiji kompariranjem situacije s onom u Francuskoj. Komercijalna priroda *Salona* te apsolutizam komisije za prihvatanje slika stvorili su potrebu za odcjepljenjem kod francuskih modernista. Odobravajući s jedne strane strategiju francuske vlade i njenih strogih zakona o umjetničkom obrtu s ciljem održanja visoke razine umjetničke produkcije Kršnjavi predaje: »Prva je faza, faza slobodnog obrezivanja divljih grančica na stablu umjetnosti, ali u svrhu dobivanja jedinstva dubokih korijena.«¹¹⁸

Vraćajući se na našu situaciju primjećuje: »Ako je jedan narod nepripravljen, te nema jošte inih uslova svoje prošlosti secesija neće roditi plodom modernih principa u službene Salone

¹¹⁴ Izidor Kršnjavi, *Kritička razmatranja*, Zagreb, 1899., str. 9.

¹¹⁵ Isto, str.12.

¹¹⁶ Isto, str.12.

¹¹⁷ Hrvatski državni arhiv, Zagreb, Osobni fond Isidor Kršnjavi, kutija br. 13, *Secesija*, predavanje od 12. 12. 1898.

¹¹⁸ Hrvatski državni arhiv, Zagreb, Osobni fond Isidor Kršnjavi, kutija br. 13, *Hrvatski umjetnički salon*, predavanje od 17. 12. 1898., str. 4-5.

kao što je to bio slučaj s Francuskom, gdje je ona imala *raison d'etre* jer je akademija priječila razvoj umjetnosti.«¹¹⁹ Kršnjavijeva kritika modernih izraza kao »časovitih moda« predstavlja svojevrsno posvajanje i interpretaciju Auriera i Moréasa te njihovih tumačenja simbolizma kao umjetnosti koja se odupire prolaznosti te nadilazi vremenske okvire. Kršnjavijevo mentorstvo nad hrvatskim umjetnicima koje je trajalo i nakon što su umjetnici prestali osjećati potrebu za njime može se pratiti kroz brojne kritičke osvrte prilikom izložaba Zagrebačke šarene škole. Njegovi su stavovi indikativni te će biti obrađeni segmentarno, upravo radi lakšeg uvida u značaj i opseg obola njegovoga utjecaja na razvoj hrvatskoga simbolizma. Zanimljivo je da je ovaj tradicionalist najčešće isticao upravo ona djela koja danas smatramo vrhuncima hrvatskoga simbolizma, kako će se pokazati u daljnjim poglavljima disertacije o Bukovcu, Čikošu, Aueru, a posebice Račkome čiji je opus na najilustrativniji način zrcalio važnost Kršnjavijeva upliva. Pred kraj radnoga pa i životnoga vijeka ipak se nije mogao pomiriti sa simbolikom južnoslavenskog nacionalnog jedinstva, smatrajući hrvatski udio u Vidovdanskoj panegirici zalutalom stazom nesretnih povijesnih nesporazuma.¹²⁰

2.2.1.7 Antun Gustav Matoš – esej o Baudelaireu

Zaključke ove formativne faze u kojoj se oblikuju estetski stavovi poravnavajući se sa recentnim europskim estetskim trendovima naći ćemo u ranoj esejistici Antuna Gustava Matoša (1873. – 1914.), gdje na sasvim suveren, kritički lucidan način komentira nespretnosti u formulacijama i vokabularu, netočnosti u imenovanju tendencija *mladih* ili čak nepravilno napisanih imena od strane domaćih *progonitelja* Hranilovića, Krnica, Kuhača i ostalih glasnogovornika *starih*. Matoševi su eseji dragocjen resurs autohtonog posvajanja simbolističkog vokabulara te ih upravo zbog stapanja lirskih elemenata s proznom vrstom eseja i kritike, kao i zbog karakterističnog individualnog pristupa (koji subjektivni autorov diskurs iznosi u objektivnoj proznoj vrsti), možemo promatrati kao dio europske esejistike prijelaza stoljeća. Individualne, intelektualne, poetične i lirične kritike, katkad bitke i anksiozne, odražavajući stilom i sintaksom unutrašnje pulsiranje kritičkoga stava, ponekad nadahnutog i opijenog, često rezigniranog, no nikad pomirbenog književnog bića.

¹¹⁹ isto

¹²⁰ Pojedinačne kritičke recenzije koje se odnose na konkretna djela simbolizma ili dijelove opusa hrvatskih umjetnika iznositi će se u poglavljima o protagonistima hrvatskog simbolizma, djelima koja su ih u pravac svrstala i kritičkoj recepciji vezanoj uz njihovo izlaganje.

Njegov je esej o Baudelaireu napisan u četiri nastavka jedinstven tezaurus estetskih premisa u prilog simbolizmu u svim njegovim pojavnostima. Obrćući ljestvicu moralnih vrijednosti u korist iskrenosti i demistifikacije čovjekovog bavljenja umjetnošću naspram prijetvornosti sentimentalne umjetnosti (popularne poezije i *literarnog industrijalizma*), Matoš će rane 1903. godine visoko postaviti kriterije svim daljnjim estetičarima i onima koji će se baviti pitanjem lijepoga.

Na Baudelaireovu izjavu: »Ja tvrdim da je pjesnik umanjio svoju pjesničku snagu, imajući moralnu svrhu, i nije ne mudro reći da će ovakvo djelo biti slabo.« Matoš se referirao: »Ovo isticanje suverenosti ljepote, nadasve, ovo opetovano naglašavanje vrlo prostog i logičnog principa da je prvi i glavni cilj umjetničkom djelu estetički, ne bijaše zaludnica u vrijeme kada zavlada prozaični *gospodin Progres* i *gospa Industrija*...ti tiranski neprijatelji misli.«¹²¹

U kontekstu Baudelaireovog eseja o Wagneru navodi pjesmu *Corespondances* kao prvi *credo* simbolizma: »Simbol je predmet, prikazujući misao analogijom metafore, dakle metafora bez tertiuma comparationis, kondenzovana metafora s identifikanim objektima. Simbolizam je vrlo star. Cijela poezija je simbolska: Rableais, Aristofan, sv. Ivan, Sveto Pismo, drugi dio Fausta. Najsimbolskija je plastika, pa poezija mitološka i religiozna. Dante je najčišći i najpoznatiji simbolist, najbolji slikar misli materijalnim znacima, i moderni preraphaelite potječu direktno od njega. Njegova tri svijeta su tri glavna raskršća na tamnim putima duše. Ako je predmet znak duše, kao duh što je jezgro materije, temelj simbolizma je panteistička misao, ideja apsolutnog identiteta i monizma. Moderni život kreće se u najgušćoj simbolskoj guštari.«¹²²

Matoš razlikuje stari i novi simbolizam: »Drevni simbolizam bijaše kolektivan, konvencionalan i plastičan, dok je moderni individualan i muzikalan, prevodeći u ljudski izraz govor cvijeća i nijemih stvari. Dok se stari simbolist mogao zadovoljiti svima poznatom simbolikom klasičnom ili kršćanskom, moderni je stvaralac novih simbola.«¹²³

Olabavljajući krutost stilskih ograničenja Matoš zaključuje da je Baudelaire istodobno i naturalist i simbolist, prije svega esteta, dok mu je poetika estetično pesimistična. *Bodlerizam* jest prema Matošu latentno stanje moderne umjetnosti. *Bodlerovci* su: Puvis de Chavannes (»bodlerska melankolija i škrti simbolski stil«), Gustave Moreau (»ornamentalna nostalgična vizija«), Whistler (»sugestija i nervozni modernizam«), Rodin (»tragično osjećanje u

¹²¹ Antun Gustav Matoš, *Baudelaire*, u: Izbor iz djela (priredila: Vesna Frangeš), Zagreb: Školska knjiga, 1993., str. 284.

¹²² isto, str. 285.

¹²³ isto, str. 286.

momentu najzanosnijeg života«).¹²⁴ Posljednje rečenice Matoševa eseja zaključuju fazu rađanja simbolizma u hrvatskoj umjetnosti. Calderonovska rečenica »Sanjajmo dakle!«¹²⁵ otvara novu fazu unutar koje se razvijaju naši likovni *bodlerovci* Rački, Vidović, Krizman, Melkus i Rašica, čija će djela suvereno zaploviti dekadentnom strujom europskog simbolizma.

»Pjesnici najbolje rješavaju iskonsku borbu između pesimizma i optimizma, jer sve, pa i trulež, grijeh, bolest i smrt, nosi neprekidnu klicu višeg i vječnog životnog principa. Da taj ideal ne postoji, ljepota ne bi bila posvuda kao trag božanstva, i mi ne bi kroz grijeh i roptanje toga mrkog i purpurnog *Cvijeca* osjećali vječne harmonije svijeta Platonovog i Danteovog. „Divan je odista cilj poezije. Vesela ili tužna uvijek nosi karakter utopije“ (Baudelaire). Što bi bio čovjek bez tih velikih sanjara? Dan bez noći i život bez sna. Sanjajmo dakle!«¹²⁶

2.2.1.8 Ljubo Babić i simbolizam

Kritička sinteza hrvatskog slikarstva 19. i prve polovice 20. stoljeća Ljube Babića (1890. – 1974.) sukus je dvojakosti odnosa spram simbolizma i spiritualističkih pravaca koji su obilježili slikarstvo prijelaza stoljeća. Tumačenje simbolizma (alternativni nazivi Babića: opća romantičnost, secesija, antirealizam, antinaturalizam) nametnulo se u prikazu o Beli Čikošu Sesiji (1864. – 1931.) čiji je utjecaj na hrvatsku modernu, prema Babiću, veći od Bukovčeva.

»Bukovac je istina, bio vođa više za svijet, ali intelektualni vođa naše likovne moderne bio je skriveni skromni Bela. Bio je to intelekt koji je komponirao za Bukovca, koji je djelovao na Valdeca, korigirao Auera, dijelio savjete i Crnčiću i Kovačeviću.«¹²⁷

Odredivši Čikoša kao intelektualnog vođu Babić se opredijelio za duhovnu komponentu razdoblja umjesto za Bukovčevo formalno inoviranje u smislu plenerizma i novog kolorita te uloge svjetlosti koju Bukovac uvodi u Zagrebačku šarenu školu. Spočitavajući Čikošu deskriptivnost i literaran pristup Babić će zaključiti o razdoblju:

»On je tipni primjer realiziranog programa naše moderne, sadržana u uzviku Ivanova: *Dalje od naturalizma! Umjetnik neka daje svoju dušu!* (Život, 1900, br. 1)«¹²⁸

¹²⁴ isto, str. 306.

¹²⁵ usp. Pedro Calderón de la Barca, *Život je san*, 1635. »Što je život? Mahnitanje. / Što je život? Puste sanje. / Prazna sjena što nas ovi. O malen je dar - nam dan, jer sav život to je san, a san su i sami snovi.« (prijevod: Nikola Miličević)

¹²⁶ Antun Gustav Matoš, *Baudelaire*, u: Izbor iz djela, 1993., str. 306-307.

¹²⁷ Ljubo Babić, *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*, Zagreb: Matica hrvatska, 1934.

¹²⁸ isto, str. 128.

Babić ističe aktualnost hrvatske moderne u smislu težnje za nadnaravnim koja je odjekivala Čikoševim djelom citirajući Richarda Muthera (*History of Painting in the Nineteenth Century, 1893. – 1894.*).¹²⁹

Opću romantičnost koja je zahvatila umjetnost oko 1900. godine Babić uspoređuje sa romantikom prije sto godina.

»Isti je *Weltschmerz* isti *mal du siècle*, samo jedno je početak i nezadovoljena mladost, drugo je svršetak, rezignirana starost. Ta bolest oko g. 1900. bolest je *malequilibresa*, i to zbog prezasićenosti, zbog prejakog doziranja intelektualnosti (Friedel). U likovnom su predstavnici toga romantičarskoga *l'amour de l'impossible* uz mnoge druge antirealiste ili antinaturaliste: Klimt, Toorop, Knopf. Oni slikaju morbidne, profinjene likove, iza kojih se kanda naslućuje skori nepozvani gost, uljez Smrt. Umorni i stari, pomalo rezignirani skeptici, koji su prošli i prevrnuli sve stilove, da nađu kamen mudraca, dekorativni mistici, bježe iz aktuelnoga, bježe u četvrtu dimenziju, traže telepatska rješenja, jer se krug cijelog likovnog razvoja XIX. vijeka počeo logično zatvarati.«¹³⁰

Umjetnost druge generacije slikara hrvatske moderne, vezanih uz Dalmaciju i Meštrovićev idiom, smatrao je Babić praznom stilizacijom.

2.2.1.9 Zaključak prethodnih razmatranja

Temeljne smjernice hrvatskog simbolizma teorijski su postulirane Kršnjavijevim programom, što će se vidjeti u početcima opusa hrvatskih umjetnika Zagrebačke šarene škole koji, od Kršnjavija angažirani, sudjeluju u izgradnji infrastrukture koja postaje poligon za prve proplamsaje moderne umjetnosti u Hrvatskoj sa središtem u Zagrebu. Ustanovivši historijsko-nacionalni okvir za razvoj hrvatskog slikarstva, programima oslikavanja važnih državnih institucija koje nastaju u to vrijeme, poglavito Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj 10 u Zagrebu, Kršnjavi je potaknuo interes javnosti za poniranje u prošlost i traženje vlastitog mjesta u kolektivnoj europskoj povijesti, a kako bi se razmahala zajednička svijest o važnosti nacionalnog identiteta na simboličkoj razini. Taj je identitet nesumnjivo bio blizak srednjoeuropskome te je bio zapadno orijentiran prema Beču i Münchenu, maticama simbolizma u posljednjem desetljeću 19. stoljeća. Tradicionalni okvir Kršnjavijeve poetike bazirane na Aristotelovom realizmu i Platonovom idealizmu zrcalio je suvremenu dihotomiju

¹²⁹ »A danas? Sve što je savremeno, gotovo se instinktivno izbjegava. Samo zbog toga da se ne sukobimo sa izvanjskim svijetom, gradimo sebi umjetni raj u koji neće prodrijeti ni najslabiji zvuk svakidašnjice. Iz realista koji su zadovoljni životom, postali smo opet romantičari.« (Ljubo Babić, *Umjetnost...*, 1934., str. 146.)

¹³⁰ Ljubo Babić, *Umjetnost...*, 1934., str. 129.

naturalizma i simbolizma, dvije suprotne poetike koje gube identitete ukoliko jedna prestaje postojati. Uvaživši oba principa kao umjetnička polazišta, deklariravši to i na pročelju zgrade *Odjela*, umetnuvši biste Aristotela i Platona u niše koje ukrašavaju zidnu plohu, Kršnjavi je odredio dvije temeljne odrednice koje će karakterizirati kritiku, stavove, ali i stilska htijenja u hrvatskoj umjetnosti kraja 19. stoljeća. O didaktičnoj ulozi Kršnjavijevih pothvata bit će u kontekstu simbolizma riječi i kasnije, gdje u zreloj fazi hrvatskoga simbolizma ne možemo krenuti u njeno tumačenje bez velikoga pothvata prijevoda *Božanstvene komedije*, temeljnoga štiva europske humanistike, a time i čitave zapadnoeuropske civilizacije. Nemjerljiv upliv Kršnjavoga na simbolizam kroz postuliranje hermeneutike Dantea – što je formiralo Čikoša, Račkoga, ali i zreli opus Bukovca i mlađega Meštrovića, korifeje prve i druge generacije, čine ovog univerzalnog čovjeka poveznicom hrvatskoga simbolizma od prvih javnih nastupa mlade generacije¹³¹ do posljednjih proplamsaja u djelima umjetnika s juga s Meštrovićem na čelu. Njegovo, dakle, kritičko djelo smatramo okvirom, a djelovanje utemeljiteljskim te sve kasnije kritičke tekstove, bilo afirmativne ili negirajuće, moramo promatrati u odnosu na Kršnjavijev kritički opus.

Programski tekstovi Gjalskog i Dežmana, Pilara i Jennya te Lunačeka u obrani mladenačkih težnji posežu za vokabularom simbolističkih teoretičara. Česta uporaba karakteristične terminologije indicira polazne premise hrvatskih teoretičara kao reinterpretacije teorija o simbolizmu Moréasa i Auriera pa onda i onih koje ih slijede. Pri komparaciji europskih i domaćih izvornih tekstova uviđamo brojne podudarnosti te se lako da zaključiti da je čitava orijentacija hrvatske moderne u programskim tekstovima simbolistička. Dežman u *Našim težnjama* decidirano određuje smjer mladih protivan naturalizmu kao struji koja je »najveća neprijateljica modernog individualizma«. Autor izražava čovjekovu potrebu za transcendentnim i nadnaravnim, koja izvire iz čovjeka kao duboko senzitivnog bića. Iščekivanje svijeta pod uplivom nesmiljena progresa duboko je protreslo suvremenog čovjeka pognutog pod teretom bremena prošlosti. Anksioznost u strahu pred post-apokaliptičnom vizijom »djece sa staračkim licem« izvire iz svake rečenice Dežmanova teksta anticipirajući simptome psihoza *fin de millénaire*. Pilar odmah u početku modernu uspoređuje s »tajnom kabalističkom znanosti«, a umjetnikovu dušu sa zrcalom.¹³² Naposljetku, kritička misao Matoša beskompromisno Baudelaireovoj *šumi simbola* pridodaje domaću *simbolsku guštaru* otvorivši pokličem *Sanjajmo dakle!* na kraju eseja simbolističko desetljeće hrvatske umjetnosti. Hrvatski simbolizam u

¹³¹ Hrvatska narodna umjetnička izložba, 1894.

¹³² Babićevi stavovi o Račkijevom slikarstvu i literarnoj darovitosti zanimljiv su dijapazon u rasponu od naklonosti do osude.

umjetničkoj teoriji i kritici zapravo brzo hvata korak s europskim ostvarivši se u kritičkim premisama Matoša, a kojeg slijede Božo Lovrić i Ivo Vojnović kao duhovni vođe južnodalmatinskoga simbolističkoga kraka, pruživši kreativnim pregnućima domaćih likovnih umjetnika prijeko potrebni kontekst, poticaj i elan u ne tako gostoljubivim počecima. Polemike Hranilović, Petravić, Polić s jedne strane te Gjalski, Dežman, Jenny, Plavšić, Pilar s druge, (govorimo li samo o tekstovima u okviru likovne umjetnosti i književnosti razdoblja) simptomi su epohe pri čemu su osnovni polovi umjetničkih pravaca na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće bazirani na dihotomiji simbolizma i naturalizma. Zaključak ide u prilog aktualnosti hrvatske kritičke misli s kretanjima istovrsnih tekstova u srednjoj Europi te prednjačenje u odnosu na jugoistočne njene dijelove.

2.2.1.10 Suvremeni teorijski pristupi hrvatskome simbolizmu

Interpretacija hrvatskoga simbolizma započinje u tekstovima književnih teoretičara i komparatista u drugoj polovini 20. stoljeća. Nakon prve hrestomatije domaće književne moderne Milana Marjanovića¹³³ u drugoj polovici 20. stoljeća buđenje interesa za razdoblje oko 1900. godine razvidno je u kritičko-teorijskim tekstovima i knjigama Viktora Žmegača, Miroslava Šicela, Stanislava Marijanovića, Nikole Batušića te Aleksandra i Vide Flaker.¹³⁴ Tekstove karakterizira komparativan pristup u prosudbi hrvatskog književnog obola europskoj kulturi *fin-de-sièclea*, pri čemu neraskidivost književne i likove secesije unutar hrvatskih zbivanja na području kulture i umjetnosti neizbježno uključuje u književni kontekst istovrsne pojave u likovnim umjetnostima. Knjige o *Duhu impresionizma i secesije* kao i *Težištima modernizma* u Hrvatskoj Viktora Žmegača pružile su strukturalna polazišta za povijesno-umjetničko proučavanje, a preciznost komparativno-književne terminologije i etimologije nazivlja svojevrsan su alat za interpretiranje kompleksne stilistike unutar likovnih zbivanja na prijelazu stoljeća. Stoga nije teško primijetiti da tekstovi estetičara i povjesničara umjetnosti o predmetnom razdoblju prate interpretacijske trendove u književnosti.

¹³³ Milan Marjanović, *Hrvatska moderna*, I. knjiga (1897. – 1900), II. knjiga (1900. – 1903.), Zagreb, 1951. U knjigama su sabrani najvažniji kritički tekstovi razdoblja objavljeni u raznim glasilima moderne: *Hrvatska misao*, *Svjetlo*, *Nada*, *Prosvjeta*, *Hrvatski salon*

¹³⁴ Miroslav Šicel, *Hrvatska moderna*, Zagreb: Zora, Matica Hrvatska, 1975.; Viktor Žmegač, *Težišta modernizma*, Zagreb: Liber, 1986. i *Duh impresionizma i secesije – studije o književnosti hrvatske moderne*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, FF, Sveučilište u Zagrebu, 1997.; Stanislav Marijanović, *Fin-de-siècle hrvatske moderne*, Osijek: Revija – izdavački centar radničkog sveučilišta Božidar Maslarić, 1990.; Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvijetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, Zagreb, Matica hrvatska, 2001.

U tom smislu estetički tekstovi Zlatka Posavca predstavljaju svojevrsne pionirske pokušaje u reinterpretaciji epohe moderne koja objedinjuje niz raznovrsnih tendencija kronološki omeđenih posljednjim desetljećem 19. i prvim desetljećem 20. stoljeća, a koje se manifestiraju u književnosti, likovnim umjetnostima i glazbi.¹³⁵ Posavac nastoji ukazati na sukladnost hrvatske moderne (u njegovome tekstu *Moderne*) s europskim Jugendstilom, art nouveauom, secesijom ili *stilovima oko 1900.*

U tekstu *Nova umjetnost zagrebačke secesije*¹³⁶ Posavac će razlikovati Modernu kao skupinu književnih pojava, dok će za likovnost upotrebljavati izraz bečke provenijencije *secesija*, u najčešći za objašnjavanje skupa fenomena toga razdoblja vezanih uz Beč.

»Što je dakle secesija? Općenito rečeno: vrlo kompleksan pokret novog shvaćanja umjetnosti, zahtijevanog svjesno i za sve njene grane, proširenog i na njena granična područja, u razdoblju otprilike zadnjeg desetljeća 19. stoljeća i prvog desetljeća 20. stoljeća«¹³⁷

Secesija je stil nove likovne umjetnosti koji uz karakterističnu nemirnu liniju (panlinearizam), pojednostavljenje oblika, naglašenu dekorativnost, slobodan ukras uključuje i težnje k slobodi stvaranja, novim materijalima te jedinstvu čiste i primijenjene umjetnosti tzv. *gesamtkunstwerku.*

Karakterom je, prema mišljenju Posavca, secesija neka vrsta neoromantizma, jer dolazi poslije naturalizma te naginje simbolizmu (čiji je dijelom nastavak, pa čak i dio) s jakim crtama emocionalizma, estetizma, neoidealizma.

Problem dosljedne uporabe termina secesija, moderna, stil, pokret, struja te nerazlikovanje formalnih i sadržajnih kategorija (oblikovnih postupaka i idejnih polazišta) ne umanjuje pronicljivost Posavčeve interpretacije. Navodeći ključne komponente, protagoniste, ali i umjetnička djela razdoblja Posavac je prednjačio u isticanju važnosti rehabilitacije ovog segmenta hrvatske povijesti umjetnosti.¹³⁸

Nastojeći strukturirati polimorfnost stilskih pojava u moderni, Posavac ih subordinira generalnom principu *pluralizma.* »Pluralizam je u doba Moderne postao umjetničkim i estetskim programom«.¹³⁹

Pri tom navodeći *relate* (Posavac) koji paralelno korespondiraju u moderni odbacuje termine: pravac, struja ili pokret te predlaže termin *izam* (Theodor W. Adorno) kao najadekvatniji. Superstruktura razdoblja je sintagma: *pluralizam izama* kao generalna karakteristika ovog djela

¹³⁵ Zlatko Posavac, »Moderna kao interpretativna tema«, u: *Republika*, 36(1980), br. 6, str. 541. – 556; Zlatko Posavac, »Nova umjetnosti zagrebačke secesije«, u: *15 dana*, 7(1974), 4-5, str. 6-12.

¹³⁶ Zlatko Posavac, »Nova umjetnost zagrebačke secesije«, u: *15 dana*, 1974., br. 4-5, Zagreb

¹³⁷ isto, str. 8.

¹³⁸ usp. Zlatko Posavac, »Estetika u Hrvata«, u: *Kolo*, Zagreb, 1968., br.12, str. 521. – 525.

¹³⁹ Posavac, »Moderna«, 1980., str. 574.

povijesti za koji je karakteristično supostojanje i interferencija raznovrsnih stilskih izraza, formacija ili htijenja. Formulaciju stilski pluralizam odbacuje jer je neprecizna, budući *izme* nije moguće poistovjetiti sa stilom, pri čemu navodi primjer simbolizma.

»Npr. simbolizam ni u kom slučaju nije – stil; nije autonomno stilogena komponenta.«¹⁴⁰

Primjer simbolizma Posavac uzima kako bi objasnio polimorfizam.

»Nije razvio svoje vlastite stilski standardizirane forme, tipične oblike, niti bi lako bilo nabrojiti njegove stilogene determinante, a da simbolizam ipak ostaje književno povijesno izdiferenciran. Sve to vrijedi na području književnosti, a vidljivo je i demonstrabilno također za ostale umjetnosti, posebice na području likovnih umjetnosti. Simbolizam je koristio za sebe različite načine izražavanja, pa je u biti polimorfan poput Moderne u cjelini. Unatoč tome, ta se dva niza, Simbolizam i Moderna, ne podudaraju ni sadržajno (idealno), ni realno. Simbolizam je samo jedna dionica ili aspekt Moderne, a ne Moderna kao cjelina...osim toga simbolizam je raniji fenomen od razdoblja što je označeno kao Moderna.«¹⁴¹

Ponovni interes za razdoblje oko 1900. u likovnim umjetnostima započinje šezdesetih godina.¹⁴² U Hrvatskoj se početkom šezdesetih interpretativna povijest simbolizma otvara dvama vrlo aktualnim tekstovima o simbolizmu prvog: Vesne Novak – Oštrić u predgovoru izložbe *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić 1908 – 1916.* te kritičkog eseja Igora Zidića iniciranog spomenutom izložbom. Novak – Oštrić definira simbolizam kao pokret koji se oko 1885. godine razvio naspram naturalističkih i impresionističkih formula i oponašanja prirode. »Razdoblje od 1889. – 1892. godine bilo je vrlo značajno za suradnju među različitim zemljama i umjetnicima te je rezultiralo homogenim stilskim izrazom – linearnim simbolizmom.«¹⁴³

Art nouveau je prema mišljenju Novak – Oštrić prelazni stil između historicizma i modernog pokreta, a izvor za taj stil autorica vidi u »pokretu simbolizma« od kojeg preuzima simbolično izražavanje kojim dočarava predodžbu umjesto da opisuje. Zavojita linija, plošnost i dekorativnost karakteristike su art nouveau-a.

Ustvrdit će točno: »Cilj tog novog shvaćanja bio je taj da simbolima dade oblik idejama i osjećajima. Simbol daje konkretan oblik ideji i djeluje na osjećaje, a ne na intelekt, a mit mu je jedan od glavnih pratilaca. To je trijumf subjektivizma nad objektivizmom, to je povratak motivu koji nešto simbolizira.«¹⁴⁴

¹⁴⁰ isto, str. 549.

¹⁴¹ isto, str. 544.

¹⁴² Knjiga Zdenke Marković *Frangeš Mihanović. Biografija kao kulturno-historijska slika jedne epohe hrvatske likovne umjetnosti*, Zagreb, 1954. bila je u tom smjeru također poticajna

¹⁴³ Vesna Novak – Oštrić, Predgovor, u: (katalog izložbe) *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić 1908 – 1916.*, (Umjetnički paviljon, 1962.), (ur.) Marino Tartaglia, Zagreb: Umjetnički paviljon, str. 5.

¹⁴⁴ isto, str. 5

Novak - Oštrić će te rane 1962. godine utvrditi glavne predstavnike, navesti izvore i uzore te uvidjeti specifičnosti domaćeg simbolizma u kreativnom promišljanju umjetnika što su stvarali pod okriljem *Medulića*.¹⁴⁵

Referirajući se na gornji tekst Zidić će u eseju o *Pokretima s kraja stoljeća*¹⁴⁶ intuitivno pogoditi žicu simbolizma, naznačiti i sugerirati kompleksnost sinkroničnosti i dijakronije »pokreta« te kao nitko prije, a ni dugo nakon njega, nazrijeti aporije imanentne simbolizmu i provincijalnim kopijama francuske matrice. Tekst je ipak, kao što i priliči raspoloženju u desetljećima nakon rata, pejorativno intoniran osporavajući iskrenost simbolističkih težnji na generalnom planu, a osobito u sekundarnim sredinama koje su simbolizam usvojile kao jugendstil (Njemačka) ili secesija (Beč).

Osnovu za jedinstvo stila Zidić pronalazi u negaciji (impresionizma), dok je u afirmaciji nema. »Impresionizam je umjetnost rođena u eksterijeru; umjetnost javnih mjesta i zabavišta...Predajući se *destruktivnom* svjetlu sunca, oni (impresionisti, op. aut.) su se posvetili časovitom: razvili su brzinu reagiranja pred motivom u stalnoj mijeni...Oponirajući, simbolizam je proširio područje interesiranja, ali je – s Moréasovom parolom – počeo tražiti način kako da se ideja učini dopadljivom. A zatim, s vjerovanjem u primat Ideje, razvija se i diletantsko vjerovanje u SINTEZU UMJETNOSTI koja se ne osniva na međusobnom poštivanju specifičnih oblika, nego na prožimanju svih oblika svih umjetničkih vrsta u svakoj pojedinoj.«¹⁴⁷ Simbolizam ostaje rudiment feudalnog svijeta, a njegova modernost dostupna tek manjini ima aristokratski karakter, dok mu je strategija isključivo uperena ka širenju moći i komercijalnom uspjehu. Meritum Zidićevih prosudbi glavni su protagonisti pokreta poput Gauguina ili Van Gogha te Odilona Redona pri čemu je simbolizam u tih velemajestora tek jedna od faza koje se sami odriču.

Najveće uspjehe simbolizam postiže od 1888. do 1900. godine, dok se u Njemačkoj i Austriji manifestira (od 1892.) kao pokret Secesije, tj. » simbolističkih strujanja«. Jugendstil je prema Zidiću »...manifestacija provincijske svijesti, odvodni krak simbolizma. Karakteristična je dekadansa koja nastaje presađivanjem oblika, koga više ne motivira nužda: čime se razvija primjena oblika, a za čitav kompleks secesije ostaju pitanja ornamenta – ničega drugog do gole aplike – od primarnog značaja.«¹⁴⁸

¹⁴⁵ Novak – Oštrić očigledno je pratila aktualna zbivanja te je imala u rukama kataloge izložbi *Um 1900, Art Nouveau und Jugendstil, Kunst und Kunstgewerbe aus Europa und Amerika zur Zeit der Stilwende*, Zürich, Kunstgewerbemuseum 1952. ili *Les sources du XXe siècle, Les Arts en Europe de 1884. à 1914*, Pariz, Musée National d'Art Moderne iz 1960. godine

¹⁴⁶ Igor Zidić, »Pokreti s kraja stoljeća«, u: *Razlog*, 2(1962), br. 9, str. 717.-738.

¹⁴⁷ isto, str. 718.

¹⁴⁸ isto, str. 722.

Boja, progresivni nositelj simbolizma u Francuskoj, nije bila prenosiva u secesijski München ili Beč zbog diktature Akademije usmjerene ka crtačkoj vještini kao alfi i omegi slikarskog umijeća. Slikarstvo Anselma Feuerbacha (1829. – 1980.), Hansa Thome (1939. – 1924.), Hansa Makarta (1840. – 1884.), Maxa Klingera (1957. – 1920.) te Franza von Stucka (1963. – 1928.) i Ferdinanda Hodlera (1953. – 1918.) vrsta je kićenog akademizma ili realizma, psihološki motivirana zajedničkom negacijom, a ne afirmacijom. »Za razliku od simbolizma – *psihološki motivirane* rane Secesije ne predstavljaju individualne konfesije, nego zajednički nazivnik bezbrojnih manifestacija nepomirljive volje za moći.«¹⁴⁹

Pri valoriziranju domaćeg simbolizma i njegove stilske varijante secesije Zidić je vrlo strog, osporavajući originalnost cijeloj Bukovčevoj generaciji pa i Meštrovićevoj.¹⁵⁰ Inovativnost teksta sastoji se u interpretaciji Vidovićeve opusa nastalog u okviru Medulića kao slutnje primjene postimpresionističkih strategija što Zidić vrednuje kao jedini trajni prilog Medulića. Obzirom na tada aktualna osporavanja Vidovićeve simbolizma od strane suvremenika¹⁵¹, autor teksta zaista interpretira Vidovića koji »iza svih dolazi prvi«, smatrajući da on nije »prvi već jedini slikar Medulića«. Vidovićeve epizoda ostat će ovom povjesničaru umjetnosti trajno vrelo propitivanja vlastitog otpora ili priklona simbolizmu koji će trajati kroz njegov cijeli kritičarski vijek te kroz kojeg će se profilirati kao naš najveći ekspert za područje slikarskih pravaca s kraja stoljeća.¹⁵²

Tekst će zaključiti stavovima o Meduliću¹⁵³ koji je prema autoru »pomogao prevladavanje još gorih zala: jugendstilskog Weltschmerza i onog florealnog, sljezovsko – grobišnog mazohizma (*Kob, Abbandonata, Ob ponoćnoj uri*).«¹⁵⁴

»Medulić je, postojeći u doba njemačkog ekspresionizma, pokazivao simptome secesionističkog meteža. S *Idejom* na čelu, on je okupio pobornike realizma, akademskog realizma, naturalizma, impresionizma, jugendstila, sve to u više-manje, nedosljednim

¹⁴⁹ isto, str. 725.

¹⁵⁰ O čemu će biti riječi pri obradi umjetnika i grupacija u daljnjim poglavljima

¹⁵¹ usp. Duško Kečkemet, *Emanuel Vidović. Život i djelo*, Zagreb: Matica hrvatska, 1959.

¹⁵² usp. Igor Zidić, *Emanuel Vidović 1870. – 1953.*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 15.1.-1.3.1987.), (ur.), Biserka Rauter Plančić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 1987. gdje će Zidić zapisati: »Umjetnost simbolista puna je sjete i pesimizma: na njih je pao čemer *kraja stoljeća*, a glavni su (pravi) simboli bili, k tome, atavističke utvare. Najjači su bili oni uz koje se vežu najveća zadnja uzbuđenja. To su likovi: sfinga, mjesec, brodara; to su znakovi groba, križ u travi, piramida u pijesku, otok; to su hladne boje bezmjernog i dubokog: crnilo (noći), modrilo (mora), plavet (neba).«, str. 13.

¹⁵³ Zidićev je tekst referenca na tada aktualnu izložbu i katalog s tekstem Vesne Novak-Oštrić, *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić 1908 – 1916.*, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1962.

¹⁵⁴ Igor Zidić, »Pokreti...«, 1962., str.734.

postupcima. Njegove zasluge u hrvatskoj umjetnosti? Recimo lakonski: on je modernizirao izdanje *Hrvatskog salona*.«¹⁵⁵

Bez obzira na stavove sukladne onom vremenu, pri čemu je prosudba simbolizma često odbacivala sve one kategorije koje mu danas s vremenskim odmakom pripisujemo u smislu inovativnosti, individualnosti i potrage za većom istinitosti u slikarstvu, Zidićev je interpretacijski mehanizam uistinu izdvojena pojava u samim začetcima interesa za pokrete s kraja stoljeća, a kontekstualni zahvat i komparativni milje koji služi kao uvodnik u domaće poglavlje *fin-de-sièclea* dugo vremena neće biti integralni dio tekstova o hrvatskome simbolizmu.

Nekoliko godina kasnije (1965.) Božidar Gagro će objaviti članak u *Telegramu* pod naslovom *Oko 1900*.¹⁵⁶ Za razliku od Novak – Oštrić i Zidića on će razdoblje oko 1900. nazivati secesija, koju promatra kao skup htijenja. Zbog nedostatka stilske kohezije razdoblje secesije promatra kao *hibrid*, pri čemu je hibridnost secesije svjesna u odnosu na stilsku čistoću prošlih razdoblja. Ideja, osjećajnost i dekorativnost osnovni su pojmovi razdoblja kao i sintetičnost tj. *Gesamtkunstwerk*.

U tekstu poglavlja pod nazivom *Putovi modernosti u hrvatskom slikarstvu* u katalogu izložbe *Počeci jugoslavenskog modernog slikarstva* Gagro i dalje za slikarstvo razdoblja koristi termin secesija, dok simbolizam karakterizira tekstove post-šenoinske ere, dakle literaturu.¹⁵⁷ Nasuprot tome Miodrag B. Protić će u uvodnome dijelu spomenutog kataloga navesti kako je na jugoslavensko slikarstvo utjecao više simbolizam no secesija. »Ali iako je secesija u međuvremenu postala pokret izrazitih formalnih svojstava, ona širom definicijom obuhvata i simbolizam, tako da dopušta svrstavanje različitih stilskih osobina u istu grupaciju. Sama secesija (Art nouveau, Jugendstil) izgleda, dakle, u europskoj umjetnosti kao drugi impuls simbolizma – nešto širi u jednom (sinteza umjetnosti) i nešto uži u drugom smislu (način stilizacije, svojstvo linije, boje, itd.)...u slikarstvu se zasnivao na „idealnoj interpretaciji“ a ne na „realnoj percepciji“. Iako konstanta europske kulture, svaka epoha ima sopstveno značenje

¹⁵⁵ isto, str. 736.

¹⁵⁶ Božidar Gagro, »Oko 1900.«, u: *Telegram*, br. 6, 1965., Zagreb, str. 8.

¹⁵⁷ Gagro tek u književnosti post-šenoinog razdoblja primjećuje »stanovito simbolističko raspoloženje«, istovrsne pojave u likovnim umjetnostima naziva secesijom: »Ukratko postoji li secesija na slikama? Odgovaramo: Postoji! I ostavljamo je pod znakom njezine alkemijske sinteze idealizma i realizma. Ona se u biti veoma približava definiciji slikarskoga djela kako ju je svojevremeno dao Georges Albert Aurier govoreći o simbolizmu u slikarstvu: nastoji spojiti osjećajni i idejni svijet jednim postupkom koji s obzirom na tehniku znade ostati u okvirima realizma. Svijet kao zagonetka, simbolističko poniranje u labirintsku pozadinu stvari u kojoj se pletu *korespondencije* i vrše pretvorbe misaonog i osjećajnog...« Božidar Gagro, »Putovi modernosti u hrvatskome slikarstvu« u: katalog izložbe *Počeci jugoslavenskog modernog slikarstva* (Muzej savremene umetnosti, Beograd, prosinac 1972 – siječanj 1973.), (ur.) Miodrag B. Protić, 1972. – 1973., Beograd: Muzej savremene umetnosti, str. 37.

simbolizma i sopstveni simbolizam pa se on, prema zaključku Hansa H. Hofštetera, uvek mora iznova definisati.«¹⁵⁸

Olga Maruševski je višekratnim obradama razdoblja moderne i preciziranjem kronologije te determiniranjem ključnih ličnosti i događaja u formiranju infrastrukture likovnog života pružila matricu za daljnje tkanje linearnog proučavanja paralelnih tendencija u hrvatskoj umjetnosti oko 1900. godine pa tako i simbolizma.¹⁵⁹

Simbolizam u hrvatskom slikarstvu postaje predmet interesa možda najintenzivnije u monografiji o Beli Čikošu Sesiji, Vinka Zlamalika i Mirku Račkome, Jelene Uskoković. Dva su protagonista domaćeg simbolizma pomno proučena uz opširne komentare o simbolizmu kao paneuropskom pokretu, pri čemu su opusi obojice svjedočili u prilog važnosti našeg obola.

Prema Zlamaliku, koji u monografiji obrađuje Čikoševo formativno razdoblje do 1902. godine (kada se vraća iz Amerike i otvara privatnu slikarsku školu) »simbolizam nije stil nego osebjuna likovna struja, umjetnost s idejama i porukom, konkretnije *literarna umjetnost* u kojoj je misaona i narativna komponenta jednako legitimna kao i u poeziji«. ¹⁶⁰ Simbolizam, kao i secesija, služe se raznovrsnim stilskim sredstvima odabranim kako bi se prilagođavali karakteru ideje i sadržajnoj komponenti djela koje mogu biti »prikazane izravno ili aluzivno odnosno alegorijski ili metaforički«. ¹⁶¹

Simbolisti žele prodrijeti iza stvari i iza svijeta, prijeći preko granica očitosti te teže za oblikovanjem metarealnosti i metarealističnih sfera, «nadjudskih i izvanzemaljskih u kojima likovi poprimaju oblik astralnih, spiritualiziranih bića a krajolici prerastaju izmaštane scenske okvire postojanja».

Zlamalik smatra da je termin secesija neadekvatan za označavanje likovnih pojava oko Hrvatskog salona, jer hrvatski umjetnici nisu u djelima izloženima na toj izložbi koristili stilske elemente secesije, nego »nam same značajke likovnih ostvarenja u tom razdoblju nameću uvođenje u prikaze likovnog razvoja oznaku *Simbolizma* kao jedino moguću i logičnu.«¹⁶²

¹⁵⁸ Miodrag B. Protić, »Počeci jugoslavenskog modernog slikarstva«, u: katalog izložbe, *Počeci jugoslavenskog modernog slikarstva* (Muzej savremene umetnosti, Beograd, prosinac 1972 – siječanj 1973.), (ur.) Miodrag B. Protić, 1972. – 1973., Muzej savremene umetnosti, Beograd, str. 11.

¹⁵⁹ Olga Maruševski, »Počeci moderne u likovnoj opremi nekih zagrebačkih časopisa«, u: *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, br. 3-4, str. 92 – 104.; *Društvo umjetnosti 1868. - 1879. - 1941.*, Zagreb; DPUH, 2004.; *Iso Kršnjavi kao graditelj: izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih objekata u Hrvatskoj*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2009.; *Iso Kršnjavi – Kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10*, Zagreb, Hrvatski institut za povijest, 2002.

¹⁶⁰ Vinko Zlamalik, *Bela Csikos Sesia*, Zagreb: JAZU, Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1984., str. 205.

¹⁶¹ isto, str. 205.

¹⁶² isto, str. 206.

Zlamalikove se teorijske postavke oslanjaju na sadržajna polazišta Hofstätterovih knjiga te unatoč nepreciznosti prosudbenih kriterija Zlamalik točno definira osnovnu tangentu prve hrvatske moderne kao isključivo simbolističnu.

Tekst Jelene Uskoković o Mirku Račkome unutar kojeg posebno poglavlje posvećuje elaboraciji simbolizma u europskim umjetnostima te definiciji simbolizma u Hrvatskoj u odnosu na europske interpretacije aktualne u vrijeme pisanja teksta, do danas je nenadmašen govorimo li o preciznosti terminologije u pogledu stručnog nazivlja za pluralizam smjerova hrvatske moderne i, općenito, pristupu temi s formalističkog stanovišta. Koristeći se Hamannovom i Hermandovom knjigom *Epothen deutscher Kultur von 1870. bis zur Gegenwart*¹⁶³ za periodizaciju i klasifikaciju, osobito četvrtim dijelom *Stillkunst um 1900.*, Uskoković je nastojala razmotati klupko zamršenog nazivlja unutar hrvatskih estetskih studija te zaključuje kako je podjela unutar ovog epohalnog djela od prvorazredne važnosti jer se mnogi pravci mogu identificirati u hrvatskoj umjetnosti prijelaza stoljeća. Opći naziv razdoblja *Stillkunst um 1900.* u hrvatskoj korespondira s nazivom *Moderna*, koji autorica predlaže kao objedinjujući za različite stilske grupacije od impresionističkih i simbolističkih do secesionističkih i postrealističkih te naturalističkih.

Pristupajući Račkijevoj tematici simbolističke provenijencije Uskoković sublimira sadržajnu struju interpretacije simbolizma (Hofstätter, Jullian, izložba ICOMA) inicirajući međutim precizniji teorijski pristup od ostalih domaćih teoretičara, navodeći Posavčevu *Estetiku u Hrvata* (1968.) kao polazište. Donoseći kronološki pregled interpretacija simbolizma, pri čemu ne izostavlja kritički navesti kako je hrvatski obol, nažalost, neprisutan u europskim smotrama simbolizma, Uskoković na najaktualniji mogući način krajem 70tih godina pristupa slikarstvu Mirka Račkoga determinirajući i ključne odrednice hrvatskog simbolizma općenito. Citirajući glavninu tekstova posvećenih fenomenu¹⁶⁴ prijelaza stoljeća Uskoković pristupa simbolizmu putem preciznih formalnih zadatosti otvarajući tako novu stranicu pristupa pravcu, koja dugo neće biti usvojena.

»Simbolizam nije stil, niti počiva na jasnim i određenim oblikovnim načelima. On se služi različitim stilskim sredstvima stavljajući ih u službu ideje.«¹⁶⁵

¹⁶³ Richard Hamann, Jost Hermand, *Epothen deutscher kultur von 1870. bis Gegenwart*, Bd 1-5., München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1959. – 1967., Band 4: *Stillkunst um 1900.*

¹⁶⁴ Zlatko Posavac, »Nova umjetnost zagrebačke secesije«, u: 15 dana, 1974., br.4-5, str. 6-12; Željka Čorak, »Korijeni dvojstva i sumnje«, korijeni 20. stoljeća, Telegram, 1969.

¹⁶⁵ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1979., str. 26.

Jedina od autora koji su se u to vrijeme bavili istovrsnim temama u hrvatskoj povijesti umjetnosti uočava prijeku potrebu utvrđivanja kontura simbolizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, koju predviđa nakon monografskih obrada protagonista razdoblja.

»Kada budu monografski obrađeni opusi nekih umjetnika relevantnih za razdoblje Moderne i kada se provede jedinstvena stilsko tematska analiza djela tog doba, bit će moguće sigurnije i preciznije utvrditi konture simbolizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i ocijeniti njihovo značenje.«¹⁶⁶

Simbolizam se sporadično utvrđuje u pojedinim fazama opusa hrvatskih umjetnika prilikom monografskih obrada. Dok u Bukovčevu opusu Kružić Uchytíl samo u nekim djelima detektira tek reminiscencije na simbolizam (*Spomen jedne obitelji, Ormar buduće slave, Naši praoci*),¹⁶⁷ u Kovačevićevu opusu u početcima modernog hrvatskog pejzaža uočava neprijeporne simbolističke tendencije.¹⁶⁸

Gamulinova interpretacija simbolizma kao središnje tendencije u slikarstvu hrvatske moderne također za polazište uzima Hofstätterovu knjigu *Simbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*.¹⁶⁹ Bazirajući se na Hofstätterovim teorijama Gamulin pojavu likovne secesije poistovjećuje sa sustavnom spiritualizacijom u umjetnosti, koja je proizašla iz »sudara povijesti i svijeta, umjetnosti i prirode«. Promatra ga u dihotomiji s impresionizmom i realizmom, koji se bave čistim vizualnim senzacijama. Hrvatski je simbolizam izniknuo ne kao opozicija prema pravcima vlastite sredine, jer su jedina dva relevantna umjetnika Quiqerez (umro 1893.) i Mašić bile osamljene pojave nedovoljne za poziciju. Simbolizam je rezultanta opozicije prema Kršnjavijevoj konzervativnoj struji, pri čemu moderni kriterij mladih ulazi u sukob s Herbart - Zimmermannovim¹⁷⁰ kriterijem forme, posebice kada se radilo o ulozi boje i pojmu dovršene i zatvorene forme.

Vrela napajanja našeg simbolizma prema Gamulinu su München, Beč, Berlin i Milano te umjetnici Wilhelm Leibl, Hans von Mareés, Franz von Stuck, talijanski *Macchiaioli* i lombardijski poantilizam. Hrvatski simbolizam dozrijeva početkom 90tih godina kao dio sveopćeg procesa zgušnjavanja ovog fenomena u Europi.

Gamulin ga je podijelio na dvije faze: prvu s *Hrvatskim salonom* kao inauguracijskim projektom te drugu s izložbom *Nejunačkom vremenu uprkos* 1910. godine kao markacijskom točkom. Početke moderne smješta u vrijeme dolaska Bukovca u Zagreb 1894. godine, pri čemu

¹⁶⁶ isto, str. 26.

¹⁶⁷ Vera Kružić Uchytíl, *Vlaho Bukovac. Život i djelo.*, Zagreb: Globus, 2005.

¹⁶⁸ Vera Kružić Uchytíl, *Ferdo Kovačević. Početci modernog hrvatskog pejzažnog slikarstva*, Zagreb: DPUH, 1986.

¹⁶⁹ Grgo Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće*, Svezak II, Zagreb: Naprijed, 1995.

¹⁷⁰ Robert von Zimmermann (1824.-1898.) i Johan Friedrich Herbart (1776. – 1841.)

navodi predstavnike progresivnih pravaca: Bukovca, Čikoša, Auera, Frangeša i Tišova. Druga je faza nastala pod utjecajem Meštrovićevog upliva, najprije u skulpturi pod utjecajem Rodina – *Zdenac života* (1905.) te monumentalizacijom simbola u korelaciji s nacionalnim idealom društva *Medulić*. Druga secesija oslanja se između ostalih na djela Muncha i Hodlera. Karakteristike domaćeg simbolizma su disparatnost (Vidovićev krepuskularizam, agresivni optimizam Meštrovića) i sinkroničnost prema Beču.

Uključivanje splitskih umjetnika u europske tokove od 1906. do 1918. godine ostvarilo je »neočekivane rezultate na apsolutno europskoj razini«, gdje kao primjer navodi pejzažno slikarstvo simbolizma melankolije i ugođaja Emanuela Vidovića (pod utjecajem Previatia, Segantinija i Grubicya). Gamulin visoko valorizira i simbolizam Mirka Račkog, no zanimljivo u pravac uvrštava i Kraljevićeva rana djela, opus između Münchena i Pariza okarakteriziran erosom i burleskom te Hermanovo slikarstvo pod uplivom Hansa von Mareésa (1837. – 1887.). Uz simbolizam Gamulin vezuje i Melkusov i Jurkićev opus te Babićev ekspresivni simbolizam. Pravac se može pratiti do rata, a od 1916. godine s Ljubom Babićem, Tomislavom Krizmanom te Jerolimom Mišeom i dalje.

Dvadeseto stoljeće zaključuje se obljetničkom izložbom u povodu stogodišnjice Umjetničkog paviljona 1998. – 1999. koja je obilježena pokušajem rekonstrukcije izložbe *Hrvatskog salona*¹⁷¹ te na neki način zaključuje interpretacije pravca koje se oslanjaju na Hofstätterovu sadržajnu teoriju.

»Uz prevladavajuću komponentu intimističkog izraza i slobodne impresije u prikazu realiteta javio se – simbolizam – kao nov izričaj alegorijskih sadržaja, a pohvala za veliki simbolistički prinos pripada najviše Čikošu. S novom duhovnom orijentacijom nije još bila usvojena i nova estetika profinjenog stilskog vokabulara secesije, koji je u Europi tek ulazio u široku sferu umjetničkog djelovanja i još se nije stilski zaokružila velika epoha jednog od posljednjih *Gesamtkunstwerka*. Pa je tako polivalentnost izraza s individualnim kolorističkim interpretacijama intimizma, realiteta i novo zaživljenog simbolizma ostala stilska odlika umjetnosti *Hrvatskog salona*.«¹⁷²

¹⁷¹ *Hrvatski salon 1898.*, Zagreb, Umjetnički paviljon, 1998. – 1999.

¹⁷² Ivanka Reberski, »Rađanje hrvatske moderne 1898.«, u: *Hrvatski salon 1898.*, katalog izložbe, (Zagreb, Umjetnički paviljon, 15.12.1998. – 26.2.1999.), (ur.) Lea Ukrainčik, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998., str. 21.

2.2.1.11 Najnoviji teorijski pristupi hrvatskom simbolizmu

Novi formalistički pristup simbolizmu u okviru hrvatske povijesti umjetnosti inauguriran je valorizacijom ranog kiparskog opusa Ivana Meštrovića te njegovom kontekstualizacijom u europske stilske tijekove oko 1900. godine u knjizi *Ivan Meštrović i secesija. Beč – München-Prag, 1900. – 1910.* Irene Kraševac.¹⁷³ Analizirajući forme i sadržaj Meštrovićeve rane skulpture te podastirući komparativne primjere iz europskoga kiparstva i kontekstualizirajući Meštrovićevu skulpturu u konkretne europske secesijske tijekove Beča, Münchena i Praga Kraševac je na neki način pružila primjer svim potonjim obradama umjetnika ovoga razdoblja kao i pravcima u cjelini.

Preusmjerivši izvorište Meštrovićeve inspiracijskog vrela sa Rodena na Klimta, tj. sa *Vratiju pakla* na *Beethovenov friz* (pri radu na djelu *Zdenac života* 1905. godine) i to ne samo na motivskoj već i na formalnoj tj. kompozicijskoj osnovi Kraševac je bečku secesiju postavila kao model zagrebačkoj tj. hrvatskoj. Tezu da je hrvatska secesija (a u okviru nje i simbolizam kao osnovni pravac) sukladna bečkoj te u međusobnom odnosu s münchenkom iz koje djelomice izvire,¹⁷⁴ Kraševac je formalno i potkrijepila brojnim tekstovima i izložbama pa je nastavivši obol Olge Maruševski udarila temelje suvremenim interpretacijama hrvatske umjetnosti oko 1900. godine.¹⁷⁵

Sveobuhvatnim izložbama stilova iz razdoblja 19. stoljeća¹⁷⁶ Muzej za umjetnost i obrt u Zagrebu napravio je svojevrsnu inventuru umjetničkih djela 19. stoljeća u Hrvatskoj, dok su izložbeni katalogi objedinili djela i umjetnike, izložbe i bibliografiju te stvorili resurse za daljnja istraživanja autorskih opusa nastalih u predmetnome razdoblju, a što je opet iznjedrilo i svojevrsne spoznaje o simbolizmu kao duhovnome pravcu kojim se 19. stoljeće zaključuje, a 20. započinje. Poglavlje u katalogu izložbe *Secesija u Hrvatskoj* naslovljeno *Plenerizam - simbolizam – slikarstvo secesije*¹⁷⁷ donosi niz reprezentativnih primjera slikarstva simbolizma. Iako je namjera teksta autora Miroslava Gašparovića bila identificirati »secesijski internacionalni morfem u slikarstvu«, ostala je nedefinirana razlikovna komponenta secesije u odnosu na simbolizam.

¹⁷³ Institut za povijest umjetnosti, Fundacija Ivana Meštrovića, Zagreb, 2002.

¹⁷⁴ usp.: Irena Kraševac, Petar Prelog, Ljiljana Kolešnik, *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2008.

¹⁷⁵ Već je Zidić upozoravao da inzistiranje na »...pariškom mjerilu ostavlja našu umjetnost toga doba izvan povijesnog obzora.« Igor Zidić, Emanuel Vidović..., katalog izložbe, 1987., str. 11.

¹⁷⁶ *Secesija u Hrvatskoj*, 1977., *Hrvatski narodni preporod*, 1985., *Bidermajer u Hrvatskoj*, 1997., *Historicizam u Hrvatskoj*, 2000., *Secesija u Hrvatskoj* 2003. sve u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu

¹⁷⁷ Miroslav Gašparović, »Plenerizam – simbolizam – slikarstvo secesije«, u: katalog izložbe *Secesija u Hrvatskoj*, (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 15.12.2003. – 31.3.2004.), (ur.) Miroslav Gašparović, Anđelka Galić, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2003. – 2004., str. 114 – 125

»Pojam secesija se ni dandanas ne može potpuno jednoznačno odrediti niti kao pokret niti kao stil, upravo zbog mnogoznačnosti, različitosti i čak proturječnosti njezine pojavnosti, ne samo u Hrvatskoj već i drugdje, gdje poprima različite oblike, ideje i značenja. Konačno, još uvijek ne postoji međunarodno općeprihvaćen naziv kojim se imenuje to razdoblje u svijetu. U različitim sredinama poznata je pod različitim nazivima, no svima im je zajednička težnja za modernitetom. Tako se u hrvatskoj kritici barata s nekoliko pojmova – zagrebačka šarena škola, moderna, simbolizam – koji se odnose na različite aspekte njezina idejnog i morfološkog iskazivanja, djelomično se u opsegu značenja preklapajući, a djelomično preciznije definirajući različite umjetničke fenomene u našoj kulturnoj sredini na prijelomu stoljeća. Pritom je pojam secesija prihvaćen kao sveobuhvatan, jer je ovaj hrvatski pokret ka modernosti proklamiran činom odvajanja – secesije.«¹⁷⁸

Nešto dalje spominje se »specifična forma Čikoševa idejnog simbolizma iskazanog realističnim sredstvima«¹⁷⁹, dok je Vidovićev simbolizam prema Gašparoviću »mnogo manje literaran nego Čikošev«, jer se temelji na neposrednom vizualnom iskustvu transponiranom kroz vlastiti umjetnički doživljaj. Njegov je simbolizam dio post-impresionističkih kretanja upijenih preko talijansko – venecijanske interpretacije pravca.

Simbolizam prve generacije nije uspio prodrijeti dalje od akademskog promišljanja forme, za razliku od Vidovićeve u kojem se »ideja, forma i izražajna sredstva međusobno prožimaju u jedinstvu i cjelovitosti slike«¹⁸⁰, dok je druga generacija učinila radikalnije morfološke pomake, no njihov su »...stil i izraz bili sredstva iskazivanja potpuno neumjetničkih ideja (političkih) tako da se može zaključiti da je došlo do inverzije osnovnih teza secesije. Umjesto da umjetnost uređuje svijet oko sebe, ona je opet postala sredstvo artikulacije i propagande neumjetničkih svjetonazora.«¹⁸¹

U obradama autora koji su svoje profesionalne početke imali krajem 19. stoljeća i početkom 20. stoljeća posljednjih desetak godina sve više se ističe kvaliteta rane faze, mahom simbolistične, za razliku od trenda nakon Drugog svjetskog rata u pedesetima i šezdesetima kada su se sami umjetnici odricali tih svojih ranijih djela.¹⁸² Neki su u naknadnim obradama opusa mijenjali

¹⁷⁸ isto, str. 117.

¹⁷⁹ isto, str. 121.

¹⁸⁰ isto, str. 124.

¹⁸¹ isto, str. 125.

¹⁸² usp. Zlatko Posavac, »Nova umjetnost...«, 1974. »Tijekom pola stoljeća smatran je čovjekom lošeg ukusa, neupućenim i k tome još neobrazovanim svatko komu se svidjela umjetnost secesije. Od uglednika u kulturi kojima će se pridružiti koji strukovnjak, moguće je čuti, a poneki će na žalost još čak i napisati: umjetnost je secesije najordinarniji kič...Umjetnici – protagonisti samo nastojahu zataškati činjenicu da su bili aktivni sudionici spomenutog smjera; govore o tom razdoblju kao o vremenu mladenačkih zabluda. slikari su premazivali platna i nanovo ih oslikavali. Zgradama su mijenjana pročelja...Mnoštvo je predmeta bačeno u starež, pa odbačeni tako propadoše ili nestadoše netragom., str. 6.

svoje stavove izmijenivši negdašnje negativno mišljenje u pozitivne ocjene djela nastalih u duhu simbolizma.¹⁸³

Izložbama koje su ujedno bile i svojevrsne monografske obrade te inventure radova umjetnika kojih je nedostavno obrađen opus mahom bio krnji za rana djela ostvarena u duhu simbolizma poput Joze Kljakovića (2009.) ili Roberta Auera (2010.)¹⁸⁴, doktorskim disertacijama (*Jerolim Miše*, 2016., *Marko Rašica*, 2014., *Društvo Medulić*, 2018.) reinterpreterale su se simbolističke faze opusa¹⁸⁵. Otkrivena su nova djela, redomice egzemplari primjene simbolističkih strategija u hrvatskome slikarstvu, koji tvore jednu zavidnu cjelinu dostatnu za restrukturiranje dosadašnjeg poimanja karaktera i opsega pojave ovoga pravca u Hrvatskoj.

Uz pojedinačne obrade autorskih opusa u novije se vrijeme obrađuju i tematske cjeline te specifične motivske preokupacije unutar razdoblja moderne koje proširuju aspekte pravca dajući mu novu kontekstualnu okosnicu.

Takva je izložba *Alegorija i Arkadija – antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*¹⁸⁶ koja je objedinivši djela slikarstva i kiparstva na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće inspiriranih antikom utvrdila specifičnu komponentu *fin-de-sièclovske* umjetnosti značajnu za interpretaciju odnosa tadašnje estetike prema prošlosti, a što je opet specifična kategorija simbolizma. Povijesnost kao vrst eskapizma jedna je od bitnih odrednica simbolizma. Propitivanje kanona Grčke i Rima te njihova suvremena reinterpetacija u djelima slikara i kipara na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće zajednička je komponenta svim europskom umjetnostima toga razdoblja, ali i njihovim duhovnim tendencijama. Izložba je prikazala opseg djela inspiriranih antikom od kojih su mnoga ostvarena u duhu simbolizma, otvarajući još i šire pitanje svojevrsnoga estetskog idealizma u skladu s *lartpurlartizmom* koji mu je imanentan.

Izložbom *Izazov moderne. Zagreb – Beč oko 1900.* u Galeriji Klovićevi dvori 2017. godine i u Galeriji Belvedere u Beču 2018. godine nastojalo se ukazati na aktualnost zagrebačke secesije (i simbolizma kao dominantnog slikarskoga pravca unutar ideološkog pokreta *Secesije* u smislu odvajanja Društva hrvatskih umjetnika od Društva umjetnosti i pokretanja novih umjetničkih strategija) u odnosu na bečku, pri čemu je identificiran znatan korpus simbolističkih djela

¹⁸³ »Smatrao sam da je magleno zamračivanje toga pejzaža, pod utjecajem literarnog doživljavanja i poticanja okoline, uglavnom štetilo Vidovićevu stvaralaštvu što sam u ovom izdanju, nakon upoznavanja većine radova toga razdoblja na retrospektivnim izložbama priređenima osobito, zaslugom Igora Zidića, donekle ispravio i dopunio.« Duško Kečkemet, *Emanuel Vidović. Život i djelo*, AGM, 2000., str. 8.

¹⁸⁴ *Jozo Kljaković* (1889. – 1969.) – retrospektiva, Galerija Klovićevi dvori, 26.11.2009. – 24.1.2010. (autorica izložbe: Petra Senjanović); *Robert Auer* (1873. – 1952.) – retrospektiva, Galerija Klovićevi dvori, 21.9. -21.11. 2010. (autorice izložbe: Irena Kraševac i Petra Senjanović)

¹⁸⁵ Ana Šeparović, *Jerolim Miše. Između slike i riječi*, Zagreb: Plejada, 2016.; Sanja Žaja Vrbica, *Marko Rašica*, DPUH, Zagreb, 2014.; Sandi Bulimbašić, *Društvo Medulić*, DPUH, 2018.

¹⁸⁶ Galerija Klovićevi dvori, 26.9. – 8.12. 2013. (autorice izložbe: Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Darija Alujević)

slikarstva (i kiparstva). Promocijom naših umjetnika izvan Europe nije izostao rezultat žuđen od samih početaka istraživanja razdoblja, a to je uključivanje naše likovne dionice u europsku. Konzekventno navedenom, već na sljedećoj izložbi Galerije Belvedere *Klimt ist nicht das Ende. Aufbruch in Mitteleuropa*. (2018.) u post secesijsku epohu uključeni su i hrvatski likovni umjetnici poput: Ivana Meštrovića, Milivoja Uzelca i Vilka Gecana. Na izložbi *Arte e Magia. Il fascino dell'Esoterismo in Europa* (Palazzo Roverella, Rovigo, 2018.) u korpus djela nadahnutih ezoterizmom nastalih u duhu simbolizma krajem 19. stoljeća uključena je i *Walpurgina noć*, Bele Čikoša Sesije.¹⁸⁷

Međunarodni izložbeni projekti Moderne Galerije, Zagreb *Demon Moderniteta. Slikari vizionari u zoru prošlog stoljeća* (2015.) i *Na obalama jadranskog mora. Slikarstvo krajolika na prijelomu 19. i 20. stoljeća* (2017. – 2018.)¹⁸⁸ također su pridonijeli europskoj kontekstualizaciji hrvatskog simbolizma.

Monografija *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika 1868. – 2008.* (2019.) je precizirala i determinirala povijest i djelovanje Društva umjetnosti, Društva hrvatskih umjetnika i Društva umjetnosti (sve do HDLU) te pružila suvremenu mrežnu osnovu za inovativne revalorizacijske strategije u interpretaciji likovnih zbivanja oko 1900. na globalnom planu, a čija je matica Društvo (i njegova secesija) uvijek neraskidivo vezana uz tijek i smjer hrvatske umjetnosti.¹⁸⁹

Teorijski dio interpretacije pravca zaključen je krajem prvog desetljeća 21. stoljeća tekstem Ivanke Reberski o *Simbolizmu druge secesije i Društva Medulić*¹⁹⁰ gdje su nakon svega pojmovi secesija i simbolizam ponovno poistovječeni pri čemu se zaključuje:

»Secesija se, dakle, zajedno sa simbolizmom, u hrvatskom slikarstvu očitovala u raznolikim stilskim idiomima, obuhvativši širok i slojevit dijapazon tematskih izazova. Ona je u slikarstvu više odražavala duh vremena na prijelomu stoljeća negoli jedinstven stil. Ali sveukupna bilanca, od prve secesije i pokreta mladih, proboja modernizma, simbolizma, ideoloških previranja, težnje za nacionalnom afirmacijom i naposljetku time što je izborila osnovno pravo umjetnika

¹⁸⁷ Petra Vugrinec, «Bela Csikos Sesia», u: *Arte e Magia. Il fascino dell'Esoterismo in Europa*, katalog izložbe (Rovigo, Palazzo Roverella, 29. 9. 2018. – 27. 2. 2019.), (ur.) Francesco Parisi, Silvana Editoriale, 2018., str. 309. – 310.

¹⁸⁸ Objе u kustoskoj koncepciji Ginadomenica Romanellia

¹⁸⁹ Posebno su korisni *Prilozi* knjige: *Kronologija događanja 1868. – 2018.*; *Popis izložaba 1868. – 2018.* (Petra Šlošel; *Popis predsjednika uprava 1868. – 2018.*; *Popis članova 1868. – 2018.*, te uvrštavanje podataka u digitalnu bazu podataka CAN_IS tj. formiranje *Croatian Artists Networks Information System*

¹⁹⁰ Ivanka Reberski, »Simbolizam druge generacije i društva Medulić«, u: *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, (ur. Milan Pelc), Zagreb: Školska knjiga, 2010.

na stvaralačku slobodu, nije bila ni skromna ni zanemariva. Bila je to uistinu prva velika epoha modernog hrvatskog slikarstva.«¹⁹¹

2.2.1.12 Zaključak prethodnih razmatranja

Recentnijim je kritičkim prosudbama razdoblja razmeđa 19. i 20. stoljeća u Hrvatskoj simbolizam postao temeljni pojam, pojam koji doduše nije do kraja definiran i objašnjen, ali su posljednjih godina naznačene konture njegova opsega. Taj je opseg širi no u svih istodobnih pravaca i stilskih determinanti hrvatskog slikarstva kraja 19. i početka 20. stoljeća (romantizam, realizam, naturalizam, impresionizam) uzmemo li u obzir samo kronološki utvrđive odrednice hrvatske umjetnosti s grupacijama umjetnika koje su mu pripadale te programima ili kanonima kojima su se ravnali. Nakon simbolizma slijedio je ekspresionizam također u specifičnoj, kronološki anakronoj, ali itekako vrijednoj dionici hrvatskog slikarstva. Ravnamo li se klasičnom dijakronijsko – sinkronijskom strukturom (bez fenomenološkog cjepkanja na akademizam, esteticizam, akademski realizam i slično) možemo utvrditi da je simbolizam zajednički nazivnik većine kreativnih pregnuća u slikarstvu protagonista hrvatske moderne. Manifestirao se osobito u počecima profesionalnog stvaralaštva koji se uglavnom poklapaju s inaugurativnim izložbenim manifestacijama prve ili druge generacije slikara. Svjedoči o tome i bogata kritička hrestomatija bazirana na antagonizmu naturalizma / realizma (u slučaju našega slikarstva zapravo dva gotovo istovjetna pojma čiji su predstavnici Nikola Mašić i Iso Kršnjavi nastavljajući se na romantizam Hötzendorfa i Waldingera te opus Quiqereza kao prijelazni) i simbolizma, svrstavajući se na ovu ili onu stranu. *Sinonimiziranje* pojmova secesija i simbolizam te pokušaji uključivanja lokalnih stilskih inačica (art nouveau ili jugendstil, secesija) u nomenklaturu razdoblja uvelo je popriličnu zbrku koja traje sve do današnjih dana, ukazujući na prijeku potrebu preciznih kriterija koji će determinirati razlike navedenih pojmova, makar bili primjenjivi samo na našu sredinu i vlastitu povijest umjetnosti. Većina ranijih tekstova polazi od Hofstätterovog pristupa, čije su teorije ujedno i najcitiranije (Zidić, Zlamalik, Uskoković, Gamulin...) te je interpretacija likovnih djela uglavnom ostala na razini sadržajne sukladnosti pokretu. Opusi su uglavnom, poput Vidovićeve ili Račkijeva, u cjelini karakterizirani simbolizmom, bez parcijalna udubljanja u pojedina djela, što bi dakako determiniralo korpus hrvatskoga simbolizma, čime bi bilo omogućeno i njegovo uvrštavanje u europske preglede. Kao pravac konteksta, simbolizam zahtijeva cjelovito znanje o nastanku

¹⁹¹ isto, str. 605.

slike. Ponekad je povod odabira teme (kontekst nastanka slike) presudan, jer sadrži intiman poriv autora za biranjem specifične teme, što upućuje na simbolističko promišljanje. Presudan će biti i milje u kojem slika nastaje, kako bismo mogli procijeniti stupanj subverzije u odnosu na konvencije toga miljea. Istodobno složena simbolska struktura slike zahtijeva precizno tumačenje ikonografije teme, što će opet znatno doprinijeti prosudbi je li neko djelo sentimentalna alegorija u duhu i konvencijama akademizma, ili stvarna intimna ispovijest autora kojoj su podređena sredstva što sudjeluju u objavi ili *odijevanju ideje* (Moréas).

Naše je 21. stoljeće donijelo znatne interpretacijske iskorake te je fenomenološkim udubljanjem u određene tendencije, teme i umjetničke opuse proširilo spoznajnu mrežu o karakteru pluralizma kao dominantne karakteristike, a što će omogućiti i jasniju identifikaciju simbolističke struje kao potke raznovrsnog stilskog tkanja u razdoblju na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće.

Činjenica jest da se u drugoj polovici 20. stoljeća i na početku 21. vijeka u hrvatskoj likovnoj kritici i stručnoj literaturi te katalogima izložaba javljaju tekstovi koji propituju opseg, značenje i relevantnost simbolizma, te su upravo oni ključni dokazi postojanja ovoga pravca u hrvatskoj umjetnosti kao i prijeke potrebe teorijske sintakse koja će prije svega utvrditi pojmovnik, potkrijepiti ga primjerima iz prakse i donijeti zaključke o opsegu, važnosti i uključenosti ovog pravca u europske tokove, a čemu će, nadam se, ova disertacija i doprinijeti.

3. SIMBOLIZAM U EUROPSKOM SLIKARSTVU - RAZVOJ I PROTAGONISTI

3.1 Društveni kontekst razvoja simbolizma

Određivanje uzroka pojava stilskih formacija koje istovremeno sazrijevaju u različitim kulturnim sredinama na geografski širem prostoru, možda čak i neovisno o međusobnim utjecajima, vrlo je složeno. Mnogostrukost i ubrzanje stilskih promjena u 19. stoljeću velik su izazov u pokušajima primjene globalnih teorija u tumačenju lokalnih pojava, identifikacije internacionalnog sadržaja unutar nacionalnog stilskog vokabulara, kao i u pokušaju pronalaska istančanih i bez istraživanja nevidljivih veza, doticaja i međusobnih utjecaja domaćih i manje etabliranih umjetnika s inozemnim već afirmiranim umjetnicima, nositeljima stilskog progressa.

Pregledom europskog simbolizma, njegovog tijeka te obilježja uspostaviti ćemo strukturu kojom se trebamo ravnati pri determiniranju metodologije rada pomoću koje će se utvrditi pojava umjetničkih djela simbolističkoga predznaka u segmentu slikarstva domaće likovne umjetnosti, nakon čega će biti omogućeno i njihovo kontekstualiziranje i kvalificiranje unutar iste stilske pojave. Pokušat ćemo sagledati pojavu simbolizma u slikarstvu sredina koje su nosioci toga pokreta, naznačiti osnovne preduvjete koji mu prethode, kako na području umjetnosti tako i unutar njezina povijesnog, društvenog i znanstvenog konteksta.

Možda više od svih umjetničkih pravaca koji su mu prethodili, ali i svih koji mu slijede, simbolizam je usko vezan uz procese društvenog napretka i industrijalizacije, a posebice uz procese korjenitih društvenih promjena u razdoblju druge polovice 19. stoljeća.

Simbolizam je pravac koji se na specifičan način odnosi prema kategoriji sadašnjosti i to je jedna od njegovih ključnih odrednica. Slijedeći zasade romantizma nastoji se oduprijeti civilizacijskom napretku, razlikujući se od naturalizma i impresionizma čiji se pobornici inspiriraju progresom u svim segmentima društva. Priroda je pravca pasatistička i eskapistička, umjetnici bježe u duhovnost, imaginaciju, sfere daleke prošlosti istražujući korijene praiskonskog iskustva čovječanstva, oslanjajući se poput umjetnika romantizma na daleke, egzotične i neotkrivene predjele, kulture i civilizacije. U kasnijoj fazi razvoja umjetnici simbolizma se obraćaju transcendentalnoj sferi podsvjesnog i idejnog, skrivenoj u zagonetnoj psihi čovjeka, a zapisanoj u kolektivnoj svijesti čovječanstva.

Mogli bismo reći da su impresionizam i naturalizam stilovi *La Belle Époque* baštinili stvarnost izobilja i bogatstva stečenog industrijalizacijom i mehanizacijom te novim otkrićima

na području znanosti, kao i poboljšanjem uvjeta života na svim područjima. Simbolizam je pak pravac koji pripada *Le Fin de Siècle*-u baštineći anksioznost uslijed zastrašujuće slutnje kraja svijeta kakav je postojao i rezignacije novonastalim promjenama. Nastavimo li dalje sa suprotnostima, na istoj bismo liniji mogli odrediti društvene skupine koje su nosioci *progresivnih* ili *regresivnih* putova umjetnosti. Novi sloj liberalnog građanstva započeo je preobrazbu urbanističkog planiranja gradova u kojima se počinje odvijati novi život. Ruše se srednjovjekovne utvrde, a gradovi se otvaraju društvu i novoosvojenoj dokolici.¹⁹² Srednja klasa tako postaje nositelj *progresivnih* pokreta, racionalnih i trezvenih stavova. Promijenjena aristokracija i njeni potomci osiromašeni novim poretkom sklanjaju se u misaon, elitistički, inhibiran i introspektivan pravac koji svoju ekskluzivnost duguje enigmatičnosti dostupnoj samo obrazovanoj nekolicini. Negdje između javlja se proletarijat, radnička klasa, koja pod pritiskom industrijalizacije napušta ruralnu sredinu i nastanjuje otuđeni urbani predio, gdje je sve podređeno kapitalističkome društvu.

U 19. stoljeću konačno počinje ukinuće feudalnog sustava uzdrmanog građanskim revolucijama i nastupajućim kapitalizmom te jačanjem buržoazije kao nove industrijske elite. Prestaje shvaćanje države kao posjeda pojedinih dinastija, a djelatna liberalna i nacionalno osviještena buržoazija preuzima sve veću ulogu u formiranju politike i vlasti. Vršiti se preobrazba europskih prijestolnica (Beča,¹⁹³ Pariza,¹⁹⁴ Berlina, Londona i Budimpešte) u megalopolise spremne za prihvat što većeg broja ljudi. Na isti su način značajno utjecale migracije stanovništva iz sela u gradove. Taj je proces izazvan industrijalizacijom i mehanizacijom, kao i novim tehnološkim otkrićima u radnome procesu, što su iskazivali veliku potrebu za radnom snagom.¹⁹⁵ Jednako tako, pojava simbolizma usko je povezana i s nezaustavljivom sekularizacijom, s potpunom redefinicijom svih vidova stvarnosti,

¹⁹² Dokolica je novooslobođeno vrijeme uslijed mehanizacije radnog procesa koje je trebalo prilagođen prostor za lagodniji život buržoazije, odavanje svim vrstama životne frivolnosti, ali i prostor za razmišljanja nevezana za utilitarnost poslovnog života. Nov će misaoni vakuum ispuniti pitanja o svrsi i smislu postojanja, osloboditi zatomljene nagone i sve vrste inhibicija. Novoosvojene slobode postale su okidač za preispitivanja društvenih ograda, poglavito onih koji se tiču seksualnosti. (usp. Karl E. Schorske, *Beč krajem stoljeća*, Zagreb: Antibarbarus, 1997.)

¹⁹³ Novom urbanističkom rekonstrukcijom Ring koji opasava gradsku jezgru postaje središtem političkog, obrazovnog i kulturnog života. Nastao je kao careva ideja da se uklone gradske zidine i proširi središte grada. Raspisan je javni natječaj na kojem je pobijedilo rješenje Ludwiga Förstera. Novi je sloj liberalnog građanstva u promenadnom diskursu *ringa* dobio mogućnost vlastite reprezentacije koja se manifestirala u raskošnim palačama. (usp. Karl E. Schorske, *Beč krajem stoljeća*, Zagreb: Antibarbarus, 1997.)

¹⁹⁴ Reurbanizacija Pariza traje od 1819. – 1891. godine pod vodstvom Georges-Eugènea Haussmanna. Unapređenjem prometa javljaju se novi urbanistički zahtjevi za proširenjem ulica, prokopavanjem više razina kako bi se on mogao nesmetano razvijati.

¹⁹⁵ Kroz period druge polovice 19. stoljeća prema statističkim podacima samo je jedna od sedam osoba rođenih na selu i ostala tamo, jedna je emigrirala iz starog u novi kolonizirani svijet, dok ih je pet otišlo u gradove. U periodu između 1850. – 1900. 60 milijuna ljudi je napustilo Europu. Podaci preuzeti iz Michael Gibson, *Symbolism*, Taschen GmbH, Köln, 2006., str. 12.

naglašavajući njezinu slojevitost kroz supostojanje: transcendentalne, empirijske, ali i nove stvarnosti, one kojom se većinom i bavi simbolizam: podsvjesne, refleksivne i teško spoznajne bez dubokog poniranja u sebe. Transformacija racionalnog čovjeka liberalne i prosvjetiteljske kulture u psihološko biće osjećaja i instinkta događa se pod utjecajem razvoja nove izdvojene znanstvene discipline – psihologije i njezine grane psihoanalize.¹⁹⁶ Psihologija koja se nekad istraživala u okviru filozofije postaje zasebnom znanstvenom disciplinom te će njen pristup čovjekovom unutrašnjem svijetu utjecati na razvoj introspektivnog pravca – simbolizma.

Jak amblematski poredak i struktura moći utvrđeni vjekovima crkvenom hijerarhijom poljuljani su novim spoznajama na područjima prirodnih i društvenih znanosti (darwinizam, razvitak antropologije i psihologije kao empirijskih znanosti, filozofija). Iščeznuće važećih paradigmi značenja izaziva osjećaj napuštenosti gdje izmiče i posljednja kategorija utjehe - nada u eshatološko ishodište i otkupljenje. *Zbacivanjem božanske krivnje* zbog kušanja s drva spoznaje, zbog izгона iz raja¹⁹⁷ čovjek se možda riješio osjećaja krivnje kako bi stekao novo osjećanje beznadežnosti i praznine postojanja, barem onog zasnovanog na mjerljivim kategorijama koje je bio kadar osvijestiti. Svijet kakav je postojao nestao je u samo nekoliko desetljeća zahvaljujući brzom tehničkom napretku. Industrijskom revolucijom, tj. izumom parnog stroja u Engleskoj sredinom 18. stoljeća generatori proizvodnje postaju tvornice, dok se visokokvalificirani obrtnici zamjenjuju obučanim radnicima, koji postaju samo dio kolektivnog proizvodnog mehanizma. U drugoj polovici 19. stoljeća izumljeni su električna energija, telefon, motor s unutarnjim sagorijevanjem, automobili, podmornice, zrakoplovi. Takav tehnološki napredak, koji nije imao premca u povijesti – dosadašnji primat sinkronijskoga stupnjevanja po vertikali – prošlost, sadašnjost, budućnost – smjenjuje dijakronijom geografskih relacija – istok, zapad, sjever i jug. Jača imperijalizam, a s njime i europocentrizam koji eksploatira sve resurse koloniziranih zemalja, a poduzetni zapadnjački duh napušta Stari i seli u Novi svijet.

¹⁹⁶ Max Dvořák, profesor Bečke škole povijesti umjetnosti smatrao je da postoji veza između intelektualnih strujanja i razvoja umjetnosti u određenom periodu (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Beč, 1924.). Prvi eksperimentalni laboratorij psihologije osniva Wilhelm Wund 1879. u Leipzigu, no važnije za umjetnost simbolizma je Freudovo bavljenje tumačenjem nesvjesnog, njegova privatna praksa u Beču i izdavanje kapitalnog djela *Tumačenje snova* objavljenog 1900.

¹⁹⁷ John Locke (1632. – 1704.), filozof empirizma poništava ideju prvobitnoga grijeha smatrajući da se svi ljudi rađaju dobrima i imaju prirodno pravo na život, slobodu i imetak.

3.2 Motivsko - stilske odrednice pravca

Dok su realizam, naturalizam i impresionizam iz sveopćeg napretka apstrahirali poticajne segmente, simbolizam je nastojao pronaći načine bijega povratkom *razbijenih kristala idealizirane prošlosti*, posezanjem u vlastiti fundus misaonog inventara, ali i u opće iskustvo, preverbalno i praiskonsko, baratajući s još jednom iznimno važnom kategorijom inauguriranom ovim pokretom: kolektivnom svijesti. Posezanjem u mit, alegoriju i legendu kao kolektivne resurse izgubljenog zajedništva simbolizam je pravac koji posvećuje iznimnu pažnju ostvarenju zajedništva, svojevrsnog privilegiranog bratstva kojeg povezuju spone nacionalne pripadnosti, zagovarajući posebnost i jedinstvenost kao i zajednički simbolični jezik svake nacije. Baziran na svojevrsnoj opreci u odnosu na naturalizam i impresionizam u svoj motivsko-tehnički sklop uključuje sve ono što je suprotno spomenutim stilskim pojavama. Tako će taj introspekcijski pravac radije evocirati mjesec nego sunce, jesen nego proljeće, kišu nego plavetno nebo.¹⁹⁸ Na ljestvici simbolički potenciranog pejzaža simbolizma veću će zastupljenost imati kanal, usjek i glib nego planina,¹⁹⁹ dok će se na vremenskoj lenti simbolista radije ponirati u prošlost negoli u budućnost i sadašnjost. Spoznaja zatamljenih instinkta, moralnim uzusima inhibirane seksualnosti, kao i otvaranje pitanja svih vrsta autoerotičnosti vodit će simbolizam radije u pravcu problematiziranja impotencije i mračnih poriva,²⁰⁰ nego u emotivne katarze i sladostrašća koje nam pružaju putena zadovoljstva. Za razliku od naglašavanja dominantno muških i organskih formi plastičnog potencijala ženskoga tijela, simbolizam će radije prikazati androgeno, problematizirajući duboku podvojenost libida, kao i novu težinu odnosa muškarca i žene u poretku prevrednovanih postulata.²⁰¹ Za razliku od sreće, simbolizam radije prikazuje melankoliju,²⁰² a dekadencija i rezignacija karakterističnije su nego angažman i djelovanje.²⁰³ Ljubav nije smisao ljudskoga postojanja, već prokletstvo, samo praiskonska žudnja prepolovljenog bića osuđenog na samoću.

¹⁹⁸ usp. Arnold Böcklin, *Otok smrti*, 1880. – 1886. / *Vila kraj mora*, 1878.

¹⁹⁹ usp. Rudolf Jettmar, *Stjenoviti pejzaž*, 1898. i drugi primjeri pejzaža ovog autora.

²⁰⁰ usp. Félicien Rops, *Pornocrates*, 1878.

²⁰¹ usp. Sascha Schneider, *Početa snaga*, 1904. (efebna motivika njemačkog simbolizma), akt kako ga tretiraju Fernand Khnopff, Gustav Klimt i Ferdinand Hodler.

²⁰² usp. Rudolf Bacher, *Campagna di Roma, Grobnica Cecilije Metelle*, 1894.

²⁰³ usp. Fernand Khnopff, *Sjećanja*, 1889.

Možemo pobrojati i sljedeće kompozicijske i oblikovne odrednice: simplificirajuća divizija prostora, konturiranje sinusoidnim kontinuirajućim linijama organiziranima načelom paralelizma, zatim uočeni i od samih simbolista naznačeni srednjovjekovni princip kloazonizma te često uočljiva metatekstura, zapravo naglašavanje raznolikih kondenzatnih stanja zraka, vode ili pare te motivika koprena, vlasi i zastiranja u svrhu evociranja dojmata magličaste atmosfere prošlosti ili mutnih stanja podsvijesti i snova. Nastojeći naglasiti autonomiju umjetničkog predmeta (slike) velika se pažnja pridaje površini koja se tretira poput metatekture, svojevrsnog oplošja dvodimenzionalnog predmeta. Dokidanjem tehničkih svojstava te nekonvencionalnom uporabom slikarske ili grafičke tehnike (ulja, gvaša, pastela, akvarela, grafita, ugljena, tuša, sepije, olovke) umjetnici na neki način vrše subverziju tradicionalnog poimanja tehnike i tehnologije upotrebljavajući materijal na inovativan način, kombinirajući ga nesvakidašnjim kombinacijama.²⁰⁴ Slika više nije tradicionalan prozor s pogledom, već površina na kojoj se slikarskim rječnikom, potezima i udarcima kista, linijama te bojom odražavaju emocije kao vizualni ekvivalent stanja svijesti. To je specifična inovacija koju će nastaviti umjetnici avangarde, osobito nadrealisti i dadaisti koji materijal umjetničkog djela tretiraju na sasvim simboličan način.

No, od svih je oblikovnih karakteristika najvažnije inovativno načelo subordiniranje vizualne razrade idejnoj, kao i deskriptivne funkcije autonomiji oblika, boja, linija i kompozicijskih načela.

Simbolizam podrazumijeva subverzivan odnos prema tradiciji te za to, ovisno o sredini u kojoj se javlja, koristi različite strategije, jer u Europi 19. stoljeća, krenemo li od sjevera k jugu ili od zapada istočnije, tradicija podrazumijeva različite postulate. Njegova je subverzija, za razliku od avangardnih pokreta, intelektualna i prikriivena, a pobuna tiha, nalik povlačenju. Oponirajući pasivno, strastveni revolt buja u umjetniku samom i treba ga utvrditi zasebno za svako djelo. Enigmatičnost pravca dominantna je karakteristika koja nas motivira na udublјivanje u sadržaj iza prikazanog, što je upravo jedna od razlikovnih karakteristika u odnosu na realistične pravce.

²⁰⁴ Slike naslikane tehnikom ulja na platnu Pierrea Puvisa de Chavannesa djeluju kao freske, dok belgijski umjetnik simbolizma Fernand Khnopff vješto kombinira grafičke i slikarske tehnike. Gustav Klimt pak nastoji na štafelajnoj slici postići dojam mozaika.

3.3 Pozicija umjetnika – od genija do boema

Pozicija umjetnika mijenja se tijekom cijelog 19. stoljeća u odnosu na prošlost. U materijalističkom svijetu, kada umjetnik više nema podršku crkve i države kao velikih naručioca i patrona, umjetnici osjećaju rizik od marginalizacije. Atribuiranjem božanske moći *Genija* koji može prosvijetliti i spasiti čovječanstvo nije samo definirana socijalna uloga umjetnika, već je time podignut na status duhovnoga vođe, pri čemu simbolizam orijentiran na duhovnost iznimno pogoduje. Pojam *Genija* usko je povezan s poimanjem umjetnika kao proroka.²⁰⁵ Iz ovoga se pojma generira nov društveni status umjetnika koji postaje središnjom ličnošću javnoga interesa, izdižući se iz nižih građanskih slojeva u sloj aristokracije – osvajajući titule u žargonskome nazivlju (*Malerfürst* – umjetnički vojvoda / knez) kao i u stvarnosti poput Franza von Stucka ili Sir Lawrencea Alme-Tademe, Sir Frederica Leightona i drugih koji su za zasluge u umjetnosti dobivali plemićke titule. Način njihova života postaje sličan aristokraciji, a društveni status i postignut ugled reprezentirat će raskošnim uređenjima vila i atelijera i određenom dozom ekscentričnog ponašanja. Antipod toj kategoriji jest umjetnik *boem* fokusiran na svoju umjetničku misiju. Boemski način života izlazi iz opće prihvaćenog društvenog okvira i moralnih normi. Njihov će život biti manifestacija vlastitih stavova i umjetničkih načela bez nakane da se uklope u društvenu zajednicu, već naprotiv želeći se istaknuti kao individua. Svjesnim napuštanjem društveno sigurnog okruženja umjetnici boemi pristaju na nesiguran, avanturistički, pustolovan način života koji često podrazumijeva slabije materijalno stanje. U kontekstu simbolizma Charles Baudelaire egzemplar je ove kategorije. Boemština se vezuje i uz specifične lokacije poput Latinske četvrti i Montmartra u Parizu. Priroda je simbolizma individualna i ekskluzivna te se umjetnici u svojoj izolaciji češće vezuju uz pojam *Genija*, a boemština će biti vezana uz impresioniste.

3.4 Dandy – svjetonazor sukladan simbolizmu

Simbolisti će se svojim ekskluzivnim i ekscentričnim pristupom stvarnosti, svojim zahtjevima za artificijelnošću u svakodnevnim pojavama, pasatističkim karakterom i nostalgичnim

²⁰⁵ Usp. Cesare Lombroso, *The Man of Genius*, 1889., Lombroso je osnivač talijanske škole pozitivističke kriminologije. U predmetnoj je knjizi tvrdio da je umjetnički *Genije* forma urođenog ludila. Prikupio je veliku kolekciju psihijatrijske umjetnosti. Tvrdio je da je pojava *Genija* ekvivalentna rođenju nekoliko stotina osrednjosti. Često su takvi ljudi tretirani kao luđaci i to ne bez razloga, prema Lombrosovom mišljenju. Genij je prema Lombrosu oblik ludila te u tome svjetlu analizira i jezik simbolizma, kao jezik ljudi bolesna uma. Temom *Genija* bavio se Odilon Redon u djelu *Čovjek kaktus* iz 1882. godine koje simbolizira umjetnika (*Genija*) izoliranog u svojoj jedinstvenosti.

osjećajem spram *izgubljenog vremena* svrstati uz svjetonazorsku kategoriju *dandyja*. Pojam *dandyja* etimološki je vezan uz kraj 18. stoljeća, no u razdoblju *fin-de-siècle-a* doživljava stanovitu transformaciju. Od osobe koncentrirane na vlastitu vanjštinu, rafinman odjeće, akcesorija, frizure i manira što je karakteriziralo *dandyja* kroz 19. stoljeće te je pojam imao često i sarkastičan prizvuk, *dandy* sada postaje ekscentrik misli, stavova i oponent svim vrstama moralnih ograničenja. Osoba koja potajno žali za izgubljenim svijetom feudalnih vrijednosti. U tome smislu otjelovit će ga književnici Oscar Wilde, Agernon Charles Swinburne, ali i slikar James Mc Neil Whistler. Simbol *dandyzma* je des Esseintes, glavni lik Huysmansovog romana te stvarna ličnost grof Robert de Montesquiou koji je inspirirao Marcela Prousta za lik Barona de Charlusa (*U potrazi za izgubljenim vremenom*).²⁰⁶ Njegovim će portretom iz 1897. godine portretist visoke europske aristokracije Giovanni Boldini (1842. – 1931.) vizualizirati *dandyja fin-de-sièclea*.²⁰⁷

3.5 Europski simbolizam kao okvir hrvatskoga

Umjetničke prinose simbolizmu kroz razvoj hrvatske likovne dionice iznimno je važno komparirati s europskim djelima simbolizma. Vrlo su značajni prepoznatljivi formalno-stilski elementi, ali i istovrsni motivi koji su često rječiti svjedoci međusobnih utjecaja, bilo da se radi o pojedinačnim slučajevima prijenosa s autora na autora ili transponiranja cjelokupnih vokabulara iz jedne sredine u drugu. Obzirom na uočene utjecaje i prodore u hrvatsku sredinu važno je sagledati razvoj simbolizma i slikarstva općenito u predmetnome periodu u Francuskoj (čiji je obol posebice značajan obzirom na Bukovčevo formiranje, ali i simbolizam Oskara Artura Alexandera), Engleskoj (utjecaj Predrafaelita) te u zemljama njemačkoga govornog područja tj. u Beču, Münchenu (većina umjetnika Zagrebačke šarene škole) i dakako Milanu i Veneciji kako bismo utvrdili posvajanja divizionizma od Emanuela Vidovića i njegovoga kruga. U formiranju Račkoga, kao i kasnog Bukovčeva opusa, sudjelovat će umjetnička sredina Praga, a češki će simbolizam s hrvatskim povezivati i sličan društveno-politički kontekst te stremljenje k nacionalnom identitetu. U Francuskoj će nam stoga kao komparativna građa, ali i vrijednosni kriterij poslužiti umjetnici pariškoga Salona koji djeluju još od sredine 19. stoljeća poput Alexandrea Cabanela (1823. – 1889.) i Williama-Adolphe Bouguereaua (1825. – 1905.), a jednako tako i slikari druge polovice 19. stoljeća Jean-Léon

²⁰⁶ usp. Barbey d'Aurevilly, Jules Amedee, *O dandizmu i Georgesu Brummellu*, Varaždin: Modernist, 2009.

²⁰⁷ usp. *Boldini e la Moda*, katalog izložbe (Pallazzo dei Diamanti, Ferrara, 16.2. – 2.6. 2019.), (ur.) Barbara Guidi, Ferrara: Fondazione Ferrara Arte Editore, 2019

Gérôme (1824. – 1904.), Gustave Boulanger (1824. – 1888.). Kao pozicija simbolističkoj opoziciji pripadaju razdoblju kojim se zaključuje jedna epoha te počinje novo doba, no za našu je umjetnost njihovo slikarstvo odigralo ulogu akademske tradicije posredovane Bukovčevim opusom, ali i doktrine vladajućih autoriteta Franje Račkog, Izidora Kršnjavog i Josipa Jurja Strossmayera. Bukovčev opus obilježen je akademskim realizmom pariškog razdoblja, ali i simbolizmom zagrebačkog te donekle dekadencijom praškog. Kao da u sebi sadrži sve faze i vrste antagonizma prisutnoga u cjelini.

Engleski su slikari istog razdoblja također poznati našim likovnim umjetnicima kao i meritornim teoretičarima te su pojedina djela umjetnika poput: Lawrencea Alme-Tademe (1836. – 1912.), Frederica Leightona (1830. – 1896.), Georgea Frederica Watts (1817. – 1904.), Edwarda Poyntera (1836. – 1919.) i Alberta Moorea (1841. – 1893.) opet izvor šire spoznaje za potkrjepu teze o tendencijama karakterističnima u hrvatskome simbolizmu.²⁰⁸

Za razliku od tzv. *salonskih slikara* ili *pompiera*²⁰⁹ koji su značajni za mitologizaciju slikarstva, povratak antičkoj prošlosti i estetskim oblikovnim kanonima antičkog razdoblja, utjecaje francuskoga simbolizma uočiti ćemo tek u opusu Oscara Artura Alexandera koji je pohađao parišku Akademiju Julian. Cabanel je putem Bukovčeva slikarstva zaslužniji za inauguraciju idejnih (literarnih) sadržaja od slikara koji se uzimaju za predstavnike pokreta (Gauguin i Pont Avenska grupa te Nabis).

Najutjecajniji će dakako biti i geografski najbliži centri: Beč i slikari simbolizma koji djeluju u okviru Secesije, ali i München obzirom da je model odcjepljenja Münchenske Secesije iz 1892. godine preuzet u Bečkomu 1897. te hrvatskome 1898. godine. Neki će umjetnici diseminacijom časopisa i reprodukcija u njima imati velikog odjeka u srednjoj Europi i posredno u Hrvatskoj poput Arnolda Böcklina, Franza von Stucka ili Gustava Klimta te će njihove opuse biti potrebno detaljnije elaborirati.

²⁰⁸ U prilog ovoj tezi vidi tekst: Irena Kraševac, »Antički žanr u umjetnosti 19. stoljeća«; Petra Vugrinec, »Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne« u: *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, katalog izložbe, (Galerija Klovićevi dvori, 26. 9. – 8.12. 2013.), (ur.) Petra Vugrinec, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2013.

²⁰⁹ Naziv *pompier* (franc. *pompier* – vatrogasac) odnosi se na slikare klasicizma, poput Jacquesa Louisa Davida, koji su muškarcima (aktovima) stavljali sjajne kacige koje su podsjećale na kacige vatrogasaca. U vrijeme klasicizma aktovi su obavezno imali barem jedan detalj odjeće jer je potpuno nago tijelo bilo skandalozno. Taj se naziv primjenjivao i na slikare druge polovice 19. stoljeća. *Pompieri* su bili slikari najvišega ranga, dobitnici odlikovanja i nagrada, članovi instituta i Académie Française: Ernest Meissonier, Leon Gérôme, William Bouguereau, Alexandre Cabanel.

3.5.1 Simbolizam u francuskom slikarstvu

3.5.1.1 Preteče – Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon

Preteče francuskog simbolizma su Pierre Puvis de Chavannes i Gustave Moreau.²¹⁰ Njihovi su pristupi slikarstvu gotovo suprotni, jer dok je de Chavannes reducirao sva izražajna sredstva na slici, Moreau ih je do paradoksa nagomilavao. De Chavannesov su uzor freske talijanskih *quattrocentista* (Pierra della Francesce, Fra Angelica) te je općenito izvor njegove inspiracije talijanska renesansa i helenistička umjetnost. Simplificirao je prostorne planove olabavljajući iluzionizam geometrijske perspektive, te suzio kromatsku skalu boja po uzoru na fresko slikarstvo Pompeja i rane renesanse na blijedu, kredastu paletu. Ono što ga, međutim, čini pretečom simbolizma jest činjenica da mu naturalistička reprezentacija stvarnosti nije bila od primarnog interesa. Njegovi veliki murali u Gradskoj vijećnici u Parizu, u amfiteatru Sorbonne te Pantheonu reinkarniraju tekovine klasicizma i simboliziraju ideologiju političkog preporoda Treće republike (*Ljeto*, 1891., Gradska vijećnica / Hotel de Ville) nakon Francusko – pruskog rata (1871.).²¹¹ Najpoznatije djelo *Siromašni ribar* iz 1877. godine putem brojnih je reprodukcija u ondašnjim tiskovinama postalo međašem i to za onaj dio simbolizma koji će svoju strategiju bazirati na formalnim likovnim sredstvima. Djelo je odredilo vokabular i orijentaciju grupe *Nabis*, a odjekivalo je još i u djelima ružičaste i plave faze Pabla Picassa koji je bio, kao i Matisse, fasciniran ovim umjetnikom, njegovom klasičnom mirnoćom te načinom transponiranja radnje u vrijeme osvita čovječanstva. De Chavannes je slikar univerzalnih alegorija postignutih isključivo slikarskim sredstvima; ritmiziranjem prostornih planova, sugestivnom kromatikom te postuliranjem figura okamenjenih u začudnoj gesti. Postupci paralelizma i sukcesije također su prisutni kod de Chavannesa te sudjeluju u naglašavanju harmonije.

I dok su vrela de Chavannesove inspiracije bila u antičkoj Grčkoj i talijanskoj renesansi, dvije godine mlađi Moreau napajao se egzotičnom motivikom Bizanta i Orijenta. On uzima sasvim drugi tematski inventar, posežući za prizorima mita (Jason i Medea, Edip i sfinga, Orfej),

²¹⁰ Oba su umjetnika naslijedila romantizam od svog profesora Théodorea Chassériaua (1819. – 1856.) razvivši se u dva oprečna pravca.

²¹¹ Velike dekorativne zadatke radio je za brojne muzeje: Musée de Chartes, Musée d'Amiens, Musée de Marseille, Palais des Beaux-Arts, Lyon evocirajući *Zlatno doba* sklada čovjeka i prirode - monumentalnim figurama.

historijske legende (Darijeva smrt), Biblije (Samson i Dalila, Mojsije, Saloma).²¹² Njegove tehničke inovacije u korištenju ulja (tanki, glatki namaz) te kombiniranju akvarela i gvaša kao i inovativne ikonografije tradicionalnih tema čine ga buntovnikom unutar kulturnog miljea kojem je pripadao kao profesor École des Beaux-Arts.²¹³ Mističnim vizijama Salome te ostalih antičkih junakinja ostvaruje lajtmotiv simbolizma *femme fatale* koji će preuzeti mnogi europski slikari, a imat će odjeka i u hrvatskoj likovnoj umjetnosti. Moreau je stalno dopunjavao djela, nije ih prodavao, želio je da se jednom njegov opus prikaže u cijelosti.²¹⁴ Njegovo je slikarstvo ekvivalent Baudelaireovoj poeziji u spajanju čulnosti i nasilja, požude i krvoprolića, dok su mnoge njegove vizije za polazišta uzimale djela iz književnosti.²¹⁵ Posebne su odlike Moreauova djela dekorativnost i ornamentika tretirane kao metateksture koje žive zasebnim životom, neovisnim o formalnim ograničenjima kadra, okvira.²¹⁶ Spomenuti *dandy* Robert de Montesquiou ih je opisao kao „kabalističke meandre“²¹⁷. Ignorirajući narativnu konvenciju mita, dajući mu maksimum izražajnosti, ne ograničavajući ga vremenskom i prostornom determinacijom već spajajući raznovrsne aluzije na mjesta i vrijeme, Moreau je evocirao arhetipske vrijednosti čovječanstva, bezvremenost mitske i religijske prošlosti te je u tome gotovo pionir. Sam je sebe opisao kao »radnika koji sakuplja snove.«²¹⁸

De Chavannes i Moreau dva su pola simbolizma koje je Jullian usporedio s kontrastom crnoga i bijeloga simbolizma, spokoja i neuroze, harmonije i kaosa, optimistične vizije i pesimistične dekadanse.²¹⁹ Dok je de Chavannesov sintetizam pojednostavio slikarsku plohu, Moreau ju je partikularizirao i rafinirao do detalja.

²¹² Philippe Jullian (Filip Žilijan), *Simbolisti*, Beograd: Izdavački savez Jugoslavije, 1978., str. 37 i Michael Gibson, *Symbolism...*, 2006., str. 7. Jullian podcrtava Moreauovu presudnu ulogu u pokretu simbolizma. Navodi izložbu Gustave Moreaua u Louvre-u, 1960. kao jednu od prvih izložbi simbolističkog slikara. Krajem devedesetih godina prošloga stoljeća održava se niz monografskih i retrospektivnih izložbi Moreauovih djela koje kulminiraju izložbom *Gustave Moreau, 1826. – 1898.* u pariškom Grand Palaisu održanom 1998. – 1999. (Izložba je kasnije preseljena u The Art Institute u Chicagu i Metropolitan Museum of Art, New York)

²¹³ Nakon 1880. nezadovoljan reakcijama kritike ne izlaže na Salonu, tako da je njegovo djelo javnosti odonda nedostupno. *Orfej* iz 1865. godine prvo je i jedino djelo simbolista koje je otkupila francuska vlada na Salonu 1866. te je bilo izloženo u Musée du Luxembourg

²¹⁴ Zato je atelijer i obiteljsku kuću (14 Rue de La Rocefoulcauld, Pariz) ostavio narodu (danas: Musée Gustave Moreau koji pohranjuje preko 1300 slika i 5000 crteža)

²¹⁵ Gustave Flaubert, *Salambo*, 1862.; *Herodiada*, 1977. iz *Tri priče* inspirirale su *Salomu* Gustave Moreaua

²¹⁶ Edgar Deags, »Moreau nas podsjeća da su i Bogovi nosili sat na lancu.« Philippe Jullian (Filip Žilijan), *Simbolisti*, 1987. str. 38

²¹⁷ Robert de Montesquiou, *Un peintre lapidaire. Gustave Moreau*, u: *Gustave Moreau*, katalog izložbe (Pariz, Galerije Georges Petit, 1906.), str. 18. (citirano po Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, Flammarion, 2005., str. 46.)

²¹⁸ Gustave Moreau, *Écrits sur l'Art*, Peter Cooke, Fontfroide, 1984., str.118 (citirano po: Rodolphe Rapetti, *Symbolism...*,2005., str. 44.)

²¹⁹ Philippe Jullian (Filip Žilijan), *Simbolisti...*, 1978.

Moreau je utjecao na Odilona Redona koji se oduševljavao majstorovom koncentracijom na detalj. Njegove mračne halucinatorne vizije crpe inspiraciju i iz Goyinih grafika i književnosti. Serije litografija *Dans le Rêve* (*U svijetu snova*, 1882.) i *Noirs* (*Crnila*) odbacuju boju pokušavajući oblikovati snove u monokromatici²²⁰. Serije su manifesti izražajnih mogućnosti crnog i bijelog te izražavaju duhovni svijet upotrebljavajući crnu kao boju nesvjesnog, a bijelo kao meditativno polje harmonije. Zvali su ga Mallarmeom slikarstva (Maurice Denis). Bio je usko povezan s literarnim i artistskim krugovima te je svoje prve dvije izložbe 1881. i 1882. godine održao u prostorijama časopisa *La Vie moderne* i *Le Gaulois* što je na neki način doprinijelo popularizaciji njegova djela, kao i litografija koja se širila reprodukcijama u časopisima. Inovirao je grafičke tehnike (ugljen, kreda, litografija) prelazeći granice tehničkih mogućnosti, odbacujući boju kako bi ukinuo sve vrste oponašanja prirode. Njegov je opus od svih simbolista *najneprohodniji* i teško dokučiv u spoju organske prirode i anorganske stvarnosti. Stvarao je pod utjecajem otkrića na području mikrobiologije spajajući nespojive biomorfne i zoomorfne oblike u začudne hibride igrajući se umjetnika, kreatora, pridajući si božansku misiju.

3.5.1.2 Pont Aven – studio sjevera

Pontavenska grupa uz Paula Gauguina uključuje umjetnike Emilea Bernarda (1868. – 1941.), Paula Sérusiera (1864. – 1927.), Émila Schuffeneckera (1851. – 1934.), Armanda Séguina (1869. – 1903.), Jana Verkadea (1868. – 1946.). Vrijeme njihova djelovanja je od 1886. do 1892. godine, kada se razilaze zbog sukoba oko primata inovativnog plošnog slikarstva, kloazonizma i nemimetičke boje na relaciji Bernard – Gauguin. Gauguinovo je slikarstvo simbolizma nastalo u Pont Avenu u Bretanji.²²¹ Njegov je utjecaj bio golem, a predispozicija vođe snažna. Jedan je vid njegova slikarstva preuzela grupa slikara okupljenih u koloniju Pont- Avena, kasnije formiranih u grupu *Nabis*. Umjetnička kolonija formirana u Pont Avenu (tzv. *studio sjevera*)²²² nije bila stilski koherentna. Dva najpoznatija simbolistička djela su: Gauguinova *Vizija poslije mise / Hrvanje Jakova s anđelom* i *Bretonke na livadi*, Emilea Bernarda. Obje su nastale 1888. godine te objedinjuju sve postupke novoga sintetizma ostvarenog u grupi koji je trebao oponirati impresionizmu: razradu kompozicije plošnim planovima, pojednostavljenje forme, sintetični princip izbjegavanja detalja (sintetizam),

²²⁰ U *Poemi o Hašišu* Charles Baudelaire prepoznaje dvije vrste snova: jedne vezane uz svakodnevni život i druge koji su apsurdni i nepredvidivi, a koje je povezao s hijeroglifima. Tim drugima koristi se simbolizam.

²²¹ Albert Aurier, »Le Symbolisme...«, u: *Mercure de France*, 2(1891.), ožujak, str. 155-164.

²²² Arles je *studio juga* gdje su Gauguin i Van Gogh stvarali u razdoblju između 1888. – 1889. godine.

konturiranje crnom bojom (kloazonizam), slikanje iz memorije, a ne direktno prema prirodi, odbacivanje reproduciranja radi afirmacija sugestivne, aluzivne i asocijativne funkcije slikarstva. *Pontavenska grupa* iznjedrila je oblikovne strategije simbolizma. Upravo će njihove tehničke inovacije (sintetizam i kloazonizam kao i nemimetička boja) preuzeti umjetnici apstraktnih pravaca u 20. stoljeću. Prvo djelo nemimetičke umjetnosti, Sérusierov *Talisman*, nastaje u listopadu 1888. godine prateći Gauguinovu doktrinu.²²³

3.5.1.3 Grupa Nabis

Neki od umjetnika iz Pont Avena formirali su grupu *Nabis*. Središnji interes ove grupe *mistika* bila je duhovna dimenzija slikarstva. Pripadnici grupe *Nabis* (hebr. *Prorok*) bili su: Maurice Denis (1870. – 1943.), Pierre Bonnard (1867. – 1947.), Paul Ranson (1861. – 1909.), Henri-Gabriel Ibels (1867. – 1936.), Eduard Vuillard (1868. – 1940.), Ker-Xavier Roussel (1867. – 1944.), Felix Vallotton (1865. – 1925.) i drugi. Njihovo djelovanje odvijalo se u periodu od 1888. do 1898. godine. Većina ih je studirala na Académie Julian u Parizu. Vjerovali su u terapeutsku ulogu umjetnosti te iscjeliteljsku moć umjetnika. Preispitivali su transcendentalne razine stvarnosti te pokušavali naći misteriju u svakodnevnim segmentima života. Iako njihove teme usko gledano nisu simbolistične, njihov je postupak u odbacivanju deskriptivne funkcije boje i zagovaranju autonomnih svojstava oblika, boje i linije u skladu s postupcima simbolizma. Slikarstvo Nabijevaca objedinjuje impresionističku i simbolističku poetiku. Osim pod utjecajem Gauguina, njihovo se slikarstvo formiralo pod snažnim uplivom japanskih grafika. Intimistički motivi žena u interijeru (Éduard Vuillard, *Žena u prugastoj haljini*, 1895.) ili eksterijeru (Maurice Denis, *Rujansko veče*, 1891.) imat će velikog odjeka u slikarstvu intimizma kasnih tridesetih i četrdesetih godina 20. stoljeća.

Dekorativnost i sugestivnost dvije su ključne odrednice Nabijevaca, a njihovo bi se polazište moglo ilustrirati jednom od najpoznatijih krilatica Mauricea Denisa: »Sjetite se da je slika prije no što je postala konj za bitku, akt ili neka anegdota bila ravna površina pokrivena bojama organiziranima prema određenom redu.«²²⁴ Misterij slike sugeriraju likovnim sredstvima. Prikazujući interijere, sugestivnim tehničkim subverzijama slikarskih konvencija

²²³ Navodno kao rezultat Gauguinovih sugestija da slave čistu boju. »How do those trees look to you? Gauguin said. They're yellow. So use yellow. That shadow? Pretty blue, so paint it with pure ultramarine. Those red leaves? Use vermilion.« [Kako ti izgledaju ona stabla? Gauguin reče. Žuta su. Onda upotrijebi žutu. Ona sjena? Prilično plavo, zato ih slikaj čistim ultramarinom. Ono crveno lišće? Upotrijebi cinober.], prijevod autorice, iz: Maurice Denis, »Paul Sérusier«, u: *Paul Sérusier ABC de la peinture*, Paris, 1942. str. 42. citirano prema: Rodolphe Rapetti, *Symbolism*, 2005., str. 119. -120.

²²⁴ Maurice Denis, »Definition du neotraditionnisme«, 1890., u: *Theories 1890. – 1910*, Pariz, Rouart et Watelin, 1920., str.1

zadiru iznad stvarnosti. Vjerujući u iscjeliteljsku sposobnost umjetničkog djela, Nabijevci su optimistična struja europskog simbolizma.²²⁵ Njihova je visoko rafinirana umjetnost senzitivna i intelektualna s povjerenjem u život.

3.5.1.4 Paul Gauguin – korijeni apstraktne umjetnosti

Složen odnos simbolizma i Gauguinovih inovacija zahtijeva izdvajanje bitnih segmenata njegove umjetnosti iz mnoštva interpretacija.²²⁶ Francuski neo-impresionist Camille Pissarro (1830. – 1903.) bio je mentor Paulu Gauguinu i Paulu Cezanneu te je na oba utjecao njegov poantilistički postupak. Preuzimajući ekspresivnost Pissarroovih udara kistom,²²⁷ Paul Cezanne ga je oslobodio oponašateljske uloge, baveći se transpozicijom stvarnosti u slikarski jezik. Usvojivši isti faktorni obrazac (od Pissarroa i Cezannea) Gauguin ga je kanonizirao u službi duhovnoga metajezika. Znak se u simbolizmu oslobađa mimetičke funkcije, poput znaka primitivnog umjetnika koji se ne zabrinjava analogijama. Umjetničko djelo više nije u službi prirode, već mu je naprotiv priroda na raspolaganju kao resurs imaginacije. Gauguin na simboličan način posvaja Cezanneovo partikulariziranje boje fasetama, pri čemu potezi / fasetne partikule boje dobivaju vlastitu autonomiju u službi sugestije stvarnosti, postajući metajezik čija je funkcija naglasiti različitost slike od prirode. To je Gauguinova najznačajnija inovacija u formalnome smislu. U sadržajnome će inzistirati na povratku korijenima čovječanstva u suživotu s primitivnim civilizacijama. Njegov je habitus svojevolutna izolacija te, kada Aurier objavljuje *Les Isoles*, upravo o tome govori pišući o Van Goghu i Gauguinu.²²⁸ Gustav Kahn u eseju *Difficulté de vivre* razlikuje život i egzistenciju: »Život se događa u trenucima kreacije ili pripreme za kreaciju...Sve ostalo je postojanje (egzistiranje) poput kamena ili vegetiranje poput biljke.«²²⁹ Kahn je smatrao da moderno društvo nudi plan za preživljavanje, a ne za život. Modernom je životu pripisivao monotoniju i pasivnost. »Niti znanost Akademije, niti ekonomija Države, niti religija Crkve, već samo umjetnost iscjeljuje bolesti urbanog buržoaskog društva.«²³⁰ Esej je napisan u vrijeme kada Gauguin završava svoj

²²⁵ Za razliku od njemačkih ili austrijskih simbolista u čijim djelima prevladava pesimizam (Michele Facos)

²²⁶ »Današnji smjer umjetnosti indiciran je od Pissarroa, pročišćen od Cézannea, a pokazao nam ga je Gauguin.«, Paul Sérusier, 1905.

²²⁷ Camille Pissarro je bio mentor Paule Cézanneu i Paulu Gauguineu. Zajedno su slikali Pontoise od 1881. – 1883. godine. Gauguina je ovaj impresionistički slikar uveo u pastore ruralnoga.

²²⁸ Albert G. Aurier, »Les Isoles: Vincent van Gogh«, u: *Mercure de France*, br.1, 1890., 24. - 29

²²⁹ usp. Gustav Kahn, »Difficulté de vivre«, u: *Le Symboliste* 1 (1886.), 15. – 22. listopada, str. 1. (prijevod autorice)

²³⁰ isto, str. 1

prvi boravak u Bretanji tražeći iskonski poticaj u običajima i životu grube Bretanje, kulturi sasvim drugačijoj od one u Parizu.

Gauguinov je utjecaj na generaciju slikara koji stvaraju 90-ih godina jednak Manetovu utjecaju na generaciju koja je stvarala 1870-ih godina. Prema njegovim naputcima nastalo je Sérusierovo djelo *Bois d'Amour* koje će postati *Talisman* (1888.) grupi *Nabis* čiji su poklonici stvarali u duhu simbolizma, propitujući tradicionalna formalna ograničenja slikarstva.²³¹ Upućivanjem na apstrahiranje iz prirode Gauguin je razvio strategiju iz koje će izniknuti apstraktno slikarstvo.²³² Afirmiravši sugestiju naspram prezentacije te simboličku uporabu boje naspram mimetičke s ciljem izazivanja emocija i podražavanja senzualnog doživljaja koje konvencionalni umjetnički jezik ne doseže, njegovo je slikarstvo korijen mnogim vidovima apstraktnosti s kulminacijom u apstraktnom ekspresionizmu primjerice Marka Rhotka.

3.5.1.5 *Salon Ruže i Križa 1891. – 1897.*

Unutar francuskog simbolizma izdvojena je i radikalna pojava *Salona ruže i križa* (*Salon Rose + Cros*) koju je 1891. godine osnovao novelist i publicist Joséphin Péladan (1859. – 1918.) s ciljem okupljanja umjetnika simbolizma na međunarodnoj osnovi, ali sa snažnim ideološkim predznakom.²³³ Od pripadnika tog *Salona* očekivalo se radikalno odbacivanje tema tradicionalnog slikarstva (mrtve prirode, historijskog slikarstva, portreta, ratnog slikarstva, životinja) te slikanje mističnih ekstaza, sadržaja Biblije, legendi i mita. Zbog svoje isključivosti Društvo je upalo u financijske poteškoće i nije se uspjelo dugo održati.²³⁴ Ipak, afirmirali su te učinili vidljivima brojne umjetnike iz različitih dijelova Europe koji su slikali teme mističnog predznaka i okultne inspiracije na izložbama koje su organizirali između 1892. – 1897. u Galerie Durand – Ruell, Palais du Champ de Mars, Galerie des Artistes Contemporains. Peladan je 2. rujna 1891. godine objavio i manifest Društva u *Le Figaro*-u

²³¹ Talisman je ujedno i prva apstraktna slika, pri čemu je Serusier slijedeći Gauguinove upute naslikao djelo slobodno od mimetičke funkcije.

²³² »Art is an abstraction; draw it out from nature in dreaming (rêvant) before nature, and think more of [this act of] creation than of what will result.« iz pisma Gauguina Emilu Schuffeneckeru u Merihès, 14. kolovoza 1888., (citirano iz: Richard Shiff, »The primitive of everyone else's way«, u: *Gauguin and the origins of Symbolism*, katalog izložbe, (Museo Thyssen – Bornemisza, 28. 9. 2004. – 9.1. 2005.), (ur.) Guillero Solana, Madrid: Philip Wilson Publishers, Fundación Caja Madrid, Museo Thyssen – Bornemisza, str.73.

²³³ usp. Joséphin Péladan, »Materialism in Art (1881.) «; »In search of the Holy Grail (1888.) «, u: Henry Dorra, *Symbolist Art*, 1994., str. 261 – 268.

²³⁴ Zbog isključivosti izgubili su potporu Antoine de La Rochefoucaulda 1892., a odbili su ih i mnogi drugi slikari koji zbog nedemokratičnosti Društva nisu željeli participirati (Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Morreau i Odilon Redon); više u: Michelle Facos, *Symbolist Art in Context*, 2009., str. 174. – 178.

koji potpisuju Paul-Pierre Roux (1861. – 1940.) i Antoine de La Rochefoucauld (1862. – 1959.). U manifestu stoji da žele »obnoviti kult ideala u svoj njegovoj raskoši, s tradicijom kao bazom i ljepotom kao značenjem«. ²³⁵ Edmond Aman-Jean (1858. – 1936.) i Alexandre Séon (1855. – 1917.) bili su najaktivniji i najpoznatiji sudionici. ²³⁶

Belgijski umjetnik Jean Delville formirao je po uzoru na francuski *Rose + Croix* grupu *Pour l' Art* (1892. – 1895.) ²³⁷

3.5.1.6 Zaključak o simbolizmu u Francuskoj

Francuski je simbolizam ishodišni krak pravca. Njegovi su formalni dosezi rezultat oponiranja snažnoj poziciji impresionizma tj. naturalizma. U formalnome smislu ta će razina biti gotovo nedosežljiva simbolistima izvan Francuske, no u sadržajnome će smislu izvor simbolističkih preokupacija biti u engleskoj umjetnosti.

3.5.2 Simbolizam u engleskom slikarstvu

3.5.2.1 Predrafaelitsko bratstvo. Protosimbolizam u Velikoj Britaniji

Na osnutak Predrafaelitskog bratstva utjecala su teorijska djela Johna Ruskina (1819. – 1900.) u kojima zagovara povratak duhovnim vrijednostima i prirodi u razdoblju obilježenom masovnom produkcijom i industrijalizacijom te napretkom u znanosti. Kao strastveni poklonik srednjovjekovne umjetnosti proučavao je arhitekturu i iluminirane rukopise srednjega vijeka diljem Europe smatrajući ih vrhuncima europskog kreativnog potencijala. ²³⁸ Njegovo isticanje prirode, vjere i istine kao principa kojima bi trebao stremiti svaki kreativan čin označava početak potrage 19. stoljeća za jednostavnijim životom koji će nastojati anulirati negativne posljedice koje donosi napredak. Studenti Royal Academy of Arts: William Holman Hunt (1827. – 1910.), John Everett Millais (1829. – 1896.) i Dante Gabriel Rossetti (1828. – 1880.)

²³⁵ Pravila Rose + Croix, iz Michelle Facos, *Symbolism...*, 2009., str.175

²³⁶ Emile Bernard, Jean Delville, Fernand Khnopff, Alphonse Osbert i Jan Toorop kao i Ferdinand Hodler participirali su na izložbama

²³⁷ Zajedno sa Xsavierom Melleryem i Émileom Fabryem.

²³⁸ Referentna djela: John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1849. i John Ruskin, *The Stones of Venice*, 1851. – 1853.

udružuju se u tajno *Predrafaelitsko bratstvo* 1848. godine u dobi od 19 i 20 godina.²³⁹ Slijedeći Ruskinove smjernice, a odbacujući službeno slikarstvo Akademije (Sir Joshua Reynolds, 1723. – 1792. prozvan od pripadnika bratstva *Sir Sloshua*) odlučuju odbaciti iluzionizam aktualnoga slikarstva i kanone koje je pripisivala Akademija. Nezadovoljni njenim kurikulumom (slikanje po gipsanim odljevima te imitiranje boja *starih majstora*, hijerarhijom žanrova i ignoriranjem društvene svakodnevnice), Predrafaeliti nastoje stvoriti nove tehničke strategije reinterpretirajući one majstora talijanskog *quattrocenta*. Važan je upliv potaknula tadašnja nova akvizicija National Gallery iz Londona, slika Jana van Eycka iz 1434. godine *Portret Arnolfinijevih*, kojoj su se članovi bratstva divili. Iznimno su cijenili umjetnost Benozza Gozzolia (1421. – 1497.) osobito freske u Camposanto u Pisi iz vremena dok slikarstvo još nije bilo, kako su isticali, *pokvareno* geometrijskom perspektivom i iluzionizmom te zamućeno *chiaro-scuro*m. Inspirirala ih je čistoća Botticellijevog (1445. – 1510.) slikarstva. Preokupacija kasnim srednjim vijekom u duhu *gothic revival* pokreta tada je iznimno aktualna te osobito vidljiva u arhitekturi Charlesa Barrya i Augustusa Welbya Northmorea Pugina koji su projektirali Westminstersku palaču nakon požara 1834. godine. Prethodnici *Predrafaelitskog bratstva* su Nazarenci koncentrirani na freske i religijsko slikarstvo.²⁴⁰

Na Predrafaelite utječe i izum fotografije 1839. godine koja je 1848. popularizirana u Velikoj Britaniji. Njihove će slike često, upravo zbog posvećivanja pažnje detalju, izgledati kao fotografije, a fotografijom su se koristili i kao predloškom za svoje kompozicije. Prvi se puta predstavljaju na izložbi u Royal Academy of Art 1849. godine potpisujući svoja djela inicijalima P.R.B. i signaturom.²⁴¹ Formalne reminiscencije i reinterpretacije rane renesanse kritika nije prihvatila. Predrafaeliti su htjeli vratiti čistoću i empatiju umjetničkom djelu kroz niz retardacija poput arhaične kompozicije, upotrebu čiste boje koju apliciraju na bijelo pripremljenu podlogu kako bi dobili oštiri fokus te vraćanje anegdotalnosti (elemenata narativnog) slikarskom djelu. Prvi koji je stao u obranu njihovoga pasatizma i specifičnog naturalizma bio je Ruskin koji se oduševljavao njihovim izlaskom u prirodu te slikanjem u *pleneru*, a posebice njihovoj posvećenosti prirodi u svim njezinim detaljima.

²³⁹ Aktualna istraživanja o predrafaelitskim umjetnicima objavljena su u katalogu izložbe: *Pre – Raphaelites. Victorian Avant-Garde*, London, Tate Britain, 12. 9. 2012. – 13. 1. 2013., autori: Tim Barringer, Jason Rosenfeld, Alison Smith

²⁴⁰ Nazarensko slikarstvo prodire u Englesku preko Forda Madoxa Browna i Williama Dycea koji izvode freske u Westminsterskoj palači. Više u: »German Romanticism and the Nazarens«, u: Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780 – 1880*, New Haven, London: Yale University Press, Pelican History of Art, 1971., str. 112. – 122.

²⁴¹ Spekulacije oko stvarnog značenja anakronima kreću se u rasponu od *Please Ring Bell* do *Preferably Rich Buyers*.

Predrafaeliti su isprva tajno bratstvo, no njihove težnje klica su svih kasnijih europskih *antiestablishmentskih* pojava poput Jugendstila ili Secesije. U časopisu *The Germ* proklamirali su svoje stavove i duhovno ozračje esejima, poemama, novelama i ilustracijama.²⁴² Programski časopis izlazi od početka formiranja bratstva (1849.) otisnut u nekoliko stotina (700) primjeraka, no izdana su samo četiri broja.²⁴³ Nakon formativne faze koja završava odlaskom Williama Holmana Hunta na bliski istok 1854. godine, druga će generacija Predrafaelita pod mentorstvom Rossettija²⁴⁴ razviti poetičniji vid pokreta koji će znatno utjecati i biti izvorom europskog simbolizma, a čiji su predstavnici Edward Burne-Jones (1833. – 1898.) i William Morris (1834. – 1896.). Za razliku od Hunta, Rossettija i Millaisa koji su svoja djela temeljili na biblijskim parabolama te su veliku pažnju pridavali moralnoj poruci slike, druga generacija Predrafaelita Edward Burne-Jones i William Morris slikarstvu pristupaju s *lartpourelartisitickog* stanovišta u skladu s Paterovom estetskom doktrinom i Wildeovom esejistikom šezdesetih godina. Burne-Jones ne slika svakodnevne teme niti traži mistiku o suvremenosti, već isključivo reinterpretira mitološke, biblijske ili književne motive ostvarujući aluzivna djela enigmatske simbolike. Nekoliko karakteristika čini ga stvarnom pretečom simbolizma, a to su: ukidanje granice između dekorativne i slikarske umjetnosti te stvaranje vlastitog jezika simbola kojeg razvija suptilnim sustavom podražavanja i evokacije. Rossetti i Burne-Jones utjecali su na još jednu motivsku okosnicu simbolizma – temu žene u rasponu od *femme fatale* do *femme fragile*. Uzimajući kao polazište književne, mitske ili religijske junakinje, Predrafaeliti su razvili karakterističan tip misteriozne žene, pri čemu su na svojim platnima iznijeli čitav raspon rodne problematike ženskog pitanja u drugoj polovici 19. stoljeća kroz aluzivni niz subverzija naspram uvriježenih kanona u prikazu i ikonografiji vezanoj uz temu žene u slikarstvu. Zanimljivo, kao i našim slikarima moderne, kao modeli im služe supruge ili partnerice. Te slike koliko god individualne bile imaju univerzalno značenje, ali i individualnu logiku, obično skrivenu pod površinom ikonografski kompleksnih simbola.²⁴⁵

²⁴² Urednik je bio William Michael Rossetti, brat slikara Dantea Gabriela.

²⁴³ Manifestnog je karaktera kratka priča Dantea Gabriela Rossettija, »Hand and Soul«, *The Germ*, br.1., 1850. »Paint me thus, as I am, to know me weak, as I am, and in the weeds oft his time« govori duša personificirana u liku devetogodišnje djevojčice srednjovjekovnom umjetniku Chiaru. Cijela je alegorija posvećena izjednačavanju vidljive vanjske prirode i nevidljive unutrašnjosti čovjeka, koju treba prikazati objektivno, bez uljepšavanja i robovanja moralnim pretpostavkama. taj je zahtjev izražavao i Ruskin (*The Three Colors of Pre-Raphaelitism*, 1878.).

²⁴⁴ Kasna Rossettijeva djela enigmatična su te često propituju odnose materijalnog svijeta i nematerijalne sfere duhovnoga, svjesnoga i nesvjesnoga. Jedna od ključnih slika jest *Beata Beatrix* iz 1864. godine.

²⁴⁵ O hrvatskim slikarima i suprugama koje poziraju vidi: Petra Vugrinec, »Hrvatski salon i Bečka Secesija. Slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900.«, u: *Izazov moderne. Zagreb –Beč oko 1900*, 2017., str. 81. – 97.

Interes za dekorativnost postupno se razvija u zaseban segment Morrisova djelovanja prerastajući u manufakturu *Morris Marshall Faulkner & Co* kao polaznu točku *Arts and Crafts* pokreta osamdesetih.²⁴⁶

Osamdesetih godina postepeno umiru protagonisti bratstva te se istodobno memorijalnim retrospektivnim izložbama njihovi opusi *antologiziraju* i populariziraju.²⁴⁷

Formalni aspekti Predrafaelita koincidiraju s aspektima francuskog simbolizma, kojemu prethode, međutim povijesno su uočljiviji tematski slojevi njihovih mnogoznačnih prizora.

3.5.2.2 Engleski esteticizam. Okvir za razvoj simbolizma

Baudelaireova težnja za umjetnošću slobodnom od religije i morala posredstvom književnika Algernona Charlesa Swinburnea²⁴⁸ iz Francuske dopijeva do Engleske.

U Engleskoj se šezdesetih godina razvija duhovno ozračje esteticizma, vrste eskapizma te reakcije na konvencije i moralne uzuse viktorijanskog društva kao i na Ruskinovo poimanje didaktične i moralne funkcije umjetnosti.²⁴⁹

Godine 2011. Victoria & Albert Museum, London, Fine Arts Museum of San Francisco i Musée d'Orsay, Paris organizirali su veliku izložbu o Esteticizmu u Engleskoj. Opsežna publikacija koja je pratila izložbu utvrdila je mnoštvo novih polazišta za razumijevanje ovog pravca kao okvira unutar kojeg se razvijao jedan vid simbolizma u slikarstvu.²⁵⁰

Sredinom 19. stoljeća Engleska je vodeća industrijska sila u Europi. Mehanizacija i industrijalizacija, koje za posljedicu imaju migraciju seljaka u gradove, bilježe mnoge negativne posljedice poput siromaštva, nedostatka infrastrukture za osiguravanje higijenskih uvjeta velikom broju stanovništva, što uzrokuje česte epidemije i druge socijalne bolesti zbog iznimno teških uvjeta života radničkog sloja.²⁵¹ S druge strane formira se bogat srednji sloj buržoazije, a zbog mehanizacije radnog procesa povećava se slobodno vrijeme formirajući novu kategoriju u

²⁴⁶ Walter Hamilton, *Aesthetic Movement in England*, 1882. Glavni predstavnici esteticizma živjeli su u četvrtima Londona: Kensington, Holland Park i Chelsea.

²⁴⁷ 1883. Dante Gabriel Rossetti posthumna izložba u Royal Academy i Fine Arts Clubu; 1886. i 1898. godine John Everet Millais; 1895.; 1. Biennale u Venciji – središnji fokus predrafaelitski slikari.

²⁴⁸ Algernon Charles Swinburne, *Poems and Ballads*, 1866. Zbirka pjesama nastala je pod snažnim utjecajem Charlesa Baudelairea.

²⁴⁹ Théophil Gautier, u predgovoru *Mademoiselle de Maupin* 1835. inaugurirao je antimaterijalistički stav afirmirajući ljepotu kao težnju.

²⁵⁰ *The Cult of Beauty, The Victorian Avant-Garde 1860. – 1900.*, katalog izložbe (Victoria & Albert Museum, 2.4. – 17. 7. 2011.), (ur.) Stephen Calloway, Lynn Federle Orr, London: V&A, 2011.

²⁵¹ Uvjeti života viktorijanske Engleske opisani su u mnogim romanima Charlesa Dickensa od kojih je najilustrativniji *Hard Time*, 1854.

životu čovjeka – dokolicu. Navedene promjene u Engleskoj pod vladavinom kraljice Viktorije okvir su za razvoj esteticizma. Estetički pokret nije stil niti ga karakterizira kohezivno jedinstvo, već nastupa kao produkt individualnih pregnuća, a bogati eklekticizam ostaje njegova najmarkantnija odlika. Slikarstvo esteticizma aluzivno je te se koristi suptilnim strategijama sugestije. Bježeći od didaktične funkcije zadobiva ulogu intelektualnog stimulansa. Mnoge komponente engleskog esteticizma koji je vremenski paralelan postimpresionizmu u Francuskoj, kategoriziraju ga pretečom modernih pokreta, ali i pretečom simbolizma koji se jednim svojim dijelom u devedesetim godinama 19. stoljeća preklapa s pravcem sveeuropskog značaja, nadrastajući geografske odrednice anglo-saksonske umjetnosti. Takve su komponente: sinestezija, stapanje raznovrsnih osjetilnih stimulansa,²⁵² kao i poticanje artificijelne konstrukcije naspram romantične slobodne forme izražavanja osjećaja. Tehnika je nevidljiva, imaginerija je izdvojena od suvremenih političkih i socijalnih zbivanja i vulgarnosti svakodnevnice dok je estetski idealizam autonoman od svakodnevnog poimanja ljepote društveno uvjetovanog moralnim ograničenjima. *Kult ljepote* razvija se u skladu formi, tonova i oblika bez obzira na sadržaj koji opisuje. Čista elegancija sublimirat će izražajnost u formu dekoracije. Slike nastale u okviru esteticističkog kulta imaju eklektičan i enigmatičan *akcesoarij*, svjesno se koriste anakronizmima, odbacuju tradicionalnu podjelu na uzvišen i nizak sadržaj prikazujući trivijalne aktivnosti uzvišenom formom oblikovanja. Umjetnici estetičnoga pravca nastoje promijeniti ustaljenu interpretaciju vizualnih poruka skrivenim simbolima te zadrijeti iza vizualnog stimulirajući osjetila različitim aluzijama. Slikarstvo esteticizma olabavljuje granice umjetnosti i stvarnosti te krutost kanoniziranja mimezisa. Slika djeluje prema vlastitim zakonima i putem visoko estetiziranih postupaka i rafinmana stimulira osjetila i senzualni užitak, pri čemu se primarni optički impuls stapa u sinesteziju s drugim osjetima.²⁵³ Umjetnik namjerno blokira kanone vizualnih formi, zamjenjujući narativnu logiku sa senzualnom. U tom smislu, esteticizam pruža bazu za sve moderne pravce, ali i okvir za simbolizam. Najvažnija je veza esteticističkoga pokreta s književnošću, pri čemu naslov slike aludirajući na izvor inspiracije postaje polaznom točkom prelaska iz stvarnosti u imaginaciju. Esteticizam je zbog svoje suptilnosti i rafinmana kao i radikalnih moralnih stavova često na meti kritika, osuđivan i ismijavan.²⁵⁴ Antagonizam prema pokretu rastao je prema kraju 19. stoljeća. U početku se izražava kroz karikaturu i satiru, kasnije se manifestira kroz bijes koji će

²⁵² James McNeill Whistler svojim djelima daje imena glazbenih kompozicija primjerice: *Nocturnes*. Swinburne će pisati o melodiji boje i simfoniji forme (*melody of colour, symphony of form*).

²⁵³ Estetika (grčki *αισθητική / τέχνη*: umijeće zapažanja, prema *αίσθησις*: osjetilna zamjedba i *αισθάνομαι*: osjećati). Etimološki bi estetika značila »teoriju osjetilne spoznaje«.

²⁵⁴ usp. George du Maurier, »Uspori i pad Jacka Sprattsax«, *The Punch*, 1878.; Robert Buchanan, *The Fleshly School of Poetry*, 1871.

kulminirati kritikom ideologije i sudskim procesima.²⁵⁵ Devedesete godine su *labuđi pjev* esteticizma okarakteriziran dekadencijom kakva je karakteristična za umor pojedinog stila ili razdoblja.²⁵⁶

Protagonisti razdoblja znakovite su figure u formiranju duhovnih pravaca u slikarstvu 19. stoljeća, jer uz estetsku komponentu naglašavaju i individualnu te introspektivnu. Glavni je predstavnik Frederic Leighton (1830. – 1896.), a status vođe potvrđen mu je 1878. godine kada je izabran za predsjednika Royal Academy.²⁵⁷ U njegovom su krugu: Sir Edward Poynter (1836. – 1919.), Sir Lawrence Alma-Tadema (1836. – 1912.), Janes Jacques Joseph Tissot (1836. -1902.), Georg Friedrich Wats (1817. – 1904.), James Abbot McNeill Whistler (1834. – 1903.), Albert Moore (1841. – 1903.) i Aubrey Beardsley (1872. – 1898.).

Od 1877. godine esteticisti će izlagati u *The Grosvenor Gallery*. Ta je izložbena institucija svojevrsna alternativa Akademiji. Njezin je izložbeni prostor bio aranžiran poput salona palače sa svilenim zidnim tapetama i ornamentalnim ukrasima te stilskim pokušvom djelujući zajedno sa slikama poput *total work of art*.

Esteticizam u Velikoj Britaniji traje gotovo četiri desetljeća od pojave Predrafaelitskog bratstva (kojem je u nekim segmentima svojih premisa suprotan) 1848. godine sve do devedesetih godina 19. stoljeća.

3.5.2.3 *The Olimpyans* – slikarstvo antičkog žanra

Slikari okupljeni oko Frederica Leightona koji slikaju teme iz antičke prošlosti nazivaju se *The Olympians*.²⁵⁸ Inspiriraju se klasičnom antikom u vremenu nakon velikih arheoloških otkrića kada reprezentacija antičke prošlosti dobiva šire razmjere.²⁵⁹ U vrijeme kada Leighton postaje predsjednik Royal Academy of Arts u Engleskoj se dešava procvat neoklasicizma. Antički grčki i rimski svijet, umjetnost i književnost bili su dio viktorijanskog kurikuluma. Klasično

²⁵⁵ Godine 1873. uhićen je Simeon Solomun, intimni prijatelj Swinburnea, Rossettija, Burne-Jonesa i Patera pod optužbom homoseksualizma. *Studiju o renesansi* Waltera Pattera iste je godine oxfordski biskup proglasio nemoralnom. Debata koju je pokrenuo Robert Buchanan *The Fleshly School of Poetry* odjekuje sedamdesetih godina 19. stoljeća, a traje do dekadentne faze esteticizma devedesetih zaključno sa suđenjem Oscaru Wildeu 1895. godine.

²⁵⁶ Oscar Wilde je osmislio društvo *Umorni hedonist*.

²⁵⁷ Kao profesor Akademije od 1868. godine bio je u poziciji opremiti Akademiju klasičnim artefaktima. Imao je studio u Holland Parku koji je uz Kensington i Chelsea bio mjesto susreta umjetnika, mecena i intelektualaca viktorijanskog Londona.

²⁵⁸ usp. *The Cult of Beauty, The Victorian Avant-Garde 1860. – 1900.*, katalog izložbe, (ur.) Stephen Calloway, Lynn Federle Orr, (Victoria & Albert Museum, 2.4. – 17. 7. 2011.), London: V&A, 2011.

²⁵⁹ Herkulanej (1738.), Pompeji (1748.), Od 1860. do 1875. godine vode se prva sistemska iskapanja pod vodstvom Giuseppea Fiorellia, direktora ekskavacija. Lord Elgin 1807. godine u British Museum donosi skulpture s Partenona. Godine 1824. Lord Byron se priključuje grčkim ustanicima u borbi za slobodu te iste godine u Grčkoj i umire.

školorani Wilde poput mnogih suvremenika inspirirao se Aristotelom i Platonom dok je Euripida smatrao najznačajnijim dramatičarom. Wilde je helenistički ideal upotrebljavao za svoju erotičnu imaginaciju.²⁶⁰ *Olympians* se na neki način nadovezuju na francuske *neo grec* umjetnike, sljedbenike Jeana Augustea Dominiquea Ingesa poput: Paula Delarochea, Charlesa Gleyrea, Jean-Leonea Gérômea, Gustavea Boulangera. Oni će u slikarstvu stvoriti specifični slikarski žanr arheološki točnog oživljavanja prošlosti, gdjekad eklektičnog u izboru motiva, pri čemu kanoni mirnoće, simetrije, specifičnog mediteranskog svjetla te jakih kontrasta boja postaju formalne odrednice. Frederic Leighton je zaslužan za stvaranje grčkog tipa žena koji je imao direktnog odraza u našoj umjetnosti i to u stvaralaštvu Vlahe Bukovca i Mate Celestina Medovića.²⁶¹ Georg Friedrich Wats stvara velike alegorijske mitološke prizore, dok Albert Moore klasične motive upotrebljava za uljepšavanje slika bez određene teme, pri čemu antički svijet postaje svojevrsni estetski *mise-en-scene*. Poynterovo slikarstvo svojevrsni je arheološki žanr, dok je slikarstvo najpopularnijeg umjetnika Alme-Tademe postalo amblemom neohelenističkog žanra.²⁶² Specifične formalne preokupacije ovog slikara, slikanje bijelog (peplosa) na bijelom (mramoru), naglašavanje vjerodostojnosti tekstura te aluzivna simbolika predmeta koja *žanr prizor* pretvara u enigmatsku igru poslužit će kasnije kao primjer jednog ogranka simbolizma koji se ostvaruje u antičkom žanru.²⁶³

3.5.2.4 Dekadencija esteticizma ili umorni hedonizam

Ujesen 1878. godine George Du Maurier u časopisu *The Punch* objavljuje satiru estetskog pokreta pod naslovom *Uspom i pad Jack Spratts-a* u kojem je glavni junak slavloljubiv i nentalentiran slikar Spratt. S druge strane književni kritičar Robert Buchanan napada esteticizam i njegove sljedbenike u članku i knjizi *The Fleshly School of Poetry*²⁶⁴ gdje otkriva nemoralne strane esteticizma u stihovima Swinburnea, Rossettija i Morrisa u kojima prepoznaje morbidne devijacije različite od zdravih formi života. Tih je nekoliko događaja sedamdesetih godina

²⁶⁰ Već ime glavnog junaka njegova najpoznatijeg romana *Dorian* aludira na grčke uzore i izvore inspiracije.

²⁶¹ Leightonov model *Nanna Risi* s licem klasične antičke fizionomije i sjajnom crnom kosom podsjeća na Bukovčevu *Patricijku*, no to nije jedini obrazac koji Bukovac preuzima od engleskih slikara. Leightonova je slika uz Rossettijevu *Boca Bacciata* izložena 1859. godine na izložbi u Royal Academy. Obje slike bile su izvan dotadašnjih obzora očekivanja. Uz svjestan anakronizam sadržavaju enigmatičan i eklektičan akcesoarij.

²⁶² Ovaj će engleski slikar nizozemskog porijekla primiti zbog svojih slikarskih postignuća mnoga odlikovanja i titule (englesko državljanstvo od kraljice Viktorije 1873. godine, a titulu *Sir*, 1899.) te u vrijeme života postići veliku popularnost pri čemu specifičnost njegovog žanra neće ostati nepoznata niti našim slikarima moderne, osobito Beli Čikošu Sesiji i Robertu Aueru.

²⁶³ usp. Rosemary J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Berlin: Phaidon Verlag, 2003.

²⁶⁴ Prvi je članak izašao u *The Contemporary review*, 1871. godine potpisan pseudonimom Thomas Maitland, kasnije Buchanan pod svojim imenom izdaje knjigu *The Fleshly School of Poetry and other phenomena of the Day*, Strahan and Co, London, 1872.

motiviralo estete da se okrenu dekadentnijim formama pa se razdoblje u kojem kulminira takva vrsta umjetnosti naziva *tenor of the time*, a najčešće označava devedesete godine 19. stoljeća.

The Yellow Book je časopis uz kojeg se vezala dekadentna i škakljiva literatura, a čiju je slavu zaslužio Aubrey Beardsley (1872. – 1898.) čija provokativna imagerija zaključuje razdoblje.²⁶⁵ U svojem je kratkome životu, posebice dionicom vezanom za Wildeovu *Salomu* (1894.), ostavio veliki utjecaj na području ilustracije kojim su se u to vrijeme bavili velikani poput Waltera Cranea (1845. – 1915.) i Williama Morrisa. Njegov je teatralni stil inspiriran grčkom umjetnošću, dok je radikalna erotičnost prizora izvedena maksimalnom elegancijom. Visok stupanj ornamentalnosti svrstava ga u paradigmatičke primjere umjetnosti simbolizma, baš kao i tematski repertoar. Njegovi su crteži na starozavjetnu epizodu o *Salomi* ustanovili osebujuć tip ženske privlačnosti – fatalan i demonski. Privlačnost kroz opasnost te uzbuđenje koje radovi bude baratajući s arhetipskim strahovima (od kastracije, na primjer) sasvim su novi i znakovit jezik simbolističkog karaktera. Kasne slike esteticizma tematiziraju smrtnost i smrt. Ostvaruju se djela monumentalnih razmjera, te gigantskih figura čime se prošlost i simbolički petrificira.

3.5.2.5 Zaključak o simbolizmu u Engleskoj

Engleski će se simbolizam razvijati pod značajnim uplivom književnosti kao i mitskih narativnih struktura. Narativna potka bit će osnovom razvoja umjetnosti Predrafaelita, Olympiansa i esteticizma. U formalnome smislu engleski se umjetnici neće poput francuskih baviti alatima slikarskog predstavljanja, već će radije propitivati estetske kanone te će nadilazeći ustaljena ograničenja ostvariti novi simbolički vokabular. Predrafaeliti će ipak svojim inovativnim tehničkim postupcima (začudnom upotrebom boje specifičnog metalnog spektra) imati znatnoga utjecaja na mnoge umjetnike simbolizma, a u nas posebice na Čikoša. Zaslužni su i za novu tipologiju žene u slikarstvu simbolizma.

3.5.3 Simbolizam u slikarstvu Belgije

²⁶⁵ Časopis izlazi od 1894. – 1897. godine. Naslov aludira na knjige lascivnog sadržaja koje su u to vrijeme u Parizu bile umotavane u žute korice kako bi upozorile kupce (usp. Oscar, Wilde, *Slika Doriana Greya*). Za njegovu je popularnost najzaslužniji ilustrator Aubrey Beardsley, engleski pandan hrvatskoga slikara Miroslava Kraljevića, koji će svojim groteskama u tušu zaključiti naš simbolizam, jednim dijelom izranjajući iz njega, a drugim kipteći u novi ekspresionizam.

3.5.3.1 Antoine Wiertz, Felicien Rops, Fernand Khnopff

Simbolizam u Belgiji razvija se pod utjecajem složenih socijalnih i kulturnih faktora. Od 1830. godine Belgija je samostalna i nezavisna zemlja, a u 19. stoljeću postaje sjecištem trgovine i kulture. Industrijski razvitak duguje državi koju je osnovala u Kongu 1885. godine eksploatirajući prirodne resurse i sirovine te zemlje.²⁶⁶ Kao katolička zemlja koja će u 19. stoljeću osjetiti snažan progresivni zamah i industrijalizaciju imala je sve preduvjete za razvoj tjeskobe i anksioznosti modernoga doba kao plodnog tla za posebnu vrst simbolizma. Glavni su predstavnici: Antoine Wiertz (1806. – 1865.), Felicien Rops (1833. – 1898.) i Fernand Khnopff (1858. – 1921.).

Antoine Wiertz belgijski je slikar i kipar čija se djela mogu vidjeti u autentičnom okolišu umjetnikova atelijera sagrađenog u obliku grčkog hrama koji je danas ambijentalni muzej razdoblja.²⁶⁷ Njegov opus stilski odgovara prijelazu od romantizma k simbolizmu. U svojim slikama propituje arhetipske kontraste dobra i zla, života i smrti.

Felicien Rops virtuozan je grafički umjetnik okupiran motivima žene, smrti i đavla.²⁶⁸ Jedan je od osnivača *L'Uylenspiegel*a, umjetničkog časopisa koji izlazi od 1856. godine. Krećući se između Namura u kojem je rođen i Pariza surađuje s brojnim protagonistima simbolizma poput Baudelairea, Mallarméa, Verlainea ili braće Goncourt ilustrirajući njihove knjige. Napravio je ilustraciju i za *Le Vice Suprême* Joséphinea Péladanea. Rops otjelovljuje demonskog umjetnika slikajući svijet pariških bordela otvoreno i bez ograda, oponirajući akademskoj prezentaciji akta. Njegova je erotičnost morbidna i enigmatična, dok je požuda potisnuta otjelovljujući moderni duh umjetnikova vremena. Središnji je lik njegovih simbolističkih preokupacija dominantan ženski lik koji manipulira muškarcem kao krpenom lutkom. Njegovi su ciklusi ilustracija *Iskušenje sv. Antuna*, 1878. (nastalo pod utjecajem Flaubertova istoimenog djela napisanog 1874.), *Pornocrates* ili *Les Sataniques* imali znatnog odjeka u europskom simbolizmu postajući svojevrsni kliše. Baveći se potisnutim porivima erosa Rops se često oslanja na recentna znanstvena istraživanja.²⁶⁹

²⁶⁶ usp. Debora Silverman, »Art Nouveau, Art of Darknes, African Lineages of Belgian Modernism« u: *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 18 (2011.), br. 2, str. 139.-181. Autorica dokazuje da su eksploatacija bjelokosti te drva (hevea brasiliensis) iz kojeg se radi kaučuk, specifičnih vijugavih grana, ključni za razvoj *art nouvea* u Belgiji (Henry Van de Velde) i Francuskoj (Victor Horta).

²⁶⁷ The Wiertz Museum, Royal Museums of Fine Arts, Bruxelles.

²⁶⁸ U Namuru je njegov atelijer pretvoren u memorijalni muzej.

²⁶⁹ Céline Eidenbenz je u okviru izlaganja pod naslovom *Gestural imbalance. Hysteria and its 'reverse' bodies around 1900.* na simpoziju *Redefiniranje europskog simbolizma. 1880. – 1910.* u Musée d'Orsay, 14. travnja 2012. ukazala kako se u okviru simbolizma pojavljuje specifična ikonografija histerije vidljiva u lučno izvinutim »obrnutim tijelima« žena na slikama Giovannija Segantinija, Augustea Rodina, Henrija de Toulouse-Lautreca ili Gustava Klimta. Unazad izvinuta ženska tijela karakteristična su kontura secesije, ali i simptom histeričnog

Slikarstvo Fernanda Khnopffa razvija se pod utjecajem predrafaleitskih slikara Burne-Jonesa i Rossettija.²⁷⁰ Svojom pojavom i životom utjelovljuje *dandyja*. Njegov je život nalik najpoznatijem književnom *dandyju* Floressasu Des Esseintesu te je i Khnopff poput njega koncentriran na sebe, na svoju pojavu u javnosti, stvarajući vlastiti izolirani svijet radeći nacрте za vilu geometrijskih oblika poput Huysmansova junaka. Khnopff je austrijski aristokrat kojemu je otac bio diplomatski predstavnik u Brugesu. Izlaganjem na *Salonu ruže i križa* kao i na izložbi secesije u Beču postaje iznimno popularan i utjecajan.²⁷¹

Khnopff je bio okupiran sadržajnim aspektima slike te njezinim simboličkim potencijalom. Njegovo je slikarstvo svjesno enigmatično pri čemu umjetnik (inače velik poklonik pjesnika Mallarmeja)²⁷² postupcima montaže simboličnih fragmenata memorije stvara vlastiti imaginativni svijet. Ambivalentan odnos označenog i značenja djeluje poput magneta te stimulirajući podsvijest potiče promatrača na interpretaciju. Njegove su motivske preokupacije lajtmotivi simbolizma: pasatizam i eskapizam, melankolija i nostalgija, svijet snova i podsvijesti. Iako ne odustaje u potpunosti od iluzionističke perspektive, Khnopff će je u mnogim djelima dekonstruirati i ponovno oformiti, ne bi li dodatno naglasio napetost između konvencionalne vizualne percepcije i začudne stvarnosti slikarske površine. U naslovima svojih slika često koristi riječ *avec* (*Avec Grégoire Le Roy. Mon coeur pleure d'autrefois*) kako bi pokazao vezu s književnošću u kojoj redovito traži tematsku inspiraciju, pri čemu su književnik i umjetnik suradnici u kreaciji. Uzimajući motive iz mitologije, Khnopff ih posvaja kreirajući hibridna bića u spoju ljudskoga i mitskoga. Njegov se postupak otkriva u trojnoj tenziji između konvencija, destrukcije kanona te montiranja vlastitih fragmenata stimulirajući kolektivnu memoriju i promatračev osobni doživljaj slike.

napada koje je istraživao te fotografski dokumentirao neurolog Jean-Martin Charcot pri istraživanju fenomena histerije. Karakteristična kontura i gestikulacija vidljivi su i na nekolicini djela Felicjena Ropsa.

²⁷⁰ Njegovo najpoznatije djelo *I Lock My Door Upon Myself*, 1891. inspirirano je poemom Christiane Rossetti, Rossettijeve sestre.

²⁷¹ Retrospektivna izložba *Fernand Khnopff 1858. – 1921.* održana je 2004. godine na razini triju muzeja: Royal Museums of Fine Arts of Belgijum, Brussels (16.1. – 9.5.2004.), Museum der Moderne, Salzburg, Rupertinum (15.6. – 29.8. 2004.) i Mc Mullen Museum of Art, Boston (19.9. – 5.12.2004.), autorica izložbe: Helena Bussers. Autori kataloga su: Frederik Leen, Dominique Marechal i Sophie Van Vilet.

²⁷² Mallarme jasno daje do znanja: »Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà la rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.« [Imenovati objekt, znači oduzeti tri četvrtine uživanja u pjesmi, koja se treba otkriti malo po malo. Sugerirati, to je san. Savršeno je upotrijebiti tu misteriju koja gradi simbol: evocirati predmet malo po malo zato da bi se pokazalo stanje svijesti, ili suprotno, odabrati predmet i izvući iz njega stanje uma kroz seriju odgonetanja.] Stéphane Mallarmé, *Le monde est fait pour aboutir à un beau livre.*, u *Magazine Littéraire*, br. 96, 1975., str. 24.

Posebna kategorija Khnopffovog djela je melankolija, vrsta eskapizma za proteklim vremenom. Najpoznatiji Khnopffov korpus slika koji se time bavi je ciklus veduta Brugesa.²⁷³ Vedute su bazirane na fotografijama grada, odnosno starim razglednicama, s obzirom da umjetnik nakon svoje mladosti više nije odlazio u mjesto svoga djetinjstva, osim navodno (prema legendi) s tamnim naočalama kako ne bi vidio promjene koje će potisnuti sjećanje na Bruges njegove mladosti. Tako će Bruges postati metafora melankolije, ali i potvrda da je umjetnost simbolizma često i umjetnost idealizma, odražavajući idealne predodžbe umjetnikove imaginacije.²⁷⁴

Fernand Khnopff je izlagao na izložbama bečke Secesije, njegova su djela objavljivana u *Ver Sacrum*,²⁷⁵ a Ludwig Hevesi redovito je pisao o njegovom radu. Svojim je slikarstvom utjecao na Gustava Klimta. Rossetijev model za sliku *Beata Beatrix* Elizabeth Siddal, posredstvom Khnopffove sestre Margarete koja je poslužila kao model za sliku *I lock the Door upon Myself*, odjekuje i u Klimtovoј ženi na slici *Nuda veritas*, spajajući tako različite dijelove Europe u jedinstveni korpus simbolističkih preokupacija. Belgijski simbolizam i bečka secesija putem Khnopffa koji pripada objema, ali i izložbama secesije na kojima su redovito izlagali, znatno su povezani. Uz Arnolda Böcklina, Maxa Klingera i Franza von Stucka Khnopff je jedna od najutjecajnijih figura simbolizma.²⁷⁶ Tehnika pastela koju Khnopff obilato upotrebljava utjecala je na Klimta.

Dijelom svoga opusa, iako njegov potencijal nadilazi svrstavanje u kategorije stilističkih ograda, simbolizmu pripada i slikarstvo Jamesa Ensora (1860. – 1949.), rođenog u Ostendu, jednog od suosnivača grupe belgijskih umjetnika moderne *Les Vingt*.

3.5.3.2 Zaključak o simbolizmu u Belgiji

Belgija je uz Francusku i Englesku također ishodišna točka simbolizma. U djelu Fernanda Khnopffa spojene su obje tradicije te nadograđene sasvim inovativnim načinom pristupa slici.

²⁷³ Grad je polovinom 19. stoljeća bio najprosperitetnije trgovačko središte, a nakon poplave bio je opustošen. Bruges je velika metafora nemoći čovjeka naspram svemoći prirode i ništavnosti materijalnog svijeta.

²⁷⁴ Khnopff je ilustrirao *Bruges La Morte* Georgesa Rodenbacha, 1892. Patrick McGuinness, *Bruges as anti-Paris: Rodenbach's dead cities*. Autor je u svojem izlaganju na simpoziju Redefiniranje europskog simbolizma. 1880. – 1910., Musée d'Orsay, 14. travnja 2012. ukazao na povezanost Rodenbachovog i Khnopffovog doživljaja Brugesa kao svojevrsne „vremenske kapsule“ u kojoj stoji vrijeme te je na primjerima Brugesa i Pariza objasnio razliku belgijskog i francuskog simbolizma. Ekstrovertnog i optimističnog te dinamičnog francuskog, naspram introvertnog, pesimističnog i statičnog belgijskog. Kozmopolitizam Pariza i zatvorenost Brugesa ekvivalentni su karakteristikama francuskog i belgijskog simbolizma.

²⁷⁵ *Ver Sacrum*, I (1899), br. 12.

²⁷⁶ Ludwig Hevesi čudio se Khnopffovom uspjehu na izložbama Secesije u Beču: »...Nikad nitko ne bi pomislio da će nadnaravna mistika iz Brisela doživjeti takav uspjeh u Beču...Da će on biti slavljén u tako praktičnoj formi kroz desetke akvizicija. Khnopff onako mračan u Beču tako svijetlome. Zadivljujuće je vidjeti Bečane, kako se trude proniknuti značenje za taj zid pun misterija, pun elegantne neprohodnosti...« Ludwig Hevesi, *Fernand Khnopff. Ausstellung der Secession, Acht Jahre Secession*, Beč, 1906., str. 30. citirano po Markus Fellinger, »Fernand Knopff – L'encens « u: *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, katalog izložbe, (Belvedere, 20. 6. – 13.10. 2013.), (ur.) Agnes Husslein – Arco, Alfred Weidinger, Beč, Belvedere, str. 70.

Khnopff će u tehničkome smislu inovirati slikarstvo aluzivnim komponiranjem, nedorečenim prostornim objašnjenjima i sugestivnom upotrebom metiéra, tj. promjenom osnovnih svojstava jedne tehnike kako bi ličila na drugu. U sadržajnome smislu njegove će slike predstavljati otvorena polja individualnog hermeneutičkog diskursa te se umjetnik neće truditi biti u potpunosti objašnjiv. Ta je tekovina najdragocjeniji prilog belgijskoga simbolizma europskome.

3.5.4 Simbolizam u slikarstvu Beča

3.5.4.1 Bečka moderna kao širi kontekst razvoja pravca

Simbolizam je jedan od najizraženijih pravaca bečke moderne te ga u slučaju Srednje Europe vežemo upravo uz ovaj grad. Bečki simbolizam događa se u zenitu dekadentne faze europskoga pravca u devedesetim godinama 19. stoljeća. Njime su prožete sve umjetničke grane od književnosti i kazališta do glazbe i likovnih umjetnosti, pri čemu takva duhovna sinergija nema europskoga pandana. Tome će svakako pridonijeti filozofski te društveno-politički kontekst bečke umjetnosti. Specifičnost je bečkog simbolizma što on nije direktna opreka naturalizmu jer se taj stilski pravac uglavnom nije razvio u Austriji te nije imao značajnijeg predstavnika. U toj je sredini polovinom stoljeća još bio aktualan bidermajer kao svojevrsna varijanta idealiziranog realizma.

Značajni interpretacijski okviri teorijski su tekstovi Hermana Brocha, Carla E. Schorskea i nekolicine teoretičara predmetnog razdoblja koji specifičnu situaciju posljednjih desetljeća 19. stoljeća i prvih 20. vijeka opisuju sad već uvriježenim krilaticama *vedra apokalipsa* (Broch) i *sjetni hedonizam* (Schorske) kao i *jučerašnji svijet* (Zweig).

U smislu međunarodnih procjena bečkog fenomena više no navedena trojca za nas je aktualno proučavanje bečkog fenomena književnog teoretičara Viktora Žmegača koji će nepostojanje naturalizma kao pozicije utvrditi u književnosti.

»U cijelom je povijesnom kontekstu osobito karakteristična okolnost da austrijska književnost, za razliku od njemačke, francuske, ruske gotovo i nije imala iole važan naturalistički pokret. Stoga ni dominantna tematika naturalista ni poetika radikalne književne simulacije nisu postigli neko veće značenje... Neobično isprepletene tradicije, barokne, klasicističke, spojene poslije s idealiziranim realizmom, udaljile su donekle, bečku književnost od glavnih europskih strujanja, Kao što to u povijesti biva, *zakašnjela* sredina, međutim, u sretnu trenu nadoknađuje ono što je propustila dvostrukom brzinom i naročitim intenzitetom. Drugim riječima, bečki *fin-de-siècle* i njegov neposredni stilsko – povijesni

nastavak, pružio je, i u drugim umjetnostima i u znanosti, raznolikost koju je bilo teško nadmašiti.«²⁷⁷

3.5.4.2 Hans Makart - *Gründerzeit*

Pojava Hansa Makarta (1840. – 1884.) pridonijet će glorifikaciji umjetnosti koja ispunjava sve segmente života te postaje zrcalom specifičnih karakteristika bečkog društva druge polovice stoljeća. Kao učenik Karla Pilotya na Münchenskoj Akademiji u početku slika historijske kompozicije s vjernim rekonstrukcijama ambijenata, dok su kasnije kompozicije slobodnije, raskošnoga kolorita intenzivnijih boja te se odlikuju izrazitom dekorativnošću. Makart je od 1879. godine profesor na bečkoj Akademiji.²⁷⁸ Ubrzo postaje *spiritus movens* bečkoga kulturnoga i umjetničkoga života, a njegov atelijer mjesto hodočašća ljubitelja umjetnosti.²⁷⁹ Zbog njegove su ga popularnosti Bečani prozvali *Maler-fürstom* (Slikarskim vojvodom). Njegova se djela odlikuju do tad nesvakidašnjom dekorativnošću kojoj je sve na slici podređeno. Posjedovao je izniman osjećaj za boju naglasivši njene komponente fluidnosti i intenziteta. Bio je opsjednut umjetnošću te je nije razgraničavao od života. U prilog prethodnoj tvrdnji ide Makartova režija 25. obljetnice vjenčanja Franje Josipa I. i carice Elizabete u formi kostimirane povorke koja je 1879. godine prodefilirala Bečom na čelu s umjetnikom koji je jahao na bijelom konju). Makart je slikao aristokraciju, ali i buržoaziju. Osobe svih staleža ovjekovječene su kao boginje, muze ili historijski likovi na njegovim velikim platnima. Slika *Ulazak cara Karla V. u Antwerpen*, 1875. godine privukla je 40 000 posjetitelja u prvih pet dana izlaganja.²⁸⁰ Naslikao je stvaran događaj poštujući historijsku preciznost kostima te aranžirajući kompoziciju prema normativima akademije. Istodobno je u

²⁷⁷ Viktor Žmagač, *Bečka moderna*, Zagreb, Matica hrvatska, 2012., str. 41.

²⁷⁸ Njegova je umjetnost donedavno smatrana nebitnom sekvencom za razvoj povijesti umjetnosti, dok su se odlike njegova stila (nazvanog popularno *Makart – stil*) smatrale odrazom malograđanskog neukusa. Obljetničke izložbe u Belvedereu i Künstlerhausu 2011. godine repositionirale su Makartovo slikarstvo te su umjetnika apostrofirale kao protagonista razdoblja čija je uloga u slikarstvu usporediva s ulogom Richarda Wagnera u glazbi.

²⁷⁹ Nekadašnja lijevaonica u Gusshausstrasse 25 postavši atelijerom kojeg je Makart napunio skulpturama, cvijećem, muzičkim instrumentima i raznovrsnim rekvizitima pretvorila se u salon bečkih društvenih zbivanja. Makartov je atelijer bio uvršten u ondašnje putne vodiče. Trend otvorenog atelijera preuzeli su umjetnici diljem Europe koji su žudjeli za komercijalnim uspjehom, transformirajući ga u neformalno ugođeno mjesto za druženja i sklapanje poslova. Atelijeri su bili opremljeni orijentalnim tkaninama, tapeciranim namještajem, egzotičnim kostimima i biljem.

²⁸⁰ Podatak iz Michelle Facos, *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2011., str. 298.

povijesni prikaz uključio portrete suvremenika iz bečkog visokoga društva ostvarivši spektakularan događaj i svojevrsnu društvenu senzaciju.²⁸¹ Njegova je umjetnost odraz samodopadnosti bečke buržoazije, u razdoblju prije krize liberalizma, prije *kolebanja* (Schorske). Raskošni kolorit, pretjerivanje u priboru (rekvizitima i ambijentalizaciji), ali i mitologiziranje likova iz svakodnevice te svojevrsna historičnost pripremaju bunt mlađe generacije na koju je Makart utjecao te pod čijim se utjecajem razvijao i Gustav Klimt. Makartov život i djelo predstavljaju svojevrsnu glorifikaciju umjetnosti i deifikaciju umjetnika, koji postaje središnjom ličnošću interesa društva, dok su njegov život i sve manifestacije oko njegove umjetnosti jednakopravni čimbenik u tvorbi novoga kulta – kulta umjetnosti. Svakodnevnica postaje novi resurs pri čemu glavni akteri postaju slikarevi suvremenici, »novoproglašena božanstva liberalnog građanstva« (Schorske). Era raskošnoga historicizma na simboličan način završava Makartovom smrću 1884. godine raskošnim sprovodom dostojnim visokoga uglednika. Makartovo je slikarstvo alegorijsko, dok njegova tehnika ne robuje akademskim kanonima. uvriježeni je ikonografski alegorijski repertoar obogatio novim vokabularom, čiji su glavni elementi relacije prošlošću sa sadašnjošću, uzvišenog i svakodnevnog, antičkih bogova i običnih ljudi. Propitivanjem granica slikarske slobode i apostrofiranjem umjetnosti kao kategorije nadređene životu otvorio je novo poglavlje umjetničke autonomije.

3.5.4.3 Secesija u Beču

Osnivanjem *Vereinigung Bildender Künstler Österreich – Wiener Secession* 1897. godine i istupanjem iz starog Društva umjetnika (*Künstlergenossenschaft*) umjetnici prekidaju s uvjetovanim historicizmom tražeći autonomiju kreativnosti umjesto kopiranja historijskih uzoraka, buneći se protiv reprezentacijske uloge umjetnosti.²⁸² Izražavaju nezadovoljstvo izložbenom politikom, tako da su odcjepljenjem iz tradicionalnog društva pokušali stvoriti veću mogućnost izlaganja, drugačije uvjete, ali i pripustiti inozemne umjetnike kako bi

²⁸¹ Uključivanje aktova mladih pratiteljica u ovaj povijesni događaj svojevrsna je subverzija akademskih konvencija. Portretima suvremenika povijesni je događaj učinio aktualnim. »U *Ulasku cara Karla V. u Antwerpen* tradicionalne se vrijednosti ukrštavaju s potpunim materijalizmom i traženjem statusa.«, Michele Facos, *An Introduction to Nineteenth Century Art*, 2011., str. 299 (prijevod: Petra Vugrinec)

²⁸² »Die Nervenromantiker der Wiener Décadence suchen den inneren Menschen, spüren seine Stimmungen auf, entfernen sich von Natürlichen und der äußeren Welt.«; [Neuroromantičari bečke dekadencije posežu u unutrašnjost svoga bića, traže osjećaje, odbacuju stvarnost i vanjski svijet.], slobodan prijedvod autorice prema: Käthe Springer, »Eine *Romantik der Nerven* – das Literarische fin-de- siècle« u: Skupina autora, *Wien 1900-Kunst und Kultur*, Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2005., str. 321

unaprijedili lokalnu umjetničku sredinu i javnost upoznali s razvojem umjetnosti u drugim zemljama.

Novoosnovano je društvo 1898. godine izdalo prvi broj časopisa *Ver sacrum*, tri mjeseca prije prve izložbe. Upravo je časopis iznimno važan kako bi se uočilo da je generalan program i artistički princip pokreta bio simbolizam. Čuvena naslovnica Alfreda Rollera pokazuje drvo koje rastom probija drvenu teglu koja postaje pretijesna. Jezik simbola postao je princip komunikacije. U proslavu glasila novog udruženja *Ver Sacruma* Herman Bahr definirao je ciljeve mlade generacije umjetnika:

»Smisao secesije u Münchenu i Parizu bio je uz „staru“ stvoriti „novu“ umjetnost. To je bila borba za bolju formu. Mladi se više nisu željeli zadovoljiti tradicijom, željeli su uvesti nešto novo, nešto svoje, željeli su svijet gledati vlastitim očima i u svojim djelima progovarati o vlastitim osjećajima. Starima se to nije sviđjelo, nisu dopuštali nove tehnike i postali su zli. No u umjetnosti je oduvijek bilo prepirki. Obje strane željele su isto, služiti ljepoti. Samo su sredstva kojima su to ostvarivali bila različita. Svi su govorili o umjetnosti, no svatko drugačijim riječima, svatko svojim jezikom. Umjetnici su ustali protiv umjetnika: bila je to borba između škola, doktrina i temperamenata, ili kako god to želimo nazvati. Tomu kod nas nije tako. Kod nas je drugačije. Kod nas se ne raspravlja o tradiciji, jer mi je ni nemamo. Ne prepire se o staroj umjetnosti, jer je kod nas nema, i novoj umjetnosti. Ne raspravlja se o razvoju ili promjenama u umjetnosti, nego se raspravlja o umjetnosti samoj, o pravu na umjetničko djelovanje. To je to. Naša secesija nije borba mladih umjetnika protiv starih, nego je pobuna umjetnika protiv trgovaca i pokućaraca koji se predstavljaju kao umjetnici i širenje umjetnosti im nije u interesu. „Udruženje“ ne predbacuje „Zadrugi“: vi ste za „staro“, i ne tjera ih: budite „moderni“! Ne, samo govori: vi ste „tvorničari“, a mi želimo biti slikari! To je naša razmirica: trgovina ili umjetnost. To je pitanje naše secesije. Hoće li bečki slikari biti osuđeni na to da budu industrijalci ili mogu pokušati postati umjetnicima? Onaj tko misli da su slike roba poput hlača ili čarapa što se rade po narudžbi kupca, taj je za „Zadrugu“. Onaj tko slikajući ili crtajući želi podijeliti tajne svoje duše i svoje osjećaje, taj je za „Udruženje“. Ovdje nije riječ o estetici, nego o dva svjetonazora: hoće li prevladati trgovačko shvaćanje ili će konačno biti dopušteno živjeti prema umjetničkim uvjerenjima. „Udruženje“ se želi izboriti za to pravo umjetnika – za pravo da budu umjetnici.«²⁸³

²⁸³ Hermann Bahr, »Vereinigung bildender Künstler Österreichs – SECESSION«, *Ver Sacrum*, 1(1898), br. 1, Beč, str. 8–13. Prijevod Ive Sudec Andreis preuzet iz kataloga izložbe: Irena Kraševac, Petra Vugrinec (ur.), *Izazov Moderne. Zagreb – Beč oko 1900.*, 2017., str. 241. – 242.

Vereinigung Bildender Künstler Österreich formiraju dvije različite grupe umjetnika: članovi *Hagengesellschafta* u kavani *Zum Blauen Freihaus*²⁸⁴ i pripadnici *Kluba 7* koji su se sastajali u *Cafe Sperl*.²⁸⁵ Kavane su bile mjesta vrenja novih ideja.²⁸⁶ U osnovi dvije grupe zagovaraju različita stanovišta, *Hagengesellschaft* su bliži naturalističkom poimanju umjetnosti, dok je *Klub 7* inovativan u smislu stilske čistoće i dekorativnosti.²⁸⁷

Katalizatori bečke secesije izložbena su gostovanja međunarodnih umjetnika u *Künstlerhausu*. U tom su smislu za simbolizam iznimno značajna izlaganja Franza von Stucka, 1892.²⁸⁸ i Feliciena Ropsa, 1895.²⁸⁹

Izložbe *Secesije* od 1898. godine predstavljaju međunarodne umjetnike i kroz njihova djela ondašnje trendove u europskoj umjetnosti. Kroz gotovo osmogodišnju izložbenu aktivnost *Secesije* prevladavali su umjetnici čije se slike uklapaju u ugođaj (*Stimmungskunst*) i duh / dušu (*Seelenkunst*). Bili su to Fernand Khnopff, Jan Toorop, George Minne, Charles R. Mackintosh, Ferdinand Hodler, Edward Munchdok, umjetnici iz Francuske (impresionisti, pa Nabijevci i Pont Aven). Tematski objedinjavaju ključne teme i motive simbolizma. U kasnijim izložbenim koncepcijama do izražaja dolazi mnogostrukost i eklektičnost razdoblja u okviru kojeg se predstavljaju impresionizam, japanizam i slične preokupacije umjetnosti *fin-de-sièclea*.

3.5.4.4 Simbolizam u Beču

Prijelomna društveno-politička, ali i filozofsko *svjetonazorska* situacija stubokom se odrazila na umjetnost pravca koji je više nego i jedan prije odražavao duhovno bilo suvremenog čovjeka te je poput lakmus papira indicirao tjeskobu tako svojstvenu razdoblju velikih promjena u osvitu suvremenog doba.

Obzirom da je Beč suštinski katalizator hrvatske moderne rođene u Zagrebu, da je njegova politička i društvena povijest okvir naše, a time i kontekst domaćeg simbolizma koji kao

²⁸⁴ Rudolf Bacher, Adolf Böhm, Josef Engelhart, Johann Victor Krämer, Friedrich König, Ernst Nowak, Alfred Roller, Ernst Stöhr

²⁸⁵ Max Kurzweil, Leo Kainradl, Adolf Karpellus, Kolo Moser, Josef Hoffmann i Joseph Maria Olbrich

²⁸⁶ U *Café Griensteidl* dolazili su književnici Arthur Schnitzler i Hugo von Hofmannsthal.

²⁸⁷ Stilisti ili *Raumkünstleri* – umjetnost je podređena dekorativnoj funkciji. Ključna inspiracija u engleskom *Arts and Crafts* pokretu i filozofiji Ruskina i Morrisa. Izvor podataka: Marian Bisanz-Praken, »The Hagengesellschaft and the Siebener – Club: The Roots of the Secession«, u: *Nuda veritas. Gustav Klimt and the Origins of the Vienna Secession 1895-1905*, katalog izložbe (Szépművészeti Múzeum, Budimpešta, 23.9.2010. – 9.1.2011.), (ur.) Marian Bisanz-Praken, Budimpešta: Szépművészeti Múzeum, 2010., str. 37. – 51.

²⁸⁸ U okviru izložbe njemačke umjetnosti fokusirane na münchenšku Secesiju, 1892.

²⁸⁹ U okviru *Graphische Gesellschaft für vielfältigende Kunst*, *Künstlerhaus*, 1895.

dionica pripada srednjeeuropskoj umjetnosti moderne, iznimno je važno elaborirati ga izdašnije od ostalih europskih simbolizama i time zapravo načiniti uvodnik razvoju našeg.

Duh vremena (*Zeitgeist*) jest pojam koji u svojoj specifičnosti opisuje ključne postulate devetnaestostoljetne umjetnosti u Monarhiji. Bavljenje duhom (intelektom) u fokusu je od razdoblja prosvjetiteljstva²⁹⁰ te postaje središnjom preokupacijom racionalnog čovjeka koji je nadahnut pozitivizmom u znanosti, progresom u svim segmentima života te empirijskim načinom spoznaje rasvijetlio mračno i kaotično razdoblje prošlosti. Metternichovo doba nakon Bečkog kongresa (1814. – 1815.) pa sve do revolucije 1848. osiguralo je višedesetljetno razdoblje mira i blagostanja te uvjete za rast srednjeg građanskog sloja buržoazije koja postaje noseći stalež liberalnog doba. U drugoj polovici 19. stoljeća, nakon građanskih revolucija, situacija se promijenila. Godine 1867. Habsburško carstvo postaje dvojna Monarhija s dvije ravnopravne polovice, ugarskom i austrijskom. Objedinjujuća snaga sviju bila je *kruna*, dakle simbol vladara, kralja i cara – monarha.

Društveno politička situacija postaje podloga umjetničkoj, preslikavajući se u svojoj mnogostrukosti i složenosti u svim njenim granama, kohezirajući se u pojam *Gesamtkunstwerka* koji iz današnje perspektive postaje temeljni pojam bečke moderne. Uz umjetnost koja prožima sve sfere čovjekova života dominantne su karakteristike bečke moderne mnogostrukost, dekorativnost i estetičnost te historičnost. Sve kategorije podudaraju se s karakteristikama simbolizma.

Iz dijalektalne situacije građanske pragmatičnosti i aristokratske senzualnosti, u dvojnosti etičke i estetske dileme, ali i naturalizma i stila – umjetnost supstituirajući religiju postaje *bojno polje* suprotnih sila. Upravo ta podvojenost između plošnog i volumena, organskog i anorganskog, boje i monokromije u formalnome smislu slikarski će odrediti simbolistička platna najvažnije figure bečkoga simbolizma – Gustava Klimta (1862.–1918.). S druge strane, multietnička će zajednica ostvariti najrazličitiji dijapazon duhovnih preokupacija *odjevenih* u slikarske forme, pri čemu će zbog internacionalnog karaktera Secesije u Beču u njoj participirati i simbolističko slikarstvo Fernanda Khnopffa i mračni dionizijski simbolizam Franza von Stucka, paradigmatički simbolizam Maxa Klingerera kao i amblematski Gustava Klimta. U austrijski će simbolistički spektar ući epikurejski simbolizam Talijana Luigija Bonazze, kao i Segantinijev romantični moralizam u vidu simbolizma krajolika.²⁹¹ Interferencije regionalnih simbolizama, te posebice simbolizama umjetnika njemačkih

²⁹⁰ U Austriji se poklapa s vladavinom Marije Terezije te njenim reformama uprave i školstva.

²⁹¹ Više u: Husslein – Arco, Agnes; Weidinger, Alfred (ur.) *Decadence. Aspect of Austrian Symbolism*, katalog izložbe, (Belvedere, 20. 6. – 13.10. 2013.), Beč: Belvedere, 2013., str. 26.

zemalja stvorit će jedan osebujan korpus, koji će poslužiti kao uzorak njemačkim teoretičarima 20. stoljeća počevši od Hoffstättera. Eklektičnost stilskog pristupa i mnogostrukost tehničkih strategija iznjedrit će djela snažne duhovne metaforike te zaista ostati svjedočanstvo *duha jučerašnjeg vremena*.

3.5.4.5 Znanstveno-teorijski kontekst bečkog simbolizma: Ernst Mach i Herman Bahr

Dvije su ključne znanstvene teze obilježile bečku umjetnost te su donekle postale racionalna polazišta iracionalne umjetničke manifestacije u slikarstvu. Jedno je Freudovo istraživanje snova, seksualnosti i potisnutih nagona, njegov znanstveni prodor u neznanstvenu sferu čovjekovog unutrašnjeg neopipljivog bića, dok je drugo fizikalno filozofsko djelo Ernsta Macha *Prilozi o analizi opažaja* iz 1886. godine, u kojem ovaj austrijski fizičar izvanjski svijet tumači kao kompleks opažaja iz kojeg je proizašla čuvena rečenica »Das ich ist unrrretbar!« (*Ja je nespasljivo*) pri čemu je spoznaja da su život i svijet koloplet iluzija i obmana tj. kompleks osjetilnih doživljaja – jedna od temeljnih za razvoj umjetnosti krajem stoljeća.²⁹²

Sukladno aktualnim znanstvenim preokupacijama Freuda i Macha, tj. otkrićima na području psihologije kao i na području (meta)fizike²⁹³ simbolisti polaze u razradu svoje nove umjetničke koncepcije koristeći impresionizam i njegove inovativne strategije u korist analitičnosti skrovitog prostora čovjekove unutrašnjosti i dezintegriranog ambijenta (privida) koji ih okružuje. Formalnim posvajanjem naturalističkih i impresionističkih (divizionizam, poantilizam)²⁹⁴ postupaka u drugoj fazi razvoja europskoga simbolizma, bečki će umjetnici ostvariti začudne amalgame, ukidajući dosadašnje suprotnosti i antagonizme dvaju pravaca i temeljeći svoja polazišta (ideju) na jedinom dijelu gdje se oba pravca spajaju i dotiču – intelektu.

Kada Broch govori o Beču kao *metropoli vrijednosno zrakopraznog prostora epohe*, on opisuje trenutak kada dotad etička funkcija umjetnosti prelazi u estetsku, a umjetnost se sama odriče putem *l'art pour l'art*-a sporazumnog odnosa umjetnika i publike, postajući isključivo individualna projekcija, ne mareći za asocijativnost i u konačnici za mimezis.

²⁹² više u: Viktor Žmegač, »Duh impresionizma i secesije«, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti FF u Zagrebu, 1997.

²⁹³ Machov pansenzualizam u osnovi je antimetafizičan.

²⁹⁴ Za razvoj impresionizma navodno je odlučujuća teorija o bojama kemičara Michela-Eugènea Chevreula objelodanjena 1839. u knjizi *Načela harmonije i kontrasta boja*.

Kroniku simbolističkog odvajanja od akademskog naturalističkog načina pratimo kroz tekstove Hermanna Bahra, teoretičara i kroničara austrijskog simbolizma. U djelu iz 1891. godine *Die Überwindung des Naturalismus* (1891.) nastoji promicati ideju kojom će se nadvladati realizam.²⁹⁵ Jedna od opcija jest i simbolizam kojeg elaborira u tekstu iz 1892. godine pod naslovom *Symbolisten*. Bahr u tekstu o književnome simbolizmu nastoji objasniti razliku između tradicionalne upotrebe simbola i načina na koji ga upotrebljava nova škola.²⁹⁶ Taj je tekst ujedno polazište hrvatske kritičke misli vezane uz simbolizam, a njegovi postulati putem tekstova Milivoja Dežmana ulaze u hrvatsku kritičku misao.²⁹⁷ Međutim, ono što Bahr uključuje u svoju elaboraciju simbolizma jest specifičan komparacijski korpus svijeta snova i podsvijesti, a koje će ujedno biti i motivskom okosnicom bečkog slikarskog simbolizma.

»Priroda na simbolistički način, točno prema receptu nove škole, postupala u snovima, tamo gdje može biti slobodna i nesputana. Netko, kome u snu na usne kapnete nekoliko kapi vode, sanjat će da pliva i to toliko živo da će čak rukama izvoditi plivačke pokrete... Čuo sam za čovjeka koji si je prije spavanja prečvrsto zakopčao pidžamu oko vrata pa je usnio strašan san da je obješen. Drugi je sanjao o putovanju u američku divljinu i napadu Indijanaca koji su ga skalpirali – prečvrsto je zategnuo svoju noćnu kapicu. Treći je pak sanjao da su ga napali razbojnici koji su ga srušili na pod i zabili kolac u zemlju točno između njegovog palca i drugog prsta na nozi. Kad se probudio, među prstima je pronašao slamku. Jedan je u krevet ponio termofor i sanjao da se penje na Etnu gdje mu je tlo pod nogama postalo nepodnošljivo vruće. Dakle san, a još više opijenost izazvana morfijem, kloral hidratom ili hašišom, govori simbolima i čini se kao da je to prava istina za čovjeka koji se izdigao iz svakodnevnog i uobičajenog.«²⁹⁸

Bahr će uočiti slabosti simbolizma na jednak način kao i njegovi francuski prethodnici (Moréas i Aurier).

»No, postoje i zamjerke na simbolizam koje se ne mogu osporiti. Čini se da je simbolizmu ponekad forma važnija od biti, a tehnika od umjetnosti. Možda precjenjuje stvari koje ipak svatko može naučiti. Iako djeluje moćno i duboko ako dođe spontano, postoji opasnost da,

²⁹⁵ Realizam i naturalizam dijelom su kurikuluma bečke akademije. Ludwig Hevesi, kritičar epohe, *Secesiju* promatra kao strategiju borbe protiv akademskog naturalizma. U prigodi izložbe društva napisat će: »Kroz dvije generacije priroda služi kao model umjetnicima. Umorila se.« (prema: Peter Vergo, *Art in Vienna. 1898. – 1918.* London: Phaidon Press limited, IV. izdanje, 2015., str. 44.)

²⁹⁶ Hermann Bahr, »Symbolisten«, u: *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt a. M., 1894., str. 26-32.

²⁹⁷ Bahrov je tekst uvelike odjekivao u hrvatskoj kritičkoj recepciji simbolizma, dok Milivoj Dežman iz tog teksta preuzima čitav pasus parafrazirajući ga u tekstu »Dekadentske težnje u hrvatskoj literaturi«, u: *Život*, Zagreb, 2 (1900.), str. 108. – 111. (Odgovor autora članka na tekst Jovana Hranilovića u *Viencu* i Ivana Krnica u *Narodnim novinama*, »Dekadentske težnje u hrvatskoj literaturi«, *Narodne novine*, 66 (1900.), br. 178, str. 1-2)

²⁹⁸ Hermann Bahr, »Symbolisten«, u: *Studien zur...*, 1894., str. 30-31., (prijevod: Iva Sudec Andreis)

ukoliko ga umjetnik prisilno prakticira, postane dosadan i iritantan. To će odrediti njegovu sudbinu. Bit će to ponovo stara priča! Veliki umjetnici koji na simbolistički način stvaraju iz prirodnog poriva će pobijediti, a mali, koji samo žele pratiti trenutnu modu, neće učiniti ništa.«²⁹⁹

Između ova dva teksta Bahr će u eseju *Akrobaten* sačiniti dijagnostiku umjetničkih stremljenja te apostrofirati motivacijsku okosnicu kreativnih pregnuća druge polovice 19. stoljeća – kategorije iznenađenja i inovativnosti, pri čemu artiste u težnji za tim dvjema efektima izjednačava s akrobatima.

Nova će umjetnost težiti stalnoj preobrazbi te će dotadašnje načelo komunikativnosti u slučaju simbolizma zamijeniti suprotnošću, zatvorenošću i enigmatičnošću, mistikom i tajanstvenošću. U mnogim tekstovima ovoga impresarija bečke moderne bit će apostrofirani: maskiranje, krinka i egzotična stilizacija, tj. prekomjerna dekoracija, a sve kako bi se korisnike umjetnosti u skladu s novom ulogom umjetnosti potaknulo na tumačenje, na odgonetavanje, raskrinkavanje. Lajtmotivi bečkog simbolizma (i modernizma općenito) tako su krinka, maska i ornament što kriju potisnute nagone, želje i žudnje čovječanstva. Umjetnik je demijurg, a njegov je simbol sfiga koja postavlja pitanja i zahtijeva odgonetavanje zagonetke, dok publika ovisno o uspješnosti odgonetavanja sugeriranog postaje Edip ili njegovi prethodnici. Odgonetavajući još od Baudelairea *posadenu šumu hijeroglifa* umjetnost postaje novi smjerokaz za spas čovječanstva.

3.5.4.6 Gustav Klimt – ključni protagonist dekadencije pravca

Slikarstvo Gustava Klimta tematski obuhvaća nekoliko cjelina: alegorijske kompozicije, portrete i pejzaže. Kronologija njegova djelovanja podijeljena je na nekoliko stilskih faza: od akademskog realizma, preko historicizma i idealnog realizma te kulminacije u simbolizmu koji će u kasnijim godinama derivirati u specifičan vid eklekticizma s citatima i reinterpretacijama historijskih epoha europske (Bizant i kasnosrednjovjekovna umjetnost) i izvaneuropske tradicije (Egipta, Mezopotamije, Kine i Japana). U drugoj polovici 20. stoljeća, a osobito u novije doba umjetničko je djelovanje ovog protagonista bečke secesije višestruko obrađeno raznim fenomenološkim pristupima unutar izložbi i izdanja muzejsko-galerijskih institucija koje pohranjuju Klimtova djela poput Galerije Belvedere, Leopold muzeja i Albertine u Beču, pri čemu su najčešće u fokusu: Klimtova uloga u formiranju Secesije, njegov odnos prema ženama i stvaranje specifične *femme fatale*, zatim suptilna erotičnost

²⁹⁹ Isto, str. 31.

njegovih likova kao i odnos prema likovnoj tradiciji općenito.³⁰⁰ Klimtovo će slikarstvo biti znakovito kao odraz progresivne epohe na zalasku pri čemu će optimizam liberalne građanske ere smijeniti pesimizam njihova neuspjeha i slutnje kraja. Diseminacija Klimtovih radova putem reprodukcija pridonijet će široj popularizaciji njegova slikarstva. Odjeci Klimtova slikarstva do kraja će Prvog svjetskog rata biti prisutni u našoj umjetnosti, koja će preuzeti formalne i sadržajne inovacije ovoga umjetnika i posvojiti ih i na čijoj će matrici nastati autohtone inačice hrvatskoga simbolizma. Stoga je ovom opusu potrebno posvetiti više pažnje, upravo kako bi se u kasnijoj razradbi pojedinih stvaralaštava na istovjetnosti i utjecaje moglo ukazati putem apostrofiranja pandana.

3.5.4.6.1 Umjetnikova biografija

Za vrijeme pohađanja Kunstgewerbeschule zajedno s bratom Ernstom (1832. – 1892.) izrađuje portrete prema fotografijama.³⁰¹ Po završetku školovanja s bratom i kolegom Franzom Matschom (1861. – 1942.) formira *Künstler - Compagnie* koju će obilježiti suradnja s arhitektonskim studijom Fellner i Helmer.³⁰² Imali su atelijer na Sandwirthgasse 8 u 6. okrugu. Kao *Künstler - Compagnie* angažirani su na oslikavanju javnih zgrada te palača što nastaju na Ringu, od kojih su najznačajniji radovi u bečkom Kunsthistorisches Museumu (od 1890. – 1891.) i Burgtheatru (od 1886.).³⁰³

Klimt se pridružuje *Künstlergenossenschaftu* 1891. godine. Društvo će napustiti 1897. godine te zajedno s Kolomanom Moserom i Karlom Mollom 1896. najprije osnovati savjet koji će pripremiti uvjete za novo umjetničko udruženje što će se formirati početkom 1897. godine, a polovicom iste definitivno istupiti iz Künstlerhausa.

³⁰⁰ *Klimt und die Frauen*, katalog izložbe, (Galerija Belvedere, Beč, 20. 9. 2000. – 7. 1. 2001.), (ur.) Tobias G. Natter, Regine Schmidt, Beč: Österreichische Galerie Belvedere, Köln: DuMont Buchverlag, 2000.; Susanna Patsch, *Gustav Klimt : Painter of Women*, München: Prestel, 2006.; Gustav Bäumer, Angelica Bäumer, *Gustav Klimt*, Beč: Parnass-Verl., 2000.; Barbara Sternthal, *Gustav Klimt 1862 - 1918 : Mythos Und Wahrheit.*, Beč: Brandstätter, 2006.; *Klimt: Up Close and Personal. Paintings – Letters – Insights*, katalog izložbe (Beč, Leopold Museum, 24.2. – 27.4. 2012.), (ur.), Tobias G. Natter, Franz Smola i Peter Weinhäupl (ur.), Beč, Brandstätter, 2012.; *Klimt Und Die Ringstraße : = Klimt and the Ringstrasse*, katalog izložbe (Galerija Belvedere, Beč, 3. 6. – 11. 10. 2015.), (ur.) Agnes Husslein-Arco, Alexander Klee, Beč: Galerija Belvedere, 2015.; *Klimt and Antiquity : Erotic Encounters*, katalog izložbe (Galerija Belvedere, 23.6. – 8.10.2017.), Beč, München, London, New York: Belvedere, Prestel, 2017.

³⁰¹ Kao i Vlaho Bukovac koji je portrete po fotografijama radio u Americi sedamdesetih godina. Njegova će biografija često korespondirati s Klimtovom. vidi. Petra Vugrinec, »Hrvatski salon i bečka secesija. Slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900.«, u: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 9.2. – 7.5.2017.), (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Galerija Klovićevi dvori, 2017., str. 57 – 124.

³⁰² Hrvatsko narodno kazalište u Rijeci, 1883. – 1885.

³⁰³ Od brojnih radova valja izdvojiti dekoracije za: Palaču Surany, Beč; lječilište u Karlsbadu, Češka; vila Hermes, Beč; Esterházy Schlosstheater, Totis, Mađarska. Usp. Irena Kraševac, »Alegorijske slike Gustava Klimta u riječkom kazalištu«, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 36 (2012), str. 153-168.

Prijelomni trenutak preobrazbe Klimtova dopadljivog načina slikanja podređenog ukusu građanskoga sloja bit će dva djela za muzički salon palače Dumba, vlasnika Nikolausa Dumbe, uspješnog industrijalca i mecene. Klimt će naslijediti i dovršiti od Makarta započeto dekoriranje te će izvesti dvije supraporte s temom glazbe: *Schubert za klavirom*, 1899. i *Glazba II*, 1898.³⁰⁴ Kompozicija *Schubert za klavirom* nostalgična je elegija za izgubljenim rajem bidermajerskog doba, a *Glazba II* će motivima preuzetima iz antike (sfinga, maskeron, harfa) kompozicijski organiziranih bez logične narativne strukture naznačiti relaciju s univerzalnim jezikom glazbe, preuzevši načelo oblikovanja glazbene kompozicije. Obje slike subverzivne su u odnosu na tradiciju. Prva koristeći strategije impresionizma kako bi se dočarao privid i neopipljivost sadašnjosti, pri čemu svjetlost i igra odraza igraju značajnu ulogu u ostvarivanju dojma, a druga kroz sasvim različito poimanje slikarskoga sižea bez sugeriranog kontinuuma po uzoru na pripovjedačku logiku književnosti, već asocirajući, sugerirajući i baratajući s podsviješću. Takvu logiku Klimt će prakticirati na svim daljnjim obradama alegorijskih tema – na stepeništu Kunsthistorisches Museuma i na stropu i svodovima Burgtheatra.

Ona će kulminirati na Fakultetskim slikama na kojima će se jasnoća Klimtovog vokabulara sublimirati osvajajući sve više apstraktne forme. Univerzalnost Klimtovih vizija bezvremena je, pa upravo zbog genijalnosti kojom je kreirana na jednak način djeluje i danas. Nigdje prijelaz od jednog (tradicionalnog, narativnog) principa na drugi (moderni i postmoderni, nalik romanu struje svijesti) nije tako vidljiv kao u Klimtovu slikarstvu. Površinu će slike u skladu s teorijskom podlogom aktualnih kritičkih promišljanja Hermana Bahra, Arthura Schopenhauera i Friedricha Nietzschea Klimt pretvoriti u sukob sila koje razdiru suvremenog čovjeka, čime će umjetničkom predmetu kao takvom vratiti onu etičku komponentu koju je u razdoblju pozitivizma izgubilo, za kojom je žudio Herman Broch³⁰⁵. Klimtova je umjetnička pojava u plavom kaftanu, nalik proroku i mistiku Joséphinu Péladanu koji ga je možda inspirirao,³⁰⁶ zamijenila *vojvodsko* ruho prethodnika Makarta.³⁰⁷ Klimt će naslijediti Makartov značaj za bečku sredinu, ali za razliku od Makartovog širom otvorenog atelijera Klimtov će

³⁰⁴ Palača Dumba nalazi se na reprezentativnom potezu Ringstrasse u Beču. Slika je uništena u požaru na pohrani tijekom Drugog svjetskog rata u Dvorcu Immendorf u Donjoj Austriji.

³⁰⁵ Usp. Herman Broch, *Duh i duh vremena. Eseji o kulturi moderne*, Antibarbarus, 2007. Broch je kao tipičnu značajku *lartpourelartizma* uočio *društvena ravnodušnost* pri čemu je minimum etičkih vrijednosti imanentnih umjetničkom djelu trebao prikriti maksimum estetskih. Obrazlagao je da estetska vrijednost koja ne počiva na etičkoj postaje kič (prema Brochu svojstven bečkom hedonizmu).

³⁰⁶ Usp. Franz Smola, *Quotes and Images*, u: *Klimt: Up Close and Personal. Paintings – Letters – Insights*, katalog izložbe (Beč, Leopold Museum, 24.2. – 27.4. 2012.), (ur.), Tobias G. Natter, Franz Smola i Peter Weinhäupl (ur.), Beč, Brandstätter, 2012., str. 197.

³⁰⁷ Koji je odjeven kao Rubens 1873. godine na bijelom konju kasaču projahao na čelu povorke koju je sam dizajnirao.

biti zatvoren, dostupan tek modelima i istomišljenicima. U suprotnosti Makartove historicističke *camere della meraviglie* bit će Wiener Werkstätte, purizam Klimtova atelijera, ali oboje kao primjeri *Gesamtkunstwerka*. Klimtov je simbolizam izniknuo iz historijskog idealizma kojim su obilježene slike u Burgtheateru (1886. – 1888.) i Kunsthistorisches Museumu (1890. – 1891.) na kojima je u okviru *Künstler - Compagnie* radio posljednjih godina osmog desetljeća i početkom devetog.³⁰⁸ Svaki će povijesni fenomen pojedine umjetničke epohe, bilo da je riječ o kazališnoj umjetnosti ili vizualnima, Klimt promišljati kao alegoriju, pri čemu će uglavnom žene (Kunsthistorisches Museum), a u figuralnim kompozicijama muškarci i djeca, personificirati neku univerzalnu vrijednost. Znakovita je i pozadina, osobito na muralima u muzeju gdje su atributi u pozadini iz muzejskih zbirki složen simbol koji kroz pojedinačno sugerira univerzalno, opet stimulirajući zajedništvo na razini kolektivne memorije. Na prizorima Burgtheatra Klimt je slijedio uzore francuskog akademizma te korifeje Alexandra Cabanela (1823. – 1889.) i Williama Bouguereaua (1825. – 1905.), dok je u muzeju slikao s idejom engleskog viktorijanskog slikarstva po uzoru na slikare (*The Olympians*) Lawrencea Alma-Tadema i Frederica Leightona. Klimtov će se simbolizam formirati na portretima koje stvara devedesetih godina. On je sublimiran i teško uočljiv prema vanjskim značajkama, ponekad tek sugeriran okvirom (*Portret Emilie Flöge*, 1891.), pozadinom, svjetlošću ili začudnim kadriranjem (*Portret žene / Frau Heymann*, 1894.) ili tek nazivom (*Portret Sonje Knips / Simfonija u ružičastom*, 1898.). Međutim, tim portretima zajednička je enigmatičnost i svojevrsna mistika koju Klimt postiže suptilnim sredstvima u napetosti između dovršenog i nedovršenog, realizma i skicoznog načina, jasnoće i zamućivanja. Već će nakon 1900. godine taj simbolizam biti naglašeniji u portretima *Marie Henneberg* (1901. – 1902.), *Emilie Flöge* (1902.), *Margarethe Stonborough-Wittgenstein* (1905.), *Fritze Riedler* (1906.), gdje će sve na slici osim samog lica preuzeti ulogu simboličnoga nositelja, sugestivnog, aluzivnog, dekorativnog na način sinestezije. Jedino u licu ostaju iluzionizam, volumen i stvarnost kao posljednji rudiment tradicionalnog slikarstva.³⁰⁹

³⁰⁸ Burgtheater je posljednja velebna zgrada na Ringu arhitekta Gottfrieda Sempere i Karla von Hasenauera gdje je Klimt naslikao stropne slike stepeništa (*Kazalište u Taormini, Dionizov oltar, Tespijeva kočija, Shakespeareovo Globe kazalište*). U Kunsthistorisches Museumu na stepeništu nalaze se alegorije različitih stilskih perioda značajnih za razvoj vizualnih umjetnosti, zatim regija ili umjetničkih središta (*Egipatska umjetnost, Antička grčka umjetnost, Rimska umjetnost quattrocenta, Venecijanska umjetnost quattrocenta, Firentinska renesansa*).

³⁰⁹ U ranim Klimtovim portretima prepoznat ćemo način zagrebačke faze Vlahu Bukovca i njegovih portreta koja će na isti način, putem vješte tehničke strategije svojom introspektivnošću inauguirati simbolizam u našu sredinu (*Portret Vilme Babić Gjalski*, 1895.)

U vrijeme Klimtova djelovanja u *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs* nastat će rječite alegorije koje će postati djela zornih karakteristika dekadentne faze europskoga simbolizma. Takve su *Palas Atena*, (1898.), *Nuda Veritas* (1899.), *Nada* (1903.), *Tri razdoblja žene*, (1905.). Amblematični *Poljubac* (1907. – 1908.) nastao je nakon istupa iz Secesije, a *Smrt i život* (1916.) zaključit će Klimtovo promišljanje ljudske egzistencije dvije godine pred smrt. Karakterističan tematski korpus simbolizma Klimtove su žene iz Starog zavjeta ili antičke mitologije *Saloma / Judita* (1901.), *Danaja* (1907.-1908.) ili *Vodene zmiје* (1899.) te *Zlatna ribica* (1901. – 1902.) koje tematiziraju potisnute nagone seksualnosti, erosa, sublimiraju strahove od smrti, pri čemu je mitska potka poslužila kao matrica za fino tkanje psiholoških niti nerava modernog čovjeka. Provokativnost golog tijela Klimtov je amblem umjetničke slobode, a slika koja će to na programatski način izraziti Klimotva je *Nuda veritas* (1898.).³¹⁰ Dvije alegorijske cjeline: Fakultetske slike: *Medicina*, *Filozofija* i *Justicija* te *Beethovenov friz* paradigmatiska su ostvarenja pravca koje valja pomnije promotriti.

2.5.4.6.2 Fakultetske slike ili žudnja za slobodom umjetničkog izražavanja

U vrijeme kada nastaju Fakultetske slike Klimt je afirmirani umjetnik, koji je trebao svoje monumentalno djelo zaokružiti velikim alegorijama modernoga doba – pobjedom svjetla nad tamom što će iznijeti na vidjelo dobrobit znanosti (na kojoj se temeljio slikarski naturalizam). Bečka opozicija nije formalne, već suštinske prirode te je u slučaju Klimta pogodila u srž debate koja je trajala više do jednog desetljeća, pri čemu je simbolizam ostvario pobjedu (i službenu obzirom na brojne međunarodne nagrade koje su slike osvojile).

Klimt je za strop aule zgrade Sveučilišta naslikao tri slike: *Filozofiju*, *Medicinu* i *Justiciju*. Konceptija naručitelja bila je putem alegorijskih prikaza triju fakulteta izraziti napredak suvremene znanosti koja je rasvijetlila tamu minolog neznanja te olakšala čovjekovu egzistenciju, a svijet pripravila za ugodniji i sigurniji život. Harmonija, jasnoća, svjetlost i ravnoteža u klasično zamišljenoj figuralnoj kompoziciji.³¹¹

Klimt je na slici *Filozofija* ostvario sasvim drugačiju kompoziciju u neravnoteži između desnog i lijevog dijela slike, pri čemu je od desetaka tijela ostvaren vrtlog zapremio lijevu vertikalnu sliku, dok desnu ispunjavaju tama i praznina. Negdje u pomaknutom očistu slike

³¹⁰ »Kannst du nicht allen gefallen durch deine Tat und dein Kunstwerk mach' es wenigen recht; vielen gefallen ist schlimm.« geslo je Friedricha Schillera zapisano u gornjem djelu slike *Nuda veritas*. Atribut zmiје simbol je umjetnosti i zavisti te beskonačnosti. Okvir je dizajnirao Georg Klimt, slikarev brat.

³¹¹ »Jednog su profesora, pristašu protivničke struje, upitali za mišljenje kako bi *Filozofiju* trebalo slikarski dostojno prikazati. Odgovorio je: »Portretima slavni filozofa svih vremena.« iz: V. S., »Die Philosophie von Klimt und der Protest der Professoren«, u: *Ver Sacrum*, Beč, 3 (1900.), br. 10, str. 151.

pomalja se sfinga, čije obrise lica tek naziremo, kao i njenu lavlju grivu koja se daje naslutiti. U dnu na donjoj margini platna opet decentralizirano izranja lice, usta i brade prekrivenih voluminoznom kosom, koja izgleda kao da se natopila vodom. Pogled je uperen prema gore. Tijela, sfinga i ženska glava (*Das Wissen /Znanje*) prikazani su u nadnaravnom okolišu, ali taj neprirodni milje nije postignut nikakvim sadržajnim efektima, već isključivo formalnim. Dojam akvarija ili svemirskog bestežinskog prostora postignut je ritmičnošću oblikovanja, izduženošću tjelesa i svim (slabo vidljivim) nejasnoćama pozadine, koja se čini kao gusta masa (ili kondenzat) kroz koju se probija život.

Postignut je dojam sinestezije osjetilnih senzacija: gluhoća prikaza, dojam glatkoće klizećih masa (*das Gleitende*) u vizualnom rasponu od oštine preko nejasnih predjela slikarske galaksije. Tumačenjem društvenog konteksta nastanka slika na pionirski se način pozabavio Karl E. Schorske:

»U *Filozofiji* Klimt se i dalje iskazuje kao dijete jedne kazališne kulture. Prikazao nam je svijet kao da ga motrimo iz parketa, svojevrsni *theatrum mundi* barokne tradicije. Ali dok je barokni *theatrum mundi* bio strogo raslojen u nebo, zemlju i pakao, ovdje zemlja kao da je nestala i rastopila se u spajanju ostalih svijeta sfera. Isprepletana tijela paćeničkog čovječanstva polako promiču kraj nas, lebdeći besciljno u zgusnutoj praznini. Iz kozmičkog mraka – zvijezde su daleko u pozadini – *pomalja se* troma i pospana sfinga prazna pogleda, i sama tek kondenzacija atomiziranog prostora. Jednako, lik u dnu slike sugerira nam svojom luminoznošću postojanje nekog savjesnog uma. *Das Wissen*, kako se taj lik zove po katalogu, smješten je u odsjaj svjetiljaka s rampe, poput šaptaoca koji se okrenuo nama, publici, da nam da šlagvort kojom će nas uvesti u kozmičku dramu.«³¹²

U vrijeme kada Klimt radi na *Filozofiji* nastaju njegovi krajolici prilikom ljetnih boravaka na jezeru Atter. Morfologija vrtloga tijela kao da preslikava njegovu ranu opsesiju velikom topolom na krajoliku (*Velika topola 1*, 1900.) iz 1900., što je uočio Franz Smola.³¹³

Klimtova je *Filozofija* nastala pod utjecajem Rodina, Besnarda, Khnopffa i Tooropa, čak se osjeća i Whistlerov pristup u sugestivnosti kojom likovni elementi podsjećaju na partituru glazbene simfonije. Doduše, ekstatična, zgrčena ili izvijena stanja tijela teško su određiva u izražajnome smislu. Stanja očaja dočarana su rukama koje su uhvatile glavu te je ona grčevito zaronila u dlanove kod lika starije životne dobi u prvom planu u korijenu spirale. Očajnička je i ljubav u zagrljaju dvoje mladih ljudi u sredini vrtloga. Sugestivna je ekstaza izvinutog tijela

³¹² Karl E. Schorske, *Beč krajem stoljeća*, 1997., str. 239. -240.

³¹³ Franz Smola, Quotes and Images, u: *Klimt: Up Close and Personal. Paintings – Letters – Insights*, katalog izložbe (Beč, Leopold Museum, 24.2. – 27.4. 2012.), (ur.), Tobias G. Natter, Franz Smola i Peter Weinhäupl (ur.), Beč: Brandstätter, 2012., str. 197.

žene odmah iznad, leđima okrenutom muškarcu pognute glave i usnule djece na vrhu vrtloga. Sfinga je misterija svijeta, ali ona je i protagonist koji postavlja pitanja. Mogla bi simbolizirati i znatiželju svijeta i društva u cjelini i ekvivalentno tome ambivalentan stav umjetnika prema svim kategorijama. Je li čovječanstvo znatiželjno ili u suvremenom svijetu prevladava indolencija i nedostatak empatije? Je li budnost *Znanja* širom otvorenih očiju značajnija od spokoja usnulog djeteta? Ide li čovjek naprijed ili besmisleno kruži u trokutu života, ljubavi i smrti, mladosti, zrelosti i starosti, tijela, duše i duha?

Niti *Medicina* izložena 1901. na izložbi *Secesije* ne ulazi u racionalističku koncepciju Sveučilišta, već propituje egzistencijalnu bit čovječanstva. U središtu kompozicije je Higija zajedno s bratom Asklepijem. Higija nudi zmiji čašu vode iz Lete. Za razliku od likova *Filozofije* koji uglavnom zaklanjaju lica, na *Medicini* ćemo uočiti lica, mahom žena sklopljenih očiju u ekstatično zabačenoj glavi, poluotvorenih usta, zatim bolne izraze, pa zabrinute (trudnica u desnom gornjem kutu). Vrtlog poput rijeke teče desnom stranom, dok je s lijeve, u protuteži, ženska lebdeća figura (akt) *snažno izbočenog pubisa* (Schorske).³¹⁴

Najžešći izraz bunta Klimt je dao u trećoj slici *Justiciji* na kojoj je počeo raditi 1901. godine. Prostor je za razliku od prve dvije alegorijske kompozicije podijelio na gornji i donji. U gornjem su tri alegorijska lika pravoslavlja: istina, pravda, zakon. Ispod njih nalaze se dvije glave bez tijela stiješnjene u međuprostor koje simboliziraju suce. U donjem dijelu nalaze se protagonist, zločinac i tri furije te velika hobotnica (polip) koja se sprema obaviti središnji lik osuđenika.

Od Tezeja s početka Klimtove pobune na prvom plakatu *Secesije* do osuđenika u liku onemoćalog starca na *Pravoslavlju* možemo pratiti razvoj simbolističke subverzije ovog umjetnika, koji nakon Fakultetskih slika pojedine elemente i motive razrađuje u zasebne kompozicije (Nada, Zlatna ribica). One na neki način odražavaju sve veći stupanj otklona od službene umjetnosti i javno zacrtanih kanona vizualnih umjetnosti.

Klimt je u razradama svojih alegorija nastojao postaviti egzistencijalna pitanja u središte radnje. Njegov je postupak subverzivan, a prekid s tradicijom poput kirurškoga reza kojim je odsječena tradicionalna umjetnička struktura, čime će iz umjetnosti nestati pregledna i jasna komunikacijska mreža naslikanog i sadržaja.

³¹⁴ Ernst Stöhr će o kompozicijskoj podjeli na lijevo i desno zapisati: »Što se tiče njezine pojavnosti, moram opet naglasiti da je slika izvučena iz konteksta i da je ona samo dio cjeline. Strop ima velik središnji dio i četiri manja polja u uglovima. U tim bi bočnim poljima trebali biti prikazi četiriju fakulteta. Podjela polja na dva dijela u kojoj je jedno polje ispunjeno ljudskim figurama provedena je na svim slikama. To će postati jasno tek kad slika bude postavljena na strop. Tada će se vidjeti njezin ritam.« iz: Ernst Stöhr, »Über das Deckengemälde „Die Medizin“ von Gustav Klimt«, *Ver Sacrum*, Beč, 4 (1901.), br. 9, str. 158–164.

2.5.4.6.3 Beethovenov friz – umjetnost kao produkt Genija

Klimtova će alegorija u tri dijela posvećena glazbeniku Ludwigu van Beethovenu na 14. izložbi *Secesije* održanoj od travnja do lipnja 1902. godine označiti novu prekretnicu prema monumentalnoj umjetnosti i odvajanje te rascjep *stilista* od *naturalista*.³¹⁵ Beethoven je posljednji veliki klasični kompozitor na prijelazu iz klasicizma u romantizam. Njegov je umjetnički genij inspirirao secesioniste, a bio je poput Klimta fasciniran Schillerom i Goetheom. Upravo je umjetniku uzdignutom na božanski pijedestal posvećena izložba, zamišljena kao pokušaj reinterpetacije sakralne umjetnosti inovativnim pristupima u umjetnosti i umjetničkom obrtu.³¹⁶ Središnja je figura izložbe skulptura Beethovena njemačkog umjetnika Maxa Klingera (1857. – 1920.), dok je prostorna koncepcija organizirana kao sakralni hram, pri čemu je Klimt u fresko tehnici na zidovima naslikao friz novog *Evandjelja*, Beethovenove IX. simfonije, tj. njezinog posljednjega stavka u koji kompozitor uključuje simbolične Schillerove stihove *Ode radosti* posvećene zajedništvu i sreći čovječanstva. Središnja je tema friza čovjekova žudnja za srećom koju Klimt nalazi u glazbi i poeziji tj. umjetnosti, pri čemu idealizam simbolizma poprima karakter bijega, a što je korak ka dekadenciji. Stoga je friz svojevrsna prekretnica u Klimtovom stvaralaštvu, gdje umjetnik odustaje od javnosti povlačeći se u izolirani svijet umjetnosti i poezije.³¹⁷ Borba za srećom, potaknuta nagonima i žudnjom ostvaruje se u umjetnosti. Linearna naracija friza strukturirana je na način drame: uvodom, zapletom, klimaksom, raspletom i katarzom. Klimtova je alegorija manifest zajedništva ostvarenog na samom projektu izložbe. Takvo je zajedništvo umjetnika organizirano u svrhu ostvarenja ove izložbe kao sveobuhvatnog umjetničkog djela. Intencija njene organizacije jest sinergija različitih vrsta umjetnosti i umjetnika koji objedinjeni na istome poslu stvaraju cjelovito umjetničko djelo (*total work of art / Gesamtkunstwerk*). Zajedništvo umjetnika reminiscencija je na srednjovjekovne

³¹⁵ Stilistima je ključan način na koji donose temu, a naturalistima je važnija tema.

³¹⁶ Alfred Roller dizajnirao je plakat i predsjedavao *Secesijom*, Joseph Hoffmann dizajnirao prostor i rukovodio izložbenim projektom na kojem se predstavio 21 umjetnik. Više u: Marian Bisanz-Prakken »The Beethoven Exhibition And The New Trend Towards Monumentalism 1902 - 05« u: *Nuda Veritas. Gustav Klimt and the Origins of the Vienna Secession 1895. – 1905.*, katalog izložbe (Szépművészeti Múzeum, Budimpešta, 23.9.2010. – 9.1.2011.), (ur.) Kata Bodor, Zsuzsa Gonda, Budimpešta: Szépművészeti Múzeum, str. 129. – 147.

³¹⁷ Stvoren da traje tek koliko i izložba ostvaren je u jeftinim materijalima. Očuvan je zahvaljujući sretnoj okolnosti da se 1903. godine u okviru XVIII. izložbe *Secesije* trebala održati velika retrospektiva Gustava Klimta. Nakon te izložbe otkupljuje ga kolekcionar Carl Reinighaus pri čemu je friz demontiran sa zida. 1915. Reinighaus ga je prodao Augustu Ledereru, Klimtovu pokrovitelju i meceni. 1938. Ledereru će biti oduzeta sva imovina, koja će biti vraćena nakon rata. Friz će otkupiti 1972. godine Republika Austrija te će od 1986. biti trajno izložen u zgradi bečke *Secesije*, kao trajna posudba Galerije Belvedere, Beč. Podaci iz: Gerbert Frodl, Margarethe Szeless, Marian Bisanz-Prakken, Markus Brüderlin, *Gustav Klimt - Beethoven frieze*, Beč: Secession, 2002.

obrotničke cehove,³¹⁸ a čiji će nastavak i nadogradnja biti organiziranje Wiener Werkstätte. Beethovenov je friz svojevrsan stilski nastavak *Pravoslavlja*. Odlučujući utjecaj na Klimtov stilski pomak izvršio je nizozemski slikar Jan Toorop koji se predstavio na izložbama *Secesije* 1900. godine³¹⁹ i od 1901. do 1902. godine na XII. izložbi *Secesije*. Prema Marian Bisanz-Prakken nekoliko je ključnih faktora vezanih uz Tooropa zbog kojih se toliko dojmio umjetnika, kritičara i kolekcionara. Njegova umjetnost objedinjuje dalekoistočni misticizam, zapadnu dekadenciju, estetske aluzije na drevne kulture te prikazivanje ženskog ideala u spoju predrafaelitske i daleke istočne tipologije.³²⁰

Prva slika *Žudnja za srećom* prikazuje figure dviju žena i muškarca u klečećem stavu (u kojima prepoznajemo sličnost sa skulpturom Georgea Minnea)³²¹ koji mole za pomoć viteza u zlatnom oklopu što ga ohrabruju dvije ženske figure. Druga slika zove se *Neprijateljske sile*, a prikazuje s lijeva na desno ženske alegorije zla (Gorgone: Bolest, Ludilo, Smrt, Lascivnost, Grizodušje, Eksces) karakterističnih izduženih kontura (osim prednje figure izrazitih volumena alegorije ekscesa i neumjerenosti), lica uokvirenih voluminoznim kosama s mnogo dekorativne ornamentike. Iznad njih lebde žudnje i želje čovječanstva. U sredini je čudovište majmunske glave i zmijskih nogu pa prikazuje tifona. Posljednja slika zove se *Žudnja za srećom nalazi smiraj u poeziji*, a prikazuje kor žena koji okružuje sljubljeno muško i žensko tijelo u svojevrsnoj mandorli ornamentalnih vijuga, organskih i anorganskih geometrijskih motiva čije su noge obavijene nitima nalik kosi, a iznad čijih glava skrivenih u zagrljaju lebde apstraktne sugestivne forme spirala i čovjekolikih krugova.

Beethovenov je friz Klimtova posveta velikom kompozitoru, ali i izraz odanosti velikom filozofu Friedrichu Nietzscheu i njegovoj glorifikaciji umjetnosti glazbe.

3.5.4.6.4 Krajolici

Slike pejzaža nastaju prilikom Klimtovih boravaka na ljetnom odmoru na jezeru Atter.³²² Karakterizira ih kvadratni oblik te ugodajni karakter i mirnoća kao i meditativnost kojima je

³¹⁸ U užem smislu, udruga trgovaca radi pružanja uzajamne pomoći i zaštite, osiguranja kvalitete i cijene robe, uklanjanja međusobne konkurencije te onemogućivanja strane konkurencije. Korijene tih namjera nalazimo u *Arts and Crafts* pokretu u Engleskoj osamdesetih na koje će se bečki umjetnici ugledati.

³¹⁹ Izložio je najpoznatiji crtež *Tri mladenke* iz 1893. godine.

³²⁰ Marian Bisanz-Prakken, *Nuda Veritas. Gustav Klimt and the Origins of the Vienna Secession 1895. – 1905.*, katalog izložbe (Szépművészeti Múzeum, Budimpešta, 23.9.2010. – 9.1.2011.), (ur.) Kata Bodor, Zsuzsa Gonda, Budimpešta: Szépművészeti Múzeum, str. 162. – 163.

³²¹ Izlagao na VIII. izložbi *Secesije* 1900. – 1901. upravo *Fontanu s klečećim mladićima*.

³²² Slijedeći primjer cara Franje Josipa I. koji je između 1850. i 1914. provodio svoje ljetne praznike u Bad Ischlu, Bečani su odlazili u Salzkamergut i obližnje krajeve okružene Rax i Semmering planinama. Jezero Atter kao *refugij* ljeti bilo je obitavalište urbane buržoazije, umjetnika i intelektualaca te je često uspoređivano s

sve podređeno. Godine 1899. Alois Riegl objavljuje esej *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* (Ugođaj kao sadržaj moderne umjetnosti) u kojem sažimlje razumijevanje prirode na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Klimt je subverzivan već odabirom formata u odnosu na tradiciju panoramskog pejzaža širokog horizonta romantizma u obliku pravokutnika. On će ukinuti horizont približavajući pogled do detalja koji odabire uz pomoć posebne sprave tzv. *hvatača pogleda*. Na taj način krajolici postaju subjektivan fokus, a ne univerzalan pogled. Isječak pejzaža po načelu *pars pro toto* zatvara vlastiti mikrokozmos te ga distancira od svijeta, pri čemu kakofonija realnoga ostaje izvan meditativnog prostora umjetnika.

Objektivnost realistične koncepcije zahvata u prirodu koja podrazumijeva dubinu također se ukida subjektivnošću bliske perspektive koja pejzaž pretvara u plošni apstraktni uzorak. Sadržajno, Klimtovi su pejzaži bliski Khnopffovim, nikada ne uključuju ljude. Osobito rani nastali oko 1900. godine odišu Rodenbachovom atmosferom pustih predjela. Fernand Khnopff 1898. godine izlaže na prvoj i drugoj izložbi *Secesije*. Dvanaesti broj *Ver Sacruma* posvećen je upravo ovom *belgijskom mistiku* (Ludwig Hevesi). Njegova je slika *Mirna voda* iz 1894. godine bila izložena u Beču te se upravo to djelo spominje kao primjer kontemplativnog pejzaža kojeg će preuzeti Klimt. Karakteristični su motivi dvorac Kammer na jezeru Atter, brezova šuma, površina jezera te stabla topole. Posljednja nastaju uglavnom između 1900. – 1903. kao opsesivan motiv o kojem će Peter Altenberg zapisati: »Dubine tvoje šume, jezera trske su melankolične i sasvim moderne poeme i pjesme! Tvoje brezove šume profinjene duše tjeraju u plač, tako su usamljene, pune šarma i samotne.«³²³ Melankoličnom atmosferom, prostornom razradom koja će negirati geometrijsku perspektivnu, bojom koja ne imitira lokalni ton već interpretira umjetnikovo viđenje kao i ugođajem (štimungom) koji postaje glavni sadržaj pejzaža Klimtovi su krajolici antologijski primjeri simbolizma.

3.5.4.6.5 Erotika na Klimtovim slikama kao inovativna strategija simbolističke subverzije

Godine 1907. nastaje jedan od najuspješnijih primjera grafičkog oblikovanja – knjižno izdanje *Die Hetaerengeschprache Des Lukian* Gustava Klimta i Josefa Hoffmanna u realizaciji

Gardom. Bilo je lako dostupno željeznicom carice Elizabete te su oko njega ubrzo nikle vile. Više u: *Gustav Klimt, Summer Sojourns on the Attersee 1900 -1916.*, Gustav Klimt Foundation, Gustav Klimt Center on the Attersee, Brandstätter, 2015.

³²³ Peter Altenberg, *Neue Freie Presse*, citirano prema: Sandra Tretter, Peter Weinhäupl (ur.), *Gustav Klimt, Summer Sojourns on the Attersee 1900 -1916.*, Gustav Klimt Foundation, Gustav Klimt Center on the Attersee, Brandstätter, 2015., str. 43.

Wiener Werkstätte prema njemačkom prijevodu s grčkog izvornika Franza Bleia.³²⁴ Austrijski je pisac i prevoditelj Blei angažirao Klimta koji je 15 dijaloga kurtizana opremio erotskim crtežima. Crtež će biti umjetnikov medij za suptilne erotske imaginacije te će diseminiran putem *Ver Sacruma*, ali i limitiranih privatnih edicija imati znatnog odjeka u ostatku Monarhije.³²⁵ Crteži su odraz Klimtova majstorstva pri čemu u erotskim temama vještina nadilazi svaku konotaciju koja prelazi senzualnost. No društveni kontekst opozicije moralnim ograničenjima njegova vremena kao i manifestacija autonomije i emancipacije umjetničkoga stvaralaštva ovaj Klimtov korpus pripajaju simbolizmu. Erotičnost je imanentna većini Klimtovih alegorijskih prikaza žena poput *Danaje* iz 1907. godine.³²⁶ Ovaj je tradicionalno intrigantan motiv (Tizian, Giorgione, Rembrant) Klimt radikalizirao prikazujući *Danaju* sugestivnim formalnim sredstvima u ekspliciranoj autoerotičnosti, čemu pridonosi i u kvadrat smješteno tijelo koje pozom prati kadar. Pozadina obavija tijelo mekoćom materije (poput uterusa) na koji nas podsjeća i organska ornamentika, fetus poza modela, ali i bijela kontura koja ovičuje tijelo poput svojevrzne membrane. Poluotvorena usta, zarumenjeni obrazi te grč koji preplavljuje čulno tijelo evidentno otkrivaju sadržaj slike.

Takvu će vrstu erotike, ambivalentne u odnosu na uvriježena pravila bečkoga društva u doba Franje Josipa I. (na neki način sličnog viktorijanskom pa i tipologija žene na Klimtovim slikama nastavlja Burne-Jonesovu i Rossetijevu) - Klimt ostvariti i u *Juditi / Salomi I* (1901.) i *Juditi / Salomi II* (1909.), *Zlatnoj ribici* (1901.) pri čemu će subverzija uvijek biti enigmatična). Klimt će u *Juditi*³²⁷ u ostvariti tipičan lik fatalne žene čija će senzualnost poprimiti demonski oblik. Tu će najznačajniju židovsku junakinju koja je hrabrim činom odsijecanja glave Holofernu koji je zatočio njezin narod Klimt prikazati u zanosu erotske ekstaze, čime će zaodjenuti potisnute strahove imanentne muškome rodu. Prikazujući Juditu u erotskome zanosu pri obezglavlivanju Holoferna Klimt je povrijedio i društvene norme židovske zajednice, stoga je dihotomija dvaju naslova *Judite* ili *Salome* također signifikantna, te zorno prikazuje ambivalentnu prirodu simbolizma.

Ludwig Hevesi o *Juditi* će zapisati:

³²⁴ Lukijan iz Samosate, *Dijalog kurtizana*. Izložba *Klimt and Antiquity. Erotic Encounters* u Galeriji Belvedere (Orangery) u Beču od 23. lipnja do 8. listopada 2017. (autor: Tobias G. Natter) s pripadajućim katalogom (ur. Stella Rollig i Tobias G. Natter) reinterpretila je erotsko područje Klimtova opusa pri čemu su antički mit i umjetnost polazište Klimtova promišljanja erotike u modernome svijetu.

³²⁵ Alice Strobl, *Gustav Klimt. Die Zeichnungen* (3 izdanja), Salzburg: Galerie Welz, 1980.-1989.

³²⁶ Junakinja mitološke priče o kćeri Akrizija, kralja Arga kojoj se Zeus približio u obliku zlatne kiše. Podatak iz: Lucia Impelluso, *Gods and heroes in Art*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2002., str. 76.

³²⁷ Model – Asirski reljef iz British Museuma (Markus Fellinger, »Decadence: Desintegration and Dissolution as Formal Concepts in the Art of Symbolism«, u: *Decadence. Aspect of Austrian Symbolism*, katalog izložbe, (Belvedere, 20. 6. – 13.10. 2013.), (ur.) Agnes Husslein – Arco, Alfred Weidinger, Beč, Belvedere, 2013., str. 26.

»Judita je pozlaćena orahova ljuska u koju je umjetnik utisnuo sav potencijal imaginacije, nepredvidljiv i superioran kakav jest, poput koncentriranog otrova nekad stavljenog u dragocjen prsten. Gotovo je čudno primijetiti kako se taj sustav, sad autonomne egzistencije, dekorativno – ornamentalne senzualnosti razvija po stupnjevima kod Klimta. Zla ornamentacija, ako ne i perverzna.«³²⁸

U Zlatnoj ribici će akt bakreno crvene kose okrenuti stražnjicu gledateljima, što je prema interpretaciji Klimtovih tumača umjetnikova poruka pobunjenim profesorima i njihovoj reakciji na Fakultetske slike.³²⁹

Specifična je Klimtova preokupacija ženska ljubav u kojoj propituje senzualnost istospolne bliskosti više kao blizinu koja podrazumijeva međusobnu potporu u egzistencijalnoj borbi, nego kao erotsku preokupaciju i implikaciju koje ona nudi. Klimtove su *Freundinnen* (*Vodene zmije* iz 1904. – 1907. također propituju istu temu ili *Freundinnen* iz 1916. – 1917.) bića što žude za bliskošću i razumijevanjem i na neki su način Klimtov *alter ego* metafora njegove potrage za istomišljenicima. Slika *Vodene zmije* nastat će pod utjecajem Franza von Stucka i njegove najpoznatije slike *Grijeh*, (varijanta iz 1899.) koji je u Beču permanentno izlagao od 1892. godine.

3.5.4.6.7 Austrijski simbolisti nakon i osim Klimta

Mogli bismo utvrditi da Beethovenova izložba zaključuje tzv. *patetičnu fazu*, no neki umjetnici nastavljaju s idejom simbolizma (*Ideenkunst*) poput Ernsta Stöhra i Wilhelma Bernatzika. Uz njih simbolizam Eduarda Veitha i Friedricha Königa, Rudolfa Bachera, Wilhelma Lista ili Maximilliana Kurzweila može biti signifikantan za sličnost austrijskoga i hrvatskog simbolizma.³³⁰

Listove i Kurzweilove kompromisne slike između akademskog realizma i secesijske morfologije usporedive su sa mnogim djelima hrvatskoga simbolizma (Auer, Alexander), dok

³²⁸ Ludwig Hevesi, *Bilder von Gustav Klimt*, prema: Markus Fellingner, »Decadence: Desintegration and Dissolution as Formal Concepts in the Art of Symbolism«, u: *Decadence Aspects of Austrian Symbolism*, katalog izložbe (Belvedere, 20. 6. – 13.10. 2013.), (ur.), Agnes Husslein – Arco, Alfred Weidinger Beč, Belvedere, 2013., str. 26 [*The Judith is gilded nutshell, into which the artist has squeezed all this capacity for imagination, unpredictable and supersmart as it is, like concentrated poison was once place din a precious ring. it is almost starnge to note how this system now iniquely existing, od a decorative – ornamental sensuousness, developed by degrees in Klimt. Wicked ornament if not perverse.*]

³²⁹ Alternativni naslov slike je *Mojim kritičarima*.

³³⁰ Najširi prikaz austrijskog simbolizam pruža katalog izložbe: Husslein – Arco, Agnes; Weidinger, Alfred (ur.) *Decadence. Aspect of Austrian Symbolism*, katalog izložbe, (Belvedere, 20. 6. – 13.10. 2013.), Beč: Belvedere, 2013., str. 26.

će Bernatzikovi krajolici imati utjecaja na Crnčićeve i Kovačevićeve krajobraze. Rudolf Bacher također će sentimentalnom komponentom svojih slika pripadati duhu razdoblja, dok će polivalentna umjetnost i mistični karakter prizora Karla Mediza imati odjeke u slikarstvu Marka Rašice. Eklektični pluralizam kao i kombiniranje raznih estetskih komponenti i inovativnih tehničkih strategija bit će odlika simbolizma u okviru bečke Secesije.

3.5.4.6.8 Bečki simbolizam kao središnja os dekadentne faze pravca

Austrijski je simbolizam nadnacionalan. Zahvaljujući međunarodnim izložbama *Secesije* mnogi su europski umjetnici u njemu participirali. Izložbe su poput javnih platformi dozvoljavale svakom umjetniku da bude zapažen, poštovan i cijenjen u svojoj individualnosti. Ustanovljavanjem Secesije simbolizam je postao prisutniji u Austriji od ostalih zemalja iz regije. Marketing oko secesijskih izložbi organiziran kao nigdje drugdje rezultirao je većom popularizacijom pravca, prodajom mnogih djela nakon izložbi i pokretanjem novih narudžbi. Taj će fenomen tolerancije i simultaniteta rezultirati heterogenošću internacionalnih priloga. U fokusu umjetnosti na prijelazu stoljeća tekstovi su Homera i Ovidija, Biblije i Apokrifa kao i velike narativne strukture u temeljima zapadnoeuropske civilizacije. Propitivanje *Knjige postanka*, desublimiranje mitova koji postaju simboli univerzalnih osobina i preokupacija čovjeka te svojstava čovječanstva prikazuju se kroz inovativne ikonografske pristupe. U simbolizmu na prijelazu stoljeća, čija je ključna odrednica dekadencija, desit će se svojevrsna inventura slikarskoga sadržaja, ali i načina na koji se taj sadržaj komunicira. Klimtova slika više nije iluzija koja nešto pokazuje već objekt koji nešto referira, ne podražavajući dakle ideju fiktivnog svijeta već jezik simbolizma. A taj će jezik odbaciti trivijalan sadržaj i usvojiti bizaran i enigmatski, sve će slikarske žanrove od portreta do krajolika i figuralne kompozicije prožeti subjektivnošću i posvojiti umjetnikovom individualnošću. Tako će portret odražavati ne samo sliku portretiranog, već i način na koji umjetnik doživljava osobu pred platnom i štafelajem. Iznjedrit će psihološki portret kojim će zadrijeti u »ponore ljudske duše« (Herman Bahr), jer će uključivati introspekciju portretiranog. Krajolik neće više biti topografija trodimenzionalne prirode ostvarena na dvodimenzionalnoj plohi, već odraz *proživljaja* i doživljaja umjetnika koji će morfologiju krajobraza prilagoditi psihogramu stanja u kojem ga je slikao, načinu na koji ga je doživio i proživio u određenom trenutku svog života, pri određenom raspoloženju. Mitološke ili biblijske alegorije postat će rebusi unutar kojih će umjetnik desublimirati društveno neprihvatljive preokupacije kroz prihvatljive sadržaje.

Austrijski će simbolizam kreirati klišeje dekadentne faze simbolizma poput: melankolika, autoportreta umjetnika na način usamljenog genija, portreta žene na način *femme fatale*. *Pigmalijski* princip pristupa ženskom modelu umjetnikove inspiracije proizvest će to da će umjetnici simbolizma u slici žene odražavati vlastitu, jednako kao što će pejzažu uvijek biti imanentan umjetnikov lik. Središnji je estetski koncept bečkog simbolizma – akt tj. golo žensko tijelo, koje će uvijek na neki način simbolizirati ogoljelost duše. Prelazak s *apolonijskog* na *dionizijski* (Friedrich Nietzsche) estetski princip bit će najvidljiviji upravo kroz sliku golog ljudskog tijela u gradaciji od početne Klimtove idealizacije, zatim simbolističke desublimacije, preko Schieleove dezintregacije i Kokoschkine apsolutne destrukcije. Dekadencija i disharmonija *tamnog Dionizovog kraljevstva* smijenit će zauvijek i nepovratno umjetnost harmonije i *apolonijskog svjetla*. Uz estetski koncept nuditeta koji je značio oslobađanje svih ograničenja što ga je etika u stvarnosti propisivala estetici u umjetnosti podtekst i impuls većini kreativnih polazišta austrijskih umjetnika upravo je erotičnost (u rasponu od žudnje do ispunjenja) koja je imanentna svakoj umjetničkoj kreaciji, pri čemu je umjetničko djelo, plod božanske iskre što je planula u ljudskom tijelu. Umjetnik će osvojiti dugo žuđenu slobodu te ostvariti suveren socijalni status sukladan ulozi proroka ili terapeuta, iscjelitelja ili demijurga, no ta će sloboda poput oblaka nadviti svoju sjenu nad poljem sukoba stvarnosti i iluzije, unutrašnjeg i vanjskog, subjekta i objekta, slobode i ograničenja, vladanja i robovanja, dužnosti i prava. Duhovna strujanja bečke prijestolnice doprijet će i do ostalih gradova u sastavu Monarhije koji će svaki na svoj način posvojiti segmente simbolizma bečke secesije. Jedan od gradova je i Zagreb.³³¹

3.5.5 Simbolizam u zemljama sa sjevera Europe: Nizozemska i Norveška

U nizozemskome slikarstvu nositelj pokreta je Jan Toorop (1858. – 1928.) porijeklom s otoka Jave gdje je proveo djetinjstvo.³³² Njegov jedinstven stilski izraz (izrazito vijugava nepredvidljiva linearnost njegovih kompozicija, opsesija kosom...) formirao se pod utjecajem egzotične otočne ikonike javanskog kazališta sjena. Pridruživši se *Les Vingt* grupi u Belgiji

³³¹ O zrcaljenju bečkog simbolizma u slikarstvu Zagreba i slikara koji su u njemu stvarali oko 1900. godine vidjeti: Petra Vugrinec, »Hrvatski salon i bečka secesija: Slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900.« u: *Izazov moderne. Zagreb – Beč oko 1900.*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori 9.2.-7.5.2017., (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2017., str. 57. – 125.

³³² Izvor podataka: *Jan Toorop*, katalog izložbe, (Gemeentemuseum Haag, 26. 2. – 19. 5. 2016.), (ur.) Gerard van Wezel, La Haye, Haags Gemeentemuseum, 1899.

usko je surađivao s Jamesom Ensorom. Djelo *Tri zaručnice* (1893) utjecalo je na morfološke odlike bečke secesije.

Vodeći umjetnik skandinavskog simbolizma je norveški umjetnik Edvard Munch (1863. – 1944.), slikarski pandan Strindbergovoj i Ibsenovoj potrazi za smislom postojanja i dubokim strahovima koji razdiru biće modernog čovjeka kroz vječne životne teme ljubavi, žudnje i smrti. Munch će imati znatnog odjeka u zaključnoj fazi simbolizma diljem Europe pa će tako utjecati i na naše umjetnike. Njegova će djela *Bolesno dijete* (1885.), *Vrisak* (1893.), *Madonna* (1894.), *Ples života* (1899.) sadržavati naznake novog pokreta ekspresionizma. Površinu slike *Bolesno dijete* izgrijet će paletnim nožićem kako bi boja poput suza padala po površini slike. Tekstura površine postat će tako ekspresivni element u kojem će umjetnik izraziti tugu zbog smrti sestre Sofije uzrokovane tuberkulozom. Radikalizirajući simbolističke postupke otvarajući svoju nutrinu promatraču Munch će utrti nove staze ekspresionizmu, koji iako oprečan introspektivnoj prirodi simbolizma izrasta na njegovim temeljima.

3.5.6 Istočna Europa i simbolizam

3.5.6.1 Češka

Češki su se umjetnici u 19. stoljeću formirali u ozračju Beča kao glavnog grada Monarhije, ali i Pariza kao kulturnog središta kojem su stremili. Stvorili su posebno rafiniran simbolizam unutar korpusa slavenskih zemalja. U okviru Društva likovnih umjetnika *Manes*³³³ izlazio je časopis *Volné Směry* (Slobodni smjerovi) artistsčkog usmjerenja i simbolistički intonirane grafike. Već su umjetnici okupljeni oko dekoriranja Narodnog divadla (František Ženíšek 1849. – 1916. i Mikoláš Aleš 1852. – 1913.) u Pragu pokazivali tendencije k simbolizmu, koje produbljuje generacija slikara koja stvara 90-ih godina poput Jana Preislera (1872. – 1918.) i Maksa Švabinskog (1873. – 1962.), Josefa Váchala (1884. – 1969.) Rudolfa Adámeka (1882. – 1953.). Svjetski prilog umjetnosti simbolizma dao je František Kupka (1871. – 1957.) dekorativnim misticizmom dramatične fantazije, ali i slikarstvo poznatijeg suvremenika Alphonsea Muche (1860. – 1939.). Kupkino će slikarstvo često imati karakteristike političke karikature (*Novac*, 1899.). Njegovo formiranje u krugu Nazarenskog slikara Františka Sequensa pružilo je Kupkinom stvaralaštvu duhovnu podlogu u vidu filozofskih i religijskih

³³³ *Manes* je okupljao umjetnike češke Bohemije koji su se odvojili od njemačkih umjetnika Bohemije te su poput našeg Društva hrvatskih umjetnika ubrzo osvojili vlastiti izložbeni paviljon koji je projektirao Jan Kotěra.

tekstova Schopenhauera, Nietzschea, čak i Mme Blavatsky. Pod njihovim utjecajem stvara djela simbolističnog misticizma (*Princip života*, 1900. – 1903.)

Alphonse Mucha studirao je među ostalima na Académie Julian u Parizu. Njegovo je djelo široko rasprostranjeno putem časopisa i plakata, a dekorirao je i bosanski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu 1900. godine. Muchin opus zbog karakteristične dekorativnosti ostvarene sinusoidnom linijom pripada *art nouveau* (secesiji), no ponekad kroz motive njegovih arabeski prodire simbolizam (*La carillon de Pasques réveillaant la nature*, 1896., kalendar za godinu 1898. u *La Plume*), osobito u ilustracijama knjiga (*Očenaš*, 1899.). Ipak amblem Muchina simbolizma jest žena koja postaje simbolom za sve vidove pojavnosti, stapajući se s ornamentikom cvijeća, bilja i lišća odražavajući karakterističan duh razdoblja.

3.5.6.2 Poljska

Između 1795. i 1919. godine Poljska nije postojala kao država, već je bila podijeljena na Prusku, Rusiju i Austriju. Ideja nacionalnog jedinstva i kolektivne memorije komunicirana je na prijelomu iz 19. u 20. stoljeće u umjetničkim djelima posredstvom simbolizma. Nostalgija za prošlošću okrenuta je selu i seljaštvu kao neokaljanima modernim tekovinama.

Poljski zagovornik ideja simbolizma je književnik Stanislaw Przybyszewski (1867. – 1927).³³⁴ Utjecao je na brojne slikare svoga doba u Krakovu poput Stanislaw Wyspiańskog (1869. – 1907.), Józefa Mehoffera (1869. – 1946.) i Jaceka Malczewskog (1858. – 1929.). Obzirom da se patriotizam zbog političke represije izražavao konspirativno, slike poljskoga simbolizma kodirane su poruke. Časopis *Zycie* izlazi u okviru pokreta *Mlada Poljska*.

3.5.6.3 Rusija

Najnoviji pregledi ruske umjetnosti 19. stoljeća promatraju je u europskom kontekstu.³³⁵ U tom će smislu važno biti slavenofilstvo potaknuto od posljednjeg vladara dinastije Romanov, cara Nikole kroz nastojanje da se orijentalna ruska umjetnost izjednači sa zapadnoeuropskom. Tijekom druge polovice 19. stoljeća u jeku je polemika o prikladnosti imitiranja stranih utjecaja iz Europe ili vjernosti vlastitoj umjetničkoj tradiciji. Najvažniji službeni umjetnik u to je vrijeme Vasili Surikov (1848. – 1916.) koji je oslikao interijer katedrale Krista Spasitelja u

³³⁴ Supruga Przybyszewskog Dagny Juel je bila Norvežanka. Ovjekovječio ga je Edward Munch na slici *Ljubomora*, 1895.

³³⁵ usp. Avryl Pyman, *A History of Russian symbolism*, London: Cambridge University Press, 1994.

Moskvi. Monumentalne slike prikazivale su tragične događaje iz ruske povijesti standardnim akademskim stilom i nastojanjem za autentičnom prezentacijom prošlosti. Nacionalni će epos postati moćnim sudionikom u izgradnji vlastitog identiteta. Viktor Vasnecov (1848. – 1926.) će putem historijskih slika, ali i sadržaja preuzetih iz ruskih legendi emitirati univerzalne poruke o fundamentalnim kvalitetama ruskog naroda (hrabrost, snaga, izdržljivost, npr. slika: *Nakon bitke princa Igora*, 1880.). Njegovo će slikarstvo utjecati na umjetnike ruskog simbolizma poput Konstantina Vasiljeva.

Udruženje umjetnika i programski časopis *Mir iskusstva (Svijet umjetnosti)* također su simbolističke orijentacije. Članovi društva (Alexandre Benois, Konstantin Somov, Leon Bakst i dr.) 1899. godine pokrenuli su istoimeni časopis kojeg je uređivao Sergej Dijagiljev promovirajući postulate individualizma, esteticizma boreći se protiv pozitivizma.³³⁶

Najpoznatiji slikar simbolizma u Rusiji je Mikhail Alexandrovič Vrubel (1856. – 1910.) s alegorijskom tematikom baleta i mitologije, a ilustrirao je i Ljermontovljevog *Demonu*. Važno je i ime scenografa *Ballets Russes* Leona Baksta (1866. – 1924.), a početci opusa pionira avangarde Vasilija Kandinskoga ili Kazimira Maljeviča također se upiru u simbolistički jezik. Monokromni sintetizam i duhovni sinkretizam vode ih prema apstrakciji. Još je jedan značajan predstavnik avangarde potekao iz simbolizma. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875. – 1911.) iz Litve dijelom svojega opusa zahvaća simbolizam.

3.5.6.4 Mađarska

Mađarska umjetnost nakon Austro-ugarske nagodbe (1867.) bilježi sukladan razvoj moderniteta kao i gradovi Monarhije koji su inovativne tijekom moderne umjetnosti asimilirali putem trendova iz zapadnoeuropskih zemalja čiji su ih umjetnici generirali.³³⁷ Razvijajući se iz historicističkog (neoromantičarskog) okvira kada se revizijom povijesnih stilova nastoji iznaći autohton nacionalni izraz, moderni su se umjetnici u Mađarskoj nastojali izboriti za svoju poziciju u javnosti. Polazna točka razvoja jest *Milenijska izložba u Budimpešti* 1896. godine kojom se slavilo 1000 godina od dolaska Mađara u Karpatski bazen. Ova spektakularna smotra prosperiteta u svim gospodarskim granama, kulturi i umjetnosti potaknut će monumentalana ostvarenja historijskog slikarstva s temama iz mađarske

³³⁶ Više u: Avryl Pyman, *A History of Russian symbolism*, London: Cambridge University Press, 1994.

³³⁷ Tema mađarske umjetnosti ovoga razdoblja obrađena je izložbom i knjigom: Gyöngyi Éri, Zsuzsa Jobbágy (ur), *A Golden Age. Art and society in Hungary 1896 -1914*, Miami: Corvina / London: Barbican Art Gallery, 1889.

nacionalne prošlosti.³³⁸ Glavni su predstavnici akademskoga stila Bertalan Székely (1835. – 1910.), Gyula Benczur (1844. – 1920.) i Károly Lotz (1833. – 1904.). Program Milenijske izložbe formirao se cijelo desetljeće trudeći se senzibilizirati narod za prošlost i vlastiti nacionalni identitet. U to se vrijeme po ujedinjenju Pešte, Bude i Óbude 1873. godine u Budimpešti intenzivno gradi, a javne narudžbe formiraju monumentalno slikarstvo kojemu je ključni cilj nacionalna propaganda. Vijećnice, javne zgrade i crkve oslikavaju Mihály Munkácsy (1844. – 1900.), Karoly Lotz i Bertalan Székely te Gyula Benczúr. Takav historijsko-moralistički žanr ubrzo postaje anakron pa se rađaju nove estetske preokupacije koje gube moralizirajući karakter i patos. Nova se umjetnost nastojala ostvariti kroz stvaralaštvo umjetnika objedinjenih u udruženja drugačijih estetskih preokupacija od kulturnog *establishmenta* poput impresionistički orijentirane *Nagybánya kolonije* i simbolistički impregnirane *Gödöllő kolonije* te progresivne grupe *Osam*.

Umjetnici *Nagybánya* pokreta³³⁹, poput primjerice Simona Hollósyja (1857. – 1918.) historijske teme kombiniraju s plenerističkim slikarstvom. Taj je pokret prvi organizirani pokušaj ustanovljavanja nacionalne umjetnosti. Kreativna polazišta grupe bila su Leiblov realizam³⁴⁰ i lirski naturalizam Bastien – Lepagea³⁴¹. Njegovali su lirski pristup prirodi te religijske stavove simbolizma i ugodajnog pejzaža meditativnog raspoloženja i suptilnog pijeteta. Težili su osloboditi umjetnost nacionalnih i političkih zahtjeva. Ova je eskapistička umjetnost izbjegavala grad i klišeje urbaniteta. Anglofilska orijentacija razvijala se pod utjecajem stavova *art for art's sake*.³⁴²

Ideološka polazišta *Gödöllő kolonije* izrasla su na idejama Wiliama Morrisa, Johna Ruskina i Lava Tolstoja.³⁴³ Umjetnici te kolonije poput Tivadara Csontváryja Kosztke (1853. – 1919.) željeli su utjecati na nacionalni sentiment evocirajući mitove mađarske prošlosti. Csontváry će se poput Lajosa Gulácsyja (1882. – 1932.) razvijati pod snažnim utjecajem engleskih Predrafaelita. Stvarali su djela religioznog simbolizma sa socijalnim predznakom. Umjetnik je

³³⁸ Gyula Benczúr, *Osvajanje Budima*, monumentalna slika proslave pobjede nad Turcima nakon stoljeća i pol otomanske dominacije izložena je u specijalnom paviljonu. Károly Lotz vodeći je ornamentalni umjetnik koji slika freske u parlamentu s temom *Apoteoze Mađarske* 1896. – 1897., Mihály Munkácsy radio je freske na stepenicama Kunsthistorisches Museuma u Beču

³³⁹ Grupa studenata likovne akademije na povratku iz Münchena sastala se u Nagybányi na istoku Mađarske i formirala koloniju: Simon Hollósy, Károly Ferenczy, István Réti, János Thorma, Béla Ivány Grünwald, István Csók

³⁴⁰ Wilhelm Leibl (1844. – 1900.), njemački slikar realizma

³⁴¹ Jules Bastiene Lepage (1848. – 1884.), francuski slikar naturalizma

³⁴² Zbog političkog antagonizma Budimpešta se radije okretala Londonu i Parizu nego Beču s kojim je gajila kompetitivan odnos. Izbjegavalo se sve što je imalo veze s *rektangularnim* stilom arhitekture u Beču. Umjesto geometrijskog stila preferirali su meke linije i simetrično aranžirane cvjetne ornamente. Više u: Gyöngyi Éri, Zsuzsa Jobbágy (ur), *A Golden Age. Art and society in Hungary 1896 -1914*, 1889., str. 32. - 38

³⁴³ Gödöllő u blizini Pešte. Ondje se nalazi carska rezidencija u kojoj je boravila Sisi.

mistik društva, moralni vođa duhovne obnove. Željeli su afirmirati ručni rad putem čijih su proizvoda njegovali kult seljačke umjetnosti. Ostvarili su tako specifičnu mađarsku varijantu secesije (*art nouveaaua*) osobito na primjerima tekstila i namještaja.

»Poznajemo jedno veličanstveno bogatstvo – najveličanstvenije – i to nastojimo kultivirati i za time tragamo: radost života...ona naposljetku proizlazi iz naših ruku. U buđenju te radosne ljubavi za životom – sastoji se naša umjetnost. Ne prepoznamo ni jedan drugi umjetnički program.«³⁴⁴

Na taj je način Aladár Körösfői-Kriesch (1863. – 1920.) istaknuo umjetnički program *Gödöllő kolonije* osnovane 1902. godine. U tim riječima prepoznamo postulate Williama Morrisa. Predstavnici ove kolonije smatrali su umjetnost aktivnošću višeg reda, koja putem transcendentne i simboličke prirode izaziva zadovoljstvo. Izvor inspiracije bile su im narodne legende Transilvanije, Kalotaszega, srednjovjekovne kršćanske legende. Glavni su predstavnici već spomenuti: Aladár Körösfői-Kriesch i Sándor Nagy (1868. – 1950.) te Mihály Rezső (1889. – 1972.).

Simbolizmu dijelom opusa pripadaju i János Vaszary (1867. – 1939.), osobito njegovo amblematsko djelo *Zlatno doba*, 1897. – 1898. i slikar József Rippl-Rónai (1861. – 1927.).

3.5.7 Simbolizam u njemačkom slikarstvu

Njemački simbolizam se javlja kao protupokret materijalizmu industrijskog razdoblja. Umjetnici simbolizma distanciraju se od konvencionalnog ukusa cara te će umjetničke ideale tražiti u imaginaciji, snovima i podsvjesnom. Specifičnost njemačke likovne umjetnosti jest što je u najužem smislu povezana s filozofskim zasadama pravca obzirom da su njemački filozofi Arthur Schopenhauer (1788. – 1860.) i Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844. – 1900.) te književnici Stefan Georg (1868. – 1933.) i Reiner Maria Rilke (1875. – 1926.), kao i Thomas Mann (1875. – 1955.) uz kompozitora Richarda Wagnera (1813. – 1883.) ontološka podloga simbolizma. Schopenhauer i Nietzsche svojim su filozofskim djelom odredili duhovna polazišta eskapističke, introspektivne, antimoderne i subjektivne umjetnosti. Schopenhauer svojim metafizičkim pesimizmom te doživljavanjem svijeta kao privida ili predodžbe, a Nietzsche svojim kompleksnim (anti)modernizmom te aristokratskim

³⁴⁴ Aladár Körösfői-Kriesch prema: Gyöngyi Éri, Zsuzsa Jobbágy, »Artists Communities«, u: *A Golden Age. Art and society in Hungary 1896 – 1914*, katalog izložbe (Barbican Art Gallery, London, 25.10.1990. – 14.1.1991.), London, Barbican Art Gallery, 1990., str. 122.

individualizmom.³⁴⁵ Romani Thomasa Manna i Rilkeova misaona lirika tematizirat će širok spektar emotivnih inhibicija, etičkih dvojbi i estetskih preokupacija te će otvoriti vrata prostorima unutarnjih svjetova čovjekove psihe i biti izniman resurs likovnim umjetnicima. Recepcija njemačkoga filozofskog svjetonazora oblikovat će umjetničke svjetonazore zemalja srednjoeuropskog kulturnog kruga, pa tako i našeg. Njihovi će duhovni obzori u vizualnim umjetnostima i književnosti motivsku orijentaciju preusmjeriti na nestvarno, koje će tražiti sugestivnu i aluzivnu sintaksu i simboličan vokabular. Prve su brazde takvog promišljanja svijeta i života naznačene u romantizmu.³⁴⁶ Korijeni simbolizma niknuli su već u Goetheovim estetskim stavovima i njegovom razlikovanju prirodne (Natuschönheit) i umjetničke (Kunstschönheit) ljepote. Na njemačke su umjetnike utjecali i Predrafaeliti, što će osobito vidljivo biti u slikarstvu najvažnijih protagonista Arnolda Böcklina, Maxa Klingera, Franza von Stucka i Hansa Tome. Ti će umjetnici preuzeti predrafaelitsku permutaciju u prikazivanju stvarnosti na nestvaran, začuđujući način. Širok spektar simbolističkih tema u njemačkoj umjetnosti kretat će se u okviru arkadijske motivike, ugodajnih pejzaža te amblematskih tema u rasponu od *femme fatale / femme fragile*, pitanja prolaznosti i smrti. Zaštitni znak njemačkog simbolizma dionizijski je svijet panova, satira i kentaura, te apolonijski svijet efebije i idealnih muško ženskih mladih tijela. Svoj su prilog ovome pravcu dali i Leo Putz (1869. – 1940.), Karl Hofer (1878. – 1955.), Ferdinand Keller (1842. – 1922.), Sascha Schneider (1870. – 1927.). Izdvojena je pojava umjetnost Maxa Klingera (1857. – 1920.) koji je razvijao simbolizam osobito na području grafike. Njegov su kompleksan i bogato

³⁴⁵ Ovaj je prostor iznjedrio tri protagonista krize kraja jedne epohe koji će odrediti i simbolistički smjer njemačke umjetnosti. To su: Richard Wagner, Friedrich Nietzsche i Kralj Ludwig II. Bavorski (1845.- 1886.). Wagner kao kompozitor simbolizma tvorac ideologije cjelovitog umjetničkog djela. Njegov pokrovitelj Ludvig II. Bavorski kao oličenje melankolika živjet će život nalik Huysmansovom Des Esseintesu. Resurs državnog budžeta omogućit će kreiranje artificijelne okoline dvorca Neuschwanstein i brojnih drugih dvoraca. Nietzsche će na simbolizam utjecati kao filozof duboko svjestan krize koji su uzrokovala prethodna stoljeća empiriokriticizma čije su premise i zaključci promijenili temelje na kojima se zasnivala dotadašnja misao o svijetu i postojanju. Svojim apostrofiranjem glazbe kao superiorne ostalim umjetnostima kadre inducirati stanje u kojem individualno prerasta u transcendentno kolektivno, Nietzsche će odrediti strategiju simbolističkog promišljanja slikarske poruke u izjednačavanju individualnog s transcendentnim i univerzalnim. Dvije diferencirane estetske koncepcije koje razlikuje Nietzsche – apolonijska i dionizijska – postat će ključnim smjernicama razvoja umjetnosti na prijelazu stoljeća. Više u: Michael Gibson, *Symbolism*, Köln, Taschen, 2006., str.117. – 120.

³⁴⁶ Njemački romantizam inspiraciju će tražiti u srednjem vijeku, osobito gotici (Caspar David Friedrich). U razdoblju nakon 1848. godine koje će okarakterizirati militarizam Vilima I. Njemačka će službena umjetnička stremljenja voditi k patriotskom historicizmu te vizualizaciji nacionalnih saga poput Nibelunga i sl. Od srednjega vijeka Njemačka je politički objedinjena u Sveto rimsko carstvo (800. – 1806.), a duhovno katoličanstvom prije reformacije. Krajem 19. stoljeća nostalgija za tim razdobljem ignorirat će negativne implikacije epohe prije reformacije. (J. W. Goethe, *O njemačkoj arhitekturi*, 1773.; Georg Friedrich Leopold Novalis, *Die Christenheit oder Europa*, 1799.). Slikarske će teme često evocirati to razdoblje putem historicističke preradbe idealnim realizmom, ili simbolističkim evokacijama. Srednja klasa tj, buržoazija preferirat će žanr slikarstvo.

imaginativan opus markirala za simbolizam iznimno značajna djela na području slikarstva (*Parisov sud*), kiparstva (*Beethoven*, 1902.) i grafike (*Sekvenca o rukavici*, *Opus VI.*, 1881.).

3.5.7.1 *Deutschrömer*

Njemačkom simbolizmu prethodi umjetnost slikara objedinjenih pod nazivom *Deutschrömer*³⁴⁷ koju u drugoj polovici 19. stoljeća čine slikari Anselm Feuerbach (1829. – 1880.), Hans von Marées (1837. – 1887.) i najpoznatiji među njima Arnold Böcklin (1827. – 1901.).³⁴⁸ Nezadovoljni umjetničkom situacijom u ujedinjenom carstvu te vladajućim materijalizmom odlaze u Italiju kako bi u umjetnosti pronašli duhovnost u skladu s Nietzscheovim poimanjem prirode, tražeći jedinstvo i povratak njenim iskonima. Poput Predrafaelitskog bratstva u Engleskoj i Nazarenaca njemačko-austrijskog slikarskoga kruga korijeni *Deutschrömera* su u romantizmu. Fascinacija Italijom u njemačkim zemljama traje još od Dürera. Odbacujući patos i ekstrovertiranost umjetnosti *vilhelminskog razdoblja* formu i sadržaj reduciraju na nove ideale bezvremenske slike čovjeka u *arkadijskoj egzistenciji*.³⁴⁹ Ovi su umjetnici vjerovali da je ishodište zapadne kulture na talijanskome tlu. Inspirirali su se jednostavnim načinom života originalnim krajolicima nedotaknutima suvremenom eksploatacijom. Pod utjecajem filozofije Schopenhauera i Nietzschea svojoj su umjetnosti pridavali viši smisao, stilistički su bili orijentirani na klasičnu antiku te su izbjegavali sve anegdotalno, sve uljepšano akademskim načinom i kroz tu je restrikciju provirila esencija simbolizma i introspektivnosti, mistike i univerzalnosti. Panovi, sirene, Kirke, satiri i kentauri protagonisti su svijeta prije civilizacije iz »mladih dana zemlje«. Pasatiistički karakter njihove umjetnosti našao je svoju aktualnost u svijetu mita i legende, koji će izražavati zatomljene nagone, uspavane instinkte i progovarati o tabuima suvremene civilizacije na način *tih* *pobune*.

3.5.7.2 Arnold Böcklin

Böcklinovo slikarstvo označava prijelaz iz kasnog romantizma u simbolizam. Rođen je u Baselu, a vrijeme provodi u Švicarskoj i Njemačkoj te se naposljetku povlači u Italiju

³⁴⁷ Njemački Rimljani – obzirom na njihovu fascinaciju Italijom i talijanskom umjetnošću općenito

³⁴⁸ Više u poglavlju: Hans Henrik Brummer, »The Böcklin Case Revisited«, u: Ingrid Ehrhardt i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul. Symbolist art i Germany 1870 – 1920.*, München: Prestel, 2000., str. 29. – 40.

³⁴⁹ O arkadijskoj motivici njemačke umjetnosti simbolizma više u: Simon Reynolds, »The Longing for Arcadia« u: Ingrid Ehrhardt i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul. Symbolist art i Germany 1870 – 1920.*, München: Prestel, 2000., str. 53 – 79.

(Firenzu), gdje živi od 1880. godine. Fenomen Böcklinove popularnosti kao i univerzalnost poruke njegovih djela i dalje su otvorena pitanja te njihovo tumačenje ulazi u samu srž popularnosti i aktualnosti simbolističkoga pravca.³⁵⁰

Böcklin je oličenje usamljenog genija i melankolika koji se na vlastit zahtjev povukao u izolaciju.³⁵¹ Smatrao je da umjetnost služi obogaćivanju emotivnog života, stimuliranju čovjekove imaginacije putem mitologije te predočavanju univerzalnih istina i približavanju prirodi.³⁵² Bili su to stavovi suprotni konzervativnom kurikulumu Akademije te reprezentativnoj i propagandnoj ulozi umjetnosti Vilima II.

Böcklinovu umjetnost karakterizira nov pristup prirodi, na način simbolističkog (u slučaju Böcklina monističkog) pristupa prirodi i pojavama oko sebe. Mnoga djela simbolističkih karakteristika nastaju već šezdesetih godina, tako da se opus ovoga umjetnika poput onoga Gustavea Moreaua ili Pierrea Puvisa de Chavannesa uzima kao nagovještaj simbolizma, a umjetnik kao preteča, prorok i glasnogovornik mističnog pejzaža te prikazivanja elementarnih stanja prirode. S druge strane on je slikarski pandan pesimističnim filozofskim anticipacijama (Schopenhauer, Nietzsche, Max Nordau) te su ga često uspoređivali s Wagnerom, dok je njegov monumentalizam koji svaku realnost prikazuje s projekcijom višega smisla ljudske egzistencije slikarski pandan Nietzscheovoj filozofiji. Böcklin je poznao Nietzschea, u to vrijeme profesora klasične filozofije na Sveučilištu u Baselu, a družio se i s Jacobom Burckhardtom³⁵³ čije je duhovne obzore i estetske stavove upijao. Stoga ne čudi da se poput Nietzschea inspirirao razdobljem grčke umjetnosti prije Sokrata, pri čemu je iskon prirode prikazivan u specifičnim ikonografskim aranžmanima, koji su prije usporedivi s arhajskim nego klasičnim razdobljem grčke umjetnosti. Najpoznatije je Böcklinovo djelo *Otok smrti*, prema mnogima prvi krajolik simbolizma. Kada se 1880. godine udovica Marie Berna, kasnije grofica od Oriole, obratila Böcklinu kako bi mu povjerila zadatak slikanja slike koja će je uvijek sjećati na preminulog supruga, Böcklin je kreirao djelo koje će postati jedan od

³⁵⁰ Richard Muther u knjizi *History of Painting in the Nineteenth Century*, objavljenoj 1893. – 1894. godine govori o Böcklinu kao osnivaču nove umjetnosti. Krajem 19. stoljeća upotrebljavao se termin *Böcklinova groznica*, a ovoga su slikara uspoređivali s Homerom, Fidijom ili Wagnerom čak i Shakespeareom (*La Revue blanche*). Böcklinov kult protezao se sve do naših krajeva. Godine 1887. Johannes Brahms ga je posjetio u Zürichu, a 1894. godine primio je u svom firentinskom atelijeru Velikog vojvodu Carla Alexandra von Sachsen-Weimara. Godine 1889. Sveučilište u Zürichu dodijelilo mu je počasni doktorat, a 1897. godine, u prigodi sedamdesetog rođendana održavaju se Böcklinove velike retrospektive u Baselu, Berlinu i Hamburgu. Umire 1901. u Villi Bellagio kraj Fiesole gdje je živio. Sergej Rahmanjinov skladao je 1909. kompoziciju inspiriranu Böcklinovom slikom *Otok smrti*.

³⁵¹ Böcklin je u Italiji oženio kćer čiji je otac bio dio papine garde. Imali su jedanaestero djece. Obitelj je dva puta iscrpljena kolerom. Podatak iz : Michael Gibson, *Symbolism*, Köln, Taschen, 2006., str.125.

³⁵² Vasilij Kandinski, *O duhovnome u umjetnosti*, 1911. opisuje Böcklina kao izumitelja *stvarnosti nematerijalnog*

³⁵³ Autor knjige *Civilizacija renesanse u Italiji* (1860)

amblema simbolizma i to u krugu tema oko smrti, prolaznosti, samoće i univerzalnih egzistencijalnih pitanja. Učinio je to jednostavnim slikarskim strategijama simetrije i ravnoteže kojima je prožeta čitava kompozicija. Mistična svjetlost potencirana je ostrim kontrastima na način kazališne rasvjete. Čitava slika djeluje pomalo kao scenografija, a likovi u njoj kao uvučeni u čaroliju prizora na pozornici. Visoka bijela figura okrenuta od promatrača, lik koji vesla te bijelom tkaninom prekriveni kovčeg polako i nečujno uplovljavaju u mračan i negostoljubiv usijek otoka mrtvih. Böcklin je horizontu morske površine suprotstavio visoke vertikale mrkih čempresa, znakovitih simbola vječnosti. Poput tamnozelenih kolosa čempresi će povezivati zemlju i nebo, smrt i život poslije nje. Ova višestruko reproducirana i reinterpetirana³⁵⁴ slika naći će odjeka u svim zemljama dotaknutim spiritualizmom i introspektivnom umjetnošću simbolizma.³⁵⁵ Od 1880. – 1886. godine načinio je nekoliko verzija ove slike, a ona je pak reinterpetirana i parafrazirana od strane Böcklinovih sljedbenika umjetnika, kompozitora i književnika.³⁵⁶ Stvoren je tako uzorak duhovnoga pejzaža pri čemu će Böcklinova metoda i danas ostavljati otvorena pitanja za sve moguće interpretacije.

U red krajolika iste atmosfere spadaju i Böcklinove slike *Planinski krajolik s procesijom vitezova* (1871.), *Vila na moru* (1875.), *Prometej* (1882.).

Ipak Böcklin polazi od empirijskog promatranja prirode, poznat je njegov blizak odnos sa švicarskim zoologom Conradom Kellerom (1848. – 1930.) i biologom Antonom Dohrn³⁵⁷ (1840. – 1909.) o čemu svjedoči i specifičan retabl *Sv. Antun Padovanski* (1892.) u kojem svetac propovijeda realistički naslikanom morskom psu. Komentirajući sukob Darwinove teorije o porijeklu vrsta i religijskih polazišta u susretu apokrifne pripovijesti i znanosti, Böcklin će ironizirati naivno podrazumijevanje kršćanske hijerarhije kao hijerarhije predatora i žrtve.

Njegovi će mitološki prizori uvijek uključivati i krajolik kao bitnu odrednicu atmosfere sugerirajući okolinu prije civilizacije, dok su čovjek i priroda bili jedno. Takva su djela *Flora*

³⁵⁴ Max Klinger, Karl – Wilhelm Diefenbach, Ferdinand Keller i dr.

³⁵⁵ U novije vrijeme ističe se interpretacija Richarda Thomsona, »Arcadia Contested«, u: *Van Gogh to Kandinski. Symbolist Landscape in Europe 1880. – 1910.*, 2012., str. 41. – 91. Ovaj će autor upravo Böcklinov rad uzeti za uzorak na temelju kojeg će umjetnici poput Franza von Stucka ili Gustava Klimta razviti simbolistički pejzaž. Prema njegovu je mišljenju Böcklin izrazio sav potencijal koji leži u krajoliku te njegovu posredovanju emotivnih stanja kao dubokih psiholoških raspoloženja koje može izraziti i izazvati.

³⁵⁶ Max Klinger, Max Ernst, Salvador Dali, Herman Hesse, Sergej Rahmanjinov, Marguerite Yourcenar...

³⁵⁷ Anton Dohrn njemački je biolog, *darwinist*, osnivač prvog istraživačkog centra za zoologiju u Europi - *Stazione Zoologica* u Napulju 1873. godine. Više u: Hans Henrik Brummer, »The Böcklin Case Revisited«, u: Ingrid Ehrhardt i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul. Symbolist art i Germany 1870 – 1920.*, München: Prestel, 2000., str. 33, 34.

budi cvijeće (1876.), *Triton i Nereida* (1873. – 1874.), *Bitka kentaura* (1873.). Mijenjajući ustaljenu ikonografiju, varirajući čak i teme te formirajući vlastitu narativnu formulu Böcklin u njih ugrađuje simboliku koja događaj iz prošlosti obično povezuje s aktualnim tabuima u političkom, socijalnom ili emotivnom smislu. Na slici *Bitka kentaura* aludira na francusko - pruske ratne sukobe. *Triton i Nereida* dočaravaju izgubljeni raj, surovu simbiozu prirode i čovjekolikih stvorenja, personifikaciju ljudi prije instinktivnih strahova u elementarnoj pojavnosti. Zmija s kojom se Nereida igra nagovještaj je prvog grijeha. Švedski kritičar Oscar Levertin (1862. – 1906.) bio je zadivljen Böcklinovim stvorenjima koja egzistiraju u vremenu prije *kristijanizacije*: »Sve zadivljujuće u njegovome djelu izrasta iz necivilizirane originalnosti njegove imaginacije, iz Böcklina karaktera kao oživljenog prehistorijskog čovjeka iz vremena mitova i legendi, iz vremena arijskih kozmogonista«. ³⁵⁸ O njegovim će bojama zapisati da djeluju kao da su *direktno iscijedene iz prirode* (kapsula biljaka ili minerala te školjki) i kao takve da su najprikladnije izraziti atmosferu *mladih dana Zemlje*. Böcklinovu je umjetnost devedesetih godina 19. stoljeća usvojila buržoazija. Julius Meier Graefe ³⁵⁹ (1867. – 1935.) ustao je protiv umjetnosti »elizejskih poljana, Valkyre i Siegfrieda« smatrajući da je ona blokirala doticaje njemačke umjetnosti s relevantnim europskim modernim smjerovima. *Der Fall Böcklin* (Slučaj Böcklin) rasprava je koja se rodila između kritičara i urednika *Pana* Meier Graefa i Henry Thodea (1857. – 1920.) koji će 1905. održati niz predavanja u obranu Böcklina na Sveučilištu u Heidelbergu. ³⁶⁰ Predavanja su popraćena i prigodnom izložbom Arnolda Böcklina u Gradskoj vijećnici Heidelberga. Thode je impresionizam i francuske slikarske inovativne pravce smatrao pošastima koje su Böcklin i Hans Thoma izbjegli. Njemačku je umjetnost vidio kao realističnu, tehnički superiornu te bi nužno morala odražavati pangermanski duh. Upravo je Thodeova obrana Böcklina poduprla spekulacije o nacističkom karakteru Böcklina monumentalizma te je u drugoj polovici 20. stoljeća ovaj umjetnik bio marginaliziran kao kič. Revitalizacijom spiritualističkih pokreta u

³⁵⁸ Oscar Levertin, »Böcklin«, u: *Sabrana djela*, VII., Stockholm, 1916., str. 108. – 120. citirano prema: Hans Henrik Brummer, »The Böcklin Case Revisited«, u: Ingrid Ehrhardt i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul...*, 2000., str. 34.

³⁵⁹ Urednik i suosnivač berlinskog časopisa *Pan. Zeitschrift für Kunst und Kultur*, Berlin, 1895. - 1900. Uz Meier – Graefa časopis će uređivati Julius Berbaum. Internacionalni karakter, bez preferiranja bilo kojeg umjetničkog pravca ili umjetničke škole, bez komercijalnih ambicija ili političkih aspiracija u prvome broju donosi odlomak iz Nietzscheovog teksta *Tako je govorio Zaratuštra* napisanog 1883. – 1885. Bogato ilustrirani, secesijski dizajnirani *Pan* je uz dugovječniji Münchenski *Jugend* najvažnije glasilo moderne umjetnosti u Njemačkoj. Za oba časopisa radit će uz Böcklina i najvažniji, tada neafirmirani umjetnici njemačkog simbolizma poput: Franza von Stucka, Petera Behrensa, Maxa Klingera, ali i međunarodnog poput: Augustea Rodina ili Finca Akselija Gallen Kallelae. *Jugend* će posuditi ime cijelom pokretu u Njemačkoj (*Jugendstil*). Satirični karakter časopisa često će svojim karikaturama ismijavati umjetničke pravce i trendove, malograđanštinu i buržoaski ukus te nadmenost. U njemu će se međutim često izvještavati o Böcklinu, osobito u prigodama godišnjica ili prilikom posjeta njegovom atelijeru.

³⁶⁰ više: Henry Thode, *Arnold Böcklin*, Heidelberg: Carl Winte's Universitätsbuchhandlung, 1905.

umjetnosti, Hoffstäeterovom sintezom simbolizma i Böcklina umjetnost zadobiva mjesto sukladno svojemu značaju u vrijeme nastajanja.

3.5.7.3 Zemlje njemačkog govornog područja – prostori sazrijevanja novih ideja

U posljednjoj četvrtini stoljeća Njemačka i zemlje njemačkoga govornog područja postaju prostori konstantnog vrenja novih ideja. Akademije u Düsseldorfu, Dresdenu, Berlinu i Münchenu osnovane u 19. stoljeću donijele su prestiž onima koji su ih vodili. Nekadašnji buntovnici okupljeni u bratovštini sv. Luke – Nazarenci sredinom stoljeća postaju direktori Akademija. Peter Cornelius (1824. – 1874.) predsjedat će akademijom u Düsseldorfu od 1821. do 1825., kasnije u Münchenu (1825. – 1840.), Philipp Veit (1793. – 1877.) vodit će Akademiju u Frankfurtu od 1830. do 1845. godine. Oni će u akademskoj praksi formirati *mentor – učitelj* sustav po uzoru na srednjovjekovni model slobode, individualnosti i suradnje. Osobito će Düsseldorf sredinom stoljeća postati mjesto harmonije, progresa i kulturnoga razvoja usporedivog s Parizom. Nakon Corneliusa na düseldorfsku akademiju dolaze profesori iz Berlina, stručnjaci za historijsko slikarstvo, žanr i pejzaž čime će ključna odrednica nastave postati slikarstvo podređeno buržoaskom ukusu. U Münchenu će od 1849. godine Akademiju voditi Wilhelm Kaulbach (1805. – 1874.), a nakon njega 1874. godine nastupa Karl Theodor von Piloty (1826. – 1886.).

Od kraja šezdesetih godina će se u münchenskom Glaspalastu održavati internacionalne izložbe.³⁶¹ Na izložbama sudjeluju i francuski impresionisti čije će slikarstvo od njemačkih kritičara konzervativne struje dobiti etiketu površnosti i neuravnoteženosti te će ga povezati s francuskim temperamentom naspram solidnosti, dosljednosti i tehničke superiornosti njemačke umjetnosti. Trend diskriminiranja Francuza nastavit će se na izložbama umjetničke *Gilde* sve do početka devedesetih kada više od stotinu umjetnika formira *Secesiju* 1892. godine. Predvodnici su Franz von Stuck, Fritz von Uhde i Hugo von Habermann. Za razliku od Pilotyjeva pangermanskog realizma u Münchenu i slikarstva Arthura von Wenera na berlinskoj Akademiji koje će služiti kao propaganda suvremene njemačke povijesti, secesionisti će se ugledati na francuski *larpurlartizam* i umjetnost oslobođenu političkih konotacija.

³⁶¹ 1869. Prva međunarodna izložba ustanovit će München kao internacionalnu prijestolnicu kulture. Izlagali su Camille Corot, Gustave Courbet, Edouard Manet i Claude Monet, Lawrence Alma – Tadema i dr.

3.5.7.4 Umjetničke kolonije u Njemačkoj – vrele novih umjetničkih ideja

3.5.7.4.1 Künstlerkolonie Dachau

Devedesetih godina 19. stoljeća se u Njemačkoj formiraju umjetničke kolonije koje će objediniti umjetnike istih estetskih polazišta, te će im zajednički nastupi prilikom prodora u javnost olakšati oglašavanje i poboljšati komercijalni uspjeh. Nova Dachau škola jedna je od kolonija inspirirana umjetnošću Barbizonaca.³⁶² Slikaju autentičan život sela u *plenerističkoj* maniri. Predstavnici su Ludwig Dill (1848. – 1910.), Fritz von Uhde (1848. – 1911.) i Carl Bantzer (1857. – 1941.). Izolacija te povratak prirodi kao i emfatično slikanje njemačkog pejzaža iznjedrit će krajolike simbolističkih aluzija.

3.5.7.4.2 Künstlerkolonie Worpswede

Disidenti s düsseldorfske akademije Fritz Mackensen (1866. – 1953.) i Otto Modersohn (1856. – 1943.), osnovat će Worpswede koloniju na sjeveru Njemačke blizu Bremena 1889. godine.³⁶³ Čine je još i umjetnici: Heinrich Vogeler i Reiner Maria Rilke te Hans am Ende (1864. – 1918.). Izvori njihove inspiracije pripovijesti su bajki i mitova te poezija, dok je umjetnički pristup napajan vrelima umjetnika Pont Avena jer je Worpswede kao i Pont Aven mjesto u kojem se očuvala tradicijska kultura seoskoga života netaknutoga progresom i industrijalizacijom.³⁶⁴ Kolonija postaje popularna 1895. godine na izložbi u Münchenskom Glaspalasu kada Mackensen dobiva glavnu nagradu. Naturalistička tehnika umjetnike ove kolonije povezat će s umjetnošću Barbizonaca, kao i motivska sukladnost u prikazima seoskog života, čistoće, jednostavnosti i uzvišenosti neiskvarenog stanovništva. U tom su smislu pripadnici Worpswede kolonije bili subverzivni u odnosu na službenu umjetnost realizma.³⁶⁵ Međutim posebna kvaliteta djela ostvarenih u okviru kolonije jest vrsta biomisticizma

³⁶² Podatci iz: William Vaughan, »Spiritual Landscapes«, u: Ingrid Ehrhardt i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul. Symbolist art i Germany 1870 – 1920.*, München: Prestel, 2000., str. 84. – 85.

³⁶³ Odabir Worpswede kao mjesta u kojem će se osnovati kolonija ima političke konotacije. Godine 1864. Prusija i Danska se bore za prevlast u Schleswigu i Holsteinu, gdje je smješten Worpswede. Potencirajući aspekte arhitekture, stanovništva i krajolika umjetnici upotpunjuju podrazumijevanje njemačkog identiteta te lokacije. Podaci iz: William Vaughan, »Spiritual Landscapes«, 2000., str. 86.

³⁶⁵ Zagovaranog od Vilima I. te baziranog na umjetnosti Dürera i Holbeina.

ukorijenjenog u krajolik i figure ljudi nesvjesnih aktualnosti, čime će utjecati na razvoj specifičnog simboličkog jezika njemačke umjetnosti.

Heinrich Vogeler bio je naklonjen bajkama i legendama, kojima se za razliku od pohađanja satova na düsseldorfskoj akademiji mogao posvetiti u okviru Worpsvede kolonije.³⁶⁶ Kako navodi u svojim memoarima gdje o svojim djelima progovara kao romantičnim fantazmagorijama, njegovo će slikarstvo ostati zapis prošlosti koja je zaokupila slikarevu pažnju posredstvom poezije trubadura (*Ljubav*, 1896.). Vogelerove slike često korespondiraju s Rilkeovom poezijom, kao što je to evidentno u slici *Sedam labudova* (1896.). Rilkeov je tekst poslužio kao polazište Vogelerovoj imaginaciji. Na taj način simbolisti ne opisuju već interpretiraju književni predložak.

3.5.7.4.3. Beuronska škola

U Švapskoj, u dolini Dunava, djelovala je Beuronska škola smještena u Samostanu.³⁶⁷ Osnovali su je dva pripadnika reda, opat Gabriel Wüger (1829. – 1892.) i opat Desiderius Lenz (1831. – 1928.). U njoj će djelovati i Jan Verkade. Impresioniran idejama religioznog simbolizma Paula Sérusiera, Mauricea Denisa i Charlesa Filigera nastoji reformirati tradicionalno sakralno slikarstvo u duhu Nabisa. Umjetnici Beuronske škole izlagali su na bečkoj Secesiji na izložbi religiozne umjetnosti 1905. U okviru kolonije djeluje i Franz von Stuck koji između 1891. – 1892. stvara brojne religijske motive.

3.5.7.4.4 Secesija u Münchenu i Berlinu te njeni protagonisti

Svi su ti iskoraci iz službenog kurikulumu rezultirali secesijom umjetnika u Münchenu, koja je označila prvo odvajanje od tradicionalnih umjetničkih društava. Ustanovljena je 1892. godine izlaskom 92 umjetnika iz münchenskog *Künstlergenossenschaft*-a, kako bi se odmakla od službene politike izlaganja orijentirajući se prema internacionalizmu i promociji *plenair* stila francuske umjetnosti te ostalih modernih pokreta.³⁶⁸ Djela članova utemeljitelja *Secesije*

³⁶⁶ Ovaj je slikar svoja sjećanja oblikovao u okviru memoara *Werden Vogeler*. Više u: Vera Losse, »I Saw The Sleeping Pan Incarnate«, u: Ingrid Ehrhardt i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul. Symbolist art i Germany 1870 – 1920.*, München: Prestel, 2000., str. 112. – 115.

³⁶⁷ Podaci iz: Hans H. Hofstätter, *Faith and Damnation*, u: Ingrid Ehrhardt i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul. Symbolist art i Germany 1870 – 1920.*, München: Prestel, 2000., str. 132. – 133.

³⁶⁸ Kao odlučujući faktori odvajanja od tradicionalnog *Künstlergenossenschafta* navode se: osnivanje zaklade princa Luitpolda Karla Josefa Wilhelma iz Bavarske (*Prinzregent-Luitpold-Stiftung zur Förderung der Kunst, des Kunstgewerbes und des Handwerks in München*) koja je trebala biti posvećena promoviranju tradicionalnog historijskog slikarstva u službi države, dok je drugi čimbenik financijska propast izložbe u Glaspalastu 1888.

imaju odlike simbolizma i to njegovoga mističnog i spiritualističkog kraka koji se razvija kroz propitivanje religijskih postulata, okultnih fenomena i mističnog krajolika. Neki od najznačajnijih predstavnika simbolizma poput Arnolda Böcklina, Maxa Klingera, Gabriela Maxa kao i Alberta von Kellera bili su članovi secesijskog udruženja. U djelu Gabriela Maxa problematizirat će se i ironizirati darvinizam kao i mnoge druge tekovine znanstvenog pozitivizma (*Der Anatom*, 1869.). Bruno Piglhein stvarat će osebujnu varijantu religijskoga simbolizma, dok će Albert von Keller u legendama i bajkama naći izvore svojih simbolističkih fantazija (*Hexenverbrennung*). Simbolizam u okviru Münchenske secesije kulminirat će u djelu Franza von Stucka, Juliusa Dieza, Thomasa Teodora Heinea i Carla Strathmanna.

Bitka progresivnih i antiprogresivnih struja još je izraženija u Berlinu, novome glavnom gradu carstva zbog čvrstog tradicionalizma i uvjerenja protiv uvoza inozemnih trendova umjetnosti od strane cara Vilima II. i predsjednika akademije Antona von Wenera.³⁶⁹ Cenzura svojstvena konzervativnoj struji koja je prevladavala u *Verein Berliner Künstler* izazvala je osnivanje nezavisne grupe umjetnika s Maxom Liebermannom i Walterom Leistikowim na čelu. Isti će umjetnici 1898. godine osnovati Berlinsku secesiju.

Ključni je novitet Secesije revidiranje pristupa čovjekovu tijelu koje je modificirano kroz mitološke likove klasicizma s novom sviješću o antičkom tretmanu. Hans von Marées i kipar Adolf von Hildebrand stvorit će panteistički obrazac karakterističan za njemačku umjetnost inspiriran perfekcijom mladolikog tijela grčke umjetnosti.³⁷⁰

3.5.7.5 Protagonisti njemačkog simbolizma

3.5.7.5.1 Hans von Marées (1837. – 1887.)

Autor je estetskog koncepta Arkadije u njemačkoj umjetnosti koji će na najbolji mogući način ilustrirati njegovo djelo *Zlatno doba* koje nastaje od 1872. do 1875. godine.³⁷¹ Njegovo je slikarstvo inspirirano antičkim razdobljem i mitologijom, ali i unutrašnjim vrijednostima povezanim s antikom. Kvalitativne komponente njegova slikarstva su uzvišenost, mirnoća, harmonija. Stvara sliku »bez sadržajnog balasta«, posvećenu ljudskoj egzistenciji u cjelini. Od

³⁶⁹ Kada je Eduard Munch u okviru Verein Berliner Künstler izlagao 1892. godine, to je izazvalo žustru reakciju službenih tijela koje su njegovo slikarstvo okarakterizirale kao naturalistički ekscs te je izložba zatvorena.

³⁷⁰ Kult *Efeba*, mladića u dobi od 16 – 18 godina, bio je uvelike rasprostranjen u simbolizmu Njemačke i Engleske.

³⁷¹ Podatci iz: Simon Reynolds, »The Longing for Arcadia«, u: Ingrid Ehrhardt i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul. Symbolist art in Germany 1870 – 1920.*, München: Prestel, 2000., str. 57.

sedamdesetih godina 19. stoljeća živi u Firenzi. Njegova je inovativna upotreba boje (preslikavanje tempere slojevima uljne boje) artikulirala izdvojenu dionicu njemačkog simbolizma. Maréesov je klasični svijet prožet metafizičkim ugođajem.

3.5.7.5.2 Hans Thoma (1839. – 1924.)

Stvarao je pod velikim utjecajem Böcklina. Formirao se u Rimu tijekom posjeta Italiji sedamdesetih i osamdesetih godina. Uglavnom je, kao posvećeni kršćanin, slikao religiozne motive od kojih mu je omiljen bio *Adam i Eva prije pada*. Slikao je i srednjovjekovne teme viteštva (*Osamljeni jahač* ili *Parsifal*). Nakon Böcklinove smrti (1901.) preuzima ulogu središnjeg slikara Njemačke. Njegovi će lirski pejzaži postati amblemi tzv. *Heimatkunsta* koji će u vrijeme sve veće industrijalizacije postati nostalgičan vapaj za prošlošću i ruralnim životom, prije progresa koji mijenja čovjekovu okolinu.³⁷²

3.5.7.5.3 Ludwig von Hofmann (1861. – 1945.)

Pod mentorskim vodstvom Hansa von Maréesa razvija se u Berlinu kao jedan od suosnivača *Pana* i berlinske *Secesije*. Studirao je na akademijama u Dresdenu i Karlsruheu, međutim odlučujući utjecaj na ovoga slikara imali su francuski umjetnici (Pierre Puvis de Chavannes) tijekom studija na Akademiji Julian u Parizu. Ovoga je slikara apostrofirao književnik Thomas Mann te je njegovu sliku *Proljeće* (1913.) objesio iznad radnoga stola, a ona mu je poslužila kao inspiracija za viziju Hansa Castorpa u romanu *Čarobna gora*. Zajedno s Maxom Libermannom i Walterom Leistikovim osniva grupu umjetnika *Die Elf* koji će izraziti pobunu protiv tradicionalizma berlinske Akademije. Ovoga su slikara nazivali anarhistom boje, jer je upravo boja uz svjetlost najsignifikantniji element njegove umjetnosti. Neko će vrijeme živjeti u Italiji u gradu Fiesole.

3.5.7.5.4 Franz von Stuck (1863. – 1928.)

»On slika u ludilu, tamne znakove, podrhtavanja i predosjećanja, izvanmaterničke aspekte požude i boli, misterije koje izmiču razumu. On slika duboku srž usamljenog uma. Ne slika

³⁷² O simbolizmu Hansa Thome više u: Vera Loose, »I Saw The Sleeping Pan Incarnate (Mits, Moods, Premonitions – Symbolist Elements In The Work Of Hans Thoma)«, u: Ingrid Ehrhardt i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul. Symbolist art i Germany 1870 – 1920.*, München: Prestel, 2000., str. 109. – 110.

urođene senzacije i ne upotrebljava vlastita značenja. On je slikar našeg nervoznog i histeričnog romantizma koji želi pobjeći od jasnoće stvari u duhovnu misteriju snova, ali koji umjesto da oblikuje nešto svoje iz vlastitog iskustva stvara na bazi preuzetih uzoraka« zapisat će Herman Bahr.³⁷³ Izložba *Sünde und Secession. Franz von Stuck in Wien* održana 2016. u bečkom Belvedereu rasvijetlila je ulogu Franza von Stucka kao inicijatora modernih strujanja i najznačajnijeg inovatora u umjetnosti zemalja njemačkog govornog područja te srednje i južne Europe. Izložba se posebno bavila utjecajem Franza von Stucka na bečke umjetnike, obzirom na permanentno izlaganje njegovih djela u Beču od 1892. u Künstlerhausu pa sve do samostalnih izložaba u Galeriji Miethke te na izložbama bečke Secesije, gdje izlaže do kraja života. Von Stuck je imao 20 godina kada ga je Martin Gerlach angažirao na izradi Mape predložaka grafičkih listova *Allegorien und Embleme*, čime će se zarana formirati kao ilustrator. Ubrzo će za Gerlacha i Ferdinanda Schenka 1886. godine izdati *Karten und Vignetten* te deset godina kasnije novo izdanje ovog uspješnog izvora inspiracije umjetnicima *fin-de-sièclea*, *Allegorien – Neue Folge*. Za prvo izdanje uz von Stucka sudjeluju i umjetnici iz Njemačke i Austrije, Gustav Klimt, Ferdinand Keller, Max Klinger te Franz Matsch i Carl Marr. Gerlach i Schenk specijalizirali su se za visokokvalitetna grafička i knjižna izdanja te fotografije. Distribucijom njihovih izdanja, osobito *Allegorien und Embleme* von Stuck čije su ilustracije bile najbrojnije stiže slavu i izvan rodne sredine. Studirao je pod mentorstvom Wilhelma von Lindenschmidta i Carla Marra, no već 1892. godine inicirat će odcjepljenje od akademskog konzervativizma te postati vođom nove generacije umjetnika objedinjenih u *Secesiju*. Autor je njenog vizualnog identiteta, dizajnirao je naslovnicu *Pana*, tiskanog glasila Secesije (1895. – 1900.) te plakat na kojem je naslikao Atenu.

Slavljen je kao *Künstlerfürst*, slikar – princ (vojvoda) koji će 1897. godine sagraditi svoju vilu objedinjenu konceptom *Gesamtkunstwerka* te će za dizajn iste 1900. na Svjetskoj izložbi u Parizu dobiti nagradu.

Liberalan i internacionalan karakter Münchenske Secesije te von Stuckova ličnost postat će modeli za istovrsne pokrete i protagoniste u Beču, 1898., Berlinu, 1899. te Veneciji (Biennale) kao i istočnoj Europi. Njegovu će ulogu najprije anticipirati bečki kritičari Bahr i Hevesi.

Herman Bahr će zapisati: »Ovdje u Beču zaostajemo – očajno zaostajemo – po pitanju modernog slikarstva. Bečki slikari mu uopće ne doprinose. Kritičari i laici toga nisu u potpunosti svjesni. Uvriježeno mišljenje je da to ima veze sa zamornim Naturalizmom koji je

³⁷³ citirano prema Gudrun Körner, »Sin and Innocence. Images of women in the works of Franz von Stuck«, u: Ingrid Ehrhard i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul...*, 2000. str. 155. (prijevod: Petra Vugrinec)

u stvari dugo po strani i zaobiđen. Razvoj dalje od naturalizma i prema novom stilu, prema mističnom simbolizmu primitivnih razmjera potpuno je nepoznat. Iz tog razloga, za Beč, ime Franza Stucka mora biti mnogo važnije od svakog drugog imena na ovoj odličnoj zimskoj izložbi u Künstlerhausu...zato jer su po prvi puta, poput demonstracije u školi, sve promjene nove umjetnosti dokumentirane ovdje, kako svaka faza neizbježno prinosi sljedećoj.«³⁷⁴

Von Stuck je mistični simbolista, posrednik *janusovog lica* (Margot Th. Brandlhuber) balansirajući između slikarske tradicije i progresivnih trendova. Mnoga njegova djela (*Grieh*, 1893., *Saloma*, 1906., *Anđeo čuvar Raja*, 1889., *Plesačice*, 1896.) pripadaju antologiji simbolizma. Von Stuck je slikar ideja kojima će nastojati opisati modernog čovjeka odabirući pandane u mitskim bićima prošlosti. Von Stuckovi filozofski i estetski uzori bili su Sigmund Freud (1856. – 1939.), Jacob Burckhardt (*Grci i grčka civilizacija*) te Charles Darwin (*O porijeklu vrsta prema značenju prirodne selekcije ili očuvanju povlaštene rase u borbi za život*, 1859.). Utjecaj znanosti i darvinizma vidljiv je u učestalom ponavljanju kentaurskog lika, svojevrsnog *alter ega* umjetnika koji će simbolizirati dvojnost čovjekove prirode, njegova racionalnog i iracionalnog karaktera. U početku je slikao sutonske introspektivne misaone krajolike (*Jesenje večer*, 1893.), koji će uvelike utjecati na razvoj misaonih krajolika u bečkom slikarstvu i dalje (Gustav Klimt, Rudolf Bacher, Karl Moll, Wilhelm Liszt) s jakim *chiaro – scuro* efektima i pozadinskim osvjetljenjem. U njih je postepeno uvodio figure dok je pozadinu sveo na apstraktnu luminoznu površinu, potencirajući senzualne kvalitete boje. Volio je eksperimentirati s bojom i lakovima.³⁷⁵ Bio je veliki poznavatelj svojstava boje te je tvrdio da svaka boja ima svoju senzualnu i asocijativnu vrijednost, vlastitu dinamiku i toplinu. »Crna je boja noći, žalosti zbog smrti. Crvena je vatra, strast, alarm, te djelomice jasnih nijansi prema ostalim bojama, ima kvalitete atrakcije, iskušenja i vodstva kao svjetionik noću. Sumporna žuta izaziva misli o otrovu, o nečem opasnom i zlokobnom, ona nas upozorava. Zelena, darovana od prirode u proljeće, univerzalno je razumljiv simbol sreće i nade te budi smisao za obnovu život. Duboka plava beskrajnog mora i nepreglednog neba budi asocijacije nedokučivosti, vječnosti i elementarnosti. Inherentno boji je duhovno značenje, i šire, poetska vrijednost.«³⁷⁶ Svoje je slike osobno uokvirivao, pri čemu su okvir i platno nosioci značenja na gotovo jednakoj razini. Posebna vrst *edikula* okvira utjecat će na mnoge simbolističke reinterpretacije kod europskih kolega. Franz von Stuck je najznačajniji

³⁷⁴ Hermann Bahr, »Franz Stuck. Zur Winterausstellung im Künstlerhause«, *Deutsche Zeitung*, 7. prosinca 1892., str. 2, citirano prema: Stefan Lehner, »The painter Franz von Stuck is mirrored in the press«, u: *Sin and Secession. Franz von Stuck in Vienna*, katalog izložbe (Galerija Belvedere, 1. srpnja do 9. listopada 2016.), (ur.) Agnes Husslein – Aco, Alexander Klee, Beč: Belvedere, 2016.,

³⁷⁵ Upotrebljavao je *Beckmann Syntonos* boje radiantnog luminoziteta i brze sposobnosti sušenja

³⁷⁶ Artur Weeze, *Franz Stuck. Eine Analyse*, Die Grapischen Künste, XXVI (1903.), str. 19.

predstavnik njemačkog simbolizma. Uz Böcklina, čiji je simbolizam svojevrsna najava pravca (u prijelazu iz romantizma) Von Stuckovo će slikarstvo odrediti morfologiju njemačkog simbolizma. Protagonisti njegovih slika svojevrsne su sublimacije čovjekovih nagona. Prikazivat će ih na tvrd i sirov način, a nedostatak rafinmana bit će svjestan odabir ogoljivanja čistog osjećaja bez kultivacije. Von Stuck je slikao iskonski svijet djetinjstva čovječanstva. Ponirući u vrijeme *prije povijesti* otvorio je dubok ponor introspektivnih mogućnosti kao trajnih preokupacija simbolističke motivike.

3.5.8 Simbolizam u Italiji

Talijanski će se simbolizam manifestirati u karakterističnoj tehničkoj maniri razlaganja forme na sitne partikule boje koju su prakticirali umjetnici divizionizma u posljednjem desetljeću 19. stoljeća. Divizionisti se nastavljaju na doktrinu skupine umjetnika s djelovanjem u Toskani koji su se nazvali *Macchiaioli*. *Macchiaiole* karakterizira izlazak u prirodu i slikanje pred motivom, tj. plenerizam (*all'aperto*) kao postupak u suprotnosti s atelijerskim slikarstvom kakvo se prakticiralo na Firentinskoj akademiji. U tom su smislu kronološki ispred plenerističkog zahtjeva impresionista, obzirom da se grupa formirala pedesetih godina 19. stoljeća.³⁷⁷ Najčešće spominjani *Macchiaioli* su Giuseppe Abati (1836. – 1868.), Giovanni Fatori (1825. – 1908.) i Telemaco Signorini (1835. – 1901.). Za razumijevanje *Macchiaiolija* bitan je i politički kontekst *Risorgimenta* u okviru kojeg se težnje umjetnika ove skupine za bilježenjem autohtonog talijanskog života i iznalaženjem autentičnog jezika modernog talijanskog slikarstva tumače u kontekstu nacionalnih ideja. Njihovo je slikarstvo inspirirano majstorima *chiaro-scuro* Rembrandtom, Velasquezom i Caravaggiom tako da će u svojim djelima naglašavati svjetlosne efekte u kontrastu zasjenjenih i osvijetljenih dijelova, a zanimat će ih i sve vrste zrcaljenja i odbljesaka. U korijenu naziva grupe jest *Macchia* (mrlja) što podrazumijeva formalnu oblikovnu matricu, ali skicoznu prirodu i nedovršenost njihovih radova. Nakon 1863. godine umjetnici ove grupe raskidaju veze te se razvijaju zasebno.³⁷⁸

Talijanski divizionizam razvija se najprije u okviru djelovanja umjetnika: Vittorea Grubicija (1857. – 1920.), Giovannia Segantinija (1858. – 1899.), Gaetana Previatija (1852. – 1920.) te Plinia Nomelinija (1866. – 1943.) kao i brojnih sljedbenika. Zajednički nazivnik talijanskog simbolizma je mistifikacija krajolika, najčešće putem posebne vrste kršćanskog mističnog

³⁷⁷ Djelovanje *Macchiaiola* odvija se između 1855. i 1866. godine.

³⁷⁸ više u: Norma Broude, *The Macchiaioli. Italian Painters of the Nineteenth Century*, London, Yale University press, 1987.

krajobraznog simbolizma. Sve ih karakterizira poseban pristup životu kao simboličnoj projekciji te balansiranje između formalnih i sadržajnih zahtjeva pri čemu tehničkim postupkom razlaganja boje na sitne poteze nastoje postići transcendentnu atmosferu. Priroda njihovoga simbolizma kreće se između socijalne angažiranosti i larpurlartizma, dok će ugođaj biti u relaciji sa simbolističkim poimanjem mistifikacije prirode te će u tom smislu divizionizam imati karakter simbolistički aluzivnog postupka. Njihov će utjecaj prevladavati na slikama Emanuela Vidovića i kruga umjetnika okupljenih oko njega.³⁷⁹

Među talijanskim je simbolistima najznačajniji radijus utjecaja ostvario Švicarac talijanskog porijekla Giovanni Segantini. U svojim alpskim krajolicima objedinjuje naturalistički pristup formalnome i simbolistički pristup sadržajnome segmentu djela. U njih će smještati figure kao univerzalne simbole čovjekove sudbine. (*Ave Maria na jezeru*, 1886., *Kazna za požudu*, *Zle majke*, 1894.). Atmosfera Segantinijevih slika je mistična, a prostor (najčešće snježni alpski krajolik ili jezerska voda) djeluje entropijski. Karakterističan divizionizam poteza u spoju s nepredvidljivom linearnošću (granja, drveća, kose) ostvarit će krajolike mistične atmosfere s reminiscencijama sna, podsvjesnog i duboko introspektivnog. Težina egzistencije kao trajna tema njegovih slika (kod Segantinija imat će i moralizirajući kontekst) utjecat će na Emanuela Vidovića i njegovu vrst melankolije. Giuseppe Pelizza da Volpedo (1868. – 1907.) u simbolističkom će duhu ostvariti prizore rustične atmosfere u ruralnim sredinama.

Talijanski će simbolizam u europskom kontekstu biti manje primjetljiv, ali u odnosu s hrvatskim slikarstvom istoga pravca biti će u svojevrsnom dijalogu.

3.6 Zaključak prethodnih razmatranja

Nakon cjeline o teorijskom razvoju simbolizma, u ovom se poglavlju razmatrao razvoj simbolizma u slikarstvu pri čemu su obuhvaćene zemlje iz kojih pravac izvire; poput Francuske i Velike Britanije te Belgije, kao i sredine koje su nove pojave introspektivnoga pravca akceptirale nekoliko godina kasnije poput Norveške, Nizozemske i zemalja sjeverne Europe. U drugoj se, dekadentnoj fazi pravca središte zbivanja prebacuje na zemlje Srednje Europe, Austriju i Njemačku, koje postaju žarišta novih ideja, a strategiju će simbolizma koristiti za proširivanje autonomije umjetničkog djela i repozicioniranje umjetnika i umjetnosti u društvenom kontekstu. Uočili smo pritom da su industrijski razvijenije zemlje

³⁷⁹ Na izložbi *Il Divisionismo. La Luce del Moderno*, (Plazzo Roverella 25. 2. – 24. 6. 2012.) izložena su djela protagonista, ali i manje poznatih umjetnika ovoga pravca. Mnoga od njih poput primjerice; Adriano Baracchini – Caput, *Radiosità*, 1914. i Raoul Viviani, *Poesia*, 1912. iznimno podsjećaju na djela Emanuela Vidovića iz prvog desetljeća (*Pax*, 1908., *Chioggia*, 1905., kat. br. 302., 303.)

imale plodnije uvjete za razvoj pravca koji se javio kao pobuna protiv promjena uzrokovanih napretkom u svim segmentima čovjekova života. Jednako tako priroda se pokreta mijenjala ovisno o tome razvija li se u katoličkim ili protestantskim zemljama koje su se opet prema znanstvenom i gospodarskom napretku odnosile na drugačiji način. Katoličke zemlje poput Bavarske ili zemalja pod habsburškom vlašću nastojale su obraniti dotadašnji staleški i vjerski poredak, dok su protestantske zemlje poput Engleske bile mnogo liberalnije prema promjenama koje je nosilo novo poimanje svijeta pod utjecajem znanstvenih spoznaja i novih društveno-političkih koncepcija. Mnogi povjesničari umjetnosti, ali i teoretičari kulture, razlikovali su dvije vrste simbolizma: optimističnu i pesimističnu te podvrste ekstrovertiranu ili introvertiranu umjetnost koje će se manifestirati kao umjetnost hedonizma i senzualnih užitaka ili introvertirana, eskapistička umjetnost. U slučaju optimistične struje ekstrovertna potiče socijalne i psihološke promjene, a introvertna barata s terapijskim i meditativnim kategorijama. Pri procjeni simbolizma morat ćemo razmatrati te uzeti u obzir i pokušati rekonstruirati u tekstovima filozofa i književnim djelima, u feljtonima i esejima duhovno *bilo* određenog naroda u određenom vremenu. Tako će za simbolizam u Austriji biti jednako vrijedni i tekstovi Artura Schnitzlera i Huga von Hofmannsthal i Hermanna Bahra, kao i Karla Krausa, ali i glazba Gustava Mahlera. Ne ulazeći u dublju analizu svih kulturnih pojava na jednom mjestu, utvrđivanjem ključnih odrednica simbolizma i njegova razvoja u određenoj sredini nastojala se stvoriti svojevrsna informacijska mreža u čiju će se strukturu biti u mogućnosti uvrstiti i razvoj ovoga pravca u Hrvatskoj. Razlikujući francuski simbolizam koji je subverzivan u odnosu na tradiciju u formalnome smislu i engleski čija je priroda više sadržajnog karaktera moći ćemo bliže utvrditi prirodu hrvatskoga, koji će posebno biti prisposodiv austrijskome i njemačkome te u određenoj mjeri sukladan talijanskome. Kao jedan od prvih internacionalnih pravaca čija su se strujanja mogla pratiti gotovo u cijeloj Europi, njegov će razvoj ovisiti o brojnim utvrdivim međusobnim utjecajima, ali i činjenično teško spoznatljivim podudarnostima dvaju opusa, poput: Hodlerova i Kljakovićeve, Alma-Tademina i Čikoševa ili Vidovićeve i Whistlerova. Obzirom da niti jedna suvremena knjiga koja se bavi fenomenom likovnoga simbolizma nije prevedena niti objavljena na hrvatskom jeziku, ovaj je kratki uvod u međunarodni simbolizam nužan za razumijevanje domaćeg te percepciju njegova intenziteta i aktualnosti, a što će se dokazati u slijedećim poglavljima. Dakako, neki su umjetnici poput Paula Gauguina ili pripadnici Pont Avena ili grupe *Nabi* u nas bili gotovo neprepoznati u vrijeme njihova stvaralaštva, obzirom da su u svojoj sredini također pripadali *alternativnoj struji*. Francuski se proplamsaji modernoga pravca osjećaju možda u djelu Oskara Artura Alexandera koji će 1894. – 1896. godine boraviti u Parizu te se

kretati u krugu Akademije Julian, atelijera Eugenea Carrièra i Jamesa McNeil Whistlera. Münchenska će i bečka secesija u naše slikarstvo ući zahvaljujući povratnicima s Akademija u Beču i Münchenu, Beli Čikošu Sesiji i Robertu Aueru. Bit će to slikarstvo von Stucka i Klimta.

Pokušamo li utvrditi ključne odrednice međunarodnog slikarskog simbolizma, doći ćemo do zaključka o kompleksnoj prirodi pravca, njegovoj mnogostrukosti u smislu manifestiranja u raznovrsnim djelima umjetnika u posljednjoj četvrtini 19. stoljeća i prvim desetljećima 20. vijeka. Potražimo li zajedničke karakteristike kako bismo utvrdili vrijednosni kriterij, doći ćemo do nekoliko ključnih i za simbolizam nužnih odrednica: subverzivan stav prema slici i njenoj strukturi te konvencionalnim očekivanjima na relaciji subjekt i značenje. Zahtjev za autonomijom u pristupu, kreiranju i doživljaju umjetničkog djela. Subordiniranje tehničkih postupaka idejnoj razradi te svojevrsna eklektičnost u odabiru likovnih sredstava, ali s ciljem maksimalne moguće sugestivnosti djela, tj. s krajnjom intencijom izražavanja vlastitog unutrašnjeg stava u umjetničkom djelu. Djelima simbolizma inherentna je enigmatičnost koja služi kao motivacija promatraču da krene u odgonetavanje slike. To nužno ne podrazumijeva fantastičan sadržaj, već se i svakodnevni sadržaj začudnom uporabom slikarske sintakse, vokabulara, ikonografije i simbola može načiniti simbolističnim. Slika mora biti projekcija umjetnikovog unutrašnjeg svijeta te poput krajolika ili autoportreta sadržavati onaj transcendentni moment kada umjetničko djelo postaje biće nekog drugog svijeta, a umjetnik demijurg, kreator te prorok. U razdoblju vladavine simbolizma razvijat će se snažan osjećaj izoliranosti i samoće, pri čemu će individualnost biti temeljna kategorija. Individualnost u kreativnom pristupu te kriterij originalnosti protkat će umjetnikov svijet anksioznošću zbog svijesti o neizbježnoj prolaznosti svega postojećeg. Melankolija će postati središnjim osjećajem pravca, a njene će boje odrediti i prepoznatljiv spektar simbolizma u rasponu od sutonskih tonova plamtećih boja do dubine hladnih plavetnila i mrkih zelenila. Dok će tamni i zasićeni tonovi aludirati na nepoznate dubine čovjekove duše, plamteći će koloristički akcenti sugerirati oslobađanje od svih inhibicija, punu manifestaciju duboko zatomljenih poriva čovjeka – znači smrti, borbe i svih drugih žudnji čovjeka na pragu suvremenog doba, kojeg će upravo simbolizam vidjeti u temeljnoj dvojnosti unutrašnjeg vanjskog, skrivenog i otkrivenog. Dvojnost je generalni princip pokreta koji se razvio kao opreka naturalizmu. Temeljna će napetost biti ostvarena unutar estetske i etičke dihotomije, idealnog i realnog, apolonijskog i dionizijskog principa. Simbolistička će okolina biti idealni prostor Arkadije i egzaltirani prostor urbane tjeskobe. Takvi su umjetni svjetovi stvoreni od umjetnika *Genija*

koji posjeduje poseban dar pogleda u ljudsku unutrašnjost izbjegavajući predrasude, navike i konvencije u korist vječnosti i jedinstva ispod pojavnosti.

U nekim će slučajevima i rekonstrukcija umjetnikova života i svijeta oko njega, načina na koji je umjetnost prisutna u njegovom životu, primjerice prožima li ona i dio njegove svakodnevnice, stanovanja, odijevanja, odnosa prema obitelji, tj. je li dio njegova habitusa - biti presudnim čimbenikom da opus umjetnika promatramo u kontekstu simbolizma. U tom će smislu Bukovčev i Tišovljev način života u vilama / atelijerima ostvarenim u skladu s *Gesamtkunstwerk*om biti usporedivi s *prinčevima slikarima* poput von Stucka ili Makarta. Slabosti simbolizma koje su uočili njegovi teoretičari zamjerajući mu da se svojom hermetičnošću udaljio od stvarnosti, a time i publike te da je s vremenom komercijaliziravši se postao manirom i modom biti će utvrdive propitivanjem uzroka nastanka i pojave pokreta te konteksta određenog djela. Je li neko djelo sentimentalni idealizam ili stvarna idealistička projekcija svijeta izvan stvarnosti te služi li umjetnost kao utočište, kao ona na Beethovenovu frizu Gustava Klimta ili tek kao puka dekoracija moći će se utvrditi jedino uključivanjem konteksta nastanka slike u interpretaciju, pri čemu je uvod koji je prethodio poglavljima o hrvatskom simbolizmu u slikarstvu prijeko potrebna struktura koja će poslužiti kao okvir njihova razmatranja.

Kao komparativni materijal hrvatskim umjetnicima opusi pojedinih inozemnih umjetnika poput Ferdinanda Hodlera koji je utjecao na Jozu Kljakovića, kao i Giovannija Segantinija, koji će odrediti neka djela Emanuela Vidovića razmatrat će se dublje u poglavljima o hrvatskim umjetnicima, jer je njihova relevantnost vezana uz pojave unutar lokalnog konteksta. Jednako tako specifične tematske cjeline, poput žene, akta ili misaonih krajolika isticat će inozemne inovatore kao meritum hrvatskim predstavnicima poput primjerice Böcklinovih krajolika Medovićevim ili Whistlerovih portreta Bukovčevim ili von Stuckovih žena Čikoševim.

Na kraju, stupanj otklona od uvriježenih pravila sredine, recepcija djela u javnosti te njegov socijalni kontekst bit će također indikativnim komponentama određenog duha vremena. Ponekad *Der Fall Böcklin* može biti usporediv s Auerovim preranim umirovljenjem te udaljavanjem s Akademije kao i načinom na koji je taj događaj odjeknuo u javnosti, što je samo jedan primjer koji zorno prikazuje da je simbolizam pravac konteksta jer izranja iz razdoblja u kojem umjetnost prožima sve segmente društva, što će anticipirati suvremeno vrijeme u kojemu razlika umjetnih svjetova i stvarnosti gotovo da i ne postoji. Začetke toga fenomena naći ćemo upravo u umjetničkim pravcima 19. stoljeća, a možda najviše u

simbolizmu, *pravcu umjetnih svjetova* koji postoje paralelno sa stvarnošću te upravo u to doba osvajaju vlastitu autonomiju i započinju paralelni život.

4. SIMBOLIZAM U HRVATSKOM SLIKARSTVU

4.1 UVOD - DRUŠTVENO POVIJESNI OKVIR

4.1.1 Urbanizacija Zagreba i društveno-gospodarski progres kao razvojna osnova za duhovnu klimu simbolizma

U drugoj polovici 19. stoljeća započinju infrastrukturne promjene u kulturnom razvoju Hrvatske koje će stvoriti osnove za razvoj umjetnosti i umjetničkih ličnosti čije će djelovanje utrijeti putove moderne umjetnosti. Osnivanjem *Društva za jugoslavensku povestnicu* Ivana Kukuljevića Sakcinskog stvorila se osnova za sagledavanje vlastite tradicije i prošlosti. Godine 1861. predložen je nacrt pravilnika Akademije znanosti i umjetnosti koja počinje djelovati 1866. godine sa zadaćom znanstvenog i književnog jedinstva južnoslavenskih naroda, a njezin je prvi predsjednik Franjo Rački. Već je 1874. godine donesen zakon o ustroju sveučilišta u Hrvatskoj, a četiri godine kasnije Izidor Kršnjavi koji je nakon školovanja u Beču i Münchenu došao u Zagreb započinje korjenite reforme umjetnosti i obrazovanja. Od 1868. godine započinje djelovanje Društva umjetnosti (po uzoru na bečko osnovano 1859.), od 1878. Katedre za povijest umjetnosti pri Mudroslovnom fakultetu u Zagrebu, Muzeja za umjetnost i obrt osnovanog 1880., Obrtna škola u Zagrebu osnovana je 1882., a sve prema modelu Beča i teorijskoj koncepciji Gottfrieda Sempera, ali i na, kako Kršnjavi često naglašava, poticaj bečkoga profesora i mentora Rudolfa Eitelbergera. Ovaj pomalo romantičarski zanos mladog, utemeljiteljskim idejama zaokupljenog Kršnjavoga, u kratkom je razdoblju ostvario temelje svim daljnjim zbivanjima, pa i secesiji mladih, koja je izložbom *Hrvatski salon* 1898. godine i odcjepljenjem od Društva umjetnosti te osnivanjem staleškog udruženja Društva hrvatskih umjetnika uspjela nadoknaditi nedostatak tradicije, akademskoga uporišta te svoju Secesiju objaviti gotovo istovremeno sa onom u Beču.³⁸⁰ O svojevrsnome gospodarskome usponu i važnosti prezentacije svjedoči *Prva dalmatinska – hrvatsko – slavonska izložba* održana 1864. godine. Deset godina kasnije (1874.) održana je izložba slika u Narodnome domu na kojoj izlažu: Iso Kršnjavi (1845. – 1927.), Ferdo Quiquerez (1845. – 1893.), Nikola Mašić (1852. – 1902.), Franjo Salghetti – Drioli (1811. – 1877.) i drugi. Aktiviranjem Društva umjetnosti 1879. godine nakon dolaska Kršnjavoga u Zagreb organizirana je *Prva umjetničko-obrtna izložba* održana 1879. godine u za to ustupljenoj palači Dragutina Vranyczanya. *Prodajna izložba*

³⁸⁰ Više u: *Zbornik radova znanstvenog skupa Iso Kršnjavi - veliki utemeljitelj*, (ur.) Ivana Mance, Zlatko Matijević, Zagreb. Institut za povijest umjetnosti, Hrvatski institut za povijest, 2015.; Olga Maruševski, Iso Kršnjavi kao graditelj, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti SR Hrvatske, 1986.

umjetno-obrtnih, tekstilnih i tehnoloških predmeta (1886.), te *Izložba Društva za umjetnost i umjetni obrt* (1891.) u sklopu *Gospodarsko – šumarske jubilarne izložbe* na Sveučilišnom trgu u Zagrebu.³⁸¹ Inaugurativna za većinu autora prve hrvatske moderne bila je *Hrvatska narodna umjetnička izložba* (1894.) koja već podastire i autore što ćemo ih u okviru simbolizma pratiti. Zagreb se u razdoblju od 1868. do 1890. godine udvostručio na 40 000 stanovnika, a 1900. godine u njemu živi 57 000 građana. Iz administrativnog se središta razvijao u pravo nacionalno središte, postajući poprištem modernizacije koja se očitovala u demografskom, kulturnom, znanstvenom, političkom, urbanističkom i ekonomskom razvoju.³⁸²

Rađanje simbolizma usko je povezano s nizom društveno-političkih promjena, ali i ubrzanim progresom na znanstveno-tehnološkome planu. Iako su naše prilike na tome području bile daleko od europskih metropola, globalizacija na svjetskome planu učinila je progres i na našem području znatnijim od prethodnih razdoblja. Povezivanjem zemlje željezničkom prugom³⁸³, razvojem automobilske industrije u krajem 19. stoljeća i početkom 20. stoljeća,³⁸⁴ izumom telefona³⁸⁵ te ujedno iznimnim progresom u smislu prometa i komunikacije smanjila se distanca među gradovima te je i Hrvatska osjetila promjene progresivnoga doba. Zagreb kao urbanističko središte dobiva novu regulatornu osnovu nakon potresa 1880. godine, točnije 1887. godine, kada nastaje i ideja o realizaciji perivojskog okvira Donjega grada (tzv. Zelene potkove). Kao posljedica prosvjetiteljskog naboja Mažuranićeve ere rađa se predodžba Zagreba kao nacionalne metropole i sjedišta reprezentativnih institucija. Izidor Kršnjavi pokreće prvi suvremeno osmišljen arhitektonski i regulatorni natječaj za Školski forum.³⁸⁶

Na industrijskom planu u drugoj je polovici 19. stoljeća također primjetan znatan razvoj u odnosu na dotadašnje stanje. Novoosnovana Trgovačko-obrtnička komora (1852.) po uzoru na svjetske izložbe u Londonu (1851. i 1862.)³⁸⁷ te u Parizu (1855.) organizira gospodarske

³⁸¹ Izložba je prema povjesničarki Vladimiri Despot imala važnu ulogu u gospodarskom životu Hrvatske i Zagreba i tadašnjem političkom životu. Prigodom izložbe svečano je otkriven spomenik Andriji Kačiću Miošiću. Svečanosti su prisustvovali mnogi Dalmatinci manifestirajući svoju pripadnost Trojednici. Javnosti je bio prikazan čitav republički teritorij kao jedinstvena gospodarsko-politička cjelina. U to su vrijeme nakon skromnih početaka pedesetih godina naša industrija i gospodarstvo doživljavali revoluciju. (Miroslava Despot, »Industrija Zagreba u drugoj polovini 19. stoljeća«, u: *Iz starog i novog Zagreba*, (ur.) dr. Ivan Bach, dr. Franjo Buntak, Vanda Ladović, Zagreb, Muzej grada Zagreba, 5(1974.), str. 165-175.)

³⁸² Više u: Iskra Iveljić, *Očevi i sinovi – Privredna elita Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća*, Zagreb: Leykam international d.o.o., 2007.

³⁸³ Prva željeznica Zidani most – Zagreb – Sisak – Karlovac – Rijeka - 1862.

³⁸⁴ Ferdinand Budicki pionir je na području automobilizma i biciklizma u Zagrebu, dok je vlasnik prvog automobila u Zagrebu bio grof Marko Bombelles od 1899. godine.

³⁸⁵ Brzoglas je sa samo pet godina zakašnjenja od Bellovog otkrića prvi puta zazvonio u Zagrebu 1881. godine.

³⁸⁶ Više u: Snješka Knežević, *Zagrebačka Zelena potkova*, Zagreb: Školska knjiga, 1996.

³⁸⁷ Drugi komorski tajnik Josip Ferdo Devidé zaslužan je što je na njegov prijedlog, a nakon povratka s međunarodne londonske izložbe 1862. godine održana u Zagrebu 1864. godine prva sveukupna gospodarska izložba. (podatak iz: Miroslava Despot, »Industrija Zagreba«, 1974., str. 165.)

revijalne smotre u Zagrebu.³⁸⁸ U drugoj polovici 19. stoljeća nastaju i prvi industrijski pogoni. Godine 1862. osnovana je tvornica likera Franje Pokornya, a iste godine započinje gradnja Plinare, prvog gradskog komunalnog poduzeća. Godine 1865. otvoreno je skladište riječke Tvornice papira, 1869. godine u Novoj Vesi proradila je Tvornica kože Vatroslava Sterna i sinova koja 1871. godine postaje *Povlaštjena kožarska tvornica u Zagrebu*. Početkom sedamdesetih otvaraju se Tvornica parketa i šibica te Tvornica cigle Janka N. Grahora, dok dvadeset godina kasnije započinje s radom nova Tvornica kamenine Josipa Kalline na Ksaveru. Od 1880. do 1881. godine gradi se Tvornica duhana na prostoru bivše ciglane. Godine 1892. godine na zemljištu grofa Kulmera u Trnju gradi se *po sistemu Hoffmanovih krušnih peći* nova ciglana, a u Ilici niče Zagrebačka dionička pivovara. Urbanistički je posebno značajan kompleks tvornice cikorije Franck, dok 1893. godine u Zagrebu započinje gradnja velike strojarnice ugarske državne željeznice. Godine 1894. osnovana je tvornica sapuna.³⁸⁹ Iste godine proradila je i Zagrebačka pivovara, tada najveće poduzeće za proizvodnju pića.

Uz tvorničke pogone razvijaju se i obrtničke radionice, osobito u tekstilnoj industriji poput Wagnerove tvornice rublja, tkaonice Lavoslava Baumgärtnera i Prve hrvatske tvornice rublja Rudolfa Severinskog. Poznata je bila i radionica šešira Ljudevita Gerersdorfera.

Potkraj 19. stoljeća osnovana je i tvornica namještaja Bothe i Ehrmann, a osnivač poduzeća bio je Eugen Ferdinand Bothe koji je u svojoj tzv. umjetničkoj dvorani prodavao raznovrsne umjetno-obrtne predmete, ali i izlagao djela hrvatskih umjetnika u svojim izlozima.

Sukladno razvoju prvih industrijskih pogona jača građanska klasa, svojevrsna privredna elita spremna sudjelovati i podržati rađanje nove, *domaće* umjetnosti. Pojačana industrijalizacija i reurbanizacija Zagreba koja je uslijedila u drugoj polovici 19. stoljeća, a osobito u posljednjem desetljeću nakon potresa 1880. godine, učinila je da Zagreb od provincijalnog gradića prerasta u regionalno središte sa sustavom koji počinje funkcionirati kao metropola.³⁹⁰ Evidentno je da se lice grada, ali i struktura stanovništva mijenja pa u tome smislu možemo govoriti o urbanizaciji i progresu kao razvojnim osnovama za duhovnu klimu simbolizma. Rast gradova i promjene na geografskom planu, tehnološki razvitak, razvoj artificijelnoga okoliša, socijalne promjene u strukturi stanovništva bitan su kontekst za razumijevanje simbolizma.³⁹¹

³⁸⁸ Godine 1864. održava se *Prva dalmatinsko-hrvatsko-slavonska izložba* na kojoj sudjeluje oko 4000 izlagača; 1891. *Gospodarsko-šumarska jubilarna izložba* imala je 450.000 posjetitelja.

³⁸⁹ Podaci preuzeti iz: Jasna Galjer, »Industrijska arhitektura u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća«, u: *Historicizam u Hrvatskoj*, Knjiga 1., Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2000., str. 139 – 148.

³⁹⁰ Temu je iscrpno obradila i multidisciplinarno zaokružila Iskra Iveljić knjigom: *Očevi i sinovi – Privredna elita Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća*, 2007.

³⁹¹ Grad postaje neprijateljski okoliš koji se povezuje s bolešću, zarazom i kaosom. Novo snalaženje u urbanom krajoliku u kojem je čovjekov život na nov način određen prometom, električnom rasvjetom i industrijom zbunjuje umjetnike koji traže utočište u imaginarnoj prošlosti želeći je *reinkarnirati* na svojim slikama.

Iz svega navedenog razvidno je stoga smatrati razdoblje druge polovice 19. stoljeća *utemeljiteljskim dobom*³⁹² pružajući tako osnovu za razvoj stilskih i duhovnih pravaca koji su objedinjujući za čitav zapadnoeuropski kulturni krug. Prosvjetiteljska inicijativa Josipa Jurja Strossmayera, nacionalni romantizam Franje Račkoga, te Kršnjavijeva znanstvena sistematizacija na području kulture i umjetnosti, kao i školovanje domaćih umjetnika na Akademijama u Beču, Münchenu i Parizu rezultirali su umjetničkom situacijom zreloom za prihvat europskih strujanja poput simbolizma, plenerizma ili impresionizma koji su bili inaugurirani izložbom Društva hrvatskih umjetnika, tj. Hrvatskim salonom. Razdoblje koje valja promatrati u okviru pojave simbolističkih tendencija započinje *Hrvatskom narodnom umjetničkom izložbom* u atriju Akademijine palače u Zagrebu 1894. godine na kojoj izlažu kasniji protagonisti hrvatske moderne umjetnosti³⁹³ te nakon koje započinje redovitija izložbena aktivnost Društva umjetnosti,³⁹⁴ dok kao zaključnu godinu možemo odrediti 1905. u kojoj se održala *Jubilarna izložba Društva umjetnosti*. Za kontekst pojave pravca značajni su događaji koji su se zbili na kulturnome planu Zagreba u posljednjem desetljeću 19. stoljeća. Najznačajniji je dolazak Vlaho Bukovca u Hrvatsku (Zagreb) 1893. godine,³⁹⁵ pojava prvih mecena i kolekcionara svjesnih važnosti podupiranja hrvatskih umjetnika, kao i angažiranje mladih slikara i kipara na poslovima vezanima uz uređenje zgrada koje nastaju za potrebe novih institucija. Zaključnu 1905. godinu možemo identificirati i s počecima promišljanja o osnutku Moderne galerije u Zagrebu i svojevrsnom institucionalizacijom moderne u smislu muzealizacije građe nastale u posljednjem desetljeću koja će formirati vrijedan fundus. Završetak prvoga razdoblja povezujemo i s odlaskom protagonista likovne moderne iz Zagreba, pa i iz Hrvatske. Prvi iz uzavrele kulturne atmosfere Zagreba odlazi Bukovac već 1898. godine u Cavtat, zatim 1902. Robert Auer i Bela Čikoš Sesija odlaze u Ameriku, dok Menci Clement Crnčić iste godine odlazi u Beč. Vlaho Bukovac definitivno napušta Hrvatsku odabravši Prag za svoju novu destinaciju (nakon Beča) 1903. godine, dok se Medović 1901. godine djelomice povlači na Pelješac. Posljednji zajednički nastup slikara prve generacije izvan Hrvatske bit će

³⁹² Po uzoru na isto razdoblje *Gründerzeit* u zemljama srednje Europe, poglavito Austro-Ugarske monarhije i Beča.

³⁹³ *Hrvatska narodna umjetnička izložba u Zagrebu*, 1894. katalog izložbe, Arhiv za likovne umjetnosti HAZU. Izlagači uz ostale: Robert Auer, Oskar Artur Alexander, Ivan Bauer, Vlaho Bukovac, Menci Clement Crnčić, Bela Čikoš Sesija, Robert Frangeš Mihanović, Oton Iveković, Ferdo Kovačević, Nikola Mašić, Ivan Rendić

³⁹⁴ Ranija izložba *Društva za umjetnost i umjetni obrt* održana 1891. godine u organizaciji Društva umjetnosti a u sklopu Gospodarsko-šumarske izložbe značajna je kao prvo predstavljanje još studijskih radova Čikoša, Crnčića i Medovića, a i jedno od najcjelovitijih predstavljanja Mašićevih radova.

³⁹⁵ U kasnu jesen Bukovac priređuje u palači Akademije prvu samostalnu *Izložba portaita historijskih i savremenih velikana hrvatskih i članova odličnih obitelji hrvatskih što ih je naslikao glasoviti hrvatski slikar Vlaho Bukovac*. Izložbu je organiziralo Društvo za umjetnost i umjetni obrt. Prva je to izložba koja je prema svojim vanjskim manifestacijama imala karakter prave likovne izložbe. Nažalost katalog se nije sačuvao. Više u: Vera Kružić Uchtyl, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, Nakladni zavod Globus, 2005.

izložba Lade u Sofiji 1906. koju ćemo uzeti za krajnju granicu prve faze hrvatskog simbolizma, a koja će podastrijeti vrijedne priloge simbolizmu, osobito Bukovca, te afirmirati protagoniste pravca poput Vidovića i Račkog.

4.2 Od historicizma do simbolizma: javne narudžbe i angažman hrvatskih umjetnika na oslikavanju interijera javnih kulturno – umjetničkih institucija

4.2.1 Uvod

Odjel za bogoštovlje i nastavu, Glazbeni zavod, Umjetnički paviljon, Hrvatsko narodno kazalište i Kraljevska sveučilišna knjižnica ključni su arhitektonski ansambli u Zagrebu oko kojih se okupljaju protagonisti prve generacije umjetnika hrvatske moderne. Idejnu podlogu promišljanja stilske orijentacije i sižejne razrade ovih zgrada pružio je Izidor Kršnjavi i to je zajedničko svim navedenim projektima te cijelom razdoblju prijelaza stoljeća. Tijekom dvaju desetljeća kroz njihovo nastajanje možemo pratiti razvoj hrvatskoga slikarstva od jednostavne deskripcije povijesnih događaja, preko složenih alegorijskih kompozicija, do simbolističkih preradba u kojima prošlost postaje izvoristem osnovnih egzistencijalnih i etičkih pitanja, čovjekovih strahova i potisnutih strasti. Stilski je pristup eklektičan pri čemu prevladava historijski ili idealni realizam gdje se neki povijesni ili aktualni događaji prikazuju kao idealna predodžba autorove imaginacije, ali prema prethodno utvrđenim pravilima i unutar granica koje zadaje naručitelj. Alegorijske slike nastaju za potrebe dekoriranja interijera te sadržajno ne aludiraju na aktualne događaje i suvremeno doba, poput primjerice stubišta zgrade ili svoda loggie u Zlatnoj dvorani u Opatičkoj 10 s alegorijskim prikazom Ferde Kovačevića. Za prikaze povijesnih događaja iz nacionalne prošlosti ponekad se unutar historijskog akademskog slikarstva može uočiti umjetnikova poetizacija i sklonost žanru. Simbolizam se postepeno počinje javljati unutar djela inspiriranih književnošću i to je prvi podstrek primjeni suvremenog likovnog jezika pravca i njegovog karakterističnog vokabulara.

Način slikanja također je raznolik: od strogog akademskog crteža do slikanja *alla prima*, putem divizionističkih i pointilističkih postupaka na način impresionizma, radi dezintegracije forme i dematerijaliziranja haptičkih kvaliteta, ne bi li se sugerirala nestvarnost i nedohvatljivost imaginarnog svijeta slike.

U to se vrijeme javljaju pojedini tematski specifikumi poput antičkog žanra unutar kojega se rekreira grčko-rimska motivika, a što je ujedno i sveeuropski fenomen u drugoj polovici 19.

stoljeća. Upravo je taj *fin-de-sièclovski* specifikum karakteristika hrvatske umjetnosti kada se ona usklađuje s europskom. Antički će žanr na slikama prve generacije umjetnika hrvatske moderne potaknuti imaginaciju i nov pristup idejnoj razradi slike te njenoj formalnoj realizaciji.³⁹⁶

Druga je također karakteristična pojava – orijentalizam u skladu s tada aktualnim trendovima europskoga slikarstva, poglavito u Francuskoj te posredno Velikoj Britaniji i ostatku Europe, pri čemu su avanturistički duh stoljeća, novoosvojene kolonije te olakšane mogućnosti putovanja presudile u pojavi ovih tema od romantizma naovamo. Kroz podražavanje grčko-rimskih³⁹⁷ ili orijentalnih motiva³⁹⁸ na samome početku prilikom nastanka djela za interijer Odjela za bogoštovlje i nastavu na kojem su radili umjetnici koji će biti nositelji progresivnih promjena u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, preko reprezentativnih murala Ivana Tišova u Hrvatskom narodnom kazalištu i slici namjenjenoj za Glazbeni zavod kao i na kraju razdoblja prilikom osmišljavanja i izvedbe radova za Kraljevsku sveučilišnu knjižnicu pratimo stilski razvoj od historicizma i idealnog realizma, sentimentalnog žanra do pune afirmacije simbolizma na slikama Mirka Račkoga u velikoj čitaonici.

4.2.2 Odjel za bogoštovlje i nastavu, Opatička 10, Zagreb

Interpretacijom likovnih opusa u Odjelu za bogoštovlje i nastavu bavila se nekolicina hrvatskih povjesničara umjetnosti i povjesničara u okviru znanstvenih članaka, monografija i parcijalnih istraživanja.³⁹⁹ Stipendijama zemaljske vlade na likovnim Akademijama u Beču i Münchenu studiraju Bela Čikoš Sesija, Ivan Tišov, Ferdo Kovačević i Oton Iveković.⁴⁰⁰ Uz njih će na

³⁹⁶ Pojava antičkoga žanra karakteristična je za zemlje iz kojih je poteklo i strujanje simbolističkog pravca: *The Olympians, Deutschrömer, Pompiers*.

³⁹⁷ Tema je zasebno obrađena kroz izložbu *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, koja je održana od 26. rujna do 8. prosinca 2013. godine u Galeriji Klovičevi dvori. Autorice: Petra Vugrinec, Irena Kraševac i Darija Alujević detektirale su i odabrale nešto više od dvije stotine izložaka čime je neminovno dokazana aktualnost antičkoga žanra u hrvatskoj umjetnosti.

³⁹⁸ Tema je djelomično obuhvaćena izlaganjem pod naslovom *Egyptian Motifs in the Painting of Croatian Modernism* na simpoziju *Egypt And Austria XII*, Hrvatski institut za povijest, 18. - 22. rujna 2018.

³⁹⁹ usp: Vladislav Kušan, *Likovna djela u zgradi Ministarstva nastave, Zagreb*: Izdanje Ministarstva nastave, 1942.; Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi, kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj*, Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2002.; Mislav Gregl, Maja Matasović, Tamara Tvrtković, »Priča o Opatičkoj 10«, u: Zdenko Radelić, Jasna Turkalj (ur.), *Pola stoljeća prošlosti. Hrvatski institut za povijest 1961. - 2011.*, Zagreb: Hrvatski institut za povijest

⁴⁰⁰ »Od svih učenika imao je samo Crnčić stipendij iz krajiške zaklade. Svi drugi borili su se s teškim neprilikama. Našim učenicima na školi bečkoga muzeja za umjetnost i obrt obustavljeni su bili stipendiji za dvije godine nauka, s motivacijom, da već dosta znadu i da nam ne treba umjetnika, nego obrtnika. Profesorski zbor bečke škole žalio je da tako lijepi talenti propadnu, te je našim mladićima ishodio od austrijske vlade male stipendije...Obadvojca (Iveković i Csikos op. aut.) su dobili stipendij s uputom da odu u Njemačku, jer je bečka akademija prekonservativna, pa zaostaje slikarskom tehnikom. Da naše mlade stipendiste bolje osposobim za

poslovima oslikavanja interijera zgrade odjelni predstojnik Izidor Kršnjavi angažirati već afirmirane umjetnike Vlahe Bukovca i Matu Celestina Medovića.

Palača Vojkffy - Paravić na Gornjem gradu u Opatičkoj 10 otkupljena je za smještaj Odjela za bogoštovlje i nastavu u vrijeme mandata Ivana Vončine (1827. – 1885.)⁴⁰¹ te uređena u vrijeme mandata i prema zamisli Kršnjavoga.⁴⁰² Konceptija dekoracije palače prema uzoru dekoriranja javnih institucija u glavnim gradovima Austro-Ugarske monarhije proizlazi iz namjere da se od ulaza do ravnateljve sobe prikažu temelji razvoja povijesti i kulture Hrvatske kao zemlje čija sadašnjost proizlazi iz zajedničke prošlosti zapadno-europskoga kulturnoga kruga te se temelji na zasadama antike i humanizma.⁴⁰³

»Moja je temeljna ideja da zgrada u kojoj se obavljaju najodlučniji poslovi na polju nastave, u kojoj se utječe i na upravna pitanja bogoštovlja, vanjskim svojim oblikom bude primjerena toj zadaći vlade. Želio sam da se tu na umjetnički način izraze svi kulturni temelji na kojima stoji naša nastava: klasična prošlost i kršćanstvo; idealizam i realizam.«⁴⁰⁴ Obzirom da je konceptija osmišljena i realizirana upravo na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće idejnu će razradu palače, njezin vokabular i sintaksu karakterizirati tipičan stilski pluralizam koji upravo eklekticismom postaje markantna ishodišna točka tj. vrelo svih kasnijih smjernica u razvoju hrvatske umjetnosti. Biste Platona i Aristotela koje je izradio Rudolf Valdec u nišama pročelja određuju temeljnu dihotomiju umjetnosti i njenih estetskih konceptija u drugoj polovici 19. stoljeća: realnu estetiku Aristotelovu i idealnu Platonovu koje poput dva puteljka završavaju u istome cilju.⁴⁰⁵ Kršnjavi će u tekstu *Pogled na razvoj umjetnosti u moje doba* (1905.) citirati Strossmayera, tj. njegov tekst tiskan u *Katoličkom listu* iz 1879. godine: »U ovo doba naturalizma, gdje bi svi po mogućnosti imali gajiti idealizam. Ovim posljednjim čovjek se približuje Bogu, ovim prvim nerazbornoj živini.« iz kojeg se može iščitati temeljni stav (crkve, autoriteta, pa sljedbeno tome i Kršnjavoga) o naturalizmu u umjetnosti te o potrebi oduhovljavanja umjetnosti, pa onda i pasatističkom karakteru Kršnjavijeve likovne konceptije.⁴⁰⁶

zadaću urešenja vladine palače, poslao sam ih na naučno putovanje u Italiju i Firencu, da prouče umjetnine, za koje sam mislio da će na svakoga ponajbolje djelovati.« Iso Kršnjavi, *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba*, u: *Hrvatsko kolo*, 1905., Zagreb, str. 264.

⁴⁰¹ Ivan Vončina, Predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu od 1882. do 1885.

⁴⁰² Uređenjem rukovodi Herman Bolle, a realizaciju provode đaci Obrtne škole.

⁴⁰³ izvor podataka: Olga Maruševski, *Iso Kršnjavi, kultura i politika ...*, 2002.

⁴⁰⁴ Iso Kršnjavi, »Pogled na razvoj umjetnosti«, 1905., str. 263.

⁴⁰⁵ Platon će označavati idealizam, državu i onostrano, dok će Aristotel simbolizirati realizam, republiku i ovostrano. Uz Platona će se vezati monizam i sadržajna estetika uz Aristotela individualizam i oblikovna estetika.

⁴⁰⁶ Iso Kršnjavi, »Pogled na razvoj umjetnosti«, 1905., str. 236.

U središtu je vrta zamišljen Perzej, mitski simbol koji ilustrira svu složenost odnosa oca i sina, prethodnika i baštinika, autoriteta i oslobođenja od tutorstva. Perzej je simbol izbora, ali i ideala ostvarenog pod cijenu teške borbe.⁴⁰⁷

Izvana na zgradi trebali su biti kipovi Tome Akvinskog i Bacona Verulamskog o čemu svjedoče prazne niše na pročelju.⁴⁰⁸ Srednjovjekovni i renesansni autoriteti Toma Akvinski i Bacon Verulamski simboli su razvoja duhovnoga svijeta i sistematizacije znanja te pretpostavke kasnijem pozitivizmu 19. stoljeća. Stubište palače ukrašeno je vokabularom pompejanskog zidnog slikarstva. U središtu dekorativnih okvira pod baldahinom komponiranim od elegantnih stupića s kapitelima nalik korintskim u zlatnoj i smeđe-crvenkastoj boji lebde muze i Apolon s lirom kao njihov predvodnik.

Svaka figura ima svoje atribute i natpis u podnožju, a u opremu prizora dolazi još i *akcesoar* u vidu štitova, hermi, vitičastog bilja i ukrasnih vrpce, instrumenata i mitoloških stvorenja koje olakšavaju robusnost arhitektonskih elemenata poput balustradne ograde. Apolon kao zaštitnik umjetnosti simbolizira osnovnu namjenu zgrade kao administrativnog središta umjetnosti (bogoštovlja i nastave), no otkriva i namjeru Odjelnog predstojnika u muzealizaciji sadašnjosti. Zaštitna uloga aludirat će na okrilje koje će institucija pružiti svim vrstama umjetničkog izražavanja. Oslikavanje stubišta bio je prvi zadatak Ivana Tišova,⁴⁰⁹ Kršnjavijeva štićenika, dok će njegov angažman na *Zgradi* odrediti i daljnji interes ovog umjetnika u motivskom smislu. Na stropu stubišta nalaze se mediteranski krajolici u pravokutnim okvirima.

Antičku će dionicu zaokružiti Pompejanska soba ikonikom odabranom da simbolizira znanje, mudrost, slavu, poeziju i dramu, odgoj i etičke vrline antičkog svijeta kao uvod u idealni humanistički odgoj i naobrazbu. Prostor Pompejanske sobe slijedi III. i IV. stil pompejanskog zidnog slikarstva. Njegova se razrada može pratiti kroz tri vodoravne cjeline. U središnjem dijelu prikazani su mitološki prizori⁴¹⁰ i scene iz životinjskoga svijeta,⁴¹¹ kao i alegorijske figure.⁴¹² Na osam uzdužnih *lezena* u boji okera nalaze se portreti u tondima: Sokrata i

⁴⁰⁷ Više o simbolskim konotacijama Perzeja u: Jean Chevalier, Alain Gheerbrandt, *Riječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Mladost, 1994., str. 497

⁴⁰⁸ Broncirani sadreni otisak berlinskog adoranta (štovatelja) nabavljen u Würtenbergu (Olga Maruševski, *Kultura i politika*, 2002., str. 46.)

⁴⁰⁹ Tišov je izveo prizore s Apolonom i muzama, dok je dekoracije naslikao Ivan Clausen

⁴¹⁰ Raspored središnjeg djela po temama i autorima koji su ih izveli je slijedeći: Ivan Tišov, *Zeus s munjama i orlom*, *Bahantski prizor s nimfama i satirima*; Bela Čikoš Sesija, *Heraklo u borbi s divom Antejem*, *Sapho s družicom na obali*, *Okovani Prometej*, *Šakanje*; Oton Iveković, *Orfej s Hermesom odnosi mrtvu Euridiku u podzemni svijet*, *Ratni prizor*.

⁴¹¹ Zanimljivi su slijedeći prizori: *Pas koji lovi zečeve*; *Lav u borbi sa zmijama*; *Divlji vepar i dvije košute*. *Ptice koje zobu plodove*; *Paunovi kraj bundeve*; *Divlja mačka(?)*, *Bik i zec*; *Jelen, lav i divlja mačka*.

⁴¹² Apolon i Kaliopa, Euterpa i Amazonka te ostali ženski likovi mahom bez atributa, osim jedne koja drži lovorov vijenac pa možda predstavlja alegoriju *Slave*.

Hipokrata (Oton Iveković); Homera i Euripida (Ferdo Kovačević), Sofokla (Ferdo Kovačević) i Tukidida (Bela Čikoš Sesija), Perikla (Oton Iveković) i Trajana (Ferdo Kovačević).

U imaginarij sobe ulaze još i poput sinkopa raspoređena crna polja s glavama satira od kojih jedna možda nosi portretne karakteristike odjelnog predstojnika Ise Kršnjavoga. Gornji friz zaprema najužu traku te uz alegorijske ženske i muške figure⁴¹³ sadrži ornamentalnu dekoraciju geometrijskih zoomorfnih i biomorfnih motiva. Strop je naknadno oslikan (nakon devastacije uzrokovane dogradnjom) likovima osam ženskih figura i krajolicima.⁴¹⁴

Antička cjelina od pročelja do Pompejanske sobe predstavlja svojevrsni historicistički predtekst za razvoj modernističkoga teksta koji će umjetnici implementirati u svoja djela, ali i studije te radnje nastale u vezi s djelima. Slijedeći kronologiju historicističkog sižea zgrade, u Zlatnoj dvorani bogato dekoriranoj u stilu visoke renesanse u poljima podijeljenim pilasterima istih dimenzija (216 x 330 cm) nastaju platna Vlahe Bukovca, Mate Celestina Medovića, Bele Čikoša Sesije i Otona Ivekovića te na stropu Ivana Tišova i Ferde Kovačevića u loggi i to u vremenu od 1893. do 1908. godine. Teme prikazuju izbor od sedam važnih događaja iz hrvatske povijesti, no njihov konačan odabir nije istovjetan Kršnjavijevoj zamisli.

Nerealizirane su slike koje su trebale prikazivati *Povratak Bele IV u razoreni Zagreb nakon odlaska Tatara i dodjeljivanja privilegija gradu* te prizor *Otvaranja hrvatskoga sveučilišta za banovanje Ivana Mažuranića*.

U neskladu je i prevaga političkih događaja naspram kulturnih što je bila česta Kršnjavijeva primjedba na izbor tema za Zlatnu dvoranu. Dvije slike simboliziraju hrvatsko-ugarsku državnu zajednicu (*Zaruke kralja Zvonimira i Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju Kolomanu*), tri hrvatsku samobitnost (*Dolazak Hrvata, Krunidba Ladislava Napuljskog 1403., Pokrštenje Hrvata*), jedna poistovjećivanje s pripadnošću Slavenima (*Splitski sabor 925.*) te jedna aktualan politički i kulturni trenutak (*Defilej školske mladeži pred Nj. V. Kraljem 14. X. 1895. / Živio kralj!*)⁴¹⁵.

Slike će biti opisane kronološkim redom nastanka, kako bi mogao biti jasniji eventualan iskorak u moderni *prostor* izvan historijsko-idealističkog *okvira*. On je ponekad malen i neprimjetan, no nikako ne i beznačajan.

Na stropu se nalaze četiri Tišovljeve kompozicije *Bogoštovlje* i *Nastava te Znanost i Umjetnost*. U nadvratnicima se nalaze Frangešovi reljefi *Teologija, Medicina, Filozofija* te reljef *Lučonoša* u *loggi*.

⁴¹³ Prepoznamo slijedeće grčke bogove: Aresa, Niku, Apolona, Posejdona, Veneru, Hefesta i Atenu.

⁴¹⁴ Prema podacima Olge Maruševski oslike stropa su djelomice izvele Čikoševe učenice Marijana Belošević i Anka Martinić (Olga Maruševski, »Kultura i politika«, 2002., str. 98.)

⁴¹⁵ Slika se pojavljuje pod oba naslova.

4.2.2.1 Opis i kronologija nastanka slikarskih djela na zidovima i svodu Zlatne dvorane (planiranih i realiziranih)

4.2.2.1.1 Vlaho Bukovac, *Dubravka*, 1894.

Bukovac je prema narudžbi Kršnjavoga trebao prikazati sve dubrovačke pisce. »Odabrali smo za prvu sliku prizor, kako prikazuju u Dubrovniku u Gundulićevo vrijeme Dubravku. Gundulić je sa svim piscima u loggiji stare poglavarske palače, pa gledaju, gdje se na trgu rva satir s Dubravkom. Bukovac je oko Gundulića skupio sve dubrovačke pisce iz raznih doba, pače i sam profesor Budmani je tu prikazan. Iz jednog prozora loggije gleda i Bukovac sa svojom gospodjom, te slikar Bela Csikos koji je onda sa Bukovcem prijateljvao. Kraj Csikosa mu je i supruga.«⁴¹⁶

Kršnjavi nije bio zadovoljan slikom, isticao je primjer poljskog slikara povijesnih motiva nekoliko desetljeća starijeg od Bukovca Jana Matejka (1838. – 1893.) te Bukovčevom portretiranju spočitavao suhoparnost. Dubravku i satira smatrao je najboljim dijelom slike.

Bukovac je portrete slikao prema starim litografijama, prema kojima je najprije u sadri izradio svaki pojedini lik. Proučavao je i arhitekturu Kneževa dvora kao i kostime iz doba Republike.⁴¹⁷

Na slici su prikazani Sebastian Dolci, Dinko Ranjina, Benedikt Stay, Benedikt Rogači, Junij Palmotić, Marko Galjuf, Rajmond Kunić u prednjem planu, Ruđer Bošković u fraku iz 18. stoljeća te dominikanac Serafin Cerva koji će imati funkciju likovnog povezivanja dva plana. Na povišenom mjestu sjedi Ivan Gundulić okružen Cvijetom Zuzorić, Nikolom Bonom, Dinkom Zlatarićem i Ilijom Cervom, a ispod njih nižu se Giorgio Baglivi, Anselmo Banduri, Dionis Remedelli, Stjepo Gradić, Marin Getaldić, Michelangelo Bosdari, Bernardo Zamagna. Na prozoru se nalaze Vlaho Bukovac i supruga Jelica (s perikom), Medo Pucić, Bela Čikoš Sesija i njegova Justina.

O slici će se pozitivno izraziti Ante Tresić Pavičić koji primjećuje da je glavni motiv slike satir koji želi zaklati ukradenu ovcu⁴¹⁸ te da je izbor mjesta (*Municipalne palače*) autor načinio kako bi pokazao vještinu u slikanju »arhitektonskih perspektiva«.⁴¹⁹

Komentirajući kompoziciju i postav figura te njihovo grupiranje Tresić Pavičić će umjetniku predbaciti kako »pošto radnja predstavlja veseli, pače komični prizor, moralo bi se bar na kojem licu gledaoca vidjeti izraz veselja i smieha, a toga nigdje nema, ili je vrlo neznatno istaknut.«⁴²⁰

⁴¹⁶ Iso Kršnjavi, *Pogled na razvoj umjetnosti*, 1905., str. 266. – 267.

⁴¹⁷ Studija za *Dubravku* u ponešto promijenjenoj varijanti nalazi se u Galeriji slika u Cetinju u Crnoj Gori

⁴¹⁸ Ovdje se pisac vjerojatno zabunio jer se na slici nalazi koza.

⁴¹⁹ Ante Tresić Pavičić, »Dvije slike Vlaha Bukovca«, u: *Prosvjeta*, Zagreb, 3(1895.), str. 29.

⁴²⁰ isto, str. 30.

Nekoliko studija što se čuvaju u Spomen zbirci Bele Čikoša Sesije Strossmayerove galerije starih majstora HAZU u Zagrebu ukazuju da je Čikoš pomagao pri razradi slike *Dubravka*.⁴²¹ *Studija povijesnog kostima s plisiranim ovratnikom i ružičastom draperijom* istovjetna je odjeći Dinka Ranjine u prednjem planu slike, a *Studija kostima s lentom* u svim elementima nalik je odjeći Đure Baglivia prikazanog u profilu te smještenog u srednji plan kompozicije. Pretpostavljamo da je Bukovac sliku naručenu dok je boravio u Parizu dovršavao ljeti 1894. godine u Zagrebu kada je i započelo prijateljstvo dvaju umjetnika. Prijatelja Čikoša i njegovu mladu suprugu Justinu ovjekovječio je Bukovac na prozoru Kneževa dvora. Slika namijenjena Odjelu za bogoštovlje i nastavu postala je vlasništvom *Szép művészeti Múzeuma u Budimpešti* jer ju je na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. godine otkupila mađarska vlada. Prije toga je izložena na *Hrvatskoj narodnoj umjetničkoj izložbi* u atriju Akademijine palače od 22. prosinca 1894. do 31. siječnja 1895. godine.

4.2.2.1.2 Mato Celestin Medović, *Srijemski mučenici*, 1895.

Opis slike nalazimo u *Prosvjeti* 1896. godine gdje je djelo i reproducirano: »Slika predstavlja četvoricu mučenika iz Srijema koji su za vlade Dioklecijana živjeli i bili u Sirmiumu kipari. Oni ne htjedoše da načine kip Eskulapu, za to su pred njegovim hramom pretrpjeli mučeničku smrt.«⁴²² U tekstu se navodi kako je djelo trenutno izloženo na izložbi u Budimpešti te kako je namijenjeno dekoriranju *Vladinog odjela za bogoštovlje i nastavu*. Tehnički i koloristički Medović se udaljuje od akademske manire. Slika je bila izložena na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. godine u Hrvatskom umjetničkom paviljonu te na izložbi Medović – Iveković i drugovi 1901. godine u Umjetničkom paviljonu, gdje je stigla vjerojatno iz Budimpešte nakon otkupa 1896. godine. Nalazi se u fundusu mađarskog Szép művészeti Múzeum-a kao i *Dubravka*.⁴²³ Stilski pripada značajnom korpusu Medovićevih kompozicija antičkog žanra⁴²⁴ u

⁴²¹ Djela su zavedena pod slijedećim inventarnim brojevima: *Studija povijesnog kostima s plisiranim ovratnikom*, inv. br. 375. HAZU_SGSM CS – 168; *Studija draperije s lentom*, inv. br. 376. HAZU_SGSM CS – 369; Ivan Gundulić, inv. br. 382. HAZU_SGSM CS – 375

⁴²² »Četiri srijemska mučenika. Slika C. Medovića«, u: *Prosvjeta. List za zabavu i pouku*, IV(1896), str. 318.

⁴²³ Pronalazak slike pravo je malo otkriće obzirom da ju je Vera Kružić Uchytíl, autorica monografije o Mati Celestinu Medoviću iz 1878. godine zavela kao izgubljeni djelo (str. 246.). Otkriće možemo zahvaliti Ireni Kraševac koja je kao autorica izložbe (uz Petra Preloga) *Zagreb – München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, Umjetnički paviljon, Zagreb, 2009. djelo detektirala i izložila na izložbi. Nakon iste slika je bila još jednom izložena u Zagrebu u prigodi retrospektivne izložbe Mate Celestina Medovića u Galeriji Klovićevi Dvori, Zagreb 2011. – 2012. godine.

⁴²⁴ U taj korpus ulaze najznačajnija Medovićeva djela: *Bakanal*, 1893. (Moderna galerija, Zagreb), *Pompejanke na terasi*, 1894. (nekoliko varijanti od kojih su identificirane u vl. Muzeja za umjetnost i obrt te u nekoliko privatnih zbirki), *Marko Antonije na govornici / Na forumu*, 1894. (nekad u vlasništvu Nikole Medovića, Kuna Pelješka), *Pokop u katakombama* (privatno vlasništvo, Zagreb), *Krštenje u katakombama* (vl. Nataše Gustini, Vicenza), *Pompejanka*, (vl. Kolekcije Vugrinec), *Grkinje kod toaleta* (identificirane u vl. Ured predsjednice RH i

kojima ovaj umjetnik, koji od 1895. godine sve više boravi u Zagrebu, uvodi svjetlu, raskošnu paletu u gradaciji od lazurnih namaza pastelnih tonova do žarkih otvorenih živih nijansi koje će kasnije primjenjivati u krajolicima. Uz formalnu strogoću te kompozicijsku dosljednost upravo će apostrofiranje svijetle kromatike na ovim slikama odavati umjetnika dobro upoznatog s tekovinama plenerizma i simbolizma, što ne čudi obzirom da je još za vrijeme studija u Münchenu izlagao, a prije toga i obilazio međunarodne izložbe u münchenskom Glaspalastu te je tamo zasigurno stekao uvid u rad francuskih impresionista, ali i mnogobrojnih protagonista simbolizma koji su u Münchenu izlagali.⁴²⁵

Nedavno pronađena studija za ovu sliku⁴²⁶ u manjim galerijskim dimenzijama slobodnijeg je pristupa i još naglašenijeg kolorita zbog čega djeluje izrazito moderno odražavajući iznimne mogućnosti Medovićeve *métiera*.

4.2.2.1.3 Mato Celestin Medović, *Splitski sabor 925.*, 1897.

»Na tom saboru, koji je bio držan u splitskoj crkvi sv. Duje, a za vladanja prvog hrvatskog kralja Tomislava (925.) rješavala su se različita crkvena pitanja, poimence pitanje neovisnosti biskupije u Ninu od splitskog biskupa, i pitanje bogoslužja na slavenskom jeziku. Popovi glagoljaši sa Grgurom, ninskim biskupom na čelu, bore se kao predstavnici narodne crkve s izaslanicima pape Ivana X. i s latinskim svećenstvom Dalmacije za svoja prava. No iako je Rim već bio primio pod svoje okrilje hrvatsku narodnu crkvu, bili su napori njenih predstavnika na ovom saboru uzaludni. Stvoreni su tu dalekosežni zaključci, po kojima ninski biskup ima biti podložan prvostolniku u Splitu, a služba Božja na narodnom jeziku imala se ukinuti. Povijesni događaj je ipak od velikog značenja, jer dokazuje da je Hrvatska već u ono doba bila uvažena europska država, kad su se o njoj sazivali tako veliki crkveni sabori. Povijesna je činjenica služila slikaru kao okosnica i podloga kod samog stvaranja.«⁴²⁷

Opis slike opet donosi *Prosvjeta* 1897. godine⁴²⁸ te u prigodi oleografskog umnažanja slike splitski kritičar i povjesničar Kerubin Šegvić godine 1900. piše:

»Na slici su prikazani u dubini na prijestolju kralj Tomislav, njemu z desna Grgur Ninski u pontifikalnom odijelu istočnog obreda; uz stup stoje knezovi Mihail Viščević Zahumski i Zaharia srpski, a u neposrednoj blizini kralja dvorski župan, buzdonoša i kraljev komornik. U

nasljednici Jelke Allazeta, Trst), *Zaruke sv. Katarine*, (nekoć u vl. Zbirke Dobromira Vajde i verzija u vlasništvu nasljednika Jelke Allazeta koja se nalazi u Biskupskom sjemeništu u Pazinu.)

⁴²⁵ Više o temi biti će u poglavlju o Mate Celestinu Medoviću i tragovima simbolizma u njegovu djelu.

⁴²⁶ Nalazi se izvan Hrvatske u privatnome vlasništvu u Švicarskoj.

⁴²⁷ Vladislav Kušan, *Likovna djela u zgradi Ministarstva*, 1942., str. 14.

⁴²⁸ -, »Najnovija slika Celestina Medovića«, *Prosvjeta*, 5(1897.), str. 31.

blizini Grgura sjede dva starija svećenika glagoljaša, a iza njih hrvatsko plemstvo (Kačići, Kukare, Svačići, Čudomirići, Mogrovići i Šubići). Uz desni rub slike svećenik kojemu se samo djelomice vidi lice je Ivan, nadbiskup splitski, a dva lika što razgovaraju u prednjem planu su Zahumski opat i zaderski biskup Firmin. Papini legati stoje; Leon Prenestinski u pontifikalnom ornatu, a Ivan iz Ancone je onaj zamišljeni lik u crnoj reverendi.«⁴²⁹

Jedna od sačuvanih studija⁴³⁰ svjedoči o tome da su Medoviću kao modeli poslužili sumještani s Pelješca.⁴³¹ Ovaj će podatak približiti duhovno ozračje hrvatske moderne bečkoj, jer upravo taktika podmetanja *suvremenih glava* pod likove iz nacionalne prošlosti govori o novoj građanskoj samosvijesti (*sehen und gesehen werden*)⁴³², koja je svojstvena društvima s aktivnim građanskim slojem.⁴³³ Čovjek iz stvarnosti postaje protagonist povijesnih zbivanja i to ga stavlja u središte umjetnikova, ali i promatračeva interesa. Biti prepoznat na slici javne namjene, tada je (kao i danas) bila stvar prestiža, a to je opet početak modernoga doba i temeljne opsesije čovjekova postojanja – vlastite identifikacije i traga u trajanju.

Različite su kritičke rasprave vođene u smislu narativnih strategija i anakronizama kojima se Medović (kao uostalom i Bukovac na slici *Dubravka*) služio na slici. Najviše je polemika izazvao papinski legat Ivan iz Ancone u elegantnoj crnoj, ali suvremenoj mantiji / reverendi, koji zapravo ima portretne karakteristike Medovića,⁴³⁴ ali postaranog, prosjede i proćelave

⁴²⁹ Opis iz: Ch.(erubin) Šegvić, »*Opis slike Sabor kralja Tomislava držan u Spljetu god 925, Zagreb*«, 1900. preuzet iz Vera Kružić Uchytel, *Mato Celestin Medović*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1878., str. 143.

⁴³⁰ Poznate su *Studija Grgura Ninskog za Splitski sabor* iz Galerije umjetnina Split; *Studija kralja za Splitski sabor*, *Studija paža za Splitski sabor* obje u vlasništvu Umjetničke galerije Sarajevo; te predmetna *Studija za Splitski sabor* tj. *Portret Joza (Josipa) Orebića* danas u Pomorskom muzeju Orebić gdje je Medović portretirao svoga sumještana ne bi li ga ovjekovječio na toj svečanoj kompoziciji.

⁴³¹ O važnosti ove slike koja je kao i slika *Dolazak Hrvata* oleografski umnožena svjedoči i sličnost Medovićeve Grgura Ninskog u oratorskoj pozi uzdignutog prsta s Meštrovićevim spomenikom Grguru Ninskom u Splitu iz 1929. godine, dakle više od dva desetljeća kasnije. Vrlo slična poza i promišljanje geste i draperije te stava cijele figure govori u prilog da je Medović ostvario svojevrsni tipski predložak ovoga biskupa, koji se po svoj prilici i Meštroviću urezao u pamćenje te ga je kipar donekle ponovio u pozi na svom značajnom spomeniku.

⁴³² Naziv poglavlja u knjizi Ralph Gleis (ur.), *Hans Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, Wien Museum, Prestel Verlag München, 2011., str.162

⁴³³ Na svojim je historijskim kompozicijama Hans Makart često portretirao suvremenike, poput primjerice supruge Amalie Makart čiji je lik poslužio kao predložak Catherine Cornaro na slici *Venecija odaje počast Catherine Cornaro*, dok su aktovi na slici *Ulazak Karla V. u Antwerpen*, 1875./1876. – 1878. u stvari portreti dama iz bečkog visokog društva. Vrhunac ovog postupka Klimtova je slika *Auditorijum starog Burgtheatera*, 1888. na kojoj je ovaj umjetnik ovjekovječio sve uvažene građane Beča. Kod nas se tradicija portretnog transponiranja u suvremene fizionomije nastavila na Bukovčevu svečanom zastoru za Hrvatsko narodno kazalište pa sve do velike slike u čitaonici tadašnje Kraljevske nacionalne sveučilišne knjižnice u Zagrebu *Razvitak hrvatske kulture*, 1913. na kojoj su uz mnoge polemike ovjekovječeni svi važniji znanstvenici, umjetnici, književnici ali i suvremenici.

⁴³⁴ Prema Kružić Uchytel ne, jer je u to vrijeme Medović izgledao mlađe, o čemu svjedoči Bukovčev portret Medovića u ateljeru (1896.). Prema podatku iz teksta u katalogu Medovićeve izložbe od 2. do 30. travnja 1939. godine u Domu likovnih umjetnosti kralja Petra I., a koju je priredilo Društvo umjetnosti (ur. Joza Kljaković i Dragutin Tadijanović), str. 19. »papinski poslanik u crnom haveloku iz XIX st. jest Medovićeve autportrete«. Smatram da je, sklon enigmatičnosti i zamkama, Medović i sam sebe portretirao kao svojevrsni anakronizam u odnosu na prošlost (kao lik koji nosi odjeću 19. stoljeća u 10. stoljeću), ali i sadašnjost (kao šezdesetogodišnjaka

glave duboko zadubljenog u misli. Upravo taj zamišljeni lik izdvojena je pojava u uskomešanoj kompoziciji svećeničkih skupina, hrvatskoga plemstva, biskupa u oratorskoj pozi, svećenika glagoljaša i latinskog svećenstva. *Misleći lik* autorova je poanta slike kojom sugerira nadmoć duhovnoga nad materijalnim, mira i kontemplacije nad nemirom i akcijom.

4.2.2.1.4 Mato Celestin Medović, *Dolazak Hrvata*, 1903.

»Slikar je tu prikazao čas, kad stari Hrvati, u prvoj četvrtini sedmog vijeka, nakon dugog lutanja stižu u svoju novu domovinu i prvi put ugledaju Jadransko more... Prvi redovi hrvatskog naroda dolaze iznenada na obalu mora i zastaju, očarani neviđenim i neslućenim ljepotama. prizor razlivenih voda, koji je osvijetljen rujem sunčevog zalaza, pun blještavila u odsjeva, izaziva u srcu naroda zanose, ushite i usklrike. Ljudi razdragani ljepotom, padaju na koljena, pružaju ruke k nebu, klanjaju se pred tim nepoznatim i divnim čudom, što pred njima šumi, leluja se i pjeni. Poglavica na konju u srednjem planu slike raširio je ruke, kao da želi obuhvatiti njima cijeli vidik i kao da hoće reći: evo, ovaj kraj pripada nama! U prednjem dijelu slike tri lika, koji živo raspravljaju, od izvanredne su impresivnosti i uvjerljivosti.«⁴³⁵

Autor teksta o slici *Dolazak Hrvata* u *Vienacu* iz 1903. navodi djelo Josipa Franje Mückea bazirano na tekstu *O upravljanju carstvom (De administrando imperio)* Konstantina Porfirogeneta.⁴³⁶

»Jedno pleme Hrvata pod vodstvom petero braće (Klukas, Lovel, Kosenjec, Muhlo i Hrvat) i dviju sestara (Tuga i Vuga) podjoše sa sjevera prema jugu, da si nadju novu domovinu. Dodjoše u Dalmaciju.«⁴³⁷ Medović prikazuje dolazak Hrvata nešto kasnije. »Junački Hrvati uslijed dugoga puta i krvavog boja izmučeni dodjoše na obronak jednog brda i zapazili more, što još njihove oči nisu vidjele. Medoviću je pošao za rukom onaj dojam, što ga prvi put na čovjeka čini more. Narod se zanijeo kao da je zaboravio sve tegobe i sve jade. Eto ovdje je na meti, na kraju odakle će se razviti njegova buduća kopnena i pomorska sila, ugled njegova kraljevstva i njegovih vladara. I narod pada na koljena i hvale i molitve i svete pjesme pjeva svojoj Živani, svojem Svetovidu, i bogu bogova Perunu kao što Vidrić pjeva:

»Tvoj pjesnik kralj od kraljeva

U nebo upire slijepe oči

u godini kada je u stvari imao tek 40.). Gotovo svaka slika Odjela za Bogoštovlje i nastavu sadrži skriveni komentar umjetnika.

⁴³⁵ Vladislav Kušan, *Likovna djela...*, 1942., str.12. – 13.

⁴³⁶ -, Fra Celestin Medović: »Dolazak Hrvata«, u: *Vienac*, 35(1903.), str. 588. – 589.

⁴³⁷ isto, str. 589.

I divnu ti pjesmu pjeva.«

U obiteljskoj ostavštini,⁴³⁸ u Galeriji umjetnina u Splitu te u Hrvatskom povijesnom muzeju u Zagrebu sačuvane su studije za ovu kompoziciju. Ona u splitskoj Galeriji umjetnina (*Skica za Dolazak Hrvata*, 1901. – 1903.) tipična je studija u manjim dimenzijama za veću kompoziciju na način dedukcije. Studija u u Hrvatskom povijesnom muzeju u malom pravokutnom formatu predstavlja isječak krajolika, i to horizonta u času zalaska sunca. Međutim, studija sačuvana u obiteljskoj ostavštini izrazito je simbolističke prirode koja na mnogo moderniji način od originalne verzije prikazuje prizor dolaska Hrvata na obale Jadrana (kat. 221). Podijeljena na dva horizontalna polja: donje kopno s morem i gornje nebo, sa štafažno naznačenim konjanicima što zastali su na obali koja se stapa s morem. Apstrahirajući detalje Medović će ostvariti simbolistički ekvivalent historijsko realističnom prizoru u konačnoj verziji slike. Simplificirajuća prostorna organizacija, krepuskularna atmosfera nostalgije i melankolije kojima odiše slika evidentne su simbolističke značajke. Medovićeva je slika iznimno bliska djelu Franza von Stucka, *Jesenje večer* iz 1893. godine (sl. br. 1), dakle u vrijeme kada se naš slikar nalazi na posljednjoj godini Akademije u Münchenu te će iste godine, nakon završne izložbe na Akademiji, srebrnom medaljom odlikovani *Bakanal*⁴³⁹ izložiti u Glaspalastu.⁴⁴⁰ Pretražujući kataloge međunarodnih izložaba u Glaspalastu početkom devedesetih godina 19. stoljeća steći ćemo uvid u aktualnost i relevantnost izložaka u dijapazonu od francuskog impresionizma, preko historijskog slikarstva, sve do belgijskog pa čak i nizozemskog simbolizma te bez zadržke možemo zaključiti da se Medović mogao napajati vrelima europske moderne umjetnosti.

Zahtijevajući historijsku akribiju Kršnjavi će britko komentirati Medovićevu ostvarenu zamisao pri čemu likove na slici i njihovu karakterizaciju komentira kao »...čopor kopnenih barbara (koji op. aut.) predstavlja pokorene Indijance na čelu s konkvistadorom, koji na obali velikog oceana obožavaju sunce.«⁴⁴¹

Tek će četvrtu kompoziciju po redu koju Medović radi za Odjel umjetnik promišljati simbolistički. To je vrijeme njegovih početaka vezanih uz krajolik prožet snažnom atmosferom pri čemu priroda odražava meditativna duhovna stanja karakteristične ugodajne lirike dalmatinskih sutona ili zora pri rađanju ili umiranju dana, kada sve miruje i počiva

⁴³⁸ Vlasništvo Nikole Medovića iz Kune na Pelješcu.

⁴³⁹ Medalja je sačuvana u obiteljskoj ostavštini kod ogranka obitelji Vedrana Smokvine, Pelješac

⁴⁴⁰ U katalogu izložbe u kojem je među mnogim djelima i Medovićev *Bakanal* (*Bacchusfest zur Zeit der Christenverfolgung under Nero*) zaveden pod rednim kataloškim brojem 1006 zaslužio reprodukciju, nalaze se i brojna velika imena europske umjetnosti poput Fernanda Khnopffa, Jana Thooropa, Mihalya Munkácsya, Paje Jovanovića i Lawrencea Alme - Tademe.

⁴⁴¹ Kršnjavi, Izidor. »Proljetna izložba umjetnina«, u: *Narodne novine*, 1901., 11. svibnja 1901., str.1.; 15. svibnja 1901., str.1.; 18. svibnja 1901. str.1.; 23. svibnja 1901., str. 1.; 24. svibnja 1901., str. 1

(*Stimmung*).⁴⁴² Tvrdeći da u komponiranju *Dolaska Hrvata* nije bilo kolebanja, Kružić Uchytíl odbacuje mogućnost da je prvotni zamišljaj bila kompozicija mnogo apstraktnije prezentacije, na što ukazuje studija iz vlasništva Nikole Medovića.⁴⁴³ Zamišljena u horizontalnom formatu doista ne odgovara zadanom formatu Zlatne dvorane, no važnije je da su teme iz nacionalne prošlosti, svojim značajem i monumentalnošću naše umjetnike potaknule na dublje promišljanje i zadiranje iza predmetne deskripcije, vodeći ih od opisa ka apstrahiranju i simbolici.

4.2.2.1.5 Mato Celestin Medović, *Krunidba kralja Ladislava Napuljskog 1403.*, 1905.

Opis povijesnog događaja doznajemo iz Kušanovog opisa u knjizi o Odjelu:

»Posljednja velika historijska slika svečane dvorane prikazuje krunidbenu svečanost koja se zbila tri stotine i jednu godinu poslije nagodbe s Kolomanom. Petoga kolovoza 1403. godine okrunio je u zadarskoj stolnoj crkvi nadbiskup ostrogonski Ivan Kanižaj kralja Ladislava Napuljskog za kralja hrvatskog i ugarskog. To je bilo u doba sveopćeg nemira u hrvatskim i ugarskim zemljama, kad su se oblikovale dvije stranke, pristaše Sigismunda i Ladislava. Dok se Sigismund svrgnut s prijestolja i oslabljen sklonio u Češku, obavilo se spomenuto krunisanje...«⁴⁴⁴ Slika prikazuje nepobitan povijesni događaj i s točno poznatim datumom: Krunidbu Ladislava Napuljskog, protukralja Žigmunda Luksemburškog u Zadru 5. kolovoza 1403. godine od strane ostrogonskog nadbiskupa Ivana Kanižaja. Bila je to jedna od posljednjih krunidba na hrvatskom tlu te se odabirom ove teme željela naglasiti cjelovitost Trojedne Kraljevine Dalmacije, Hrvatske i Slavonije.

Tu je temu Kršnjavi smatrao izrazito nesretnim izborom, jer je jedini Ladislavov značajan potez bila upravo prodaja Dalmacije Mlečanima.⁴⁴⁵

⁴⁴² U najnovijim teorijskim evaluacijama pokreta *Stimmung / the Mood* je relevantan element koji indicira simbolistički pristup krajoliku čije morfološke karakteristike korespondiraju s unutrašnjim stanjem umjetnika. (više u: Kerstin Thomas (ur.), *Stimmung: Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010.)

⁴⁴³ Vera Kružić Uchytíl, *Mato Celestin Medović 1857. – 1920.*, 1978., str. 72.

⁴⁴⁴ Vladislav Kušan, *Likovna djela u zgradi Ministarstva*, 1942., str. 17

⁴⁴⁵ Mišljenje povjesničarke Mire Kolar-Dimitrijević da je na slici umjesto *Krunjenja Ladislava Napuljskog* prikazana *Krunidba Vladislava Jagelovića* – u prisutnosti kraljice Elizabete, kćeri češkoga kralja Žigmunda Luksemburškog koji je i ugarsko-hrvatski kralj (1387.–1437.) – i Marije, kćeri Ludovika Anžuvina, koja je bila žena Albrehta Habsburškog i s njim imala sina Ladislava Postuma (Posmrče), prikazana na slici u liku paža teško je održivo obzirom da već u vrijeme nastanka slike izlaze opisi Medovićeve kompozicije. a djelo je i katalogizirano u katalogu izložbe Otona Ivekovića i Mate Celestina Medovića u Umjetničkom paviljonu 1901. godine. Povjesničarka će svoju tvrdnju potkrijepiti na slijedeći način: »On je došao na prijestolje kao Ladislav V. i vladao je od 1444. do 1457. Tom je slikom Kršnjavi lukavo i tajnovito riješio problem prijelaza hrvatske krunice od Anžuvina i Jagelovića na Habsburgovce. Bilo je to u mutnom i burnom vremenu velikih borbi za vlast u Hrvatskoj, Slavoniji, Dalmaciji i Bosni, koje su onemogućavale pripremu za uspješnu borbu protiv Osmanlija koji su već osvojili Srbiju. To doba velikih smutnji i borbe za vlast nazivano je i dobom propadanja... Gotovo je posve sigurno da je na slici prikazano krunjenje poljskoga kralja Vladislava Jagelovića 1440. godine u

U formalno-tehničkom smislu slika se razlikuje od drugih u tretiranju površine u dijapazonu od mat plošnog namaza boje do debljih *impasta* na najsvjetlijim dijelovima slike. Slika je raskošna prezentacija ostvarena kontrastima zasićenih (burgundski crvene, ravenatski zlatne) i pastelnih boja (tamno modrog kobalta, violetne, zelene boje graška), ali i nježnih pastelnih tonova manirističke rezonancije koje podsjećaju na autore talijanskog manirizma (Pontormo, *Posjete*, 1514. – 1515. u St. Anunziata, Firenza) sa začudnim *goyesknim* žutim akcentom (usp. Francisco Goya, *Suncobran*, 1777.). Medović kao da je u djelo utkao sve svoje znanje i poznavanje likovne tradicije. Pod velikim uplivom Bukovčeva slikarstva ostvario je dekorativno djelo iznimnoga sklada te je povijesni događaj pretvorio u žanr prizor na kojem su u fokusu više portreti koji su individualizirani likovima Medovićevih suvremenika i samog umjetnika kao i sav renesansni akcesorij, ceremonijalni *rekvizitorij* i dvorski *mise en scene*, no značaj povijesnoga čina. U ovome djelu također su ovjekovječeni Medović i njegovi suvremenici. Slikar je sebe otjelovio u liku svećenika u zlatnoj dalmatici, svojevrsnom očištu slike, dok je kolegu Roberta Frangeša Mihanovića portretirao u liku kralja Ladislava. Zanimljivo jest, a što ovog svećenika u miru prisposobljuje *Mahler-fürstu* (slikarskom vojvodi) Makartu, da je u liku kraljeve sestre sačuvan jedan od najljepših portreta onodobne *femme fragile* glumice Ljerke Šram.

Crvenokosa je žena u prednjem planu slike, prema autorici Medovićeve monografije Veri Kružić Uchytel »idejno središte slike ujedno i najveća likovna vrijednost.«⁴⁴⁶ Prilikom istraživanja obavljenog za izložbu *Izazov moderne. Zagreb – Beč oo 1900.* identificiran je identitet lika što se navodi i u katalogu izložbe:

»Crvenokosa ljepotica u prednjem planu *Krunjenja Ladislava Napuljskog* upravo je Ljerka pl. Šram, doznajemo iz jednog članka objavljenog u *Prosvjeti* 1914. u povodu jubileja neprežaljene, prerano umrle ljubimice zagrebačke kazališne publike.⁴⁴⁷ Poput Bečanke Alme Mahler čije su ljepota i inteligencija zadivile mnoge ključne aktere bečke moderne⁴⁴⁸ i miljenica hrvatske publike glumica Ljerka Šram inspirirala je mnoge domaće umjetnike. Cijeli ju je život

prisutnosti kraljice Elizabete, Žigmundove kćeri i žene Albrehta Habsburškog, a u duhu dogovora da poslije smrti Vladislava Jagelovića prijestolje prijeđe Habsburgovcima tj. Ladislavu Postumu. Na to upućuje lik Elizabete s krunom na glavi i lik dječaka sa žezlom. Elizabeta je na slici u prvom planu, što ne bi bilo da nije vladarica koja sugerira da će hrvatsko-ugarska kruna opet pripasti Habsburgovcima. Nema nikakva smisla, a Medović vjerojatno ne bi ni htio oslikati luksuzno i blještavo krunidbu Ladislava Napuljskog Anžuvince, koji je sa svojim pristašama zaposjeo Primorje i okrunio se hrvatsko-ugarskim kraljem.« Mira Kolar-Dimitrijević, »Izidor Kršnjavi i simbolika zagrebačke Zlatne dvorane«, u: *Kolo*, br. 5, 2013.

⁴⁴⁶ Vera Kružić Uchytel, Mate Celestin Medović..., 1978., str.105

⁴⁴⁷ -, »Ljerka pl. Šram«, *Prosvjeta*, Zagreb, 4 (1914.), str. 81.

⁴⁴⁸ Alma rođ. Schindler, kćer poznatog austrijskog slikara Emila Jacoba Schindlera čija se majka po očevoj smrti udala za slikara bečke moderne Karla Molla bila je supruga Gustava Mahlera, Waltera Gropiusa te novelista Franza Werfela. Svojom je osebnom ličnošću inspirirala slikare Gustava Klimta te Oskara Kokoschku. Podaci iz: Françoise Giroud (Fransoaz Žiru), *Alma Maler ili Umetnost zavođenja*, Sarajevo: Svjetlost, 1988.

obožavao Milivoj Dežman zagrebački liječnik i književnik, svojevrsni glasnogovornik zagrebačke moderne.«⁴⁴⁹

4.2.2.1.6 Oton Iveković, *Poljubac mira hrvatskih velmoža kralju Kolomanu*, 1906.

Slika prikazuje odnos Hrvatske i Ugarske kao dva ravnopravna naroda kroz prizor na obali Drave 1102. godine kada kralj Koloman, s krunom sv. Stjepana na glavi, sklapa sporazum s predstavnicima hrvatskih plemena (Šubići, Gušići, Babonići, Krčki, Nelipići) predvođenima predstavnikom plemena Kačića. U prikazu lika kralja Kolomana uočavamo da se Iveković držao povijesnih izvora te je kralja prikazao s grbom na leđima i slijepim na jedno oko. On okružen svojim doglavnicima pristupa Kačiću da se s njim izljubi u znak mira. Ogrnut je krunidbenim plaštem koji je Iveković naslikao prema stvarnom povijesnom ruhu iz Riznice zagrebačke katedrale. Na sjekiru je naslonjen velmoža Gušić, mrki Šubić ponosno gleda u kralja, držeći u desnoj ruci mač, a u lijevoj šljem urešen crveno-crnim nojevim perjem. Krčki knez drži hrvatski barjak. Posebno je lijep krajolik u pozadini gdje protječe Drava i spušta se polumrak, dok se nebom valjaju teški oblaci nagoviještajući oluju.

4.2.2.1.7 Mato Celestin Medović, *Zaruke kralja Zvonimira s Jelenom Lijepom sestrom ugarskoga kralja Ladislava*, 1907.

Slika (sl. 2) prikazuje sklapanje zaruka hrvatskoga kralja Zvonimira s ugarskom princezom Jelenom Lijepom čime je stvorena rodbinska veza na temelju koje ugarska dinastija Arpadovića polaže pravo na hrvatsku krunu. Jelenin je brat Ladislav nakon Zvonimirove smrti utemeljio zagrebačku biskupiju, čime se ističe i kulturna komponenta događaja. Za model Jeleni Lijepoj poslužila je Medovićeva učenica Zora Roman.

»Ova ženidba bila je za Hrvatsku sudbonosna, jer je njome položen temelj baštinskome pravu Arpadovaca na Hrvatsku i Dalmaciju. Sv. je Ladislav kao utemeljitelj zagrebačke biskupije za hrvatsku kulturu vrlo važna ličnost, scijenim, da i slika gdje on svoju sestru zaručuje s hrvatskim banom i poslije kraljem, pristajala u dvoranu zgrade za bogoštovlje i nastavu i slikovno bi ta slika dobro pristajala naspram krunidbe Vladislava Napuljskog.«⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Petra Vugrinec, »Hrvatski salon i bečka secesija: Slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900.« u: *Izazov moderne. Zagreb – Beč oko 1900.*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovičevi dvori 9.2.-7.5.2017., (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Zagreb, Galerija Klovičevi dvori, 2017., str. 91.

⁴⁵⁰ Iso Kršnjavi, *Promemorija Zemaljskoj vladi, od 27. travnja 1905.* prema: Olga Maruševski, Iso Kršnjavi. *Kultura i politika*, 2002., str. 176.

Slika je raskošna inscenacija dvorske ceremonije na kojoj je Medović pokazao svu raskoš metiéra. Upravo apostrofiranje dekoracije raznovrsnim materijalima od mramora, baršuna, svile, orijentalnih tepiha i srednjevjekovnih mozaika povjesni će događaj staviti u drugi plan, čime se slikarstvo oslobađa suhoparne deskriptivnosti. Lijepe figure žena, muškaraca i djece u duhu su tipologije Predrafaelita, što je osobito vidljivo u liku Jelene Lijepe. Akcesoarij cvijeća esteticistički je manifest u prvom planu. Iz posebnog kuta gledanja dim iz kadionice na način *tromp l'oil* djeluje poput lubanje. Ova će *holbainovska* reminiscencija⁴⁵¹ možda biti Medovićeva aluzija na tadašnju aktualnu političku situaciju i odnos s Mađarskom.

4.2.2.1.8 Bela Čikoš Sesija, *Pokrštenje Hrvata*, 1907.

Povijesni proces pokrštenja Hrvata u 9. stoljeću Bela Čikoš Sesija je prikazao kao jedinstven događaj, pripisan slavenskim apostolima sv. Ćirilu i Metodu. Odabirom teme namjeravao je prikazati trijumf kršćanstva nad poganstvom. Čikoš je za sliku, kao i za sve svoje historijske kompozicije, naslikao brojne prethodne studije.

»Zanimljivo je vidjeti kako ta slika nastaje. Tri je skice načinio prije no što je počeo u veliko izrađivati. Za svaku glavu na slici, za svaki komad odijela pravi studije u malom i u naravnoj veličini. neumoran, neutrudiv, živi samo za djelo.«⁴⁵²

Čikoš će prikazati dvije skupine kraj sv. Ćirila i Metoda pri pokrštavanju Hrvata. Jedna će skupina spokojno prihvaćati novu vjeroispovjest, dok će se skupina u prvom planu boriti protiv nje.

Dva su oprečna nazora na svijet iskazana u mirnoći kršćana i apostola sv. Ćirila i Metoda i uzbuđenja pogana. Vrijeme je to Čikoševe deklinacije i razdoblja traženja novog puta, jer je slika nastala skoro desetljeće nakon onih u Renesansnoj sobi.

4.2.2.1.9 Ivan Tišov, *Bogoštovlje*, 1893.

Simetričan prikaz Bogorodice s djetetom te anđelima koji muziciraju s desne strane i svetačkim likovima s lijeve smješteni su u pravokutni format s polukružnim istacima na kraćim stranama,

⁴⁵¹ Hans Holbein, *Ambasadori*, 1553.

⁴⁵² -, »Kod Bele Čikoša«, u: *Preporod*, Zagreb, 1(1898.), str. 185.

bogato ornamentiranim u stilu visoke renesanse.⁴⁵³ Raskošna misnica sveca okrenutog leđima s lijeve strane nastala je prema fotografiji Ivana Standla iz Riznice zagrebačke katedrale.⁴⁵⁴

Svece prepoznajemo prema atributima kao sv. Katarinu Aleksandrijsku, sv. Pavla i sv. Ambrozija. Tišov će ostvariti kompoziciju u stilu visoke renesanse kojom će dominirati ravnoteža i sklad.

4.2.2.1.10 Ivan Tišov, *Nastava*, 1894. – 1900.

Za razliku od *Bogoštovlja*, *Nastava* je dinamičnija u kompoziciji te se orijentalnim kostimima i *akcesoarijem* priklanja trendu orijentalizma koji prevladava pariškim Salonom, a narativnošću sižeja podsjeća na predrafaelitsko slikarstvo. Isus u središtu slike propovijeda i poučava, a skupinu oko njega čine muškarci, žene i dijete u raskošnim orijentalnim kostimima. Na stolu i ispred stola ansambli su *mrtvih priroda* na bijeloj tkanini ukrašenoj narančasto-crvenim prugama, što je također reminiscencija na Orijent. Ljepoti prizora pridonosi majstorski slikana skupina žena u haljinama pastelnih tonova na koje pada svjetlost.

4.2.2.1.11 Ivan Tišov, *Umjetnost*, 1896.

Alegoriju umjetnosti simboliziraju četiri mlade žene od kojih jedna prebire po žicama harfe, dok je ostale tri slušaju. Žene odjevene u efektne haljine puf rukava, nježnog tonaliteta, s poetičnim frizurama, jedno su od najdragocjenijih Tišovljevih slika u duhu engleskog slikarstva esteticizma (usp. djelo Frederica Leightona, *Flaming June / Plamteći lipanj*, 1895.). Naznaka glazbe dešava se kroz zvučnost prstiju, ali i nizanje sličnih likova s modifikacijom poze i gradacijom nijansi tkanina koje poput notne partiture grade muzikalnost lirskog prizora.

4.2.2.1.12 Ivan Tišov, *Znanost*, 1900.

Kompozicija *Znanosti*, koja je poput *Umjetnosti* smještena u manje pravokutno polje s polukružnim istacima na kraćim stranama sva je u opreci. Na prvi pogled uočit ćemo oštar rez po dijagonali kompozicije u opreci svjetla i mraka. U mraku je astrolog okružen raznim

⁴⁵³ »Profesor Rösler kod kojega je Tišov učio, William Unger i svi učitelji i učenici obrtne škole, hvalili su tu sliku, a profesorski zbor podijelio mu je, njemu i Frangešu, zlatnu nagradu.«, Iso Kršnjavi, *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti*, 1905., str. 266.

⁴⁵⁴ Pokušavajući naći stvarni predložak misnice iz Riznice došla sam do zaključka da bi se moglo raditi o *Pluvijalu* s prikazom *Silazak Duha svetoga* u kukuljici iz 17. stoljeća prema sličnosti kartuše, ali i s obzirom na činjenicu da se na njemu nalazi lik sv. Ambrozija (Riznica zagrebačke katedrale, inv. br. IKZH 323)

mjernim aparatima, lijeve ruke oslonjene na zemaljsku kuglu. Znanost će rasvijetliti viziju u liku žene koja podsjeća na Klimtove alegorijske figure s *Fakultetskih slika* koje su nastajale u isto vrijeme.

4.2.2.1.13 Ferdo Kovačević, *Alegorija*, 1894. – 1895.

U lođi na stropu nastaje *Alegorija* Ferde Kovačevića započeta u Beču, dovršena u Zagrebu 1894. – 1895. godine. U oblacima lebdi žena okružena puttima, od kojih jedan svira violinu. Paleta je prozirna prema uzoru na Tiepola i zidno slikarstvo Venecijanskih baroknih majstora.

4.2.2.1.14 Lođa – Vlaho Bukovac, *Živio Kralj*, 1896.

Na desnom je zidu kratko visjela Bukovčeva *Dubravka*, otkupljena od Ugarske vlade za Mađarsku nacionalnu galeriju na Milenijskoj izložbi u Budimpešti 1896. godine⁴⁵⁵

Zamijenjena je slikom *Živio Kralj* ili *Defile hrvatske mladeži* koja je izazvala brojne rasprave na relaciji Josip Juraj Strossmayer – Franjo Rački – Iso Kršnjavi i naposljetku Vlaho Bukovac.⁴⁵⁶

Prizor je poznat s fotografije na kojoj se uz kralja i cara Franju Josipa I. nalaze Iso Kršnjavi, ministar Desző Banffy i ban Khuen Héderváry. U prvom planu iz lijevog srednjeg dijela slike kreće se povorka djevojčica zabavljenih predmetom vlastitoga interesa, koje razgovaraju među sobom, poziraju fotografu ili umjetniku, osmjehuju se. Odjevene su u bijele svečane haljine s trobojnom lentom prebačenom preko ramena. U rukama drže košarice sa cvijećem, a na rukama imaju satenske rukavice. Iz desnog dijela slike u suprotnome smjeru od povorke s djevojčicama kreću se mladići odjeveni u šestinsku nošnju sa crnim *škrlacima*, limena glazba kojom ravna dirigent u crnom svečanom odjelu. Svi su okrenuti od promatrača. Sredinom slike kreće se

⁴⁵⁵ O razlozima otkupa, odnosno nezadovoljstvu ugarskih vlasti apoteozom Dubrovnika kao kolijevke hrvatske kulture vidi: Mira Kolar-Dimitrijević, »Izidor Kršnjavi i simbolika zagrebačke Zlatne dvorane«, u: *Kolo*, br. 5, 2013.

⁴⁵⁶ Početak te rasprave započinje još za vrijeme Bukovčeva života u Parizu, kada umjetnik dobiva vladinu narudžbu za izvedbu slike *Promicanje i unapređenje znanosti i umjetnosti u Hrvatskoj i Slavoniji za banovanja Dragutina grofa Khuena Hederváryja* predviđenu za Zlatnu dvoranu. Tako se Bukovac i prije no što se preselio u Zagreb našao u nezavidnoj situaciji morajući se odlučiti između odbijanja narudžbe i eventualnog gubitka drugih unosnih vladinih narudžbi i Strossmayerove naklonosti. Predsjednik Akademije dr. Franjo Rački nastojao je ublažiti Strossmayerovu reakciju na eventualnu Bukovčevu participaciju u glorifikaciji Héderváryjeve vladavine. Bukovac će prilikom dolaska u Zagreb u travnju 1893. godine odbiti naslikati spomentutu sliku, ali će veza s biskupom Strossmayerom trajno biti narušena. Rački će u ime Bukovca Kršnjaviju uputiti pismo u kojem odbija narudžbu, no već će iduće godine ovaj Bukovčev zagovornik umrijeti, čime će slikar izgubiti najzaslužniju osobu za povratak u Hrvatsku. Slika *Živio kralj* svojevrsno je kompromisno rješenje ranije epizode: Naslikat će je dvije godine kasnije također prema Kršnjavijevoj nakani. Korespondenciju dr. Franje Račkog, biskupa Strossmayera i Vlaha Bukovca kao i njihove međusobne odnose opisala je i kronološki popisala Vera Kružić Uchtyl, u: *Vlaho Bukovac*, 2005., str. 74. -80. i 306. – 307.

povorka mladih djevojaka odjevenih u bijele svečane haljine s puf rukavima koje bacaju cvijeće. Prva će upravo sklopiti ili razviti zastavu. Razigranim povorkama u dinamičnom kretanju kontrast je redovnica *Sestra Milosrdnica* iz obližnjeg samostana u Frankopanskoj ulici u Zagrebu, u sivom habitu, bijelog šlajera, dlanova pokrivenih ruhom i s krunicom za pasom u kontemplativnoj pognutoj pozi zaklonjena lica. Iznad svih svečana je skupina uglednika gotovo štafažno naznačena, no pažnju privlači i skupina muškaraca u frakovima sa cilindrima gdje prepoznajemo umjetnike Vlahu Bukovca, Matu Celestina Medovića, kapetana Kollera (kojega je Bukovac u to vrijeme portretirao, kao i Čikoš), te Ferdu Kovačevića krajnje desno do lika s cilindrom koji bi mogao biti Bela Čikoš Sesija. Iskričavost prizora, dinamika kompozicije koja na izniman način pokazuje vrevu svečanog zbivanja u pleneru, kako i odgovara majstoru slikanja na otvorenom, gdje svjetlo postaje ključna poveznica raznosmjernih prostornih planova dodatno pojačava vjetar ugrađen u sliku kroz lelujave zastave što okomito vise iznad glava velikodostojnika. Trobojnice i lente u crvenoj, bijeloj i plavoj boji Bukovčeva su subverzija nad političkim prizorom (apogejem Khuena) s kojim se nije slagao.

4.2.2.2 Renesansna soba Odjela za bogoštovlje i nastavu

Sjeverno od svečane dvorane nalazi se renesansna soba čiji su zidovi pokriveni hrastovim drvom na način »renesansnih lambrisa (uklada, op. aut.) s kasetama«. ⁴⁵⁷ Na zidovima se nalaze slike Bele Čikoša Sesije uklopljene u drvenu oplatu, uokvirene izrezbarenim pilastrima korintskih kapitela. U toj je sobi Kršnjavi zamislio djela inspirirana velikim imenima svjetske književnosti koja su obilježila epohu. Izbor motiva prepustio je Čikošu koji odabire klasike: Homera, Dantea, Shakespearea i Goethea.

4.2.2.2.1 Bela Čikoš Sesija, *Smrt Cezarova*, 1898.

Prizor (kat. 116) se odvija u Pompejevom kazalištu, gdje se bio sastao Senat, te su urotnici umorili Cezara zadavši mu dvadeset i tri rane. Cezar leži u vlastitoj krvi pod Pompejevim kipom. Uz njega je Antonije. Vojnička straža na ulazu zaustavlja radoznali narod.

Čikoševa inspiracija ne polazi od izvornog antičkog literarnog djela nego Shakespearove drame. Ne zanima ga simulacija povijesne zbilje, poput umjetnika iz Zlatne dvorane. Scenografija je maksimalno reducirana: tronožac, žarnice, prazne kamene klupe, podnožje Pompejeva kipa.

⁴⁵⁷ Vladislav Kušan, *Likovna djela u zgradi Ministarstva*, 1942., str. 23.

Statična horizontala mrtvoga tijela i vertikalna tugujućeg prijatelja osnovne su osovine drame postignute slikarskim sredstvima, a ne nagomilavanjem sadržajnih elemenata ili patetičnih gesti. Luminozni efekti sugeriraju kazališnu scenu, jer je riječ o dramskom djelu, a sumaglica kojom je obavijen prizor uzdiže ga na nivo nestvarnog. Stvaran povijesni događaj postaje simbolom prolaznosti i neizvjesnosti čovjekova života i sudbine. Politička urota aludira možda i na recentnu političku situaciju i zategnute odnose s Mađarima, s druge je strane znakovita i za Kršnjavijevu sudbinu kao odjelnog predstojnika.⁴⁵⁸

4.2.2.2.2 Bela Čikoš Sesija, *Odisej ubija prosce*, 1898.

Čikoš je za istoimeni crtež na bečkoj Akademiji dobio Fügerovu medalju za kompoziciju. Složenu kompozicijsku razradu ostvarenu u tehnici laviranog tuša Čikoš će u ulju pojednostavniti. Impresivna vještina *metiéra* na crtežu rezultirat će slobodnijim pandanom u ulju. Za razliku od kontrastiranja osvijetljenih i zasjenjenih volumena postignutih suverenim ovladavanjem laviranja tuša, u uljnoj varijanti nositelj su drame kompozicijske silnice pokrenutih tijela.

Odisej na povratku u Itaku nakon rata i desetogodišnjeg lutanja nailazi na »anarhičnu atmosferu zatrovanih međuljudskih odnosa, uvjetovanih atakom na vrijednosti do kojih je Odiseju najviše stalo. Sredina kojoj je nekad pripadao, znanci i prijatelji koji su ga poštivali, sada više ne računaju s njim, pa to izaziva njegov revolt, izljev neobuzdane strasti i navodi ga na surovi zločin.«⁴⁵⁹

Ova je dinamična kompozicija Čikoša zaokupljala još od studija. Na nekoliko slika obrađuje temu Penelope koja čeka muža da se vrati iz Trojanskog rata. Njegova je dugotrajna odsutnost privukla oko lijepa Penelope velik broj prosaca. Ona je pokušavala odgoditi svoju odluku, no iscrpivši sve obmane odluči da će uzeti za muža onoga tko napne Odisejev luk i pobjedi u gađanju. I dok prosoci uzalud pokušavaju izvršiti postavljeni zadatak, Odisej se u liku prosjaka vraća kući pa ugledavši komešanje natjecatelja oduzima luk i pogađa cilj te uz pomoć Telemaha i vjernih slugu poubija prosce.

Siže je razrađen kroz zbivanje koje je kompozicijski riješeno horizontalnom razradom dviju dinamičnih skupina – Odiseja, Telemaha i njegovih slugu s lijeve te prosaca s desne. U pastelnim tonovima s akcentima purpunoga plašta Odiseja i maslinasto zelenoga plašta čovjeka

⁴⁵⁸ Kršnjavi je naime bez obzira na bezrezervnu odanost pozivu Odjelnog predstojnika i nesvikadašnju produktivnost 1895. godine splotom nesretnih okolnosti relegiran s funkcije te je time poput Cezara postao tragičnim junakom hrvatske političke povijesti.

⁴⁵⁹ Vinko Zlamalik, *Bela Csikos Sesia*, Zagreb, 1984., str.133.

s kopljem što kleči ispred njega ova je skupina i koloristički dominantna napadnutim proscima u zagasitim zemljanim tonova. Vertikale i horizontale te dinamične dijagonale tijela u smrtnom udesu gradiraju stanja između života, akcije i smrti te statike. Pažljivo odabrani *mise en scene*, te akcesorij i naznake monolitnih stupova dočaravaju atmosferu dvora na Itaci. Zlamalik je ovo djelo tumačio kao Čikoševu »tendencioznu i misaonu emotivnu preokupaciju«⁴⁶⁰. Smatrao je da se Čikoš priklonio osvetničkom Odisejevu činu u kontekstu naelektrizirane političke klime, represije i intriga na političkome i društvenome polju. Čikoš je vjerojatno slikom želio izraziti indirektan protest i intimno negodovanje, međutim tema Odisejeve osvete opet je potaknuta izdajom koja će obilježiti i Kršnjavijevu opsesiju u godinama nakon umirovljenja. Činjenica da je u narudžbi ovih slika znatan Kršnjavijev udjel govori u prilog dvostrukoj simbolici simptomatičnoj za dvije biografije: mentora i umjetnika. S druge strane, ukoliko Čikoševu sliku *Penelopa* nastalu 1895. godine za *Milenijsku izložbu u Budimpešti* tumačimo kao alegoriju njegove žudnje za mladom suprugom Justinom u vrijeme razdvojenog života tijekom Čikoševog studija u Münchenu, kao što je to interpretirao već Vinko Zlamalik, logično je ovaj prizor tumačiti kao Čikoševu podsvjesnu bojazan i obračunavanje s imaginarnim udvaračima za vrijeme njegove odsutnosti.⁴⁶¹ Mladost umjetnikova mogla je podrazumijevati tu vrstu anksioznosti zbog dugotrajne odvojenosti od supruge. Time bi ova slika uključivala i jedan od preduvjeta za simbolističku analizu, koja uvijek polazi od konteksta nastalog djela. Na ovoj temi u svrhu ispune renesanse sobe radio je i Medović i to kompoziciju *Na Forumu*⁴⁶² koja će ostati nerealizirana, o čemu svjedoči tek manja verzija slike.

4.2.2.2.3. Bela Čikoš Sesija, *Walpurgina noć*, 1898.

Prizor je inspiriran epizodom *Klasične Walpurgine noći* iz drugog djela Goetheva *Fausta*.⁴⁶³ Na slici (kat. 117.) vidimo Mefista koji stoji među sfingama i promatra vještije kolo. U prostoru između lebdi svjetlosna staklena kugla – Homunkulus. Mefisto je odjeven u žarko crvenu togu. S lijeve i desne strane na kamenim postamentima sjede sfinge nježnih djevojačkih lica pokrivenih koprenom. Pomalo suzdržano promatraju kolo koje čini šest vitkih transparentnih prikaza što lebde u vjetrovitom vrtlogu ispred promatrača. Oblikovane sitnim iskričavim

⁴⁶⁰ isto, str. 133.

⁴⁶¹ isto, str. 105.

⁴⁶² Nekoć u vlasništvu Nikole Medovića, kasnije u privatnoj zbirci izvan Hrvatske, skica dimenzija 75 x 52 cm prikazuje tribune okupljene na Forumu podno brončanog konjaničkog kipa. Marko Antonije u oratorskoj pozi buni puk protiv Cezarovih ubojica. (Pismo Medovića – Kršnjavome, HDA, kutija 3)

⁴⁶³ Ova je slika nedavno ušla u selekciju izložbe *Arte & Magia. Il fascino dell' esoterismo in Europa*, Plazzo Roverella, 29. 9. 2018. – 27. 2. 2019., autor izložbe: Francesco Parisi, autorica kataloge jedinice u katalogu: Petra Vugrinec.

divizionizmom u nijansama modrih boja, doimaju se kao halucinacija. U prvom je planu jato ždralova. Izvor svjetlosti staklena je kugla što prikazuje Homunkulusa. Okružen je aureolom. Tu su još tri uljanice, tri plamička i dvije kadionice. Čikoš je uprizorio dio iz drugog dijela Goetheova spjeva, fantaziju *Klasične Walpurgine noći* koja se odigrava u grčkoj Tesaliji u kolovozu, viziju suprotnu Walpurginoj noći iz prvog djela *Fausta* što se odvija na vrhu Brocken mitske njemačke planine Harz. *Walpurgisnacht* je u njemačkim narodnim običajima noć između 30. travnja i 1. svibnja, a ime je dobila prema engleskoj svetici Walpurgi (8. st.). Toga se dana prema pučkoj predaji skupljaju i bludniče vještice i zli dusi. Na takvo vještičje sijelo koje se zbiva između mašte i zbilje Mefisto vodi Fausta kako bi iskusio punu slobodu spolnosti. Grafički tretman uljne površine te divizionizam vidljiv u igličastom rasteru svjetlosti Homunkulusa nov su Čikošev način koji će se pojaviti oko 1897. godine (*Pieta*, kat. 115). Mistika prizora, različiti stupnjevi pojavnosti te senzacije svjetlosnih efekata u noćnome prizoru bili su inspirativni umjetniku koji upravo u tom razdoblju kreće putovima simbolističkog promišljanja slikarstva. *Walpurgina noć* sublimira Goetheovu erudiciju te sadržajno odgovara didaktičnom karakteru koncepcije tadašnjeg Odjela za bogoštovlje i nastavu smještenog u Palači. Međutim, prosvjetiteljskoj ideji *Palače* Čikoš suprotstavlja mračnu viziju *Walpurgine noći* koja kroz složenu simboliku odražava upravo suprotno, tajnovite i tamne predjele čovjekova postojanja koje iskra spoznaje tek treba obasjati.

Ovo je prva slika Odjela na kojoj jasno uočavamo simbolističko ozračje postignuto tehnološkim i pikturalnim sredstvima te, kako se Kršnjavi izrazio, »tekućim i prozirnim bojama i oblicima«. Jasno je vidljiv eklekticizam u uporabi tehničkih postupaka slikanja na način postimpresionizma u promišljanju površine kao složene mreže raznobojnih poteza koje slici daju osnovni ton. Fluorescencija ili luminiscencija Homunkulusa aludira na onostranost njegove energije koja je različita od prirodne kako i priliči alkemijski stvorenom biću, umjetnoj inteligenciji.

Anton Jiroušek će u tekstu objavljenom u *Vijenju* iz 1910 godine zapisati:

»Da pojača mističko djelovanje same kompozicije, postavio je nekoliko ždralova, koji dolijeću k Mefistu, a na stepenicama po kojima se dolazi do sfinge nekoliko krijesnica – lualica (*Irrlichter*).«⁴⁶⁴

⁴⁶⁴ A. (Anton) J. (Jiroušek), «Bela Čikoš Sesia», u: *Vijenac*, 1(1923.), br. 26, str. 398. Autor će doduše Čikoševu sliku bazirati na 8. djelu Fausta i Walpurginoj noći na brdu Harz. U opisu slike almanaha *Hrvatskog salona* stoji: »Walpurgina noć: Iz drugog djela Goetheova *Fausta*. Goethe u svojoj klasičnoj Walpurginoj noći htio je prikazati kako se Faust sve više približava klasicizmu. Faust dolazi na Pharsalske poljane i pita za Helenu, dok ga Chiron ne odvede do proročice Manto. Klasična Walpurgina noć se smatra kao alegorija razvitka grčke umjetnosti. Čikoševa slika je iz drugog prizora na Gornjem Peneju gdje Mefisto ostaje sam u društvu Lamija koje igraju oko njega, on im udvara no kako koju uhvati, pretvori se ona u metlu itd. Na Čikoševoj slici detalji

Motiv *Irrlichter* preuzet je iz Goetheova teksta, a u likovnim umjetnostima pojavljuje se od razdoblja romantizma. Varljiva svjetla prema znanstvenom tumačenju nastaju u procesu propadanja organskih tvari životinjskog i biljnog porijekla u močvarama ili bioluminiscencijom kao svojstvom nekih životinja i biljaka. U narodnom vjerovanju *Irrlichter* su zavodljiva svjetla koja putnika mame da ih slijedi vodeći ga u propast ili smrt.⁴⁶⁵

Čikoš je uvrstivši ovaj fenomen u svoju sliku, pri čemu je on umjetnika privukao svojom svjetlosnom i kolorističkom atraktivnošću i intrigantnošću, pokazao izrazitu erudiciju i aktualnost. To će atmosfersko duhovno svjetlo izrazito začudne fluorescentne luminiscencije upotrijebiti i na jednoj od simbolistički najpregnatnijih slika *Pieta* (1897.).

4.2.2.2.4 Bela Čikoš Sesija, *Dante pred ulazom u Čistilište*, 1898.

Slika (kat. 118) prikazuje IX. pjevanje *Čistilišta* Danteove Boženstvene komedije, kada se pjesnik probudio pred ulazom u *Purgatorij*. Ovamo ga je donijela Lucija u kojoj je personificirana prosvjetiteljska *Milost Božja*. Dante opisuje vrata i vratara, a to je sam anđeo Božji s mačem u ruci. Noge drži na pragu od *alem* – kamena (dijamantnom postolju) simbolu tvrdog i sjajnog temelja Božje vjere. K njemu se dolazi preko tri stepenice. Najniža je bijela i ulaštena, što značenuje ispitivanje savjesti, druga je tmasto siva i popucana uzduž i poprijeko, što je čin pokore, a treća je crvena kao krv, što znači oprost omogućenu Isusovom krvlju. Dante moli ponizno na koljenima anđela da mu otvori vrata. Anđeo je prikazan u obliku nadnaravnog bića s astralnim tijelom⁴⁶⁶ koje je okruženo trakama svjetlosti što se preljevaju u duginim

Walpurgine noći su stegnute. Da rastumačimo detalje. Mefisto stoji među dvije sfinge i promatra Lamije koje oko njega plešu. U zraku kruže gavrani (!op. aut. – ne ždralovi). Pred Mefistom lebdi u zraku Homunkulus u svojoj staklenoj kućici sav u zelenom sjaju. Srednjovječni alkimisti držali su da se čovjek dade umjetno stvoriti pa su tako hipotetično biće nazvali Homunculus. Lamie i empuse su kao vampyri, koje mame mladiće da ih onda unište. Čikoševa slika ne odgovara tekstu, iz teksta su uzeti samo elementi.« *Hrvatski Salon*, Zagreb, 1898., str. 24.

⁴⁶⁵ 1903. Gustav Klimt također će se pozabaviti tom temom iz njemačkog pučkog praznovjerja na istoimenoj slici *Irrlichter* naslikanoj 1903. godine koja će u mnogome imati sličnosti sa Čikoševim djelom. Slika je bila izložena na izložbi *Izazov moderne*. Zagreb – Beč oko 1900. godine.

⁴⁶⁶ Kao nećak Osječkog gradskog senatora Petra Modestija (po majci Justini Modesti 1841. – 1928.) Čikoš je kao student izradio petnaestak crteža u kojima interpretira motive staroindijskog spjeva Kalidasove, *Sakuntale*, IV. ili V. stoljeće. Djelo o izgubljenom prstenu s motivom ljubavi između kralja Dushyante i *Sakuntale* je oduševilo romantične pjesnike: Schillera i Herdera, dok je Goethea inspiriralo za prolog *Fausta*. Sve navedeno možda je potaknulo Čikoša da predložak za lik anđela potraži u budističkom ili hinduističkom ikonografskom repertoaru. Više u: Dragan Damjanović, »Srednjoeuropski park posvećen mitološkoj indijskoj kraljici *Sakuntala* park u Osijeku«, u: *Metamorfoze mita. Mitologija u umjetnosti od srednjeg vijeka do moderne*, (Zbornik radova, Dani Cvita Fiskovića 2010.), (ur.) Joško Belamarić, Dino Milinović, Zagreb: Odsjek za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 2012. str. 149.-158.

bojama. Do Dantea je Virgilije čija prisutnost simbolizira činjenicu da ljudski razum vodi do ispovijedi i pokore«. ⁴⁶⁷

Tresić Pavičić u osvrtu na izložbu Hrvatskog salona Čikošu će predbaciti što se nije držao Dantea, smatrajući da mu je sloboda koju si je dozvolio pri slikanju Danteova djela »suvišna i pogibeljna«. Spominjući da je odabrani pasus jedan od najljepših iz cijele Danteove *Božanstvene komedije* objavljuje čak i stihove iz IX. pjevanja. ⁴⁶⁸ Čikoš je dodao još jednog anđela kojeg nema u tekstu te nije u potpunosti slijedio Danteovu složenu simboliku.

Iznimno znakovit odabir Danteovog djela odredit će čitavu struju kasnijih bavljenja *eshatološkim* temama i apokalipse. Kršnjavi je od 1874. pratio Danteovu topografiju Italije, preveo je *Božanstvenu komediju* u prozi s uvodima i razjašnjenjima o čemu će kasnije, a vezano uz Račkijevu dionicu Dantea, biti mnogo više riječi. Postupci slikanja sukladni su onima u Walurginoj noći pri čemu iskričava razrada tankim i odlučnim potezima kista pridonosi titravosti atmosfere te mistifikaciji prizora.

4.2.2.3 Zaključak prethodnih izlaganja

S Akademija pristigli mladi umjetnici još svježih dojmova prionuli su s velikim žarom na prve narudžbe ne bi li se što bolje predstavili u javnosti i predstavili sredini koja je do tada podržala tek nekoliko domaćih umjetnika poput Nikole Mašića, a prije njega Ferdu Quiquereza te još prije Vjekoslava Karasa. Status se umjetnika u periodu od samo jednog desetljeća promijenio. On više nije tek skromni izvršitelj naloga mecene ovisan o dobročinstvu, već postaje ravnopravni akter u kreaciji djela. U dnevnome tisku pratile su se gotovo sve faze nastanka djela za *Odjel*, pisalo se opširno o zbivanjima u atelijerima, dok su slike na izložbama privlačile mnoštvo gledatelja. Svojim monumentalnim dimenzijama i ceremonijalnim kompozicijama stvorile su relevantan kritički auditorij pri čemu je proces modernizacije mogao započeti, a umjetnički pravci eskalirati i bujati u svoj svojoj raznolikosti.

Obzirom da slike *Odjela za bogoštovlje* i nastavu u Zlatnoj dvorani i sobi *Odjelnog predstojnika* (Renesansnoj sobi) nastaju na temelju povijesnih ili književnih predložaka, u tisku se mnogo raspravljalo o postupcima transponiranja narativnih struktura u likovna djela i to na relaciji Iso Kršnjavi, Dušan Plavšić, Ante Tresić Pavičić te Mate Celestin Medović. Bukovčeva slika *Živio kralj* već je prilikom prvotne zamisli koja je trebala biti realizirana u vidu kompozicije koja će veličati vladavinu Khuena Hédervárya posijala korijenje međusobnog razdora u nabijenoj

⁴⁶⁷ Vinko Zlamalik, *Bela Csikos Sesia*, 1984., str. 141.

⁴⁶⁸ Ante Tresić Pavičić, »Konferenca dr. A. Tresić Pavičića: O izložbi hrvatskih umjetnika«, u: *Novi Vijek*, Zagreb, IV(1899), br. 12., str. 611. Prijepis predavanja održanog u sklopu izložbe Hrvatskog salona.

političkoj atmosferi na relaciji Franjo Rački, Josip Juraj Strossmayer te Izidor Kršnjavi i napose sam Vlaho Bukovac. I dok će Medović, Tresić Pavičić i Dušan Plavšić uglavnom braniti umjetnikovu slobodu u odabiru načina prikaza, Kršnjavi i konzervativnije struje negodovat će ograničavajući prostore slobode tradicionalnim pravilima. Tresić Pavičić će združivanje različitih vremenskih obilježja u slikarstvu odobravati zbog ograničenja nametnutih marginama slikarskog platna: »Na istom platnu u istom prizoru združeni ljudi, čiji je život i za četiri sto godina odijeljen jedan od drugoga vremenskim prostorom. Ali ako su anakronizmi dopušteni pjesnicima, tim više moraju da budu dopušteni slikarima, jer slikar raspolaže sa neizmjereno manje sredstava nego pjesnik. Pjesnik može da prikaže sve što um ljudski stvoriti i zamisliti može, sa svih strana, tokom više vremena, stvari najabstraktnije i najkonkretnije, a slikar je ograničen na mali prostor platna, na kojem mora da nariše u jedan sami tren neke radnje, i to sa jedne same strane. Za to slikar i zaslužuje veću slobodu umjetnosti i da tako rečem nenaravnosti jer nije naravno združiti ljude, koji su vremenom tako udaljeni.«⁴⁶⁹ Ipak, dalje u tekstu Tresić Pavičić će primijetiti kako ne bi bilo loše da je Bukovac grupirao suvremenika kraj suvremenika. Javna rasprava u tisku, kao i temeljiti izvještaji o narudžbama, nastanku i izlaganjima djela namijenjenih Odjelu svjedoče o važnosti percepcije zajedničke prošlosti ostvarene u likovnim djelima *Odjela* te njezine recepcije u javnosti. Objedinjavanjem najvažnijih isječaka povijesti jednoga naroda te njihovom selekcijom i hijerarhizacijom kao i vizualizacijom na zidovima *Odjela*, postao je vidljiv simbolički potencijal umjetnosti, njezina auto-identifikacijska kvaliteta. Umjetnici koji su participirali u ovom pothvatu rukovođenom vizionarskom idejom Kršnjavoga prva su generacija hrvatske moderne te će upravo u tome periodu, djelomice potaknuti i temeljitim pripremama, studiranjem teme te uživljavanjem u sadržajno polazište i formalnu realizaciju, krenuti putovima simbolističkog promišljanja djela. To je zahtijevalo njihovo mlado i poletno umjetničko biće, to je od njih očekivala sredina, u tim su sadržajima našli vrelište svojih ideja.

Vlaho Bukovac u Zagreb dolazi kao afirmirani slikar, sudionik i laureat pariškog Salona, s patronatom francuskih i engleskih naručitelja. U provinciji iz koje je ponikao te u koju se želio vratiti, svoj je autoritet morao pokazati na suverenoj tehničkoj perfekciji monumentalnih grupnih kompozicija. One su ne samo vizualno svjedočanstvo povijesnog događaja (*Živio kralj!*), alegorije veličine, sjaja i zamaha jednog naroda u određenom povijesnom trenutku (*Dubravka*), one su i repozitoriji portretnih zapisa Bukovčevih suvremenika pri čemu hijerarhija društvene ljestvice nije bila primarna u određivanju mjesta na slici. Na Bukovčevim slikama

⁴⁶⁹ Ante Tresić Pavičić, »Dvije slike Vlaha Bukovca«, u: *Prosvjeta*, Zagreb, 3 (1895.), str. 27.

ovladala je umjetnikova hijerarhija. Medović je slavu stekao *Bakanalom*, odlikovanim na Akademiji te zapaženim na izložbi u *Glaspalastu* uz brojna remek-djela danas vrlo zvučnih imena modernog slikarstva te na izložbi u Parizu, kada i sam umjetnik postaje član *Académie Contemporaine des arts, littérature et science*.⁴⁷⁰ Njegova je, međutim, osobna priroda samozatajnija od Bukovčeve. Za razliku od svog zemljaka, školovan je po samostanima Dalmacije i Italije te je zatraživši sekularizaciju diplomirao na Akademiji u Münchenu. Narudžbe u Zagrebu bile su Medoviću prilika za afirmacijom i osiguranjem životnih uvjeta. Izvršavao ih je korektno, studiozno se prihvativši deskripcije povijesnih događaja po uzoru na münchensku radnu rutinu naučenu na Akademiji, posebice u klasi Ludwiga Löffftza koji će naslijediti konzervativnu struju Karla Teodora von Pilotyja. Stoga Medovićeve slike predstavljaju akademsku struju za koju je Franjo Marković slijedeći Zimmermanovu formalističku estetiku rekao da je jedina valjana.⁴⁷¹

Unatoč formalnome pristupu temama iz nacionalne prošlosti, u Medovića ćemo uočiti proplamsaje idejnoga udublivanja i aluzivnog komponiranja te sugestivnoga simboliziranja, naročito u djelu *Dolazak Hrvata* koje je manje determinirano povijesnim činjenicama u odnosu na prizor *Splitskoga sabora* ili *Zaruka Zvonimira s Jelenom Lijepom*. Kontroverze koje su ionako uzbuđivale društvenu javnost, a vezane uz relevantnost povijesnog događaja za nacionalni boljitak zemlje (poput *Krunidbe Ladislava Napuljskog* koji je iznevjerio Hrvate i prodao Dalmaciju Mlečanima) bile su konotativno presnažne za mladog slikara koji je želio da ga prihvati zagrebačka sredina, da postane portretist aristokracije i građanstva ili slikar sakralnih narudžbi za crkve. Tek vrlo lukave digresije s naznakama subverzije u vidu vlastitih autoportreta, ili navodne *tromp l'oil* na jednoj od slika gdje se iz posebnog kuta gledanja nazire lubanja, simbol zla, smrti i razdora, možda Medovićeve komentar na pakt s Ugarima, Medovićeve su intimni bunt.⁴⁷² On će svoj simbolizam razvijati u krajolicima koji će postati velikom metaforom njegove ljubavi prema svijetu, životu i naposljetku rodnoj grudi. Naznaka te ideje u kojoj su priroda i čovjek u sinergiji skica je za *Dolazak Hrvata* u vlasništvu umjetnikovih nasljednika. Ona proviruje i na velikoj kompoziciji na kojoj jednu trećinu slike zauzima krajolik. U sredini su Slaveni, Hrvati koji se klanjaju suncu i zemlji ushićeni ljepotom krajolika. Nema nikakvoga kršćanskoga osjećaja na toj slici, već mnogo općenitijeg obrednog odnosa

⁴⁷⁰ Podatak iz Vera Kružić Uchytel, *Mate Celestin Medović*, 1978., str. 262

⁴⁷¹ Uočio je to već Lunaček u članku povodom Čikoševih šezdeset godina i retrospektive u toj prigodi: (»*Bela Csikos – Sesia. Retrospektivna izložba prigodom majstorove šezdesetogodišnjice*«, u: *Obzor*, Zagreb, 5. svibnja 1925., str. 4.) koji upravo Markovićevu kvalifikaciju Zimmermanove estetike tumači kao meritornu za taj period referirajući se na djelo Franje Markovića, *Razvoj i sustav obćenite estetike* koje se oslanja na estetske sustave Roberta Zimmermanna i Johanna Freidricha Herbarta čija je orijentacija formalistička.

⁴⁷² Optička iluzija vidljiva je iz određenog kuta gledanja kao rasplinuta lubanja na slici *Zaruke kralja Zvonimira* što je možda enigmatični simbol za mađarsku hegemoniju nad Hrvatskom.

čovjeka i prirode, koji iz zemlje nastaje, po zemlji živi i u nju se vraća. Zametak takvoga promišljanja 1903. godine vidimo na upravo toj slici.

Promatramo li svečanu Zlatnu dvoranu kao fazu u razvoju likovne umjetnosti i općenito Odjel kao vremenski slijed likovnih pravaca uočiti ćemo da su umjetnici kroz rad na Odjelu u relativno kratkom vremenu prošli sve likovne pravce od antičkog žanra na stubištu i u pompejanskoj sobi, koje će služiti kao identifikacijske točke sa zapadno europskom civilizacijom i njenim umjetničkim naslijeđem, preko historijskog idealizma i realizma u Zlatnoj dvorani gdje će se fokusirati na nacionalni identitet pa sve do univerzalne simbolike književnih tema znakovitih za unutrašnje dvojbe psihološkog čovjeka na pragu novoga doba. U tom je smislu Bela Čikoš Sesija ostvario prva simbolistička djela javno se deklariravši kao umjetnik ideje i propitivanja tajni ljudskoga postojanja onkraj realistične deskripcije iz prethodne sobe.⁴⁷³ Čikoš ne prenosi tekstove Homera, Dantea, Shakespearea i Goethea, on ih ne ilustrira, a njegove slike nisu *biblia pauperum*. One su interpretativne i univerzalne postajući mjestom zasebne hermeneutike. Zlamalik je u temeljitom djelu o ranom Čikoševu opusu, u nadahnutom i stručnom tekstu točno ustvrdio da su sve Čikoševe slike prožete smrću. Bila je ona, kao i mrak koji je vladao njegovim atelijerom napućenim urnama i lukijernama, preokupacija ovog samozatajnog umjetnika, koji će zbog širine svojeg intelektualnog obzorja postati duhovnim vođom prve umjetničke generacije. I dok je u *Odiseju koji ubija prosce* formalist (što ne čudi obzirom na velik upliv Akademije i mentora Kršnjavoga), u *Cezarovoj smrti* povijesni će događaj svesti na minimum, čime će isključivo kompozicijskim rješenjem i sižejnom redukcijom prizor svesti na život i smrt, a tema prolaznosti strujat će poput dimne koprene iz bakrene žarnice podno Pompejevih nogu.

U Danteu što *kuca na vrata Purgatorija* Čikoš će se vinuti u duhovne sfere i progovoriti univerzalnim jezikom bez moralističkog dociranja. Anđeo je zauzeo meditativnu pozu Bude, čiju je figuru ovaj umjetnik čuvao u atelijeru (Matko Peić). Virgilije je otjelotvoren kao Bogorodica, poništavajući spolnost u metafizičkom stanju. Kao pripadnik zagrobnoga svijeta, duha odvojena od tijela - njegove se rodne karakteristike dematerijaliziraju. Pokajnički zaronjen u dubinu duše na prvu se stubu od ulaštena kamena oslanja Dante, simbol čovjeka srednjega vijeka, misaoni amblem europskoga duha.

Kombiniranjem različitih slikarskih postupaka, udubljanjem u mogućnosti uljnog medija, kombiniranjem lazurnih namaza po uzoru na majstore talijanskog slikarstva 15. stoljeća (gdje je

⁴⁷³ Tonko Maroević, »Za psihom sliko!«, u: *Bela Csikos Sesia. Za psihom sliko. Retrospektiva*, katalog izložbe, (Zagreb, Umjetnički paviljon, 19. 1. – 11. 3. 2012.), (ur.) Radovan Vuković, Zagreb: Umjetnički paviljon, 2012., str. 71.

potez nevidljiv i stopljen u glatku površinu slike) s fakturama divizionizma u tankim, ali žustrim potezima kista, odnosno postupaka realizma i idealizma, stvarnosti i imaginacije Čikoš je već na ovoj slici i formalno uveo simbolizam. Jasnom diferencijacijom razina stvarnosti u rasponu od fizički prisutnog tijela Dantea s ovoga svijeta, prelaznog stadija Virgilija s onoga koji je nekoć bio materija i sasvim duhovne emanacije anđela Čikoš će simboliku prizora ostvariti slikarskim sredstvima⁴⁷⁴, a što i jest odlika simbolističkoga djela. Kršnjavi, Lunaček i Babić isticali su Čikoševu opsjednutost eksperimentiranjem u slikarskom mediju. Poput alkemičara nastojao je proniknuti u izvornost boje na način starih majstora. Čikoš je proveo godine samotnoga rada u atelijeru eksperimentirajući pigmentima (cinobera i karmina kako kaže Lunaček). Taj će alkemijski posao zasigurno rezultirati fluorescentnom bojom na Walpurginoj noći rječitim elementom Goetheova teksta, koji će njegova djela uvrstiti uz bok europskim primjerima simbolizma. Vjekovna preokupacija alkemičara u pokušajima stvaranja umjetnog života korespondiraju s postignućima suvremene znanosti s novim tadašnjim otkrićima u prirodnim znanostima, egzistencijalna pitanja o životu poslije života kao i o stvarnosti i prividu, svjesnom stanju jave i nesvjesnom sna, tipične su simbolističke preokupacije izražene na Čikoševoj *Walpurginoj noći*. Iz svega navedenog proizlazi da su Čikoševa djela u renesansnoj sobi značajan prilog hrvatskom simbolizmu, na što ukazuje sve češće uključivanje upravo ovih djela u suvremene izložbene preglede na međunarodnom planu tog i srodnih tematskih krugova. Literarizacija prošlosti (pri čemu historijske kompozicije ustupaju mjesto žanru), identifikacija kolektivne memorije te nacionalne pripadnosti kao simboličnih nositelja naroda težište je interesa prebacilo s forme na sadržaj u rasponu od konkretnih povijesnih događaja, pripovjedaka i legendi do arhetipskih i mitskih motivskih sklopova, a što je opet otvorilo putove simbolizmu. Propitivanjem granica stvarnosti i mašte, realnog i individualnog, obrtnog i umjetničkog stvorilo se kompleksno polje silnica kao plodno tlo duhovnome pravcu koji je dihotomiju sadržavao u sebi. Subverzivni u odnosu na očekivanja meritornih autoriteta poput Kršnjavija (u stvari jedine pozicije naspram umjetničke opozicije) i tradicionalne struje (Franje Markovića, Franje Kuhača i Gjura Arnoldta i dr.) mladi sve više osvajaju kulturni prostor obogaćujući vlastiti vokabular i sintaksu za uvođenje novoga pravca - simbolizma.

4.2.4 Glazbeni zavod

⁴⁷⁴ Dante će tako biti naslikan jasnim konturama, Virgilijev je lik već u prijelaznom stadiju s naglašenim iskričavim potezima raznih kolorističkih nijansi čije stapanje figuru čini nestvarnom, dok će na anđelima divizionistički postupak gradirati, a svjetlosnu vrijednost podići do maksimuma kako bi se dobio dojam privida i iluzije.

Prije no što je Bukovac izrazio želju da se vrati u Zagreb, Kršnjavi je odlučio odgojiti mladu generaciju umjetnika kojima je osigurao stipendije te ih štíćenički bodrio u nastojanjima da oformi likovnu scenu prema potrebama sredine, racionalno i s odgovornošću prema njihovim kasnijim životima. Jedan od prvih Kršnjavijevih štíćenika bio je Ivan Tišov, angažiran navodno, između ostalog, na oslikavanju zgrade Hrvatskog glazbenog zavoda u Gundulićevoj ulici u Zagrebu o čemu saznajemo iz teksta Tišovljeve retrospektive (Osijek, 1988.) Zdenka Tonkovića koji će navesti alegoriju *U slavu Lisinskog* nastalu za potrebe dekoriranja Glazbenog zavoda.⁴⁷⁵ Fotografska reprodukcija slike nalazi se u fotodokumentaciji Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu (sl. 3). Radi se o stropnoj kompoziciji koja prikazuje svojevrsnu apoteozu glazbene umjetnosti. Na slici su alegorijski likovi, muze, pjevači i svirači te iznad svih kompozitor Vatroslav Lisinski. Jelica Ambruš narudžbu za Glazbeni zavod potkrepljuje tekstom iz *Vienca* od 1892. godine.⁴⁷⁶ Materijalnih tragova Tišovljeva angažmana nema u Državnom arhivu u Zagrebu niti u dokumentaciji Hrvatskog glazbenog zavoda. Iz Teksta u *Viencu* ne doznajemo o Tišovljevom angažmanu, već samo primamo na znanje da je Tišov redakciji poslao studiju sukladnog sadržaja koja nije reproducirana uz tekst vijesti.⁴⁷⁷ Evidentno je jedino Tišovljevo bavljenje alegorijskim prikazima glazbe koje ćemo naći na nekim slikama i crtežima ranoga opusa ovog autora.

Tišovljeve studije na temu glazbe poznate su iz sačuvanih štafelajnih slika koje prikazuju ženske likove pri sviranju. To su *Djevojka s lutnjom* (oko 1892.) i *Muzika* (1892.).⁴⁷⁸ Daljnji Tišovljev angažman na alegorijskim likovima vezanima uz glazbu možemo vidjeti u reprodukcijama koje donosi *Nada* 1896. godine⁴⁷⁹ i to u studijama ugljenom za sliku *Bogoslovlje* u Odjelu za bogoštovlje i nastavu: *Pjevajući anđeli* (sačuvani u originalu, ulje na

⁴⁷⁵ Zdenko Tonković, »Uvod u Ivana Tišova«, u: Ivan Tišov 1870. – 1928., katalog izložbe, (Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1988.), Petar Goll (ur.), str. 12.

⁴⁷⁶ »Ivan Tišov, bivši učenik obrtne škole, a sada djak aust. muzeja u Beču, gdje se već treću godinu usavršuje kao dekorativni slikar, poslao nam je nedavno fotografski snimak jedne svoje vrlo uspjele radnje iz te struke. prikazuje alegoriju glazbe i pjevanja: u sredini slike lebdi krasan genij sklada, s desne strane Amor i Psihe ljube i pjevaju, s lijeve gudi Muza na guslama, a tik do nje stoji dječak. Mlad umjetnik, pun zanosu komu je dano slušati nebeske zvukove glazbe, da ih može na svom glazbenom nastroju prenositi među ljude. Radnja se odlikuje i izvornom zamisli i krasnom kompozicijom, te odaje lijep dar mladoga Hrvata, kojeg jamačno čeka lijepa budućnost, ako se ude svim marom i zanosom posvetio liepome zvanju.« iz »Glazbeni zavod«, *Vienac*, 24(1892.), str. 80., prema Jelica Ambruš, *Ivan Tišov*, katalog izložbe (ur. Jelica Ambruš, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, srpanj – kolovoz, 2005. i Galerija Klovićevi dvori, rujana, 2005.), Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, 2005., str. 13.

⁴⁷⁷ U dokumentaciji Državnog arhiva u Zagrebu o zgradi nisam našla podatke o uređenju interijera niti ih je dr. sc. Nada Bezić pronašla u dokumentaciji Hrvatskog glazbenog zavoda tako da ovu dionicu Ivana Tišova tek treba rekonstruirati i verificirati. Jedini izvorni podatak je tekst u *Viencu* iz 1902. koji u načelu donosi dva odvojena članka: prvi pod naslovom *Glazbeni Zavod* koji govori o prvoj učeničkoj produkciji u preustrojenom Zavodu. Ispod toga članka, ali ne nužno s njim u vezi vijest je o tome da je Tišov poslao novu radnju s temom alegorije i pjevanja. Nigdje nema spomena o Tišovljevom angažmanu na uređenju interijera.

⁴⁷⁸ vl: Zbirka Marijana Hanžekovića, Zagreb i Kolekcija Vugrinec, Varaždin

⁴⁷⁹ *Nada*, 2(1896), str. 448., 451., 452., 458.

papiru u Grafičkoj zbirci NSK), *Anđeo s guslama*, *Studije ruku prilikom sviranja* i *Alegorije glazbe*. Upravo posljednja navedena kompozicija *Alegorija glazbe* (objavljena u *Nadi* četiri godine nakon vijesti u *Viencu* koju nije pratila reprodukcija) odgovara deskripciji iz 1892. godine te bi prema izgledu i kompozicijskom rješenju mogla biti predložak za neku arhitektonsku dekoraciju. Prizor je to alegorije glazbe s Amorom, Psihom, genijem sklada i nadahnutim likom dječaka koji se spominju u tekstu. Likovi su smješteni u ambijent klasične arhitekture (fragment trijumfalnog luka s korintskim kapitelima i reljefima anđela koji ispunjavaju plohu iznad luka). Obzirom da se razlikuje od studija izvedenih evidentno zbog razrade teme Bogoštovlja, za potrebe dekoriranja stropa Zlatne dvorane, ova bi kompozicija mogla biti predložak za promišljanje unutrašnje dekoracije Glazbenog zavoda na kojem je Kršnjavi želio angažirati svoga štićenika, zemljaka iz Viškovaca kraj Đakova. Obje alegorije mogli bismo uvrstiti u protosymbolističko ozračje Zagreba koji u to vrijeme postaje moderno središte. Alegorijske kompozicije koje u formi stilskih amblema ovjekovječuju ključne segmente iz kulturno-umjetničke prošlosti podloga su za razvitak idejnoga slikarstva, koji se od stvarnosti udaljuje bježeći u prošlost i tražeći davno izgubljene vrijednosti. Tišov je bio Kršnjavijev štićenik čija se estetika formirala u akademskom ozračju nazarenskog slikarstva.⁴⁸⁰ Slijedeći stope Nazarenaca i njihovih suvremenijih sljedbenika, braće Seitz, ostvarit će svoja ponajbolja djela svjetovne te napose sakralne umjetnosti levitirajući najčešće između realizma i idealizma, koristeći se alegorizacijom i impresionističkom fakturom, najčešće slikajući u atelijeru *plener* prizore. Takav začudno eklektičan pristup biti će osnovom Tišovljeva slikarstva u kasnijim godinama, posebice pri razradi monumentalnih kompozicija za koje se specijalizirao.⁴⁸¹

4.2.5 Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu

Svečani zastor Hrvatskog narodnog kazališta izveo je Vlaho Bukovac, kako mu je prvotno bilo i obećano, i to prema odlučnom nastojanju prvog hrvatskog intendanta Stjepana Miletića, bez obzira na napore Isidora Kršnjavoga da se rad povjeri Ivanu Tišovu. Bukovac ga je zamislio u antičkom ambijentu gdje se odigrava alegorijski prizor s likovima iz nacionalne kulturne prošlosti. Podno trijema dorskoga hrama s kaneliranim stupovima lebde vile. Trabeacija je ukrašena obojenim triglifima i metopama friza na kojima su reljefno istaknuti maskeroni

⁴⁸⁰ Ivan Tišov odrastao je u vrijeme kada se gradila đakovačka katedrala, promatrajući slikarske radove Alexandra Maximilliana i Ludwiga Seitzta sljedbenike nazarenskog slikarstva.

⁴⁸¹ Primjerice slika *Dododole* nastala kao tema iz panslavenske mitologije prema običaju opisanom uz reprodukciju u *Vijencu*, 1(1910.), br. 6., str. 131. – 132. uz reprodukciju

komedije i tragedije. Elementi arhitekture dojmljivo su izvedeni te čine važan dio antičke opreme slike – zastora. Alegorijski likovi muza, lebdećih vila, satira, Pana i nimfe čine nestvarni dio prizora. Povorka Iliraca odjevena je u surke i svečanu odjeću. Glumci Adam Mandrović i Marija Ružička Strozzi dio su stvarnoga i nestvarnoga svijeta. Kostimirani su u antičku odjeću prozračnih tkanina i pastelnih boja. Bukovac je htio povući paralelu između duhovnoga ozračja nacionalne prošlosti i klasičnoga razdoblja Grčke, pri čemu je ambijent dočaran dorskim hramom kroz čiju se kolonadu naziru vedute Dubrovnika i Zagreba nalik Parnasu, mitskoj planini antičke Grčke, simboličnom domu poezije, književnosti i znanja. Nastanjuju je Orfej i Apolon, a na njezinim padinama žive muze. Jedna je muza obgrlila Gundulića koji je odjeven u grimiznu togu. Na stepenicama posutim cvijećem odmaraju se satir i nimfa, a Pan svira dvojnice. Uz lijevi rub slike i na desnome dijelu tronošci su sa žarnicama na kozjim nogama. Na samome početku hrvatske moderne to je djelo jasno naznačilo ideal i mjerilo prema kojem se trebala ravnati svaka estetska prosudba umjetnosti.

Slikarske radove na stropu gledališta izveo je bečki slikar i dekorater Alexander Demetrius Goltz (1857. – 1944.) kojega je angažirao Stjepan Miletić (1868. – 1908.), prvi intendant kazališta.⁴⁸² Na stropu foajea na prvome katu autor slika je Ivan Tišov. Iako su one aplicirane 1911. godine, nastale su 1905. Središnja slika prikazuje *Ulaz hrvatske drame u novo kazalište* dok lateralne prikazuju *Dubravku* i *Porina*, kao temeljno nacionalno dramsko i operno djelo. Zanimljivo je da se na središnjoj slici, koja funkcionira kao grupni portret osoba iz svijeta kazališta, književnosti, kulture i umjetnosti općenito, u pozadini nalazi zgrada Školskoga foruma i fragment arhitekture kazališta u imaginarnoj urbanističkoj razradi Tišova. Slika je svjedočanstvo tradicijske kulture, obiluje etnografskim motivima, narodnim nošnjama iz svih dijelova Hrvatske od Šestina do Konavala, povučemo li metaforičku geografsku liniju.

Zagrebački će izdavač oleografija Petar Nikolić 1909. godine naručiti repliku slike *Slavlje hrvatske kazališne umjetnosti* koju je Tišov naslikao u prigodi svečanog otvorenja Hrvatskog narodnog kazališta kao pandan Bukovčevu svečanom zastoru, a trebala je visjeti u Hrvatskome saboru.⁴⁸³ Slika je nastala kao spomen na 14. 10. 1895. kada je svečano otvoreno kazalište te će u prigodi njena repliciranja Milan Ogrizović 1909. napisati knjigu s ikonografskim tumačenjem.

⁴⁸² Alexander Demetrius Goltz (1857. – 1944.), učenik Aleksandera von Feuerbacha, radio je alegorijske kompozicije arkadijske atmosfere, a autor je zidnih dekoracija Državnih kazališta u Salzburgu, Wiesbadenu i u Rumunjskoj.

⁴⁸³ Petar Nikolić 1880. osnovao je poduzeće za tisak i skladište raznovrsnih umjetničkih slika sa sjedištem u Ilici 36 u Zagrebu te je u svojoj nakladi izdavao slike hrvatskih umjetnika: *Preporod hrvatske umjetnosti*, Vlahe Bukovca, *Petar Zrinski i Katarina na rastanku*, Otona Ivekovića, *Hercegovačko roblje*, Jaroslava Čermaka. Tvrtka se redovito oglašavala u domaćem tisku.

4.2.6 Slikarski radovi umjetnika na zidovima Kraljevske sveučilišne knjižnice – Robert Auer, Ivan Tišov, Vlaho Bukovac, Mirko Rački i ostali

Godine 1911. ban Nikola Tomašić donosi oluku o izgradnji Sveučilišne knjižnice u vrijeme kada se na mjestu Odjelnoga predstojnika za bogoštovlje i nastavu nalazi Janko pl. Jelačić. Iako već više od 15 godina nije na čelu *Odjela*, Isidor Kršnjavi, tada predsjednik Hrvatskog društva umjetnosti, ostaje meritoran za sva važnija umjetnička pitanja pa tako i za koncepciju uređenja interijera nove zgrade knjižnice. Prigoda je to da nekad središnja ličnost kulturnih zbivanja obnovi porušene veze s umjetnicima spomenute generacije posebice Vlahom Bukovcem, Matom Celestinom Medovićem, ali i nešto mlađim Mirkom Račkim. Svi se oni u vrijeme kada nastaju slike za atrij, profesorsku i veliku čitaonicu nalaze izvan Zagreba, razočarani prilikama u Hrvatskoj nakon djelatnog intenziteta pod staleškim okriljem Društva hrvatskih umjetnika. Bukovac je profesor u Pragu na Akademiji. Medović je nakon izolacije na rodnome Pelješcu u koju se povukao razočaran prijemom u Zagrebu, posebice oduzimanjem atelijera za što isključivo krivi Kršnjavoga, odlučio oprobati snagu svojega slikarstva u Beču, dok se Rački, vjerni Bukovčev student, ali i Kršnjavijev nekadašnji štíćenik, nalazi u Münchenu. Čikoš i Auer vratili su se razočarani iz Amerike u kojoj su boravili skoro dvije godine, a s novog kontinenta se vratio i Iveković. Tu su još i Crnčić i Kovačević koji izlažu i djeluju u Zagrebu. Kovačević upravo u tome razdoblju biva prepoznat, posebice nakon Matoševih hvalospjeva njegovim savskim krajolicima. Definitivnu podjelu odabranih tema te umjetnike koji će sudjelovati na dekoriranju interijera doznajemo iz *Prosvjete*, 1912. godine.⁴⁸⁴ Za izradu slika prema određenim temama odabrani su Vlaho Bukovac i Mirko Rački za Veliku čitaonicu, Ivan Tišov (umjesto Medovića) i Robert Auer (umjesto Čikoša) za Profesorsku čitaonicu, Ferdo Kovačević, Menci Clement Crnčić, Oton Iveković te osjetno mlađi Gabrijel Jurkić za foaje. Ferdo Kovačević dobiva dvije narudžbe: naslikati Zagreb i Đakovo. Đakovo je prvotno bilo ponuđeno Emanuelu Vidoviću, što je isti odbio. Medović čiji opus dominira Zlatnom dvoranom Odjela za bogoštovlje i nastavu odbija izvesti alegorijsku *supraportu* (nadvratnik) s prikazom slobodnih umjetnosti za profesorsku čitaonicu.⁴⁸⁵ Narudžbu odbija i Čikoš duboko uronjen u simbolizam posebne intelektualne suptilnosti i senzibiliteta. Njegova lebdeća slikarska imaginacija teško bi se podredila strogo uvjetovanoj narudžbi Visoke vlade. Prihvaća je Robert Auer koji će stvoriti

⁴⁸⁴ -, »Slikanje u novoj sveučilišnoj knjižnici«, u: *Prosvjeta*, 19 (1912.). str. 821.

⁴⁸⁵ podatak iz: Vera Kružić Uchytíl, »Likovni opus u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici«, u: *Secesija u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 15. 12. 2003. – 31. 3. 2004.), (ur.) Miroslav Gašparović, Anđelka Galić, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 2003. – 2004., str. 107 – 113.

djelo *Atena Palada*, stilski možda najviše u suglasju sa secesijom bečke provenijencije koja prevladava u dekoraciji interijera.

4.2.6.1 Ivan Tišov, *Scientiae naturales – Scientiae Scholasticae te Artes liberales*, 1913. u Proforskoj čitaonici Kraljevske sveučilišne knjižnice

Ivan Tišov je opus javnih narudžbi zaokružio dvjema alegorijama Društvenih i Prirodnih znanosti s jedne i Slobodnih umjetnosti s druge strane što krasi *supraporte* Proforske čitaonice (kat. 339 i 340). Njegova su djela u Sveučilišnoj knjižnici često uspoređivana sa stropnim slikama koje je radio za Odjel u Opatičkoj 10 upravo zbog alegorija jednako univerzalnih tema Bogoštovlja, Nastave, Astronomije i Muzike. Ranije slike nastale na početku Tišovljeva djelovanja počivaju na akademskoj tradiciji čvrste forme, jasnoće i klasične ravnoteže. Na slikama za Sveučilišnu knjižnicu Tišov je slobodniji, a vidljivo je i iskustvo Academie Jullian u Parizu. Kompozicije u formatu nadvratnika s uskim laterarnim poljima i središnjim vodoravnim što flankiraju drvena vrata Proforske čitaonice nastaju tijekom jednogodišnjeg boravka u Parizu. Djela su antičke inspiracije na što upućuju naslovi: *Scientiae naturales – Scientiae Scholasticae te Artes liberales*. Alegorijske figure na zlatnoj pozadini simboliziraju prirodne i društvene znanosti te slobodne umjetnosti. Na prikazu *Prirodnih znanosti* Carpeauxova je *Fontaine de L'Observatoire* (Luksemburški park, 1867. – 1874.) poznata i kao *Fontana četiriju kraja svijeta*, koja je smještena na putu od Akademije do pariškog Opservatorija. Četiri ženske figure ispod globusa (armilarne sfere) alegorije su kontinenta Azije, Afrike, Europe i Amerike. Njezina je poveznica s prirodnim znanostima sasvim jasna. Ženski alegorijski lik u ruci drži dragocjeni brušeni dijamant.

Žena na kompoziciji *Slobodne umjetnosti* drži liru (glazbena umjetnost), dok muškarac kistove i paletu (likovna umjetnost). U pozadini muškoga i ženskoga lika koji simboliziraju slobodne umjetnosti s atributima lire i kistova nalazi se Erehtejon, jonski hram atenske Akropole s trijemom koji podupire šest karijatida, simbol arhitektonske umjetnosti. Tišovljeve ranije slike za Zlatnu dvoranu nastaju pod utjecajem romantizma nazarenskog slikarstva. Na njima umjetnik ljepotom fizionomija, raskošnim *akcesorijem*, orijentalnim tkaninama i živim bojama nastoji postići primjeren svečani dojam. Na zidnim slikama proforske čitaonice likovni će vokabular ogoljeti upirući se u način slikanja *Deutschrömera* (usp. Hans von Marées, *Zlatno doba*, 1872. – 1875.), kao i simbolista Hansa Thome i Ludwiga von Hofmanna. Tišovljeva su djela prisposobiva njemačkome simbolizmu, osobito uočimo li reduciranu arkadijsku komponentu bez sadržajnoga balasta karakterističnu za njemačko slikarstvo posljednje četvrtine

19. stoljeća. Prizori su skladni, harmonični te odišu mirnoćom. Nakon pariškog iskustva njegov se slikarski izraz mogao formirati pod utjecajem idealnog simbolizma Pierrea Puvisa de Chavannesa. Osobito u hladnom tretmanu inkarnata i nekoj *neerotičnoj* voluminoznosti tijela ova Tišovljeva djela slijede arkadijski idealizam njemačkoga slikarstva nastao na zasadama francuskih izvorišta pravca.

4.2.6.2 Robert Auer, *Atena Palada*, 1913. u Profesorskoj čitaonici Kraljevske sveučilišne knjižnice

Suprotnost Tišovljevoj jezgrovitosti Auerova je *Atena Palada* (kat. 31). Zajednička im je komponenta karakteristična zlatna pozadina, odjek secesijskih utjecaja na naše umjetnike prve generacije.⁴⁸⁶ *Atena Palada* božica mudrosti i intelekta, zaštitnica umjetnosti i znanosti najčešća je figura koja je našla svoje mjesto u brojnim javnim ustanovama pa tako i na vanjskome zabatu biblioteke i velikoj kompoziciji u glavnoj čitaonici. Prikazana je u maniri Klimtovih povijesnih heroína i von Stuckovih *femme fatale*. Unatoč *teškoj ratnoj spremi* božice (štit, koplje, šljem i oklop), ispod hladnog metala krije se junakinja iznimne ženstvenosti i sasvim suvremenog tipa ženske privlačnosti. Auer je po svoj prilici poznao Klimtovu *Atenu* iz 1898. godine, međutim osim sličnoga formatiranja i kadriranja Auerova je žena kao naivnija varijanta Klimtove ratnice. Simbolistička je aura u Klimta mnogo snažnija, kao i mistika *femme fatale*. Prije no Klimtova, uzor je Aueru mogla biti *Atena* Franza von Stucka iz iste godine kao i Klimtova (1898.).⁴⁸⁷ Lice Klimtove žene je ozbiljno, snažno u karakterizaciji, za razliku od potencirane ljepote na Auerovoj božici. Kada Auerovu *Atenu* usporedimo s von Stuckovom, uočiti ćemo osim fizionomskih sličnosti, da je hrvatski umjetnik varirao neke njezine elemente. Preuzeo je tip šljema sa tri krilata konja, no glavu je božice okrenuo u profil. Uočiti ćemo crvene perjanice koje su gotovo identične kod von Stucka. Postura desne ruke na dršci koplja je ista osim što je kod von Stucka kadriranjem ispao vršak koplja dok je kod Auera djelomice vidljiv. Isti je i tip krilate *Nike* s okruglom bazom. Auer je metalu, za razliku od von Stuckovog odsjaja tamne bronce namijenio srebrno-zlatni odsjaj. Ljuskasti oklop s glavom Gorgone također je nalik njemačkome uzoru. Na slici Roberta Auera dodani su atributi štita i sove kao zaštitnice mudrosti i amblema Kraljevske sveučilišne biblioteke. Iako zakašnjela gotovo 15 godina, *Atena*

⁴⁸⁶ Više o autoru u: *Robert Auer (1873. – 1952.) – retrospektiva*, Galerija Klovićevi dvori, 21.9. -21.11. 2010. (autorice izložbe: Irena Kraševac i Petra Senjanović)

⁴⁸⁷ Ova je grčka božica von Stuckov lajtmotiv kojeg će varirati na plakatima (*VII. internacionalna izložba*, München, 1897., *Secession*, München, 1898.) te uljnoj slici *Atene* iz 1898. godine,

iz Kraljevske sveučilišne knjižnice postat će aktualnim znakom modernih umjetničkih strujanja. Brojni elementi svjedoče u prilog prethodnoj tvrdnji poput primjerice: diferencijacije trodimenzionalnog lica i dvodimenzionalne pozadine ili ornamenike spirala nalik uzorku na pozadini Klimtova *Portreta Adele Bloch-Bauer I.* (1907.). Auer nije poput nas danas razumio duhovnu simboliku ornamentalizacije, no instinktivno je osjećao bečki stil secesije kombinirajući njene inovativne elemente na način koji su mu njegov habitus i sredina dopuštali, u ovom slučaju odabirom sižea i načina njegove provedbe.

4.2.6.3 Vlaho Bukovac, *Razvitak hrvatske kulture*, 1913. za veliku čitaonicu Kraljevske sveučilišne knjižnice

Za sliku Vlahe Bukovca ne bismo mogli tvrditi da je imala potrebu stilski korespondirati sa secesijskim prostorom čitaonice. Značaj njezine prezentacije nadilazio je slobodu stilskog odabira već je zahtijevao mnogo tradicionalan stilski jezik, svojevrsni historijski idealizam. Svjestan odgovornosti i kompleksnosti očekivanja sredine koju je upravo zbog toga i napustio, Vlaho Bukovac se nerado prihvatio narudžbe koju je pokušao pristojno spriječiti traženjem velikog honorara.⁴⁸⁸ Trebala je ponovo prikazivati božicu Atenu kako kiti Ivana Gundulića lovorovim vijencem. Gundulićev lik Bukovac već razrađuje na dvjema monumentalnim alegorijama *Gundulićevom snu* i velikom zastoru Hrvatskog narodnog kazališta. Redovito su to prizori koji podrazumijevaju oživljavanje povijesnog / arkadijskog ili antičkog ambijenta. Nakon arkadijskoga ambijenta u kojem *Gundulić zamišlja Osmana* i hrvatskoga Parnasa na zastoru kazališta gdje je umjetnička *crème* prikazana u ambijentu antičkoga hrama – Bukovac u maniri Rafaelove *Atenske škole* ili još više Veroneseove *Gozbe u Levijevoj kući*, slika protagoniste hrvatskog kulturno-umjetničkog, znanstvenog, crkvenog i političkog života daleke i bliske prošlosti. Slično kao likovi na Veroneseovoj slici svi su smješteni na stepenište s balustradom na čijim se ugaonim stubovima puše žare na tronošcima. Dubina je postignuta likovima koji se naginju preko ograde, jer bi inače zaista bio problem obzirom na nezgodan uski zalučeni format slike veličine gotovo 4,50 x 11 metara. Na njoj se nalazi 27 povijesnih ličnosti, božica Atena kao nešto ulijevo pomaknut središnji lik na tronu te još osam muza za koje mu je pozirala kćerka Jelica. Likovi su u rasponu od 3,40 cm do prirodne veličine od otprilike 2 metra. Slika je nastala u Pragu, a postavljena je 8. kolovoza 1913. godine. Na slici se nalaze

⁴⁸⁸ Od čak 14 000 kruna za kompoziciju *Razvitak hrvatske kulture*. Bukovčeva je plaća u Pragu, za usporedbu iznosila 7 500 kruna. Podatak iz: Vera Kružić Uchytíl, »Promjena na Bukovčevoj slici *Razvitak hrvatske kulture*«, u: Radovi IPU, 12-13(1898. – 1899.), 295. – 299.

redom: pred Atenom desno pjesnik Ivan Gundulić, znanstvenik Ruđer Bošković, biskup Maksimilian Vrhovac – glavni donator knjižnice, osnivač sveučilišne knjižnice Baltazar Krčelić, ilirac Ljudevit Gaj, biskup J. J. Strossmayer, pjesnik Ivan Mažuranić, povjesničar Ivan Kukuljević, pjesnik Antun Mihanović, prvi rektor sveučilišta u Zagrebu Matija Mesić, književnik August Šenoa, skladatelj Vatroslav Lisinski, pjesnik Stanko Vraz, zatim pjesnik Petar Preradović, povjesničar Franjo Rački, znanstvenik Petar Katančić, dok je figura s leđa neidentificirana (možda književnik Ivan Trnski ili Fran Kurelac). Lijevim stubama iza biskupa Draškovića spuštaju se slikar Andrija Medulić, reformator Matija Vlačić, pravnik Ivan Kitonić, pjesnik Marko Marulić, minijaturist Julije Klović, povjesničar Đuro Ratkay, grof Petar Zrinski, a nad ogradu se naginje aktualni ban Ivan Škrlec, iza kojeg proviruje znanstvenik Marin Getaldić.

Njezino je postavljanje izazvalo skandal i napade poglavito oporbenog tiska.⁴⁸⁹ Iako je 15. srpnja 1912. godine Odjelni predstojnik Jelačića prihvatio Bukovčevu skicu te su utvrđene ličnosti, novi je predstojnik, aktualan od svibnja 1913. godine, primijetio preinake na finalnoj verziji koje nije želio prihvatiti. Njih je naknadno još za vrije nastanka slike, a nakon prihvaćene prvotne skice, tražio Kršnjavi. Želio je promijeniti pet portreta te je Bukovcu obećao poslati pet novih fotografija. Bukovac je promijenio tri portreta, a preostala dva je ponovo vratio, jer Kršnjavi nije poslao nove fotografije. Iz slike su izostavljeni prvotno zamišljeni povjesničar Antun Vrančić i reformator Matija Vlačić, a umetnuti su graditelj Rudolf Lubynski (što je vidljivo s predloška koji se čuva u Arhivu HAZU u Dubrovniku),⁴⁹⁰ Đuro Baglivi i Milivoj Dežman u liku Lucijana Vranjanina. Dopisom od visoke vlade traženo je da se vrati slika prema prvoj odobrenoj skici. Najviše je negodovanja izazvao novi lik bana Ivana Škrleca prema ironičnom pisanju *Obzora* »Mađara europske kulture i dobrog hrvatskog patriota«⁴⁹¹ Skerletza je naslikao umjesto Baglivija, a umjesto Vranjanina slika Medulića koji opet fizionomijom podsjeća na Dežmana. Nikola Skerletz, aktualni ban, uvršten je tako među velikane hrvatske kulturne prošlosti kako je zahtijevala vlada, ali je ipak ostala apoteoza Ivana Gundulića kako je želio narod.⁴⁹²

⁴⁸⁹ Podatci iz: Vera Kružić Uchytel, »Promjena na Bukovčevoj slici *Razvitak hrvatske kulture*«, u: Radovi IPU, 12-13(1898. – 1899.), 295. – 299.

⁴⁹⁰ U Nacionalnoj sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu također se čuva dijagram slike s označenim imenima koja se razlikuju od finalne izvedbe. (Podatak iz Vera Kružić Uchytel, *Promjena na Bukovčevoj slici, 1898. – 1899.*, str. 299.)

⁴⁹¹ »Promjena na Bukovčevoj slici *Razvitak hrvatske kulture*«, u: *Obzor*, br. 224, Zagreb, 1913., str. 2.

⁴⁹² Kronologija događanja može se pratiti iz tadašnjeg tiska, no najiscrpnije je obrazložena u: »Bukovčeva slika *razvitak hrvatske kulture*«, u: *Narodne novine*, Zagreb, 19. kolovoza 1913., str. 2

4.2.6.4 Mirko Rački *Stari vijek, Srednji vijek i Novi vijek za Veliku čitaonicu Kraljevske sveučilišne knjižnice*

Iz bogate korespondencije između Ise Kršnjavoga i Mirka Račkoga između 1911. i 1912. godine saznajemo bitne pojedinosti o nastanku djela za Veliku čitaonicu. Prvotno je Rački trebao načiniti vedutu Dubrovnika, koja je kasnije povjerena Otonu Ivekoviću te *Nauku u srednjem vijeku*, jednu od tri supraporte za Veliku čitaonicu. Kasnije su Račkome za veći honorar od 6.500 kruna povjerene tri supraporte Velike čitaonice, koje su imale biti povjerene Čikošu i Tišovu. Prikazivat će *Poduku u starom, srednjem i novom vijeku*. I dok je sižeju razradu *Staroga i Srednjega vijeka* načinio Kršnjavi te se ona nešto neznatnije mijenjala od prvobitnih skica, s novim je vijekom bilo znatnih problema. Niti Rački, a ni Kršnjavi nisu znali kako suvremenu odjeću i suvremeno doba uopće postaviti uz simbolične prikaze staroga i srednjega vijeka. Za stari je vijek bilo jasno: trebao je odražavati temelj europske kulture i humanizma s prikazom antičke Grčke. Vlada je zamislila Aristotela i Platona, ali Kršnjavi je s osnovnim simbolima idealističke i realističke koncepcije baratao još na fasadi Odjela u Opatičkoj. Oni su već tamo apostrofirani kao temeljni za razvoj umjetnosti, filozofije i politike. Ovaj puta na suptilniji način ukazuje na korijene zapadnoeuropske misli utičući se glazbi kao metafizičkoj umjetnosti arhetipskih konotacija. Prizor kako kentaur Hiron uči Ahileja svirati dvojnicu prikazan je s lijeve strane, dok je s desne prizor oca koji uči sina bacanju diska. Kršnjavi je pisao o spartanskom odgoju te o njemu kao dijelu grčke kulture i antičkoga nasljeđa predavao na katedri. U sredini djela nalazi se bista Homera kao simboličnoga oca književnosti.⁴⁹³ Srednji vijek predstavljaju Dante i Toma Akvinski, središnje ličnosti srednjovjekovne književnosti i teologije, dok su u sredini globus i knjige kao simboli znanosti. Iz pisma Isi Kršnjavome od 26. kolovoza 1913.⁴⁹⁴ saznajemo da je građevna uprava uputila slikaru zahtjev da izmjeni lik Tome Akvinskoga na prikazu srednjeg vijeka, jer podsjeća na poznatog zagrebačkog arhitekta Hugu Ehrlicha. Slikar inzistira da ostane njegova predodžba za Tomu Akvinskoga, a ne da slika prema povijesnom portretu »poznatu masku debeloga popa«, jer to od njega u prvotnoj narudžbi nije niti traženo. Iz istoga pisma saznajemo da je na slikama radio godinu dana i za to dobio 6.000 kruna, buneći se protiv honorara i uspoređujući ga s naknadom za mizernu zanatlijsku narudžbu. »Filistarski birokrati Zagreba – balkanski analfabete«, kako Rački naziva građevnu komisiju, prema njegovu su mišljenju upropastili i

⁴⁹³ Motiv biste nastao je na temelju statue iz 3. ili 4. stoljeća pr. n. e. koja je izložena u napuljskome Arheološkom muzeju, a čiji je odljev i u gipsoteci Gliptoteke HAZU.

⁴⁹⁴ Pisma Račkoga – Kršnjavome, osobni fond: Isidor Kršnjavi, HR-HDA-804, OF Isidor Kršnjavi, Kutija br. 16, Hrvatski državni arhiv, Zagreb (101 pismo, 118 listova. Pisma su pisana u periodu između 1904. i 1926.)

Bukovca tražeći fotografsku sličnost. Novi su vijek trebali simbolizirati anatomija, laboratorij te dostignuća u medicini poput rendgena, a prema zamisli vlade – Francis Bacon i Isaac Newton. Rački je poput pravog umjetnika svojega doba u duhu simbolizma koji propituje opća pitanja ljudske spoznaje i postojanja, prirode i čovjeka zamislio prizor s čovjekom u središtu koji drži zlatnu jabuku spoznaje i dijete pred ulazom u beskrajni park prirode. Lijevo gore lipa, desno lovorika. U sredini lubanja i staklenka s novorođenčetom. Smrt i život. Desno žena koja tek u novo doba sudjeluje u modernom pokretu za naobrazbu. Prema Kršnjavijevu mišljenju njena se pojava nikako nije uklapala, kao očigledno ni u panoramu hrvatske prošlosti Bukovčeve *Razvitka hrvatske kulture*, gdje svoje mjesto nije zaslužila niti jedna ženska povijesna ličnost. Pod prijetnjom da se slika *Novoga vijeka* preda na izradu mladom münchenskome đaku, *novoj zvijezdi na hrvatskome obzorju* Miroslavu Kraljeviću Rački dovršava sliku inzistirajući: »Ne presvijetli gospodine, ja hoću u ovoj dvorani biti sam s Bukovcem i ni sa kim drugime – i čudi me da me tako malo, nakon tolikih godina poznajete i diskreditirate Vašu psihologiju.«⁴⁹⁵ Napokon je izgled slike definiran. S lijeva avijatičar čija je glava u oblacima u modernom odjelu i obući, a s desna znanstvenik u laboratoriju s mikroskopom i kosturom. Simbolika kostura čita se kao vrijeme suvremene znanosti koja je čovjeka ogolila do kostiju, a prirodu demistificirala. U sredini su djeca: Adam i Eva s jabukom spoznaje kao alegorija i naznaka prvoga grijeha i neposluha koji je urodio napretkom.

Račkijevo djelo u Kraljevskoj sveučilišnoj knjižnici (kat. 262, 263, 264) zaključno je djelo razvoja simbolizma na zidovima u okviru javnih narudžbi te je uvrštavanjem slikarskog repertoara iz ove zgrade završene 1913. godine zaključena uvodna simbolistička dionica ostvarena u javnim narudžbama, prema odlukama i idejnoj razradi meritornih autoriteta i komisija, prilikom kojih su se umjetnici nastojali prilagoditi želji naručioca, ali i osvojiti djelić vlastite slobode. Upravo taj posljednji biljeg progresivno osvaja javne zidove koji postaju poprišta individualnih umjetničkih htijenja. Tako je Rački, umjetnik s adresom u Münchenu, često odbijao slikati prema Kršnjavijevim naputcima obrazlažući svoje ideje za metaforičke teme razvoja čovječanstva kroz stari, srednji i novi vijek. *Stari vijek* je poput Tišovljevih supraporta nastao pod utjecajem njemačkog simbolizma. Račkijev redukcionizam ovdje je dosljednije sproveden te je prizor sveden na spartanski oblikovanog *efeba* tijela rane adolescencije, zrelog muškarca i starog Hirona pola čovjeka, pola konja (također njemačke simbolističke tipologije). Kult efeba, mladolikog tijela mladića u dobi od 16. do 18. godine karakterističan je i za Račkoga, kao i arkadijske teme njemačkoga simbolizma. Usporedba slika

⁴⁹⁵ Nekolicina je pisama Račkoga – Kršnjavome pisana iz Münchena te nedatirana.

Račkoga s djelima Hansa von Maréesa i kipara Adolfa von Hildebranda, čije je radove u oba slučajima imao prilike doživjeti u Münchenu, potkrijepit će analogije s njemačkim simbolizmom. I sam će Rački o razdoblju *Staroga vijeka* napisati da se radi o »čovjeku *dolce far niente* doba« idealizirajući antičku prošlost.

Redukcija se nastavlja i na alegoriji srednjega vijeka. Dante i Toma Akvinski odvojeni su globusom koji svjedoči o obliku zemlje i njenoj gravitaciji – najznačajnijim otkrićima koja su čovječanstvo uvela u moderno doba te je možda globus supstituit za Isaaca Newtona, kojeg je komisija prvotno predvidjela kao simbol srednjeg vijeka. Prema pismima Račkoga uz Dantea je želio postaviti svijeću kako bi slika bila svjetlija, a Dante mističniji. Kršnjavi je očigledno zahtijevao rječitiji atribut koji je Rački, već poodmakao od deskriptivnog slikarstva, želio izbjeći. Uz Dantea se tako nalaze lubanja i Mefistova maska. Rački je pazio da stupanj otklona od stvarnosti bude na svim slikama usklađen i jednako strukturiran kako i navodi u jednome pismu. Nije želio niti na jednoj slici prijeći iz realnog u fantastično i nestvarno. Sredina kompozicije na sve tri slike redovito je simbolična. Obrazlažući prvu skicu za *Novi vijek* zapisao je: »Ove dvije (*Stari i Srednji vijek*, op. aut.) su više realizam, a ova je (*Novi vijek*) potpuno simbolična. To ih ne veže. Ali ja sam se držao principa da *novovijek* treba da bude moderno – a bogami moja je skica *par excellence* moderna.«⁴⁹⁶

Novi je vijek bio veliki izazov. Motivika *Medulićevaca* na ovoj je kompoziciji vidljiva u antropomorfnim konzolama što dijele srednji od bočnih dijelova, koje podsjećaju na Meštrovićevu skulpturu. Rački je inzistirao na uvrštavanju žene kao novog protagonista modernog doba i ona je, u vidu malene gole djevojčice unatoč protivljenju Kršnjavoga ipak na prizoru. Rječita je metafora da prijestup (Adama i Eve), to jest neposluh prema autoritetima, vodi napretku. Upravo bi taj dio slike koja prikazuje *Novi vijek* mogao simbolizirati epilog drame koja se odvijala tijekom dva desetljeća u sukobu tradicionalnih autoriteta i mladih buntovnika, kako u europskoj tako i u hrvatskoj umjetnosti.

4.2.6.4 Zaključak prethodnih izlaganja

Slike u Kraljevskoj sveučilišnoj knjižnici posljednji su veliki prilog generacije na odlasku, ali i odraz društva u ozračju Monarhije. Nova je generacija tražila novi jezik, odbacivši antičku umjetnost kao meritum potenciran u vrijeme vladavine Ise Kršnjavoga. Meštrović, Kljaković, a djelomice Rački, Babić i Krizman estetsku su ideju podredili višim političkim ciljevima želeći pod svaku cijenu odbaciti nasljeđe prethodnika. Njihov *vox populi* Ivo Vojnović užasno

⁴⁹⁶ Pisma Račkoga – Kršnjavome, (bilj.105.)

odbacuje *parnokupeljni lik umjetničkog paviljona* kao nakaznu sintezu sveg onog života bez smisla i bez ljepote, kao *dampfbad*, zakoračivši u novo doba staroga junaštva alejom Meštrovićevih karijatida Kosovskoga ciklusa. Taj je raskorak, ali i suton jedne generacije posebice vidljiv na krajolicima u atriju Sveučilišne biblioteke podijeljenima (kako bi svi bili zadovoljni) raznolikim rukopisima Ferde Kovačevića, Otona Ivekovića, Mencija Clementa Crnčića i mladog Gabrijela Jurkića. Kao što je navedeno, Emanuel Vidović odbio je izvesti vedutu Đakova u spomen i na zahvalnost Strossmayeru. Niti traga raspjevanom koloritu Zagrebačke šarene škole što je budila lijepe osjećaje i razdragane napise europske likovne kritike desetljeće i pol ranije. Sumorni su se oblaci nadvili i nad *Kaptol* i *Đakovo* Ferde Kovačevića, nad Crnčićev *Senj*, a muklo je plavetnilo zatamnilo i mediteranske vedute *Dubrovnika*. Samo je Jurkić naznačio putove nove umjetnosti koji se nekako teško uklapaju s ostatkom isječaka hrvatskih gradova što ih je naslikala starija generacija.

4.3 Pojava simbolizma na izložbama Društva za umjetnost i umjetni obrt, Društva umjetnosti i Društva hrvatskih umjetnika

4.3.1 Izložba Društva za umjetnost i umjetni obrt, Obrtna škola, Zagreb, 1891. (sklopu Gospodarsko-šumarske jubilarne izložbe na Sveučilišnom trgu u Zagrebu)

Prvo predstavljanje likovnih umjetnika koji će na svojim djelima postepeno uključivati elemente simbolizma desilo se na Izložbi Društva za umjetnost i umjetni obrt, 1891. (u sklopu Gospodarsko-šumarske jubilarne izložbe na Sveučilišnom trgu u Zagrebu) koja je brojala preko 400 eksponata te je bila međunarodnog karaktera, s preko stotinu mađarskih umjetnika. Obuhvaćala je kulturno-povijesnu cjelinu riznice Zagrebačke katedrale, sekciju umjetničkog obrta, suvremenu arhitekturu te profesionalnu i amatersku fotografiju. Po prvi je puta glavnu riječ imala tzv. »velika umjetnost a primijenjena joj služi kao dostojna dekoracija«⁴⁹⁷ Izložba je organizirana u netom dovršenoj zgradi Obrtne škole odnosno Muzeja za umjetnost i obrt, a u postavu su sudjelovali Mašić i Kršnjavi. Na njoj se uz Mašića koji je u Zagrebu izlagao od 1874. godine po prvi puta predstavljaju Menci Clement Crnčić, Mato Celestin Medović i Oton Iveković.

Nikola Mašić (1852. – 1902.) slikar je hrvatskog realizma u čijim ćemo djelima nazrijeti natruhe naturalizma pridemo li njegovim platnima iz perspektive Matka Peića koji ga naziva

⁴⁹⁷ Olga Maruševski, *Društvo umjetnosti 1868. - 1879. - 1941.*, str. 99

slikarom naše »socijalne bijede i seljačkog ruinizma«. ⁴⁹⁸ Prvi je dosljedno školovani hrvatski umjetnik. Njegova su djela već na samome početku svojom kvalitetom i tehničkom razinom zadala visoke profesionalne kriterije umjetnicima u Hrvatskoj. Majstorski slikani ruralni prizori, gdje i impresionističke fakture (*Slikar u bari*), sočne i žitke boje njegovih plodova, složene kompozicije lovačkih mrtvih priroda trajna su vrijednost ostvarena na početku profesionalizacije našega likovnog života. Na Izložbi Društva za umjetnost i umjetni obrt 1891. godine izložio je najveći broj slika, većinom one koje je radio s podrškom obitelji Vranyczany, za barunicu Klotildu Buratti. Slike u njihovom vlasništvu, a izložene na izložbi su: *Mrtve prirode I. i II.*, *Ulaz u bašču baruna Vranyczanya* (vl. Ljudevit Vranyczany – Dobrinović), ⁴⁹⁹ *Napuljski pastir* i *Slavonska djevojka* te malene *Gjurgjice*. ⁵⁰⁰ Ostale slike: *Trešnje* (vl. Šime Mazzura), *Jabuke*, *Vrt na otoku Capri*, *Vršidba*, *Ribe*, *Gorski predjel*, *Berba ruža u Bugarskoj* (vl. Josip Frank), *Na obali Save* u vlasništvu su također prominentnih građana Zagreba. Crnčić je izložio svog *Slavonca koji runi kukuruz*, dok je Medović izložio sliku *Sv. Franjo Asiški* i jednu studiju. Oton Iveković je izložio *Smrt bana Nikole Zrinskoga*. Crnčićev *Slavonac runi kukuruz* međašno je djelo na samom početku razvoja moderne. ⁵⁰¹ Razlikuje se od djela njegovih sunarodnjaka i suvremenika. Iveković i Medović u to su vrijeme još daleko od svojih dionica krajobraznoga slikarstva koje bismo mogli okarakterizirati modernima, Mašić, tek neznatno stariji kolega također je poput Crnčića za kasnije interpreatore ostao nesvrstanim u pionire modernog pokreta. Realizam Mašićeva *Ličanina* (1880. – 1881.), muškarca s nožem i kruhom u ličkoj narodnoj nošnji nalik je Crnčićevoj frazi *Slavonca*. Između tih dviju slika deset je godina. U situaciji kada prije Mašića gotovo da i nema, osim Karasa, domaćeg autora svojim djelima prisutnog u javnosti, kada se bidermajersko slikarstvo proteže duboko u drugu polovicu 19. stoljeća, ova dva djela (*Slavonac runi kukuruz*, 1891, *Ličanin*, 1881.) bez zadržke i temom i stilom pripadaju europskom realizmu. Njima bismo mogli pribrojiti i Melkusovu sliku *Kovač* nastalu 1887. godine. Možemo ih svrstati u početke modernističkih kretanja u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, što će u manje od jednoga desetljeća roditi čitavim stilskim spektrom što ga je Europa mijenjala tijekom perioda od gotovo tri desetljeća.

⁴⁹⁸ Matko Peić, »Nikola Mašić. Povodom 120. godišnjice rođenja 70. godišnjice smrti našeg poznatog slikara«, u: *Borba*, Zagreb, 11. 3. 1972., str. 2.

⁴⁹⁹ danas zbirka Marijana Hanžekovića, Zagreb

⁵⁰⁰ danas Zbirka dr. Bože Grgića, Zagreb

⁵⁰¹ Zlatko Posavac je o slici zapisao: »Crnčićevog *Slavonca* prepoznajemo kao jedan od momenata za uspostavljanje granice hrvatske likovne moderne 1891. godine (...) toj funkciji potpomaže sav Crnčićev, na žalost još ni izdaleka dovoljno poznat opus, koji kulminira jednom od najreprezentativnijih djela hrvatske nesecejske moderne, u remek-djelu *Bonazza*, 1906. godine.« u: *Peristil*, 32(1988-89.), str. 47.- 49.

4.3.2 Izložba *portraits* hrvatskog umjetnika Vlahu Bukovca, Akademijina palača, Zagreb, 1893.

Na izložbi su izloženi portreti uglednika iz društvenog, crkvenog, političkog i kulturnog života kao i aristokracije pri čemu po broju slika prednjače članovi obitelji Vranyczany i Pongratz.⁵⁰² Bukovčevi portreti po dolasku u Zagreb razlikuju se od portreta koje je slikao u Dalmaciji kao umjetnik s francuskom adresom, ali i onih u Engleskoj kada portretira pripadnike visokoga društva, poglavito obitelji Samsona Foga i Le Doux. Zagrebački portreti ukazivat će na novoosvojenu samosvijest umjetnika koji se poput pobjednika vraća u rodnu sredinu. Na portretima Vranyczanyjevih i Pongračevih Bukovac će pokazati sav virtuoziitet svoje sintakse i rječitost likovnoga vokabulara. Bukovac će u hrvatsko slikarstvo uvrstiti niz inovativnih sižejnih okvira u koje smješta portretirane likove. Djecu obitelji Vranyczany primjerice slika u interijeru na ružičastoj sofi kako se igraju mjehurima sapunice. Metaforika balona od sapunice koji traju tek časak dok se ne raspuknu u zapadnoeuropskoj ikonografiji aludirat će na krhkost života, osobito dječjeg koji je u to doba bio posebno osjetljiv. Milan (r. 1888.) je odjeven u tamnomodre hlače, crne dokoljenice i bijelu bluzu, Ada (r. 1890.) u plavoj haljini drži bijelog psa, dok najmlađi Ivan (r. 1892.) sjedi na mekom bijelom jastuku odjeven u laganu bijelu haljinicu i gleda kako baloni od sapunice lebde zrakom. Slika je sačuvana u autentičnom rezbarenom okviru dizajniranom od Bukovca.⁵⁰³

Portret Klotilde Vranyczany udate Buratti (1835. – 1912.) nastao je u dobi kada je barunica imala 54 godine (1894.) po svoj prilici u Palači Dverce. Barunica je prikazana u širokoj dispoziciji poluprofilne poze, pogleda uperenog u promatrača slike. Monumentalna impostacija podcrtana je raskošnošću koja prevladava na slici (zlatni konzolni stolić, baršunasta haljina tamno crvene boje, čipkani vez ovratnika i rukava...). Gjalski će o portretu zapisati: » (...) slika gdje grofice Buratti – Vranicani (sic!) ima za mene nešto što me je nosilo k tamnim valovima Canal – Grande, k svodu Rialta, k Rendetoru i k Salute. Morao sam misliti na Tintoretta i na njegove mletačke patricijke.«⁵⁰⁴

Portreti obitelji Vranyczany predstavljaju svojevrsnu međašnu točku unutar razvoja ove likovne teme u našoj umjetnosti.⁵⁰⁵ Osobito su vrijedni portreti u *pleneru*, na imanju u Jurovu,

⁵⁰² Izloženi su Josip Juraj Strossmayer, Janko Drašković, Khuen Héderváry, Franjo Rački, Adolf Weber Tkalčević, Nepomuk Drašković, Dušan Kotur, Ivan Mažuranić, Ambroz, Luj, Dragan, Olga, Ivka i djeca obitelji Vranyczany te Guido, Ivana, Gustav, Zora, Janette, Ninka i još jedna gospođa te djeca iz obitelji Pongratz, portreti Ivane Turković i Matilde Georgijević

⁵⁰³ Pismo Ljudevita Vranyczanyja - Vlaha Bukovcu, Muzej i zbirka Baltazara Bogišića, Cavtat, nedatirano pismo

⁵⁰⁴ Ksaver Šandor Gjalski, »Druga Bukovčeva izložba«, 2015., str. 332.

⁵⁰⁵ O značaju obitelji Vranyczany za kulturnu povijest Hrvatske u: *Veličansveni Vranyczanijevi. Umjetnički, povijesni i politički okvir života jedne obitelji*, katalog izložbe (Muzej za umjetnost i ort, 14. 5 – 21.8. 2016.), (ur.) Marina Bagarić, Zagreb, Matica hrvatska, Muzej za umjetnost i obrt, 2016.

ponajprije Ivke Vranczani, čija je bolest očigledno presudila portretiranju na svježem zraku u zelenilu imanja uz rijeku Kupu.

O baruničinoj bolesti doznajemo iz Gjalskijeva teksta o Bukovčevoj izložbi u Akademijinoj palači 1893. godine:

»Plemenita gospođa i velevrijedna rodoljupka nije bila zdrava kad je sjedjela umjetniku. Bukovac naravski nije se ugnuo tome. Snažnim svojim umijećem prihvatio se posla te mi vidimo na slici, gospođu, umnih i finih crta u licu, u ukusnoj, ležernoj a ipak elegantnoj toaleti, a vidimo da je bolna. Patološki vjerno izražena je bol i u izmučenim potezima lica i u sumornom držanju, a srca se našeg prihvaća saučešće i želja da taj mučenički izraz što prije mine sa plemenitog otmjenog ovog lica.«⁵⁰⁶

Ubrzo nakon nastanka Bukovčevih portreta barunica Ivka Vranczany Dobrinović je umrla i to u ožujku 1894. U *Viencu* je taj mjesec izašao *In memoriam* Augusta Harambašića.⁵⁰⁷

O dobrotvorki Ivki svjedoči jedna strofa od šest koliko joj ih je autor posvetio u stihovima:

»Hrvatice! A tol ih malo ima,
što poime zvanje roda svog i bitak,
Ter neizreciv kaže nam se svima
I nenadoknativ silan taj gubitak;
jer slavnu knjigu povjestnice naše
Uresiše već mnogi velikani
Al riedke žene kao što bijaše
Barunica nam Ivka Vranicani.«⁵⁰⁸

O portretu supruge baruna Dragana, Kružić Uchytíl piše: »U želji da pikturnalno što vjernije izrazi bolećivost modela u portretu Ivke Vranczany umjetnik to dočarava hladnom bjelinom haljine s morbidno ljubičastim tonom ukrasa, a zelenilo okolne šume kao da se reflektira na licu i još više naglašava bolan izgled ove sušičave žene. Da bi razbio prevalenciju hladnih tonova na slici i još hladniju atmosferu oko lika, Bukovac smiono ubacuje snažan akcent žarkog cinobera u naslonjaču, koji je apsolutno koloristička dominantna slike.«⁵⁰⁹ U nekim su slučajevima poput *Portreta barunice Vranczany u Jurovu* iz 1894. ili u Beču (*Portret žene u bijelom*, 1894., vl. Narodna galerija u Ljubljani, kat. 45) portreti - suptilne aluzije unutrašnjeg bića. U formalnome smislu Bukovac će kombinirati sočnu i suhu penelatu, snažne kromatske akorde s utišanim tonovima hladnih boja. Poznavajući emotivne vrijednosti kolorističkog spektra, pri čemu je

⁵⁰⁶ Ksaver Šandor Gjalski, »Bukovčeva izložba.«, 2015., str. 324.

⁵⁰⁷ Podnaslov: »Nad grobom barunice Ivke Vranicani u Dubovcu dne 7. 3. 1894.«

⁵⁰⁸ August Harambašić, »In Memoriam«, *Vienac*, 26(1894.), str. 190.

⁵⁰⁹ Vera Kružić Uchytíl, *Vlaho Bukovac*, 2004., str. 227

upravo iskustvo francuske Akademije pomoglo. Bukovac će kroz konkretan i pristupačan likovni jezik stvoriti i suptilan podtekst, sekundarnu hermeneutičku razinu razumljivu i dostupnu samo nekima. Pri pogledu na Ivku uočiti ćemo da je umjetnik morbidnim tonom svilene ljubičaste vrpce svezane pod grudima bijele haljine u Jurovu, sugestivno zahladio toplinu ambijenta aludirajući na nesklad unutrašnjeg stanja i vanjske poze. Hladni tonovi kojima se služi pri slikanju Ivke apostrofirani su susljednošću raskošnoga zelenila za dnevnog svjetla. Izraz Ivkina lica nema reprezentativnost koju bi zahtijevalo poziranje pred šarmantnim Bukovcem, poznatim i ugodnim sugovornikom. Pogled žene duboko je introspektivan, a stisnute usne kao da priječe strujanje među vanjskim svijetom života i svjetla te unutrašnjom slutnjom smrti.⁵¹⁰

U Beču na portretu Ivke pred smrt Bukovac neće poput Klimta kada portretira dame iz visokog društva ornamentirati figuru i pozadinu, ali će se na minuciozan način pozabaviti fakturama raznovrsnih tkanina haljine diferencirajući raznovrsne skupocjene tkanine (muslin, saten i taft). Nalik posmrtnim povojima žućkasto bijela haljina doimlje se poput tužne vjenčanice za nevjestu smrti. Od inkarnata ostat će samo ruke i glava s velikim tamnim očima kao duboki introspektivni simboli duše. Dematerijalizirana pojavnost bolesne protagonistkinje s umornim stručkom ruža boje ciklame i svjetlo ružičaste ostat će koloristički i simbolički akcent slike. Ovaj će portret ući u katalog djela hrvatskog simbolizma kao jedan od prvih introspektivnih portreta kakvi će biti karakteristični za razdoblje simbolizma,

Na imanju u Jurovu nastaje i *Portret djevojčice Jakopović*, Ivkine nećakinje koju Bukovac slika oslonjenu na vrtnu ogradicu obraslu bijelim i ljubičastim cvijećem. Romantični ugođaj slikovitog vrta jednako je važan ljupkom portretu djevojčice.⁵¹¹ No, poput svoje tete i dobrotvorke Ivke, mala je štićenica umrla još ranije te je portret nastao prema fotografiji posthumno. Da je portret izrađen prema fotografiji doznajemo iz pasusa u tekstu o Bukovčevoj izložbi u Bothe – Ehrman izlogu iz 1894. godine Ksavera Šandora Gjalskog:

»Mnogima u Zagrebu još je pri živoj pameti zlokobni svršetak mladog anđelka, tek u svijet, da rekнем doletjela, a onda tako, zlim, zlim slučajem odavle otrgnuta. Ja stoga nijesam mogao da

⁵¹⁰ Usporedimo li Bukovčev portret s fotografijom Ivke Vranyczany prije bolesti dolazimo do frapantnog otkrića koliko je Ivkino u mladosti prelijepo lice ruinirala bolest i kakav je težak zadatak imao Bukovac.

⁵¹¹ U Muzeju i knjižnici Baltazara Bogišića u Cavtatu koji pohranjuje dio Bukovčeva osobnoga arhiva nalaze se fotografije (Studio Varga, Ilica 34, Zagreb) Bukovčevih portreta slikanih u Jurovu: Dragana, Ivke i male Jakopovičke. Vera Kružić Uchytel navodi kako je slika rađena posthumno po fotografiji za vrijeme portretiranja Ivke Vranyczany, kojoj je djevojčica nećakinja. slika je potpisana dedikacijom: *U znak poštovanja i harnosti presvijetloj gospođi barunici Ivki Vraniczany 1893.*

gledam u sliku s onim mirom što je kod toga potrebit. Jednako kano da mi se nametala sva bezrazložnost sudbine, sva tragika života, i morao sam se pitati besprekidno: *Zašto, zašto?*«⁵¹²

Bukovčevi portreti Vranyczanyjevih i Pongračevih otvaraju poglavlje portreta u prirodi i na ladanjima imućnih obitelji i aristokracije, gdje perivoj, arhitektura, ali i odjeća te nakit postaju elementi nove ideje vizualne prezentacije.

Sredina će Bukovca portretistu prihvatiti s oduševljenjem te će ubrzo, ali nakratko, uživati status arbitra likovnih zbivanja te pokretača revolucionarnih promjena.

4.3.3 Izložba portreta Vlahu Bukovca, Dućan Bothe i Ehrman, Zagreb, 1894.

Već će na ovoj izložbi osim aristokratskih obitelji protagonisti na Bukovčevim platnima biti intelektualna i književna elita te bogatije obitelji iz građanskog sloja poput brata i sestre Ivane Fischbach Sollara i Franje (Ferice) Sollara (1859. – 1924.). Tu će Bukovac načiniti portrete cijele figure te će djeca omiljenog zagrebačkog trgovca Franje Sollara (1822.-1915.) na Bukovčevim portretima stajati, za razliku od Vranyczanyjevih i Pongračevih koji uglavnom sjede. Bukovac, će iskoristiti potencijal uspravnog formata i približiti se secesijskom načinu formatiranja po uzoru na bečke portrete kakve je poznavala zagrebačka sredina. Prilikom portretiranja Franjo zvan Ferica imao je 35 godina, bio je uspješan i školovan gospodarstvenik s iskustvom rada u poznatoj pariškoj trgovini željezne robe *Peugeot - Freres*.⁵¹³ Otmjenost, elegancija i blaga ćud jasno su istaknuti u kromatskoj skali zagasitih tonova smeđe, sive i krem boje s decentnim detaljem zelenila i namještaja. Ivana ud. Fischbach Sollara bila je poznata gradska ljepotica stara 31 godinu prilikom portretiranja. Portretirana je pri jutarnjem svjetlu koje dolazi s lijeve strane ispred srebrnastobijelog zastora budoara. Odjevena je u bijelu svilenu toaletu za ples, ukrašenu zlatnim vezom i zlatnim vezenim pojasom oko struka. Na ruci je zlatna narukvica sa smaragdom, biserima i alemom. Gjalski će primijetiti: »To više nije portret, mene se gotovo dojmama kao dražesni *genre* iz života koje elegantne gospođe, koja je, eto ná, izašla gotova s toaletom iz svog budoara, i prije no što će na ples otići, časkom je posustala zamišljena nekud.«⁵¹⁴ U rukama drži stručak ruža (*tea-ruža*, Gjalski) nešto toplije nijanse krem bijele boje,

⁵¹² »Druga Bukovčeva izložba. U Zagrebu mjeseca ožujka 1894.« u: *Sabrana djela Ksavera Šandora Gjalskog*, 2015., str. 333.

⁵¹³ Ferica Sollara omiljena je ličnost starog Zagreba ovjekovječena na karikaturi A. Roeszera (objavljenoj u knjizi Iskra Iveljić, 2007.). Bio je poznati sportaš, hedonist, ljubitelj prirode i umjetnosti. U obiteljskoj ostavštini nasljednika supruge Franje Sollara Slave r. Maixner sačuvana je fotografija Franje kako pozira Bukovcu te je sličnost s portretom frapantna. Više u: Iskra Iveljić, *Očevi i sinovi. Privredna elita Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća*, Zagreb: Leykam International, 2007., str. 273. – 274.

⁵¹⁴ Ksaver Šandor Gjalski, »Druga Bukovčeva izložba. U Zagrebu mjeseca ožujka 1894.«, u: *Sabrana djela Ksavera Šandora Gjalskog*, Knjiga V., (prir.) Tihomir Tonković, Zagreb: Naklada Karijatide, 2015.

simbola ljepote, prolaznosti i krhkosti mladosti. Bjelina koja prevladava slikom, posebice haljine koja je otvorena da upija svjetlost simbol je dobrote i nevinosti. Posloženi na izložbi ovi su portreti činili svojevrsni društveni panoptikum *ljudi s kraja stoljeća*.⁵¹⁵ Uz Sollare na izložbi će biti portreti Ksavera Šandora Gjalskoga, Stjepana Miletića, dr. Vladimira Boroše, Milivoja Šrepela, Klotilde Buratti, pokojne nećakinje Ivke Vranyczany djevojčice Jakopović te umjetnikova sina Age.

Zanimljivu opasku navest će Gjalski o svom portretu: »Tek kazat ću da je portret takav te mi se često i prečesto događa u sobi mojoj da se lecnem od osjećaja, nije li ono ondje na stijeni onaj mistični drugi *ja*, što ga sjeverna pučka predaja zove „zweites Gesicht“, a moderna spiritualistička germanska filozofija *der Doppelgänger*.«⁵¹⁶ Gjalskijeva misao na zoran način prikazuje važnost portreta u tadašnjem društvenom životu, ali i duhovnome obzoru.

Portreti nastali u Bukovčevu zagrebačkom periodu nadilaze deskripciju fizionomije portretiranog pokušavajući nam dati informacije i o osobnosti portretiranog, njegovom habitusu, načinu života, čak i emotivnoj auri. Zbog iznimnog rafinmana kojim Bukovac izvodi portrete, nekad nas pažljivom selekcijom slikarskih postupaka uvodi u područje iza pojavnosti i onog vidljivog dijela slike, a što je opet u zametku simbolističkog promišljanja teme. Promjena od deskriptivnog prema introspektivnom u slikarstvu hrvatske moderne inicirana je upravo u portretima.

4.3.4 Hrvatska narodna umjetnička izložba u Zagrebu, Atrij Akademijine palače, Zagreb, 1895.

Na izložbi su predstavljeni protagonisti prve generacije hrvatskih umjetnika na čelu s Vlahom Bukovcem koji izlaže niz djela (10 portreta, alegorija i žanr slika) od kojih valja istaknuti *Gundulićev san o Osmanu* i *Dubravka u Dubrovniku*.

Slika *Gundulićev san* prva je Bukovčeva alegorija nastala prema narudžbi biskupa Strossmayera i predsjednika akademije Franje Račkog. Prikazuje kako pjesnik nadahnut muzom gleda viziju svog budućeg spjeva. Kompoziciju započinje u Parizu već 1892. godine, a dovršava u Zagrebu tijekom 1894. godine te je ova slika važna kao prva velika Bukovčeva alegorija nastala za hrvatsku sredinu. O djelu će nadahnuo pisati Kerubin Šegvić: »Stoga pred Bukovčevom slikom ostaješ zapanjen, gane te srce. Na slici Gundulićev san osim poze pjesnika

⁵¹⁵ Sintagma je prvi puta upotrijebljena za portrete hrvatske likovne moderne od Irene Kraševac u konceptu za izložbu »Izazov moderne. Zagreb – Beč oko 1900.« u Galeriji Klovićevi dvori, 2017. godine čija je inicijatorica i jedna od autorica.

⁵¹⁶ Ksaver Šandor Gjalski, »Druga Bukovčeva izložba«, u: *Sabrana djela Ksavera Šandora Gjalskog*, 2015., str. 334.

što tako vješto odgovara položaju čovjeka kada snatri cijeli prizor, što se razvija pred pjesnikovom živom maštom, tu je pred tobom, djeluje onom mirnoćom, kojom se odlikuje sama priroda. Dio tog prizora je realan: pjesnik pod stablom; a drugi je dio u pjesnikovoj mašti: prizor opjevan u IX. pjevanju. *Ut pictura poesis*: Pjesnik na platnu svoje bujne mašte slika prizor. Sokolica i njezine drugarice plijenom odličnih gospoja i djevojaka, dopriješe u gusti gaj, do gaja je dubrava nasadjena jasenom, vriesom, borom, jelom, češevinom, hrastom. Po sred Dubrave teče rieka, koja se na neko mjesto proširuje i prima svoje pritoke. Vruće je, u kolovozu. Vrućina se opaža na svakom listu stoljetnih hrastova, i ako zraka sunca jedva prodire kroz gusto dubje. Bojnice se oznojile, osjete želju da se rashlade. Svežu uz stabla svoje *rublje* svuku se i *od ljuvenih perivoja odkrivaju liere bijele. Da se skupi sve što je najbijelije na svijetu: drobni istočni biser, jasno srebro, snijeg s planine, sve je to tamno prama bjeloči njihove puti od koje sinu jezero*, ne da im se mirovati. Djevojke su to pomamne naravi. Razdijelile su se na dvije čete od šest druga, te plivaju jedna suprot drugoj te sada ove sada one polijevaju druge vodom, koja se razlije u kapljice kao u biserje. Nu iznenada začu se zvuk trublje. Smetene su u svojoj igri. Eto Vladislavove čete lovaca. svaka bi htjela isplivati na kraj da se obuče, da ne odade svoje golote...To što se predstavljalo pjesnikovoj mašti, dobro je došlo umjetniku da prenese na platno, onom točnošću kojom se odlikuje ljubitelj prirode. Uvjeren sam da nije umjetnik mogao biti sretniji u izboru predmeta prema načelima realistične škole.«⁵¹⁷ Šegvić u odlomku ovoga teksta zaključuje kako je alegorijski sadržaj prikazan realističkim stilom. Za razvoj simbolizma značajno je što se autor već u naslovu slike deklarirao riječju *san*, stanjem različitim od jave, stvarnosti, racionalnog. Pjesnik doduše ne spava već zamišljeno gleda u daljinu, odsutno i nadmoćno dramatične prizore borbe, dinamičnoga lova i otmice. I dok je lijevi dio slike, čak i uz prisutnost muze i vila, nestvarnih bića prikazanih u liku lijepih djevojaka prikazan svojevrsnim idealnim realizmom, lijeva strana slike djeluje nestvarno. Voda u različitim agregatnim stanjima tekućem i plinovitom, u obliku pare zastire prizor, zamućuje pogled i mami promatrača na odgonetavanje, udubljivanje u sliku. Lijevi je dio jasan i donekle pregledan, nastao prema zakonitostima akademizma pariškoga Salona i majstora Bouguereaua ili Cabanela. Desni dio, osobito voda u prednjem planu, žestoka borba dvoje antagonista, kao i u daljini mutni lov – simbolički je vokabular nastao u sredini u kojoj se Bukovac mogao osjećati slobodno poput ptice. Sada je on bio arbitrar i meritum. Para koja isparava iz uskomešale i uzavrele vode, pod vrtlogom tijela i topotom kopita te iznimno lijepi poluaktovi žena što variranjem položaja djela jednog, ustvari, te istog akta nalikuju *parno-*

⁵¹⁷ Šegvić .K(erubin).,»Kod Medovića i Bukovca«, u: *Novi vjek*, Split, 8(1897.), str. 529. – 539.

kupeljnim prizorima Alme Tademe, a Bukovčevu aktualnost potvrđuje činjenica da je svjetski poznata slika ovog engleskog autora nizozemskog porijekla *A favourite custom* (Tate Britain, London) nastala 1909. godine. Spominjem to djelo jer su detalji na slici kupanja u Frigidariumu Pompejevih termi u gestama kupaca i kadiranju nalik Bukovčevima. Alegorija pjesničke vizije ostvarena je u do tad za Bukovca najraskošnijoj prezentaciji pri čemu svjetlost, kako će to Bukovac prakticirati na mnogim djelima, igra odlučujuću ulogu. Hladovina ljupkoga gaja, s umjetnikom i muzama na desnoj strani slike kontrast je osunčanoj viziji što promalja se u magličastoj pari poput inspiracije ili ideje koja putem umjetnosti izlazi na vidjelo. Tema je slike imaginacija, mašta koja je kadra stvoriti vlastite svjetove. Prvi je to korak k simbolističkom propitivanju veza umjetnosti sa stvarnošću.⁵¹⁸

Na izložbi će se uz Bukovca predstaviti Robert Auer, Artur Oskar Alexander (tada još samouk), Menci Clement Crnčić, Ferdo Kovačević, Oton Iveković, Nikola Mašić i Ivan Tišov.

Izložba je odjeknula u tisku⁵¹⁹, najviše se dakako hvale Bukovčeve slike (osobito *Gundulićev san*, *Dubravka* i *Časak radosti*), no spominju se i drugi nadobudni talenti poput Čikoša i Crnčića, Tišova (*Bogoštovlje*) i Ivekovića (*Smrt Petra Svačića*).

4.3.5 Kraljevina Hrvatska i Slavonija na izložbi u povodu 1000 godina Kraljevine Ugarske u Budimpešti / Milenijska izložba, Budimpešta, 1896.

Privučeni Bukovčevim dolaskom i namjerom ostanka u Zagrebu umjetnici koji uz potporu vlade studiraju na akademijama u Beču i Münchenu vraćaju se u Zagreb. Bela Čikoš Sesija, Oton Iveković, uz njih i kipar Robert Frangeš Mihanović. Uskoro Kršnjavi poziva i Matu Celestina Medovića. Formiranje svojevrsne kolonije mladih umjetnika iznimno je pozitivno dočekano u javnosti, a odjekuje i u tisku.⁵²⁰ Nakon izložbe u atriju Akademijine palače (u tadašnjem tisku nazivanom *Salonom*) gdje se 18 umjetnika predstavilo sa svojim radovima, postalo je jasno da je stvoren temelj za razvoj umjetničke kolonije koja će zahtijevati profesionalizaciju radnih uvjeta umjetnika. Godine 1896. umjetnička će kolonija na čelu s Bukovcem prvi puta javno nastupiti izvan granica Hrvatske na izložbi kojom se slavila tisućgodišnjica Ugarskog kraljevstva. Za organizaciju i aranžman izložbe uz Vlahu Bukovca bili su zaduženi Bela Čikoš Sesija i kipar Robert Frangeš Mihanović. Već je *Poziv* kojim su

⁵¹⁸ U katalogu izložbe je uz djelo čak naveden i odlomak Gundulićeva spjeva koji je poslužio za inspiraciju Bukovcu: *Oj djevice čiste i blage, ke vrh gore slavne i svete, slatkom slasti pjesni drage, svijem pjevoci naričete, narecite sad i meni: kako istočnom caru mladu smrt vitezi nesmiljeni dadu u svom Carigradu.*

⁵¹⁹ -, »Vlaho Bukovac«, u: *Nada*, Sarajevo, 1(1895.), str. 28; Ante Tresić Pavičić, »Dvije slike Vlahu Bukovca«, u: *Prosvjeta*, Zagreb, 3(1895.), str. 95; Ksaver Šandor Gjalski, »Umjetnička izložba u Zagrebu decembra 1894. i januara 1895.«, u: *Vienac*, Zagreb, 27(1895.), str. 7 i str. 43.

⁵²⁰ »Domaći umjetnici u Zagrebu«, u: *Narodne novine*, 1894., br.196., str. 3.

pozvani umjetnici na sudjelovanje, kojeg je autor Bela Čikoš Sesija, po svojoj koncepciji tipično alegorijsko ostvarenje (kat. 149). Na pozivu su prikazane dvije mlade djevojke odjevene u grčki peplos u ambijentu uokvirenom fragmentom hramske arhitekture s gređem u sredini, kojeg je friz ukrašen prikazima umjetnosti i obrta (slikarstvo, kiparstvo, arhitektura i keramika) te okružene akcesorijem umjetničkog atelijera: bustom, slikom na slikarskom stalku te Perzejem sa štitom u pozadini. Vlaho Bukovac je izložio više od trideset slika od kojih su za razvoj simbolizma značajne: *Gundulićev san* i *Dubravka* kao likovne transkripcije književnih djela te slika *Djevojka golih grudi (Poluakt)* zbog dematerijaliziranja volumena pointilizmom. Bela Čikoš Sesija je izložio *Mrtvačku stražu*, *Penelopu* i *Kirku* i *Portret kapetana Kollera*. Medović će izložiti *Bakanal*, *Srijemske mučenike*, *sv. Franju Asiškog* i *sv. Bonaventuru*. Brojem djela literarne inspiracije izdvaja se Bela Čikoš Sesija. Njegove će *Penelopa* i *Kirka* (kat. 109. i 111.) kao svojevrsna narativna sintagma označiti onaj prijelaz od historicizma k simbolizmu. Stilski su dakako djela nastala u duhu rekreacije antičkih sadržaja te pripadaju korpusu djela antičkoga žanra koji je Čikoš uveo u hrvatsko moderno slikarstvo. Bukovac je svoje antičke teme (*Patricijka*, *Rimljanka pri toaleti*, *Posljednji retuš*) stvarao pod utjecajem slikarstva pariškog Salona i engleskog esteticizma (slikarstva *Olympiansa*), no Čikoš je bio onaj koji je ljubavljju prema prošlosti produbio odnos s antikom te u svoje teme uveo onaj simbolistički podtekst. U inspiraciji za *Penelopu* i *Kirku*, poslužiti će mu vlastito iskustvo kao poticaj za idejnu i simboličnu razradu. Umjetnik se usredotočio na dvije epizode *Odiseje* s kojima se mogao poistovjetiti. Lunaček u tekstu omanje Čikoševe monografije piše da je *Penelopa* »sušto poetično shvaćanje Homera i da spada među najbolje jugoslavenske umjetnine«⁵²¹ (1920.), a Vinko Zlamalik, autor monografije o Čikošu iz 1984. godine, u slikama prepoznaje majstorstvo forme i tehničke dovršenosti u smislu prevladavajućeg akademskog idealizma Münchenskoga tipa.⁵²² Djelima je osporavao individualni karakter i originalnost te u sadržaju *Penelope*, premda prepoznajući osobne strepnje umjetnika, ne uviđa simboliku individualnih preokupacija. Penelopa čeka da se Odisej nakon deset godina lutanja vrati na rodnu Itaku. Čikoš je svoju mladu suprugu Justinu ostavio u Zagrebu. Čikoševa pisma upućena Bukovcu i Kršnjavom svjedoče o snažnoj žudnji slikara za domovinom i boli zbog razdvojenosti od supruge. Slikom *Odisej ubija prosce* Čikoš je mogao izraziti bojazan naspram stanja sredine koju je napustio i anksioznost oko pitanja što će ga od svega što je ostavio dočekati? Antički su mitovi prasliske

⁵²¹ Vladimir Lunaček, *Bela Csikos Sesia*, Zagreb: Naklada Josipa Čaklovića, 1920., str. 3.

⁵²² Istraživanja o Čikoševu homerskom ciklusu provedena su za potrebe izložbe *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, Galerija Klovićevi dvori, 2013. te će dijelovi teksta u disertaciji korespondirati sa tekstom u katalogu izložbe: Petra Vugrinec, »Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne«, u: *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, (Galerija Klovićevi dvori, 26. 9. – 8. 12. 2013.), katalog izložbe, (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, str. 17. – 38.

ljudskih želja, strahova, nadanja i žudnji. I *Kirku* također možemo promatrati kao Čikoševu osobnu poruku. Odisej, naime, nije u tuđini podlegao čarima prekrasne čarobnice poput njegovih mornara koje je svojim čarobnim napitkom Kirka pretvorila u svinje. Prateći indikaciju osobne podloge što se krije ispod mitske priče o Penelopi, mogli bismo zaključiti da je mladi umjetnik, poistovjećujući se s Odisejem, svojoj usamljenoj supruzi želio također metaforički poručiti da joj je vjeran i beskompromisno odan. Ti su mitovi poslužili umjetniku da bez obzira na formalno-stilske odrednice akademskog realizma izrazi osobnu *Odiseju*. Umjesto stroge metrike heksametara grčkog epa, Čikoš se izražava jednako definiranim likovnim ekvivalentima. Ni pjesnika ni slikara strogo određen okvir nije spriječio da stvore univerzalno umjetničko djelo. Upravo se zbog tehničke vještine možemo zbiljski uživjeti u simbolističko značenje slikarove poruke. Medovićev je *Bakanal* (kat. 214) nastao 1893. godine uz Bukovčevu *Patricijku* iz 1890. godine također na samom početku razvoja moderne hrvatske umjetnosti. U opisu grčko-rimskog obreda koji je bio posvećen Dionizu (Bakhu) okušali su se Lawrence Alma-Tadema (*The Vintage Festival*, 1870.), a sličnu temu obrađuje i Pilotyjev učenik Henryk Siemiradzki (*Orgije u vrijeme Tiberiusa*, 1881.). Obradba se teme razlikuje. Engleski i francuski umjetnici najčešće ne prikazuju iracionalno divljaštvo, nego raspjevanu, rasplesanu i opijenu povorku, gdje likovi okrunjeni vijencem bršljanova ili lozina lišća sviraju timpane i tibije, nose liknone (košare s groždem), a prikazi umjetnika iz kruga germanskih zemalja brutalni su prizori mističnog kulta.⁵²³ Na slici Siemiradzkioga vidljive su izrazite sličnosti s Medovićevim prikazom, posebice u anatomiji i dispoziciji leševa na tlu, a kontrast raspojasane povorke koja unatoč brutalno ubijenim leševima s lijeve strane slike ne prestaje slaviti sadržajno je vrlo sličan Medovićevoj dramaturgiji. Još jedna slika, doduše različite teme, ali srodnoga tematskog ishodišta, dobar je primjer aktualnosti Medovićeva *Bakanala*. Ne upućuje na moguće izvore umjetnikove inspiracije, jer je raskošna eklektičnost *Bakanala* neupitna baš kao što je uobičajeno u razdoblju iznimne stilsko-tematske raznolikosti, nego na istodobnost pojave jednakih motiva na širem geografskom području. Riječ je o poznatoj slici kršćanskoga mučeništva u vrijeme Rimskoga Carstva – *Sv. Eulaliji* iz 1885. godine britanskoga umjetnika Johna Williama Waterhousea (1849. – 1917.).⁵²⁴ Prikazujući temu mučeništva svetica u doba Dioklecijanove vladavine, Waterhouse donosi preciznu arheološku rekonstrukciju rimske arhitekture. Središnji je motiv okrutno mučena i ubijena svetica prikazana kao poluakt u radikalnom kompozicijskom skraćanju. Često su prizori okrutnosti antičkoga svijeta – razvrat, korupcija, politička i religiozna netrpeljivost – bili jednako zanimljivi

⁵²³ Bakanalije opisuju Livije i Euripid u djelu *Bakhe*

⁵²⁴ Stalni postav Tate Britain, London

umjetnicima 19. stoljeća kao i bukoličke i arkadijske teme. To što je Medović kraj svoga školovanja htio obilježiti upravo teatralnom alegorijom možda možemo pripisati njegovu simboličnom oproštaju od redovničkog života, osobito znamo li podatak da je ubrzo nakon dovršetka slike zatražio sekularizaciju. Tjeskoba čovjeka koji iz svijeta zaštićenog zidovima samostana izlazi u nezaštićen stvarni svijet može se naslutiti na Medovićevu djelu. Obzirom da je simbolizam umjetnost konteksta, ovo bismo djelo mogli tumačiti na univerzalniji način. Razdoblja mračnih misterija i drevnih kultova duboko su utkana u podsvijest suvremenog čovjeka. Spomenuta Goetheova *Walpurgina noć* inspirirala je književnike i umjetnike ponovo na kraju stoljeća kao drevni kult mističnih mračnih sila u borbi dobra i zla. Vodi li otvoreno i tolerantno društvo u anarhiju, bogatstvo u raskalašenost, fanatizam u okrutnost? To su bila pitanja modernog čovjeka, ali i svećenika suočenog s novim životom, životom bez okrilja samostanskih zidina, slobodnog, no prepuštenog samome sebi. *Bakanal* je u tome slučaju velika i slojevita intimna ispovijest umjetnika.

Olga Maruševski navodi kako je prema koncepciji Društva umjetnosti izložba u Budimpešti trebala prikazati retrospektivu hrvatske umjetnosti, no Bukovac je smatrao da treba prikazati nove radove te je neke radove odbio.⁵²⁵

Posebna skupina slika nazvana je *Slike iz domovine*. Izloženo je 13 Čikoševih⁵²⁶, 13 Ivekovićevih i 4 slike Sigismunda Landsingera s motivima utvrda i krajolika od Primorja do istočne Slavonije.

Maruševski će ove akvarele interpretirati kao ilustracije »spomenarski uokvirene jugendstilskim ornamentima«, dok će Zlamalik u njima prepoznati secesijsku stilistiku i posebne izraze Čikoševa simbolizma.⁵²⁷

Vinjete idiličnih krajolika i utvrda djeluju poput ilustracija u spomenarima. Interpretaciju i precizne podatke o njima donosi Marijana Schneider u katalogu *Gradovi i krajevi na slikama i crtežima od 1800. – do 1940.*⁵²⁸ Precizan i minuciozan crtež akvarelom, sentimentalni motiv te tekstualan komentar stiliziranom tipografijom (kod Čikoša latinicom, ali i glagoljicom) uobičajena su ispuna listova spomenara ili knjiga gostiju uglednih aristokratskih, ali i građanskih domova. Nepretencioznost žanra oslobađa imaginaciju. Ponekad ilustracije uz utvrde aludiraju na povijest određene lokacije kao i njenu simboliku, kao što je to u slučaju *Sokolovca, Bele Čikoša Sesije* koji je osnovan u vrijeme vojne krajine, s motivom graničara u

⁵²⁵ Olga Maruševski, *Društvo umjetnosti*, 2004., str. 151.

⁵²⁶ Brinje / Sokolovac, Dobra kuća kod Daruvara, Drivenik Vinodolski, Grižane, Jelengrad, Korana, Nehajgrad, Otočac / Švica, Prozor, Susedgrad, Švica, Una izvor, Zvonigrad

⁵²⁷ Olga Maruševski, *Društvo umjetnosti*, 2004., str. 153.

⁵²⁸ izvor podataka: Marijana Schneider, *Gradovi i krajevi na slikama i crtežima od 1800. – do 1940.*, Povijesni muzej Hrvatske, katalog muzejske zbirke (ur. Ljelja Dobronić), Zagreb, 1977

gustom gaju i sokolovima koji vjerojatno aludiraju na Sokolovačku satnju. *Izvor Une* (kat. 146) istog umjetnika prikazuje najdublji krški izvor u Hrvatskoj i jedan od najdubljih u Europi. Čarobno mjesto kristalno čiste vode idealna je scenografija za obitavalište vila i vilinskih konjica. Barka s mladim plemićem i starim redovnikom koju je Čikoš dodao krajoliku s prizorom *Korane* koja izvire u Plitvičkim jezerima rječit je simbolički idiom. Vodene vile duž okvira ovog prizora aktualan su secesijski motiv koji ranim datumom nastanka (1895.) i uporabe ovoga motiva aktualizira Čikošev opus čak i pri usporedbi s Klimtovim motivima sličnoga tipa (*Riblja krv*, *Ver sacrum*, 1898., *Voda tekućica*, 1898., *Nimfe / Srebrne ribe*, 1899.). Oton Iveović⁵²⁹ također je svoje krajolike obogatio narativnim fragmentima. Na *Cetingradu* Iveković dodaje detalj pastira s frulom, u *Dubovcu* vidimo dva graničarska časnika s konjem u snijegu, dok *Garić* ima dva vuka u prvom planu. Možda najzanimljiviji krajolik je onaj koji prikazuje *Gvozdansko* s orijentalnim motivom interijera turske kuće s dostojanstvenikom u raskošnom kostimu. Brdo *Klek* obogaćeno je vješticama na metlama, *Topusko* sukobom seljakinje i plemića, *Trsat* ženom odjevenom u povijesni kostim.

Krajolici su rezultat slikanja prema motivu u *pleneru*. Prizor se dovršavao u atelijeru, a motivi životinja, ljudi i fantastičnih bića plod su imaginacije. U tehničkom smislu akvareli su izvedeni minucioznošću i preciznošću vještine savladane na Akademijama u Beču i Münchenu. Kao i sva djela na Milenijskoj izložbi, pripadaju prvoj *formativnoj* razvojnoj fazi simbolističkog promišljanja slikarskoga motiva koji koristeći način akademskog realizma prikazuje sadržaje preuzete iz stvarnosti, ali i književnosti i literature.

Izložbeni nastup hrvatskih umjetnika u vlastitoj izložbenoj zgradi Umjetničkom paviljonu, a što je prema pisanju Vlaho Bukovca u *Mojem životu*⁵³⁰ bio preduvjet izlaganja, iznimno je dobro prihvaćen u javnosti. Mađarska je kritika bila iznenađena nenadanom pojavom Hrvata na umjetničkom obzorju Srednje Europe. Cijela je grupacija bila apostrofirana kao zanimljiva cjelina visokih umjetničkih kvaliteta i specifičnih karakteristika. Naziv *zagrebačka šarena škola* doslovno je preveden iz *Agramer Zeitung*a te je već Vera Kružić Uchytal zaključila kako bi ga bilo »prikladno modificirati adekvatnijim terminom polikormna ili koloristička jer epitet šarena, u današnje vrijeme ima pomalo pejorativan prizvuk«, dok je u odnosu na akademsko slikarstvo tada to bio kompliment.⁵³¹

⁵²⁹ Bakar, Cetingrad, Dubovac, Garić, Ogulin – Klek, Sisak, Slunj, Topusko, Tounj, Trsat

⁵³⁰ Vlaho Bukovac, *Moj život*, Zagreb: Književni jug, 1918., str. 141.

⁵³¹ Vera Kružić Uchytal, »Prvi nastupi hrvatskih umjetnika na međunarodnoj umjetničkoj sceni od 1896. – 1903. godine«, u: *Peristil*, Zagreb, 31 -32(1988. -1989.), str. 193. – 198.

Neka je djela sa izložbe otkupila mađarska Vlada: Bukovčeva *Dubravka* za Szépművészeti Muzéum te Medovićeve *Srijemski mučenici* i Čikoševa *Kirka* za Magyar Nemzeti galeriju u Budimpešti.⁵³²

Pozitivne kritike u inozemnom tisku⁵³³ hrvatske su umjetnike potaknule te učvrstile njihovu želju za profesionalizacijom umjetničkog života u vlastitoj sredini. Već za vrijeme trajanja izložbe sastavili su pravila za ustroj umjetničkog kluba, koja su nakon uobičajenog zahtjeva za doradu prilikom traženja potvrde odobrena 7. rujna 1896. godine na ime Društva hrvatskih umjetnika.

4.3.6 Međunarodna umjetnička izložba u Kopenhagenu, 1897.

Polovinom travnja 1897. godine otpremljene su 23 slike i 4 kipa zajedno s Medovićem i Robertom Frangešom Mihanovićem koji su bili zaduženi za postavu izložbe u Kopenhagenu, na poziv tajnika izložbe prof. Vilhelma Kleina. Hrvati su izlagali zasebno od svih ostalih naroda Monarhije u zgradi s natpisom *Croatie*.

Na izložbi su od slikara izlagali: Robert Auer, Vlaho Bukovac, Oton Iveković, Mato Celestin Medović, Nikola Mašić, Ivan Tišov. Dosadašnji podaci o izlaganju hrvatskih umjetnika na Međunarodnoj izložbi u Kopenhagenu nedavno su revidirani te upotpunjeni istraživanjem Irene Kraševac i Željke Tonković (Odsjek za sociologiju, Sveučilište u Zadru) te je moguće u potpunosti rekonstruirati izbor djela hrvatskih umjetnika.⁵³⁴

Robert Auer izlaže sliku *Svečani dan* (pod naslovom *Hyldest* tj. *Hommage*). Od sedam slika Vlahe Bukovca⁵³⁵ prvi puta se pojavljuju slike *Moje gnijezdo* i *Nevinost*. Čikoš će ponoviti djela iz Budimpešte *Penelopu* i *Mrtvačku stražu*, kod Ivekovića će uz *Rastanak Zrinskog i Frankopana* zanimljiv biti naslov *Guslara* te dva pejzaža *Proljetno jutro u šumi*, *U punoj snazi* i *Ženski portret*. Izlagat će još i Mašić *Guščaricu na Savi*, *Ljetnu idilu* i *Ličanina* te *Motiv iz*

⁵³² Djela su posljednjih godina izlagana na izložbama u Hrvatskoj i to: *Srijemski mučenici* na izložbi *Zagreb – München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, Umjetnički paviljon, 2009. – 2010., *Mato Celestin Medović – retrospektiva*, Galerija Klovićevi dvori, 2011. – 2012.; *Kirka* na izložbi *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, Galerija Klovićevi dvori, 2013.

⁵³³ Ludwig Hevesi, »Croatische Kunst«, u: *Pester Lloyd*, Budimpešta, 1896., br. 158, str. 27. prenose *Narodne novine*, Zagreb, 1896., br.160., str. 4 u članku pod nazivom: »Hrvatska umjetnost«; članak iz *Neuer Pester Journala* od 2.7.1896. prenose također *Narodne novine*, Zagreb, 1896., br.154, str. 5. pod naslovom »Hrvatski umjetnički paviljon u Pešti«; Članak iz njemačkog časopisa *Das Volk* prenesen u *Narodne novine*, Zagreb, 1896., br. 167., str.4. pod naslovom »Njemački glas o hrvatskoj izložbi«.

⁵³⁴ 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 povijesti umjetnosti*, 40 (2016.), str. 203. – 217.

⁵³⁵ Živio kralj, *Toaleta Atenjanke*, *Nevinost*, *Odmaranje*, *Moje gnijezdo*, *Seljaci iz Dubrovnika (Konavoke)*, *Studija svjetla i Studija (Poluakt)*

Sicilije te Medović *Bakanal* i *Splitski sabor*, dok je slika Ivana Tišova *Ulazak Krista u Jeruzalem* navodno odbačena jer je bila nedovoljno kvalitetna.⁵³⁶

U tekstu Irene Kraševac i Željke Tonković o umjetničkom umrežavanju putem izložaba u razdoblju rane moderne navedeni su i slikari koji su sudjelovali na izložbi u Kopenhagenu iz Amerike i Europe. Tekst se po prvi puta referira na katalog djela pronađen u Kopenhagenu. Među izlagačima su i velika imena simbolizma poput Fernanda Khnopffa, Edwarda Burne – Jonesa, Jamesa McNeill Whistlera, Pierrea Puvisa de Chavannesa, Giovannija Segantinija i Arnolda Böcklina te Hansa Thome i Fritza Uhdea.

Sudeći po djelima odabranima za Kopenhagensku izložbu, a znamo li da je selektor bio Mate Celestin Medović, uočiti ćemo apostrofiranje djela refleksivnoga lirskog ugođaja (Mašić, *Ljetna idila*, Bukovčev *Moje gnijezdo* i *Poluakt*), simbolističkoga sižea (Čikoš, *Mrtvačka straža*) te nove pojave antičkoga žanra (Auer, *Svečani dan*, Bukovac, *Grkinja kod toaleta*). Pri takvim temama uočiti ćemo da se umjetnici u tehničkom smislu udaljavaju od realističkoga načina uglačane forme, jasnog i preglednog prikazivanja te da počinju suvereno koristiti postimpresionističke postupke divizionizma i poantilizma osobito vidljivima na Bukovčevim platnima. Bukovac ne koristi divizionizam retorički svjesno – zbog dezintegracije forme i dočaravanja atmosfere privida, već će taj postupak upotrijebiti intuitivno. Titrava faktura koja će se pojaviti u zagrebačkome periodu, kao i koloristički intenzitet, prvi su korak u razvoju nove atmosfere na Bukovčevim slikama koja će kulminirati u djelima *Raja*, *Pakla* i *Čistilišta* (kat. 71, 73, 78) nastalima u Zagrebu i Cavtatu s temama Danteove *Božanstvene komedije* te u djelu *Krist na odru* (kat. 83) dovršenom u Pragu kada je trajno iselio iz Hrvatske. Takvi motivi prevladali su nad reprezentativnim djelima iz nacionalne prošlosti koje na ovoj izložbi predstavljaju Medovićev *Splitski sabor* i Bukovčev *Živio kralj!*.

U magazinu *Studio* iz 1898. godine u rubrici *Studio Talk* objavljen je osvrt na izložbu u Kopenhagenu. Kritičar (G. B.) pohvalno piše o engleskim umjetnicima, zatim uočava čistoću iskrenosti njemačkih umjetnika, američku selekciju smatra također zanimljivom dok za francusku sekciju smatra da unatoč poznatim imenima nema svježine. Između svih prezentacija izdvaja hrvatsku selekciju.

»Mala zemlja, koja je poslala mnogo bolje slike no što bismo mogli očekivati od provincije (*out of the way corner*) jest Hrvatska. To je ustvari, kolekcija nekolicine slika, od osam ili devet slikara, ali one su potpuno karakteristične i vrlo dobro slikane, mogli bismo reći veličanstvene, kojima prevladava boja. Vlaho (u tekstu: *Wako*) Bukovac poslao je pola tuceta slika, od kojih je

⁵³⁶ Podatak iz: Iso Kršnjavi, *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba*, 1905.

veliko platno *Long Live the King* prenatrpano i bez odmora i nedostatne atmosfere: mnogo bolja je njegova *Study* (reproducirana ovdje) na kojoj je put šarmantno izvedena, te iako je meka i sladunjava u boji, plastični efekt je za poželjeti. Imao je također i dobar portret, iako malo smeđi u tonu.«⁵³⁷

Izdvajanje Bukovčeva *Poluakta* (sl. 4) u kritici izložbe takve međunarodne selekcije s velikim imenima poput Burne-Jonesa, Whistlera ili Khnopffa zaista je veliko priznanje kvaliteti Bukovčeva kista, ali i velik uspjeh na međunarodnome planu zagrebačke škole koja se specifikumom polikromije izdvojila od ostatka tadašnje europske umjetnosti. Začetke otklona od tradicionalnog slikarstva uočiti ćemo u mnogo svjetlijem registru te odbacivanju tamnog akademskog tonaliteta što će biti karakteristikom djela nastalih u okviru Zagrebačke šarene škole. (*Srijemski mučenici*, *Kirka*, *Proljetno jutro u šumi*). Još će jedan specifikum biti karakterističan za zagrebačku koloniju, a to je poseban rafinman tankih lazurnih namaza prilikom slikanja pastelnim tonovima pri čemu se osnovni pigment ublažava dodavanjem bijele. Kod Bukovca i Čikoša raspoznajemo zagrebački period zbog česte uporabe pastelno zelene (draperija i inkarnat, sjene na slikama: Čikoš i Bukovac: *Poluakt*; Bukovac, *Bela Čikoš Sesija u Atelijeru*, 1896., *Studija djevojke na bijelom fondu*, 1896., *Japanka*, 1898.) i svijetlih ružičastih nijansi (*Dekoratívni panneau –Kiparstvo*, 1898., *Portret Božene Miletić*, 1899.). Ukoliko je to razlikovna komponenta naše umjetnosti upravo na tome planu trebalo bi potražiti ishodišta simbolističke subverzije u odnosu na tradicionalni slikarski jezik. Rasvjetljavanje palete, apostrofiranje širokog dijapazona kolorističke polikromije, naglašavanje uloge svjetlosti kao ravnopravnog elementa u izgradnji atmosfere bili su u našoj sredini inovativni postupci.

U početcima formiranja našeg likovnoga moderniteta boja je osnovna komponenta, izražajno sredstvo koje će suptilnošću nijansi iskazati mladost, svježinu, ali i krhkost individualnih kreativnih preguća koji su čekali da izađu izvan granica akademskog klišeja.

4.3.7 Hrvatski salon, 1898., Umjetnički paviljon, Zagreb, 1898. / 1899.

⁵³⁷ »A small country, which sent far better pictures than one would have expected from this out-of-the-way corner, is Croatia. It was, certainly, only a collection of about a score of paintings, by eight or nine painters, but they were quite a characteristic and very well painted set, gay, not to say gorgeous, coloring predominating. Wako Bukovac sent half-a-dozen pictures, of which a large canvas, Long Live the King! was to crowded and restless and wanting in atmosphere: much better was his Study (reproduced here), in which flesh is charmingly done, and, although it is soft and dainty in coloring, the plastic effect is all one can desire. He also had a good portrait, although somewhat brown in tone.« G.B., »Copenhagen«, u: *The Studio*, London, 12(1898.), str. 266. – 269. Digitalni izvor: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1898/0321>, Bukovčeva slika *Studija* reproducirana je na str. 268.

Na izložbi je sudjelovalo dvanaest umjetnika te pet umjetnica. Njome je svečano otvorena zgrada Umjetničkog paviljona, čija je željezna konstrukcija prenijeta s Milenijske izložbe u Budimpešti.

Na izložbi su od slikara sudjelovali Artur Oskar Alexander, Robert Auer, Ivan Bauer, Vlaho Bukovac, Menci Clement Crnčić, Bela Čikoš Sesija, Franjo Pavačić. Prvi se puta pojavljuju uz umjetnike i slikarice i to: Leopoldina Auer-Schmidt, Paula Dvorák Špun-Strižić, Zora pl. Preradović, Slava Raškaj i Jelka Struppi.

Iz kataloga izložbe saznajemo točan popis djela, dok se u almanahu Hrvatskog salona koji izlazi u četiri sveska tijekom izložbe, a kojeg su slikari i kipari ostvarili zajedno sa književnicima, mogu vidjeti reprodukcije djela koja prema mišljenju organizatora najbolje reprezentiraju pojedinog autora. Nakon retrospektivnih i monografskih obrada izlagača Hrvatskog salona održanih u posljednja dva do tri desetljeća 20. i 21. stoljeća omogućene su nove identifikacije i točnija rekonstrukcija eksponata s izložbe. Uz djela plenerizma na izložbi će biti prisutna i djela s elementima simbolizma. Bukovčeva djela *Prva bol (Abel)* (kat. 65), *Dvije prijateljice* (kat. 67), *Magdalena* (kat. 61), *Pet čutila*, *Moje gnijezdo* (kat. 48), *Idila* anticipirat će nov slikarski jezik i motivski fokus ovog umjetnika formiranog u Parizu u akademskom kontekstu pariškog Salona, gdje se trudeći si osigurati egzistenciju nastojao prilagođavati narudžbama i ukusu naručitelja.⁵³⁸ U novoj je sredini sigurnost egzistencije bila izvjesnija, narudžbi nije manjkalo, te je od 1898. – 1899. naslikao najveći broj slika u životu. Slika *Prva bol* najzapaženija je od kritike. Svojevrсна je prekretnica unutar Bukovčeva opusa. Njegov tada veliki prijatelj Čikoš svojom je opsesijom smrću utjecao i na vedrog Bukovca, nesklonog mistifikaciji života. Čikoševa slika *Smrt egipatskog prvorođenca* (kat. 108) dispozicijom tijela u horizontalno komponiranoj sceni smrti sina mogla je biti predloškom Bukovčevoj slici *Prva bol*. Tijela Bukovčeva Abela i Čikoševa faraonovog nasljednika u istoj su dispoziciji. Kompozicijska razrada na obje slike slična je kao i atmosfera.

U predavanju održanom u prigodi izložbe *Hrvatskog Salona* Tresić Pavičić će apostrofirati upravo Bukovčevu sliku.

⁵³⁸U katalogu izložbe *Hrvatski salon* navedena su slijedeća djela s pripadajućim kataloškim brojevima: 5. *La Favorite*, 7. *Konavoke*, 8. *Portret velikog župana Kovačevića*, 13. *Portret gdje N.(ossan)*, 15. *Abel*, 16. *Panneau decoratif*, 17. *Portret g. N.*, 18. *Portret gdje. G.*, 19. *Portret g. N.(ossan)*, 21. *Na obali*, 22. *Za mjesec Marije*, 23. *Klitija*, 26. *Zabava*, 27. *Lotos*, 28. *Dvije prijateljice*, 29. *Portret gdje B.(ukovac)*, 30. *Portret gdje B.(erger)*, 31. *Studija*, 32. *Živio kralj*, 33. *Portret g. B.*, 37. *Konavoke na poljanama*, 38. *Zadnji sunčani traci*, 39. *Japanka*, 40. *Magdalena*, 41. *Pet čutila*, 42. *Portret bar. Vraniczanya*, 45. *Jelica*, 46. *Neglige*, 47. *Moje gnijezdo*, 48. *Panneau decoratif*, 49. *Autoportret*, 52. *San (skica)*, 56. *Interesantni roman*, 60. *Diploma utemeljiteljnih članova*, 69. *Portret familie bar. A.(drovskog)*, 72. *Pod bukvom*, 73. *Portret gdje B.(erger)*, 74. *Mujo*, 75. *Predvečer*, *Idila*, 78. *Panneau decoratif*, 92. *Ikaros*, 108. *Portret gdje A.(drovski)*, 104. *Zastor*, 105. *Panneau decoratif*, 106. *Portret g. A.(drovskog)*, 107. *Sv. Ivan.*, 111. *Proljeće*, 117. *Isus prijatelj malenih* (repr.)

»Noć. Adam i Eva uzalud su ga čekali. Ovce su se vratile u tor bez pastira. Crna ih slutnja obuzme jer nema ni Kaina. Odoše u potragu, gdje su znali da je najradije vraćao stado. Vatra koja još plamsa sa žrtvenika, pokazala im je put. Dodjoše i nadjoše ga. Spava? Što li? Kušaju ga probuditi. Studen je kao kamen. Što je to? Da se nije izpunila prijetnja gospoda morte morieris!? Da nije umro? Trzaju ga, cjelivaju i neće da se probudi. Majka ga je postavila na svoja koljena, ali mu glava pada i ljulja se mrtvo, prosutim kosama, otvorenim ustima, ugaslim očima, kao zaklano janje pred žrtvenikom. Ona ga se je nazvala, najaukala, a sad više nema glasa; klonula je licem na njegovo rame, i tu se podaje prvoj neizmjerne majčinskoj boli.«⁵³⁹

Tresić Pavičić na dvije će se strane raspisati o slici čije ga je »Otajstvo smrti, noći i boli, prosinute crvenim plamenjem« duboko potreslo. Piše kako sakrita u magli lica roditelja povećavaju bol i ganuće, jer je sve »obavijeno otajstvom«. Dojam bi dakako, prema dr. Tresić Pavičiću bio puno manjeg intenziteta kada bi se lica vidjela jer »lica iskrivljena plačem, pobudjuju u nama više odvratnosti, a kadkada i smiešnosti, nego saučešća.«⁵⁴⁰

Spomenuti autor kritike uočio je efesku ljepotu šesnaestogodišnjaka i *krepkost* Adamovog tijela kao i harmoniju *smeđotamno crvenkaste boje*. Kršnjavi će također hvaliti sliku. Smatrao ju je remek-djelom, zamjerajući autoru što je tako malo vremena potrošio na ovu monumentalnu viziju *prve boli čovječanstva*.

Bukovčev diptih *Ikar i Dedal* (kat. 58) također sadrži elemente simbolizma, osobito dio koji prikazuje Ikarov pad. I dok je na jednoj strani prikazan »ushit i čeznuće mladog sokola«, prema dojmovima Tresića Pavičića na drugoj pad simbolizira »neuspjehe umjetnika, koji se prenagle i ne slijede savjete razuma, već hoće da lete svojevóljno, odielivši se, postavši secesioniste od genijalnog otca Dedala.«⁵⁴¹ *Klytija* (kat. 79) će biti simbolom ljubavnog čeznuća. »Slikar je divno prikazao čas, kako Helios sa zapada šalje na nju svoje čudotvorne zrake, od kojih se onesviesti te je hvata omilavica. Njezine se plave kose naježe, ter se uzvinu oko glave, ko latice suncokreta, i eto ti već gotova vjenčića gotova cvijeta. Tielo vene i smlaksava, a duša kao da se hlapi u mirisu cvijeta«⁵⁴²

U nastavku teksta autor će zaključiti da se Bukovac uz svu ljubav koju iskazuje prema prirodi i *plein airu* vinuo u carstvo ideja, simbola i alegorija te da u tom smislu još nije rekao sve što može. Tresić primjećuje kako Bukovac u Zagrebu traži nove putove te da ga se dojmila

⁵³⁹ Konferenca dra. A. Tresić Pavičića, »O izložbi hrvatskih umjetnika.« (Čitao u izložbenom paviljonu na 2. veljače g. 1899.), *Novi Vijek*, Zagreb, 4 (1899.), str. 602.

⁵⁴⁰ isto, str. 603.

⁵⁴¹ isto, str. 603.

⁵⁴² isto, str. 604

secesija. Navodi kako trenutno stvara djelo inspirirano misticizmom simbolične poezije kod Dantea.

Opisi *Prve boli* i *Klytije* dragocjeni su, jer su te slike prodane na *Biennalu* u Veneciji 1901. godine te do današnjeg dana nisu locirane.⁵⁴³ Nedavno pronađena studija u ulju za sliku *Prva bol* (kat. 66) jedino je svjedočanstvo o paleti Bukovčevog djela specifičnog registra u rasponu od intenzivno narančastog i toplog okera do dubokih tonova smeđe, mjestimice utišanih sivom, mjestimice s ružičastim rezonancijama. Na studiji je prikazan najdramatičniji detalj sina u naručju majke snažnog emotivnog naboja i simbolike boli iskazane slikarskim sredstvima. Studija, za razliku od monumentalnog djela (koliko možemo razabrati iz crno-bijele reprodukcije) otkriva Abelovo lice, koje će se hladnoćom tona razlikovati od plamtećih vrijednosti boja na ostatku slike. Fragment prizora dragocjen je prilog poznavanju Bukovčeva zagrebačkog remek-djela. Bukovac će uz opisane slike koje izborom teme, ali i načinom prezentacije (nekonvencionalnim formatiranjem Abela u *cinemaskopskom* formatu i diptiha *Ikar i Dedal* u secesijski *hoch* formatu, nereprezentativnošću prizora u smislu jasnoće kompozicije, enigmatikom i mistifikacijom elemenata sižea te specifičnim idiomima simbolističkog repertoara: Ikarovog tijela u bestežinskom stanju, metamorfoze Klytie iz žene u cvijet, efebske motivike Ikara i Abela, kao i specifične mistične atmosfere postignute suspregnutim ili oslobođenim registrom boja) zadrijeti u *novi svijet* u kojem stvarnost ne igra odlučujuću ulogu kao motiv slike, već upravo idejni svijet imaginacije i unutrašnjih predodžbi. Posezanjem u literaturu ili biblijski tekst umjetnik će zbog nesvakidašnje inventivnosti ostvariti djela koja nadilaze prikazani događaj postajući univerzalni simboli: prve boli, ljubavne čežnje ili čovjekove želje za napretkom. Taj će se prelazak dogoditi pod uplivom intelektualnog svijeta Bele Čikoša Sesije, njegove široke naobrazbe i refleksivnog pristupa slikarskom sadržaju, a što je bilo karakteristično za ovog umjetnika. Tamniji registar boja koji će Bukovac u Zagrebu upotrebljavati, zamjetan na slikama *Dvije prijateljice / Dva akta u interijeru* (kat. 67), *Švicarska* ili *Japanka* (kat. 68) u kombinaciji s debljim impastima također je nastao možda pod uplivom Čikoševe palete (usp. *Egipatsku mrtvačku stražu Čikoša* i *Smrt egipatskog prvorodjenca*). O Čikoševu uplivu na Bukovca svjedoči slika izložena na *Hrvatskom salonu* pod naslovom *Lotos* (kat. 63) a koja se sačuvala na razglednici te za koju je Bukovac načinio studiju

⁵⁴³ Prema podacima Vere Kružić Uchytel, *Vlaho Bukovac*, 2005., str. 379. otkupio ju je Francesco Rossati iz Venecije, prema podatku iz pisma tajnika izložbe prof. Antonia Fradaletta Bukovcu od 8. srpnja 1901. Slika je i u Veneciji na Biennalu privukla najviše pažnje talijanske kritike i publike. Eugenio Vitelli će o njoj zapisati »mirabili per la luminosità« te će autora uvrstiti u »in prima linea fra gli attuali pittori chi trattano la figura all'aria aspeta« Eugenio Vitelli, »La quarta mostra internazionale di Venezia«, *Venezia*, 1901., str. 6.

u Botaničkom vrtu u Zagrebu (*Lotosi*, Moderna galerija, Zagreb).⁵⁴⁴ Slika *Lotos* prikazuje dvije žene na obali rijeke, od kojih je jedna posegnula za lopočem što raste iz vode. Jedna žena ima faraonsku maramu pa prizor djeluje poprilično *egipatski*, kao da je smješten na obale Nila. Postoji jedna studija u privatnome vlasništvu (kat. 64) koja prikazuje ženski poluakt u istoj dispoziciji, ali bez faraonske marame koju je Bukovac dodao na finalnoj kompoziciji. Za odabir egipatskog žanra vjerojatno je zaslužan Čikoš kao izvrstan poznavatelj povijesti Egipta i virtuozni crtač *Gradnje piramida*, *Mojsijeva našašća* i drugih.⁵⁴⁵ Slika *Lotos* je vidljiva i na fotografijama izložbe *Hrvatskog salona* (sl. 5) reproduciranima na razglednicama. O slici doznajemo iz opisa Tresića Pavičića: »Na slici Lotos, krasna je i idilična udesba i tonalitet sjene ljetnjega zahladka, a u blizini svježeg potočića, iz kojega niču rumeni lotosi, pod granjem stablja. Zelena boja pjeva sa ove slike svoju proljetnu himnu, koja nas opaja mladošću i svježinom.«⁵⁴⁶ Ova će slika također biti promišljena u duhu simbolizma. Motivi iz prošlosti, osobito Orijeanta, privlačili su umjetnike simbolizma kao predjeli izgubljenog raja i iskonskog života kakav je nekad bio u suživotu čovjeka i prirode. U posebnu kategoriju Bukovčevih djela izloženih na izložbi Hrvatskog salona ulaze alegorije i to četiri *Dekoratívna panoa* (kat. 50.,51.,52.,53.) kojima je Bukovac namjeravao dekorirati zidove svojeg novosagrađenog atelijera u Zagrebu.⁵⁴⁷ Alegorije su to ratnog, egipatskog, vojnog i alegorijskog slikarstva.⁵⁴⁸ Izvor ovoj motivici mogle su biti Klimtove alegorije različitih vrsta i stilova umjetnosti u Kunsthistorisches Museumu. Znamo li da je Bukovac bio u Beču prilikom portretiranja Ivke Vranyczani 1894. godine, a da su Klimtovi radovi za Kunsthistorisches Museum tada već bili gotovi, mogli bismo pretpostaviti da su Klimtove alegorije različitih vrsta umjetnosti inspirirale Bukovca.

⁵⁴⁴ Privatno vlasništvo, oznaka na poleđini *V. Bukovac pinx* i stilizirani monogram sa inicijalima *JK/P*.

⁵⁴⁵ Iznimno popularan egipatski motiv u slikarstvu 19. stoljeća naslikao je upravo Bukovčev profesor Cabanel (*Cléopâtre essayant des poisons sur des condamnés à mort*, 1887.), ali egipatske motivike se Bukovac latio tek u Zagrebu. *Studiju lopča* (Moderna galerija, Zagreb) za sliku *Lotos* radio je Bukovac, ali i Čikoševa štíćenica Slava Raškaj, oboje u isto vrijeme u zagrebačkom Botaničkom vrtu. U *Kritičkim razmatranjima* izložbe Hrvatskog salona Kršnjavi će zaključiti: »Csikos svojom pretežnom obćom naobrazbom vrši na svoje drugove neki upliv, a sam je dušu zapisao najnovijim *izmus* - ima«

⁵⁴⁶ Ante Tresić Pavičić, »O izložbi hrvatskih umjetnika«, 1899., str. 604

⁵⁴⁷ Vera Kružić Uchytíl katalogizira ih u monografiji pod rednim brojevima od 520 do 523 te ih sumira pod zajednički nazivnik *Alegorija umjetnosti od I. do IV.* diferencirajući ih tematskim odrednicama: *slikarstvo*, *egipatska alegorija*, *ratna kompozicija* i *kiparstvo*. Bukovac pak u popisu od 22. 6. 1899. slike naziva *Slikarstvo – moderno, antićko, mistićno i alegorijsko*, a u autobiografiji: *Umjetnost povijesna. mistićna i alegorijska*.

⁵⁴⁸ Osim Egipatskog slikarstva do kojeg unatoć poznatoj ubicaciji u Varaždínu nije moguće doći, ostale su tri u Umjetnićkoj galeriji u Dubrovniku (Ratna kompozicija i Kiparstvo) i Galeriji Bukovac u Cavtatu (Alegorija slikarstva I)

Na fotografijama izložbe Hrvatskog salona reproduciranima na razglednicama⁵⁴⁹ vidljiva je, među ostalima, slika koja prikazuje usnuli poluakt lica zaklopljenih očiju te djelomice zastrtog prozirnog koprenom. U Kući Bukovac nalazi se razglednica s reprodukcijom djela na kojemu su vidljivi detalji ruku s nakitom i stručkom cvijeća kao jedini koloristički akcent na slici bijelog tijela na bijelom fontu tkanine i pozadine. Na poleđini slike natpis je: »Vlaho Bukovac Slatki snovi ženski ogrnuti velom poluakt. Ulje platno sign. Zagreb 1897. Duplikat ima smeđu (dalje nerazumljivo) br. 2.« Smatram da je ovo djelo isto ono koje se vidi na fotografiji izložbe (sl. 6 i sl. 7.) te je moguće utvrditi kako je izgledala slika koja se krije pod alternativnim naslovom *San* koja je izložena na Hrvatskom salonu. Elementi zastrte koprene, usnule djevojke te fenomen bijeloga motiva na bijelom fontu likovni su i sadržajni jezik simbolizma. Pod naslovom *Zabava* (kat. 56) krije se djelo koje do sada također nije prisposobljeno naslovu, a detektirala sam ga u privatnoj zbirci u Zagrebu. Djelo je vidljivo na Schmidtovoj fotografiji reproduciranoj na razglednici Hrvatskog salona (sl. 8), ali i na fotografiji Bukovčeva zagrebačkog atelijera u vlasništvu Kuće Bukovac (sl. 9). Slika prikazuje dvije mlade djevojke koje sviraju antičke instrumente: harfu i dvostruku sviralu / diaulos. Izvedena je nježnim pastelnim tonovima zelene i ružičaste na neutralnoj pozadini te je jedno od najpoetičnijih ostvarenja Bukovčevog zagrebačkog perioda. Alegorija glazbe, zvučnost gesti, nježna mekoputna djevojačka lica ostvarit će poseban sinestezijski dojam muzikalnosti i liričnosti karakterističan za europsko slikarstvo esteticizma. Jedna od najpoznatijih personifikacija Bukovčeve zagrebačke faze slika je *Pet ćutila*.⁵⁵⁰ Osjetila su senzorni aparat čovjekove spoznaje, njegov tjelesni mehanizam kojim doživljava stvarnost. Tijekom stoljeća crkvena ih je doktrina smatrala opasnima okarakteriziravši ih svjetovnicima, jer stimuliraju čovjeka na prolazna zadovoljstva i grijeh. U renesansi i baroku su ove teme imale moralni karakter te su poistovjećivane s Prolaznošću (*Vanitas*).⁵⁵¹ Vjerske su alternative bile razboritost i strpljivost kao mehanizmi protiv zemaljskih zadovoljstva.⁵⁵² U 19. stoljeću osjetila dobivaju središnju

⁵⁴⁹ Poznato nam je šest razglednica na kojima je prikazana unutrašnjost Umjetničkog paviljona u postavu *Hrvatskog Salona* iz različitih rakursa. Izdalo ih je Hrvatsko društvo umjetnika u nakladi A. Brusine u Zagrebu, dok je vjerojatno ime fotografa Edgar Schmidt. Dresden – Budapest. Razglednice su dragocjeni materijali za rekonstrukciju slika izloženih na Salonu, koje se često kriju pod zagonetnim naslovima.

⁵⁵⁰ Ovu je sliku kupio barun Ljudevit Vranyczany, kasnije je bila vlasništvo obitelji Weiss te se nalazila u njihovoj vili na Prekrižju u Zagrebu. Nakon rata mijenjala je vlasnike, a posljednje službeno vlasništvo bilo je ono kolekcionara umjetnina u Zagrebu Dobromira Vajde. Nakon smrti Dobromira Vajde udovica je sliku prodala prije zaključenja ostavinske rasprave. Slika se danas nalazi u nepoznatom vlasništvu iako njezina reprodukcija na naslovnici knjige Igor Zidić, *Hrvatsko slikarstvo 1880 – 1945. u privatnim zbirkama*, Zagreb: Galerija Deči, 2006. ukazuje na to da se slika nalazi u Hrvatskoj, no nedostupna javnome i stručnom uvidu.

⁵⁵¹ Jan Breughel St. i Peter Paul Rubens, Pet slika koje prikazuju pet osjetila na kojima je Rubens izveo figure, a Breughel scenografiju, Prado, Madrid

⁵⁵² Srednjovjekovni bestijarij razvio se pod utjecajem Plinija Starijeg i njegovoga djela *Naturalis historia* iz 1. st. Svako je osjetilo bilo povezano s odgovarajućom životinjom: Vidu je amblem mačka, orao ili ris, sluhu – jelen,

ulogu u percepciji stvarnosti, a čovjek kao senzualno biće dolazi u fokus empirijske znanosti i moderne umjetnosti. Svrha je umjetnosti probuditi naša osjetila i pri tom doprijeti do unutrašnjeg bića čovjeka. Taj senzorni stimulans, kao manifest simbolizma otjelotvoren je i Bukovčevom slikom, na način slikara koji je do nedavno bio jedan od protagonista salonskog slikarstva. *Pet ćutila* Vlahe Bukovca (sl. 10) su poput Makartovih *Fünf Sinne* (sl. 11) personificirana u pet idealnih ženskih figura. Makartovih je pet osjetila prikazano na pet zasebnih uzdužnih platna koja funkcioniraju kao poliptih.⁵⁵³ Bukovac ih je ostvario na jednoj slici smjestivši pet ženskih poluaktova i aktova uz more u idilični krajolik okruženom zelenilom ispod plavog neba za sunčana dana. U prvom je planu *vid* (slikaru vjerojatno hijerarhijski najvažniji) personificiran u aktu s leđa što se ogleda u ručnom ogledalu. U kosi žene žuto je cvijeće, dok je kosa skupljena na zatiljku. Do nje se nalazi personifikacija okusa, duge kose s grozdom u desnoj ruci, iza nje je fragment košare s voćem. Žena koja personificira miris leži na žalu s nogama u moru. Oko glave je zamotana marama. Prinijela je cvijetak licu. Skroz desno u drugom planu djevojka omotana djelomice bijelom draperijom drži školjku na uhu. Opip je personificiran u središnjoj figuri kompozicije, leđima okrenutoj od promatrača koja u naručju drži maleno dijete. Dječja ruka zagrlila ju je oko vrata. Crvena draperija pokriva donji dio tijela. I Makart i Bukovac prikazali su osjet dodira nježnošću susreta s dječjom kožom, dok je kod Makarta rječita alegorija ljudskog grijeha – osjet prikazan kroz prizor žene koja bere voće s granja u jesen, kod Bukovca će to biti opet ikonografski znakovit kršćanski simbol – grožđe. Odabir teme aktualan je za ikoniku 19. stoljeća. Makart i Bukovac slijedit će francusku tradiciju i Bougueraovu maniru. U formalnome smislu na ovome djelu Bukovac će mekoću ružičasto-bijele puti sjenčati zelenim kratkim namazima, te će ambijent u prvom planu (stijenje i draperiju te voće) slikati slobodnijom razradom. Ljepota prizora, njezin arkadijski karakter, no još uvijek alegorijsko promišljanje u formalnom smislu pripadaju sentimentalnom tipu akademskog realizma, međutim odabir teme može se dakako tumačiti u kontekstu etičkih i estetičkih okupacija čovjeka 19. stoljeća koji će se razotkriti kao čulno biće sa stvarnošću koju je kadar percipirati kroz osjetila. Osjetilno iskustvo temelj je empirijske filozofije te su se u tome smjeru kretala i aktualna znanstvena istraživanja (Ernst Mach).

U kategoriju slika toga tipa ulazi i Bukovčevo *Proljeće*, personificirano u liku žene okićene proljetnim cvijećem što se ogleda u ogledalu te bismo ovu suvremenu parafrazu Narcisa mogli povezati sa simbolističkim motivskim krugom. Bukovac će naslikati i *Magdalenu*, na

krtica ili vepar, mirisu – pas ili lešinar, ukusu – majmun, dodiru – pauk ili kornjača. U Aristotelovoj *Metafizici* osjetila su dobila ljudske personifikacije.

⁵⁵³ Bukovac je na taj način naslikao *Ikara* i *Dedala*

nepoćudan način kao što je to mislio Kršnjavi i tradicionalna kritika.⁵⁵⁴ U *Katoličkom listu* 1899. godine javlja se Stjepan Korenić koji moderni pokret naziva *epohom gola duha u golom tijelu*. Zamjećuje erotički duktus u aktovima s religioznim temama Bukovca (i Valdeca) pa ih prosuđuje sa stajališta kršćanske etike i historijske istine. Njegove će strogo moralističke stavove komentirati Kršnjavi okarakteriziravši ga »pobožnim kritičarem kojemu su samo gole žene na pameti.«⁵⁵⁵ *Magdalena* je prikazana kao gola pokajnica (kat. 61). Bukovac će ljepotom akta isticanjem plastičkih kvaliteta ženskog tijela u fokus staviti Magdalenu kao grešnicu, a iste će osjećaje izazvati i u promatraču. Gledamo li svetu sliku ili akt? Osjećamo li pobožni ushit pokajanja ili sram? Kao pravac konteksta simbolizam uzima u obzir i naslov slike koji također može biti subverzivan.⁵⁵⁶ Nadjenuvši putenom aktu, prikazanom u reduciranom ambijentu u *hoch* formatu, ime biblijske grešnice, pokajnice pa svete Bukovac je možda i nesvjesno u sliku uključio estetsku i etičku dvojnost. Može li promatrač slike pri pogledu na ovakav motiv anulirati etički sadržaj i uživati u estetičkom čuvstvu. Kršnjavi će nesvjesno u svome tekstu *O nuditetu* u umjetnosti odgovoriti:

»Adam i Eva u raj u opazili su tek poslije grijeha da su goli. Ovo je simbolično i za umjetnost.«⁵⁵⁷ Ljudsko tijelo i njegov estetski i etički kontekst ključne su preokupacije slikarstva 19. stoljeća.⁵⁵⁸

Američka povjesničarka umjetnosti Rachel Rossner uočila je nove aspekte Bukovčeve strategije izlaganja akta koje su ga vodile prema afirmaciji na širokom pariškom tržištu.⁵⁵⁹ Prema autoričinoj tezi iz doktorske disertacije koja se bavi Bukovčevim izlaganjem na pariškom *Salonu* umjetnik iz provincije primijećen je zahvaljujući radu *La grande Iza* iz 1882. godine, velikome platnu temeljenom na odlomku iz istoimenoga realističkog romana Alexisa Bouviera (1836. – 1892.). Skandal što ga je izazvala *Iza* pridonio je umjetnikovoj popularnosti. Alegorijski nedostatak »izgovora za golotinju« akt je učinio nepriličnim. Kasniji aktovi što ih je Bukovac izlagao na *Salonu* poštovali su pravila, bili su mitološki i alegorijski: *Les ébats*; -- *etude* (1883.), *Une confidence* (1884.), *Andromède* (1886.), *Une fleur* (1887.), i *L'Aurore mourant dans les bras du jour*; — *plafond* (1889.) No Bukovac je upravo Izom uspio je ući »u

⁵⁵⁴ »Bukovac sa *Favoritom* (br.5.) i sa *Magdalenom* (br.40.) ilustrira ono što držim grijeshnim slikanjem golog tijela osobito ta *Magdalena* je zbilja nepristojna.« u: »Nuditet u umjetnosti. Publikacije izloženih slika«, u: *Kritička razmatranja, Preštampano iz narodnih novina, Zagreb, 1899.*, str. 22

⁵⁵⁵ isto, str. 20.

⁵⁵⁶ Znamo li što je naslov Manetove *Olimpije* uzrokovao na Pariškom salonu 1965. godine bit će nam jasna Bukovčeva poruka na *Hrvatskom salonu*.

⁵⁵⁷ Izidor Kršnjavi, »O nuditetu u umjetnosti«, u: *Kritička razmatranja, 1899.*, str. 21.

⁵⁵⁸ Razvojna linija ovog motiva u hrvatskom slikarstvu završava egzaltacijom Uzelčeve *Magdalene* iz 1921. godine izložene na Salonu (Proljetnom) više od dva desetljeća kasnije.

⁵⁵⁹ Rachel Rossner, *Great Expectations, The South Slavs In The Paris Salon Canvases Of Vlaho Bukovac And Jaroslav Čermák*, Chicago, Illinois: The University Of Chicago, 2016.

lukrativni sustav trgovaca i kritičara, što je možda bilo mnogo vrednije.«⁵⁶⁰ U zagrebačkoj sredini desetljeće i pol kasnije s biblijskim opravdanjem gologa tijela pod naslovom *Magdalene*, biblijske grešnice, Bukovac će ponovno uzburkati javnost i privući pažnju. Dovesť će, doduše, u pitanje naklonost crkve na što će Kršnjavi i Korenić upozoriti umjetnike - jer crkva je trebala biti veliki naručitelj i potencijalni osiguravatelj egzistencije. Bukovac je na začudan način ostvario još jednu sliku biblijskoga sadržaja prikazavši sveca pustinjaka u liku dječaka na slici sv. Ivan Krstitelj (kat. 55). Naslonjen na hrid u pustoši sv. Ivan je od grančica sastavio križić, simbol Mesije čiji će dolazak svijetu navijestiti. Pored njega hrpa je skakavaca, simbol siromašnog objeda. Obje slike prikazuju svetačke teme na nekonvencionalan način čime nastoje pobuditi reakciju gledatelja, produbiti je – te postaviti šira metafizička pitanja. U strategiji simbolizma zabilježene su i ovakve taktike otklona od ustaljene ikonografske konvencije ne bi li se potakla snažnija reakcija gledatelja efektom iznenađenja. *Prva bol* univerzalan je simbol ljudske patnje što dokazuje i naslov koji biblijski motiv uzdiže na opću razinu. *Magdalena* i sv. *Ivan* amblemi su kršćanskog svijeta i čovjekove spremnosti na žrtvu. Uz Bukovčeve slike na Salonu vezana je nekolicina studija tijela, a umjetnik je osobito razrađivao Ikarov pad. *Ikar na hridi* (kat. 54) djelo je koje prikazuje težak prizor slomljenoga tijela koje u krvi leži na litici. Na rukama je vidljiva užad koja je trebala podržavati krila. Postoji niz studija zgrčenih muških tijela (kat. 59., 60) koji zajedno s nekoliko drugih identificiranih aktova u zagrebačkom periodu (kat. 66-69) čine izdvojenu dionicu razlikovnih karakteristika: slikani su u interijeru, u zagasitoj paleti karakterističnih smeđih i tamnocrvenih tonova i pod umjetnom rasvjetom. Većinu će tijela karakterizirati grč i specifičan priklon koji će evocirati osjećaj osamljenosti i napuštenosti, u emotivnom dijapazonu od sjete i melankolije do egzaltacije i očaja. Taj je korpus djela znakovit za Bukovčevo uživljavanje u unutrašnja stanja čovjeka, težinu egzistencije koja će na časak smijeniti frivolnost života. Specifičan je korpus djela koji još nije do kraja definiran, jer će se novim otkrićima vjerojatno proširivati rječiti podtekst simbolističkom tekstu zagrebačkog perioda. Promotrimo li na ovaj način Bukovčeve slike izložene na Hrvatskom salonu, uvidjet ćemo da ih možemo grupirati u nekoliko ključnih skupina: službeni portreti, alegorije u kojima odjekuje svijet Cabanela i Bouguereaua, žanr scene (*Idila*, *Zanimljiv roman*, *Neglige*) te sakralne i mitološke teme kao Bukovčevi sižeji za aplikaciju simbolističkog promišljanja. Odlikuje ih inventivnost na sižejnome i ikonografskome planu i univerzalnost simboličke poruke. Bukovac je autor *Povelje*

⁵⁶⁰ Navedena razmatranja uz *Veliku Izu* iz Rachel Rossner, »Vlaho Bukovac u Parizu. Habemus pictorem / Habetis pictorem« u *Vlaho Bukovac 1/3. Pariško razdoblje 1877. – 1933.*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 18.1.-11.3.2018.), (ur.) Petra Vugrinec i Lucija Vuković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2018.

*Društva hrvatskih umjetnika članovima utemeljiteljima.*⁵⁶¹ Na njoj su prikazani »mladići koji po trnju hodaju« kako ih je opisao Kršnjavi u *Kritičnim razmatranjima* smatrajući ih nepristojnima zbog golotinje. Praćeni su ženskom alegorijskom, figurom nadahnuća, a nose simbole slikarstva (paletu i štap s mekanim vrškom?) te skulpturu. Prolaze pored uklesanog natpisa u kamenu ploču: »Društva hrvatskih umjetnika. Član utemeljitelj. Hr. Slb. Gl. Grad Zagreb.1898.« s potpisima Rudolfa Valdeca kao tajnika i Vlahe Bukovca kao predsjednika. Baza ploče reljefni je friz s figurama povorke. S lijeve strane nalazi se bista Apolona ovjenčana lovorovim vijencem na stepenastom podnožju posutom ružama. S lijeve je strane prizor oivičen florealnim motivom lišća i grančica sa cvijećem, a s desne florealnim motivom trnovitog granja i lišća. Alegorija bi se mogla prisposodobiti Senekinoj poslovice *Per aspera ad astra*. Antički žanr s efebskim motivom, secesijskom dekoracijom bit će karakteristika Bukovčevih ilustracija koje su rijetki bljeskovi rafiniranog simboličkog izraza a što ćemo ih pronaći u *Viencu* iz 1898. ili *Prosvjeti* 1900. (kat. 74)

Uz Čikoša koji će izložiti slike nastale za *Odjel* tada već u vlasništvu Kraljevske zemaljske vlade, *Kirku* tada već u vlasništvu Narodnog muzeja u Budimpešti i simbolističku *Pietu*, Robert Auer pružit će dragocjene priloge simbolističkom ozračju izložbe staleškog društva slikom *Magla* i *Vjetar (Fantazija)*. Čikoševa *Pieta* (kat. 115) izazvala je najviše pozornosti, a Kršnjavi je iz nje crpio »dobru nadu«,⁵⁶² dok je prema sudu Tresića Pavičića to bila Čikoševa najbolja slika: »Ova slika zapanji gledaoca, i potrese mu dušu živim dramatičkim ganućem, te pobuđuje u njemu pobožnu samilost.«⁵⁶³ Magdalena na slici *Pieta* ovaj puta nije smetala ni Koreniću. Prema Vinku Zlamaliku Čikoš je: »u relaciji pokajnice i pokojnika, opredmetio iste one misli kao i Rilke u svojoj poznatoj pjesmi *Pieta*:

Umornom usnom tvoje biće trudno

Ne traži mojih bolnih usta vrutak.

o Kriste, Kriste kad biješe trenutak?

Kako oboje propadosmo čudno.«⁵⁶⁴

Zlamalik će na slici uočiti simbolizam boje te mističnu atmosferu fosfornožutog svjetla koji će biti Čikošev lajtmotiv i na *Walpurginoj noći* i *Danteu u Purgatoriju* sagledati u svjetlu simbolističkog ozračja. Na istoj izložbi dvije su Magdalene izazvale sasvim različite reakcije. Istovjetnost motiva Čikoša i Bukovca u Zagrebu će biti učestala. Detektirane su slike koje su slikali oba umjetnika: *Portreti Ive Malina* i *Portreti kapetana Kollera*, *Dva poluakta*, kao i

⁵⁶¹ Muzej grada Zagreba, 1897.

⁵⁶² Iso Kršnjavi, *Kritična razmatranja*, 1899., str. 13.

⁵⁶³ Ante Tresić Pavičić, »Konferenca«, 1899., str. 610.

⁵⁶⁴ Vinko Zlamalik, *Bela Csikos Sesia*, 1984., str. 137. - 138.

međusobno portretiranje dvaju umjetnika na slikama *Vlaho Bukovac u atelijeru* (1894., Moderna galerija, Zagreb) i *Bela Čikoš Sesia u atelijeru dok slika Kirku* (1896.). Čikoševa *Pieta* utjecat će na mističnu razradu slike *Krist na odru* koju će Bukovac dovršiti u Pragu. Mistična atmosfera na obje slike postignuta je pomnim odabirom slikarskih sredstava: kod Čikoša luminiscencijom začudnih fluorescentnih tonova, a na Bukovčevom djelu potpunim oslobađanjem divizionizma te dematerijalizacijom prizora. Krilati u bijelo odjeveni anđeli koji okružuju Bukovčevog umrlog Krista na odru nalik su anđelima na Čikoševoj slici *Dante pred vratima Purgatorija*, ali i vrzinom kolu i Empuzama na *Walpurginoj noći*. Bukovčev simbolizam se razvijao pod uplivom Čikoševa intelektualnog obzorja u Zagrebu.

U *Katoličkom listu* Auerova je *Magla* okvalificirana kao slika estetske i etičke dekadence: »Magla (br. 42.), potpuno gola žena nalik po našem čednom mišljenju više baletici, koja bi, neka nam se ne zamjeri na izrazu i prisposobi više pristajala za nekakav komad na pozornici gdje igraju ulogu nekakve utvare npr. u "3 gavrana" nego li u salon lijepe umjetnosti. A da bude jošte i što veći kontrast ili bolje ironija na djevojačku nevinost g. Auer postavio ju je ovako голу jošte i u ljljane!! Po svoj prilici je Auer mislio: „Wenn die Rose selbst sich schmuckt, so schmuckt Sie auch den Garten...«⁵⁶⁵ Ante Tresić Pavičić spominje *Svečani dan* pohvaljuje *marljivost u izradbi i dobar ukus u udešavanju šarenih akorda* te primjećuje *marljivo proučavanje Alma Tademe, majstora u prikazivanju rimskog ženskog svijeta*. Najboljom Auerovom slikom drži *Maglu*: »(...) krasna personifikacija, maglovitih kontura, oko koje druge njene drugarice, umiru i izčežavaju pred zrakama prodirućeg sunca.«⁵⁶⁶ Tresić Pavičić pohvalio je i sliku Oskara Artura Alexandera *Sigurna budućnost*: »On ljubi tužne mračne prizore iz prirode, olujna ili maglovita vremena. u spomenutoj slici (*Sigurna budućnost* op. aut.) krasan je i vrlo dosljedan večernji tonaliteta prije oluje, kada izpod nje duva jaki vjetar i njiše stabla ter povećava tugu sprovoda nekog siromaka.«⁵⁶⁷

Alexander se predstavio s nekoliko slika, a elemente simbolizma nalazimo u djelima: *Meduza*, *Rimljanin*, *Pjesma*, *Oprosti* i *Portret gdje A.*⁵⁶⁸ Na slikama *Rimljanina* i *Rimljanke* gdje portretira sestru i brata kao Rimljane vidljiv je utjecaj Pierrea Puvisa de Chavannesa koji je zajedno s Eugeneom Carrièreom predavao na privatnoj Académie de la Palette u vrijeme kada je bila na adresi 104 Boulevard de Clichy u 18. Arondismanu. Alexander koji je 1894. – 1896. godine bio u Parizu na Académie Julian, a od 1897. godine kod Carrierea na Académie de la

⁵⁶⁵ Stjepan Korenić, »Iz hrvatskog salona umjetnosti«, *Katolički list*, Zagreb, 50/1899, od 19. 1. 1899., str.17 – 19.

⁵⁶⁶ Ante Tresić Pavičić, »Konferanca...«, u: *Novi vijek*, 1899., str. 614.

⁵⁶⁷ isto str. 613.

⁵⁶⁸ *Krajolik, Krajolik, Partija iz starog Zagreba, Pjesma, Portret studija, Meduza, Portret gdje A., Studija, Portret g. A., Portret g.W., Večer, Sigurna budućnost, Rimljanin*

Palette, usvojio je donekle jezik francuskog simbolizma te ga je nastojao implementirati u svoje slikarstvo.

Uz spomenute autore na Hrvatskom salonu izlaže i Menci Clement Crnčić i to *Ribare* koje će Tresić Pavičić usporediti sa Segantinijem zbog »ljepljenja masti na način bas reljefa«,⁵⁶⁹ kao i bakropise u duhu realizma.⁵⁷⁰ Izložba je izazvala velik interes u javnosti te burne rasprave u štampi. Ante Tresić Pavičić i Franjo Marković održali su konferanse na poziv Društva hrvatskih umjetnika. Kršnjavi je odbio održati predavanje već je svoje dojmove sažeo u seriju članaka objavljivanih u *Narodnim novinama* te sažetih u knjižici *Kritična razmatranja*. Predavači Tresić Pavičić i Marković u svojim su kritikama kontradiktorni, jer spočitavahu što nova umjetnost traži uzore u prošlosti, no sugeriraju istodobno umjetnicima da potraže teme iz narodne poezije, slavenske mitologije te boje i ornamente iz hrvatske narodne umjetnosti. Korenić će svojim konzervativizmom otići tako daleko da će pozvati svećenstvo na oprez u mogućim narudžbama opreme. Kruti stavovi i ksenofobija jednog dijela kritike sublimirani su u Kuhačevoj *Anarkiji u hrvatskoj književnosti i umjetnosti* (u izdanju autora, Zagreb, 1898.). U toj *Poslanici hrvatskim umjetničkim secesionistima i dekadentima* ovaj će muzikolog optužiti umjetnost mladih, jer se zasniva na prevari i laži umjesto na onom *lijepom što kulturni narodi smatraju lijepim*, dok će umjetnike nazvati *slugama agitatora*.

Oštre difamacije pisane na rubu diletantizma zbunile su javnost na koju su utjecali crkveni krugovi te ih je ona često nekritički prihvaćala, a što je bilo kobno za tek osnovanu umjetničku koloniju. Unutar sloznoga Društva također dolazi do razdora jer na izložbi ne izlažu Medović i Mašić niti Tišov.⁵⁷¹ Medović će se nakratko prikloniti konzervativnim stavovima Kuhača i Kršnjavog, dok će Tišov već na izložbi u Sankt Peterburgu izlagati s Društvom. Iveković će se Plavšiću žaliti na Bukovca optužujući ga za materijalizam.⁵⁷²

U tim teškim vremenima barun Ljudevit Vranyczany poziva umjetnike u Oroslavlje deklariravši se kao njihov podupiratelj, mecena i zaštitnik. Na imanju u Oroslavlju Bukovac će 1898. godine slikati portret baruna Ljudevita Vranyczanya o čemu doznajemo iz Obzora:

»Dogotovljenje portreta i prisustvo majstora Bukovca upotriebio je gostoljubni aristokrata, da okupi oko sebe mladu umjetnost hrvatsku i priredi baš kneževsku slavu umjetnicima na čast.

⁵⁶⁹ Ante Tresić Pavičić, »Konferanca...«, 1899., str. 613.

⁵⁷⁰ 50. *Sa istarske obale*; 123. *Radirung po Dennerovom portretu*; 124. *Nedjeljno jutro*; 126. *Ganimed*, 134. *Medveja*

⁵⁷¹ Autorica teksta u katalogu izložbe Jelica Ambruš, *Ivan Tišov – retrospektivna izložba* (GALUM/Galerija Klovićevi dvori, 2005.) ne navodi Tišovljevo izlaganje na Hrvatskom Salonu te bi se tom epizodom i Tišovljevim izostankom sa Hrvatskog salona valjalo posebno pozabaviti. Godine 1898. Tišov će portretirati Fra Grgu Martića u Franjevačkom samostanu u Kreševu.

⁵⁷² Pismo Otona Ivekovića Dušanu Plavšiću – navod u: Olga Maruševski, *Društvo umjetnosti*, 2004., str. 187.

Naši umjetnici nadjoše se mnogobrojni ondje. Gosp. ih je barun najljubaznije dočekaao i vodio ih svakuda osobito pokazujući im svoje raskošno uredjeno dobro.«⁵⁷³

Kao spomen na ovo jedinstveno druženje mecene s umjetnicima ostaje fotografija protagonista hrvatske likovne moderne s barunom Ljudevitom i barunicom Olgom na imanju u Oroslavlju Gornjem, možda najživlji dokument intenzivne društveno-umjetničke klime na kraju 19. stoljeća. Gotovo svi umjetnici i gosti imanja (Bela Čikos Sesija, Oton Iveković, Robert Auer, Robert Frangeš Mihanović, Oskar Artur Alexander, Josip Bauer, Vlaho Bukovac.) upisali su se i naslikali crteže u Knjizi gostiju dvorca Oroslavlje Ljudevita Vranyczanya (kat. 342). Bukovac slika tankim potezima tuša figuru mlade slijepe djevojke iz prednjeg plana poznate slike *Čistilište*.⁵⁷⁴ Slijepe djevojka koja predvodi povorku staraca kroz *Čistilište* metafora je svjetlosti kao izvora dobrote, života i umjetnosti. Pod crtežom je umjetnik zapisao: "Svjetlost nam je krasan božji dar, vele sretan 'ko uživa njezin žar" Vlaho Bukovac; IX/1898.

Bela Čikos Sesija naslikao je *Penelopu*, značajno djelo opusa izloženo na izložbi u Budimpešti 1896. godine. Iveković crta detalj iz *Predstraže na Kordunu*, doduše jednu od varijanti te slike koja je izložena na Hrvatskom salonu 1898. godine, a predstavlja izlazak ovog umjetnika u plener. Kipar Robert Frangeš Mihanović naslikao je tipičnu secesijsku žensku figuru izdužene siluete. Robert Auer naslikao je detalj s kompozicije *Prijateljice*. Oskar Artur Alexander nježnim je crtežom olovke naslikao motiv *Pana sa sviralom*, također detalj svoje slike. Kasnije od ovih umjetnika 1900. godine upisao se Tomislav Krizman crtežima vojnika i secesijskom vinjetom. Nikola Mašić naslikao je antologijski motiv *Vrbe* tušem na papiru 1901. godine.⁵⁷⁵ Knjiga gostiju mali je almanah simbolizma, duhovnoga pravca koji će nakon izložbe *Salona* zavladati hrvatskim slikarstvom.

4.3.8 Izložba umjetnosti i umjetnog obrta Austro-Ugarske Monarhije u Sankt Peterburgu, 1899.

Na izložbi u organizaciji *Ruskog carskog društva za unaprjeđenje umjetnosti* hrvatski umjetnici nastupaju u Ugarskom dijelu te su zasebno predstavljeni u katalogu pod natpisom *Croatie*.⁵⁷⁶ Austro-Ugarska se (nakon predstavljanja francuske pa engleske umjetnosti ranijih godina)

⁵⁷³ -, »Novi Bukovčev portret«, u: *Obzor*, Zagreb, 9.10. 1898., str. 3.

⁵⁷⁴ *Čistilište*, Kuća Bukovac, Cavtat, reprodukcija slike u: *Život*; 1(1900.). Kružić Uchytíl za godinu nastanka navodi godinu 1900., međutim crtež iz Knjige gostiju Vranyczanyjevih svjedoči u prilog ranijeg nastanka slike.

⁵⁷⁵ Reprodukcija ovog djela u: *Vienac*, 34(1902.), str. 213. kada je čitav broj posvećen *In memorijam* preminulom Nikoli Mašiću.

⁵⁷⁶ Irena Kraševac u članku *Umjetničko umrežavanje putem izložaba*, 2016. na str. 208. objavljuje Nacrt izložbenog prostora *Société imperiale découragement des arts* u Sankt Peterburgu gdje se vidi zaseban odjeljak u kojem su hrvatski umjetnici izlagali.

predstavila s preko 1000 izložaka koji su trebali prikazati razvoj umjetnosti u Monarhiji u posljednjem desetljeću 19. stoljeća. Izložba je trebala biti podijeljena na dva dijela, austrijski u kojemu su trebali biti predstavljeni Česi i Poljaci⁵⁷⁷ i Ugarski s Hrvatima. Hrvatska skupina umjetnika svojom se koherentnošću isticala te se ruska kritika o njoj pohvalno izrazila. Prema riječima ruskog likovnog kritičara M. Dalkeviča Hrvati su daleko nadvisivali ostale izlagače iz Monarhije: »Poslije bezbojnih bečkih i crnih mađarskih slika među kojima se gube nemnoge slike češke i poljske, slijevajući se s njima u jednu opću masu, - hrvatski odio proizvodi osvježujući dojam. Nekoliko skulptura i medalja, akvarela i desetak ulja – sabrani u odijeljenoj sobi dobro su postavljeni i čine harmoničnu cjelinu, karakterističnu i opredijeljenu. U svemu se osjeća polet mladosti, koja se katkada zanese, zaleti, ali koja je zdrava, mladost iskrena i smjela, ali ne gruba. Slikarstvo svježije, koloritno te u njemu nema ništa žarkog, kričećeg i šarenog, kao ni mutnog i bezbojnog. Meke prijatne boje - ni najmanje slatke. Tu je znanje, uvjereni crtež, tu nema suhosti, ni akademskog pedantizma.«⁵⁷⁸ U katalogu izložbe nalaze se sljedeći umjetnici i umjetnička djela: Alexander, *Sigurna budućnost*; Auer, *Magla*; Bukovac, *Abel, Klytia, Ikaros, Autoportert, Smiraj dana, Posljednji sunčani traci, Ljeto*; Crnčić, *Ribari, Posljednji roda svoga*; Čikoš, *Nadahnuće umjetnosti (Psiha), Portret Supruge i sina, Mrtvačka straža*; Iveković, *Crkveni interijer, Povratak s posla, Sarajevsko polje, Za poslom*; Slava Raškaj, *Motiv iz botaničkog vrta*; Tišov, *Grobničko polje, Mlin na Čabranki, Ulaz u Gradinu Trsat i Dvor Zrinskih i Frankopana u Kraljevici*. Uz poznate slike predstavljene na izložbi *Hrvatskog Salona* dodano je još nekoliko djela pretežito simbolističkog idioma poput Crnčićevog bakropisa *Posljednji potomak (Posljednji roda svoga)*, Čikoševe *Psihe* te *Portreta supruge i sina* dok je Bukovac svojim alegorijsko-simboličkim kompozicijama pridodao još jedno alegorijsko djelo *Ljeto*. Djelo je nastalo u sklopu ciklusa godišnjih doba naručenih za vilu u Visokoj ulici jedne od najmoćnijih zagrebačkih obitelji Bukovčeva doba, obitelji Pongratz, čije je članove Bukovac portretirao između 1893. i 1894. godine. Slike *Ljeto* i *Proljeće* bile su ugrađene u drvenu oplatu vile, čiji je interijer sačuvan na arhivskim fotografijama.⁵⁷⁹ Godišnja doba personificirana su ženama te pripadaju alegorijskom sklopu Bukovčeva slikarstva poput slike *Pet ćutila*.

4.3.8.1 Čikoševa slika *Minerva i Psiha (Atena cjeliva Psihu, Nadahnuće umjetnosti)*, 1898.

Psiha, izložena prvi puta u Sankt Peterburgu, jedna je od najvažnijih slika hrvatskoga simbolizma, pripada antologiji hrvatske moderne te je u nekoliko navrata bila Čikoševom

⁵⁷⁷ Česima je pripao kut u galeriji, a Poljacima prolazni hodnik.

⁵⁷⁸ D.N.P.(Dušan Nikolajev Plavšić), »Petrogradska izložba«, u: *Život*, Zagreb, 1(1900.), str.141

⁵⁷⁹ Više u. Dragan Damjanović, Iskra Iveljić, »Arhitektonski atelijer Fellner & Helmer i obitelj Pongratz«, u. *Radovi instituta za povijest umjetnosti*, Zagreb, 39(2015), str. 129. – 134.

preokupacijom. U Čikoševom rukopisnom i kronološki organiziranom popisu djela⁵⁸⁰ stoje dva djela nastala 1898. godine istog naziva *Psyche*, no različitih dimenzija. Prva dimenzija 54,5 x 76,5 cm s naznakom vlasništva »Zgb. St. Gallerie«, a druga 100 x 100 cm dimenzija kraj koje je kao vlasnik istaknuto prezime *Radovan*, a na drugom popisu Čikoševih djela također u umjetnikovoj ostavštini nalazi se puno ime i prezime vlasnice Kamile Radovan, Basaričekova 24, Zagreb.⁵⁸¹ Podaci su važni kako bi se riješila dilema oko dviju različitih umjetnina nastalih iste godine. Prva kvadratnih dimenzija sačuvala se u formi ilustracije tušem na papiru (kat. 156)⁵⁸² te će njezina reprodukcija krasiti naslovnicu *Života*.⁵⁸³ Druga varijanta *Psihe* (kat. 120) s likovima u cijeloj figuri nastala je kao triptih, međutim sačuvana je samo fragmentarno tj. sačuvan je samo njezin središnji dio, dok su bočna krila izgubljena, no možemo ih rekonstruirati prema Studijama djevojačkih likova za Psihu,⁵⁸⁴ kao i prema crno bijeloj fotografiji.⁵⁸⁵ Brojna tumačenja ove slike⁵⁸⁶ slažu se da je *Psiha* jedno od najvažnijih djela Čikoševa opusa slikano sasvim u duhu simbolizma. Zlamalik će se detaljno posvetiti djelu navodeći kao izvor inspiracije literarno djelo objavljeno u Almanahu Hrvatskog Salona *Prvi cjelov Ive Pilara*.⁵⁸⁷ Tonko Maroević *Psihu* će uzeti kao nomenklaturu izložbe (*Za Psihom sliko!*) u prigodi Čikoševe retrospektive u Umjetničkom paviljonu 2012. godine, a u tekstu kataloga posvetit će joj oveći pasus u kojem će sabrati većinu interpretacija ove slike ocijenivši je kao »vrhunac umjetnikove koncentracije i apogej slikareve osobne realizacije«.⁵⁸⁸

Pristupimo li analizi slike s početkom u ikonografskom opisu, bit ćemo u dilemi što je na slici prikazano? Naslov *Psiha* podrazumijevat će posezanje za Apulejevim djelom iz 2. stoljeća *Zlatni magarac* u kojem se opisuje priča o ljubavi Venerinog sina Amora i smrtnice Psihe. Ljubomorna Venera zbog Psihine iznimne ljepote šalje sina Amora da je ubije otrovnom strelicom. On se međutim u nju zaljubljuje te se svake noći u tami potajno viđa sa svojom ljubavi sakrivši u mraku svoj božanski identitet. Ljubomorne Psihine sestre nagovore je da

⁵⁸⁰ Spomen zbirka Bele Čikoša Sesije, Strossmayerova galerija starih majstora, HAZU

⁵⁸¹ Na adresi Kamile Radovan navedenoj u monografiji Vinka Zlamalika, *Bela Čikoš Sesija* u fusnoti 381 na stranici 150. u Beču, 19. *Hackenberggasse 29* više obitelj (nasljednici) ne stanuje. O umjetničkoj zbirci Radovan istraživanje je provela Iva Pasini Tržec u okviru Hera projekta 15080 TransCultAA. Među fotografijama interijera nalazi se jedna na kojoj je vidljiva Čikoševa slika *Mrtvačka straža*.

⁵⁸² dimenzija 20,3 x 16,1 cm sign. C.S. u Zbirci Csikos, SGSM HAZU

⁵⁸³ *Život*, Knjiga 3(1901.), Svezak II

⁵⁸⁴ inv. br. Zbirka Csikos, CS 409/12, dimenzije 24,2 x 31,8 cm

⁵⁸⁵ Vinko Zlamalik, *Bela Csikos Sesia*, 1984., str.151

⁵⁸⁶ Mihovil Nikolić, »Bela Čikoš«, u: *Narodne novine*, 4. studenog 1899., Zagreb, str. 2; M(ilan) M(arjanović), »Dvije izložbe«, u: *Život*, Zagreb, 3(1901.), str. 190.; Željko Sabol, »Dva Čikoša«, u: *Telegram*, Zagreb, 5. 2. 1965., str.17; Antun Gustav Matoš, Antun Gustav Matoš, »O likovnim umjetnostima – Putopisi«, u: *Sabrana djela*, svezak XI, Zagreb: JAZU, Liber, Mladost, 1973., str. 22

⁵⁸⁷ Hrvatski Salon, Zagreb, 1(1898.), str. 4-5.

⁵⁸⁸ Tonko Maroević, »Za psihom sliko!«, u: *Bela Csikos Sesia. Za psihom sliko. Retrospektiva*, katalog izložbe, (Zagreb, Umjetnički paviljon, 19. 1. – 11. 3. 2012.), (ur.) Radovan Vuković, Zagreb: Umjetnički paviljon, 2012., str. 71.

uljanicom osvjetli prostoriju dok Amor spava ne bi li saznala tko joj je ljubavnik. Psiha ih poslušala te slučajno ozlijedi Amora vrućim uljem koje je na njegovo rame kapnulo iz uljanice. Tu počinje njezina kalvarija zbog osвете Venere koja će joj zadati nemoguće zadatke. Ona će ih sve uspješno dovršiti te će se uz milost Bogova vjenčati sa Amorom i uzvisiti na Olimp. Psiha je dakako alegorija zabranjene ljubavi. Potražimo li međutim komparativne primjere iz europske povijesti umjetnosti počevši od renesanse unutar koje je došlo do popularizacije teme na zidovima palača, naići ćemo uglavnom na Psihu sjedinjenu s Amorom koja će ikonografski biti kanonizirana u baroku. Najpoznatije uprizorenje *Amora i Psihe* kiparsko je djelo klasicizma Antonia Canove (1787., Louvre i 1796. Ermitage) koje prikazuje Psihu oživljenu Amorovim poljupcem. Rjeđe je prikazana s lampom nastojeći razotkriti identitet svojeg nepoznatog ljubavnika (Andrea Appiani, *Zaspali Kupid*, 1810. -12., Monza, Villa Reale), nekad se prikazuje prilikom izvršavanja teških zadataka što ih joj nameće na njenu ljepotu ljubomorna Venera (Giulio Romano, *Razdvajanje sjemena*, 1526. – 1528., Palazzo Te, Mantova; Peter Paul Rubens, *Krajolik s Jupiterom i Psihom*, 1610., Prado, Madrid). Andrija Medulić prikazao ju je prilikom *Vjenčanja s Kupidom* (The Metropolitan Museum of Art, New York, cca 1550.). Ikonografski predložak sličan Čikoševom unutar primjera europskoga slikarstva teško je naći. Teško ga je naći i unutar izvornog teksta. Čikoš, koji se gotovo nikada striktno ne drži priče, ovdje se zaista udaljio od ustaljenih ikonografskih obrazaca ostvarivši vlastitu simboliku čije bismo značenje mogli potražiti u njemu suvremenim tekstovima i predlošcima. Engleski Predrafaelit, Čikošev suvremenik, slikar Eduard Burne-Jones 1865. godine počeo će izrađivati ilustracije za epsku poemu Williama Morrisa *Zemaljski raj* i to za epizodu *Kupid i Psiha*. Psiha je Kupidova tajna pred ljubomornom Venerom, baš kao što je u to vrijeme Burne-Jonesov model Maria Cassavetti Zambaco bila tajna opsesija slikara koju je morao kriti pred suprugom Georgiom Macdonald.⁵⁸⁹ Prilikom pokušaja analize neobičnog sadržaja Čikoševе slike mogli bismo posegnuti i u Čikoševu biografiju te u skladu sa Zlamalikovim tumačenjem ciklusa *Innocentia* kao metafore nesretne ljubavi Milivoja Dežmana i Ljerke Šram te skrivene metafore Čikoševе naklonosti prema njegovoj učenici (od 1896.) Slavi Raškaj,⁵⁹⁰ analogno primjeru Burne-Jonesove motivacije možemo pokušati interpretirati sliku kao Čikoševu enigmatsku sliku te skrivenu poruku o nedozvoljenoj ljubavi učitelja i učenice. Androgenost bića na slici podupire Čikoševu i Slavinu duhovnu srodnost, dok poljubac krilate Psihe s Atenom, boginjom mudrosti i razuma, može podupirati tihu molitvu te zazivanje razboritosti.

⁵⁸⁹ više u: Allison Holland, »Edward Burne – Jones. Psyche and The Earthly Paradise«, *Art Bulletin of Victoria*, br. 49, 14. rujna 2012., National Gallery of Victoria, Melbourne,

dig. izv: (<https://www.ngv.vic.gov.au/essay/edward-burne-jones-psyche-and-the-earthly-paradise/>)

⁵⁹⁰ Vinko Zlamalik, *Bela Čikoš Sesija*, 1984., str. 157 – 183.

Druga je interpretativna mogućnost tumačiti Psihu kao Niku, krilatu božicu pobjede. U tome smislu krila imaju smisla. Ona je kao boginja ratne pobjede prikazivana uz Atenu te je njena simbolika bila prigodna kao amblem Secesije. Takvo bi tumačenje ostavilo manje prostora prisposobljavanju s umjetničkim nadahnućem. Možda bi onda Čikoševa varijanta Nike i Atene bila usporediva s von Stuckovom ili Klimotvom Atenom koja u ruci drži krilatu boginju pobjede. Na lijevom (izgubljenom) bočnom krilu triptiha prikazana je mlada djevojka koja nosi krilatu Niku s okruglim postoljem (istovjetnu Auerovoj Niki na *Ateni Paladi* u Profesorskoj čitaonici Kraljevske sveučilišne knjižnice) pa sve govori u prilog tome da je na slici zaista prikazana Nika, boginja pobjede. Ostaje ipak upitno zašto bi obrazovani Čikoš zamijenio naslov Atena cjeliva Niku, s Atena cjeliva Psihu? U kršćanskoj ikonografiji simbolika Psihe je povezana s dušom i unutrašnjim životom čovjeka, vukući etimologiju iz značenja grčke riječi te označavajući besmrtnost u odnosu na smrtnost tijela.

Čikoš je već na slici *Dante pred vratima Purgatorija* manifestirao neoplatonističku orijentaciju, ali i familijarnost s teozofijom bliskom simbolizmu. S hinduizmom se susretao prilikom slikanja *Sakuntale*. U skladu s ezoteričnom doktrinom teozofije i njene otvorene religijske pozicije, može se promatrati i *Psiha* kao svojevrsan antičko-kršćanski ikonografski amalgam i slikarevo enigmatsko djelo.

Nastavno na traganje za književnom inspiracijom ovog djela, pri čemu je Zlamalik uočio podudarnosti između Pilarova *Prvog cjelova*, Čikoševu bismo djelu mogli tražiti inspiraciju i u istoimenu Vojnovićevu ranom dramskom komadu *Psyche* iz 1889. godine. Tonko Maroević u knjizi *Napisane slike. Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od moderne do postmoderne*⁵⁹¹ ovo će djelo smatrati »bogom danim preludijem u temi o slikaru u književnom djelu i njegovu odnosu prema vlastitu stvaralaštvu«.⁵⁹² Protagonist je slikar Vladimir Braniewski kojega u radu vodi »visoki stvaralački ideal, otjelovljen u tajanstvenoj Psychi, simboličnoj Duši i Amorovoj družbenici.«⁵⁹³ Je li Čikoš mogao poznavati Vojnovićev tekst ostaje istražiti, ali istovjetnost slikarske i književne motivike u bavljenju *Psihom* kao simbolom unutrašnjeg svijeta umjetnika u težnji za nadahnućem te izdizanjem iznad materijalnih ograničenja stvarnosti ukazat će na interferencije književnosti i likovnih umjetnosti što je opet karakteristično za simbolističku poetiku. O Vojnovićevu će djelu pisati Ivanov u *Životu* gdje će biti objavljena i njegova drama *Suton*.⁵⁹⁴ Čikošev prijatelj Milivoj Dežman Ivanov će se

⁵⁹¹ Tonko Maroević, *Napisane slike. Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od moderne do postmoderne* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2007.

⁵⁹² isto, str. 110.

⁵⁹³ isto., str. 112.

⁵⁹⁴ Ivanov, »Ivo Conte Vojnović«, u: *Život*, 1(1900), sv. IV., str. 131.

prisjećati posjeta pariškom domu Vojnovičeve sestre, gdje. Loiseau, rođene kontese Vojnović te ugodnim razgovorima na Chateau La Sauge. Spominje djelo *Psyche* o ljubavi poljske aristokratkinje. Za pretpostaviti je da su se u brojnim razgovorima Dežman i Čikoš, koje je vezalo iskreno prijateljstvo, dotakli i ovog za oba umjetnika važnog dramskog teksta koji govori o slikaru i njegovoj unutrašnjoj borbi.

U tehničkom smislu Čikoš nastavlja dezintegraciju oblika i to iskričavim potezima plavih, žutih i zelenkastih tonova. Fluorescentni odsjaj zajednički je koloristički ton kojim će postići mističnu atmosferu i na slikama Odjela (*Walpurginoj noći* i *Dante pred vratima Purgatorija*). Misaonost Čikoševa slikarstva, njegov individualni proživljaj mitova, kao i enigmatičnost njegove slikarske sintakse naprosto navodi na tumačenje kroz biografiju. Teze o slikama Homerova spjeva *Penelopi*, *Kirki* i *Odiseju koji ubija prosce* kao personalnim metaforama primjenjivat će se u interpretacijama mladenačkog razdoblja i stvaralaštva sve do zrele faze života i rada ovog umjetnika, kad je slikar zakoračio u peto desetljeće života te bi vjerojatno trebao nadvladati emotivne izazove koji prate mladost. O Čikoševom senzibilitetu doznajemo iz dirljivih pisama Bukovcu i Kršnjavome u kojima izražava iskrenu bol zbog razdvojenosti od supruge Justine tijekom studija u Münchenu. Na taj se način čežnja *Penelope* ili izazov *Kirke* tumače biografskim podudarnostima Justinine čežnje i izazova kojima se mladi Čikoš odupirao u Beču, baš poput Odiseja. U bojazni da ne upadnemo u spekulaciju, ali s kredibilitetom simbolizma kao duboko introspektivnog pokreta, jedno od tumačenja slike enigmatičnog sadržaja *Psiha (Nadahnuće / Minerva i Psiha)* može biti duboko intimno, možda čak i podsvjesno, jer osnovna je potka Psihinog mita nedozvoljena ljubav, ljubav koja će nadvladati sve prepreke. Slijepa ljubav Psihe koja se zaljubljuje u Amora, a da ga nije vidjela mogla bi biti ljubav mlade učenice također lišene jednog osjetila koja se zaljubila u svog mentora. Zazivanje razuma i mudrosti otjelotvorenih u Ateni razborit je kompromis više od desetljeća starijeg učitelja.

Koliko je osobnoga Čikoš unosio u svoje slike vidljivo je na *Portretu supruge i sina* (kat. 122), gdje će Čikoš (baš poput Bukovca na *Mojem gnijezdu*) dosljedno sprovesti divizionizam na cijeloj površini slike, likovima i titravoj pozadini dezintegrirajući pojavnost do nematerijalnog.⁵⁹⁵ Simbolika nježnosti, majčine ljubavi u nevidljivim sponama sina Paula i supruge Justine, ali i krhkosti obiteljske sreće ostvareni su sasvim slikarskim sredstvima te odsutnošću bilo kakvog dodatnog sadržaja koji bi narušavao jedinstvo prikazanog.

⁵⁹⁵ Portret je nekada bio u vlasništvu obitelji nasljednika Marije Čikoš, Zagreb, Popovačka 14. Potom je bio izgubljen te nije bio izložen na posljednjoj Čikoševoj retrospektivi. Prilikom istraživanja za potrebe disertacije djelo je detektirano u zagrebačkoj privatnoj zbirci. Čikoš je inače za ovo ulje izradio i varijantu studije u tehnici pastela.

Izložba u Sankt Peterburgu iscrpit će materijalna sredstva te dovesti u pitanje opstanak novoosnovanog Društva. Lošem materijalnom stanju pridonijet će i izdavanje *Života*, mjesečne smotre za književnost i umjetnost. Ovo će moderno glasilo Hrvatskog društva umjetnika i književnika uređivati Milivoj Dežman, a financijski potpomagati sami protagonisti moderne uz rijetku podršku mecena iz domaće sredine. Presudnom se tako za nastavak djelovanja umjetnika u vlastitoj sredini čine ekonomske prilike o kojima će pisati i Kršnjavi.⁵⁹⁶

Tako će odcjepljenim umjetnicima organiziranima u autonomno staleško udruženje jasno poručiti: »Umjetnici su se organizovali za sebe kao producenti. Dobro! Mi konzumenti ćemo se organizovati u Društvu umjetnosti, pa ćemo kupovati što nam dobrog nudjaju, po našoj mogućnosti, ali i po našem čuvstvu.«⁵⁹⁷

U situaciji kada su umjetnici bili prepušteni sami sebi odlučujuću su ulogu imale hrvatske plemićke obitelji i privredna elita čije je mecenatstvo bilo presudno za razvoj hrvatske likovne umjetnosti te utjecalo na sudbine protagonista modernog slikarskog pokreta.

4.3.9 Hrvatski umjetnici na *L'Exposition internationale universelle de 1900, Palais des Beaux – Arts, Pariz, 1900.*

Aranžman likovne sekcije hrvatskog odjela u Ugarskom djelu s natpisom *Croatie et Slavonie* povjeren je Bukovcu, Čikošu i Frangešu. Mađari su dobili dio hodnika i dvije sobe, a uz njih su Hrvati zapremili jedan skromni dio. Uza sve političke napetosti inzistiranja Hrvata na separatnom izlaganju te prešućivanjem hrvatske nacionalnosti u inozemnom tisku, u rimskoj *Tribuni*⁵⁹⁸ gdje je kritičar pod naslovom *L'Ungheria* kao najbolje umjetnike apostrofirao Bukovca i Frangeša, a o čemu izvještava *Obzor*, izložba je pobudila iznimnu pažnju javnosti, a naši su umjetnici uspješno predstavljeni na svjetskoj smotri. Simbolizam kao pravac prevladava na djelima hrvatskih umjetnika izloženima na pariškoj izložbi. Rezimirajući hrvatsku sekciju na pariškoj izložbi Matoš će zaključiti: »Naši umjetnici dokazuju da je Hrvat radikalnan, slobodouman i revolucionaran gdje mu toga ne može zabraniti državni odvjetnik. Rob u realnosti slavi u duši orgije slobode....Duša naših umjetnika nije samo – uglavnome – slobodoumna; ona je i univerzalna.«⁵⁹⁹

⁵⁹⁶ »Ekonomske prilike naše umjetnosti«, u: Izidor Kršnjavi, *Kritična razmatranja*, 1899., str. 26.

⁵⁹⁷ Isto, str. 27.

⁵⁹⁸ -, »Bukovac i Frangeš – mađarski umjetnici (po pisanju rimske Tribune)«, u: *Obzor*, Zagreb, 1900., br. 198, str. 2.

⁵⁹⁹ Antun Gustav Matoš, »Dojmovi sa pariške izložbe«, IV., u: Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela. Dojmovi i ogledi*, (ur.) Dragutin Tadijanović, Zagreb: JAZU, Liber, Mladost, 1973, str. 148.

Od slikara su izlagali: Auer (*Prijateljice* i *Magla*); Alexander (izložen je *Portret* a ne *Saloma* i *Sigurna budućnost* kako stoji u katalogu), Bukovac (*Abel*, *Moje gnijezdo*, *Dante u raj*u, *Ikar*, *Portret g. M.(allina)*, *Autoportret*, *Zadnji sunčani traci*, *Na žal*u, *Klytija*); Crnčić (*Ribari*, *Sa istarske obale*, *Sumornost*); Čikoš (*Inocentia* osim jedne slike u Grand Palaisu, ostatak od 9 slika izložen u odjelu za industriju, *Athena i Psyche*); Iveković (*Majka*); Kovačević (*Na savskoj obali*, *Zapušteno groblje*); Mašić (*U vrtu*); Löwenthal – Maroičić (*Portrait*); Medović (*Groblje u Kuni*, *Evocatio*, *Sv. Jeronim*) i Tišov (*Nastava*, *Znanost*).⁶⁰⁰ Podatke o autorima i djelima saznajemo iz *Života* te će u daljnjim brojevima časopisa pojedina djela s izložbe biti reproducirana.⁶⁰¹ Za sliku pod nazivom *Prijateljice* (kat. 22) Auer će navodno dobiti priznanje *Honorable mention*.⁶⁰² Fotografije iz obiteljske ostavštine slikara Roberta Auera pokazuju brojne studije za ovo djelo te umjetnikovu suprugu Leopoldinu Schmidt-Auer koja će mu poslužiti kao model. To je lirski prizor, iskazan u prigušenoj senzualnosti dva ženska lika, koja svojom obradom podsjećaju na ženske likove iz Čikoševog ciklusa *Innocentia*. Čikošev upliv zapaža na ovoj slici i Olga Maruševski, ali Auerova joj slika djeluje privlačnije »zbog odsustva svake literature.«⁶⁰³ Čikoš i Auer bili su izuzetno bliski. Čikoš je bio krsni kum Auerovom sinu Beli koji je prema njemu i dobio ime. Poticao ga je na dublju idejnu razradu teme, na pokušaj zadiranja ispod onog predstavljačkog, reprezentativnog i dekorativnog. U svojim dojmovima s pariške izložbe mladog će Auera spomenuti Matoš: »Od mladih mi je pored Crnčića i Čikoša najsimpatičniji Auer jer je od svih ovdje najviše - da tako reknem slikar, kolorist, najviše Bukovac. On traži samo poetiku boje i harmonija bez pomoći raznih sujeta koje mogu u knjizi zapremiti prvo i zato na platnu zauzimaju tek drugo, iako ne i sporedno mjesto...Auer je impresionist poput Bukovca.«⁶⁰⁴ Na izložbi u Parizu i Crnčić će u svoj opus uvesti tematiku simbolizma i to u bakropisima od kojih je jedan, *Sumornost* (kat. 98), izložen u Parizu. Univerzalnu temu samoće i aktualnu izumiranja obitelji u suglasju sa simbolističkom poetikom Crnčić lokalizira smještajući aktere svojih prizora u predjele naše sredine, opustjele otoke i obale, iseljene i raseljene stanovnike koji u potrazi za boljim životom odlaze u novi svijet, u daleku Ameriku. Stare loze odumiru, stapaju se s prirodom. Crnčićevo je slikanje Matoš

⁶⁰⁰ Podaci o djelima iz: » S Pariške izložbe 1900« u: *Život*, 2(1900.), str. 35.-36.

⁶⁰¹ Crnčić: *Ribari*, *Sa istarske obale*, *Sumornost*; Bukovac: *Portrait*; Medović: *Groblje na Kuni*, *Ecce ancilla Domini (Evocatio)*; Auer: *Prijateljice*; Kovačević: *Na Savskoj obali*; Čikoš: *Inocentia*, *Panneau(iz ciklusa)*; Tišov: *Nastava*.

⁶⁰² Podatak iz: M. G. Hanžeković, »Jedan tihi jubilej«, u: *Gospodarstvo*, Zagreb, 1. 7. 1944., str. 8. Proučavajući arhivske dokumente (*Liste des récompenses:Exposition universelle de 1900, à Paris / République française, Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes, 1901: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9765409t>*) nisam naišla na Auerovo ime niti u jednoj kategoriji nagrade ili pohvale.

⁶⁰³ Olga Maruševski, *Hrvatsko društvo umjetnosti 1897.-1903.*, (magisterij), Zagreb, 1965., str. 43

⁶⁰⁴ Antun Gustav Matoš, *Dojmovi i ogledi*, Rijeka, 1990., str 167-169.

interpretirao kao »crtanje duše mornarskog vodenog lijesa: Jadranskoga mora.«⁶⁰⁵ Opus Ferde Kovačevića također je u atmosferi simbolističan. Melankolija *Puti sv. Žavera* i krhkih stabala u *qeer* formatu rezanih ispod krošanja u liričnome kadru sasvim su u duhu i ugođaju (*stimmungu*) lirskog impresionizma i simbolizma, »nujni *Stimmung* hrvatskog groblja, zaboravljenog i večernjega«⁶⁰⁶ Medovićevo *Groblje u Kuni* (kat. 217) iznimno je djelo funeralne tematike, također u skladu sa simbolističkim repertoarom i značajan obol funeralnim temama ovome pravcu. Diptih *Evocatio* (kat. 218) koji prikazuje na lijevom zasebnom platnu anđeoski lik Gabriela s ljiljanom, a na desnom Djevicu Mariju prvo je sakralno djelo Medovića ostvareno u duhu simbolizma. Slike su kako vidimo na reprodukciji u *Životu* bile objedinjene jednim okvirom s dva okna, dizajniranim geometrijskim uzorkom na način bečke secesije. Medović je po prvi puta primjenio divizionizam poteza raznobojnih nijansi kojim će mistificirati prizor te dezintegrirati formu. On doduše neće zanemariti ljepotu jasnoće predočenog, ali će vlastitom invencijom intervenirati u konvenciju prikaza ove teme i stvoriti svoje prvo simbolističko djelo sakralne tematike. Tišov će izložiti *Nastavu i Znanost*, ali kako je vidljivo na fotografiji izložbenog postava biti će to manje verzije djela sa stropa *Zlatne dvorane* u galerijskom formatu. Najvećim brojem djela zastupljen je Bukovac. Novo će djelo simbolizma biti *Dante u raju* (kat. 71) za koje će Matoš prokomentirati da se »U Danteu – ne ponajboljoj među ovim slikama – odlikuje se ipak kolorista, iznad simboliste, mislioca.«⁶⁰⁷ Kulminacija hrvatskog slikarskog simbolizma desit će se Čikoševim ciklusom *Innocentia*.

4.3.9.1 Čikoševa *Innocentia* - simbolizam u slikarstvu iz vrela literature

Poetski je ciklus nazvan latinskom riječju *Innocentia* (Nevinost, kat. 123-133) nastao prema Dežmanovu sižeu te se u ondašnjoj suvremenoj kritici nazva još *Osamljeni otok* ili *Primorske priče*. U Dežmanovoj književnoj ostavštini ne postoji djelo toga naziva, a elemente i ključne motivske reference priče mogli bismo naći u pripovijetki *Ljubav* objavljenoj u zbirci *Protiv struje*, 1903. godine.⁶⁰⁸ Nostalgija za čistoćom ljudskog postojanja u počecima civilizacije manifestirala se i u partikularnoj želji za reverzibilnošću ireverzibilnog. Univerzalne bojazni

⁶⁰⁵ Antun Gustav Matoš, »Dojmovi sa pariške izložbe«, u: *Sabrana djela*, 1973., str. 151.

⁶⁰⁶ isto

⁶⁰⁷ isto, str. 152.

⁶⁰⁸ Pripovijetka će na nekoliko strana tematizirati ljubav došljaka prema nevinoj mještanki otoka. Protagonist novele, osamljenik na ribarskom otoku, bori se s kušnjama tjelesne žudnje trudeći se neoskrvniti nedužnu ljubav. U rečenici unutrašnjeg monologa izražena je temeljna preokupacija Dežmanova književnog opusa ljubavne tematike: »Čovjek ne može da ugleda cvijet, a da ga ne otkine, a onda cvijet povene«. Ovo je djelo uvršteno u *Antologiju proze hrvatske secesije* (Branimir Donat, *Tijelo tvoje duše*, Zagreb: Dora Krupićeva, 2004.)

čovječanstva o gubitku nevinosti čovjeka i njegovog doživljaja svijeta partikularizirane su u Čikoševom ciklusu unutar teme muško-ženskih odnosa, a kako su mitovi prošlosti isповijesti suvremenih strahova i čežnji u Čikoševom ciklusu čitat ćemo osobne inhibicije koje se zrcale dvostruko; u priči njegova prijatelja i duhovnoga srodnika Milivoja Dežmana, a koja je opet lirična elegija nad njegovim vlastitim iskustvom i duhovnim srodstvom s gluhonijemom slikaricom Slavom Raškaj. Patnja Čikoseva intimnog prijatelja Milivoja Dežmana zbog nesretne ljubavi prema glumici Ljerki Šram, a o kojoj iscrpno doznajemo iz biografije kroničara razdoblja Josipa Horvata⁶⁰⁹ opisana je u spomenutom ciklusu. U stvarnosti, kada je napokon došlo do mogućnosti realizacije Ljerkine i Milivojeve ljubavi, glumica umire u antituberkuloznom sanatoriju Brestovac koji je Milivoj Dežman ustanovio upravo zbog glumice i svoje opsesivne posvete njezinu izlječenju. Dežmanov sugovornik u tom jadu bio je Čikoš. Njemu se povjeravao ovaj glasnogovornik hrvatske moderne. »Preplašili smo se krute zbilje, utičemo se snatrenju, uvlačimo u tajno skrovište duše«, piše Dežman u predgovoru *Mladosti* 1898. godine projicirajući vlastito duševno stanje na cijelo umjetničko razdoblje. Čikosev ciklus *Innocentia* sasvim je u duhu *fin-de-siècleovskog* shvaćanja žene i njezine *magna virtibus – Innocentie*. Alegorijski ciklus o gubitku nevinosti sastoji se od deset međusobno povezanih epizoda (*Svečanost ljiljana / Dolazak neznanca / Ljubavno očitovanje / Trijumf nevinosti / Maštanje o zagrljaju / Uslišana ljubav / Ostavljena / Požar dvorca / Spaljeni dvorac / Smrt nevinosti*) sukus je simbolizma čije strujanje dolazi iz Čikoševa osobna nagnuća spiritualističkim strujama europskog slikarstva. O ovom djelu, često interpretiranom Klintovim uplivom, možda ćemo više doznati posegnemo li za slikama Predrafaelitskog bratstva. Iscrpno Zlamalikovo tumačenje temeljni je tekst za razumijevanje ciklusa. S vremenski manje distance, a poznavajući još neke protagoniste razdoblja kao i Čikoševu obitelj, Zlamalik je načinio detaljnu formalno-stilsku rekonstrukciju djela koja se osim primarnih izvora bazira i na opsežnom hemerotečnom materijalu.⁶¹⁰ Ovo prema Zlamaliku »najznačajnije i najkarakterističnije ostvarenje hrvatskog *fin-de-sièclea*« otkupljeno je na pariškoj izložbi.⁶¹¹

⁶⁰⁹ Josip Horvat, *Hrvatski panoptikum*, Zagreb: Stvarnost, 1965. U eseju o Milivoju Dežmanu opisuje odnos dvaju protagonista interpretirajući kompletno Dežmanovo profesionalno djelovanje kroz motivacijsku ljubav prema glumici.

⁶¹⁰ Mihovil Nikolić, »Bela Čikoš«, u: *Narodne novine*, Zagreb, 4. studenoga 1899., str. 2.; V. Mrzljak, »Sa pariške izložbe«, u: *Život*, Zagreb, 3(1901), str. 157.; -, »Hrvatski umjetnici na pariškoj izložbi«, u: *Obzor*, Zagreb, 14. ožujka 1900., str.3.; »Hrvatska na izložbi u Parizu«, u: *Narodne novine*, Zagreb, 10. veljače 1900., str. 3-4; *Narodne novine*, Zagreb, 2. svibnja 1900., str. 2.-3.; -, »Hrvatska soba u Parizu«, u: *Narodne novine*, Zagreb, 12. prosinca 1900., str. 3.; *Savremenik*, 6 (1912), str. 5,6,7,8,9,12.; »Zwei Kroatische Maler aus Slavonien II«, u: *Die Drau*, Osijek, 27. listopad 1901., str. 7. – 8.

⁶¹¹ Nova je vlasnica prema Čikoševu *Popisu vlasnika slika* kneginja Tatjana Dourdina, koja je slike kao i namještaj pariške sobe prenijela u svoju palaču u Sankt Peterburg. Podatak o otkupu u: »Hrvatska soba u Parizu«, u: *Narodne novine*, Zagreb, 11. prosinca 1900., str. 3.

Struktura djela kao i njegova morfologija te tipologija likova usporedivi su sa slikarstvom druge generacije Predrafaelita, posebno enigmatičnim opusom Burne-Jonesa i to unutar esteticističke poetike. Etički kontekst estetskog teksta sukladan je predrafaelitskoj poetici, a enigmatičnost djela te posebice strategija naslova koji je aluzivan a ne deskriptivan u ovom je smislu posebno indikativan. Ovu prisposobu u *Dojmovima s pariške izložbe* iznijet će i Matoš koji će u kritici Čikoševa djela (kojeg ovaj kritičar naziva podrugljivo *Pokojna nevinost*) umjetnika usporediti sa Burne-Jonesom »bajke, legende, prirodnog drhtanja«. ⁶¹² Iz istog ćemo Matoševa teksta doznati da se Čikoševo djelo obraća »carstvu problema, carstvu Puvisa de Chavannesa, carstvu Henryja Martina«, kako je u uvodniku katalogu hrvatske sekcije na pariškoj izložbi napisao Dežman. Upravo je najpoznatije Burne-Jonesovo djelo *The Golden Stairs* (nastalo između 1876. i 1880. godine) motivski i sadržajno sasvim slično Čikoševu. Za međunarodnu reputaciju *Zlatnih stepenica* zaslužna je grafička reprodukcija tiskana 1894. godine u nakladi Feliksa Jasińskog čija je visoko rafinirana tehnologija reproduciranja popularizirala djelo izvan Velike Britanije. ⁶¹³ Na djelu *Zlatne stepenice* prikazane su mlade djevojke odjevene u svjetle prvopričesničke haljine kako se spuštaju zlatnim stubama u egipatski ukrašenu dvoranu. U rukama nose instrumente. Lica i fizionomije djevojaka vrlo su slične te su u neznatnim varijacijama detalja gotovo tipizirane. Somnambulistički karakter grupe, paralelizam kao dio slikarske retorike, ali i znakovitost geste podsjećaju na Čikoševo djelo. Svi su likovi jednako lijepi, pravilni: sićušnog lica, senzualnih usta, simplificiranih crta lica. Atmosfera kulta, mističnoga obreda, ali i čistoće prizora bez deskriptivnih balasta podsjećat će na atmosferu djela u okviru *Salona ruže i križa*. Nema ničeg svakodnevnog na Čikoševom ni Burne-Jonesovom prizoru što bi pomutilo mistiku događanja. Uska kromatska skala na Burne-Jonesovoj slici, kao i na Čikoševoj paleti, pridonijet će liričnosti prizora, nježnosti i ljepoti te posredno simbolizirati čistoću i etičke vrijednosti. Izazov koji su oba umjetnika postavili pred promatrače enigmatičnošću prizora dodat će djelima simbolističku dimenziju. Umjetnici tituliranjem slike naslovom kakvoga romana ili novele intrigiraju promatrača navodeći ga na odgonetavanje značenja i aplikaciju vlastitih simboličkih kodova. Čikoš je poznao Predrafaelite, reprodukcije njegovih djela imao je u svojem atelijeru, a njihova mu je poetika bila bliska. Srodan mu je bio njihov pasatizam i moralizam, a estetska komponenta primamljiva. Predrafaeliti također eksperimentiraju sa slikarskom tehnikom u težnji otkrivanja drevne vještine lazurnih namaza na način starih majstora, kao i jednaki sjaj uljane boje koja je

⁶¹² Antun Gustav Matoš, »Dojmovi sa pariške izložbe«, IV., u: Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela.*, 1973, str. 148.

⁶¹³ Podatak iz Tim Barringer, Jason Rosenfeld, Alison Smith, *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde*, London: Tate Publishing, 2013., str. 218.

nasljedovala jajčane tempere kasnoga srednjeg vijeka. U djelu Johna Everetta Millaisa (*The Blind Girl / Slijepa djevojka*, 1854. – 1856.) i William Holmana Hunta (*The Scapegoat / Žrtveno janje*, 1854. – 1856.) često ćemo naići na metalik sjajne boje i fluorescentne nijanse koje je na svojim djelima upotrebljavao i Čikoš, dok ćemo u djelu Dantea Gabriela Rossettija susresti vrlo sličnu žensku tipologiju kao na Čikoševom djelu *Innocentia*, osobito vidljivu na djelu *Ecce Ancilla Domini (The Anunciation)* iz 1849. – 1850. godine, koja se liričnom ljepotom prizora daje usporediti i s Medovićevom istoimenom slikom izloženom na pariškoj izložbi. Komparativna analiza djela hrvatskih umjetnika oko 1900. otkrit će mnoge istovjetnosti upravo s djelima engleskih Predrafaelita. Čikošev *Portret djevojke*, okomito platno koje prikazuje djevojku u bijeloj haljini (kat. 134) i *Friz djevojaka / Dekorativni pano* (kat. 126), kao i dva platna *Ostavljena* (kat. 130, 145) dosad su bili jedini poznati radovi vezani uz ciklus koje je Čikoš slikao naknadno, po povratku iz Pariza. U Nacionalnoj galeriji Sofije, otkupom s izložbe *Lade* 1906. godine, nalazi se slika *Smrt nevinosti* (kat. 133). Za razliku od nježnih tonova na *Dekorativnom panou* i pastelnih na slici *Ostavljena*, ovaj će prizor djevojaka okupljenih oko oltara nevinosti biti prikazan intenzivnim bojama rujnog sutona, u zasićenim nijansama tople crvene i narančaste boje.⁶¹⁴

Usporedbom fotografije originalnog djela *Trijumfa nevinosti* s drugom varijantom *Dekorativnim panoom* (Moderna galerija, Zagreb) vidjet ćemo da je umjetnik u nekolicini detalja odstupao od originala. Djelo pak u Sofiji gotovo je istovrsno originalu iz 1900. godine. Slika *Ostavljena (Abbandonata)*, sačuvana na ranijoj kompoziciji iz 1900. godine u privatnome vlasništvu, toplijih je tonova od verzije iz 1913. godine u Modernoj galeriji. Tema ostavljene (*abbandonate*) učestala je u hrvatskom i europskom slikarstvu te se manifestira kroz mnoštvo djela u slikarstvu (Auer, Krizman, Alexander, Čikoš, Crnčić, u kiparstvu Meštrović). Tipično je simbolistička preokupacija napuštenosti i samoće te beznačajnog života u odnosu na vječnost, a problematizira i poziciju žene u društvu. Na *Portretu djevojke* Čikoš se bavio problemom bijelog lika na bijeloj pozadini te kako gradirati različite nijanse bijele. Čikoš je možda imao u predodžbi neka Klimtova djela poput *Portreta Serene Lederer*, 1899. (sl. 12) u sličnoj dispoziciji. Usporedbu s Klimtom više će opravdati slikarstvo Roberta Auera, dok je Čikoševo alegorijsko promišljanje, pri čemu je fabula jednako važna kao i slikarska razrada, više pod utjecajem engleskih Predrafaelita.

⁶¹⁴ Slika je objavljena u katalogu: *South Slavic Artists from the Collection of the National Gallery*, Sofija: Nacionalna galerija, 2017. (autor teksta: Kalin Nikolov) te predstavlja pravo otkriće do sad nepoznatog djela. Hrvatskoj.

Naši su umjetnici odlikovani nagradama. Izložba u Parizu bila je podijeljena u grupe: I. odgoj i nastava, II. umjetnička djela, III. književnost, IV. mehanika pa sve do XVIII. kopneno i morsko oružje. Bukovac⁶¹⁵ je dobio *Srebrnu medalju* za izložene slike u Grupi II (Oeuvres d'art / Umjetnička djela), klasi 7 (Slikarstvo i crteži)⁶¹⁶ i *Mentions Honorables u Grupi IX* (Šumarstvo, lov, ribolov), klasi 49 (*Industrija šumarstva*) za *Diplomu Hrvatske narodne zajednice u Americi*.⁶¹⁷ Postojale su četiri kategorije nagrada *Grand Prix, Médaille d'or, d'argent, de bronze* i *Mention honorable* u mnoštvu izložbenih kategorija.

4.3.10 Izložba Društva umjetnosti, 1902., Umjetnički paviljon, Zagreb

Na izložbi će izložiti 18 slikara i slikarica.⁶¹⁸ Robert Auer, Ivan Tišov i Tomislav Krizman izložili su najveći broj djela. Prostorom lijevog dijela dvorane kako je vidljivo na fotografiji objavljenoj u *Vienacu* te godine⁶¹⁹ dominira veliko platno Roberta Auera, *Kraljica ruža* (kat. 25), kako stoji u katalogu vlasništvo Franje Sollara ml.⁶²⁰

Auerova slika prikazuje četrnaest mladih djevojaka u prozračnim haljinama, varijante kimona (ružičaste boje – prva djevojka slijeva) i grčkog peplosa (u nježno pastelnim nijansama zelene, nježne boje marelice, svjetlo ružičaste, i plavkasto-bijele). Središnji je lik akt čije tijelo djelomice skriva prozirna draperija bijele boje sa secesijskim uzorkom zlatnih krugova (čest motiv na Auerovim slikama koji povezujemo s utjecajem Gustava Klimta). Djevojke stoje na podu pokrivenom pravilnim rasterom kamenih pločica, evocirajući antički interijer. Pod je, karakteristično za slike europskoga esteticizma,⁶²¹ posut raznobojnim rascvalim ružama u nijansama crvene, žute i ružičaste. U središtu je slike stručak ili buket od pet ruža u svim zastupljenim, navedenim bojama.

⁶¹⁵ Podaci iz izvješća *Liste des récompenses: Exposition universelle de 1900, à Paris /*

République Française, Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes iz 1901., digitalni izvor: (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9765409t>)

⁶¹⁶ na str. 108.

⁶¹⁷ na str. 560. Digitalizirani katalog izložbe i izvještaj o nagradama objavljuje precizne podatke o nagrađenima. O nagradama izvještavaju i hrvatske novine: »Hrvatska i Slavonija na Pariškoj izložbi«, *Narodne novine* od 27. kolovoza 1900., br. 143; U Kući Bukovac čuva se *Mention Honorable, Exposition universelle de Paris, grafički odio – grupa IX, klasa 49 za Diplomu Hrvatske narodne zajednice u Americi*.

⁶¹⁸ Robert Auer, Josip Bauer, Vjera Pl. Bojničić, Vlaho Bukovac, Joso Bužan, Menci Clement Crnčić, Bela Čikoš Sesija, Mara Ettinger, Ferdo Kovačević, Antonia Krasnik, Tomislav Krizman, Anka Löventhal Marojčić, Nikola Mašić (Posthumno), Dragan Melkus, Zora Preradović, Slava Raškaj, Paula Špun Dvoržak, Ivan Tišov

⁶¹⁹ *Vienac*, 35(1903), str.164,

⁶²⁰ U katalogu izložbe vlasništvo obitelji Sollara (Franje ml.) stoji uz nekoliko djela: Auerovo djelo, *Kraljica ruža* Kovačevićeva djela: *Sv. Žaver pod jesen* (danas Branka Barlović Jandrašić, Zagreb) i *Sv. Žaverska dolina* i djelo Bele Čikoša Sesije, *Dekoratívni pano*.

⁶²¹ usp. slike Sir Lawrence Alme – Tademe.

Djelo već naslovom implicira nestvaran, literarni sadržaj.⁶²² U *Romanu o ruži* francuskog srednjovjekovlja taj je cvijet simbol ljubavi prema mladoj djevojci, dok je u Danteovom *Raju*, u XXX. pjevanju simbol čiste i rajske ljubavi, cvijet koji Beatrice pokazuje svome odanom ljubavniku u posljednjemu krugu Raja. Simbolika je ruže vrlo složena te uključuje kromatiku pri čemu razlikujemo bijele i crvene ruže, kao simbole čistoće i strasti, transcendentalne i božanske ljubavi.⁶²³ Ružičasta boja u spoju bijele i crvene simbol je preporoda. U grčkoj mitologiji amblem je božica Atene i Afrodite. Prvotno cvijet isključivo bijele boje prema legendi je u Grčkoj dobio rumenu boju, kada se Afrodita ubola na trn trčeći za Adonisom, u času smrtnog ranjavanja njena je krv obojila ruže. Simbolizirajući preporod, ruže se često nalaze na grobovima. Ruža je istodobno simbol kaleža života, duše, srca i ljubavi. Složenu florealnu simboliku čini i ostalo cvijeće koje uočavamo na slici, a kojima je Auer ovjenčao druge ženske likove. Krizantema u kosi prve djevojke slijeva je znak japanske carske kuće, jer se na istoku smatralo da ima svojstva što pomažu dugovječnosti. Latice su joj raspoređene kao zrake sunca, simbol je radosti, ljepote i savršenstva. Robert Auer je pratio i poznavao tu istočnjačku simboliku, o čemu svjedoči *Japanka* koju je zajedno sa *Cvjećaricom* naslikao na *Dekorativnom panneau I. i II.* Iznad djevojke s krizantemama na slici *Kraljica ruža* nalaze se lica ovjenčana ružičastim i ljubičastim petunijama, dok je između njih glava djevojke ovjenčana ivančicama. Na glavama ostalih djevojka uočavamo još i hortenzije (djevojka plave kose skroz desno), zatim tamnocrvene, svjetlo i tamno ružičaste ruže te potočnice i maćuhice. Cvijeće je precizno determinirano što je posljedica temeljitoga školovanja te pohađanja predmeta *Slikanje cvijeća* na Kunstgewerbeschule u Beču. Djelo pripada motivsko-tematskome krugu europskog esteticizma te je usporedivo s djelima Alme-Tademe (*Ruže*, reprodukcija u *Viencu* iz 1903., str. 679., *Ruže Heliogabalusa*, 1888.) i Gustava Klimta (*Djevojka sa cvijećem*, 1897.).⁶²⁴ Antun Gustav Matoš će ga u osvrtu na Jugoslavensku izložbu 1904., gdje je djelo ponovno izloženo, usporediti s poznatim djelom Georgesa Rochegrossea *Vitez cvijeća* (sl. 13), izloženom na pariškom Salonu 1894. (Musée d'Orsay).⁶²⁵ Motivski je blisko Čikoševu ciklusu *Innocentia* te potvrđuje tezu o međusobnom utjecaju slikara zagrebačke umjetničke kolonije koji su stvarali u atelijerima na Prilazu i družili se te prijateljevali obiteljski.

⁶²² Najpoznatija literarna referenca: *Roman de la Rose / Roman o ruži*, Francuska, 13. stoljeće, Guillaume de Loris i Jean de Meung.

⁶²³ više u: Lucia Impelluso, *Nature and Its Symbols*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004.

⁶²⁴ Reprodukcija u katalogu izložbe *Decadeence. Aspects of Austrian Symbolism*, 20. 6. – 13.10. 2013., Belvedere, Beč, str. 144.

⁶²⁵ Djelo je inspirirano Wagnerovim *Parsifalom*, epizodom kada vitez mora podnijeti iskušenje u vrtu predivnog cvijeća koje se pretvara u lijepe djevojke. Narativna potka bi mogla dakako biti osnova Auerovu djelu osobito s izazovnim aktom u sredini kompozicije.

Nakon izložbe Čikoš i Auer odlaze zajedno s obiteljima u Ameriku, razočarani domaćim prilikama, u želji da pronađu bolji život i veće mogućnosti za rad: »Materijalno obezbijeđeni ljudi sele u Ameriku jer ne mogu da izdrže nesnosne društvene prilike...Auer je dekorativni talenat, u *Kraljici ruža* u *Panneau I i II* znao je on taj talenat istaknuti kao pravi umjetnik. ...Auer je u bojama bogat, ne rabe mu se baš posve prirodni tonovi, ali tonovi mu se izmjenjuju kao u kakvom kaledoskopu...U risanju ženskih majušnih glavica s kratkim i strunastim uvojcima ili opet bujnom, svilenom, plavom kosom on je majstor. Male lične crte, sitan smiješak, tužno ili jogunasto formirane obrvice vjerojatno otvorene zjenice ili stidljivo spuštene vjeđe. Hotimice on ističe katkad forme ženskoga tijela nekorektnim risanjem, ali to je u njega tako harmonizirano da se i ne opaža.«⁶²⁶ Tako je o Aueru pisao Lunaček, dok će Kršnjavi Čikošev i Auerov odlazak u Ameriku prokomentirati na sljedeći način: »Sunulo je ovoj dvojici u glavu da bi u Americi bolje prolazili, nego kod kuće. Pobrali se pa otišli preko mora. Ostali tamo godinu dana, potrošili silu novaca, pa se onda opet vratili kući.«⁶²⁷

Na ovoj izložbi uočiti ćemo i pojavu orijentalnih tema, vjerojatno pod utjecajem dojmova s Pariške izložbe 1900. koja je njima obilovala. Orijentalizam je eskapistički trend koji se u ovakvoj formi aktualizira u romantizmu, a odjekivat će sve do kraja prve polovice 20 stoljeća. Njegove ćemo naznake uočiti kod Bele Čikoša u oduševljenošću egipatskim motivima, Vlahe Bukovca još od perioda *čermakovske* zadivljenosti crnogorskim motivima pa sve do monumentalnih odaliski: *Putifarke* i *Velike Ize* kao i *Japanki* u nekoliko varijanti od kojih je najpoznatija ona izložena na *Hrvatskom salonu*, danas u vlasništvu Moderne Galerije. Auerovi *Dekoratívni panoi I. i II.* gdje će u *hoch* formatu biti stiješnjene *Japanka* i *Cyječarica* također pripadaju tome korpusu, kao i Tišovljeva *Turkinjica* (kat. 330) izložena na ovoj izložbi. Nju će na svoj način pohvaliti i Kršnjavi koji će ustvrditi da je »vrlo dobro slikana, ali je shvaćanje bilo nelijepo.«⁶²⁸

Tišov je u Parizu izložio triptih *Slavonska idila* (kat. 327). Djelo bi svojom atmosferom moglo ući u introspektivnu optimističku struju simbolizma. Seljaci pri svakodnevnom radu u prirodi ostvarenoj žarkim bojama slavonske jeseni u smiraj dana imaju svojevrstu mističnu auru praiskona. Narativna potka sugerirana je trodjelnom podjelom triptiha, što je također karakteristično za djela simbolizma. I djela Ferde Kovačevića, ugođajni krajolici Sv. Žavera, biti će prožeti subjektivnošću individualnog proživljaja. Pejzaži specifične lirske atmosfere bit će ostvareni nježnom i toplom kromatikom.

⁶²⁶ Vladimir Lunaček, *Robert Auer, Vienac*, Zagreb, 34(1902.), str. 565-566.

⁶²⁷ Iso Kršnjavi, *Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti*, 1905., str. 300.

⁶²⁸ isto, str. 299.

Već je izložba u Parizu organizirana pod okriljem Društva umjetnosti, dok će se na ovoj izložbi stopiti umjetnici Društva umjetnosti i Hrvatskog društva umjetika. Zasebno će, a to će se interpretirati kao *secesija iz secesije*, izlagati Mate Celestin Medović i Oton Iveković čije je slikarstvo u sukobu starih i mladih ostalo u zrakopraznom prostoru. Trudeći se izložiti što veći broj reprezentativnih djela uspjeli su demotivirati ionako malo tržište umjetnina te je financijski uspjeh izložbe Društva umjetnosti bio ispod očekivanja. Rezultat će biti deklinacija kreativnog naboja umjetničke kolonije koji je nastao kao rezultat međusobnih poticaja, zdrave kompetitivnosti i nadahnutog povijesnog trenutka iznimne produktivnosti. Simbolizam je zavladao slikarskim platnima te se formalni kriterij izjednačio s važnošću idejne razrade slike, a što je za sredinu čija se povijest umjetnosti sastojala od izvršavanja crkvenih narudžbi za sakralne teme i vladinih ili pojedinačnih narudžbi historijskih tema nacionalne prošlosti velik napredak. Trideset i peto i posljednje godišće *Vienca* obilovat će reprodukcijama simbolista Pierrea Puvisa de Chavanesa, Gustavea Moreaua, Feliciena Ropsa i Giovannia Segantinija i tekstovima o slikarstvu duhovnih pravaca 19. stoljeća. Milutin Cihlar Nehajev će u nastavcima pisati o impresionizmu, izlazit će tekst o engleskom slikarstvu 19. stoljeća s posebnim poglavljem o predrafaelitskim slikarima. Književnici i urednici Gjalski i Dežman i kritičar Vladimir Lunaček postaju meritumi koji će formirati novo duhovno ozračje, a što će se odraziti na pojavu naših prvih slikara simbolizma Emanuela Vidovića, Mirka Račkoga i Tomislava Krizmana čija će djela bezrezervno pripadati europskom korpusu pravca.

4.3.11 Izložba Mato Celestin Medović, Oton Iveković i drugovi, 1902., Umjetnički paviljon, Zagreb

U svibnju 1901. godine Medović i Iveković priređuju samostalnu izložbu, a što je posljedica neslaganja Ivekovića i Bukovca do koje je došlo na izložbama u Kopenhagenu i Sankt Peterburgu, što je kulminiralo Ivekovićevim istupanjem iz HDU-a.⁶²⁹

Na izložbi u Umjetničkom paviljonu izložili su osim Medovića i Ivekovića brojni đaci i polaznice obaju škola. Rekonstrukciju djela moguće je samo djelomice napraviti usporedbom naslova i dvije preostale fotografije s izložbe u Arhivu likovnih umjetnosti u Zagrebu. Medović će izložiti nekoliko varijanti antičkoga žanra pod nazivima *Pompejanke* (I. i II. i III.), *Rimljanka* i *Grkinja*, zatim monumentalna djela: *Bakanal*, *Splitski sabor* i *Krunidbu Ladislava Napuljskog* te *Srijemske mučenike* kao i simbolistički pejzaž *Groblje u Kuni* s pariške izložbe te brojne

⁶²⁹ vidjeti: »Pismo Otona Ivekovića Dušanu Plavšiću«, Prilog II uz bilj. 98 kod Olge Maruševski, *Društvo umjetnosti*, 2004. str. 187. – 188.

studije od kojih su zanimljive skice *Žrtva Noemova i Žrtva Abrahamova* (kat. 215 i 216), sasvim u kromatici Zagrebačke šarene škole te u duhu simbolističkog spiritualnog idealizma.

4.3.12 Izložbe Društva umjetnosti u Zagrebu do 1905.

Na izložbi Društva umjetnosti od 1. – 30. rujna 1903. godine u Umjetničkom paviljonu bit će izloženo više od osamdeset radova umjetničke litografije autora iz Europe u nakladi Gjüre Trpinca s ciljem popularizacije litografije kao *uresa domova*. Posebnu su sekciju u slikarskom dijelu činili hrvatski umjetnici, ali bez dosadašnjih protagonista Čikoša, Bukovca, Auera ili Medovića. Zanimljiva će biti Tišovljeva slika *Pauk* (nepoznata ubikacija), opisana u tekstu o izložbi u *Viencu* te reproducirana u istom broju.⁶³⁰ Istu će temu nekoliko godina kasnije parafrazirati Robert Auer velikim aktom *Pauk (Arahne)*, kat. 29) reproduciranim u *Savremeniku* 1910. godine. U prikazu *Arahne* koje je Atena pretvorila u pauka, a koju su Tišov i Auer preobrazili u senzualnu junakinju (koja simbolički) hvata muškarce u paukovu mrežu, oba će autora otjelotvoriti *femme fatale* – jedan od simbolističkih lajtmotiva.

U organizaciji Društva umjetnosti u Zagrebu će se nakon Splita predstaviti Emanuel Vidović i to Kolektivnom izložbom u Umjetničkom paviljonu.⁶³¹ Predgovor izložbi u duhu simbolizma napisao je dr. Ivo Tartaglia (1880. – 1949.): »Odjek neke tugaljive daleke himne kao da oko nas zuji i titra, tajni šapat umjetnosti kao da oko nas lahoru, kad gledamo te slike, u kojim kao da nam priroda otkriva svoju dušu i tajne svog bivstva – pa gledamo i gledamo onu sumornost i nujnost, a čuvstvo ljepote, silno čuvstvo, sve nas jače i jače obuhvaća.«⁶³² Izložbom će se predstaviti 54 Vidovićeve djela, redom krajobraza prožetih subjektivnošću boli i čežnje (koje spominje Tartaglia u svakoj drugoj rečenici) kao i skromnosti života u miru varoških kućica i sutonu mora jer: »Suton je njegovo kraljevstvo. Suton, koji se kadikad tiho i kradimice provlači kroz srebrnilo mjesečine, da se onda izgubi u mističnost i tajanstvenost noći.«⁶³³

Djela *Tišina* (kat. 312), *Ave Maria* (kat. 305), *Pax* (kat. 310), *Tristitia* (kat. 311), *Noćna tajanstvenost* i *L'ora che volge il Desio* (kat. 304) bit će prva autohtona primjena simbolizma.

Na obalama Jadranskoga mora nastaje poseban vid ugođajnog simbolizma koji će prikazivati

⁶³⁰ »Ivan Tišov izložio je sliku *Pauk*. Slika je vanredno risana... Simbolika slike ne stoji ali ni u kakvom razmjeru sa onom malom sitnom paučinom. Kompozicija je doduše sretna u samom prikazivanju, ali ne odgovara onomu što nam umjetnik hoće da kaže. To je jak muž što je pao u mreže ženskih čari. Podatan i izmučen on im se ne može oteti. On uživa na neki način u toj bezenergičnoj sreći. « -, »Izložba Društva umjetnosti ili hrvatski slikari«, u: *Vienac, Zagreb*, 35(1903.), str. 587., reprodukcija djela na strani 721.

⁶³¹ od 8. studenoga do 31. prosinca 1903.

⁶³² Ivo Tartaglia, *Predgovor u katalogu Kolektivne izložbe Emanuela Vidovića*, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1903., str. 5

⁶³³ isto, str. 7.

atmosferu prirode, što će na izraziti način odražavati duhovna stanja čovjeka i to čovjeka kraj mora, na međi gdje prestaje kopno i počinje more, na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Kopno je tako prostor stvarnosti i realizma, a more nestvarnoga i simbolizma, velika ravna površina čežnje, uzburkana površina strasti ili duboka tajna života. Težište se hrvatskog simbolizma s Vidovićem kao protagonistom prebacuje na jug u Dalmaciju te ga uz njega počinju prakticirati dalmatinski umjetnici Virgil Meneghello Dinčić, Ante Katunarić i Angjeo Uvodić.

Prva jugoslavenska Umjetnička izložba u Beogradu 1904. godine predstaviti će srpske, bugarske, hrvatske i slovenske umjetnike. Uz već poznate umjetnike koji se predstavljaju radovima koje su smatrali najreprezentativnijim (Čikoš, Bukovac, Bauer, Melkus, Bužan, Crnčić, Auer) pojaviti će se djela Emanuela Vidovića (*Spljetska luka, Na kanalu, Kišni dan*), simbolističko djelo *Samoća* Tomislava Krizmana te ugođajni krajolik *U zatišju* (kat. 188) Ferde Kovačevića. Medović će se predstaviti djelima svjetovnoga karaktera i to motivima u rasponu od ljupkih damskih portreta (*Taština, Procvata ruža*) do djela antičkoga žanra (*Rimljanka*). Čak će i historijske teme prikazati žanr studijama (*Studija I i II za Krunisanje Ladislava Napuljca*) te sakralne (*Prstenovanje sv. Katarine*) prikazati u raskošnome dekorativnom žanru. Već će Matoš u osvrtu na djela izložena na jugoslavenskom *Salonu* primijetiti kako »se Srbi ističu i historijskim sižeima, Bugari u žanru dok su Hrvati i Slovenci univerzalni rafinovani«. Za razliku od Bugara kojima je »umjetnost ilustracija društvenog, suvremenog i spoljnog života, kod Srba ilustracija prošlosti, kod Slovenaca i Hrvata ilustracija duše, subjektivne i komplikovane.«⁶³⁴

Matoš će apostrofirati marine Emanuela Vidovića: »To je najbolji naš slikar mora, vode, toga divnog elementa gdje se rodi Ljepota. Njegovo more je uvijek tužno i žalosno. Kao Michelangelova, i njegova radost je melanholija.«⁶³⁵

Uočiti će liričnost Kovačevićevih krajolika: »Ferdo Kovačević je najbolji pjesnik među hrvatskim pejzažistima. *U zatišju* diše Corotovom harmonijom i virgilskom nježnom bukolikom.«⁶³⁶

Jubilarna izložba 1905. godine u Umjetničkom paviljonu bit će *labuđi pjev* razdoblja *djece sa staračkim licem* (Milivoj Dežman). Zimsko sutonska motivika krajolika Ferde Kovačevića na slikama (*Jesen, Zimski suton, Jesenje jutro, Vrbe*), Krizmanovi krajobrazni motivi (*Sumornost, Zima, Posljednje sunce*) kao i Melkusovi radovi u pastelu (*Predvečerje, Na izlasku i Šume*), Rašičin *Sveti hram* kao i Vidovićeve djela (*Grad se budi, Requies, Opustjeli dvori, Iza kiše,*

⁶³⁴ Antun Gustav Matoš, »Jugoslavenska izložba«, u: *Sabrana djela, O likovnim umjetnostima*, (ur.) Dubravko Jelačić, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Sveučilišna naklada Liber, 1976., str. 18.

⁶³⁵ isto, str. 22

⁶³⁶ isto

poslije ribarenja, Mali svijet) odredit će pravac posebne vrste hrvatskog simbolizma koji će se manifestirati u ugodajnim krajobrazima, koji će odražavati emotivno stanje umjetnika u skladu sa simbolističkom poetikom lirske pejzažne pjesme (nokturna, elegije, ditiramba), s poezijom Vladimira Vidrića i Dragutina Domjanića, Mihovila Nikolića te Antuna Gustava Matoša. I u djelu Branka Šenoe naići ćemo na simbolistički motiv pod uplivom Böcklina (*Suton*). Uz njih će i Mirko Rački svojim temama iz Dantea (*Pred vratima smrti, Studije za Danteovu Božanstvenu komediju*) otvoriti afirmativnu fazu hrvatskog simbolizma.

Djelo *Pred vratima smrti* (kat. 243) trodijelna je drama ulaska u zagrobni svijet.

Iz Račkijeva pisma od 27. travnja 1904. Kršnjavome doznajemo da će prizor *Pred vratima smrti* kao uvodnu dionicu u Danteovu *Božanstvenu komediju* naslikati u noći te da studira noć kraj Vltave, jer se u vrijeme nastanka slike Rački nalazi kod Bukovca u Pragu.⁶³⁷ Sliku će sam deklarirati simbolizmom.

U pismu od 15. lipnja 1904. opisuje sliku: »Nju su odnijeli na ona teška bakrena vrata koja su se za njima teškim bravama zamandaljena zatvorila. Njega nijesu pustili. Pred čvrstim vratima stoji on – čovjek slab i nemoćan. Uzalud drma on njima – uzalud moli – nitko ne haje za njegove riječi. Ili nije tako. Čini se ipak da ga netko čuje – ali taj mu se ruga, taj ga ismjeha, a to ga boli – neizmjereno boli – a on u svojoj nemoćnosti ne može, nego da si gorkom suzom dokaže – svoju bijedu. Tamo kamo su odnijeli nju tamo buči more jugovine svojim vječnim valovima. Imali bi prikazati malenog čovjeka pred golemom silom smrti.«⁶³⁸

U pismu nekoliko mjeseci kasnije Rački će zaključiti: »One nijesu drugo nego simbolizam, ekstrakt onoga što se je rodilo u čovjeku koji je bubnuo živom glavom o gvozdena vrata smrti ili bolje nasilje smrti. Onda kad su mu se nokti zgrčili, plavili.«⁶³⁹

Na slici *Pred vratima smrti* uočiti ćemo motiviku žene i smrti koja je prevladavala u poeziji i prozi hrvatske književnosti na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. Rački je u sliku ugradio i osobnu simboliku jer je tema vezana uz smrt žene koju je volio u mladosti.

Napravljena u formi triptiha, a što je karakteristično za djela simbolizma (Bukovac, *Ikar i Dedal*; Čikoš, *Psiha*, Medović, *Navještenje*, Vidović, *Mali svijet...*), djeluje poput okna kroz koje smo privilegirani vidjeti događaje s onu stranu života i stvarnosti koju poznajemo.⁶⁴⁰ U

⁶³⁷ Pisma Račkoga Kršnjavome, (bilj.105)

⁶³⁸ Pismo Račkoga Kršnjavome od 15. travnja 1904.

⁶³⁹ isto, pismo od 15. srpnja 1904.

⁶⁴⁰ Postoje dvije verzije ove slike na što me upozorila Irena Kraševac. Jedna studija u ulju po svoj prilici manjeg formata koja je reproducirana u knjizi Jelene Uskoković na str. 82 i zavedena u *Katalogu reproduciranih djela* (str. 245.) pod rednim brojem 11 kao vl. Moderne galerije iz Zagreba što je krivo jer se nalazi u Zbirci Benka Horvata, Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu. Slika u Modernoj galeriji tamnije je kromatike i većih dimenzija te se osobito u detaljima bočnih krila diptiha razlikuje od reprodukcije u knjizi. I dok nam je veća varijanta poznata, manja varijanta je za sada izgubljena.

ovom su djelu Mirka Račkoga svjesno upotrijebljeni formalni i sadržajni elementi simbolističke poetike, slikarska je površina dezintegrirana kako bi se zamućenjem proizvela mistična atmosfera. Rački je, a što će se kasnije vidjeti i u njegovim crtežima za *Božanstvenu komediju*, specifičnim grafizmom koji će aplicirati na uljnu tehniku postigao atmosferu iznimnih simbolističkih kvaliteta. Demoni s lijeve strane personifikacije su čovjekovih slabosti (u likovima *efeba*), uzdignuti su na viši nivo te promatraju čovjeka koji bespomoćno kuca na vrata smrti. Na ovoj je slici rječita simbolistička enigmatika Račkog ostvarila jedno od najuspješnijih uprizorenja *danteovske* atmosfere.

Uz upliv Bukovca uočiti ćemo i poznavanje umjetnika njemačkog simbolizma Maxa Klingera i Franza von Stucka.

Društvo umjestnosti otkupilo je ovu sliku, što je Račkome omogućilo daljnje školovanje.

Na izložbi će se predstaviti Emanuel Vidović koji će godinu dana ranije na jesenskoj izložbi *Hagenbunda* (studeni 1904. – siječanj 1905.) izložiti djelo danteovske inspiracije *La' ora che volge il desio* na kojem prikazuje ženu u molitvi pred fenjerom nad kojim se vidi lik Bogorodice.⁶⁴¹ Matoš će opisati poetiku djela stihovima Danteove prognaničke večeri: »Čas je koji nagoni na tihi plač brodarka...kad iz daljine jekne tugovanka večernjih zvona, žaleći probljedjeli dan.«⁶⁴²

Matoš će Vidovićeve slike mora nazvati »nokturnima«, ali po uzoru na djela Whistlera kojima nalikuju (*Harmonijama u modroj boji* ili *Plavim harmonijama*). Vidović će na Jubilarnoj izložbi izložiti remek-djelo *Mali svijet* koje će predstaviti i na 17. izložbi *Hagebunda* iste godine. Slika je nastala pod utjecajem talijanskih divizionista, napose Giovannija Segantinija, koji je izlagao na izložbama *Secesije* u Beču od samoga početka. Godine 1901. prerano umrlom Segantiniju organizirana je u Beču posthumna samostalna izložba. Upoznat sa njegovim djelom tijekom formiranja u Italiji, Vidović djelo *Mali svijet* stvara nakon bečkog iskustva. Kečkemet će u knjizi o Vidoviću zapisati da je *Mali svijet* posljednja Vidovićeve slika u divizionističkoj tehnici koja podsjeća na Segantinija.⁶⁴³ Matoš će upozoriti: »tehnika je Vidovićeve u starijim slikama više akademska, a u novijim poentilistička (sastavljanje tonova tačkama raznih boja) i meni se čini da su slike rađene starijom manirom, bolje. Poentilizam, izvrsno sredstvo za više nijanse dnevne svjetlosti, nema pravog mjesta na slikama bezbojnije noći. Da je Segantini bio

⁶⁴¹ Djelo je izgubljeno ili prodano na izložbi *Lade* u Sofiji (Duško Kečkemet, *Emanuel Vidović. Život i djelo*, Zagreb: AGM, 2000., str.173.). O djelu će pisati i dopisnik u članku: »Vienna - The Winter Hagenbund Exhibition« u: *The Studio*, London, 34(1905.), str. 357. (Emanuel Vdović (Spalato) depicted the hours of longing. The evning red, the sheperd's delight, is playing over the waters of the harbour and relieving the objects in the water, a stillnes is over all, a longing for that wich lies behind«)

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1905a/0007>

⁶⁴² Antun Gustav Matoš, *Dojmovi i ogledi*, 1990., str. 32.

⁶⁴³ Duško Kečkemet, *Emanuel Vidović*, Zagreb. Matica hrvatska, 1959., str. 54.

slikar mračnih voda, ne bi ih slikao crtičavom, tačkastom kičicom kao svoje alpinske sunčane ledove i timore.«⁶⁴⁴ *Mali svijet* (kat. 308) autohtona je varijanta *rodenbachovske* praznine usporediva sa slikama Fernanda Khnopffa gdje opustjeli Bruges zamjenjuje dalmatinska varoš.⁶⁴⁵ Na lijevoj strani diptiha je pust zaselak kamenih kuća (Kuće u Varošu) s jednim drvom, ogoljelim i samotnim. Na desnoj je strani crkvice (sv. Nikola) sa zvonikom na preslicu i čempres. Sasvim u duhu simbolizma u redukciji svake literature i sižejnog balasta, sentimentalne motivike i alegorizacije Vidović će stvoriti remek-djelo simbolizma. Atmosfera melankolije i sjete, samoće i izoliranosti upravo su postupkom redukcionizma izbile u prvi plan.

4.3.13 Izložba Hrvatskog društva umjetnosti, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1906.

Od 1. rujna do 15. listopada 1906. na izložbi Hrvatskog društva umjetnosti predstaviti će se Mirko Rački djelima inspiriranim *Paklom* Danteove *Božanstvene komedije* i to studijama (2 komada) i *Gradom Disom*, velikim i važnim platnom u duhu simbolizma. Simbolistički jezik uočiti ćemo u djelima Dragana Melkusa (*Večer*) te Marka Rašice (*Pinije na Lapadu*).

4.3.14 Izložba saveza *Lade* u Sofiji, 1906. – posljednje zajedničko poglavlje prve generacije hrvatskih simbolista

Posljednja zajednička za simbolizam relevantna izložba prve generacije umjetnika hrvatske moderne desit će se u organizaciji saveza *Lade* u Sofiji 1906. godine. Auer, Frangeš, Iveković, Kovačević i Valdec osnivaju hrvatsku sekciju *Lade*. Ideja je ovog društva ujedinjenje izložbenih aktivnosti kao i zajedničko predstavljanje umjetnosti južnih Slavena u Europi. U praksi je društvo uspjelo objediniti hrvatske, slovenske, srpske i bugarske likovne umjetnike te organizirati izložbe u Beogradu, Sofiji i Zagrebu. Na izložbi će od hrvatskih slikara sudjelovati Robert Auer, Josip Bauer, Joso Bužan, Emanuel Vidović, Paula Dvoržak, Ante Katunarić, Ferdo Kovačević, Miho Marinković, Zora Preradović, Mirko Rački, Jelka Struppi, Ivan Tišov, Menci Clement Crnčić, Bela Čikoš, Branko Šenoa. Izložba će predstaviti ključna djela simbolizma poput Vidovićeve *Tristeze*, *La ora che volge il desio*, *Opustjeli dvori*, Račkijevog diptiha *Dobra i Zla žena* i Bukovčevog *Ormara buduće slave*. Medović će izložiti *Madonu* djelo izrazito prožeto simbolizmom (kat br. 224). Čak i u formalnom smislu primijetit ćemo da će Medović na ovom djelu proptivati mogućnosti uljne tehnike te će naglašavanjem svojevrsnog grafizma, takoreći grebanjem površine oštrijim alatom od kista postići iznimnu aluzivnost

⁶⁴⁴ isto

⁶⁴⁵ Usporedbu s Rodenbachom apostrofirao je i Matoš

prizora duboko prožetog *bolnom nježnošću*. To će djelo kao i neka djela drugih hrvatskih slikara biti otkupljena na izložbi u Sofiji te se danas nalaze u fundusu Nacionalne galerije.⁶⁴⁶

Račkijev diptih *Dobra i zla žena* (kat. 246) spominje se u Račkijevom pismu Kršnjavom 8. travnja 1905. godine. Figure će izraditi u jednoj trećini prirodne veličine.

Rački opisuje *Zlu i Dobru ženu*: »Stube su preko kojih se penje crveni ćilim u stubištu velegradske noćne kavane (žalobna iskustva bečka). Na vrhu stuba jaše na leđima demonskim propalo čeljade (čovjek ga može i poštenijim imenom okrstiti prema volji) – ženska gola – tek joj na nogama crne, svilene čarape i bijele svilene cipele. Pijana je od mesa i krvi kao užareno, krvavo, crveno sunce što ište svojemu padu. S desna joj proviruje djavo, pjesma divljačka i grozna, pjesma slobodnoga i otrovnoga života, pjesma kraljevanja i sile što umire.

Ona je kraljica noći, kraljica alkohola i efemernih velikana, noćnih barda i noćnih snatrilaca svih onih, što ih je plavo krilo velegradskih zakutaka isplavilo na površinu velike snene slobode. Na lijevo je drugi napasnik. Njih četvero stoji na razbacanom ćilimu na hrpi pijane družbe. Tu viri jednom lakovana cipela, tamo uznojeno čelo – ovdje se oskliznu cilindar. Na stijenu na stubama stoji oslonjena četa propalih konobara - onih jadnih jadnika koji se ne mogu naspavati, čekaju oni tuda, čekaju svoj žalosni kruh, svoju žalosnu muku a snene izmorene oči varaju ili sklapaju se. Pa onda se vrata doli otvaraju i svake propalice, koje zvekeće u đepu (s) koje dvije, tri forinte ima pravo da stupa onim sa stopalima zaprljanih đonova prerasnoličnih bijednika izgaženim ćilimom – da se penje u naručje opojnosti u naručje mesa živoga i alkohola drijemajućega. Svi mu dvore, on je kralj dok zvekeće ono nešto para u prljavom džepu. To je *Zla žena*.

Dobra žena stoji oslonjena o zid, u njezinom je pogledu život silan i velik – ona stoji na glavi stoglavoj hidry. Smion je taj pogled, svestan i stalan...Grčeci prste i sa škripanjem zubi odlazi demon od onih koji žive «.⁶⁴⁷

Rački je, kako saznajemo iz teksta Jelene Uskoković u monografiji o slikaru, za sliku *Zla žena* napravio maketu u glini te studirao različite kutove rasvjete.⁶⁴⁸ Kao inspiracija mogla su mu poslužiti djela Klimta dok je bio na školovanju u Beču, ili djela Felicjena Ropsa koja je mogao vidjeti na Ropsovoj izložbi u Pragu dok je boravio kod Bukovca, što će primijetiti i Matoš: »Taj diptih me silno i odviše podsjeća svojim orgijskim i paklenim karakterom na dijaboličara

⁶⁴⁶ Vlaho Bukovac, *Toalet*; Mato Celestin Medović, *Madona, Mrtvo more na Lokrumu, Rimljanka*; Oton Iveković, *U krčmi*, Branko Šenoa, *Kolovoz u povrtnjaku*, Menci Clement Crnčić, *Na žalu*, Ferdo Kovačević, *Vrbe, Krajolik*, Vidović, *Suton*, Čikoš, *Innocentia*, Tišov, *Među breskvama*. Djela su objavljena u katalogu *South Slavic artists from the Collection of the National Gallery*, Sofia, 2017. (predgovor: Kalin Nikolov)

⁶⁴⁷ Pismo Račkoga Kršnjavome od 8. travnja 1905., Hrvatski državni arhiv, Zagreb

⁶⁴⁸ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1979.

Ropsa...«. ⁶⁴⁹ Za diptih je dobio godišnju nagradu Akademije u Pragu, a ona mu je omogućila i žive modele za sliku koju će izlagati i na kasnijim izložbama. ⁶⁵⁰

Račkijeva će djela prikazivati sukob idealističke i realističke koncepcije. To je siže diptihu *Dobra i Zla žena (Zbilja i Pjesma)*.

Bukovčev *Ormar buduće slave* (kat. 86) izložen na drugoj izložbi Lade u Sofiji navodno je otkupljen od strane bugarskog kneza Ferdinanda kako saznajemo iz Bukovčeva pisma prijatelju Marku Caru od 18. svibnja 1908. ⁶⁵¹ Ranije spomenut Čikošev upliv na teme o egzistencijalnim pitanjima u Bukovčevu slikarstvu utjecao je na ovu refleksivnu dionicu Bukovčeva stvaralaštva koja će se kretati od slike *Prva bol*, preko slika inspiriranih Danteom, ⁶⁵² monumentalnog djela *Krist na odru* te će kulminirati u slikama *Fantazija (Glave obitelji)* i *Ormar buduće slave*. Posljednje su dvije slike morbidnog sadržaja u raskoraku s dotadašnjim Bukovčevim opusom. Pri svakom pokušaju spekuliranja vezanoga uz relaciju umjetnikove biografije doći ćemo do zaključka o simbolističkom promišljanju slikarstva kao izraza vlastitih dvojbi koje iznošenjem na platno postaju univerzalnom temom. Egzistencijalna pitanja čovjekova postojanja tipična su simbolistička preokupacija. Slika se tumačila kao Bukovčeva reakcija na netom proživljenu bolest, ali i na situaciju koja ga je zadesila u Pragu gdje nije primljen na način na koji je očekivao. Tek jedna rečenica iz teksta Antuna Gustava Matoša o susretu s Bukovcem u Parizu prilikom postava hrvatskoga dijela u odjeljku Palače mogla bi biti ključ Bukovčeve inspiracije. Matoš, apologet hrvatske moderne, najbolji poznavatelj umjetnosti na prijelazu stoljeća, analitičar koji će i danas biti aktualniji no mnogi što su se rodili stoljeće kasnije zapisat će:

⁶⁴⁹ Antun Gustav Matoš, »Izložba Jugoslavenske umjetničke kolonije u Beogradu«, u: *Hrvatska smotra*, 2(1907.), str. 372. – 373. i 514. – 518.

⁶⁵⁰ Milan Begović, »Dalmatinska umjetnička izložba u Spljetu, u: *Narodne novine*, br 74., 1908., 299 – 300.

⁶⁵¹ Na upit Nacionalnoj galeriji u Sofiji od kolege Kalin Nikolova stigao je slijedeći odgovor: »I'm sorry, but the picture of Vlaho Bukovac (Cavtat, 1855 - Prague, 1922) "Cupboard of the Future Fame" was not bought by Prince Ferdinand. She has never been in the palace and has not been described as his property in those papers, which, however, somehow seriously reflect the facts. Autumn of 1906. Shortly before the closing of the Second Exhibition of the Lada Artists in Sofia, a commission was commissioned by the Minister of National Education, Konstantin Velichkov to redeem certain works for the National Museum. Such guests from Bulgaria and foreigners: Slovenians, Serbs and Croats. The Commission is headed by the Minister. The total budget allocated for this purpose is an amount of BGN 16 500 at that time. According to the Evening Post newspaper of October 19, 1906, nine were the works of the Croatian department. They were paid 7900 leva for them. Six works were bought by the Serbian department for 3500 leva and five of the Slovenian department for which they were given 2930 leva. In another note, however, the People's Rights newspaper published on October 22 of the same year, the final of the South Slavonic exhibition was the reason for the following conclusion: "The unfortunate fact that none of the paintings in it was bought by a private person was found. Only NCC High bought about 40 000 leva and the state bought some for the future Bulgarian painting gallery ". The National Museum's documentation includes information about the work of Bela Chikosh (which came from the Palace in 1945), and the landscapes of Ferdo Kovacevic, one of Franjo Mihanovic's sculptures and the painting by Ivan Tishov. The prince does not take any picture of those with himself in his abdication. So they have been preserved to us today in Sofia, the National Gallery. But the work of Vlaho Bukovac is not here ... We are sorry, this is really a masterpiece. Kalin Nikolov.« (Odgovor kolege Nikolova dobiven je zahvaljujući ljubaznoj pomoći gospodina Zvonimira Nemeta.)

⁶⁵² *Raj*, 1899., *Čistilište*, 1900., *Pakao*, 1902., *Dante na obali*, oko 1900.

»Vidjevši prvi put (27. travnja 1900.) te (Bukovčeve slike izložene u Parizu, op. aut.) slike, ne mogah im se diviti, jer gledah, zboreći sa gđom Bukovac, kako se gospar Vlaho pentra poput prostog radnika i *vješa svoju djecu o čavle* – hoću reći vješa svoje slike. Bukovac taj krasni hrvatski self-made-man...«⁶⁵³ Mateforička usporedba djece i Bukovčevih slika napisana je koju godinu ranije od nastanka slike *Fantazija / Glave obitelji* (kat. 81), a kad ju je Bukovac pročitao u novinama mogla mu je poslužiti kao inspiracija za ovo enigmatično djelo. Umjetnik svoja djela doživljava kao djecu, proizašlu iz mašte, rođenu u mucu kreativnog pregnuća. Slike, poput djece ostaju umjetnikov trag u budućnosti i to bi mogla biti jedna od interpretacijskih točaka ovog djela, kao i uporište za tumačenje slične Bukovčeve fantazije *Ormara buduće slave*.

Bukovčevi studenti, agnosticirani ponaosob od Bukovčeve kćeri Ivanke poput obiteljskih dragocjenosti vire, cure, bubre iz kredenca. Žive su glave podsjetnici na prolaznost života, a neprolaznost umjetnosti. Svako umjetničko djelo zrcali djelić života umjetnika te time i umjetnik sam svojim djelom postaje besmrtn.

Stilski će Bukovčev opus pripadati realizmu te će uz njega biti određen plenerizmom i postimpresionističkom tj. divizionističkom fakturom. Bukovčev simbolizam u Zagrebu od *Prve boli* iz 1898. godine do djela *Naši praoci* koja nastaju u Pragu (između 1908. i 1914. godine) biti će nepobitna i značajna dionica hrvatskog simbolizma.

Izložba u Sofiji prikazat će širok dijapazon stilskih pravaca u okviru kojih su se kretali hrvatski umjetnici, međutim pravladavajući duhovni stav na slikama s izložbe u Bugarskoj koje smo danas u stanju detektirati te onih koje su bile reproducirane u katalogu izložbe jest subjektivan i introspektivan, dok je simbolistički pristup vidljiv čak i u formalnom promišljanju djela.

4.3.15 Treća jugoslavenska izložba saveza Lade, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1908.

Na Trećoj jugoslavenskoj izložbi Lade u Zagrebu 1908. godine za simbolizam će biti značajna djela Čikoša (*Salome, Sapfo, Bakhantica*), Kovačevića (*U predvečerje*), Melkusa (*U zatišju*), Krizmana (*Marya Delward*) i Katunarića (*Magla, Narcis*).

Matoš će već u opisu izložbenog interijera britko napasti Salonsku atmosferu: »Sam Umjetnički paviljon ne sviđa mi se ni najmanje. Arhitektura kursalona, za snobove, za mađarske Židove. Zgrada za pretencioznu ljetnu kafanu, ili za ljetnikovac lutrijskog skorojevića bez ukusa – to je ta barokna pagoda, napirlitana bazarskim suvišnostima, kao mesarski nedjeljni pozlaćeni momak u cilindru. Ta pretrpana arhitektura mjenjačnice ili karikirane kockarnice velikih

⁶⁵³ Antun Gustav Matoš, »Dojmovi sa pariške izložbe, Pariz, 11. svibnja 1900.«, u: *Dojmovi i ogledi (Sabrana djela, sv. 3)*, (ur.) Dragutin Tadijanović, Zagreb: JAZU, Liber, Mladost, 1973., str. 149.

kazališta prava je parodija ukusne jednostavnosti Akademije, koja trebaše ostati obrascem i uzorkom stilskog – ako već ne jedinstva, a ono ukusa cijelog tog dekorativnog gradskog kraja.«⁶⁵⁴

Čikoševa *Sapfo* (kat. 142.) poznata je u varijanti antičkog žanra (danas u Modernoj galeriji, Zagreb). Za tu je sliku Čikoš načinio fotografske studije, pri čemu je model odjenuo u reformiranu haljinu (*Reformkleid*) koja se također sačuvala (fundus Muzeja za umjetnost i obrt). Za simbolizam je, međutim, značajnija varijanta *Sapfo* koju umjetnik prikazuje u krajoliku lirske atmosfere u slobodnijoj razradi simbolizirajući samoću neshvaćene pjesnikinje (kat. 143). Rujno je nebo metafora žudnje koja je inherentna pjesnikinjoj biografiji, a lira koju nosi je atribut poezije. Još će jedna tema zaokupljati Čikoša od početka prvog desetljeća nadalje – tema starozavjetne negativke Salome. Identificirane su tri različite verzije Čikoševe *Salome* (kat. 138, 141, 144). U najranijoj varijanti Saloma je prikazana kao ljupki akt kako u raskošno dekoriranom ambijentu nedužno promatra Ivanovu glavu. Godine 1906. naslikao je Salomu erotične sublimacije. Posljednja kronološki poznata varijanta iz 1913. godine ostvarena je u skladu s predrafaelitskom tipologijom. Matoš će za Čikoševe *Salome* napisati da »nas progone kao arije Vesele udovice« te utvrditi da »Flaubert i Gustave Moreau nisu znali koliko će zla počinuti njihove biblijske fantazije«. Nadodat će: »Ova Saloma, Sapfo i Bahantica su tri varijacije jedne iste studije: žutog, pokvarenog ženskog mesa i nervozne moderne puti u historijskoj maskerati...«⁶⁵⁵ Jednako će se ovaj kritičar zasititi i Krizmanove *Marye Delvard*: »Sa svojom vječnom Delvard već nas gnjavi. Ako je taj apokaliptični lik njegov, ne mora biti naš demon.«⁶⁵⁶

Vrijeme literarnog simbolizma je prošlo. Od inaugurativne izložbe Hrvatskog salona 1898. do Treće jugoslavenske izložbe saveza *Lade* 1898. prošlo je cijelo desetljeće. Simbolizam uvjetno rečeno salonskoga tipa postaje manirom, trendom i općom modom, njegova se *rujnost* pretvorila u *našminkano crvenilo prevaziđenog akademizma* (Matoš), a umjetnosti su trebali novi podstreci.

4.3.16 Izložba Hrvatskog društva umjetnosti, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1909.

⁶⁵⁴ Antun Gustav Matoš, »Izložbene impresije. Treća jugoslavenska umjetnička izložba saveza Lade u Zagrebu« u: *Sabrana djela. Dojmovi i ogledi*, 1973., str. 39.

⁶⁵⁵ Isto, str 50. – 51.

⁶⁵⁶ Antun Gustav Matoš, »Dojmovi s umjetničke izložbe«, , 1973., u: *Sabrana djela. Dojmovi i ogledi*, str. 62.

Na ovoj će izložbi Auer izložiti veliki akt *Arahne*, Ferdo Kovačević predstaviti će se krajolicima od kojih neki pripadaju simbolističkom korpusu ugođajnog krajobraza (*Zadnji sunčani traci*, *Jesenje vode*, kat.194, *Na savskom rukavu*, kat.197). U istom će se vokabularu predstaviti i Melkus (*Nokturno*). Krizman će izložiti mnogo radova: simbolističke grafike iz Bosne te djela *Majka i dijete* (kat. 206), *Procesija* (kat. 204.) kao i *Delvard* (207). Težak i tehnički sugestivno izveden prizor Majke koja tuguje nad djetetom, enigmatična *Procesija* ostvarena u pontavenskoj morfologiji Gauguina, kao i demonski lik Delvard antologijska su djela simbolizma u grafičkom mediju. Krizman će tako uvesti umjetnost iz formativne u afirmativnu fazu ostvarivši djela autonomnog simbolističkog izraza. Dok će Auer zaključiti jednu sentimentalnu i lirsku, optimističnu i laku fazu hrvatske umjetnosti, Krizman će na izložbi u Zagrebu, a Vidović i Rački na izložbama u Splitu (Ljubljani) započeti punu afirmaciju pravca. O Auerovom aktu *Arahne* Matoš će zapisati: »Od pet ovih slika su sve portreti jednog modela, slikanog u raskošnom ružičastom i zlatnom tonalitetu, a taj model bio bi odista prekrasan, da mu tijelo ispod koljena ima pravilnost do iznad koljena. Ova Auerova žena nije kakva jest već kakva nam se čini kad joj podliježemo. Svježa je kao iza kupelji u mlijeku i kao Arahne nema samo crvenih obraza već joj se rumene i prsti, koljena i grudi vrlo lijepo, i vrlo nenaravno.«⁶⁵⁷ Za Kovačevićev *Savski rukav* reći će da se radi o »redu prosjačkih vrba« te će komentirati Krizmanovo izlaganje 33 rada kao prekomjerno.

4.3.17. Zaključak prethodnih razmatranja

Prva bi se faza razvoja simbolizma u hrvatskom slikarstvu kronološki mogla odrediti nastupima hrvatskih umjetnika prve generacije na izložbama od 1891. godine do 1905. godine, nakon koje se gubi integritet Zagrebačke šarene škole i njenih objedinjavajućih karakteristika. Uz Vlahu Bukovca, Belu Čikoša Sesiju, Matu Celestina Medovića, Ivana Tišova, Roberta Auera, Otona Ivekovića, Ferdu Kovačevića, Menci Clementa Crnčića te Oskara Artura Alexandera pod ovaj naziv možemo svrstati umjetnike koji su u razdoblju na prijelazu stoljeća djelovali u Zagrebu na utemeljenju ključnih postulata modernoga likovnoga života sa zajedničkim ciljem formiranja modernog hrvatskog likovnog izraza, čija su djela u razdoblju od jednog desetljeća poprimila zajedničke stilsko-formalne karakteristike. Umjetnici Zagrebačke šarene škole djelovali su poput svojevrzne likovne kolonije te su zajednički nastupali na izložbama u Zagrebu i inozemstvu i kao takvi prepoznati su kao autohtona i autonomna skupina umjetnika iz Hrvatske. Karakteristike slikarstva Zagrebačke šarene škole su: polikromna slikarska površina – upotreba široke kromatske skale te posebna sklonost sekundarnim bojama u svjetlijim, pastelnim i

⁶⁵⁷ Antun Gustav Matoš, »Izložba društva umjetnosti«, u: Sabrana djela, *O likovnim umjetnostima*, 1976., str.65

lazurnim tonovima kao opreka tamnom tonalitету akademskog slikarstva; slikanje u *pleneru* te izlazak iz atelijera i umjesto kopiranja modela slikanje pred motivom (*sur le motif*), pri čemu je svjetlost često ključan element tvorbe atmosfere i ekvivalentnog raspoloženja. Slikari Zagrebačke šarene škole najčešće će kombinirati sintaksu akademskog realizma i postimpresionizma – poantilizam točkicama i crticama, kičicom i štapičastim načinom te divizionizam, pri čemu nanosi različitih komplementarnih boja ili različitih nijansi boje tvore osnovni ton. Miješanje će boja u počecima razvoja Zagrebačke šarene škole biti substraktivno te će postepeno prelaziti u aditivno. Oslanjajući se na geometrijsku perspektivu kompozicija će ostati realistična, dok će se volumen postepeno dezintegrirati, kao što će se i jasnoća prikaza zamućivati. Liniju kao element oblikovanja postepeno će zamjenjivati boja, a tonsko slikarstvo ustuknut će pred sve češćim upotrebljavanjem *valera*. Slikari Zagrebačke šarene škole koristit će najčešće literarne izvore kao polazišnu osnovu za sižejnu razradu slike: Bibliju i klasičnu literaturu čije će sadržaje posvojiti te putem vlastite imaginacije preraditi u intimne ili univerzalne simbole temeljnih pitanja čovjeka. Kako će u okviru svojeg djelovanja umjetnici Zagrebačke šarene škole često raditi na javnim narudžbama oslikavanja interijera kulturnih institucija, tako će za njihovo formiranje biti značajan historijski žanr, pri čemu egzaktan povijesni događaj transponiraju u specifičan žanr raskošnih kostima i scenografije. Estetska će kvaliteta nadvladati povijesnu egzaktnost. Osim alegorijskog slikarstva i historijskih inscenacija u motivici Zagrebačke šarene škole razvit će se posebna vrsta ugođajnih krajolika koji nastaju u suglasju s ondašnjom književnošću te pejzažnim lirskim vrstama – noćna, ditiramba i elegije. Ova će posljednja prevladavati na čestim motivima groblja koje stvaraju umjetnici Zagrebačke šarene škole pod utjecajem duhovnih strujanja iz Njemačke, Böcklina i Ferdinanda von Kellera. Ukoliko se ovome djelovanju Zagrebačke šarene škole mogu pripisivati subverzivne tendencije, potražiti ćemo ih u aktovima i prikazivanju žene kao novoga protagonista razdoblja pri čemu koncepcija *femme fragile* u nježnim anđeoskim prizorima i mondenim galantnim otjelotvorenjima prevladava nad *femme fatale* koja će je postupno smjenjivati u djelima druge generacije umjetnika Mirka Račkoga i Tomislava Krizmana. Posebnu će cjelinu u formiranju izraza i motivskoga sklopa Zagrebačke šarene škole činiti antičke teme i restauracija antičkoga života u sižeima historijskog idealizma u skladu s pokretom esteticizma u Engleskoj i trendovima Salona u Francuskoj. Specifičan mediteranski ambijent te estetski kanoni klasične antičke ljepote bit će odlika ovoga žanra i fenomen posljednjeg desetljeća 19. stoljeća.

Trebamo li tražiti uzore u europskim stilskim modelima, Zagrebačka će se šarena škola ugledati češće na anglo-saksonski umjetnički prostor te germanski negoli na romanski te ćemo pri kompariranju domaćih i stranih slikarskih primjera više istovjetnosti naći sa slikarstvom

engleskih Predrafaelita i njemačkoga simbolizma te austrijske secesije, nego s francuskim i talijanskim modernizmom, možda upravo stoga što su hrvatski umjetnici strujanja modernih pokreta upijali iz Münchena i Beča, dok će francuska umjetnost u hrvatsko slikarstvo ući posredstvom Bukovca. Pokušamo li utvrditi elemente moderniteta u djelovanju i radu umjetnika Zagrebačke šarene škole utvidjet ćemo slijedeće: propitivanje etičkih i estetičkih granica slikarstva i njegove autonomije bit će trajni fokus ove grupacije. Idealna koncepcija umjetnosti nadvladat će realističnu, irealna realnu, poniranje u prošlost prevladavat će nad vizijama budućnosti, a egzistencijalna pitanja nad etičkim. Po svim će kvalitetama ovo slikarstvo pripadati europskom pravcu simbolizma koji se odlikuje prije svega prožetošću slikarstva književnošću i filozofijom, kao i sveopćom spiritualizacijom slikarskog sadržaja. Uočiti ćemo eskapističke tendencije koje će se manifestirati u pasatizmu i idealizmu, u bijegu od sadašnjosti u prošlost ili bijegu iz poznate u egzotičnu sredinu. Apostrofiranje individualnosti i subjektivnosti kojima se nastoji nadvladati masovna produkcija i znanstvena objektivnost također će biti jedna od karakteristika djelovanja ove koherentne skupine snažnih individualnosti. U odnosu na dotadašnju tradicionalnu kulturnu sredinu umjetnici su Zagrebačke šarene škole subverzivni zahtijevajući pravo na vlastiti umjetnički izraz, bez obzira na očekivanja javnosti. Tako će biblijske i mitološke teme zadobiti nove ikonografske modele, a sadržaji i poruke koje su vjekovima emitirali produbit će se novim značenjima čovjeka na pragu novog stoljeća koje će zaključiti staro tisućljeće. Ideološki će predznak od manifestativnog predgovora Gjalskog i Dežmana izložbi Hrvatski salon do kraja prvog desetljeća biti simbolizam, a najčešće spominjana imenica u kritikama i predgovorima te memoarima umjetnika bit će *duša* kao amblematski motiv simbolizma koji se razvio u umjetnosti slikara Zagrebačke šarene škole.

4. 4. Simbolizam na izložbama hrvatskih umjetnika (savez *Lade i Medulić*) od 1908. do 1918. godine

4.4.1 Prva dalmatinska umjetnička izložba 1908., Hrvatski dom, Split

Prva dalmatinska izložba bila je predmetom brojnih istraživanja od kojih je najznačajnije provedeno u doktorskom radu Sandi Bulimbašić te knjizi koja je iz rada proistekla.⁶⁵⁸ U povodu stote obljetnice ove važne izložbene manifestacije u Galeriji umjetnina u Splitu održana je izložba kojom se nastojao rekonstruirati korpus izloženih djela.⁶⁵⁹ Originalna je izložbena postavka okupila 28 umjetnika te predstavila 155 djela. Svi su umjetnici porijeklom i obitavalištem vezani uz Dalmaciju, osim Mirka Račkoga i Tomislava Krizmana koji su na izložbu pozvani iz Zagreba.⁶⁶⁰ Za potrebe izložbe preuređena je Sokolska dvorana novosagrađenog Hrvatskog doma. Izložbu je pratio katalog sa suvremenim fotografskim portretima kipara: Ivana Rendića, Ivana Meštrovića i Branislava Deškovića te slikara: Vlahe Bukovca, Emanuela Vidovića, Paška Vučetića, Mirka Račkog, Mate Celestina Medovića. U povodu otvorenja izložbe, osim kataloga, u izdanju *Duje Balavca* izlazi revija *Split i Prva dalmatinska umjetnička izložba*. Interes za izložbu bio je ogroman o čemu svjedoče i podaci iz tiska koji spominju oko 10 000 posjetitelja.⁶⁶¹ Osim domaćih glasila o izložbi su izvještavale i strane revije: *The Studio*, London, *Der Erdgeist*, Beč i *Zlatá Praha*, Prag.⁶⁶²

Izložbom dominiraju djela simbolističkog karaktera te će se na njoj predstaviti neki zaista antologijski primjeri poput Bukovčevih djela (*Raj, Pakao, Čistilište, Spomen obitelji, Studije za Sunce / Klanjanje suncu* i *Magdalena II*); Vidovićeve djela (*Angelus i Melankolija, Stara crkva*) ili jednog djela Meneghella-Dinčića (*Golgota*). Većina slika sačuvana je u muzejskim zbirkama, a ona koja nisu, poput Vidovićeve *Stare crkve*, mogu se rekonstruirati iz reprodukcija.

⁶⁵⁸ Izložba je obrađena u sklopu knjige Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (1908. – 1919.) umjetnost i politika*, Zagreb: DPUH, 2014. Dr. sc. Bulimbašić zahvaljujem na nesebičnom ustupanju kataloga Prve hrvatske dalmatinske izložbe kao i časopisa *Erdgeist* (3/1908., Heft, 25) u kojem je Milan Begović objavio opsežan tekst o izložbi koji je popraćen brojnim reprodukcijama i nekoliko dragocjenih fotografija postava.

⁶⁵⁹ Prva dalmatinska umjetnička izložba Split 1908., katalog izložbe (Galerija umjetnina Split., od 6. ožujka do 3. travnja 2010.), ur. Božo Majstorović, (tekstovi Joško Belamarić, Josip Vrandečić, Iris Slade), Split: Galerija umjetnina, Split, 2010.

⁶⁶⁰ Tomislav Krizman nije sudjelovao jer je u to vrijeme priređivao radove za izložbu u Beču.

⁶⁶¹ Izbor iz bibliografije: dr. Ivo Tartaglia, »Prva umjetnička izložba u Splitu«, u: *Savremenik*, Zagreb, 4(1909.), str. 5.; A. Petravić, »Umjetnička izložba u Splitu i njezino kulturno nasljeđe«, u: *Hrvatska smotra*, Split., 1909.

⁶⁶² Milan Begović, »Die I. dalmatinische Kunstausstellung in Spalato«, u: *Erdgeist*, Beč, 25(1908.), str. 966. – 970., 953., 956., 966., 968., 973.-976.; Milan Begović, »Spalato – Dalmatia«, u: *The Studio*, London, 46(1909.), str. 162. – 165.

4.4.1.1 Simbolizam u djelima Vlaho Bukovca na Prvoj dalmatinskoj izložbi u Splitu

Vlaho Bukovac je izložio sljedeća djela: *Raj, Pakao i Čistilište, Magdalenu II., Klytiju, Sunce, Pjesme, Moje gnijezdo, Konavočica, Kraj mora, Vruća kupelj, Spomen obitelji, Noćni duhovi, Dvije studije za Sunce, Ikar prije i poslije.*

Čitav je Bukovčev asortiman na izložbi simbolističan: od enigmatične kompozicije *Spomen obitelji / Fantazija* (kat. 81) gdje će na dosad najradikalniji način poznat u hrvatskom slikarstvu tematizirati simbolistički *Vanitas*, preko mističnih heliocentričnih figura na *Klanjanju suncu* (kat. 88., 89. ilustriraju tu temu) u kojima će odati počast svjetlosti – vlastitom lajtmotivu. Geneza ovog *prosvjetiteljskog* lajtmotiva (sunca i svjetla) koji će u Bukovčevu opusu zadobiti simbolističku auru započinje u *Knjizi gostiju* imanja Vranyczanyjevih likom slijepe djevojke iz prizora *Čistilišta* i motom *Svjetlost nam je krasan Božji dar, vele sretan koji uživa njezinu čar* (kat. 75). Opredmetit će je i na naslovnici lista *Prosvjeta* za 1900. godinu (kat. 74) gdje će naslikati lučonošu personificiranu u ženi koja će mrak rasvijetliti bakljama *prometejevskih* konotacija.⁶⁶³ Sunčeva svjetlost bit će motivskom okosnicom alegorijske cjeline *Naši praoci* (kat. 98). Već nekoliko godina u Pragu, daleko od južnoga sunca rodnoga Cavtata, Bukovac će svoju melankoliju izražavati nostalgijom za sunčevom svjetlosti Dalmacije, klanjajući se precima što štuju sunce.⁶⁶⁴ Posebno značajnu skupinu djela indikativnog simbolističkog predznaka čini cjelina inspirirana Danteovom *Božanstvenom komedijom* u opusu Vlaho Bukovca⁶⁶⁵ koju će slikati između Zagreba, Cavtata i Beča. *Raj* (kat. 71) će signirati u Zagrebu 1899. godine, *Čistilište* (kat. 73) je reproducirano u *Životu* 1900. godine, dok će *Pakao* (kat. 78) signirati u Beču 1902. godine. U tu će cjelinu ući i djela s Danteom u glavnoj ulozi (kat. 72, 76, 77.) Već na izložbi u Parizu 1900. godine izlaže *Raj*, dok će sve tri izložiti u Beču 1903. godine na samostalnoj izložbi u Salonu Eugena Artina. *Raj* slika toplim bojama crvene i narančaste koje će miješanjem s pastelnom nijansom plave proizvesti lokalni ljubičasti ton. Faktura iskričavih crtičastih poteza dematerijalizirat će formu, a atmosfera će podsjećati na Čikoševa djela *Dante pred vratima Purgatorija* i *Walpurginu noć*, osobito u detaljima transparentnih figura i luminiscentnim akcentima na glavama Beatrice i anđela. *Raj* će kod Bukovca imati

⁶⁶³ Slika se u uljnoj varijanti sačuvala kod nasljednika vlasnika poduzeća *Prosvjeta* koji žive u Zagrebu.

⁶⁶⁴ U Umjetničkoj galeriji u Dubrovniku i Kući Bukovac u Cavtatu postoji pet djela vezanih uz ovu temu: *Klanjanje suncu* (skica), 1906., Umjetnička galerija Dubrovnik; Studija za *Klanjanje suncu* (Muškarac), 1908., Kuća Bukovac, Cavtat; Studija za *Klanjanje suncu* (Žena), 1908., Kuća Bukovac, Cavtat; *Klanjanje suncu* (*Naši praoci*), 1908., Kuća Bukovac, Cavtat; *Praoci II*, 1914., Kuća Bukovac, Cavtat

⁶⁶⁵ Više o temi: Tonko Maroević, *Dante u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i književnosti*, Zagreb: Nacionalna i sveučilišna biblioteka, 1982.

rujni zažareni ton, podrazumijevajući blizinu sunca i njegove svjetlosti koju će Bukovac poistovjetiti s Božanskom. *Čistilište* je sasvim drugačiji mirniji prizor slikan u *pleneru*, u ambijentu rascvale livade što pruža se obroncima padine brijega. Prikazuje povorku ljudi u bijelim velovima. Predvodnica kolone je slijepa djevojka, ona vodi slijepog starca. Na desnoj je strani Dante koji promatra povorku. Vera Kružić Uchytíl će sliku *Čistilište* datirati oko 1900. godine u vrijeme Bukovčeva boravka u Cavtatu, međutim crtež u *Knjizi gostiju* Gornjeg Oroslavlja obitelji Vranyczany koji prikazuje slijepu djevojku, predvodnicu povorke, datiran je u 1898. godinu, što će nas navesti na raniji datum nastanka djela. Promišljanje ovoga ciklusa Bukovac će započeti u Zagrebu. Inicijacija Čikoševa, Bukovčeva i Račkijeva slikarstva inspiriranog Danteovim spjevom polazi od Kršnjavijeva bavljenja prijevodom Danteove *Božanstvene komedije* te pripada istovrsnom korpusu slikarskih djela inspiriranih Danteom. U 19. stoljeću siže iz Danteova *Pakla* svojevrstan su trend u slikarstvu. U drugoj polovici 19. stoljeća francuski će umjetnik Gustav Doré determinirati vizualni vokabular i ikonografiju Danteova spjeva svojim ilustracijama. Diseminacija njegovih ilustracija putem grafičkih otisaka kao i brojni devetnaestostoljetni prijevodi Dantea na europske jezike uzrokom su eskalacije Danteovih tema u slikarstvu, posebice akademske tradicije (npr. Alexandre Cabanel, *Smrt Francesce da Rimini i Paola Malateste*, 1870. ili William Bouguereau, *Dante i Virgilije*, 1850.). Iako je Bukovac posjedovao fotografsku reprodukciju Cabanelova djela *Smrt Francesce da Rimini i Paola Malateste*,⁶⁶⁶ on neće kopirati mentorov salonski karakter uprizorenja i melodramatsku scenu smrti dvoje ljubavnika na ovome svijetu. Niti će, primjerice, po uzoru na Bouguereaua naslikati određenu epizodu Dantea (*Gianni Schicchi i Capocchio*, 1850.) iznimne dramatike slijedeći romantičarsku tradiciju prikaza Dantea (William Blake, Henry Fuseli). Bukovac će se obratiti Danteu simbolizmom koristeći postimpresionističku tehniku. Njega će u prikazu *Raja*, *Čistilišta* i *Pakla* zanimati diferencijacija svjetla u trodijelnoj podjeli svijeta i čovjekova života – na raj, čistilište i pakao. *Raj* je plamteća slika zasljepljujuće svjetlosti i užarene topline, *Čistilište* je ovozemaljski život prikazan pri dnevnom svjetlu, dok će *Pakao* biti više nejasna i mračna, no jasna kompozicija sa siluetama Virgilija i Dantea i naznačenom hladnoćom podzemnog svijeta s ilustrativnim detaljima stopala (*Simonista*, XIX. pjevanje Danteova Pakla) što vire iz zeleno-modrog močvarnoga tla i staračkim glavama koje proviruju iz mutne pozadine. Pakao je hladnoća. Zaleđena močvara tuge i trajanja.

⁶⁶⁶ Fotografiju je Bukovac uvrstio u svoj album uz druga za njega važna djela iz europske povijesti umjetnosti. Album s reprodukcijama umjetničkih djela čuva se u Kući Bukovac, Cavtat.

Bukovčeva djela inspirirana Danteom već je 1982. godine Tonko Maroević interpretirao kao »ključna djela hrvatskog simbolizma i divizionizma«, na kojima je »majstor po prvi put suvereno savladao nova tehnička iskustva i složene zahtjeve alegorijske kompozicije.«⁶⁶⁷

4.4.1.2 Simbolizam u djelima Emanuela Vidovića na Prvoj dalmatinskoj izložbi u Splitu

Emanuel Vidović je izložio: *Amica Quies, Pri svanutku, Stara crkva; Melankolija, Jesensko jutro, Angelus; Bačene mreže, Tmurni dan, Ribari na počinak, U samoći, Ribarski konao, Pri zapadu, Konao Vena, Ribarske ladje, Konao Perotolo.*

Vidovićev će se simbolizam ostvariti u krepuskularnim krajolicima i eskapizmu koji će sadržavati karakterističnu melankoliju u suton dosadašnjeg i nostalgiju za *jučerašnjim svijetom* (Stefan Zweig). U punom smislu manifestirat će se već na kompoziciji *Mali svijet*, a potpuno će ga revolucionarno upotrijebiti u prikazu *Angelusa* (kat. 314). Ostala djela koja će izložiti bit će uglavnom evokativne vizije magličaste atmosfere ranih osvita i sumraka. Slikat će ih kombinirajući nekoliko tehnika: odvojenim mrljama koje poput magličaste koprene ublažavaju volumene i konture dajući željeni lirski, melankolični ugođaj ali i tradicionalnim sfumaturama i tonskim gradiranjem. Ostat će prisutna i tehnika ranijih slika gustih i pastoznih nanosa koju će kombinirati s lazurnim nanosima. Pointilistička manira bit će prisutna na kasnijim slikama ekspresivnog i sintetičkog karaktera u drugom desetljeću 20. stoljeća. Aluzivnim nazivima (*Melankolija*) Vidović označava reflektivni sadržaj. *Stara crkva* mistična je veduta u predvečerje koju će u nekoliko navrata ponoviti (kat. 315 naknadna varijanta ove slike).⁶⁶⁸ Vidovićeva će djela, iako bez literarnog sadržaja koji bi opterećivao sinestetični ugođaj,⁶⁶⁹ korespondirati s poetskim izrazom mladoga pjesnika i kritičara Bože Lovrića koji je napisao ciklus pjesama posvećen Vidovićevom radovima.⁶⁷⁰ U *Viencu* 1892. godine Silvije Strahimir Kranjčević će objaviti pjesmu *Angelus*. Vrijeme odlaska na počinak opisano je u dugačkoj lirskoj pjesmi kroz elemente pejzaža i ljubavi te sna:

»O, spavaj – anđel meni govori -
Jer Bog je noć za one stvorio,
Na koje nije danju mislio!

⁶⁶⁷ Tonko Maroević, *Dante u hrvatskoj likovnoj umjetnosti*, 1982., str.6.

⁶⁶⁸ Slika *Stara Crkva*, danas u Modernoj galeriji u Zagrebu druga je varijanta istog motiva reproduciranog u povodu izložbe u časopisu *Erdegeist*, Beč, 25(1908.). str. 975.

⁶⁶⁹ Matoš je uočio muzikalnost Vidovićevih djela nazvavši ih simfonijama po uzoru na Whistlera.

⁶⁷⁰ Božo Lovrić, *Hrizanteme*, Split: Nakladi hrvatske učeće omladine, 1904.. Zbirka objedinjuje Lovrićeve pjesme objavljene u u *Viencu, Nadi i Jadranu*.

– Ne pokrivaj mi oka, serafe,
Kad duša mi je nijemo gledati,
Gdje gine zadnja luč na zapadu.
I onda drhtne zvonice večernje
I uzvije se glas mu pod nebo,
A anđel rajske dveri otvara,
A tiha noć u ruhu odmornom
Nad glave naše krila razastre.«

Temu molitve posvećene *Navještenju* koja započinje riječju *Angelus*⁶⁷¹ pri završetku rada na zvuk crkvenoga zvona u predvečerje (a molila se ujutro, u podne i u večer) obradio je barbizonac Jean François Millet (*Angelus*, 1857. – 1859., Musée d'Orsay, Pariz). Millet će prikazati muškarca i ženu u predvečerje na njivi kako su prekinuli kopanje krumpira zbog večernje molitve, na zvuk zvona. U duhu barbizonskog ruralnog realizma slika ima i snažnu socijalnu aluziju, ali i univerzalnu poruku bliskosti s prirodom pa putem prirode s Bogom. Vidovićev *Angelus* također sadrži ideju sjedinjenja čovjeka, prirode i Boga. Plamteća pozadina podijeljena je na sredini platna smeđom trakom kopna svedenog na znak. Tek nekoliko sitnih istaka iz debele trake horizonta naznačava aglomerat naselja. U srednjem je planu brodica s dvije štafažno naznačene stojeće figure. Mnogo je inovativnih elemenata do kojih je Vidović stigao redukcijom stvarnosti, ostvarivši enigmatsku sliku krajolika s tajnom simbolističke tipologije. Jedna od najizraženijih karakteristika jest sinestezija. *Angelus* je zvon, a simulacija zvonjave je ostvarena rezonantnim kolorističkim prijelazom (*ferlaufom*) iz narančaste boje u smeđi ton, kao i titravom fakturom kako bi se postigla maksimalna zvučnost boje. Vidović je poznavao djela Whistlera i Khnopffa, a eskapistička tema bijega u imaginarnu predjele mašte bila je usklađena s jednakom opsesijom europskih slikara, osobito talijanskih. Slikajući Veneciju, koja je uz London bila Whistlerov vodeni pejzaž što će simbolizirati prolaznost, Vidović će se mnogo godina ranije formirati kao slikar ugodajnih krajolika, krepuskularnih marina i *veduta u kojima vrijeme stoji*.⁶⁷² Upravo taj antipod modernome gradu i nemiru koji su urbani predjeli podrazumijevali bila je Venecija, a bio je i Split ili Vranjic ili Chioggia, Giudecca te Mundimitar. U poglavlju *Silent Cities* izložbenog kataloga *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist Landscape in Europe* autorica Frances Fowle će

⁶⁷¹ *lat. Angelus Domini nuntiavit Mariae*

⁶⁷² Podatak o Whistleru u: Frances Fowle, »Silent Cities«, u: *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist Landscape in Europe*, katalog izložbe (Scottish National Gallery, Edinburgh, 14.6. – 14.10.2012.), (ur.) Frances Fowle, Mercatorfonds, Brussels, 2012., str. 111.

zapisati: »Prema kraju 19. stoljeća gradovi poput Londona, Pariza ili Berlina te Brüssela uživali su rapidni ekonomski i industrijski razvoj. Bio je to period bogatstva i prosperiteta za većinu Europe, ali industrijalizacija je vodila do znakovitog povećanja populacije. Za mnoge umjetnike simbolizma moderni je grad prenapučen, prljav, rasadnik bolesti te potencijalno zastrašujući, označava stanje bez radosti, klaustrofobiju i anonimnost. Umjetnost simbolizma odbacuje napredak i modernitet, i mnogi od njegovih protagonista povlače se u imaginarni svijet tišine.«⁶⁷³ Iako se hrvatski gradovi moderniziraju, ovu tjeskobu Vidović ne osjeća u svom rodnom zavičaju, već je postaje svjestan formirajući se izvan granica Hrvatske u Italiji, nakon čega će intuitivno anticipirati pulsirajuće bilo modernizacije i u Dalmaciji, bježeći pred njom u samotne motive kuća kraj mora i *ćozotskih* veduta te zamagljujući sve tragove civilizacije i suvremenog doba na svojim slikama.⁶⁷⁴ Vidovićevi su krajolici raspoloženja ili ugođaja (*mood landscapes, Stimmungslandschaften*) karakteristični za prijelaz stoljeća. Krepuskularna stanja, meki prijelazi boja, refleksije u vodi, efekti sjaja, intimna atmosfera i iščezavajuće forme tipični su segmenti simbolističnog pejzaža kakvi su ostvareni u opusima secesionista poput Wilhelma Bernatzika (*Sanjarenje*, 1897. – 1898., sl. 15) ili Karla Molla (*Sumrak*, 1900., sl. 16). Takav je pejzaž i Ludwiga von Hofmanna (*Largo / Zalazak sunca na oceanu*, 1894.) a u istima su se okušali i ostali slikari bečke *Secesije* poput Karla Mediza i Kolomana Mosera. Karakteristična za svakoga jest opsesija istim motivom (ovdje bismo mogli prisposodobiti i rodonačelnika ovoga postupka Eduarda Moneta) bilo da se radi o šumskom predjelu, jezerskom ili riječnom rukavcu ili morskoj marini. Atmosfera slike korespondirat će s raspoloženjem umjetnika te će krajolik postati svojevrsni autoportret duše. Od austrijskih slikara bliskiji Vidoviću bit će senzibilitet Giovannia Segantinija koji će težinu postojanja dodatno izraziti trpećim figurama u pejzažu. Ovome je umjetniku posthumno organizirana samostalna izložba u Beču okviru *Secesije* 1901. godine, a posvećen mu je i broj *Ver sacruma* iz 1899. godine kada je umro, u kojem će biti reproducirana djela *Odlazak u štalu, Privođenje stada* iste atmosfere kao Vidovićeva *Ave Marija* (kat.303).⁶⁷⁵

No za razliku od ugođajnih pejzaža Kovačevića i Medovića koji će u prirodi tražiti markere simbolike samoće poput osamljenih brijestova, vrba ili čempresa, Vidović će melankoliju tražiti na pozelenjelim zidovima pustih veduta ili maglici ponad samotnih luka, vizijama

⁶⁷³ Frances Fowle, »Silent Cities«, u: *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist Landscape in Europe*, katalog izložbe (Scottish National Gallery, Edinburgh, 14.6. – 14.10.2012.), (ur.)Frances Fowle, Mercatorfonds, Brussels, 2012., str. 105. (prijevod autorice)

⁶⁷⁴ O terminu »ćozotske« vidjeti: Igor Zidić, »Slikar i njegovi sadržaji«, u: *Emanuel Vidović pasatist i modernist*, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 23.3.-13.5.2018.), (ur.) Igor Zidić, Umjetnički paviljon, Zagreb; Muzej grada Splita, Split, 2018., str. 23.

⁶⁷⁵ *Ver Sacrum*, Beč, 2(1899.), br 5.

brodova i sjenama lađara, jer čovjeka će uglavnom promatrati kao sjenu, prepreku svjetlu da dopre do oka. Sasvim u skladu sa simbolističkom poetikom Vidović će i boju učiniti aluzivnom, a specifičnim će slikarskim rukopisom i oprobavanjem *metiéra* pokušati dosegnuti ono načelo jedinstvenosti karakteristično za amblematska djela simbolizma poput *Krika*, Eduarda Muncha (1893.)⁶⁷⁶ ili antologijskog *Nokturna: Sivo i Srebrno*, Jamesa Abbotta McNeill Whistlera (1873.-75., sl. 17.) koji su sinesteziju učinili temom djela. Boja ima svoju rezonanciju, dinamiku, intenzitet i dubinu, ta su svojstva usklađena s istim kvalitetama zvuka. Rezonancija tople zasićene boje snažnija je od rezonancije hladne ili nezasićene boje. Dodavanjem ili oduzimanjem tona, gradacijom od središta prema rubovima slike postiže se dojam odjeka pri čemu je dubina zvuka ekvivalentna saturaciji boje. Poput mora koje je tamnije kad je dublje. Vidović je savršeno ovladao tim elementima ostvarivši simbolizam u varijanti naprednijoj od svojih suvremenika sunarodnjaka te je sinesteziju učinio temom brojnih slika prvog desetljeća 20. stoljeća.

4.4.1.3 Simbolizam u djelima Mate Celestina Medovića na Prvoj dalmatinskoj izložbi u Splitu

Medović će izložiti slijedeće radove: *Bakove prijatelje*, *Autoportret*, *Portret g. T.*, *Portret gđjice R.*, *Studija za portret gđje D.*, *Madonna (Škica)*, *Sv. Franjo Asiški*, *Jesenko cvijeće*, *Vrijes*, *Poslije proljetne kiše*, *Na Vrnute*, *Lebić*, *Natura morta x 2*, *Portret g. T.*, *Studija*.

Istoj struji ugođajnih krajolika pripadaju i Medovićeve pejzaži, iako rjeđe melankolične atmosfere, tek možda u slučajevima kada slika samostan *Delorita* kraj rodne Kune u rujnim sutonskim zasićenim bojama pelješke vegetacije ili *Groblja u Kuni* te *Mjesečine*. Na ovoj će izložbi ostvariti puni izraz u impresionističkoj fakturi, ali i koncepciji na slikama *Vrijes (Proljeće)* kao i na slici *Poslije proljetne kiše*.⁶⁷⁷ Obje će slike biti markeri hrvatskog postimpresionizma, virtuozni krajobrazi najvećeg majstora južnodalmatinskog pejzaža koji će na svojim slikama nanošenjem sočnog i žitkog *impasta* iskričavih poteza ostvariti specifičnu titravu atmosferu kojom će sugerirati nestalnost prirode. Po povlačenju na Pelješac, vraćanjem u rodni kraj nestat će simbolizam s Medovićeve djela. Kao da će slikar nakon povratka s

⁶⁷⁶ I was walking along a path with two friends / the sun was setting / I felt a breath of melancholy/ Suddenly the sky turned blood-red/ I stopped and leaned against the railing /deathly tired/ looking out across flaming clouds that hung like – blood and a sword over the deep blue fjord and town...iz Dnevnika Eduarda Muncha, citirano prema: Frances Fowle, »Silent cities«, 2012., str. 106

⁶⁷⁷ *Vrijes (Proljeće)*, 1908., Kolekcija Vugrinec, Varaždin; *Poslije proljetne kiše*, privatno vlasništvo, Zagreb

dugog izbivanja riješiti sve svoje egzistencijalističke dvojbe, sve inhibicije koje donosi urbana sredina te će su suglasju s prirodom nastaviti slaviti sve njene vrijednosti.

4.4.1.4 Simbolizam u djelima Mirka Račkoga na Prvoj dalmatinskoj izložbi 1908.

Mirko Rački jedan je od dva pozvana umjetnika banske Hrvatske, no jedini koji se odazvao izložio je: *Vrag, Dobra i zla žena (diptih), Drvored, Dante: Iz pakla, Dante Pakao: Vragovi, Dante Očistilše: Slijepci, Čengiđ Četa, Čengiđ Harač, Dante Pakao, S Onu Stranu Acherona, Ženski Idol*. Rački će uz već poznate slike Danteova ciklusa izložiti djelo *Vrag* (kat. 247) inspirirano također Danteovim spjevom.⁶⁷⁸ Zanimljiv ambijent eksterijera crkve prikazan je u polumraku i djeluje poput kazališne scenografije. Jedini koloristički eksces jest u crveni triko odjeven *Vrag* pomalo karikaturalnih karakteristika. Groteska pojava naglašena je crvenim špičastim papučama i trikoom, nalik baletnom kostimu. Dijabolična pojava u crvenom u mističnome ambijentu sukladna je simbolističkim djelima Feliciena Ropsa kojeg će Rački u nekoliko navrata citirati. Njegovu ćemo poetiku uočiti i na još jednom djelu izloženom na izložbi – *Ženski idol* (kat. 290). Oba su motiva *vrag* i *žena* simbolistički markeri čime slikarstvo Račkoga postaje iznimno aktualno u smislu ovog pravca. Rački će izložiti dva djela inspirirana Mažuranićevim djelom *Smrt Smail-age Čengiđća (Četa, Harač)* o kojima će pisati Kršnjavom, čime će anticipirati novu ideologiju aktualnu tek od izložbe *Nejunačkom vremenu uprkos*.

3.4.1.5 Djela Katunarića, Uvodića i Meneghella-Dinčića

Virgil Meneghello-Dinčić u djelu *Golgota* (kat. 237) dat će autohtoni prilog mističnom krajoliku kozmičke morfologije kakvog je slikao finski umjetnik simbolizma Akseli Gallen-Kallela (*Lake Keitele*, 1905.). I Ante Katunarić će djelom objavljenim pod nazivom *Helle Nacht* u *Erdgeistu* (str. 956, kat. 163) ući u sferu simbolizma. Prikaz je to marine u magličastoj atmosferi gdje se u moru zrcale oblici ostvareni valovitom, karaketrističnom secesijskom linijom. Uvodićeva djela *Sustale ladje* i *Kasna jesen* izložena na izložbi također će, sudeći po naslovima, pripadati simbolističkoj provenijenciji.

⁶⁷⁸ Djelo je otkupljeno od Izložbenog odbora za 500 kr. podatak iz Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“*, 2014., str.117. Danas se nalazi u fundusu Galerije umjetnina u Splitu

4.4.1.6 Zaključak dosadašnjih razmatranja o Prvoj dalmatinskoj izložbi

Prva dalmatinska izložba predstavlja svojevrsnu prekretnicu i ostvarenje simbolizma koji će se manifestirati u ugodajnim krajolicima Vidovića, Medovića, Katunarića i Meneghella-Dinčića, kao i u slikama enigmatskog karaktera te mahom fantastičnoga sadržaja poput Bukovčeve *Spomen obitelji* ili Račkijeve dijabolične scene *Vrag*. Izložena djela reflektirat će punu afirmaciju simbolizma i to kroz tri jednako kvalitetna *egzemplara* Bukovca, Vidovića i Račkoga. Posljednja dvojica nadmašit će primjenom inovativnih strategija velikog mentora te će predstavljati sponu između prve i druge generacije hrvatskoga simbolizma, zapravo prelazak iz literarne vrste simbolizma Zagrebačke šarene škole u autohtonu nacionalnu varijantu simbolizma umjetnika okupljenog oko društva *Medulić*. Kroz apstrahiranje narativa i apstraktno promišljanje slike Vidović i Rački suvereno će se uključiti u europska kretanja pravca u smjeru dekadencije i apstrakcije. Rački će svojim slikarstvom biti ona iskonska spona između prve generacije hrvatskih simbolista (predvođene Bukovcem) koji su se služili alegorijom kao transpozicijskim načelom i druge (predvođene Meštrovićem) koja će secesijskom morfologijom i simbolističkom strategijom ostvariti autohtoni jezik. Taj ćemo razvoj partikularno uočiti u opusu Račkoga koji će se razvijati od alegorijskog triptiha *Pred vratima smrti* do sasvim apstraktne simbolike *Doline kraljeva*.

4.4.2 Izložba Hrvatskog umjetničkog društva *Medulić*, Jakopićev paviljon, Ljubljana, 1909. – 1910.

Izložba je imala znatan odjek u hrvatskom i slovenskom tisku.⁶⁷⁹ Na izložbi će se predstaviti dvadeset autora s više od 160 djela.⁶⁸⁰ Pedesetak će djela izložiti dubrovački slikar Marko Rašica (1883. – 1863.) školovan u Beču te već s iskustvom izlaganja na *Hagenbundu* (16. izložba, srpanj – listopad 1905.) i stalnom adresom u Ljubljani. Tu će izložiti i simbolističku *Melankoliju*⁶⁸¹ (kat. 292), kao i Böcklinovski intonirane *Čemprese*. Njegove *Pinije*⁶⁸² slijedit će secesijsku sinusoidnu konturu, ali i estetiku bečkih *Stilista* Hoffmanna i Mosera te

⁶⁷⁹ Izbor iz bibliografije: Vladimir Levstik, »II umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča«, u: *Ljubljanski zvon*, 1909., str. 759.-763.; »Izložba Društva hrvatskih umjetnika Medulić u Ljubljani«, u: *Savremenik*, 5(1910), str. 79

⁶⁸⁰ Za simbolizam su značajni slijedeća djela: Ante Katunarić, *Jesen*; Virgil Meneghello Dinčić, *Golgota*; Mirko Rački, *Clericus sum*, *Nad grobom majke*, *Ženski idol*, bakropisi iz Pakla – *Vragovi*, Ilustracija iz *Smrt Smail Age Čengića – Četa*; Marko Rašica, *Samoća na moru*, *Čempresi*, *Melankolija*, *Hram samoće na otoku Lokrumu*; Ivan Tišov, *Pod javorom*; Angjeo Uvodić, *Bragozzi*, *Jesen*; Emanuel Vidović, *Stara crkva*, *Tristitia*, *Tišina*, *Zapušteni dvori*, *U sumraku*.

⁶⁸¹ VI. Moderna galerija, Zagreb

⁶⁸² Reprodukcijska Rašičinih drvoreza (Originalni kliše u drvu) u *Hrvatskoj smotri*, 3(1909.) kao Poseban prilog bez numeracije, osim str. 244., 245.

grafizma *versacrumovske* morfologije. Rašičini su krajolici s čempresima i pinijama kao simboličkim akcentima pejzaža u biti dio opće pojave u raznim lokalnim varijantama kontinentalnih brijestova ili vrba (Kovačević, Melkus), pinija i čempresa (Medović, Katunarić, Rašica). Antropomorfizirane konture stabala činit će jasan simbolički znak samoće čovjeka. Istodobno tamnoća neprohodnih krošanja bit će zanimljiv kolorističko-svjetlosni fenomen slikarima s juga, dok će zrcaljenje vrba ili brijestova na vodenoj površini riječnog rukavca biti stilsko sredstvo melankolije kod Kovačevićevih savskih pejzaža. Bukovčev divizionizam odjekivao je, prema tumačenju autorice Rašičine monografije *Sanje Žaje Vrbice, Rašičinim krajolicima*,⁶⁸³ međutim, sličnost ćemo uočiti i s krajolicima bečkih slikara, osobito Karla Mediza (1868. – 1945.) i Emilie Mediz-Pelikan u brojnim krajolicima⁶⁸⁴ od kojih su neki poput onog Karla Mediza (*Einsemkait / Usamljenost*) u stalnom postavu Belvederea, a slikan je na Lokrumu (sl. 18).⁶⁸⁵ Sumarna i jezgrovita obrada, bez detalja, s oštrom linijom razdvajanja tamnih krošanja i svijetloga neba i mjestimična divizionistička faktura iznimno nalikuju na ove dvije slike. U tome smislu ne začuđuje ni sasvim apstraktna morfologija Rašičine *Melankolije* koja svojom jezgrovitošću anticipira djela simbolizma na rubu apstrakcije kakvih u hrvatskoj umjetnosti nije bilo.⁶⁸⁶ Uz Vidovićev *Angelus* iz 1906. godine, Rašičina će *Melankolija* možda najviše od ostalih slikara intuirati bilo europskoga simbolizma, njegove inovativne struje koje poniru iz Gauguinova slikarstva karakteristične po radikalizaciji formalnih elemenata slike. Na Rašičinoj ćemo slici uočiti odsutnost mimezisa kao polazišne točke. Raspoloženje melankolije iznijeto je na platno sasvim apstraktnim oblicima gdje će još samo antropomorfni oblik biti prepoznatljiv. Sužena kromatika tamne palete također je vrlo radikalna i bit će usporediva jedino s Vidovićevim postupkom monokromiranja krajolika.

I Rački će kao posljedicu boravka u Rijeci Dubrovačkoj, a sve radi priprema za slikanje ilustracija za *Pakao*, naslikati djelo grobljanske tematike *Nad grobom majke* (izgubljeno). U kontrastu tamnog šumarka i svijetlih kamenih grobljanskih ploča propitivati će specifičnu svjetlost Mediterana. Ona će imati plave sjene, koje će u suglasju sa žutilom spaljene vegetacije kasnog ljeta ostvariti svojstvenu paletu prepoznatljivu za djela Račkoga nastala na

⁶⁸³ Sanja Žaja Vrbica, *Marko Rašica*, Zagreb: DPUH, 2014., str. 104.

⁶⁸⁴ Emilie Mediz-Pelikan, *Groblje sa čempresima*, 1898.

⁶⁸⁵ Karl Mediz, *Samoća. Motiv s Lokruma*, 1902.

⁶⁸⁶ Osim slike Mirka Račkoga, *Dolina kraljeva* iz 1912.

jugu Dalmacije. Kako bi pojačao dojam mistike u pejzaž je smjestio enigmatičan dijabolički lik.⁶⁸⁷

Vidović će izložiti *Tristitiu* (kat. 311). Varijanta toga djela inspirirala je Lovrića na stihove:

Sve tužno leži. Lagje usidrene
kô aveti se slegle blizu žala.
Sve tužno leži. Niti žubor vala
da ruši pokoj: grobne to su sjene.

U tome dvoru su uspomene
već mrtve, vrata prijete kao žvala,
a okna zure kao prazne zjene:
kô da je na njih teška kletva pala.

Tu kadkad demon svoje žrtve nosi
i ljute zmije ljudskim mesom hrani,
A za njim idu drugi razkuštrani.

Njihova pleća sličje krivoj kosi,
pa koljuć žrtve, krv im vrelu sišu
i dugim kosam gnjusne usne brišu.⁶⁸⁸

Vidovićeva djela s izložbe *Amica Quies, Pri svanutku i Ribari na povratku* otkupljena su od Kranjskog Zemaljskog odbora i Općine Ljubljana.⁶⁸⁹

4.4.2.1 Zaključak prethodnih razmatranja o Izložbi Izložba Hrvatskog umjetničkog društva Medulić u Ljubljani

⁶⁸⁷ Iste će svjetlost i paleta biti prisutne i na Crnčićevim krajolicima iz južne Dalmacije nastalima u prvom desetljeću 20. stoljeća.

⁶⁸⁸ Božo Lovrić, Emanuelu Vidoviću, *Tristitia* (pinx. E. Vid.), Krizanteme, Split, 1904.

⁶⁸⁹ Podatak iz Sandi Bulimbašić, Društvo hrvatskih umjetnika Medulić (1908. – 1919.), 2014., str. 146. (*Amica Quies*, Narodna galerija Ljubljana; *Pri svanutku i Ribari na povratku*, Muzej grada Ljubljane). Prema podacima na kojima zahvaljujem dr. sc. Andreju Smrekaru iz Narodne galerije u Ljubljani kod njih se čuva djelo: *Pri svanutku* (novi inv. br.: NG S 2779;). Bilješka na etiketi pozadine: inv. št.:7054; *Kupil dež. odb. na razstavi um. društva „Medulić“ 12. marca 1910. te žig Deželjnoga odbora za Kranjsko*. Djelo *Ribari na povratku* nalazi se u Mestnom muzeju Ljubljana. Djelo pod naslovom *Anica Quies* nije pronađeno,

Izložbom u Jakopičevu paviljonu dominirat će melankolični krajolici te ugođaj sjete. Nova će karakteristika biti *Stimmung* koji će umjetnici nastojati ostvariti sve većom redukcijom sadržajnih i formalnih elemenata. Nositelj izražajnih elemenata postat će boja i to u suženoj paleti uglavnom nježnih pastelnih tonova ili zasićenih sumračnih tamnih nijansi. Bukovac, a napose Tišov bit će rudimenti jednog razdoblja koje je prošlo. Tako će Tišovljeva idila *Pod javorom* zaista biti relikv nekog prošlog vremena. Slikarski će simbolizam u djelima Vidovića, Rašice, Katunarića, Melkusa i Uvodića u svom najčišćem obliku tek nakratko ovladati hrvatskim slikarstvom. Bio je to kratak period bez ideologije, u gašenju jedne carske i kraljevske dvorske mitologije i buđenju druge kosovske i južnoslavenske heroike desit će se u hrvatskom slikarstvu neki sasvim čisti slikarski oblici u suglasju sa simbolizmom. Svi oni ukazuju na zajedničku ishodišnu točku s korijenima europskoga simbolizma koji će se napajati geomorfologijom Mediterana kao izvorišta zapadno-europske civilizacije pa je tako i famozna Böcklinova slika *Otok mrtvih* vjerojatno nastala kao preslika malog otočića sv. Juraj blizu Perasta u crnogorskom primorju Jadranskoga mora. Böcklinov bismo otok, prilazimo li s mora kopnu noću, mogli pronaći i među obrisima Elafita i na mnogim točkama dalmatinskog priobalja. Priroda Mediterana praiskonski je krajolik čovjekova postojanja, ona je svojevrsna reminiscencija izgubljenog raja, a naši su je umjetnici rođeni ondje dubinski osjećali, istinski proživljavali i simbolski interpretirali.

4.4.3 Izložba Meštrović – Rački, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1910.

Izložbu je organiziralo Društvo hrvatskih književnika u Zagrebu, a prati je bogato ilustrirani katalog kojeg je uredio Branimir Wiesner-Livadić (1871. – 1849.). Predgovor u katalogu pod nazivom *Akordi* potpisuje Ivo Vojnović (1857. – 1929.), dok će Andrija Milčinić (1877. – 1937.) napisati tekst o životu Račkoga i Meštrovića. Izložba je izazvala golem interes,⁶⁹⁰ zbog kojega je nekoliko puta produljivana, a razgledalo ju je 4600 posjetitelja.⁶⁹¹

Rački će izložiti 19 crteža, 3 bakropisa (bez u katalogu navedenog bakropisa *Licemjeri*, XXIII. pj.)⁶⁹² i 18 ulja na platnu.⁶⁹³

⁶⁹⁰ Izbor iz bibliografije: -»Izložba Meštrović – Rački, otvorena 1. svibnja 1910. u Zagrebu«, u: *Vijenac*, 1(1910.), str.110. – 111.

⁶⁹¹ podatak iz: Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“*, 2014., str.168.

⁶⁹² Bakropis *Licemjeri* prema podacima Sandi Bulimbašić, a na temelju Milčinićevog opisa izložbe u *Narodnim novinama* nije bio izložen. (Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“*, 2014., str.181.)

⁶⁹³ Bakropisi: *Žena, Škrstice i rasipnici* VII. pj., *Vragovi* XXI. pj. Crteži iz *Smrt Smail Age Čengića: Agovanje*. Crteži iz Danteovog Pakla: *Šuma* I. pj., *Vučica* I. pj., *Aheron* III. pj., *Haron* III. pje., *Silaženje u Pakao*, IV. pj., *Pape Satan Pape Satan Allepe* VII. pj., *Pred vratima Disa* VIII. pj., *Ulaz u Dis*, IX. pj., *Farinata i Cavalcante* X

4.4.3.1 Ilustracije Mirka Račkoga za *Pakao* – najranija verzija

Najzanimljiviji prinos simbolizmu na ovoj su izložbi Račkijeve ilustracije za Danteov *Pakao* koje će predano stvarati i promišljati od 1904. godine boraveći u Pragu, Rijeci Dubrovačkoj, Veneciji, Beču i Münchenu. Na ilustriranju *Božanstvene komedije* angažirao ga je Iso Kršnjavi krajem školske godine u Pragu u travnju 1904. godine.

Rad na ilustriranju *Pakla* započet će već u svibnju 1904. godine,⁶⁹⁴ a dovršit će ga tri godine kasnije (1907.).⁶⁹⁵ Bogat resurs za istraživanje ove prve originalne verzije ilustracija što će zaokružiti obol Račkoga hrvatskome simbolizmu pisma su Mirka Račkoga Isi Kršnjavome u kojima možemo pratiti kronologiju nastanka djela, probleme s kojima se umjetnik suočavao pri stvaranju ilustracija te naputke prevoditelja o težištima na koje bi umjetnik trebao obratiti pozornost prilikom interpretacije Danteova spjeva. Ne manje važna činjenica koja će na rijedak način potvrditi kvalitetu produkcije hrvatskoga umjetnika u kontekstu europskoga simbolizma jest da je cijela prva serija ilustracija Mirka Račkoga otkupljena na Međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine te se danas čuva u Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi u Firenzi.⁶⁹⁶ Crteži su bili vlasništvo Društva umjetnosti te po završetku svakog crteža Rački od Društva dobiva adekvatnu naknadu. On će ih posuditi za izložbu u Rimu s dopuštenjem Društva da ih proda ukoliko nađe kupca, u slučaju kojeg se umjetnik obavezuje da će načiniti novu seriju za Društvo.⁶⁹⁷ Nova serija predana je Društvu 1913. godine te je objavljena u izdanju Grafičkog umjetničkog i nakladnog zavoda *Jugoslavija* 1919. godine.⁶⁹⁸ Crteži iz fundusa Galerie Uffizi do sada nisu integralno objavljeni te su uglavnom nepoznati javnosti. Uvidom u mapu koja se čuva u Kabinetu crteža i grafika Galerie degli Uffizi naslovljenu zlatnim kapitalom *DISEGNI DI MIRKO RACKI. ILLUSTRAZIONI DELLA DIVINA COMEDIA* koja čuva 19 crteža i dva bakropisa inventarizirana brojevima od 20968 do 20988

pj., *Rijeka vrijuće krvi* XII. pj., *Samoubojice* XIII. pj., *Vatrena kiša* XIV. pj., *Malebolge* XVIII. pj., *Papa Nikola III.* XIX. pj., *U Disu* IX. pj., Dante *Očistište* 3 crteža. Ulja na platnu: *Gustijerna*, *Dalmatinsku jesen*, *Rijeku Dubrovačku*, *Kapelu sv. Petra*, *Čemprese*, *Clericales Sumus*, *Goblje*, *Na gustijerni*, *Pod čempresima*, *Krajina iz Podunavlja*, *Prijelaz preko Aheronta*, *Grad Dis*, *Minos*, *Agovanje*, *Triptihon*, *Sorgov ljetnikovac*, *Kod ognjišta*.

⁶⁹⁴ Pismo Račkoga Kršnjavome od 5. svibnja 1904., HDA, Zagreb, Fond Kršnjavi, Kutija broj 16

⁶⁹⁵ Pismo Račkoga Kršnjavome od 16. veljače 1907., HDA, Zagreb, Fond Kršnjavi, Kutija broj 16

⁶⁹⁶ Uz to još i međunarodna recepcija u: Guglielmo Locella, *Dantes Francesca da Rimini*, Eszlingen: Paul Neff Verlag, 1913., str.133.; Nino Tarchiani, »Un'interpretazione selvaggia della Commedia di Dante«, *Marzocco*, Firenze, 17(1912), str. 3.; N. Zingarelli, *Dante Alighieri, La divina Comedia*. Istituto Italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1934. (Objava 3 Danteova crteža)

⁶⁹⁷ Što je rezultiralo novom verzijom nastalom tijekom 1911. godine od 53 crteža i akvarela (30 s temom iz *Pakla*, 17 s temama iz *Čistišta* i 6 iz *Raja*).

⁶⁹⁸ Crteži Druge serije za *Čistište* i *Raj* (danas Kabinet grafike HAZU) nisu objavljeni. Za izdanje cijele *Božanstvene komedije* u nakladi Tipografije iz 1937. godine Rački je načinio nove crteže za *Čistište* i *Raj*, a za *Pakao* je tek neke zamijenio novima.

ostajemo zapanjeni kvalitetom radova, nedosegnutom u daljnjim nakladama ilustracija.⁶⁹⁹ Ilustracije su vrijedan resurs za proučavanje najranijeg kreativnog pregnuća autora. Svaki je rad dubinski promišljen, autorski dovršen te do detalja razrađen. Umjetnička je invencija iznimna, a reinterpretacija Danteova predloška simbolistički zrela. Posljedica je to iznimnog poznavanja Danteova djela kao i svih relevantnih ilustracija nastalih za to djelo od Botticellija čije su ilustracije za Dantea otkrivene i popularizirane u 19. stoljeću pa sve do Gustavea Doréa (1832. – 1883.) čiji je ciklus vezan uz Dantea bio uzorom svim daljnjim ilustratorima. Rački će u prvoj ediciji ilustracija za Dantea ostvariti nadalje nedosegnut vlastiti izraz u skladu s europskim kretanjima simbolističkoga pravca te će pri ilustriranju klasika europske književnosti kvalitetom svojeg doprinosa zaslužiti europsku valorizaciju predmetnoga opusa, čime će na rijedak način inkorporirati hrvatski simbolizam u europski. Iz svega navedenoga, kao i iz činjenice da crteži do sad nisu integralno objavljeni, jasno je da im je potrebno posvetiti podrobnju pažnju.

4.4.3.1 Otkup djela na izložbi u Rimu 1911. godine.

Iz dokumentacije koja se čuva u arhivu Galerije Uffizi doznajemo da su djela nakon izložbe deponirana u Galeriji Uffizi odlukom Ministra obrazovanja (Ministero della Pubblica Istruzione / Antichità Belle Arti) od 12. travnja 1912. godine.⁷⁰⁰ Želju za akvizicijom slika izrazilo je Danteološko društvo (Società Dantesca Italiana), što saznajemo iz dopisa tog društva od 24. travnja 1912. u kojem se iskazuje namjera da se crteži Mirka Račkoga izlože u Muzeju Dantea (Museo Dantesco) u Or San Michele te da su im predvidjeli mjesto na drugom katu zajedno s djelima koja svjedoče »velikom utjecaju koji je Dante imao u cijelome svijetu«. ⁷⁰¹ Naposlijetku je odlukom Ministarstva obrazovanja od 29. travnja 1912. godine u posjed slika ipak došla Galerija Uffizi, odnosno pripadajući joj Gabinetto dei disegni e stampe.⁷⁰²

⁶⁹⁹ U inventarnoj knjizi današnjega fundusa stoji slijedeći opis: *Rački Mirko pitt. e incis. Croato del sec. XIX Dis dr. fig. da 20968 -20988*. 21 ilustracija kao akvizicija *Ministero dell istr.* otkupljena je za 2500 Lira u Aprilu 1912. Ilustracije su prema podacima iz inventare knjige bile izložene u Castelo di St. Angelo na *Mostra etnografica* 1911. godine.

⁷⁰⁰ Dopis iz *Direzione delle RR Gallerie di Firenze* (direktor Giovanni Poggi) upućen na *Ministero della Pubblica Istruzione* od 12. travnja 1912., Arhiv Galerije Uffizi

⁷⁰¹ Dopis *Società Dantesca Italiana Consiglio Centrale*, Firenze upućen direktoru Galerije Uffizi od 24. travnja 1912., Arhiv Galerije Uffizi

⁷⁰² Dopis *Ministero della Pubblica Istruzione* direktoru Galerije Uffizi od 29. travnja 1912., Arhiv Galerije Uffizi

4.4.3.2 Opis djela Mirka Račkoga iz Gabineto dei Disegni e delle Stampe Uffizi

4.4.3.2.1 Šuma

Crtež opisuje tekst Prvog pjevanja *Pakla* (kat. 281).⁷⁰³ Ono u Kršnjavijevoj transpoziciji glasi ovako: »Na pô puta našega života nadjoh se u nekoj tamnoj šumi, jer sam bio zašao s pravoga puta. Ah, teško li je reći kako ta šuma bijaše divlja, (trnjem) zarasla i gusta te u samoj uspomeni strah mi obnavlja!...odmorivši malko umorno tijelo, nastavih put svoj po pustome brijegu tako, da mi noga, na kojoj sam stajao vazda bijaše niža«⁷⁰⁴ Kršnjavi će posljednju rečenicu protumačiti da čovjek koji se oslobađa od grijeha još uvijek naginje na prošlost. Rački će na papiru plave boje naslikati gust koloplet krošanja koje se razvijaju iz debelih i tankih stabala. Dante panično trči kroz šumu, s dvije ruke položene na srce. U krošnjama šume iz mraka proviruju prikaze oblikovane nježnom konturnom linijom. u krošnjama ćemo uočiti aveti očajnika, biskupskih i papinskih glava, prikaza s mačem i svakakvih stvorenja koje će biti prikazane poput utvara. Ova personifikacija Danteove guste šume (prema Kršnjavijevu tumačenju alegorije firentinskog političkog života) Račkijeva je interpretativna nadogradnja.

4.4.3.2.2 Vučica

Crtež opisuje motive iz Prvog pjevanja *Pakla* (49. - 58. stih, kat. 268).⁷⁰⁵ U proznom prijevodu Kršnjavoga naći ćemo opis da se vučica »u svojoj mršavosti činjaše natovarena svim požudama«, a »beštija bez pokoja« dušu će Dantea »opteretiti strahom« pred kojim će uzmicati. U uvodu će Kršnjavi vučicu protumačiti kao simbol papinske vlasti u rukama Bonifacija VIII. Prizor je smješten u stiješnjen prostor prvoga plana omeđen hridima na koje se stisnuo uplašeni Dante. Krvoločna vučica naslikana je nakostriješena krzna i iskesenih zubi. U pozadini drugog plana gusta je šuma, crtež je ostvaren energičnim potezima pera koji se križaju u svim pravcima ili su paralelni. Hektičan prostor i grčevita gesta Dantea izazivaju neugodan dojam.

⁷⁰³ Naslov na poleđini napisan rukopisom autora: *Šuma*. U inventarnoj knjizi pod ovim brojem stoji naslov *Pier della Vigne*, te oznaka XIII. pj. što bi značilo da crtež prikazuje epizodu od 55. stiha XIII. pjevanja kada se kancelar Fridricha II, Pier della Vigna (de Vineis) koji se ubio u tamnici obraća Danteu. Međutim na *Izložbi Meštrović – Rački* 1910. godine izloženo je djelo pod naslovom *Šuma, I. pjevanje* kojemu prema mojem mišljenju odgovara ovaj crtež.

⁷⁰⁴ Dante, *Pakao*, 3. izdanje, Preveo i protumačio: Iso Kršnjavi, Zagreb: Naklada Tipografije d.d., 1937., str. 35.

⁷⁰⁵ Naslov na poleđini napisan rukopisom autora: *Vučica*.

4.4.3.2.3 *Aheront (Prokleti čekaju na prevozača K(H)arona)*

Crtež opisuje stihove od Trećeg pjevanja (70. do 87. stih, kat. 270).⁷⁰⁶ Književni tekst glasi: »A onda, kad stadoh dalje da gledam, vidjeh mnoštvo svijeta na obali neke rijeke, zato rekoх: „Učitelju, daj da saznam tko su ovi i po kojemu su zakonu tako spremni da prelaze, kako razabirem, kroz to muklo svijetlo“ (...) A gle, spram nas, gdje dolazi ladjom starac, bijel s drevne dlake vičući...«⁷⁰⁷

Na lijevoj strani nalaze se Dante i Vergilije. Promatraju duše koje skrušeno čekaju Harona da doplovi do obale. Prostor slike enigmatičan je što je tipično za prostore simbolizma koje karakteriziraju stjenoviti usjeci i mračni ambisi. U dubini slike smjestio je stube, motiv koji će slikati u Rijeci Dubrovačkoj. Stube vode u tamni prolaz. Osobito karakterističan za simbolizam, usjek je naznačen tamnom trakom koji se uzdiže iznad figura koje čekaju Harona. Dojam slike izrazito je u duhu simbolizma s dominantnim karakteristikama metafizičnosti i hermetičnosti, gluhoće i praznine parafrizirajući mračne i nedostupne predjele ljudske duše.

4.4.3.2.4 *Haron prevaža duše*

Crtež opisuje Treće pjevanje (od 82. do 83. stiha, kat. 271).⁷⁰⁸ Karikaturalan prikaz Harona u duhu je simbolističke groteske pod utjecajem Felicijena Ropsa i Maxa Klingera. Opis lađara Harona svodi se na dvije karakteristike; sijedu kosu i obraslo lice s plamenim zjenicama. Rački je naslikao bradatog i obraslog kostura koji u skromnoj lađi pristaje uz obalu. Prostor *sive bare* kojom plovi podsjeća na lagunu Venecije zbog karakterističnog motiva lagune - kolaca koji vire iz vode. O jedan kolac na čamcu ovješene su lubanje.

4.4.3.2.5 *Minos*

Crtež opisuje scenu iz Petog pjevanja (od 4. do 6. stiha i od 73. do 76. stiha, kat. br. 272).⁷⁰⁹ Prikazuje Minosa, mitskog kralja s Krete koji sudi na ulazu u pakao. Prikazan je sleđa, držeći

⁷⁰⁶ Naslov na poleđini napisan rukopisom autora *Haron prevaža duše*.

⁷⁰⁷ Dante, Pakao, 1937., str. 43.

⁷⁰⁸ Naslov na poleđini napisan rukopisom autora *Karon*.

⁷⁰⁹ Djelo u fundusu Galerije Uffizi razlikuje se od djela reproduciranog u Katalogu izložbe *Meštrović – Rački*, 1911. godine. Sandi Bulimbašić (*Društvo Medulić*, str.170.) u podacima o otkupu umjetnina s izložbe navodi kako je za crteže Račkoga s izložbe postojao velik interes te su ih otkupili D. Mihalović i dr. Žiga Hercog, no u

rep kojim koliko puta okrene, u taj krug grešnici spadaju. Postavljen je na pijedestal. Ne vidi mu se glava, izrezana je kadrom. Ispred Minosa na kamenom tlu kleče duše prokletnika očekujući presudu. U desnom i donjem djelu slike vragovi raspoređuju duše. Središnji su motiv i koloristički akcent slike Francesca iz obitelji Polenta koja je vladala u Raveni i Paolo iz obitelji Malatesta, koja je vladala u Riminiju, brat Francescina muža. Uхватivši ih u preljubu Gianciotto Malatesta probija ih mačem. Osuđeni su na vječiti nemir kojem je uzrok pakleni vihor koji struji bez stanke. Račkome je ova tema bila jednom od najdražih te ju je ostvario na nekoliko ulja na platnu i nekolicini ilustracija. S Kršnjavim je oko ovog motiva vodio dijalog koji se iščitava iz korespondencije. Ljepota i tragika podlogom su univerzalne simbolike ljubavi. Ovaj je motiv popularan u umjetnosti 19. stoljeća od romantizma do simbolizma te se uzima kao lajtmotiv ljubavnih patnji, a završava Danteovim klonućem, 142. stihom VI. pjevanja »E caddi come corpo morte cade«. Rački je u tehničkom smislu ostvario grafičko djelo visoke kvalitete upotrijebivši akvarelirane površine crvene i plave s blagim žutilom pozadine kako bi stvorio osnovni kontrast strasti emocija i hladnoće kazne. Dante i Vergilije štafažno su naznačeni tek u pozadini slike kako silaze niz kamene stube.

4.4.3.2.6 *Paolo i Francesca*

Crtež opisuje Peto pjevanje *Pakla* (kat. br. 273).⁷¹⁰ Rački će još jednom ostvariti slikovit prizor vrtloga dvoje ljubavnika na sivo-plavoj pozadini. Središnji će izražajni element ovdje biti grafizam oštih i sigurnih poteza. Vrhunac vrtloga upravo je oko tjelesa Paola i Francese što će ostvariti mekim prijelazom iz svjetlije i manje zasićene okoline u tamnije i potezima zasićenije središte. U pozadini je prikazano klonulo tijelo pjesnika te Vergilijev lik kako se naginje nad njime. Stilski se prizor oslanja na talijansku visoku renesansu osobito fresko opus Michelangella.

4.4.3.2.7 *Papè Satan Papè Allepe (Pluton)*

Crtež opisuje 103. do 112. stih Sedmog pjevanja (kat. br.274).⁷¹¹ Na slici je prikazan Pluto, stražar četvrtoga kruga, nekoć Bog bogatstva pretvoren u bijesna demona. Riječi iz naslova nerazumljivi su stihovi kojima demon priziva sotonu. Groteskan lik prikazan je u vidu

izvoru se ne navode njihovi nazivi. Neke je umjetnine kupio i dr. Amruš u ime vladina Odsjeka za bogoštovlje. Po svoj je prilici ovaj crtež Rački načinio ponovo jer je prvobitni otkupljen.

⁷¹⁰ Naslov na poleđini napisan rukopisom autora: *Francesca*.

⁷¹¹ Naslov na poleđini *Pape Satani*.

debeloga i ćelavog grbavca koji sjedi na hrpi zlatnika. Ruke su mu poput opuštenih zmija. Tijelo mu je izranjavano čirevima i mjehurima. Ponad njega je vučica otvorenih iskesenih zubi kojoj je vidljiva samo glava. Od kasnijih verzija razlikuje se u detalju zmija koje u kasnijoj verziji obavijaju tijelo Pluta. Iz pupka se širi smrad u vidu dima. Zvijer je nalik liku s debelim trbuhom punim novca na poznatom djelu češkog umjetnika Františka Kupke, *Novac* iz 1899. (Narodna galerija u Pragu).

4.4.3.2.8 Škrtice i rasipnici

Bakropis opisuje događaje iz Sedmog pjevanja (kat. 275).⁷¹² Bakropis prikazuje škrtice i rasipnike čija je kazna da prsima valjaju teške vreće zlata u protivnim smjerovima. Kada im se tijela sretnu, vrijeđaju se. Vergilije i Dante ih promatraju, dok iznad njih bijesna vučica reži na prokletnike. Škrtice i rasipnici prikazani su kao crkveni dostojanstvenici, svećenici, pape, kardinali. U tehnici bakropisa autor će kontrastirajući svijetli središnji dio, aludirajući na sjaj zlata i tamne margine ostvariti dramatičnu scenu nalik na bitku.

4.4.3.2.9 *Dis II (Pred kapijom grada Disa)*

Crtež opisuje događaje od 103. do 112. stiha iz Osmog pjevanja (kat. 277).⁷¹³ Ostvaren je na žutom papiru. Vragovi kao sfinge flankiraju ulaz u Dis. Ključni motiv je magla koja zlokobno obavlja prostor. Prostor i figure gradit će gustim potezima pera. Atmosferu dodaje gvašem. Dante je kroz crteže iznimno dobro razvijan lik. Mistika prizora ostvarena je majstorski te je ovo jedan od najzanimljivijih crteža iz ciklusa. Simbolistički akcesorij doprinosi mučnoj atmosferi i mistici prizora. Prostor je iznimno teatralan, gotovo nadrealistički s brojnim reminiscencijama arhitekture Venecije ili Dubrovnika. Dante je prikazan kao samotna figura kako čeka Vergilija da mu ishodi dopuštenje za ulazak u Grad.

4.4.3.2.10 *U Disu (Ulaz u Dis)*

Crtež opisuje događaje iz Devetog pjevanja (od 1. do 21. stiha, kat. 278).⁷¹⁴

⁷¹² bakropis

⁷¹³ Naslov na poleđini napisan rukom autora *Dis II*.

⁷¹⁴ Naslov na poleđini napisan rukopisom autora *Dis*, Pjevanje X. Crtež je objavljen uz tekst Jelene Uskoković, »Simbolizam u slikarstvu Mirka Račkog«, u: *15 dana*, 21(1978.), br.1-2, str. 11 pod naslovom: *Groblje krivovjeraca (Pakao, X pjevanje)*

Slika prikazuje Dantea i Vergilija nadvite nad otvorenom rakom. Pored njih iz groba vire stopala i dio tijela. Na zidinama nečitak natpis, tri lubanje na fasadi. Prostor je nalik veduti primorskog gradića. Kombiniranjem simetričnog crtkanja perom i snažnim probojima gvaša kojim će ostvariti dim što suklja iz užarenog poda, Rački će ovladati grafičkim metiérom te ostvariti prizor iznimne atmosfere. Gluhoću noći u primorskom gradiću Rački je mogao doživjeti u Rijeci Dubrovačkoj kao i u Mlecima, na koje podsjećaju arhitektonski elementi poput željeznih rešetaka kanala i podrumskih prozora, kamenog natpisa na zgradi i stepenastog puta koji vodi u nadsvođeni prostor ulice.

4.4.3.2.11 *Dis III*

Crtež (kat. 276) koji se čuva u Gabineto dei Disegni e Stampe degli Uffizi na pozadini ima opis umjetnika kojim ga označava kao epizodu iz X. pjevanja i to od 1. do 21. stiha.⁷¹⁵ U desetom pjevanju Dante od 1. do 4. stiha piše:

»Sad vođa krene tajnom stazom, koja
između raka i zidova vodi,
i za njim noga uputi se moja.«⁷¹⁶

U X. pjevanju od 104. do 133. stiha Dante opisuje a Kršnjavi parafrazira: »Udjosmo unutra bez ikakove borbe; a ja, željan gledati, kakove su prilike unutar takova utvrđena grada, kako sam bio unutra bacim pogled svud naokolo i vidim s desna i s lijeva veliku poljanu punu boli i grdnih muka. Kao što je u Pulju blizu Kvarnera, koji Italiju zatvara i njezine granice oplakuje, čitavo polje neravno od grobovâ, tako je i ovdje posvuda bilo, samo što je tu gorči bio način, jer su medju rakama (od kamena) bili razasuti plamenovi, od kojih su (te grobnice) bile sasvim usijane tako, da ni jednome zanatu ne treba usijanije željezo. Svi njihovi poklopci bijahu podignuti...«⁷¹⁷

Usijani grad ostvaren je paletom žarkih okera, cinobera, narančastih i skarletnih tonova na žutom papiru. Četiri vruga na zidu groteskni su likovi nalik stvorenjima srednjovjekovnog bestijarija te djeluju poput skulptura na pročeljima gotičkih katedrala. Dante i Vergilije prikazani su sleđa kako kroče utvrđenim kamenim gradom čije se konture kule i tornja naziru u magli ponad brda pokrivenog grobovima.

⁷¹⁵Naslov na poledini napisan rukopisom autora *Dis III*.

⁷¹⁶Dante, *Pakao* (prijevod: Mihovil Kombol), Zagreb, Sys Print, 1996., str. 81.

⁷¹⁷Dante, *Pakao*, (preveo i protumačio dr. Isidor Kršnjavi), 1937., str. 66

4.4.3.2.12 *Farinata i Cavalcante*

Crtež opisuje događaje od 52. do 54. stiha Desetog pjevanja (kat. 279).⁷¹⁸ Dante je ustuknuo pred uzdižućim torzom. Iz groba isijava jako svjetlo, iza zida viri vrag i smije se. U pozadini blijeda figura. Kolorirani crtež, pretežno nijanse cinobera, koje prelaze u oker i zelene, sve šatirano brojnim ukrižanim energičnim linijskim potezima koje grade dinamiku prostora. Crtež se oslanja na ilustraciju Gustave Doréa koji će prikazati istu situaciju inklinirajućeg tijela koje se snažno izdiže iz plamtećeg groba. Dante i Vergilije ustuknut će pred naletom tijela Farinate koje se snažno izdiže iz groba. Iza njega vidljiv je lik Cavalcantea. Rački će iz prizora izvaditi Vergilija, kojeg će svesti na jedva vidljivu prikazu bijele boje u pozadini prizora. Pjesnik će na slici Račkoga svoj šok pokazati gestom ruku uzdignutih na prsa.

4.4.3.2.13 *Na Rubu dubljeg pakla / Na parteriću*

Crtež opisuje 115. stih Jedanaestog pjevanja (kat. 269).⁷¹⁹ Dante i Vergilije silaze u dublji pakao u sedmi krug. Put je strm. U prednjem su planu dvije stijene. U srednjem djelu prikazan je kameni kubični postament na kojem je lubanja. Kraj njega je nakrivljeni smjerokaz koji pokazuje dva različita puta.

4.4.3.2.14 *Rijeka vrijuće krvi / Ubojice*

Crtež opisuje motive Dvanaestog pjevanja (46. stih; od 124. do 126. stiha, kat. 280).⁷²⁰ Slika prikazuje močvarnu dragu okruženu visokim stijenama. U krvavoj se *vrijućoj* rijeci kupaju nasilnici. Prikazan je najplići dio, a nasilnici smiju izroniti iz nje recipročno veličini svoga grijeha. Prikazana su tri muška akta, dvije figure i ženski akt koji rukama zaklanja lice. U pozadini Kentaur Nes vodi Dantea i Virgilija preko najplićeg djela rijeke.

»Al gledaj dolje, već u blizini
rijeka od krvi u kojoj se kupa
svatko, tko bližnjem silom štetu čini.«⁷²¹

4.4.3.2.15 *Samoubojice / Šuma samoubojica*

⁷¹⁸ Naslov na poleđini napisan rukopisom autora *Farinata i Cavalcante*.

⁷¹⁹ Naslov na poleđini napisan rukopisom autora *Na parteriću*.

⁷²⁰ Naslov na poleđini napisan rukopisom autora *Ubojice*.

⁷²¹ Dante, *Pakao*, 1996., str. 97.

Crtež opisuje motive iz Trinaestog pjevanja (kat. 281).⁷²² Prikazuje šumu antropomorfnih stabala u kojoj su tijela urasla u čvornata debla. Zgrčeni aktovi žena i muškaraca čije je tijelo postalo drvo. To su samoubojice pretvoreni u ružna stabla na kojima žive Harpije. Dinamika metamorfoze ostvarena je virtuoznim crtežom snažnog grafizma. Slika je doista različita od dvije kasnije te je odlikuje neposrednost, elegancija i zaokruženost teme.

4.4.3.2.16 *Vatrena kiša / Ognjena kiša*

Crtež opisuje motive Četrnaestog pjevanja (od 7. do 27. stiha, kat. 282).⁷²³ Prizor je ostvaren u toploj boji pijeska i žarkim zlatnim nijansama okera. Zanimljiva je faktura ognjenih kapi koje kao da su urezane u meku površinu papira te djeluju poput teksturnih mehaničkih oštećenja. Vatrenom su kišom kažnjeni nasilnici protiv Boga, prirode i ljudskog umijeća. Ovaj je crtež kao i šest ostalih ostvaren bogatom upotrebom akvarela gdje boja ima odlučujuću ulogu u ostvarivanju atmosfere. Račkijeva paleta akvarelnih boja i gvaša upotrijebljena u prvoj seriji ilustracija za *Pakao* odlikuje se suptilnom uporabom začudnih nijansi, osobito skarletnih cinobera i zažarenih okera te smeđe game općenito. Sasvim distinktivna svojstva imat će plavi i zeleni akcenti na ilustracijama *Čistilišta i Doline kraljeva*. Taj specifični spektar Račkoga biti će izdvojenom dionicom u njegovom opusu, a primijenjen je upravo na crtežima u fundusu Galerije Uffizi.

4.4.3.2.17 *Grijeh / Malebolge*

Crtež opisuje motiv iz Osamnaestog pjevanja (kat. 283),⁷²⁴ a prikazuje bludnicu (heteru) Tais koja je za novce laskala neljubljenima. Susreće ju u drugoj zloj jaruzi iz koje se širi izniman smrad zbog kojeg Dante prekriva nos i usta rukavom. Vergilije je odsutan mislima, njega kao neživo biće osjeti ne stimuliraju. Bludnica Tais pokazuje na Dantea rugajući se njegovoj slabosti. U pozadini vidimo figuru oko čije glave jest aureola. *Tais* je čuvena grčka hetera, poznata iz Terencijeve komedije *Eunuh*.

⁷²² Naslov na poleđini napisan rukopisom autora *Šuma samoubojica*.

⁷²³ Naslov na poleđini napisan rukopisom autora *Ognjena kiša*, (zaveden u inventarnoj knjizi pod naslovom: *Incontro di Dante con Brunetto Latini*)

⁷²⁴ Naslov na poleđini napisan rukopisom autora *Grijeh*. U katalogu izložbe *Meštović – Rački* to će djelo biti zavedeno pod kataloškim brojem 73. na strani 11. pod naslovom *Malebolge* prema imenu deset zlih jaruga

4.4.3.2.18 *Papa Nikola III. (Simonisti)*

Crtež opisuje motive Devetnaestog pjevanja (kat. 284).⁷²⁵ Pjesnici stoje nad jarugom na mostu pa gledaju kako su prokleti (oni koji trguju crkvenim dobrima) strmoglavce zataknuti u male bunare tako da im samo noge iz njih vire. Jedan od njih jest papa Nikola III iz kuće Orsini. Prevladavajući zeleni ton u nijansi oksidirajućeg zelenila bronce aludira na smrad jaruge i blato. Papinska tijara nataknuta je na štap, na vrpcama vise ključevi. Iz tla vire potkoljenice i stopala. Oko stupa je zmija ovila vreću sa novcima. Natpis na stupu *Nicolus III Pontifex*. Koloriranje doprinosi simbolističnoj atmosferi u secesijskoj paleti.

4.4.3.2.19 *Gubavci (Griffolino iz Arreza i Capocchio iz Firenze)*

Crtež opisuje događaj iz Dvadeset i devetog pjevanja (kat. 285).⁷²⁶ Crtež prikazuje skupinu ljudi koji plaze po zemlji, oslanjajući se jedni na druge u nemogućnosti da se pridignu. Proganja ih vječiti svrab koji na koži uzrokuju čirevi. Dolina napučena tijelima većim u prvome planu što smanjuju se prema dubini natkriljena je tirkizno zelenim oblakom aludirajući na smrad koji se širio iz jaruge krivotvoritelja novca. Ambijent kamene arhitekture lukova i zidina je mogao biti inspiriran dubrovačkim Lazaretima, karanteni Republike.

4.4.3.2. 20 *Čistilište*

Crtež za drugi dio *Božanstvene komedije* prikazuje prizor iz Trećeg pjevanja *Čistilišta* (kat. 286) u dnevnom svjetlu. Duše pokojnika silaze niz padinu. Prema njima u obrnutom smjeru penjući se kreću se Dante i Virgilije. Stjenovit planinski krajolik s travnatim dijelovima i pokojim žutim cvijetom djeluje poput lirskog prizora. Harmonija boja u otvorenim zelenim i zagasito violetnim tonovima koje Rački kombinira sa sivim i plavičastim ostvaruje iznimno skladan i meditativan prizor.

4.4.3.2.21 *Kraljevi*

Crtež prikazuje događaje iz Sedmog pjevanja *Čistilišta* (kat. 287).⁷²⁷ U složenoj dispoziciji tla koje se sastoji od uzvisine serpentinastog oblika u prednjem planu i doline u stražnjem Rački

⁷²⁵ Autorovim rukopisom zapisano na poleđini *Simoniste*. Crtež je zaveden u inventarnoj knjizi pod naslovom: *L'incontro di Dante con papa Niccolò III*.

⁷²⁶ Crtež je zaveden u inventarnoj knjizi pod naslovom *I Falsari*.

⁷²⁷ Crtež je zaveden u inventarnoj knjizi pod naslovom *La Valletta di Principi*.

je ostvario gotovo apstraktan prizor. Kraljeve odjevene u dostojanstveno ruho koje poput dronjaka pada niz tijelo prikazuje Rački poput grotesknh figura koji će više iščeznuti sa papira, no što će se pojaviti. Purpurno crvena nijansa mjestimično prisutna na draperijama aludira na nekoć skupocjenu odoru kraljevskog ruha. Likovi djeluju avetinjski, poput prikaza. Na glavama zlatni odbljesci kruna. Jedna je figura istaknuta u zlatnoj odori s crvenim cvjetnim uzorkom, kose spuštene preko lica. Aludirajući na prolaznost svega materijalnog te na ništavnost taštine ovoga svijeta u zakonima *s onu stranu života* Rački će ostvariti iznimno sugestivan i pamtljiv prizor.

Ovo je jedna od najapstraktnijih kompozicija Račkoga koja će kasnije dobiti još reduciraniju varijantu u ulju (1914. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb). Varijanta u akvarelu priziva u svijest djela iz formativnih godina Kandinskoga.

4.4.3.3 Zaključak prethodnih izlaganja

Uvidom u raskošni svijet Danteovog spjeva (*Pakla i Čistilišta*) interpretiran na ilustracijama Račkoga koje su otkupom dospjele u fundus ugledne Galerije Uffizi u Firenzi doći ćemo do novih spoznaja vezanih uz opus Mirka Račkoga koje u dosadašnjim interpretacijama nisu bile dostatno apostrofirane. Iako je Jelena Uskoković gotovo pionirskim tekstom o simbolizmu unutar opusa Mirka Račkoga zarana definirala kriterije potrebne za detekciju simbolizma u hrvatskom slikarstvu te ih potkrijepila relevantnim karakteristikama koje je uočila u *danteološkim* temama Mirka Račkoga,⁷²⁸ izostala je kvalitativna distinkcija između prve, najranije i ostalih serija za *Božanstvenu komediju*.⁷²⁹ Karakteristike koje ćemo uvidjeti u ilustracijama koje su otkupljene sa izložbe u Rimu 1911. godine i time ostale relativno nepoznate hrvatskoj javnosti kvalitetom izvedbe, svježinom umjetnikove invencije i originalnošću njegove imaginacije izdvajaju se iz ostatka produkcije ovog autora kao i općenito hrvatske onodobne grafičke produkcije. Tankočutnost psihološkog karakteriziranja, podrobnost likovnoga interpretiranja književnoga teksta, kao i detaljistička razrada koju prati majstorska tehnička izvedba neponovljene su u svim kasnijim Račkijevim nakladama za Dantea. Istodobno, usporedivši Račkijev ciklus sa često spominjanim parametrom Doréova opusa uočiti ćemo bitnu razliku. Opus francuskog prethodnika svojim je vokabularom još uvijek duboko uronjen u romantizam, dok će stilski pripadati tvrđoj akademskoj, gotovo

⁷²⁸ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, 1979.

⁷²⁹ Onu iz 1911. godine koja se čuva u Kabinetu grafike HAZU. *Slijepci* u Galeriji umjetnina u Splitu pripadaju također prvoj i najkvalitetnijoj nakladi.

klasicističkoj struji iz kojih probija i naivnost shvaćanja hermeneutike teksta. Rački će Danteu pristupiti na način psihološkog čovjeka, u duhu bečke psihoanalitičke strategije te će na univerzalniji i apstraktniji način interpretirati postulate čovjekova života na zemlji i poslije. Njegov je Dante ranjiv, duboko suosjećajan s grešnicima, svjestan krhkosti svijeta i postojanja te labilnosti tezulje dobra i zla. Njegovi su demoni univerzalni simboli čovjekova pada, nisu poput stvorenja na Doréovim grafikama fantastična bića srednjovjekovnoga bestijarija. I sam će u pismu Kršnjavom napomenuti da Minosov rep smatra smiješnim, tako da će na svojim crtežima dokinuti sve naivnosti srednjovjekovnoga spjeva univerzalnim apstraktnim formama.⁷³⁰ Minosa koji duše usmjerava okretajem repa prikazat će sleđa. Izostavit će glavu i lice, kako bi izbjegao karikaturalan detalj koji bi dokinuo sklad paklenoga beznađa. U brojnim rečenicama vezanim uz rad na ilustriranju *Pakla* koje je Rački izmjenjivao sa svojim mentorom sadržana je ozbiljnost Račkijeva pristupa ovom teškom zadatku te se može osjetiti sva težina odgovornosti mladog umjetnika naspram veličine pjesnika, ali i autoriteta mentora. Najdojmljiviji na slici jest prostor koji će na svakom radu biti pomno aranžiran s odmjerenom dozom ilustrativnosti i redukcije. Upravo prostor na ilustracijama Račkoga je ono što će u kasnijim mnogo shematičnijim i racionalnijim preradbama prvobitne ideje izgubiti na sugestivnosti.

Karakteristična kombinacija grafičkih i slikarskih tehnika te njihova neuobičajena uporaba koja ponekad otežava detekciju tehnike karakteristična su *metiérska* propitivanja za simbolizam. U tvorbi mistične atmosfere jednako sudjeluje i svjetlost koju će na posebno autonoman način ostvariti kombinacijom grafizma crteža koji će poslužiti za slikanje realističnih partija, dok će fluid akvarela ili metatekstura gvaša činiti oblik mistične pare, koprene, zraka ili magle. Upotreba metateksture također je karakteristična strategija simbolizma kojom se zamućuje jasnoća prizora. Koloristički spektar kojim će se Rački služiti uglavnom su duboke nijanse crvene, plave, zelene i zlatne s primjesama crne koja će oslabiti čistoću tona. Atmosferu će umjetnik graditi slikarskim, a ne sadržajnim elementima. Posebna kvaliteta radova jest sinestezija ostvarena stimulacijom svih osjetila: gesta će tvoriti zvučnost, kao i para koju gotovo da čujemo kako suklja iz kanala podzemlja pod nadiranjem *vrijuće krvi*, te vjetar kojeg ćemo doživjeti uskovitlanim draperijama *Paola i Francesce* primjerice. Omfalične aluzije Rački neće propustiti sugerirati na prizorima vezanim uz smrdljive jaruge. Opip će stimulirati raznovrsnom fakturom grafizama, akvarela i gvaša stimulirajući distinktivna svojstva vode u vidu pare, vlage, riječnog toka, močvarne vode ili kiše koju će

⁷³⁰ Mirko Rački, Pismo Kršnjavom od 27. 3. 1907., Hrvatski državni arhiv, Zagreb

čak i teksturno naglasiti. Sve su to inovativna svojstva unutar grafičkih medija gdje će Rački uz Crnčića i Krizmana biti pioniro. Dok eksperimenti druge dvojice u ovome periodu rijetko nadilaze klasične granice medija, Rački će načiniti iskorak koji je u slučaju danteoloških tema nastalih u slikarstvu i grafici na prijelazu stoljeća mjerljiv i jednak majstorskim ciklusima Maxa Klingera i Felicjena Ropsa s kojima će dijeliti aktualnost unutar simbolističkoga pravca.

4.4.4 Izložba *Medulića* Nejunačkom vremenu uprkos, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1910.

Pod imenom *Medulića* i geslom Ive Vojnovića u Umjetničkom paviljonu će 40 umjetnika i umjetnica iz Hrvatske i Slovenije izložiti oko 180 radova inspiriranih *Kosovskim kultom*.

Novi ideološki impuls nadplemenskog jedinstva južnoslavenskih naroda potkrijepljen je narodnim pjesništvom o balkanskom junaku Kraljeviću Marku i književnim tekstovima Vladimira Nazora (*Slavenske legende*, 1900.), Ive Vojnovića (*Smrt Majke Jugovića*, 1907.), a istome krugu tematiziranja borbe slavenskih naroda protiv Osmanskoga carstva pripada i Mažuranićev spjev *Smrt Smail Age Čengića*. Kačićeva pjesmarica *Razgovor ugodni naroda Slovinskoga* (1756.) također je referentno djelo i bogat resurs o povijesti slavenskih naroda. Za razliku od klasika europske književnosti koji su bili inspirativni prvoj generaciji hrvatskih simbolista (Bukovac, Čikoš, Auer te rani Rački), druga će se generacija napajati djelima narodne pjesme očuvane u tradiciji usmene književnosti. Antički je svijet Heraklovih podviga smijenio slavenski mit o svemoćnome kraljeviću Marku u borbi s Turcima koji je zaslužan za obranu kršćanstva na ovim prostorima. Poput Heraklove zaštitnice Atene i Marko je imao svoju zaštitnicu vilu Raviojlu, i on je poput Herakla koji je nosio buzdovan imao omiljeno oružje topuz. Na temelju antičke mitske strukture nastaje slavenska autohtona mitska konstrukcija koja će u umjetnosti naći adekvatan izraz. Surovost sukoba slavenskih naroda i Otomanskog carstva dobit će ekvivalent u robusnosti volumena, nezgrapnosti kompozicije, a deseterački će ritam usmene poezije imati pandan u specifičnom paralelizmu kao kompozicijskom načelu posvojenom u ranim djelima Joze Kljakovića ili Ljube Babića i kosovskoj epizodi Mirka Račkoga, kao i Tomislava Krizmana. Antiteza pitanja i odgovora karakteristična za narodnu pjesmu sadržajne će preokupacije na slici svesti na jednostavne odrednice dobra i zla. U suglasju gigantskih formi i epskoga sadržaja rodit će se, međutim, specifična varijanta simbolizma koja će integrirati odjeke europskog slikarskog simbolizma sa specifičnošću autohtone strategije.

Matoš će također apostrofirati transpoziciju s klasične tradicije na pučku predaju dviju poetika: »Kao grčka umjetnost u homerskom, našla je Meštrovićeva u narodnom eposu uporišta za našu skulpturu. Kao Grci, Meštrović je primitivan, kao autori Dedala i eginetskih primitivnosti gubeći se u naturalistične preciznosti dekadentskih epoha u studijama golih starica, pa žena trudnih ili perverzних.«⁷³¹ Nejunačko će doba ovaj pjesnik promatrati kao prkos »Bildungsfilisterskom malograđaninu«, kao »protest probuđene energije« u prkos »nejunačkom vremenu malograđanskih Europljanina«. Matošev opis Kraljevića Marka olakšat će interpretaciju slikarskih djela Račkoga, Krizmana i Babića: »Marko, silom – poturica – Starčević bi rekao mađarolac, ali dobar dečko i patriot, inače milostiv i žalostiv na srcu junačkome, kavalir sa birtašicama i prostak sa maltretiranim vilama, pijanac, anarhist, dobar sin i još bolji brat i prijatelj, lukav kao Jadranac Odisej i lud kao Sin razmetni, hajduk i pravednik, otimač i Samaritanac, tvrdoglav kao Starčević, hrabar kao Karađorđe, diplomat kao knez Miloš, pobožan i zanosan kao vladika Rade, plemenit kao tužne kraljevine, proletar kao tužna naša raja, sa zipkom u zemlji velikog Aleksandra, sa grobom na Kleku što se vidi prije nevremena iz našeg Zagreba...«⁷³² Sve su te indikacije hrvatski umjetnici pokušali predočiti novim likovnim jezikom, koji je morao biti jednostavan i jezgrovit poput narodne pjesme, jasno razumljiv i čitljiv bez aluzivnih referenci i kompleksne enigmatike (karakterističnih za simbolizam). Za razliku od subjektivnog individualnog pristupa književnom narativu, novi će jezik transponirati univerzalan doživljaj narodnoga epa.

4.4.4.1 Bukovčev orijentalizam i Ivekovićev panslavizam kao pokušaj stilske adaptacije novim strujanjima na izložbi Nejunačkom vremenu uprkos

Polimorfnost izraza vidljiva je i u samoj izložbi na kojoj će uz pripadnike starije generacije izložiti i mladi umjetnici.⁷³³ Manira će susresti avangardne iskorake. Na izložbi će se tako naći pripadnici starije generacije poput Bukovca koji će izložiti *Ropkinjicu* (Narodni muzej Beograd). Bit će to bijeli akt u orijentalnom ambijentu koji sjedi na *ala turco* stoličici. Pozadina slike tapecirana je orijentalnim ćilimima, a kao model pozirat će ista žena kao i na slikama *Djevojka na kupanju*, 1908. (Galerija umjetnina Split), *Koketa*, 1908. i *Portret*

⁷³¹ Antun Gustav Matoš, »Povodom izložbe Medulića«, u: *Sabrana djela. O likovnim umjetnostima*, 1976., str. 94.

⁷³² Isto, str. 94

⁷³³ Jaz starih i mladih će Matoš zanimljivo interpretirati u tekstu o izložbi Hrvatskog društva umjetnosti, 1911. »Kad bi Medulić eliminirao iz svoje sredine Bukovca, Tišova i Medovića, a kad bi neki mladi zagrebački umjetnici, kao Nasta Rojc i Kraljević prešli k Meduliću, mi bismo imali dva jasna umjetnička smjera. Stare i Mlade.« (Stekliš, »Umjetnička izložba«, u: *Hrvatska sloboda*, IV (1911.), 20. svibnja 1911., str. 3.

djevojke, 1909. (Narodni muzej, Beograd). Orijentalnom varijacijom poznate teme Bukovac se pokušao prilagoditi novim sadržajnim strujanjima s istoka. Matoš će primijetiti Bukovčevu maniru: »Gola djevojka Bukovčeva, gojazna i ružičasta, još je *ad hoc* ružičasto osvijetljena. sasvim kao kod Auera... Za njom tapiserija vrlo meko izradjena. Te sagove vidjesmo već kod Bukovca, a repeticija je majka đaka, a ne majstora.«⁷³⁴ U istu će izložbu Bukovac uklopiti i sliku naslovljenu *Naši pradjedovi*, što jest alternativni naziv za varijantu slike *Naši praoci* adaptiran u novu terminologiju slavenskih (pradjedovskih) legendi. Bukovac će čak izložiti i jedan portret kojeg će raditi za galeriju zagrebačkih gradonačelnika prema narudžbi grada Zagreba. Naslikat će Vjekoslava Heinzela, Milana Amruša i inž. Janka Holjca. Uz Bukovca stariju će generaciju predstavljati i Ivan Tišov i to sa četiri djela: *Portretom*, *Skicom s Plitvičkih jezera* te zanimljivim slikama: *Idila* i *Dodole*. Na slici *Idila* ostvarit će Tišov lijepo djelo arkadijske tematike, na kojem će za razliku od rustične prikazbe djevojaka u kolopletu na slici *Dodole* naslikati tri mladića kako se odmaraju na šumovitoj obali jezera (kat. 338). Mirnoća konverzacije bez dodatnog narativa u odsutnosti svakog sentimentalizma prizvat će u svijest promatrača djela njemačkoga simbolizma *efeske* ikonike: Ludwiga von Hofmana, Karla Hofera i Hansa von Maréesa. Panslavenskoj se mitologiji Tišov nastojao prilagoditi kroz vlastito iskustvo proživljeno u rodnim Viškovcima, o čemu čitamo u *Viencu* iste godine uz reprodukciju djela *Dodole*:

»Kad je umjetnik ovu sliku zamišljao lebdile su mu zacielo pred očima davne uspomene iz njegovoga rodnog sela u Slavoniji. Sjetio se običaja za vrijeme suša. Djevojke su išle okićene, bunarovima polijevati, a znale su nakićene cvijećem i travom ići i po selima, od kuće do kuće, gdje ih je domaćina dočekaao, poljevao i darovao, a one bi pjevale zazivajući Dodole, da padne kiša da godina rodi.«⁷³⁵ *Dodole* su bile ženska bića slična vilama, zvali su ih i vile *plodonoše*, kako doznajemo iz citiranoga teksta. Tišov je prikazao preko pedeset aktova koje se vrzmaju između vodenih rukavaca i sunčevih zraka. Obje su slike nastale pod utjecajem Tišovljeva posjeta Plitvičkim jezerima. Iz teksta saznajemo da je Tišov ohladio svoj ton i »snizio rumenilo boje«.

I Medović će se pojaviti s monumentalnim, ali konvencionalnim krajolikom *Proljeće*, (Zbirka mons. Đure Kokše Zagrebačke nadbiskupije)⁷³⁶ te dvije varijante *Lebića* (*Lebić* I. i II.)⁷³⁷ i

⁷³⁴ Antun Gustav Matoš, »Povodom izložbe Medulića«, u: *Sabrana djela. O likovnim umjetnostima*, 1976., str. 90.

⁷³⁵ »Uz reprodukciju«, u: *Vienac* 1(1910.), str. 131. – 132.

⁷³⁶ Slika je reproducirana na 15. strani kataloga te je ispod reprodukcije imenovana *U proljeće*. Radi se zapravo o slici danas u Zbirci mons. Đure Kokše Zagrebačke nadbiskupije koja je kasnije izlagana pod nazivom *Vrijes*, te

Jugovinom. Matoš će za njih reći da su teatralni. Pejzaži su to iz rane pelješke faze kada se Medović u izolaciji rodne Kune i obližnjih Crkvice posvetio slikanju pelješkoga krajolika, njegove vegetacije i vjetrova, morskih bura i jugovina te mrtvih priroda. Tada nastaju najkvalitetniji krajobrazni primjeri poput na splitskoj izložbi izloženog *Vrijesa (Proljeće)* ili *Poslije proljetne kiše* iz 1908. godine koji će pripadati krajobraznoj varijanti hrvatskog *Stimmungsimpressionizma*. Ugođajna sinestezija u Medovića interes je jedino u svrhu što vjernijeg dočaravanja biološke jedinstvenosti Pelješkog poluotoka. Koliko je meditativan krajolik sam, u vlažnome jutru poslije proljetne kiše ili za žarkoga ljeta kad vrijesak opoji dah ili za srebrnog svjetla mjesečine, toliko će meditativni i reflektivni biti Medovićeve krajolici. Oni će tek potpomognuti Vidovićevim sumračjem i Kovačevićevim maglicama nad Savom ili rujnosti *Predvečerja* tvoriti specifični štimung (*Stimmung*) hrvatskog krajobraznog simbolizma. Zatvorena i povučena Medovićeve osobnost na neki će se način zrcaliti u ovim usamljenim krajolicima, bez ljudi, ali to su tek spekulacije. Intencija je Medovićeve realistična ili u najmanju ruku impresionistička.

4.4.4.2 Slikarstvo u službi nacionalnog kulta – monumentalizam i simbolizam

Izložbom će dominirati djela velikih dimenzija Mirka Račkoga iz legende o Kraljeviću Marku. Djela su nam uglavnom poznata iz reprodukcija u katalogu (*Kraljević Marko i Mina od kostura, Kraljević Marko i Musa Kesedžija, Turci i Marko na slavi, Kraljević Marko ukida svadbarinu, Marko kaže na komu je carstvo.*) Uz ta će djela Rački izložiti još i *Molite Boga za nas* i *Krvava rijeka*.

Uz Račkoga, najbrojnije zastupljen na izložbi bit će Tomislav Krizman.⁷³⁸ Reproducirana u katalogu danas su izgubljena djela: *Marko Kraljević i Vila Raviojla* te *Crni oblaci*, dok će se Meneghello-Dinčić predstaviti sa slikama *U perivoju, La Suite* i *Zapad sunca*. Ante Katunarić izložit će *Ribare* i *Maglu u Luci*, Vidović će izložiti *U tišini, Tristis hora, Stara crkva, Povratak s polja, Jesenji sumrak* i *Chioggiu*, a slika *U predvečerje* bit će reproducirana.⁷³⁹ Na izložbi će se pojaviti i Ljubo Babić djelom iz Vidovdanskog ciklusa *Ženidba kraljevića*

je tako katalogizira i Vera Kružić Uchytel u katalogu djela monografije *Mato Celestin Medović* pod kataloškim brojem 447. (Mate Celestin Medović. 1857. – 1920., Zagreb, GZH, 1978., str. 229.)

⁷³⁷ Jedna monumentalna varijanta *Jugovine* se sačuvala u zagrebačkoj privatnoj zbirci te bi prema dataciji i galerijskom formatu istovjetnom spomenutom *Vrijesu* odgovarala slici pod naslovom *Jugovina*.

⁷³⁸ Ostala Krizmanova djela na izložbi: *Povratak* (bakrorez), *Na mjesečini* (bakrorez), *Na paši* (bakrorez), *Risarija, Portret D. J., Tragedija II čin* (drvorez u bojama), *6 Ilustracija za 8 knjigu redovitog izdanja Društva hrvatskih književnika, Na moru* (monotipia u bojama), *S Hvara, Zapad sunca na Hvaru, Sa Veternice*.

⁷³⁹ Slika se nalazi u privatnom vlasništvu u Splitu

Marka, a po prvi puta će se u domaće likovne tijekove uključiti i Jozo Kljaković s dva djela od kojih je reproducirana *Eva*.

Vidovdanski ciklus obuhvaća sedam slika na izložbi, pri čemu pet Račkoga, jednu Krizmanovu i jednu Babićevu. Promatramo li ih kao razvojnu cjelinu u kontekstu simbolizma te će slike predstavljati novu cjelinu u okviru slikarstva monumentalizma, prema stilskome opisu i karakterizaciji Jelene Uskoković.⁷⁴⁰ Ona će ih, pozivajući se na Hamann - Hermandovu stilsku kvalifikaciju,⁷⁴¹ odrediti kao hrvatsku dionicu monumentalističke struje u Europi. Ova će markantna struja unutar europske umjetnosti biti karakteristična za zemlje njemačkoga govornog područja. Sa simbolizmom će koincidirati i u njega će se uklopiti težnjom za oblikovanjem umjetničkih djela univerzalnog simboličnog značenja. Međutim u suprotnosti s težištem simbolizma koje je uvijek temeljeno na estetskoj komponenti djela će monumentalizma biti fokusirana na etičke komponente religije i nacije. »Moderna umjetnost nije umjetnost mišica i golotinja, umjetnost atleta, već umjetnost duše i umjetnost toalete.« zaključit će Matoš u tekstu *Povodom izložbe Medulića* komentirajući Meštrovićevu poetiku.⁷⁴² Stilizacija hiperbolom koja će predimenzionirati oblike klasičnog kanona sasvim je u suprotnosti s načelima esteticizma formiranima u anglosaksonskom krugu zemalja koji su prevladavali u našem slikarstvu posljednjeg desetljeća 19. stoljeća ili larpurlarstističkoj poetici francuskog ishodišta. Umjetnost velikih formata monumentalnih formi i epskih sadržaja kao svrhu svoga djelovanja imat će uvijek ostvarivanje političkih ciljeva ili makar izražavanje političkih stavova kao i objavljivanje ideja. U slučaju hrvatske umjetnosti umjetnici društva *Medulić* objedinjeni su idejom ujedinjenja južnoslavenskih naroda suprotstavljenoj politici Austro-Ugarske monarhije. I dok su društveno-politički kontekst Društva *Medulić* te okolnosti njegova osnivanja, izlaganja, članstva i izdanja iscrpno obrađeni u doktoratu i knjizi autorice Sandi Bulimbašić,⁷⁴³ za slikarski obol monumentalnoj struji ostaju otvorena pitanja geneze oblika i njihova podrijetla. Time se najpodrobnije bavila Jelena Uskoković naznačivši kako jezgra »...društva *Medulić* ima svoje korijene u bečkoj umjetnosti prijeloma stoljeća«⁷⁴⁴. Uskoković će kao potkrjepu svoje teze naznačiti XIV. izložbu Secesije

⁷⁴⁰ Jelena Uskoković, »Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački«, u: *Život umjetnosti*, Zagreb, 29-30(1980), str. 4. – 25.

⁷⁴¹ Richard Hamann, Jost Hermand, *Epochen deutscher kultur von 1870. bis Gegenwart*, Bd 1-5., Nymphenburger Verlagshandlung, München 1959. – 1967., Band 4: *Stilkunst um 1900*.

⁷⁴² Antun Gustav Matoš, »Povodom izložbe Medulića«, u: *Sabrana djela. O likovnim umjetnostima*, str. 96.

⁷⁴³ Sandi Bulimbašić, *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (1908. – 1919.) umjetnost i politika*, DPUH, Zagreb, 2016. Uz ovo izdašno izdanje koje sadrži sve relevantne te objavljuje do tad nepoznate činjenice o kompleksnoj temi vidjeti i: Vesna Novak – Oštrić, *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić 1908 – 1916.*, (Umjetnički paviljon, 1962.), str. 5.

⁷⁴⁴ Jelena Uskoković, »Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački«, u: *Život umjetnosti*, Zagreb, 29-30(1980), str. 4. – 25.

1902.⁷⁴⁵ na kojoj su među ostalim izloženi Klimtov *Beethovenov friz* i Klingerova skulptura *Beethovena* te će posebno apostrofirati monumentalno djelo Ferdinanda Andria *Hrabrost i borbeno veselje čovjeka* s motivom jahača i konja u olujnom galopu kao prauzor Račkijevom monumentalizmu. Genezu utjecaja predočit će plakatom kojeg je Rački radio za praški Rudolphinium iz 1905. godine. Poantilističku će faktografiju i živi kolorit Uskoković potražiti u uzorima umjetnika Secesije: Adolfa Böhma, Ferdinanda Andrija, Karla Molla, Maxa Kurzweila, Wilhelma Lista. Izložba *Secesije* posvećena Beethovenu u čijem je fokusu bila umjetnost sakralnog prostora (*Tempelkunst*) označila je zaokret prema umjetnosti kojoj je u fokusu stil (*Stilkunst*) te koja teži k cjelovitosti umjetničkog stvaralaštva, *Gesamtkunstwerku*, u kojoj su slikarstvo i skulptura podređeni arhitekturi. Predgovor izložbi napisao je Ernst Stöhr. Umjetnici *Stillkunsta* konceptijski se oslanjaju na *Arts and Crafts* pokret Charlesa Rennieja Mackintosha, monumentalizam Ferdinanda Hodlera i linearizam Georgesa Minnea, dok je ključni katalizator za umjetnike bečke secesije bila linearna umjetnost Jana Tooropa. Karakteristika umjetnosti *Tempelkunsta* eksperimentiranje je s novim materijalima i njihovim neortodoksnim spojevima. Tematska okosnica nekih protagonista izložbe iz 1902. poput Ferdinanda Andria, predstavnika ruralnih tema u secesiji bit će *Heimatkunst* u mješavini heroizma i sakralnog. Umjetnost Emila Orlika također će poprimiti monumentalni karakter koji će aplicirati na grafičku umjetnost.⁷⁴⁶

U *Ver sacrum* 1902. godine reproducirani su *Frescomalerei* Rudolfa Jettmara, drvorezi Ferdinanda Andria⁷⁴⁷ (*Freiheit eine Gasse*).⁷⁴⁸ Uz Auhentallerovu fresku naslovljenu prvim riječima Beethovenove simfonije *Freude Schöner Götterfunken* reproducirana je i Andrijeva *Mannesmut und Kampesfreude*. U slučaju Beethovenove izložbe radilo se ipak o sakralizaciji umjetnosti i *herojici larpurlartizma*, pri čemu je umjetnost afirmirana kao utočište i spas modernom čovjeku, čime prostor umjetnosti dobiva status novog svetišta. U koncepciji Vidovdanskog kulta kao tematskoj osnovici izložbe *Nejunačkom vremenu uprkos* fokus je heroizacije izvan-umjetnički dok je kult tendenciozno političan, usmjeren na glorifikaciju južnoslavenskih plemena. Bečki je impuls bio polazištem Meštrovićevoj oblikovnoj strategiji. Mladi se kipar nalazio u Beču i upijao inovativne karakteristike *Secesije*, pri čemu je bečku *hoffmanovsku* apstrakciju u promišljanju monumentalnih formi u skladu s purističkom koncepcijom apstrahiranja dekoracije bez funkcije ovaj kipar posvojio konkretiziravši je

⁷⁴⁵ Od 15. travnja do 27. srpnja 1902.

⁷⁴⁶ Podatci iz »The Beethoven Exhibition and the NewTrend Towards Monumentalism 1902 - 05« u *Nuda Veritas Gustav Klimt*, 2011., str. 129. – 142.

⁷⁴⁷ *Ver sacrum*, 12(1902), str. 179

⁷⁴⁸ isto, str. 180. – 181.

autohtonim formama, ali i *podomaćivši* je nacionalnom motivikom epskog narativa. Rački i Krizman pa i Kljaković i Babić (prema Matošu pripadnici *Meštrovićeve škole*) nov su oblikovni jezik preuzeli od Meštrovića, a skulpturalne, prenapregnute anatomske forme izravna su dvodimenzionalna parafraza Meštrovićeve trodimenzionalne egzaltacije. Naglašavajući koban Meštrovićev utjecaj na individualnost izraza umjetnika sljedbenika njegove formalne estetike, Jerolim Miše u svojem članku uočio je karakteristične elemente *Meštrovićevskog* vokabulara »...Karakteristični prigib glave, debljina produljenog vrata koji počinje od ramenskog zgloba, zaključavanje glomaznih laloka, žljebovi od jabučnih kosti do mišića oko usana, tubasti profili, zaključavanje usana i podbradka, variranje s najrječitijim profilom „Srđe Zlopogleđe“ kao i konstrukcija u tipičnom savijanju tijela... «⁷⁴⁹

Usporedimo li reprodukcije slika s Meštrovićevom skulpturom dobit ćemo jasnu predodžbu pri čemu će oblikovne podudarnosti ukazati na genezu u slikarstvu. Beč je zasigurno bio polazištem većine likovnih djela nastalih u Zagrebu oko 1900. godine, jer su protagonisti formirani na bečkoj Akademiji ili Umjetničko-obrtnoj školi, međutim revizija stare umjetnosti započeta splitskom izložbom 1908. godine, a razrađena izložbom *Nejunačkom vremenu uprkos* podređena političkoj ideji oslobođanja od austro-ugarske hegemonije izniknula je u skladu s opozicionim principom iz Meštrovićeve umjetnosti, napojivši se panslavenskim idejama usmene književnosti. Književna će komponenta u romantizirajućoj preradbi Mažuranića, Vojnovića ili Nazora utjecati na simbolističku komponentu kao odjek romantičarskog idealizma, u slučaju umjetnosti inspirirane Vidovdanskim eposom herojskog idealizma. Monumentalna će struja slikarstvo građanskih salona, napose štafelajnu sliku potisnuti u drugi plan. Ostvarivat će se u velikim formatima neprikladnim za smještaj u građanske domove. To je presudilo da se većina slika s izložbe nije sačuvala. Slike Mirka Račkoga izložene su nakon Zagreba na izložbi u Rimu 1911. kojom se slavila 50. obljetnica ujedinjenja Italije, gdje su hrvatski umjetnici zajedno sa srpskim umjetnicima izlagali u Paviljonu Kraljevine Srbije. Tri je slike (od pet) otkupilo Ministarstvo prosvjete Kraljevine Srbije i trebale su se nalaziti u Narodnom muzeju u Beogradu. To su slike *Kraljević Marko i Musa Kesedžija*, *Kraljević Marko kaže na komu je carstvo*, *Kraljević Marko ukida svadbarinu*. Njima se izgubio trag. Vesna Novak Oštrić tijekom rada na retrospektivi društva *Medulić* 1962. godine detektirala je dvije slike Mirka Račkoga u Narodnom muzeju u Beogradu i to *Kraljević Marko i Mina od kostura* i *Turci u Marka na slavi*. One su po okončanju sudskoga procesa koji je Rački pokrenuo radi povrata slika iz Srbije vraćene

⁷⁴⁹ Jerolim Miše, *Naša likovna umjetnost*, u *Književna republika*,1(1923/1924.), str. 158-164.

umjetniku te ih je slikar namjeravao pokloniti Gradu Zagrebu u znak zahvalnosti za dobro uspješnu retrospektivnu izložbu u Umjetničkom paviljonu 1970. godine. Iz dokumenta koji se čuva u Gradskom uredu za kulturu Grada Zagreba doznajemo da do donacije za života umjetnika nije došlo, ali su slike deponirane u spremištu Skupštine grada Zagreba.⁷⁵⁰ Iz istog dokumenta saznajemo i točne dimenzije djela koje glase 295 x 363 cm *Kraljević Marko i Mina od kostura* te 295 x 496 cm za *Turci u Marka na slavi*. Slike koje je autor naknadno preradio ne nalaze se u inventarnim popisima Gradske skupštine te nisu ubicirane. Nije nam poznat niti smještaj Babićevog djela *Ženidba kraljevića Marka* niti Krizmanovog *Marko Kraljević i vila Raviojla*.

4.4.4.3. Opis slika

4.4.4.3.1 *Marko Kraljević ukida svadbarinu*

Stih koji opisuje sliku glasi: »Ispopadoše Arapove sluge a da pod Markom dobra konja prime, A kad blizu ugledaše Marka, Ne smedoše pred Marka izići, Beže sluge pod šator Arapu.«⁷⁵¹

Slika pod naslovom *Marko Kraljević ukida svadbarinu* (kat.256) prikazuje Marka u dinamičnom galopu na konju kako juriša na turski šator vidljiv u drugom planu. S lijeve strane su na kolac nabijene glave Kršćana. Turci se guraju na ulaz u šator. Apostrofiranje prvog plana, linearnost kojom gradi oblike Rački će kombinirati sa živim koloritom i pointilističkom fakturom.

4.4.4.3.2 *Kraljević Marko i Mina od kostura*

Stihovi koji opisuju sliku glase: »Skoči Marko na noge lagane, obrnu se u dva i tri puta, sav se čador od temelja trese, pa potrže sablju zarđalu, Manu sabljom s desna na lijevo te on Mini odsječe glavu.«⁷⁵² Na slici (kat. 255) je prikazana borba snažnih antagonista Mine od Kostura i Marka. U prvom je planu u tamno kaluđersko odijelo odjeven Marko u pozi zamaha sabljom

⁷⁵⁰ Na dokumentaciji vezanoj uz ovaj predmet i izložbu 1970. u Zagrebu zahvaljujem mr. sc. Veljku Mihaliću Voditelju Odsjeka za audiovizualne umjetnosti i kulturnu baštinu pri Gradskom uredu za kulturu Grada Zagreba. Bibliografija o sporu vezanom uz slike: J(ovan) Hovan, »Nesvakidašnji spor umjetnika i muzeja«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 14. studenoga 1966., str.14.; B. Đ(orđević), »Narodni muzej vlasnik slika?« u: *Večernji list*, Zagreb, 26. siječnja 1967., str.7; B. Đ(orđević), Tko je vlasnik slika Mirka Račkog?, u: *Večernji list*, Zagreb, 9. ožujka 1967., str.8; V.K., »Spremni da vrate slike!«, u: *Večernji list*, Zagreb, 11. ožujka 1967, str. 6

⁷⁵¹ *Nejunačkom vremenu uprkos*, katalog izložbe, 1911., Zagreb, Umjetnički paviljon, str. 4.

⁷⁵² isto, str. 6.

naspram dijagonalno postavljene figure Mine koji se brani od udarca. Dinamici prednjeg plana suprotstavljena je statika Jele u drugom planu koja promatra prizor.

4.4.4.3.3 *Marko kraljević i Musa Kesedžija*

Stihovi koji opisuju prizor glase: »Namjeri se junak na junaka, Deli Musa na kraljevića Marka, Nit može da obori Marka, nit se može Musa oboriti.«⁷⁵³ Rački je na slici (kat. 257) u simetričnoj kompoziciji kontrastirao akciju Markovu, reakciji Musinoj. U drugome su planu dva konja, bijeli Markov i crni Musin. Likovna kompozicija ima karakteristike narodne pjesme: kontrast i antitezu te maksimalnu simplifikaciju putem arhaičnih gotovo primitivnih oblikovnih karakteristika.

4.4.4.3.4 *Turci u Marka na slavi*

Stihovi koji opisuju prizor glase: »Majka vadi dojke iz njedara: ne ubila t' rana materina! Nemoj danas krvi učiniti, Danas ti je krsno ime krasno: Tko ti danas u dvorove dodje, napoj žedna narani gladna.«⁷⁵⁴ Slika (kat. 254) prikazuje grupni prizor slave s mnoštvom figura. Nizak prostor interijera naznačen je simetrijom greda na stropu. U prvom je planu majka koja je razgrnula košulju i Marko koji se klanja pokorivši se njenoj želji. S lijeve strane tipska je figura slijepog guslara, a iza njega Markova zaručnica Jela. Kontrasti vertikalna stojećih figura i horizontalne dispozicije stola s gostima ostvarit će jednostavnu retoriku prizora.

4.4.4.3.5 *Marko kaže na komu je carstvo*

Stihovi koji ilustriraju sliku glase: »Knjiga kaže na Urošu carstvo, od oca je ostalo sinu, djetetu je od koljena carstvo, njemu carstvo care naručio, Na samrti kad je počinuo.«⁷⁵⁵ Na slici (kat. 258) je prikazan Marko leđima okrenut uzdignutih ruku u retoričkoj gesti kojom zaustavlja vojsku. S njegove lijeve strane Uroš, s desne Vukašin, Uglješa i Gojko. Desna grupa smrknuto sluša, dok Uroš ponosno u svečanoj odori dostojanstveno sluša odluku. Iza njega skupina je pravoslavnih otaca. Marko stoji na kamenom zidu. Do njega su *knjige starostavne*.

⁷⁵³ isto, str. 10.

⁷⁵⁴ isto, str.12.

⁷⁵⁵ isto, str.16.

4.4.4.3.6 Ljubo Babić *Ženidba Kraljevića Marka* i Tomislav Krizman *Kraljević Marko i vila Raviojla*

Uz Mirka Račkog dvije epizode iz Vidovdanskog ciklusa oslikali su Ljubo Babić i Tomislav Krizman. Babićev prikaz *Ženidbe Kraljevića Marka* (kat. 37) opisan je stihovima »Digoše se kićeni svatovi; Putovati uz polje bugarsko«. Prikazana je složena dinamika kolone u kretanju s lijeva na desno. Uz pješake, tu su i konjanici te mlada. Orijentalni akcesorij opanaka, narodnih nošnji, fesova i tipskih fizionomija linearno je oblikovan secesijskom morfologijom. Površina je tretirana iskričavim potezima koji će centrifugalnim rasporedom oblikovati volumene. Matoš će figuru dužda od Mletaka okarakterizirati komičnom, poput »parodije latinske mekoputnosti u Gorskom vijencu ili Ljubišinu Vuku Dojčeviću.«⁷⁵⁶

Tomislavu Krizmanu pripao je prizor *Kraljevića Marka i vile Raviojle* (kat. 212).

Stihovi koji opisuju prizor glase: »Rasrdi se vila Raviojila, Pak odskoči u Miroč planinu, Zape luka u dve bele strele, Jedna ud'ri u grlo Miloša, Druga ud'ri u srce junačko.«⁷⁵⁷ Prizor je Krizman smjestio u šumski pejzaž u kojem su dva konjanika: Marko i Miloš u prvom planu. Vila Raviojla napela je luk i lebdi u šumarku. Svi su likovi vidljivi s leđa. O slici će Matoš zapisati: »Veliki paneau Marko Kraljević i Vila je ovo: dva pincgauera sjajno nacrtana sa golim junacima u Rubens-Stuckovoj maniri. Šuma, tiha šuma sa deblima, golim deblima u Böcklinovu štimungu. Na grani vila, vrlo naivno kao kod Burne-Jonesa a da bude ta preraphaelitska naivnost to veća, ispod vile, kao u pravom naivnom paradizu, životinje bez ljudskog straha: vjeverica, pa ptica – pernato biće između češljugara i papige. A iznad svega toga poznato Krizmanovo modro nebo sa vječnim pojasom od duge na mirnom horizontu. Pet raznih stilova na jednoj slici! «⁷⁵⁸

4.4.5 Simbolizam *Medulićevaca* i njegova razlika naspram simbolizma Zagrebačke šarene škole

Povezanost slikarskog sadržaja s književnošću u ciklusu slika ostvarenom na izložbi *Medulića* indicirat će poveznicu sa simbolizmom. Konkretno stihove usmene narodne pjesme slikari će prikazati na dvodimenzionalnoj plohi držeći se striktno teksta bez vlastite reinterpretacije sadržaja, koja je bila prisutna u dosadašnjim transpozicijama književnosti u slikarstvo kakvu smo primjerice mogli naći u Čikoševu parafraziranju Goethea ili Račkijevom ilustriranju Danteove *Božanstvene komedije*. U slikarskim djelima nastalima na temelju Vidovdanskog

⁷⁵⁶ Antun Gustav Matoš, »O izložbi Medulića«, str. 97.

⁷⁵⁷ isto, str.18.

⁷⁵⁸ Antun Gustav Matoš, »O izložbi Medulića«, str. 92.

eposa, tj. konkretnih epizoda s Kraljevićem Markom u glavnoj ulozi, imaginativnost umjetnika izražena je jedino u kombiniranju slikarskih sredstava, međutim osobni će umjetnikov doživljaj u imaginaciji prerađenog sadržaja izostati. Način transkribiranja nalik je postupku djeteta kada slika odslušanu priču. Ta će svjesna simplifikacija biti slikarski ekvivalent usmenoj narodnoj predaji, njenoj jednostavnoj retorici sa stilskim izražajnim sredstvima baziranim na kontrastu, antitezi, gradaciji i naposljetku hiperboli. Individualan doživljaj podređen je mentalitetu naroda i mase i to je ono što će ova djela stubokom razlikovati od onih nastalih u okviru simbolizma Zagrebačke šarene škole. Slikarstvo *Medulićevaca* razlikovati će se i od historijskog slikarstva nastalog u Hrvatskoj u okviru nacionalnog romantizma u koji ulaze radovi Ivekovića, Medovića ili Čikoša. Ideologija jugoslavenskog nacionalizma (koji u svojim tekstovima grade Vojnović, Marjanović, Meštrović, Nazor i Čerina, mladi Ujević...) potiskuje hrvatski nacionalni program (Markovića, Kršnjavog ili Matoša). Program starije generacije vezan uz umjetnost u službi nacionalnog identiteta baratao će kolektivitetom kulturne zajednice i metaforom patriotizma (u vidu personifikacije zemlje kao lijepe djevojke primjerice) i tisućljetnom kulturom, dok će se jugoslavenski temeljiti na ideji rase i metonimične reprezentacije zemlje i materinstva. Zoran Kravar će u tekstu *Ideologem nacionalnoga srednjovjekovlja u Nazorovim Hrvatskim kraljevima* uočiti distinkciju dvaju ideologija: »Dvije ideologije imale su nejednake političke ciljeve, a temeljile su se na različitim filozofijama čovjeka, povijesti i društva: hrvatski je program društvenu podlogu svoje utopije nalazio u samoosviještenim kolektivitetima poput nacije ili kulturne zajednice (usp. ideologem *tisućljetne kulture*), a jugoslavenski je radije baratao idejom rase (*jugoslavenska rasa*) i njezinim metonimičkim reprezentacijama (krv, zemlja, materinstvo); hrvatski se zasnivao na reinterpretaciji historiografskih spoznaja, a jugoslavenski je bio izazovno iracionalan, često zaodjeven u jezik eshatologije i mita. Poentirano rečeno, prijelaz s hrvatskog nacionalizma na jugoslavenski – ukoliko se odvijao kroz književnost i poeziju – značio je pomak od književnog historicizma prema poetici umjetnih svjetova.«⁷⁵⁹

Posvećeno Kosovo poistovjećeno je s političkom neslobodom nacionalnih entiteta u okviru Austro-Ugarske monarhije, a revizijom će se Kosovske bitke iz 1389. godine na simboličan način otvoriti put zajedničkoj državi južnoslavenskih naroda. Najveći osporavatelj Meštrovićeva Vidovdanskog ciklusa bio je Krleža. Umjetnike i književnike okupljene oko tog

⁷⁵⁹ Zoran Kravar, »Ideologem nacionalnoga srednjovjekovlja u Nazorovim Hrvatskim kraljevima«, u: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, Zagreb: Matica hrvatska, 2001., str. 165.

programa nazivao je »čudnom estetskom sektom«, dok je Meštroviću spočitavao plagiranje Metznerove i Bourdellove morfologije. I dok su drugi u novoj estetici Meštrovićeva hrama i pripadajuće mu opreme vidjeli »patos, melankoliju, emfazu bola, grčeviti zamah, volju za rasnom pobjedom, arhaizirane ilirske praslavenske tipove, rasnu dinamiku, duboku bol nad vjekovnim porazima, vjeru u nacionalno uskrsnuće, rasnu genijalnu inspiraciju, prkos potlačene južnoslavenske rase obasjane Lazarskim imbusom«, Krleža se s »kosovskim mlijekom kosovske udovice« nije mogao posvetiti jer ga »mi Zagorci nismo sisali«.⁷⁶⁰

Meštrovićevo će se kiparstvo uspoređivati s opusom njemačkog kipara Franza Metznera (1870. – 1919.), dok će se monumentalno slikarstvo često komparirati s austrijskim slikarom Rudolfom Jettmarom. U vrijeme nastanka slika Kosovskoga ciklusa Rački se već neko vrijeme nalazi u Münchenu. Utjecaj Rudolfa Jettmara bit će evidentan u ilustracijama Danteovog spjeva, dok je utjecaj njemačkih autora poput Hansa von Maréesa već spomenut u kontekstu radova u Velikoj čitaonici Kraljevske sveučilišne knjižnice koju će raditi nekoliko godina kasnije. Međutim u ciklusu nastalom za izložbu *Nejunačkom vremenu uprkos* kada su umjetnici nastojali načiniti reviziju dosadašnjih umjetničkih postulata te iznaći nov likovni jezik, smatram da se Mirko Rački vratio korijenima europskog slikarstva zapadnoeuropske tradicije i to na primjerima fresaka talijanskih umjetnika *quattrocenta*. Linearnost njegovih prikaza, osobito u likovima konja svedena je na elementarnost i čistoću slikarstva Paola Uccella i Piera della Francesce, Benozza Gozzolija i Gentilea Da Fabriana. Plohe na slikama Račkoga od kojih gradi volumene djeluju kao kartonski klišeji za fresko slikarstvo te je uporište u talijanskoj ranoj renesansi kao razdoblju procvata klasične fresko tehnike koja će u sebi objedinjavati slikarske i skulptorske elemente. Na žalost, živi kolorit o kojem čitamo u opisima djela danas nismo u mogućnosti vidjeti pa ćemo ga teško povezati s ekvivalentom na ranorenesansnim talijanskim freskama. Krleža je točno detektirao bečke elemente u Meštrovićevu slikarstvu, no čini se da element Ferdinanda Andria ili Rudolfa Jettmara u slikarstvu ove izdvojene epizode sa snažnom ideološkom podlogom u Račkoga (evidentiran u tekstovima Jelene Uskoković) nije jedini utjecaj. Osam godina koliko je prošlo od izložbe s Beethovenom u središtu bilo je mnogo, Rački koji je radom na ilustracijama za Dantea iznimno dobro upoznao talijansku kulturu, koji će naposljetku provesti određeni period u Mlecima kada navodi i prema uputama Kršnjavoga obilazi sve ključne topose renesansne umjetnosti – napajao se u promišljanju i osmišljavanju oblikovnih karakteristika novoga

⁷⁶⁰ Miroslav Krleža, »Davni Dani, Zapisi 1914. – 1921.«, u: *Sabrana djela*, Zagreb: Zora, 1956., str. 132 -135. citirano prema: Jelena Uskoković, »Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački«, u: *Život umjetnosti*, Zagreb, 29-30(1980), str. 14.-15.

ciklusa davnim i u tradiciju duboko ukorijenjenim, ali od iste tradicije zapostavljenim talijanskim slikarstvom *prije Rafaela*.⁷⁶¹ Poveznicu s engleskim Predrafaelitima (Burne-Jonesom) uočio je pri interpretaciji Krizmanove slike već Matoš.⁷⁶²

Slavenski narodi južne Europe imali su potrebu za zajedničkim identitetom u multietničkome Austro-Ugarskome carstvu. Strategija simbolizma efektivna je u promociji nacionalnog identiteta, jer apelira na emocije radije nego na intelekt. Brojni primjeri iz zemalja u sastavu Austro-Ugarske monarhije i zemalja koje se bore za vlastiti suverenitet to potvrđuju. Kulturno djelo češkog simbolizma Karela Maška *Libuse* (1893.), norveško djelo *Pametna ptica* Gerharda Munthea iz 1893., *Proljeće* poljskog umjetnika Wojciech Weissa ili *Melankolija* Jaceka Malczewskog (1890. – 1894.) koristit će deskriptivnost legende i nacionalnog mita za proklamiranje nacionalnih političkih ideja i autonomije vlastite zemlje. Ferdinand Hodler, kojeg često spominju u kontekstu *Medulića* svojim je slikarstvom nastojao proniknuti jedinstveni identitet Švicarske, države jakih regionalnih identiteta, ali slabije naglašenog kolektivnog. Osnivanjem Komisije za lijepu umjetnost 1887. godine umjetnici su nastojali stvoriti umjetnost koja će izraziti švicarski karakter. Izdvojene karakteristike poput: zdravlja, jednostavnosti, iskrenosti, reda i snage inspirirale su Hodlera u osmišljavanju karakteristične motivike. Njegova teorija *paralelizma* (repetitivna sinusoida linije i manirirana simetrija geste) kao uputa umjetnicima u otkrivanju i reprezentaciji nacionalne umjetnosti⁷⁶³ aludirat će na karakterističnu geomorfologiju švicarskog planinskog pejzaža. Hodler će se posvetiti ruralnoj motivici seljaka i planinskom krajoliku a naslikat će i legendu o švicarskom narodnom junaku Wilhelmu Tellu. Simbolizam južnoslavenskog mitologema reflektirat će također jednake nacionalne strategije, u kasnijim djelima Rački, Kljaković i Babić stvarat će pod snažnim utjecajem Hodlera, no u korijenu naše umjetnosti južnoslavenskog političkog predznaka bit će njemačka strategija i njeno filozofsko polazište ukorijenjeno je u Nietzscheovoj koncepciji nadčovjeka. Kraljević Marko slavenski je ideal *ničeanske* koncepcije.⁷⁶⁴

⁷⁶¹ Poveznica sa estetskom strategijom Predrafaelita je očigledna čak i u naslovljavanju slika. Predrafaeliti će svojim djelima baš kao i Rački davati imena iz legendi i lokalnih pučkih predaja. Inspirirat će se srednjovjekovnim kultovima i pučkim predajama što je opet poveznica sa *Medulićem*. Oblikovno ove dvije pojave nemaju veze, ali koristeći iste strategije postaju lokalne varijante globalne pojave.

⁷⁶² Antun Gustav Matoš, »O izložbi Medulića«, str. 97

⁷⁶³ Proklamirana na predavanju pod naslovom „Misija umjetnika“

⁷⁶⁴ Temu povezanosti umjetnosti i nacionalnog identiteta u u hrvatskoj modernoj umjetnosti obradio je na cjelovit način Petar Prelog u knjizi *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2018.

4.4.6 Međunarodna izložba, Padiglione delle belle Arti del Regno di Serbia, Rim, 1911.

Izložba je organizirana u povodu 50. obljetnice ujedinjenja Italije.⁷⁶⁵ Hrvatski su umjetnici izlagali zajedno sa srpskima u Srpskom paviljonu koji je nosio ime po hrvatskom umjetniku Ivanu Meštroviću. Okupljeni oko Meštrovićeva opusa svoje su slike izložili: Ljubo Babić, Tomislav Krizman, Mirko Rački, Vladimir Becić, Zoe Borelli, Ante Katunarić, Jozo Kljaković, Josip Lalić, Miho Marinković i Virgil Meneghello-Dinčić. Zalažući se bez uspjeha za vlastiti paviljon, odvojen iz austrougarske selekcije, hrvatski će umjetnici izlagati u Srpskom paviljonu.

Djela izložena na izložbi *Nejunačkom vremenu uprkos* uglavnom će se naći i na izložbi u Rimu. Rački će izložiti ulja na platnu *Grad Dis*,⁷⁶⁶ *Minosa (Paolo i Francesca)*, *Harona (Prijelaz preko Aheronta)* i *Krvavu rijeku* te ilustracije za Dantea (24 komada kako stoji u katalogu), dok će Kljaković izložiti sliku *Adam i Eva* i *Muški akt*. Katunarić će se predstaviti s dvije *Marine*, Krizman će još izložiti i grafički ciklus iz Bosne i Hercegovine. Na izložbi nije izlagao Emanuel Vidović.

4.4.7 Izložba Hrvatskog društva umjetnosti 1911. godine, Umjetnički paviljon, Zagreb

Na izložbi Hrvatskog društva umjetnosti u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu Ferdo Kovačević izložit će: *U predvečerje*, *Proljeće I.*, *Proljeće II.*, *Bura*, *Jutro na Orljavi*, *Motiv s Orljave*, *Sava*. Iveković će izložiti: *Vivat Rex*. Branko Šenoa krajolike: *Zimsko jutro*, *Predvečerje*, *U zatišju*, a Nasta Rojc uz ostala djela izložit će djelo *Putnik*.

Kovačevićeva djela stilski će se kretati od *Stimmungsimpresionizma* do poetskog realizma. Ova će druga struja prevladati na koloristički egzaltiranijim sutonima, svitanjima (*U predvečerje*, *Jutro na Orljavi*), a posebnu će atmosferu melankolije dobiti Kovačević slikanjem naplavljenih obala Save u kasnu jesen ili zimskim pejzažima riječnog krajolika s vrbama ili brijestovima što poput zarobljenih ljudi vire iz snijega. Nasta Rojc djelom *Putnik* ostvarit će zrelo simbolističko djelo na tragu inovativnih strategija novih umjetničkih strujanja.

⁷⁶⁵ Izbor iz bibliografije: Antun Gustav Matoš (Stekliš), »Umjetnička izložba«, u: *Hrvatska sloboda*, Zagreb, 4(1911.), str. 3.; Mirko Deanović, »Naša umjetnost u Rimu«, u: *Jug*, Split, 1(1911.), str. 136 – 139.; Antun Gustav Matoš, »Naši umjetnici u Rimu«, u: *Savremenik*, 6 (1911.), str. 243. – 248.

⁷⁶⁶ Postoje dvije verzije ove slike koje se nalaze u fundusu Moderne galerija, Zagreb i u obitelji Benešić u Iloku

4.4.8 Četvrta jugoslavenska izložba, Beograd, 1912.

Na izložbi će zajedno izložiti umjetnici sekcije *Lade* i *Medulića*. Unutar *Lade* svojevrstu svježinu iskazivat će svojim alegorijama Auer (*Arahne, Ljubav*)⁷⁶⁷ kao i krajolicima Kovačević (*Savski rukav, Pozna jesen*),⁷⁶⁸ a prilog trajanju simbolizma dat će i Gabrijel Jurkić. Članovi *Medulića*: Vidović, Babić, Becić, Borelli, Katunarić, Kljaković, Krizman i Rački izložit će uglavnom poznata djela osim *Salome* (Ljubo Babić) te *Tuga* i *Mistika* (Vidović). Kljaković će izložiti *Evu*, izvrsni portret *Boška Jugovića* i *Tri Marije* kompoziciju koju će kasnije replicirati na freski u sklopu grobnice obitelji Gmajner na Mirogoju u Arkadama.

4.4.9 Exposition d'Artistes Yugoslaves en Suisse, Ženeva, Athnénée, Salle Jules Crosnier, 1918.

Tijekom Prvog svjetskog rata u neutralnu Švicarsku sklonit će se nekolicina hrvatskih umjetnika koji će po završetku rata prirediti posljednju izložbu koja će predstaviti djela relevantna za razvoj simbolizma. U Ženevi se uz Kljakovića i Račkoga nalaze i drugi umjetnici koji priređuju Jugoslavensku izložbu.⁷⁶⁹ Predgovor za izložbu potpisuje John Pisteur. Palais de l'Athénée je bio prostor Društva umjetnosti, kojeg su 1863. sagradili bankar Jean-Gabriel Eynard i njegova supruga Anna Eynard-Lullin pored vlastitog doma, palače Eynard. Arhitekti ove reprezentativne povijesne građevine su Gabriel Diodati i Charles Schaeck. Smještena je u srcu Ženeve. Slikarstvo Račkoga i Kljakovića razvija se pod snažnim utjecajem slikarstva švicarskog umjetnika Ferdinanda Hodlera. Kljaković će izložiti osam djela: *Les Fleurs Du Mal, Pastira, Adam i Eva, Vila Raviojla, Le Marche d'Esclaves, Salome, Karađorđe, Boško Jugović*⁷⁷⁰ te ilustracije za Mažuranićev spjev *Smrt Smail Age Čengića*. Uz evidentan Hodlerov utjecaj uočiti ćemo i odjeke poetike Gustava Klimta i morfologije Ivana Meštrovića. Simbolističku motiviku vezanu uz slavensku narodnu pjesmu proširit će arhaičnim motivima iz povijesti Dalmacije, a poput Meštrovića u to vrijeme, vratit će se i biblijskom tekstu. U djelu *Saloma* (kat. 168) i *Pastir s preslicom* (kat. 174) Kljaković će ostvariti autohtonu varijantu simbolizma na samom izmaku epohe u kojoj je ovaj pravac

⁷⁶⁷ *Arahne*, Zagreb, privatno vlasništvo; *Ljubav*, Zagreb, Moderna galerija, Zagreb

⁷⁶⁸ *Kasna jesen*, inž. Lovro Došen, Zagreb; *Savski rukav*, Vera Kružić Uchytel, *Ferdo Kovačević. Počeci modernog hrvatskog pejzažnog slikarstva*, Zagreb: DPUH SR Hrvatske, 1986., str. 112.

⁷⁶⁹ *Exposition des peintres yougoslaves*, Athenee Salle Jules Crosnier, Geneve.

⁷⁷⁰ *Saloma i Vila Raviojla*, reprodukcija u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU, *Le Marche d'Esclaves*, privatno vlasništvo, Zagreb; *Adam i Eva*, privatno vlasništvo, Švicarska; *Pastir*, Muzeji i galerije Ivana Meštrovića, Split, Zagreb / Atelijer Meštrović, Zagreb

prevladavao. *Pastirom* će direktno implicirati Klimtov utjecaj u kvadratnom formatu i tipičnom motivu brezinih stabala rezanih ispod krošnje kadrom. U maniri Klimta Kljaković će iste godine ostvariti i *Navještenje* (kat. 178), sliku sasvim secesijske morfologije. Slikanjem povijesnih motiva poput robinja ili senjskih uskoka Kljaković će graditi specifičnu simboliku vlastitog (dalmatinskog i hrvatskog) nacionalnog identiteta.

*Otimali su nam gradove i zemlju, otimali ljude i na galije zakivali, otimali djevojke i Saracenima prodavali. Slali svoje žbire i providure da nas istrijebe. Udruživali se sa svakim protiv nas, a cijelom svijetu dokazivali da ne postojimo mi. Hiljadu i trista godina mi živimo na tome moru. Hiljadu i trista godina mi branimo to more. Koliko puta sam ja kao dječak slušao, za velikih oluja i uragana, stojeći na obali morskoj, škripanje starih hrvatskih lađa na dnu morskom i uzdisaje naših okovanih veslača na galijama mletačkim. Slušao plač djevojaka naših, koje su Mlečani preko mora odveli.*⁷⁷¹

Mirko Rački izložit će djela: *Sijači, Ples, Čekanje, Klanjanje, Majka Jugovića, Raspeće, Djevojka, Paćenici, Pokolj nevinih, Večer u Kosovu, Seljakinja* još nekoliko pejzaža i portreta. Kad se Rački nakon izbijanja Prvog svjetskog rata našao u Ženevi nastavio je sa slikanjem motiva narodnih pjesama. Od izložaba što su pri kraju rata organizirane za jugoslavenske umjetnike (Lyon, London, Pariz, Brighton) sačuvani su katalozi koji navode djela *Kosovka djevojka, Miloš Obilić, Devet Jugovića, Bitka na Kosovu*. Taj je korpus djela ostao izvan naše zemlje te ga je djelomice Rački izložio na izložbi u Umjetničkom paviljonu 1921. godine. Osim malobrojnih reprodukcija traganje i identifikaciju djela otežava i naknadna intervencija umjetnika. Generalna je karakteristika djela Račkoga iz tog perioda tvrda *hodlerovska* modelacija kojoj će Rački dati vlastiti oblik i sadržaj.

4.4.10 Zaključak prethodnih razmatranja

Izložbe obrađene u ovom poglavlju počevši s Prvom dalmatinskom umjetničkom izložbom 1908. godine u Splitu šire radijus modernih strujanja sa sjevera Banske Hrvatske na jug Dalmacije, iz Zagreba u Split. Istodobno, dalmatinski umjetnici postaju protagonisti zbivanja, ali i inicijatori promjene poetike koja će oblikovati likovna djela. Različite će poetičke premise oblikovati radove koji će često na izložbama djelovati poput umjetničkih *protusvijetova*. Na neki će se način odvojiti dvije generacije, starih i mladih. Povezivat će ih pasatizam. Rekreaciju antičkoga svijeta klasične starine aktualnu u Zagrebačkoj šarenoj školi

⁷⁷¹ Jozo Kljaković, *U suvremenom kaosu*, 1952.

koja je izniknula na zasadama historijskog idealizma u slikarstvu zamijenit će rekreacija nacionalne legende i prošlosti junačkoga doba srednjega vijeka, koja će svoje uporište naći u narodnoj pjesmi i djelomice slavenskoj mitologiji. Sukladno s promjenom poetike dogodit će se i oblikovna transformacija na slici. Tankoćutni će hibridni oblici i koloristički rafinman prve faze biti zamijenjen robustnijom morfologijom, energičnijom konturom i kolorističkom elementarnošću. Ta će se dihotomija najviše osjećati u prikazu čovjeka (krhkog i refleksivnog) na portretima prve faze koji će se razlikovati od titanske morfologije uskoka, pastira ili protagonista kosovskoga ciklusa. Kontinuitet razvoja jednog te istog pravca održat će se u krajobraznom slikarstvu kojeg se osnova ugodajnog dojma neće mijenjati od Medovića, Crnčića i Kovačevića sve do Vidovića, Šenoa, Rojc i Krizmana. Uočit ćemo doduše sve veće zanemarivanje mimetičke funkcije te inzistiranje na ugodaju koji postaje osnovnom temom slike. Neke su slikarske vrste potpuno istisnute; poput portreta koji gubi svoju funkciju u izložbenim prostorima ili alegorije koju će u tom periodu učestalo slikati Ivan Tišov. Ključni protagonisti posljednje etape razvoja hrvatskoga simbolizma i nositelji promjene jesu Mirko Rački, Tomislav Krizman te Jozo Kljaković i Ljubo Babić, ponekim svojim prilogom i Jerolim Miše (*Strast*, 1915). Poveznice prve i posljednje grupacije koja će prakticirati simbolistički pristup slikarskome djelu su opusi Mirka Račkog i Emanuela Vidovića te djelomice Tomislava Krizmana koji će u kratkom periodu svoga djelovanja imati elemente obaju pristupa te ih integrirati u suveren izraz simboličke reprezentacije.

Valja naglasiti da je promjena oblikovnog sistema i poetičkoga sustava došla kao posljedica društvenih zbivanja vezanih uz krizu Monarhije na izdisaju, sve veće potrebe za iskazivanjem nacionalnog identiteta narodnih entiteta unutar Monarhije, restrukturiranja društvenih slojeva gdje sve veću ulogu ima ne samo građanstvo, već i radnička klasa. Ionako rijetka i skromna potpora te narudžbe građanskog, financijski oslabljenog sloja postepeno će izostati. Jednako tako početak će i problemi s angažmanom umjetnika na poslovima oslikavanja javnih interijera koji jednostavno više ne prakticiraju historicističku raskoš, a što će se najviše osjetiti u nasilnoj aplikaciji alegorijskih kompozicija u prostoru Velike čitaonice i aule Kraljevske sveučilišne knjižnice u Zagrebu, posljednjem velikom zajedničkom pothvatu oslikavanja interijera prve i druge generacije umjetnika moderne. Sukob na relaciji društvo *Medulić* – Društvo umjetnosti u smislu zanemarenih Dalmatinaca i povlaštenih kontinentalnih umjetnika preslikat će se u sve infrastrukturne segmente likovnoga života od atelijera do zapošljavanja na Kraljevskoj višoj školi za umjetnost i umjetni obrt. Nesmiljena promjena odrazit će se na opuse starije generacije koja neće biti u mogućnosti pratiti promjene na umjetničkom polju dok će entuzijazam iznikao na izložbama *Medulića* koji će kulminirati na izložbi *Nejunačkom*

vremenu uprkos biti ubrzo kompromitiran političkim kontekstom izlaganja u srpskom paviljonu, gdje hrvatski umjetnici koji su participirali nisu ostvarili željeni kredibilitet niti se etablirali vlastitim nacionalnim identitetom, što će postati nevažnim ubrzo po izbijanju velikog ratnog sukoba kada će se umjetnici druge moderne poput Kljakovića ili Račkoga naći izvan matične sredine te će egzistencijalna pitanja o čovjekovu životu zamijeniti borba za vlastitu egzistenciju *u suvremenom kaosu*.⁷⁷²

⁷⁷² Prema naslovu istoimenog autobiografskog romana *U suvremenom kaosu* Joze Kljakovića iz 1952. godine.

5. TEME I MOTIVI U SLIKARSTVU HRVATSKOG SIMBOLIZMA

5.1 Uvod

Nakon kronološke determinacije pojave simbolizma u okviru izložaba koje je organiziralo Društvo umjetnosti, Društvo hrvatskih umjetnika, savez *Lade* i društvo *Medulić*, kao i identifikacije simbolizma unutar opusa hrvatskih umjetnika te elaboracije razvoja pravca potrebno je načiniti rezime pravca unutar hrvatske umjetnosti, odrediti protagoniste i ključne tematske okosnice, kao i motivske sklopove kako bismo determinirali *tijelo* pravca i načina njegove afirmacije u hrvatskoj umjetnosti. Unutar hrvatskog simbolizma javljaju se specifične tematske grupacije koje možemo svrstati u nekoliko cjelina: alegorijsko-arkadijske teme, portreti refleksivnog i introspektivnog karaktera, kao i međusobno portretiranje umjetnika u atelijerima, zatim ugođajni krajolici kao portreti duše, tema žene i akta od *femme fragile* do *femme fatale*, teme u suglasju s književnosti, eshatološke teme – teme o smrti i prolaznosti.

Simbolizam se formirao u opusima hrvatskih slikara prve generacije hrvatskih modernista (Bukovac i njegov krug), druge (Vidović, Rački, Krizman) pa i ranim opusima treće (Kljaković, Babić, Miše). Tako njegov razvoj možemo pratiti od zrelog Bukovčava stvaralaštva te ranih opusa Čikoša, Tišova, Auera, Alexandera, Melkusa, Emanuela Vidovića, a začetke idejnog promišljanja slike na tragu simbolizma naći ćemo već u djelima Nikole Mašića te ponekom djelu Otona Ivekovića. Drugoj će generaciji umjetnika pripadati oni rođeni krajem sedmog desetljeća poput Mirka Račkog i početkom osamdesetih godina poput Tomislava Krizmana, Marka Rašice, Angela Uvodića, Ante Katunarića. Trećoj će generaciji pripadati oni rođeni krajem osmog desetljeća i početkom devetog desetljeća poput: Jozе Kljakovića i Ljube Babića (1890. – 1974.) i Jerolima Miše (1890. – 1970.).

5.2 Alegorijsko – arkadijski motivski sklop antičkih motiva

Simbolizam se u hrvatskom slikarstvu generira iz alegorijskih tema. Bukovčeve alegorije *Gundulićevog sna* i *Dubravke* osmišljene su kao niz ulančanih metafora koje simboliziraju veličinu, snagu i tradiciju hrvatske kulture. Bukovac će u vidu alegorija personificirati i

godišnja doba te će za interijer Pongračeve vile u Visokoj ulici u Zagrebu napraviti slike *Proljeća* i *Ljeta* koje će personificirati u likovima lijepih ženskih aktova; mlađa djevojka simbolizirat će Proljeće, dok će raskoš putenog akta simbolizirati *Ljeto*. Možda najuspješnija Bukovčeva alegorija jest ona *Pet ćutila*, ostvarena u vremenu intenzivnog društvenog života u Zagrebu. Za vlastitu kuću i atelijer ostvarit će velike alegorijske *supraportre* na kojima će u većoj mjeri koristiti motive simbolizma. To su djela nazvana prema različitim slikarskim žanrovima koji su personificirani mladim muškarcem u okruženju adekvatnog *akcesorija* koji će predstaviti alegorijsko, ratno i egipatsko / mistično slikarstvo i kiparstvo. Primijenimo li književnu teoriju na simbolističku poetiku te promatramo li alegoriju kao ulančanu metaforu, a metaforu kao složeniju simboliku u alegorizaciji hrvatskoga slikarstva, tražit ćemo začetke simbolističkog promišljanja. Ivan Tišov bit će značajnijim predstavnikom, a taj će umjetnički žanr prakticirati tijekom cijeloga stvaralaštva, no osobito u drugom desetljeću 20. stoljeća kada ostvaruje niz mitoloških scena u alegorijskoj formi. Njegovu sklonost velikim formama odredit će angažman na oslikavanju zidova javnih kulturnih građevina u Zagrebu. U svrhu dekoriranja interijera nastaju alegorije *Bogoštovlja*, *Nastave*, *Znanosti* i *Umjetnosti* na stropu Zlatne dvorane, alegorija u *Slavu Lisinskog*⁷⁷³ za potrebe uređenja Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu,⁷⁷⁴ *Slavlja hrvatske kazališne umjetnosti* i kompozicija *Ulaz hrvatske drame u novo kazalište*, *Dubravka* i *Porin* za strop Hrvatskog narodnog kazališta. Alegorija će ostati Tišovljev žanr i tijekom drugog desetljeća te će ovaj umjetnik ostati nepromijenjen i u vremenu kada našu umjetnost osvaja *medulićevska* poetika. Na izložbama Društva umjetnosti izlagat će monumentalne kompozicije arkadijske bukolike poput *Parisovog suda*, 1916. ili slike *Dodole* 1910 godine. U manjem formatu ostvarit će ipak najznačajnije djelo ovoga žanra *Muziku* koja će sinestetičkim ugođajem imati odlike esteticističkog preteksta hrvatskom simbolizmu. Tišovu sličan u promišljanju alegorijskog sadržaja bit će Robert Auer, čija je intencija baš kao u Tišova bila etablirati se kao slikar za ispune niša i zidova interijera palača i vila u formiranju zagrebačke privredne elite, po uzoru na Makarta i *Künstler - Compagnie* Gustava i Ernsta Klimta te Franza Matscha na bečkome Ringu. Njegova će djela *Alegorijski triptih*, oko 1905. (kat. 28), *Kraljica ruža*, 1902. (kat. 25), *Vrijeme (Sad je hora)* 1926. (kat. 36), *Ljubav*, 1912. (kat. 30), *Iskušanje sv. Antuna*, 1917. (kat. 35), *Vizija oko jedne simfonije*, 1933. ostati najtrajnije reverberacije Klimtove rane ikonografije i estetike *ringstrasseovske ere* u Hrvatskoj. *Alegorijom Medicine*, 1914. (kat. 33. i 34) u akvarelu i nešto ranijoj velikoj uljnoj varijanti parafrazirat će Klimtove Fakultetske slike potvrdivši snažan utjecaj toga

⁷⁷³ Crno-bijela fotografija čuva se u arhivu Instituta za povijest umjetnosti

⁷⁷⁴ Reprodukcijska slika objavljena je u časopisu *Riječ*, 1927. godine

slikarstva na formiranje vlastite poetike, ali i kreiranje poetike slikarskih strujanja prvoga desetljeća u Hrvatskoj. Robert Auer bit će prvi zagrebački slikar koji će u Zagreb unijeti dah bečke secesije i simbolizma koji iz nje izvire, a sukladno izvorištu akreditirat će se do kraja svoga stvaralaštva majstorskom izvedbom kojom će se kretati uvijek u okvirima akademske formalne estetike. Tako će njegova već odavno nadidena manira alegorije u dvadesetim pa čak i tridesetim godinama kvalitetom slikanoga materijala iskakati iz ostatka likovne produkcije. Čvrstoća kompozicije u složenim preklapanjima tijela, virtuozičnost u ostvarivanju finesa plastičkih formi ženskoga tijela, raskošna koloristička dispozicija i hrabrost u biranju svijetlih boja i žarkih tonaliteta, ali ne bez ukusa i mjere, ostat će trajnom odlikom alegorijskih kompozicija ovog umjetnika. Ipak, najuspješniji će alegorijski prizor u duhu simbolizma ostvariti Oskar Artur Alexander monumentalnim djelom *Disharmonija života* (kat. 16). Djelo će i sadržajno i formalno korespondirati sa simbolizmom kakvog je Alexander prakticirao i razvijao još od devedesetih godina 19. stoljeća. U tom će smislu slikarstvo ovog umjetnika biti aktualnije od većine suvremenika, baštineći simbolistička strujanja iz europskih matica Pariza i Beča.

5.3 Alegorije antičkog žanra

Posebnu skupinu unutar alegorijskih tema čine djela inspirirana antičkim svijetom Grčke i Rima.⁷⁷⁵ Antički će žanr u hrvatskom slikarstvu popularizirati Bukovac *Mladom patricijkom* izloženom na Salonu u Parizu 1890. godine te ovjenčanom brončanom medaljom.⁷⁷⁶ Sliku je mladi laureat poslao biskupu Josipu Jurju Strossmayeru smatrajući je svojim najuspjelijim ostvarenjem.⁷⁷⁷ Izložena je 1891. godine u Zagrebu, a oduševljenje tadašnje publike prenose mnoge dnevne novine.⁷⁷⁸ Bukovac je načinio repliku ovog djela prema želji privatnog naručitelja, no u slobodnijoj verziji koju je Kružić Uchytal katalogizirala kao *Patricijka B.*⁷⁷⁹ Uz spomenuta dva djela Bukovac se više puta vraćao ovoj temi⁷⁸⁰ koju će varirati u detaljima

⁷⁷⁵ Recepcijom antičke umjetnosti u slikarstvu bečke moderne bavila se izložba *Klimt und Antke. Erotische Begegnungen* (Belvedere, Beč, 23. 6. – 8. 10. 2017.). Autori izložbe: Stela Rollig i Tobias G. Natter.

⁷⁷⁶ *Salon de 1890.*, Pariz, 1890., str. 32.

⁷⁷⁷ Bukovac – J. J. Strossmayeru, Pariz, 12. 6. 1891. U pismu Bukovac zahvaljuje Strossmayeru, smatrajući djelo umalo dostojnim izlaganja uz „velike umjetnine“ u galeriji. Vera Kružić Uchytal navodi da je Bukovcu pismo pomogao napisati Baltazar Bogišić. V: Kružić Uchytal, *Vlaho Bukovac. Život i djelo*, Naprijed, 2005., str. 302.

⁷⁷⁸ *Obzor*, 1891., br. 155, str. 3.

⁷⁷⁹ Vera Kružić Uchytal, *Vlaho Bukovac*, 2005., str. 356, kat. br. 346. *Patricijka B.* Tijekom izložbe *Izazov moderne. Zagreb – Beč oko 1900.* u Galeriji Klovićevi dvori, Zagreb, 2017. godine Irena Kraševac ubicirala je sliku te se ona nalazi u privatnom vlasništvu u Zagrebu.

⁷⁸⁰ *Patricijka II*, privatna zbirka, Dubrovnik, *Patricijka III*, privatna zbirka, Zagreb, *Posljednji retuš*, Muzej istorije Jugoslavije u Beogradu

pseudo-antičkog interijera, *akcesorija* i cvijeća, no mediteranski tip ljepote nalik Ingresovu *Portretu gospođe Inés Moitessier* iz 1865. godine ili Leightonovoj *Pavoniji* (sl. 19) iz 1858. godine ostat će zajednička komponenta svim djelima. Sabirući iskustva Cabanela i Geromea s pariškog Salona, ali i umjetnika Galerije Grosvenor⁷⁸¹ (Leighton, Watts, Burne-Jones, Whistler i Moore) Bukovac će u hrvatskog slikarstvo unijeti dah umjetnosti pariškoga Salona i *spleen* engleskog esteticizma. U istom će esteticističkom slogu stvoriti i *Andromedu* poznatu u nekoliko verzija s arhivskih fotografija.⁷⁸² Detektirana je tek varijanta izložena u novije vrijeme na izložbi *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, 2013. godine u Galeriji Klovićevi dvori.⁷⁸³ Bukovac će u Zagrebu napustiti akademski idealizam u podražavanju antičkih tema te će djela poput *Ikara i Dedala*, 1898. (kat. 58) ili *Klitije*,⁷⁸⁴ 1902. (kat. 79) razraditi na način simbolizma. Konkretni crtež *style école* napustit će u korist divizionističke razradbe i mekših formi, dok će jasno svjetlo za sunčana dana napustiti u korist krepuskularne atmosfere.

Bukovčev kolega i zemljak Medović donijet će u Zagreb srebrnom medaljom ovjenčani *Bakanal* s Münchenske akademije.⁷⁸⁵ Provenijencija njegova pseudoantičkog slikarstva drugačija je od Bukovčeve. Preciznost u obradi detalja, deskriptivnost i historijska egzaktnost odlike su Medovićevih djela koje je usvojio na *Antikenklasse* Akademije u Münchenu koja je pod utjecajem doktrine Karla Theodora von Pilotya bila rasadnikom umjetnika historijskog slikarstva (Hans Makart, Henryk Siemiradzki, Mihály Munkácsy). Istu ćemo poetiku čitati i na Medovićevim *Srijemskim mučenicima* (Muzej lijepih umjetnosti, Budimpešta, 1895.) koje će ipak ostvariti slobodnijom manirom i kolorističkim spektrom pod utjecajem Bukovčeva upliva u Zagrebu. Upravo će u zagrebačkoj sredini Medović omekšati preciznost historijskog realizma radi postizanja arkadijske atmosfere koju će ostvariti u specifičnom žanru *Pompejanki* (kat. 222) i varijacijama iste teme⁷⁸⁶ i *Rimljankama* i *Grkinjama kod toalete*.⁷⁸⁷

⁷⁸¹ Sir Coutts Lindsay želio je otvoriti galeriju gdje će vodeći umjetnici esteticizma moći izlagati svoja djela izdvojeno od masovne produkcije, u posebno osmišljenom ambijentu. Galerija je otvorena 1877. godine. Na izložbe je dolazila nova klasa ambicioznih samopouzdanih *dandyja*.

⁷⁸² Monumentalna verzija *Andromede* poznata nam je sa fotografije pod naslovom »Bukovac slika u pariškom ateljeu«, oko 1881. (Vera Kružić Uchytel, *Vlaho Bukovac*, 2005., str. 57.; *Vlaho Bukovac. Pariško razdoblje 1877. -1893.*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 18.1. – 11.3.2018.), (ur.) Petra Vugrinec, Lucija Vuković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, Kuća Bukovac, Muzeji i galerije Konavala, 2018., str. 12.-13.)

⁷⁸³ Detekcija slike u fundusu Narodne galerije Ljubljana zahvaljujući dr. sc. Ireni Kraševac

⁷⁸⁴ Poznata nam je druga varijanta iz 1902. godine rađena u Beču. Prva iz 1898. godine prodana je 1901. godine na izložbi u Veneciji.

⁷⁸⁵ *Bakanal* je 1892. godine nagrađen *Velikom srebrnom medaljom* na izložbi đakčkih radova na akademiji u Münchenu, a priznanje dobiva iste godine i u Parizu. Izložen je i zapažen u Münchenskom Glaspalastu, 1893. godine. Gostovao je na izložbama u Frankfurtu, Varšavi, Lavovu, Kopenhagenu.

⁷⁸⁶ *Pompejanka na terasi*, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1894., *Pompejanke na terasi*, Kolekcija Vugrinec, 1896.

⁷⁸⁷ Ured predsjednice, 1901., Nacionalna galerija, Sofija, privatno vl. Trst, 1912.

Robert Auer možda je najznačajniji predstavnik antičkoga žanra u slikarstvu hrvatske moderne i najbližnji korifeju pseudo antičkoga slikarstva engleskom slikaru nizozemskog porijekla Lawrenceu Almi-Tademi. Jedna je od najranijih sačuvanih umjetnikovih slika *Svečani dan* (kat. 21).⁷⁸⁸ Bila je izlagana na izložbama u Budimpešti (1896.), Kopenhagenu (1897.) i Zagrebu (1898.), a prikazuje Grkinju koja cvijećem kiti Homerovu hermu. Uz ovo djelo na razglednicama su nam sačuvana još neka djela antičkoga žanra, iznimne kvalitete: *Grkinja u sanjarenju*⁷⁸⁹ i *Zatečena* (kat. 26. i 27).⁷⁹⁰ Odlikuju se preciznom kompozicijom i obradbom detalja te ljupkošću prizora. U antičkom je slogu Auerova vinjeta koju radi za izdanje *Prosvjete* 1899. godine, na temelju kojeg stvara poznato djelo *Muze grada Zagreba*⁷⁹¹ 1910. godine. Antičkim će temama u hrvatskom slikarstvu pripadati i Auerov i Tišovljev opus u Nacionalnoj sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu.

No, dok su Bukovčeve, Medovičeve i Auerove slike inspiriranje rafinmanom antičkoga svijeta, prikazujući uljepšanu stranu života u Grčkoj i Rimu u parnim kupeljima, pri toaleti ili sanjarenju, Čikoš će se antikom pozabaviti iz drugog aspekta. Njega će zanimati duhovno ozračje, arhetipske predstavke intelekta i duše te emotivnog života. Slike prve skupine pripadat će sentimentalnom historijskom idealizmu no njihova pasatistička orijentacija i arkadijska ikonografija otvorit će putove novoj simbolističkoj imaginaciji. Stoga je možemo priključiti prvim poglavljima razvoja pravca. Čikoš, donekle i Alexander, a svakako Rački antički će svijet interpretirati jezikom simbolizma.

Čikoševe *Penelopa* i *Kirka* (kat. 109, 110, 111) nastale za potrebe Milenijske izložbe u Budimpešti, kao i *Atenska škola*, veliko ulje na platnu nastalo kao posljedica Čikoševa istraživanja antike za rad na kompozicijama *Odjela za bogoštovlje* i nastavu još su uvijek u slogu historijskog idealizma. Tom će korpusu pripadati i slike iz renesansne sobe (*Odisej ubija prosce* i *Smrt Cezarova*, kat. 116). U *Viencu* iz 1902. godine reproducirana su Čikoševa ostvarenja u Americi: *Trgovina cvijećem u hramu* i *Sjećanje*⁷⁹² Već će *Minerva* i *Psiha* (kat. 156), djelo antičke inspiracije biti ostvareno jezikom simbolizma koristeći tehniku divizionizma gdje će Čikoš konstruktivno načelo crtanja zamijeniti slikarskim tretmanom površine, a liniju će zamijeniti boja kao nositelj izraza. Na kasnijim djelima antičke inspiracije *Sapfo*, *Orfej*, *Saloma* (kat. 143, 121, 141) Čikoš će se baviti idejnim razradama antičkog

⁷⁸⁸ privatno vlasništvo, Zagreb i manja varijanta, Darko Laub, Beč

⁷⁸⁹ *U mislima, 1902.*, reproducirana na razglednici na čijoj poledini piše: *original: u Americi*

⁷⁹⁰ Antičkim se žanrom u komercijalne svrhe (aplikacije na razglednice i kalendare) Auer i Čikoš bave posebice između 1901. – 1902. kada odlaze u Ameriku te rade vinjete za magazin *The Munsey*.

⁷⁹¹ privatno vlasništvo Zagreb (navodno obitelj Todorić), nedostupno za uvid

⁷⁹² *Vienac, 1902.*, *Sjećanje* str. 140.; *Trgovina cvijećem u hramu*, str. 152.

preteksta pri čemu će od imitacije antičkog ambijenta važnija biti ideja antičkog svijeta te dubina filozofskog promišljanja i duhovnoga obzorja.

5.4 Portreti refleksivnog i introspektivnog karaktera

Vlaho Bukovac će svojim dolaskom u Zagreb promijeniti način vizualne reprezentacije na portretima osoba iz javnog života zagrebačke sredine. Na svojim će portretima zabilježiti *ljude s kraja stoljeća* te evidentirati promjenu *stava o sebi* koji će se u portretima srednjeg sloja očitovati kao izraz nove građanske samosvijesti. Ona će se manifestirati u drugačijem načinu poziranja i odijevanja te raskošnijoj ambijentalizaciji portretne pozadine. Na zagrebačkim će portretima Bukovac doseći umjetničku zrelost u bilježenju vanjskih, ali i unutrašnjih karakteristika osobe koju portretira. Njegov će se interes za model produbiti, a veza umjetnika i portretiranog u vlastitoj će sredini osnažiti. On će poput demijurga na platnima svojih portreta naslikati onodobni zagrebački društveni panoptikum, izraziti sretno obilje *belle époque* (*Portret Gustava Pongratza*, 1893., Moderna galerija, Zagreb, *Portreti Ljudevita i Olge Vranyczany*, 1893., obitelj Muljević-Azinović, Zagreb), ali i naznačiti dekadenciju *fin de siècle* (*Portret Hüge von Hoyosa*, 1895., kat. 47; *Portret Ivke Vranyczany*, Beč, 1894., kat. 45). Njegovi su zagrebački portreti likovni zapisi čovjeka u zenitu života, poput cvjeta u punom cvatu (*Barunica Rukavina*, 1898., kat. 49) te više od ranijih nastalih u Parizu, Engleskoj ili dalmatinskim gradovima svjedoče o krhkosti ljudske egzistencije (*Portret barunica Vranyczany*, 1894.) te bogatstva duhovnog života i širine intelektualnog obzorja (*Portret Milivoja Dežmana / Portret čovjeka u bijelom*, 1898., Narodni muzej Beograd). Mnogo je primjera Bukovčeve portretike osobito zagrebačkog i bečkog perioda kada osim pojavnosti i mimezisa na površinu izbija i refleksivni podtekst, individua skrivena ispod glatkog inkarnata kojeg svjetlost razlaže u sitne partikule boje. Iako će Bukovčevi portreti ostati u okvirima akademske tradicije i tonskog slikarstva na portretima iz zagrebačke faze, Bukovac će započeti promjenu prema divizionizmu granuliranjem boje te će kroz tu sintaksu na suptilan način postići dojam nestalnosti, titravosti i stvoriti začudnu auru koja će poput koprene obavijati likove na slici (*Moje gnijezdo*, 1898., kat. 48). Ponekad će slikati cijelu ili tri četvrt figuru pa će se *hoch* formatom uklopiti u secesijski vokabular. Takvi su portreti Solarovih ili portret Hüge von Hoyosa. Suptilna drama Miletičeve biografije probijati će iz jednog od najuspjelijih portreta zagrebačke faze *Portreta Stjepana Miletića*, 1894.

Sva nježnost njegova bića i plemenitost karaktera potencirani su rafinmanom epiderme, misaonošću geste te složenošću mobilijara u kojeg će ga smjestiti. Taj će portret imati svoj pandan u *Portretu Laure Urpany* (kat. 80) kojeg je radio u Beču 1903. godine gdje će dezintegraciju površine ostvariti za stupanj jače. Divizionizam i pointilizam biti će postupci dezintegracije forme radi transmisije duhovnog, unutrašnjeg sadržaja. U bliskome kadru izložit će lijepi model introspekciji promatrača te će ga navesti na dublje promatranje ispod titrave površine kroz dubinu pogleda i enigmatiku knjige ili magazina što ga je Laura savila među rukama.⁷⁹³ Posebna su kategorija Bukovčevi portreti rađeni iz prijateljskih pobuda poput *Portreta Ksavera Šandora Gjalskog* (1894., privatno vlasništvo, Zagreb), a posebice *Vilme Babić Gjalski* (1895., kat. 46). Portret supruge Bukovčeva prijatelja neobjašnjiv je iskorak u upravo simbolističku prezentaciju.

Posebnu će skupinu portreta činiti Bukovčevi autoportreti poput *Autoportreta u bijeloj košulji* prodorna i pronicljiva pogleda, koji će izazvati velik uspjeh na izložbi bečke secesije.

O iznimnoj duhovnoj klimi koja se razvijala među umjetnicima u novosagrađenim atelijerima u Zagrebu (na adresi Prilaz 38) 1895. godine svjedoči jedan specifičan korpus djela na kojima su prikazani umjetnici u svojim zagrebačkim atelijerima.⁷⁹⁴ Za razliku od europskih umjetnika simbolizma koji su se povlačili u sebe te su njihova enigmatska djela nastajala u samoći *des Esseintesovske* umjetničke izolacije, hrvatski će umjetnici duhovno bogatstvo introspektivnog pokreta usvajati kroz međusobna druženja, umjetničke rasprave, disperziju iskustva od starijih na mlade. Za njemačku umjetnost secesije i simbolizma karakteristične su umjetničke kolonije (Vorpsvede kolonija ili Beuronska škola) koje djeluju iz izolacije u provinciji. Naša umjetnička kolonija (Zagrebačka šarena škola) djeluje u glavnome gradu iz atelijera na Prilazu⁷⁹⁵ (Bukovac / Medović, Čikoš, Tišov, Iveković) i kuća na Rokovu perivoju, (Auer, Frangeš, Kljaković, Šenoa, Rojc...) ili kuće atelijera na nekadašnjem trgu Franje Josipa I. (Tomislavov trg, Bukovac), ili atelijera i kuće na Pantovčaku (Tišov).

⁷⁹³ Laura Urpany bila je supruga Vjenceslava Urpanya koji je krajem 19. stoljeća službovao u Hrvatskoj kao niži upravni činovnik, a potom od 1901. do 1912. u Kabinetskoj kancelariji (Kabinettskanzlei) u Beču te mu je tijekom te službe dodijeljen i naslov dvorski savjetnik (Hofrat). (na informacijama zahvaljujem dr. sc. Branku Ostajmeru iz Hrvatskog instituta za povijest, Zagreb)

⁷⁹⁴ Tradicija prikazivanja slikarskog atelijera kao intimnog prostora nastajanja slike najčešće ima oblik umjetničkog manifesta. Vukući porijeklo iz barokne tradicije prikazivanja tzv. *Kunstkammern* (doslovno: umjetničke sobe) ili *Wunderkammern* (sobe čudesa) prikazivanje umjetničkog atelijera obično podrazumijeva simboličnu poruku, kao što je slučaj primjerice sa Vermeerovom *Alegorijom slikarstva* (Kunsthistorisches Museum, Beč, 1666. – 1667.) ili pak na drugoj strani Courbetovom slikom *Slikarski atelje ili Stvarna alegorija sažetih sedam godina umjetnikova života* (Musée d'Orsay, 1855.)

⁷⁹⁵ Petra Vugrinec, »Slikari u atelijeru. međusobno portretiranje Vlahe Bukovca i Bele Csikosa Sesie i umjetnička djela nastala u njihovim prvim zagrebačkim atelijerima«, u *Peristil* 58(2015), str. 121. – 134.

O temi atelijera Kršnjavi piše: »Vidjevši mizeriju nestašice slikarskih radiona u Zagrebu, htio sam ipak barem šestorici umjetnika osigurati mogućnost poslovanja u prikladnim prostorijama...U umjetničkim atelijerima nastade usko zbližavanje među umjetnicima; tu se je pod vodstvom Bukovčevim raspravljalo o svim pitanjima moderne umjetnosti, o našim odnošajima i potrebama; tu se je zajednički radilo, da se svaki pojedinac usavrši. I mora se priznati da je kod tih seansa i sam Bukovac mnogo naučio od svojih mlađjih sudrugova, i oni mu izdašno pomogše da se onako osebujno usavrši. Od tog zbližavanja datira individualni razvoj svih naših umjetnika.«⁷⁹⁶

Bukovac je slikao sebe u atelijeru tijekom cijeloga stvaralaštva. (*Autoportret*, Cavtat, 1883., Narodni muzej, Beograd, *Autoportret u atelijeru*, 1897., Umjetnička galerije Bosne i Hercegovine, Sarajevo, *Autoportret sa suprugom*, diptih, oko 1914., Kuća Bukovac, Cavtat). Bukovcu kao mentoru i prijatelju Čikoš je odao počast portretiravši ga na tavanu akademijine palače pri slikanju alegorijske figure nadahnuća što lebdi iznad pjesnikova lika na *Gundulićevom snu* (Moderna galerija, Zagreb, 1893.). Bukovac je svoga prijatelja Čikoša ovjekovječio na *Portretu Bele Čikoša Sesije dok slika Kirku* iz 1896. godine. Dva će puta portretirati Celestina Medovića, jednom u prizemlju Akademijine palače gdje prikazuje slikara kako razgrće zastor gledajući kroz prozor u vanjski svijet 1894. godine. Drugi će puta na *Portretu Mate Celestina Medovića* nastalom 1895. godine u zagrebačkom atelijeru na Prilazu broj 38 ostvariti prema mišljenju autorice Bukovčeve monografije Vere Kružić Uchytit jedan od ponajboljih svojih portreta.⁷⁹⁷ Medović će također portretirati Bukovca iako nam taj portret nije poznat,⁷⁹⁸ dok će Iveković i Tišov načiniti slike vlastitih radnih prostora. Ivekovićeva slika *U atelijeru* izložena 1898. godine na izložbi Hrvatskog salona, poznata iz reprodukcije u Almanahu, danas nepoznate ubicacije svjedočanstvo je radne atmosfere u atelijeru s akcesorijem Ivekovićeva historijskog slikarstva te bistom Dantea, ali i elegantnom figurom posjetiteljice. Medović će također načiniti sliku münchenskog atelijera (*U atelijeru*, 1890., Kolekcija Vugrinec), a u atelijeru će se portretirati i Alexander (*Autoportret*, 1900., privatno vlasništvo). Posebnu će pozornost svojim atelijerima u periodu nakon simbolizma

⁷⁹⁶ Dušan Plavšić N., »Hrvatski umjetnički pokret«, u: *Nada*, Sarajevo, 8 (1902.), str. 91.

⁷⁹⁷ Zanimljiva je usporedba dviju slika: dok je prijatelja s Pelješca prikazao kako gleda van, na krajolik Zrinjevca, na žuto cvijeće koje asocira na Medovićeve brnistre i žutike, Čikoša je prikazao u atelijeru dok studiozno slika inscenaciju svoje alegorije. Poznato je da je Čikoš čak i impresije krajolika dovršavao u atelijeru (vidi: Vinko Zlamalik, bilj. 15, str. 50). O važnosti Čikoševa atelijera vidi: V. K., »Kod Bele Čikoša«, *Preporod*, 1(1898.), str. 183 – 185; Dr. Kazimir Krenčić, »U atelijerima Umjetničke akademije«, u: *Novosti*, Zagreb, 3. travnja 1926., str. 14.; Matko Peić, »Vladimir Vidrić i slikarstvo«, u: *Globus*, 2 (1955), str. 3.; Matko Peić, »Atelijeri starih slikara«, u: *Čovjek i prostor*, 1 (1954), str.?.; Matko Peić, »Relikvije Čikoševa atelier«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 31.1.1954., str. 5.

⁷⁹⁸ K(erubin) Š(egvić), »Kod Medovića i Bukovca: utisci i bilješke«, u: *Novi vek*, 1(1897.), str. 461.-467. i 526. - 531. Prema navodu iz teksta o međusobnom portretiranju zaključujemo da je Medović izradio portret Bukovca.

posvetiti Vidović, što već izlazi iz okvira teme, no govori u prilog atelijeru kao simbolistički pregnantnom motivu. Atelijeri će u doba simbolizma zadobiti auru alkemijskog laboratorija punog tajnovite zagonetnosti.

Motiv slikara u atelijeru pojavljuje se u hrvatskom modernom slikarstvu paralelno s useljavanjem u nove prostore na zagrebačkom Prilazu.⁷⁹⁹ Atelijer jest umjetnički prostor slobode, soba nesmetane kreativnosti, ovisno o veličini i smještaju može biti i statusni simbol te odražavati uspjeh i popularnost umjetnika. Ovo posljednje bilo je razlogom Bukovčeva odlaska iz Zagreba. Sagradivši za sebe luksuznu višekatnicu na osi palača zagrebačke Zelene potkove uznemirio je duhove društvenih struktura koje su arbitrirale kulturnim životom. Sredina u koju je došao nije bila poput Pariza iz kojeg je otišao, a čak ni Beča u koji je nakon Zagreba krenuo te nije bila spremna za takvo isticanje. Atelijeri na Prilazu i hijerarhija njihove dodjele narušili su harmonične odnose zagrebačke kolonije⁸⁰⁰ koja, za razliku od *Medulića*, nije bila lokalnog karaktera. Pripadali su joj umjetnici porijeklom iz svih krajeva Banske Hrvatske i Dalmacije vođeni idejom modernizacije likovnoga života i jezika.

Osim Bukovčevih portreta u cjelini u kontekstu novog simbolističkog pristupa valja spomenuti i portrete Oskara Artura Alexandera koji se odlikuju sasvim suvremenom prezentacijom te iskaču iz ostatka likovne produkcije svježinom svoje invencije te modernošću izraza (*Portret brata Robija kao Rimljanina*, 1894. kat. 4; *Portret brata Robija* 1896., kat. 6; *Autoportret*, 1900. kat. 10; *Dama u plavom*, oko 1910., kat. 14).

Tomislav Krizman će svojim portretima *Marye Delvard* (1907.) i vlastitim *Autoportretom* (1908.) zaokružiti evoluciju portretne vrste u slogu secesijske morfologije i simbolističke interpretacije. U kabareu *Fledermaus* u Beču pjevala je Elzašanka Delvard svojim »grobno drhtavim i antipatično promuklim« (Ljubo Babić) glasom. Krizman je svojim grafičkim listovima u bakropisu i litografiji posvećenim ovoj pjevačici ostvario amblematski lik *femme fatale* u hrvatskom slikarstvu. Na *Portretu Maje Turković* (bakropis, reprodukcija u *Viencu*, 1 / 1910., str. 57.) koja sjedi na sofi ispred Klimtovski dekorirane zavjese, ambijent interijera i uzorak odjeće portretirane barunice sudjeluju u svojevrsnoj ornamentalizaciji lika što će odražavati i karakter obilja koje će ići uz društveni status portretirane. Krizman će svoj atelijer na Trgu bana Jelačića 4 ovjekovječiti u grafici (*U atelijeru*, reprodukcija u Arhivu za likovne umjetnosti HAZU) gdje će ispred velike prozorske stijene naslikati živu skupinu u raspravi te će zabilježiti atelijerski prostor kao propulzivno mjesto razmjene ideja.

⁷⁹⁹ »Atelijeri su lijepo uređeni, veliki, svijetli, s centralnim loženjem. Loženje, podvorbu i uzdržavanje atelijera plaća vlada.«, Izidor Kršnjavi, »Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba«, 1905., str. 276.

⁸⁰⁰ Iso Kršnjavi, *Pogled na razvoj umjetnosti u moje doba*, 1905, 276. – 277.; Vlaho Bukovac, *Moj život*, Književni jug, 1919., str. 141.

Portret u moderni otvara poglavlje nove subjektivnosti. O sposobnosti umjetnika da uhvati unutrašnji svijet portretiranog te ga sugerira određenom simbolističkom aluzijom ovisit će stupanj kvalitete portreta. Najpopularniji portretisti Europe na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće slikali su mondeno društvo: Giovanni Boldini (1842. – 1931.), John Singer Sargent (1856. – 1925.), Joaquín Sorolla (1863. – 1923.), James Abbot McNeill Whistler i Anders Zorn (1860. – 1920.). Tehničkom briljantnošću i virtuozištom uspjeli su stvoriti sasvim nov slikarski jezik portreta.⁸⁰¹ Vokabular suptilnih aluzija i metijérski rafinman pridodat će vanjskoj pojavnosti portretiranog i unutrašnji svijet njegove duše. Ova će se slikarska vrsta promaknuti na vrh hijerarhijske ljestvice zahvaljujući buržoaziji koja je zahtijevala novu vrstu raskošne reprezentacije i deklaracije kao i novoj građanskoj samosvijesti gdje portret nije rezerviran samo za vladajuće, već se širi u sve slojeve društva. Bukovac će u životopisu zapisati: »U slikarstvu je uspjeli portret vrhunac umijeća. Izraditi dobar portrait ne znači samo dobro vidjeti, već i razumjeti dušu onoga, koji pred tobom sjedi... Svi najslavniji slikari bili su portretisti...«⁸⁰²

Svi navedeni primjeri imaju karakteristike realizma i simbolizma koji supostojе te se međusobno prožimaju u istoj slici. Obzirom da u određenju simbolizma sudjeluje i kontekst, u okviru simbolizma možemo promatrati primjerice *Portrete barunice Vranyczany* u Zagrebu i Beču, jer znamo da je tada bila bolesna pa ćemo tražiti suptilne načine sugeriranja krhkosti života. *Portret barunice Rukavine* naslikan je, rekli bismo, u simbolističkom duhu, jer je simbolika krhkog cvijeća čije latice padaju aluzija prolaznosti ljepote. *Portret Huga Vasilija von Hoyosa* oličenje je simbolističkog melankolika, lunarnog *dandyja* naših prostora pa će i on jednim svojim djelom pripasti ozračju simbolizma. Ipak postoje djela koja svojom formalnom obradom pripadaju simbolističkom portretu: Bukovčev *Portret Vilme Babić Gjalski*, Alexanderov *Portret brata Robija*, *Portret Dame u plavom*, *Autoportret* iz 1900. godine te Krizmanovi *Portreti Marye Delvard* primjeri su simbolističke portretike u hrvatskom slikarstvu.

5.5 Simbolizam u pejzažu

⁸⁰¹ Upravo Giovanni Boldini i John Singer Sargent u posljednje vrijeme doživljavaju procvat i novu valorizaciju čestim izložbama: *John Singer Sargent*, National museum, Stockholm, 13.10. 2018. – 13.1. 2019. (kustos: Per Hedström); *Boldini. Lo spettacolo della modernita*, Musei San Domenico, Forlì, 1. 2.-14. 6. 2015. (kustosi: Francesca Dini, Fernando Mazocca), *Boldini e la moda*, 16. 2. – 2. 6. 2019., Palazzo dei Diamanti, Ferrara (kustosi: Flaminio Gualdoni, Paolo Campidoglio).

⁸⁰² Vlaho Bukovac, *Moj život*, 1919., str. 138.

Krajem 19. stoljeća nekoliko će umjetnika pejzaž učiniti svojom središnjom temom. Prvi umjetnici koji će se dosljedno posvetiti ovom žanru bili su Menci Clement Crnčić i Ferdo Kovačević. Nakon povlačenja iz Zagreba u rodni Pelješac, krajoliku će se u potpunosti posvetiti i Mato Celestin Medović. Emanuel Vidović od samoga će se početka opredijeliti za slikanje marina i jadranskih veduta. Krajobrazni žanr upražnjavat će i Dragan Melkus, Tomislav Krizman, Oskar Artur Aleksander, a posljednje će poglavlje simbolističkog pejzaža ispisati Gabrijel Jurkić.

Repozicioniranje pejzaža kao slikarskoga žanra unutar simbolističkoga pravca ostvareno je na izložbi i simpoziju u koji ju je pratio u Edinburgu (National Galleries of Scotland: *Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape in Europe 1880. – 1910*).⁸⁰³

Simbolistički pejzaž određuje se u odnosu na naturalistički i impresionistički kao subjektivan, evokativan i aluzivan s namjerom da izrazi individualan doživljaj umjetnika, kao i njegovo unutrašnje stanje. Posebna kategorija simbolističkog pejzaža jest ugodajni pejzaž (*Stimmungslandschaft, Mood landscape*).⁸⁰⁴ Pri interpretaciji ugodajnog krajolika u okviru simbolizma nastoji se otkriti određen štimung koji povezuje čovjeka i prirodu. Tim se pojmom obuhvaća poseban način slikanja prirode kojemu će u središtu biti atmosfera, a koja će opet biti povezana s čovjekovim raspoloženjem. Rodonačelnik simbolističkog pejzaža jest Böcklin čiji će pejzaži aludirati na prolaznost, tj. *ultimativnu krhkost kulture*.⁸⁰⁵ Valja naglasiti da se ugodaj na simbolističkim pejzažima postiže artikulacijom slikarskih elemenata: promišljanjem tonaliteta, snažnim svjetlosnim efektima i kontrastima tonskih vrijednosti, uravnoteženoj kompoziciji ili disbalansu. Inzistira se na emociji, ali ne onoj literarne inspiracije. Ona mora biti snažna, ali ne prenaplašena. Ugodajni pejzaži odlikuju se univerzalnošću i bezvremenošću, njihova je imagerija aluzivna, radije no deskriptivna. U tom smislu možemo promatrati bogato tkivo krajobraza unutar hrvatske moderne, a posebno simbolizma.

Menci Clement Crnčić slikar je koji pejzažu pristupa s pozicije realizma i idejom impresionizma. Takva su njegova djela od početka bavljenja pejzažom kada zajedno s

⁸⁰³ Organizatori simpozija: Rodolphe Rapetti, Richard Thompson, Frances Fowle, Ana – Maria von Bonsdorff, Nienke Bakker. Institucije organizatora: National Galleries of Scotland, Edinburgh; Van Gogh Museum, Amsterdam, Ateneum art Museum, Atena, 2012. – 2013.

⁸⁰⁴ Pojam je još krajem 19. stoljeća uveo njemački književnik Max Haushofer, »Die Stimmungslandschaft«, u: *Die Kunst für Alle*, München, 1(1886.), br.15., str. 199. Razlikuje se od pojma *Stimmungsimpressionismus* primijenjenog na austrijsko slikarstvo od Fritza Novotnya za djela Emila Jakoba Schindlera te njegovih kolega s akademije i krugom oko njega koji je stvarao u dvorcu Plakenberg (Donja Austrija) poznatijim kao *Plankenberška škola*. (Fritz Novotny, *Painting and sculpture in Europe 1780. – 1880.*, Yale University Press, 1971., str. 307. – 308.)

⁸⁰⁵ Richard Thompson, »Arcadia Contested«, u: *Van Gogh to Kandinsky*, 2013., str. 45.

profesorom grafičkog odsjeka bečke Akademije Wiliamom Ungerom (1837. – 1932.) počinje slikati motive s Kvarnera od 1894. godine. Neke će njegove rane impresije (*l'impression*) biti nositelji ugođaja (*Stimmung*), ali on će biti bliži austrijskoj varijanti *Stimmungsimpresionizma*. Doduše na slici *Bonaca* (1906., kat. 96) ili na vedutama Raba (Rab, 1907., kat. 95) ostvarit će sinestetični ugođaj, ali će na njima nedostajati mistična evokacija simbolizma. Simbolistički pristup krajoliku Crnčić će u potpunosti ostvariti na bakropisima u posljednjem desetljeću 19. stoljeća na kojima tematizira samoću, izumiranje obiteljskih loza na otocima te melankoliju opustjeloga primorskoga krajolika. Djela koja su nastala u posljednjem desetljeću 19. stoljeća – *Suton* (1895.), *Ostavljena (Osamljena)* (1899.), *Posljednji potomak* (1898.), *Večernji zvon* (1900.) (kat. 98, 99, 100, 101) stoje na samom početku razvoja simbolizma u hrvatskoj umjetnosti. Neka su djela nastala pod evidentnim utjecajem Böcklina (usp. Crnčić, *Osamljena*, 1899. i Böcklin, *Villa am Meer*, 1863.). Crnčić je poznao i druge autore europskog simbolizma, a iz Matoševa često citiranog teksta koji je objavljen u *Savremeniku*, doznajemo da su u njegovu atelijeru bile reprodukcije Féliciena Ropsa i Gustavea Moreaua.⁸⁰⁶ Crnčić će izlagati na Grafičkoj izložbi u Beču 1895. godine⁸⁰⁷ uz brojne značajne umjetnike poput Maxa Klingera i Maxa Liebermanna, Jamesa Ensora, Paul-Alberta Besnarda, Henrija Fantin-Latoura, Pierrea Puvisa de Chavannesa, Féliciena Ropsa, Félix Vallottona i Jamesa McNeilla Whistlera. Suvremenost Crnčićevih tema, usporede li se s europskim, baca potpuno novo svjetlo na opus umjetnika kojega smo najčešće povezivali s realizmom. Na njegovim grafikama, za razliku od ulja, prisutne su individue čije se raspoloženje poput eha prenosi na ugođaj krajolika. S obzirom na navedene teme ugođaj je bio uglavnom sumoran, u literaturi nerijetko pišu čak pesimističan. Na grafikama simbolizma prisutan je komentar autora u obliku mikrografičke vinjete. Na slici *Posljednji potomak* načinio je Crnčić u dnu grafičkoga lista mikrografiku te napisao *Brod koji tone*, pri čemu je metaforika prizora dodatno podcrtana. Ispod prizora *Medveje* nalazi se malena grafika koja prikazuje ribare koji veslaju u suton za bonace. U katalogu izložbe Društva umjetnosti doznajemo da je grafičke ploče otkupio 1902. godine V. A. Hech iz Beča te je ponuđena cijena od 12 kruna za eventualnu narudžbu otiska. Crnčićevom pristupu najbliži je Kovačevićev. Njegovi će rani krajolici također pripadati simbolističkome pravcu. Javnosti će se na izložbi Hrvatskog salona predstaviti melankoličnim Rokovim grobljem *Na groblju* (kat. 186), a temu će varirati i na Međunarodnoj izložbi u Parizu na slici *Zapušteno groblje*

⁸⁰⁶ Antun Gustav Matoš, »Slikar Crnčić«, u: *Savremenik*, 5(1910), str. 281. – 185.

⁸⁰⁷ Graphische Ausstellung, Künstlerhaus, Beč, 1895.

(izgubljen rad).⁸⁰⁸ Na istoj će izložbi inaugurirati motiv *Brijestova uz Savu* (repr. *Život*, 2/1900., str. 45.) lirске melankolične atmosfere. Melankolični ugođaj zadržat će na slici *Sv. Žaver pod jesen* (repr. *Vienac*, 1903., str. 673.) i *Put sv. Žavera* (kat.187). Ugođaj će postati predmetom na slikama *U zatišju* (kat. 188) izloženoj na Prvoj jugoslavenskoj umjetničkoj izložbi u Beogradu, *U predvečerje*, 1908. (kat. 192) izloženoj na Trećoj jugoslavenskoj izložbi Lade u Zagrebu. Sutonskim će krajolicima pripasti u horizontalnom *cinemaskopskom* formatu ostvaren *Zimski suton* iz 1905. godine (kat. 191). Kovačevićev će lirski impresionizam *Vrba na Savi*, 1905. godine iz Muzeja likovnih umjetnosti u Osijeku poprimiti i neke odlike simbolističkoga pravca. Kontrastima toplih i hladnih tonova u divizionističkoj maniri umjetnik je ostvario specifičan ugođaj nestalnosti i promjene prirode koju možemo usporediti s nestalnom prirodom čovjekova raspoloženja. Privid dvostrukosti postignut zrcaljenjem također je aktualan simbolistički motiv koji propituje našu čulnu percepciju i dosege njenih mogućnosti da percipira stvarnost. Kovačević će rijeku učiniti svojom tematskom preokupacijom. Osim Save, Kovačević je slikao Plitvička jezera, Orljavu, ili predjele pod Medvednicom, no Sava ga je inspirirala na najpoetičnije krajolike. Ona je prema Kružić Uchytíl bila njegov *genius loci*.⁸⁰⁹ Poput Crnčića, Kovačević će riječne obale i vegetaciju te vodu samu koja ispunjava riječno korito, razlijeva se riječnim rukavcima, naplavljuje obale zrcaleći okolinu načiniti svojim lajtmotivom. Voda će u svim agregatnim stanjima rječito korespondirati s ugođajem koji će biti svojevrsni kondenzat duše. U slučaju Kovačevića predznak će uvijek biti lirski i pitom, na prvim radovima tužan i melankoličan. Sutonski pejzaži riječnih smiraja, osobito u korespondenciji s Vidrićevom ili Nikolićevom lirikom i Matoševim domoljubnom putopisnom prozom ukazivat će na poveznicu sa simbolizmom. O Kovačeviću se često govori kao pjesniku, jer na svojim platnima nastoji postići sinestetički ugođaj. Slikajući uvijek slične motive Kovačević će gradirati samo ugođaj. Već će na pariškoj izložbi Matoš zapaziti da »Kovačević slika nujni *Stimmung* hrvatskog groblja, zaboravljenog i večernjega...«⁸¹⁰

5.5.1 Elementi simbolizma u plenerizmu Zagrebačke šarene škole

⁸⁰⁸ Original slike *Na groblju* izložen na Hrvatskom salonu prodan je u Beču. O slici *Na groblju* koja prikazuje lug u sutonu u kojemu gore svijeće pisao je među ostalima Dušan Plavšić. »Unsere Kunstaustellung«, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 1898, br. 287., str. 2., a divili su joj se Milutin Cihlar Nehajev i Mihovil Nikolić

⁸⁰⁹ Vera Kružić Uchytíl, *Ferdo Kovačević. Počeci modernog hrvatskog pejzažnog slikarstva*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti DR Hrvatske, 1986.

⁸¹⁰ Antun Gustav Matoš, »Dojmovi sa pariške izložbe«, u: *Sabrana djela*, 1973., str. 151

Za slikare zagrebačke likovne kolonije bit će upravo karakteristični rujni sutonski, nostalgичni pejzaži, obično s kojom ljudskom figurom u simbiozi s prirodom. Oni će se odlikovati iznimno sočnom penelatom, žitkim bojama te divizionističkom tehnikom ili mjestimičnim pointilizmom. Razvijat će se pod uplivom Bukovčeva plenerizma, a ponekad će u posebno sinestetičnom ugođaju imati i karakteristike simbolizma. Takve će pejzaže ostvariti Ivan Tišov na slikama *Slavonska idila* (kat. 335) i *Gajdaš s Posavine* iz 1902. godine (kat. 336). Rujno nebo sunčanog zapada neutralizirat će zelenilo trave. Intimni ugođaj potenciran je uključivanjem čovjeka i stada u krajobrazni horizont koji se gotovo stapaju s prirodom. Zvuk će gusala koje svira u narodnu nošnju odjeven pastir dodatno apostrofirati sinesteziju na slici, karakterističnu za Tišovljevo slikarstvo s brojnim parafrazama motiva muzike. Tišov će ostvariti djelo puno nostalgije za životom kada je čovjekov život bio u harmoničnoj simbiozi s prirodom. U tom su smislu zanimljive i Ivekovićeve ugođajne krajobrazne vinjete poput primjerice *Pejzaža s lovcom*, 1901. (Samoborski muzej, Samobor).

U krajobrazni jezik prve faze hrvatskoga simbolizma koju vezujemo uz Zagreb i središnji utjecaj Vlahe Bukovca pripadaju još i rani krajolici Tomislava Krizmana (kat.199, 200, 201). Dragan Melkus u brojnim će krajolicima dravskih sutona, šumskih predjela, osamljenih stabala ostvariti simbolistički štimung. Oskar Artur Alexander u svoje će krajolike uključivati i narativne elemente mita i legende: *Mitološka scena – Ženski akt i Pan s frulom*, 1894. i *Zlatorog (Sveti Hubertus)* iz iste godine (kat.1 i 2). Simbolističku će atmosferu postići i na djelu *Sigurna budućnost* (1898., kat. 7 i 8) krajoliku gledanom iz gornjeg rakursa s pogrebnom povorkom koja svojom malenosti u odnosu na veličinu prirode simbolizira konačnost života u odnosu na beskonačnost prirode.

Krajolici simbolizma u hrvatskoj likovnoj umjetnosti razvijat će se pod utjecajem književnosti, a bit će posljedica osobito intenzivnih odnosa i razmjena ideja između književnika i umjetnika. Vidljivo je to već u almanahu Hrvatskog salona gdje ćemo uz prve simbolističke pejzaže moći pročitati i jednako intimnu i subjektivnu pejzažnu liriku (*Jutro* Vladimira Vidrića, *Plain Air* Alberta Webera). Zajedničko jest slikarstvu i poeziji što prikazivanjem krajolika za različitih stadija dana ili noći u različitim meteorološkim uvjetima, distinktivne morfologije uvijek simboliziraju vlastiti subjektivni proživljaj. Kao posebno podatne motive pri individualnom diskursu često će slikati ili opjevati suton, mjesecinu, rano jutro, razdoblje pred oluju izbjegavajući definitivna stanja prirode poput ljetnoga dana ili oluje. Simbolizam će radije baratati nagovještajima noći i dana, sumrakom ili svitanjem i prelaznim stadijima prirode prije oluje ili poslije kiše. Tomislav Krizman ostvarit će u malobrojnim poznatim ranim krajolicima (ostvarenim u štafelajnoj slici) suveren simbolistički

izraz u sadržajnom i formalnom smislu. U *Vijencu* 1903. objavljen je Krizmanov pejzaž *Jutro* (*Vienac*, 1903., str.176.) koji će prikazati krajolik golih u krošnjama rezanih stabala kojih se drvored pruža u dubinu slike. Aluzije samoće i ništavnosti te melankolije ostvarene su hrabrim kompozicijskim rješenjem. Osobito su pri tom zanimljive dvije grafike (*Jesen* i *Kain i Abel*) ostvarene pod utjecajem bečke Secesije, ali i francuskog simbolizma te djelima nastalim u opusima umjetnika grupe Nabis, posebice Maurice Denisa (*Muze*, 1893., sl. 20). Da je Krizman poznao djela francuskih simbolista dokazuje i grafika *Procesija*, bakropis iz 1911. godine (kat. 204), koji u morfološkim detaljima podsjeća na djela Pontavenske grupe (Bernard, Gauguin).

Krajolik južne Dalmacije zabilježen je na ugodajnim pejzažima Mate Celestina Medovića. Sposobnost krajolika da simbolizira raspoloženje i konotira specifično duhovno ozračje Medović će već pokušati na predlošcima za freske za đakovačku katedralu koje će slikati 1895. godine: *Žrtva Abrahamova* i *Žrtva Noemova* (Moderna galerija, Zagreb) prema narudžbi biskupa Strossmayera. Dramatičan trenutak u posljednji čas spriječenoga žrtvovanja Izaka izražen je u intenzivnim nijansama rujnog neba gdje su oblaci na trenutak prekrili sunčano nebo. Intenzitet osjećaja i okoline izražen je zasićenim bojama u nijansama zelene, narančaste violetne i plave. Krepuskularni ugođaj stjenovitoga kraja uz more pozornica je za *Noemovu žrtvu*. Bit će to sakralni sadržaji ostvareni rječitim jezikom simbolizma u kojima će umjetnik svetost prizora evocirati kroz formalne elemente slike. U Medovićevu ćemo opusu simbolizam uočiti u temama ruševina u suton, u smiraju dana, u grobljanskim pejzažima Kune i ponekoj svetoj slici. Na njima će u fokusu biti čovjekovo stapanje s prirodom, baš kao i kod Vidovića. Dalmatinski će umjetnici osjećati posebnu sinergiju s krajolicima iz kojih su potekli. Medovićeva *Groblja u Kuni* po osnovnom su ugođaju bliska Böcklinovoj poetici, kao i teme ruševina u pejzažu (kat. 226) koji su kod Medovića jedini tragovi čovjeka i u odnosu na prirodu su efemerni. On će svoje figure naslikati jedino kao ribare koje je ionako smatrao dijelom prirode. Činit će ti ribari na brodicama za bonace (*Bonaca*, 1908. – 1912., Zbirka Kallay, Zagreb, *Bonaca*, 1908. – 1912. Žarko Deči, Zagreb) jedinu prepreku svjetlosti mjesečine ili sunca. Uvijek u štafaži, nikada individualni. Dvije će stijene u impresionističkoj maniri (kat. 227) na posve individualan način zrcaliti temu čovjekove samoće. Dva velika kamena ljeskaju se na suncu u zapadu. Njihov odraz vidimo u ljeskanju površine mora, a zrcalit će ih i rujno nebo. Bez obzira na odsutnost svake značenjske aluzije, stijene će

djelovati *antropomorfno*. Dokaz u prilog nedokučivosti simbolističkoga određenja koje je često podređeno intuitivnoj logici i podsvjesnome.⁸¹¹

5.5.2 Emanuel Vidović – simbolizam europskoga predznaka

Emanuel Vidović najvažniji je hrvatski slikar simbolističkoga pejzaža te će svojim slikarstvom simbolizma duboko prodrijeti u drugo desetljeće i zaključiti ovu likovnu dionicu unutar hrvatske umjetnosti. Njegovo se slikarstvo u početku razvija pod utjecajem sljedbenika talijanskih *Macchiaioli*. Između 1892. i 1897. godine Vidović će slikati studije na drvu sutonskoga ugođaja u koje će uklopiti poneku figuru. To će biti i jedino razdoblje kada će slikar posvetiti pažnju figurama koje će nakon 1900. godine u potpunosti napustiti (kat. 303-306). Karakterističan motiv žene pokrivena maramom i nijemi žitelji talijanskih ribarskih mjesta bit će često prisutni na tim slikama. Bit će ostvareni sumornim tonalitetom smeđih i plavih nijansi. Površina mora bit će prošarana zavojitim secesijskim linijama koje razdvajaju dubine od pličina te odražavaju zrcaljenja na nestalnoj površini vode. Vrijeme je to kada živi u Milanu te povremeno odlazi u slikovitu Chioggiu slikati kanale (Vena, San Domenico, Lombardo i Perotolo). Godine 1894. izlaže uz Segantinija na izložbi Esposizioni Riunite u Milanu (djelo: *Venezia peschereccia*). Krajem 19. stoljeća i na početku 20. stoljeća nastaju impresije, slike sunčanih jutara impresionističke fature nalik Monetovim ili Pissarroovim djelima (*Venecija*, privatno vl. Zagreb, *Giudecca*, privatno vl. Zagreb). Simbolizam će prevladavati na djelima prvoga desetljeća kada nastaju remek-djela poput *Malog svijeta* i *Angelusa*, 1906. (kat. 314). Na tim će slikama boja biti središnjim izražajnim sredstvom. Ona će evocirati ugođaj, a time i emociju koja će s štimungom korespondirati. To su djela: *Ribarska kuća*, 1905. – 1906. (kat. 313) na kojem prevladavaju ljubičasti tonovi; Whistlerovski monokromno djelo *Iz lagune* 1905. – 1906. (kat. 323), krhke pojave na kojima kao da je slikan sam zrak. Nježnošću platna nalikuju rafinmanu japanskih drvoreza poput: *Predvečerje*, (kat. 322). Na ovim će slikama Vidović ostvariti slikarski izraz koji će svojim kvalitetama korespondirati s glazbom. Meki prijelazi iz jednog tona u drugi gdje osnovni akord dugo odjekuje u susjednom sekundarnom, zatim krhka ravnoteža kompozicije naznačena često vertikalama jarbola ili štapova koji vire iz vode i vodoravnom osi horizonta najčešće u horizontalnom formatu ostvarit će specifično suglasje formalnog i sadržajnoga. Bez opterećenja narativnim poticajima slikar će ostvariti meditativnu ravnotežu, potpuno se

⁸¹¹ Upravo je ovo djelo upotrijebljeno za naslovnicu knjige *Proroci i svjedoci. Prinosi katolicizma hrvatskoj kulturi 20. stoljeća* autora Vladimira Lončarića u Hrvatskoj sveučilišnoj nakladi što govori u prilog njezinoj metaforičnosti i simboličnoj pregnantnosti.

koncentrirajući na trenutak. Babić će rezimirati citirajući Lovrićeve i Strajnićeve misli o Vidoviću: »On radije *slika dušu nego tielo* (Lovrić, katalog 1929.) ili kako to kaže K. Strajnić, *svi su tonovi držani pod sordinom i njihovi akordi djeluju često kao glazba Chopina.*«⁸¹² Postepeno će prema drugom desetljeću dezintegrirati formu. Raznosmjernim dodirima u suprotnosti s kontinuiranim linijskim potezima gradit će oblike te specifični kompozicijski kostur (*traveé*) slike. Za razliku od nježnog lirskog meditativnog krajobraza prvog desetljeća, u drugom će desetljeću Vidovićeve lagune emanirati drugačiju auru te će lirsku melankoliju zamijeniti tjeskobna mistika, što će potaknuti usporedbe s *rodenbachovskim* vedutama pustog Brugesa Belgijanca Fernanda Khnopffa (sl. 21). Već na slici *Stara crkva* (1908.) zamaglit će Vidović prostor slike ostvarujući tako krajobraz sa zagonetkom, teško dokučiv i spoznatljiv bez uživanja. Slikajući Canal Grande u sumrak i večer s praznim gondolama Vidović će biti bliži Danteovoj atmosferi nego živosti Venecije u 19. stoljeću. U motivu *Seljačke kuće kraj Venecije* pitomi će pitoreskni prostor s kraja stoljeća, u drugom desetljeću pretvoriti u mističnu scenografiju ukletih kuća. U tom će periodu proživjeti niz osobnih tragedija: smrt majke (1908.) i trogodišnjeg sina Igora (1915. – 1918.), a borit će se s oskudicom te doživjeti deložaciju s Prokurativa. Osobnu egzistencijalnu težinu izražavat će na platnima prostorno aluzivnom mistikom i entropijom. U 19. stoljeću Italija, a u drugoj polovici osobito Venecija postaje izvorom inspiracije romanticima i simbolistima. Opjevana od Bayrona, (*Oda Veneciji* 1818.), slavljena u Ruskinovom utjecajnom djelu *Stones of Venice* (1851.), zbog izvanredne ljepote, mističnosti i enigmatike koji će poput labirinta privlačiti i zbunjivati putnike, zbog jedinstvenog urbanizma i raskošnih vizura, kaledioskopskog refleksa svjetla što ljeska se na pročeljima od mozaika i mramora i odsjaja u vodi, Venecija će kao magnet privlačiti slikare od Turnera na dalje. Zbog opipljive nostalgije zaustavljenog vremena grad će simbolistima postati metaforom propasti svijeta kakav je nekad bio. Sjaj gradskih palača raskošne *Serenissime* prekrit će zelenilo mulja i sivilo vlage. Venecija će simbolistima biti zanimljiva posebno u jesen, kad opuste ulice koje ljeti vrve turistima. Godine 1879. Whistler će prvi puta posjetiti Veneciju. Nakon što je ovjekovječio Londonske maglovite vizure na svojim monokromnim djelima naslovivši ih imenima muzičkih kompozicija, Venecija će postati južni antipod, njegov drugi *genius loci* (*Nokturno: Plavo i Zlatno – Sv. Marko u Veneciji*, 1880.). Monokromna platna magle kroz koju proviruju pročelja u plavim i zelenim tonovima utjecat će nadalje na mnoge umjetnike koji će preuzeti Whistlerov način slikanja Venecije, čak i na

⁸¹² Ljubo Babić, *Umjetnost kod Hrvata*, 1943., str 152

Moneta (*Palazzo Contarini*, 1908., sl. 22).⁸¹³ Između 1880. i 1886. Whistler će izraditi seriju grafika *Nokturno – Palače* na kojima će iznjedrili motiv tihoga grada s reflektiranjem palača na površini mora noću za mjesečine. Tim će motivom obuhvatiti dekadenciju grada. Poput Vidovića, detalje fasada samo će naznačiti, a u dubinu slike smjestit će tamnu sjenu ploveće gondole jedini trag prisutnosti čovjeka. Tim je motivom utjecao na generaciju umjetnika koji će na isti način bilježiti lagunu (Degouve de Nuncques, *Noć u Veneciji*, 1885, Henri Le Sidaner, *Venecija između sumraka i noći*, 1906.). Poticaj Vidovićevu simbolizmu pod utjecajem Whistlera, koji će Vidović u punom smislu razviti na slikama od 1906. godine nadalje, mogao je doći i iz Beča u kojem su obojica izlagali: Whistler u okviru *Secesije*, Vidović u sklopu Hagenbunda. Whistler je bio član *Secesije*, a njegove su litografije bile izlagane već na prvoj izložbi 1898. godine. Whistlerov utjecaj posebno je vidljiv na Vidovićevim djelima: *Angelus*, 1906. i monokromnoj slici u plavim tonovima *Iz lagune*, 1909. (Moderna galerija, Zagreb).

Vidović će u početku stvarati pod utjecajem i u krugu mletačkih pejzažista Telemaca Signorinia, Tita Ettorea i Pietra Fragiacomu. Utjecaj Segantinija, tada slikara europske reputacije, bit će vidljiv na Vidovićevim slikama *L'ora che volge il desio*, 1896. godine i *Ave Maria*, 1898. godine. Vidovićev antologijsko djelo *Mali svijet* izlaže na 17. izložbi Hagebunda 1905. godine, čime će odati počast preminulom velikanu Segantiniju prafrazirajući tipičan motiv planinskih vrhova na desnom dijelu diptiha i kopirajući umjetnikovu tehniku slikanja oštro diferenciranim iskričavim potezima tvrdom stranom kista (usp. sl. 23). Godine 1901. u Beču Segantiniju je organizirana posthumna samostalna izložba.⁸¹⁴ Vidovićeve su marine s kraja 19. i početka 20. stoljeća aktualna djela simbolizma koja će često objedinjavati impresionističku tehniku i simbolističku ideju te će svojom aktualnošću zaključiti jedno simbolističko razdoblje koje karakterizira suglasje likovnoga i literarnog sadržaja. Na Vidovićevim krajolicima priroda je ta kojoj umjetnik nadjeva literarne naslove. Poticaj uvijek dolazi iz prirode, što i jest u skladu s kreativnim procesom u simbolizmu: pronaći motiv u prirodi, imaginativno ga preraditi i naslikati te mu dodati novu simboličku vrijednost. U Vidovića svitanja i sumraci nad lagunama jadranskih obala s obje strane dobivaju imena emotivnih stanja: *Melankolija*, *Tristeza*, *Pax* ili *Angelus*, *Mistika*.

Svojim će slikarstvom Vidović utjecati na nekolicinu slikara u Splitu. Ante Katunarić će pod utjecajem Vidovića ostvariti malen, ali za dalmatinski obol značajan simbolistički opus

⁸¹³ Izložit će je 1904. godine na jesenskoj izložbi *Hagenbunda* (studenj, 1904. – januar, 1905.). Slika prikazuje ženu u molitvi pred fenjerom nad kojim se vidi lik Bogorodice.

⁸¹⁴ 9. izložba 13. 1. -28. 2. 1901.

(*Ribari u Chioggi*, kat. 164). Uz Vidovićev bit će prisutan i utjecaj lombardskog umjetnika Gaetana Previatia (1852. – 1920.). Neka djela poput iznimno zanimljivog krajolika s *Čempresom pri zalasku sunca* (kat. 165) bit će ostvarena u maniri Klimtovih krajolika (*Velika topola*, 1902.).

5.5.3 Dragan Melkus - melankolija pejzaža

Izdvojenu će pojavu u hrvatskom slikarstvu predstavljati umjetnik slavonskog porijekla Dragan Melkus koji će ostvariti mnoštvo pejzaža simbolističke evokacije. Po povratku iz Beča i dugogodišnjeg boravka u Münchenu postaje učiteljem crtanja u Sremskoj Mitrovici. Izlagat će 1902. na izložbi Društva umjetnosti i 1904. na Prvoj jugoslavenskoj izložbi u Beogradu, nadalje na Jubilarnoj izložbi Društva umjetnosti 1905, te u Sofiji 1906. godine. Njegova će značajna prisutnost zbog prirode opusa koji je krhak i nježan u pejzažu, melankoličan i bez dramatike ostati relativno nezapažena. U tom se vremenu Melkus formira kao pejzažist koji će koristiti impresionističku tehniku za izražavanje ugođaja dravskih krajolika s brezama, osamljenim jelama i krošnjatim stablima u proljeće, jesen ili zimi. Poseban su korpus djela krajolici ostvareni u pastelu, mediju podobnom za izražavanje duhovnih stanja. Problemi s identifikacijom djela i kronologijom njihova nastanka otežavaju stvarni uvid u aktualnost njegova simbolističkog opusa.⁸¹⁵

5.5.4 Gabrijel Jurkić – simbolizam nacionalnog predznaka

Gabrijel Jurkić također će ostvariti krajolike koji će pripadati simbolizmu čime će simbolističko promišljanje utvrditi u drugom desetljeću 20. stoljeća. Antologijsko djelo njegova opusa jest slika *Visoravan u cvatu* iz 1914. godine (kat. 160). Simbolistički će vokabular Jurkić primijeniti za apologeje vlastitih korijena, baš kao i na djelu *Vila naroda moga* iz 1911. godine (kat. 159). Bit će on u suglasju s nacionalno motiviranim dijelom pravca kojem pripadaju uz Švicarca Ferdinanda Hodlera i Finca Akseli Gallen Kallelae i Čeh Wojciech Weiss te Stanislaw Wyspiański. Ono što ih povezuje jest da su porijeklom iz država koje na prijelazu stoljeća prolaze borbu s vlastitim nacionalnim identitetom. Široka dispozicija visoravni u cvatu te nizak kadar žablje perspektive aludiraju na promatrača koji je

⁸¹⁵ Većina poznatih djela nalazi se u zbirci dr. sc. Mirne Flógel-Mršić smještena u dvorcu u Začretju. više o umjetniku u: Oto Švajcer, *Dragan Melkus*, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1986.; Frano Dulibić, »Majstor secesijske vinjete: Ilustracije, karikature i grafičko oblikovanje Dragana Melkusa«, u: *Radovi IPU*, 36(2012.), str. 211. – 218.

obgrlio zemlju iz koje je potekao, proljeće i cvat asociraju na buđenje u ovom slučaju nacionalne svijesti iznikle iz Jurkićeve rodne ravnice u Hercegovini. Nacionalni osjećaj u korijenu je mnogih pejzaža hrvatskoga simbolizma.

5.5.5 Zaključak prethodnih razmatranja o simbolizmu u pejzažu

Simbolizam će se manifestirati u krajoliku mnogih hrvatskih umjetnika. Osim Bukovca koji je svoje isječke Fontembloške šume doživljavao kao odmor od naporne preciznosti akademskog žanra, svi su hrvatski umjetnici u krajoliku tražili izgubljen prostor sigurnosti i krajobraze raja. Njima je obilovalo naše podneblje jer je *raj na zemlji* Austro-Ugarske monarhije bio na Kvarneru, na Opatijskoj rivijeri i Crikveničkom i Dubrovačkom primorju. Split i Dubrovnik, kao i Pelješac, imaginativna su mjesta autohtone prirode dalmatinskih umjetnika. Svojom poviješću i autohtonošću iskona Split i Dubrovnik privlačili su umjetnike i putnike iz čitave Europe. Dubrovnik je odigrao važnu ulogu u formiranju Schindlerova kruga austrijskih pejzažista i usvajanju slikanja u *pleneru* kao preduvjeta za razvoj modernog pejzaža. Naši su umjetnici unutar teme krajolika ostvarili karakterističan izraz koji se razlikuje od ostatka umjetnika iz južnoeuropske regije – svojim kolorizmom. Boja je najznačajnije izražajno sredstvo u uvjetnim simbolističkim krajobrazima Crnčića i Medovića, a posebice u krepuskularnom simbolizmu Kovačevića i Vidovića te umjetnika njegova kruga Katunarića i Uvodića, kao i zasebne pojave Melkusa i Jurkića. Osim Böcklinovih krajolika čiji je utjecaj univerzalan za cijelo europsko područje pa tako formira i znakovit korpus djela *böcklinovske* tipologije u našem slikarstvu (Crnčić, Medović, Rojc, Šenoa), eklektična priroda razdoblja uključit će i druge raznovrsne utjecaje i stilske pravce. Kod Dragana Melkusa koji je više godina boravio u Njemačkoj u Münchenu i Drezdenu uočit ćemo utjecaj umjetnika Worpswede kolonije njihovog idealizma u prikazu netaknute prirode, Kod Krizmanovih krajolika imat ćemo primjer simbolističkog krajolika bečke secesije, ali i francuskog simbolizma. Whistlerov utjecaj bit će zamjetan u djelima nakon 1900. godine kod Emanuela Vidovića kod kojeg ćemo uočiti reference *Macchiaiuola* ali i Giovannija Segantinija.

Ferdo Kovačević imat će sličnosti sa shvaćanjem krajolika pripadnika secesije Wilhelma Bernartzika, a Marko Rašica stvarat će svoje krajolike pod utjecajem Karla Mediza. Poseban će korpus djela činiti akvareli Slave Raškaj koje ćemo promatrati kao izdvojenu pojavu gdje je simbolizam prisutan tek u naznakama, intuitivno, no ne i s nakanom. U korijenu njenog motiva ipak je vjerna deskripcija prostora. Nazrijet ćemo ga u djelu *Čovjek na putu*, 1899. (Zavičajni muzej, Ozalj), gdje je akvarelnim nanosima posebnog rafinmana (pri čemu voda

prevladava nad pigmentom) umjetnica intuitivno evocirala prolaznost i krhkost ljudske egzistencije koji su u korijenju svakog simbolističkog promišljanja prirode.

Obraćanje krajoliku unutar simbolističkoga pravca ukazuje na težnju umjetnika za izolacijom, u nastojanju da pronađe vlastiti mir kako bi mogao ponovno osjetiti jedinstvo s prirodom koje je u suvremenom svijetu izgubio. Krajolici u hrvatskom slikarstvu nastaju u suglasju s literaturom i književnošću pa ćemo naići na mnoštvo istovjetnih motiva u slikarstvu Crnčića, Kovačevića, Vidovića ili Medovića i pjesništvu Antuna Gustava Matoša, Vladimira Vidrića, Dragutina Domjanića, Bože Lovrića ili Mihovila Nikolića te Ive Vojnovića. Lirske vrste poput nokturna ili ditiramba te putopisi, ali i dramske didaskalije djeluju ponekad kao opisi navedenih slika ili pak slike djeluju kao uprizorenja navedenih tekstova. Upravo ta čulna sinestezija dominantna je karakteristika hrvatskog pejzaža te se bez poznavanja literarnog konteksta pojedina djela Kovačevića ili Vidovićeve vizije ne mogu doživjeti u punini svoje simbolističke nakane.

5.6 Tema žene od *femme fragile* do *femme fatale*

U književnosti i umjetnosti 19. stoljeća žena i dijalektika njezine nove i stare društvene uloge postat će okosnicom mnogih književnih i likovnih djela. Tradicionalni društveni okvir ustrajat će i dalje na koncepciji ženske inferiornosti muškarcu, njene podređenosti kućanstvu i obiteljskoj sreći. U strahu od ženske emancipacije kao posljedice društveno-političkih okolnosti (Francuska revolucija, industrijalizacija) - filozofija (Schopenhauer) i znanost (Jean-Martin Charcot i dr.)⁸¹⁶ potpomažu tradicionalni sociološki okvir žene i njezine rodne inferiornosti. U novije će vrijeme interdisciplinarna priroda istraživanja simbolističkoga pravca u slikarstvu detektirati mnoge relacije između tada aktualnih znanstvenih i filozofskih paradigmi i simbolističke prezentacije žene.⁸¹⁷ Tradicija tumačenja učestalih motiva žene u 19. stoljeću započeta je tridesetih godina djelom Maria Prazza *Romantic Agony* (1933.) u kojem je jedno poglavlje posvećeno fenomenu *femme fatale*. Imaginacija žene u umjetnosti druge polovice 19. stoljeća reflektirat će poziciju žene iz stvarnog života: način na koji se

⁸¹⁶ Jean-Martin Carcot - osnivač psihoterapije 70tih godina je istraživao žensku histeroepilepsiju.

⁸¹⁷ Primjerice istraživanje Céline Eidenbenz, *Gestuelle du dééquilibre. L'hystérie et ses corps 'à rebours' autour du 1900.* (izloženo na simpoziju *Redefiniranje europskog simbolizma. 1880 – 1910.*, Musée d'Orsay, 13 i 14. travnja 2012.) unutar kojeg je autorica uočila vezu između karakteristične secesijske sinusoidne (S) linije ženskoga tijela i načina na koji se ponaša žensko tijelo tijekom napada *histerije* prema tumačenju psihopatologije (Jean – Martin Carcot) krajem 19. stoljeća. Ovaj je fenomen ženskoga ponašanja u 19. stoljeću protumačen kao posljedica ženske emancipacije. *Hysteria* se tumačila kao pretjerana ženska samosvijest koja ovisi o prevazi emocija nekontroliranih (muškim) intelektom. Njezini su simptomi: ambicija, epilepsija, letargija, trauma i menstruacija.

njena nova društvena uloga reflektira u svijesti muškaraca i društva općenito.⁸¹⁸ *Femme fatale* će biti ženski antipod *dandyju*, a oboje će kao značenjski pregnantni koncepti implicirati anti-građanske stavove. U književnosti simbolizma ključna djela u tom će smislu biti *Saloma* (1893.) Oscara Wildea⁸¹⁹ s ilustracijama Aubreya Beardsleya, Flaubertova djela *Salammbô* (1862.) i *Iskušanje sv. Antuna* (1874.) kao i *Herodiada* (1872.) te zbirke pjesama Baudelaira i Swinburnea.⁸²⁰ Simbolizam će svoje arhetipske ženske vizije generirati iz narativnih struktura mita, bajki i legenda. Njihovo će predstavljanje varirati od androgenih somnambulskih likova, do putenih demoniziranih protagonistkinja. Specifična morfologija ženskog tijela te općenito nova likovna prezentacija kao i njezin značenjski spektar ostvarit će značajan korpus djela koje će se reflektirati i u hrvatskom slikarstvu. U tome će se smislu razlikovati likovna prezentacija žene unutar prve faze razvoja simbolizma u Hrvatskoj koja će biti koncentrirana na krhke i fragilne simbole umjetnikove žudnje, na sublimiranu ljepotu predrafaelitske fragilne tipologije Rossettija i Burne-Jonesa (Čikoš, *Kirka*, 1896. *Penelopa*, 1895., *Inocentia*, 1902., Auer, *Prijateljice*, 1900., *Zatečena*, 1902., *Kraljica ruža*, 1902.). U drugoj afirmacijskoj fazi hrvatskog simbolizma ženska će uloga napredovati do autonomije von Stuckovske tipologije (vidi: *Grieh*, 1893. ili *Salome ili Poljubac sfinge*, 1895.) što će se osobito primijetiti u djelu Račkoga (*Dobra i Zla žena*, 1900. – 1905.), kasnijim djelima Čikoša (*Viviane*, oko 1910., *Tabubu*, 1911., *Saloma*, 1919.) i Auera (*Atena Palada*, 1913.,

⁸¹⁸ Žena će u 19. stoljeću postati aktivnim sudionikom u svim životnim procesima. U siromašnim slojevima, a zbog industrijalizacije koja je zahtijevala velik priliv radne snage postat će resursom i time postepeno osvajati novu poziciju. Njena reproduktivna uloga u obitelji postepeno će se mijenjati te će i sama osvojiti pravo na dokolicu i vlastiti hedonizam. U smislu društvenih normi promjene će se vidjeti u svim segmentima od odijevanja i mode do rekreacije i razonode. To će izazvati svojevrsnu anksioznost kod muškaraca kojom će se prvi pozabaviti Sigmund Freud u smislu tumačenja straha od ženske akcije kao straha od kastracije koji je u muškaraca arhetipski. Sve će se to reflektirati na umjetnost i njene nove vizualizacije. S jedne strane nastojat će se zadržati idealna slika žene prema religijskom obrascu Majke Božje ili panteističkom idealu anđeoske androginiteti te mitološkog ideala Venere ili Afrodite, dok će se s druge strane potencirati demonizacija žene u modernome društvu te anticipirati depopulacija civilizacije i njezina konačna propast, kojemu će ženska emancipacija biti uzrokom. Metaforički izraženo: žena je od ishodišta života u realizmu i naturalizmu (Gustave Courbet, *Porijeklo svijeta*, 1866.) postala mjesto grijeha (Aubrey Beardsley) i iskušenja te *Posljednjeg suda* (Félicien Rops). No u svakom slučaju postala je protagonist i značenjski najpregnantniji simbol u umjetnosti na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće. (više o temi u: Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, London: Oxford University Press, 1986.)

⁸¹⁹ *Saloma* Oscara Wildea biti će uprizorena na pozornici Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, 1905. godine, a glavnu će ulogu igrati poznata glumica Hermina Šumovska čijoj se biografiji prisposobljuje nesretna ljubav prema intendantu Stjepanu Miletiću. Veze Čikoševa učestalog slikanja *Salome* u prvom desetljeću 20. stoljeća i predstave valja tek utvrditi te su dio šire kontekstualizacije pravca u Hrvatskoj. Herodiadu je igrala Marija Ružička Strozzi koja je mogla biti podstrek Kljakovićevu bavljenju motivom, obzirom na međusobne veze u Ženevi tijekom egzila za vrijeme rata.

⁸²⁰ Ova se tema razvija od kraja 18. stoljeća te je možda uputno navesti ključna književna djela: Pierre Choderlos de Laclos, *Opasne veze*, 1782., John Keats, *La belle dame sans merci* (Ljepotica bez milosti), 1819., Teophil Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, 1835. U književnosti realizma žena rastrgana između tradicionalne uloge i vlastitih težnji za slobodom postaje protagonist zbivanja. Unutar realizma u tom smislu međašna su djela Tolstojeva *Ana Karenjina* ili Flaubertova *Madam Bowary* te Zolina *Nana* koja će u skaldu s naturalizmom poantirati socijalnu prirodu nove autonomije.

Arahne 1908.), Čikoš će biti slikar koji će uz fragilni ideal anđeoskih žena u bijelim prvopričesničkim haljinama propitivati i snažne ženske mitske junakinje te će na samome početku svoga likovnog djelovanja naslikati starozavjetnu *femme fatale* Juditu (1882.) kako se sprema vlastitim mačem obezglaviti Holoferna. Njezina novozavjetna prefiguracija *Salome* zaokupljat će umjetnika tijekom cijeloga života te će ostvariti vezano uz Wildeovu protagonistkinju nekoliko verzija iste teme, a u smislu simbolizma bit će zanimljive i fotografije žene koja s maketom Ivanove glave na pladnju pozira Čikošu (sl. 14).⁸²¹ Amblematski primjer fatalne žene secesijske morfologije ostvarit će Krizman na grafici *Marya Delvard*. Nekoliko će hrvatskih slikara ostvariti jedan tematski specifikum u prikazu žene koji će imati istovjetan naslov kod Crnčića, Čikoša i Krizmana – *Osamljena* (*Ostavljena*), a prikazivat će ženu s leđa u sutonskom krajoliku. Čikoš će ovaj motiv generirati iz *Inocentije*, dok će ga Krizman ostvariti na platnu 1905. godine gdje će klečeći akt s leđa stisnuti uza stijenu. Crnčić će motiv ostvariti u bakropisu iz 1898. (kat. 100). Isti će motiv ostvariti u nekoliko crteža i Robert Auer. Biti će to ženske personifikacije čovjekove samoće i *nostalgije za prošlim*, ali i metafore ostavljene i ponižene žene ostvarene suverenim simboličkim jezikom.

U trećoj nacionalnoj fazi simbolizma Kljaković će demonizirati morfologiju te putenu erotičnost ranijih likova zamijeniti androgenom *hodlerovskom* tipologijom (*Salome*, *Eva*, 1910., *Adam i Eva*, 1918., *Vila Raviojla*, 1918., *Ropkinjce*, 1911., usp. sl. 24). Rodnu će temu kroz simbolističku preradbu ostvariti i Jerolim Miše na slici *Strast* iz 1914. godine (kat. 240). U Klimtovskoj će dispoziciji izrazito secesijske morfologije izraziti dijalektiku muško-ženske povezanosti, ali i podvojenosti libida kroz oblikovno signifikantnu impostaciju muškog i ženskog tijela.

Motivika žene i njezine mistične aure često će biti apostrofirana orijentalnim ambijentom i akcesoarijem. Raskošna inscenacija, posebna tipologija ljepote kao i druge sadržajne aluzije preklopit će simbolizam s orijentalnom strujom slikarstva.⁸²² Orijentalizam i simbolizam dijelit će interes za prošlost i dekorativno te će oba implicirati težnju za povratkom korijenima i autentičnom životu daleko od dimova industrijalizacije. Rodonačelnik orijentalnih prikaza žene u Hrvatskom slikarstvu jest Vlaho Bukovac. Već će *Sultanijom* iz 1879. godine nagovijestiti interes za orijentalne teme. Ležećim će se aktom, *Putifarkom* predstaviti na pariškom *Salonu* 1886. godine. Lijepu je zavodnicu smjestio u raskošan interijer Putifarove ložnice. Enigmatična igra svjetla koncentriranog na bjeloputnom aktu i tame mračne pozadine

⁸²¹ Studija za kompoziciju *Saloma*, oko 1906., Zbirka Csikos, Strossmayerova galerija starih majstora, HAZU.

⁸²² Motivi Orijenta prisutni su u slikarstvu od renesanse a kulminirati će u 19. stoljeću sa žanrom.

gdje naziremo u gornjem desnom uglu diskretan lik Josipa koji se sprema ući u sobu, kao i mistična atmosfera prošlosti i Orijeanta ostvarena raskošnim akcesorijem bit će jedna od prvih naznaka Bukovčeva simbolizma.⁸²³ Orijentalne Odaliske u preradbi francuske tradicije Ingresa i njegovih sljedbenika Geromea, Cabanela i Bouguereaua inspirirale su Bukovca na djelo *Velika Iza* 1882. godine, a u orijentalni sklop ući će i Bukovčeve varijante *Crnogorki* koje će značiti autohtonu primjenu ovog fenomena i time lijepi prilog europskome orijentalizmu. Zanimljiv će prilog orijentalizmu biti djelo Ivana Tišova *Turkinjica* (kat. 337) ostvareno u maniri francuskog slikarstva druge polovice 19. stoljeća. U orijentalnom slogu nastaju i Čikoševa *Kirka*, Auerove *Kirka* i *Kleopatra* (djela koje izlazi iz kronološkog okvira pravca jer je nastalo 1951. godine, ali ukazuje na dug odjek simbolističkoga jezika u hrvatskom slikarstvu). Poetični koncept *femme fragile* ostvarit će se u specifičnom korpusu djela karakterističnih za hrvatsko slikarstvo prijelaza iz 19. u 20. stoljeće. Bit će to portreti supruga umjetnika zagrebačke šarene škole. Ljuba Iveković, Leopoldina Auer Schmidt, Terezija Tišov, Justina Čikoš, a ponajviše Jelica Bukovac najčešće su inspiracije svojim supruzima. Leopoldina Auer i Justina Čikoš poslužile su kao modeli za mitske junakinje koje su slikali Čikoš (*Kirka*, *Sapfo*) i lirske personifikacije kod Auera (*Prijateljice*, 1900.). Portret Ljube Iveković u izduženom formatu sjetne poze ispred tamne pozadine bio je izložen na Hrvatskom salonu. Čikošev *Portret supruge sa sinom Paulom u naručju* iz 1902. godine (kat. 122) na kojem će prvi puta dosljedno biti primijenjena divizionistička tehnika simbolistička je transfiguracija kompleksne povezanosti majke i djeteta. Ostvarit će je u maniri francuskog simboliste Eugènea Carrièrea čiji je lajtmotiv majčinstvo prikazano u nježnoj simbiozi nalik Čikoševoj. Za razliku od Carrièreevih djela na kojima prevladavaju tamni smeđi tonovi, Čikoš će sliku ostvariti nježnim pastelnim tonovima i mekom rasvjetom. Jelica Bukovac Bukovčeva je muza na mnogim slikama (*Moje gnijezdo*, 1898.)

Žena kao motiv u razdoblju prije Prvoga svjetskog rata iz pasivnog objekta što služi umjetnikovu estetskom uživljavanju postaje metafora prolaznosti, zla, požude pa sve do bolesti i smrti. Iz nestvarne vizije ona postaje tijelo od krvi i mesa. Ljepota biva zaustavljena kao trenutak (kao kod Auera gdje atributi pupoljaka ili ruža u punom cvatu uz ženski akt simboliziraju njezinu prolaznost) ili suprotno uobličena u prijeteću demonsku viziju. Ženska privlačnost postaje poprištem moralne erozije društva. U tome smislu rječiti su primjeri: Krizmanova *Marya Delvard* ili diptih Račkoga *Dobra i Zla žena* te djelo *Ženski idol* ili

⁸²³ Slika je bila u vlasništvu Samsona Foxa, engleskog industrijalca, te je nakon njegove smrti prodana na aukciji 1911. godine. Trag joj se izgubio no nedavno je pronađena te izložena na izložbi *Vlaho Bukovac i Alexandre Cabanel. Povijesni susret učitelja i učenika*, Zagreb: Umjetnički paviljon od 3. listopada 2018. do 6. siječnja 2019. godine.

Auerova alegorija *Iskušanje sv. Antuna* koja će ovu temu nastaviti duboko u drugo desetljeće. Bukovac će već *Magdalenom* (kat. 61) izloženom na Hrvatskom salonu propitivati dijalektiku ženske prirode, njezine svetosti i profanosti. Putem te će teme propitivati i umjetničku autonomiju koja je u korijenu većine intencija pri slikanju žene i ženskog akta. Borba za slobodu umjetničkog izražavanja i društveni konsenzus da umjetnost ne podliježe zakonitostima građanskih normi i morala u hrvatskom je slikarstvu započela aktovima na izložbi Hrvatskog salona. U tom ćemo smislu Bukovčevu *Magdalenu* promatrati kao inicijacijsku točku simbolističke strategije u hrvatskom slikarstvu koja će svoju zaključnu reverberaciju markirati Uzelčevom *Magdalenom* iz, 1921. godine. Iz svega navedenog razvidan je suveren razvoj ove teme koji je u jednakim etapama pratio sveeuropsku fenomenologiju ovog tematsko-motivskog sklopa.

5.7 Teme hrvatskog slikarstva u suglasju s književnošću

Suradnja hrvatskih književnika i likovnih umjetnika započeta izložbom Hrvatskog Salona rezultirat će književno-likovnim almanahom u četiri sveska u kojima će se na prvi pogled uočiti povezanost književnih tekstova i umjetničkih djela. Književni prilozi u spomenutom almanahu poput proznih ili pjesničkih vinjeta prate simbolističko ozračje slika s izložbe. Atmosfera pjesničkih i proznih djela je melankolična i nostalgična te često mistična. Osnovne su preokupacije mladih umjetnika prolaznost ljubavi i života te neminovnost smrti. U skladu s aktualnim diskusijama o estetici i autonomiji umjetnosti u opisima ljubavi nazrijet će se negdje i suptilna erotična aluzija jednakog intenziteta i stupnja hrabrosti, kao i na slikama izložbe. Opis ženske ljepote, najčešće je u potpunosti lirskoga karaktera te će atmosferom također odgovarati slikama.⁸²⁴ Pilarov *Prvi cjelov* erotična je fantazija provučena kroz slikarski opis mlade djevojke, Vidrić u pastorali *Jutro* evocira Auerov alegorijski *Triptih* koji prikazuje noćni prizor s plešućim vilama u šumi (kat. 28) i Bukovčevu sliku *Idila med mjesecom i suncem* (1898., kat. 70). Dušan Plavšić Nikolajev u pjesmi *Procvata ruža* metonimijski prisposobljuje mladost s ružom, što je čest postupak na platnima Roberta Auera (*Kraljica ruža*, 1902.) i Vlahe Bukovca (*Portret barunice Rukavina*, 1898.). I krajolici nalaze svoje pandane u pjesničkim slikama. U pripovijetki *Tajanstveni tesar* Gjalski opisuju

⁸²⁴ Primjerice: »pojna njedra bijela« u pjesmi *U želji u ljubavi* Silvija Strahimira Kranjčevića. ili »bujne grudi« u pjesmi *Mememnto quia pulvis est*. L. Ladanjskoga i dalje »grudi bijele ko' mlijeko« u pjesmi *Auragija*, Stjepka Španića i slično

grandiozan krajolik Campagne gotovo Böcklinovske atmosfere, u kojem pinije, čempresi, akvadukti, grobovi, ruševine evociraju Medovićeve rane pejzaže (*Groblje u Kuni*, oko 1900.). Alberto Weber objavio je pjesmu *Plein Air* posudivši slikarsku označnicu za naslov svoje pjesme.

Uvođenje književnih sadržaja u slikarstvo potencirao je Isidor Kršnjavi pri uređenju palače Odjela za bogoštovlje i nastavu, kao i poduhvatu prevođenja *Božanstvene komedije*. Provedbom tih programa ostvario je inicijalan poticaj interesu slikara za književnost koja postaje velika zaliha *umjetnih svjetova* slikarskog simbolizma.⁸²⁵

O umjetnim svjetovima karakterističnima za hrvatsku modernu valja naglasiti da su to svjetovi koje na simboličan način grade modernisti diljem Europe. U hrvatskoj umjetnosti njima se »na simboličan način dokida svakidašnjica građanske civilizacije. (...) Prizivali su hrvatsko srednjovjekovlje, dubrovačku republikansku epohu, ladanjsko Zagorje ili Balkan iz usmene pjesme, jer im se prošlost priviđala boljom od aktualnog vremena.«⁸²⁶

Neka će književna i likovna djela sadržajno tako korespondirati da će ukazivati na direktnu vezu književnog teksta i likovnoga djela. Pripovijest Rikarda Jorgovanića-Fliedera *Ljubav na odru* iz 1853. godine moguć je literarni poticaj Čikoševoj slici *Mrtva straža* iz 1896. godine (kat. 114).⁸²⁷ Pripovijetka govori o slikaru koji je zaželio na odru naslikati siromašni model Anđelinu. Akcesorij voštanica i cvijeća više se puta spominje, baš kao i dječak sklupčan, doduše uz pokojničine noge (dok je u slici blizu uzglavlja). Radi se o slikarevoj ljubavnici koja je nesretno umrla u naručju drugoga, a na koju ga je izgledom i ljepotom podsjetila Anđelina. Na kraju i ona umire na odru pa se doslovno pomiješaju zbilja i slikarska fantazija. Znakovita će biti povezanost Čikoševe ljubavi za antiku i Vidrićevih antičkih pjesničkih slika u djelima (*Elije Glauko, Na Nilu, Romanca, Pompejanska sličica, Perun, Nokturno*).⁸²⁸ Klasična je književnost ishodište Čikoševih djela (*Penelopa*, 1895., *Odisej ubija proscu* 1898., *Kirka*, 1894.).

Povezanost književnih i likovnih tekstova najočitije će se manifestirati u ugodajnim krajolicima simbolizma. U književnosti spomenutoga razdoblja posebice često nailazimo na opise krajolika koji dočaravaju i podcrtavaju raspoloženje autora ili lika. Suton je pjesnički pregnantan motiv melankolije i nostalgije. U Vojnovićevoj trilogiji drugi dio dramskoga teksta *Suton* na početku u didaskalijama autora označava vremensku kategoriju, dok postupno

⁸²⁵ Sintagma iz: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, Zagreb: Matica hrvatska, 2001.

⁸²⁶ Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi*, 2001., str. 186

⁸²⁷ Znamo li da se Kršnjavi u Rimu tijekom boravka 70tih godina druži s Jorgovanićem, možemo pretpostaviti vezu između dva umjetnička djela, obzirom na mentorski odnos Kršnjavoga prema Čikošu

⁸²⁸ Više o vezi Vidrića i čikoša u: Matko Peić, »Vladimir Vidrić i slikarstvo«, u: *Globus*, br. 86, 1955. str. 3.

ne postane alegorijska parafraza sutona jedne dubrovačke vlastelinske obitelji u osvitu novoga doba, novih socijalno-ekonomskih zakona.⁸²⁹ Vojnovičeve su didaskalije slikarski koncipirane pri čemu je ugođaj pretpostavljen faktografiji te bi njihova krepuskularna intonacija mogla poslužiti kao opis mnogih slika hrvatskog simbolizma. Vladimir Maleković u predgovoru izložbi *Secesije u Hrvatskoj* piše o krepuskularnom plenerizmu Vlahe Bukovca u kontekstu *zagrebačke šarene škole*.⁸³⁰ Vidovićev će pejzaž svoj literarni pandan naći u poeziji Bože Lovrića. Poetika pejzažnog slikarstva u simbolizmu usklađena je s lirikom koja će jednako biti fascinirana prirodom i njenom suprotnosti s gradom, civilizacijom i svim očitovanjima modernog života. U tom ćemo smislu mnogo podudarnosti naći u poeziji Matoša, Vidrića, Domjanića, Nazora, Nikolića i Kranjčevića.⁸³¹ Pjesnici će i slikari prirodu promatrati kao trag Božje kreacije i *predvorje transcendencije*. Biblija će također biti izniman resurs za propitivanje egzistencijalnih pitanja kroz arhetipske slike koje zadobivaju intimniji karakter kroz osobni doživljaj autora. U simbolizmu će književnost i slikarstvo dijeliti preokupaciju egzistencijalne tjeskobe kroz teme odumiranja obitelji koje će biti simbol sutona jedne civilizacije i tjeskobe zbog nadolazećeg nepoznatog i novog. *Posljedni Stipančići* Vjenceslava Novaka (1898.), hrvatski odjek *Pada kuće Usher* (1839.) Edgara Allana Poa odgovarati će Crnčićevoj prokupaciji (ali i Krimanovoj i Jurkićevoj) u ranom grafičkom opusu s temama opustjelih otoka radi iseljenog stanovništva (*Posljednji potomak* 1896.). U trećoj autohtonoj fazi hrvatskoga simbolizma slike Kljakovića, Račkoga, Krizmana i Babića inspirirat će se tekstovima: Mažuranićeve *Smrti Smail-Age Čengića* (1846.), Nazorovih *Slavenskih legendi* (1900.), Vojnovičeve *Smrt Majke Jugovića* (1907.) te usmene književnosti s temama iz balkanske mitologije. Veza književnosti i umjetnost biti će snažna i direktna više deskriptivna a ne aluzivna kao u prvoj fazi simbolizma.

5.8 Eshatološke teme

⁸²⁹ *Triptih* Iva Vojnovića nastao je u Dubrovniku između 1895. – 1901. godine

⁸³⁰ Vladimir Maleković, »Secesija u Hrvatskoj«, u: *Secesija u Hrvatskoj*, 2004., str. 20. (»Bukovčev krepuskularni plenerizam iznjedrit će zagrebačku šarenu školu«)

⁸³¹ *Snivaju breze, ušutio lahor, / Spušteno granje još jedva se njiše, / Zadnji put blijeda zašutjela trava; / zlatnog od lišća, od zlatne kiše.* Dragutin Domjanić, *Šutnja*, (Pjesme, 1909.); *U travi se žute cvjetovi, / i zuje zlačane pčele, / nad sjenatim onim stablima, / krupni se oblaci bijele.* Vladimir Vidrić, *Pejzaž I* (pjesme, 1907.); *Tad usred zlata i potmula sjaja / Javi Angelus i molitvene ure / Skrušeno zaplove preko cijelog kraja / Sve na tihe ceste i crvene majure.* (Ljubo Wiesner, *Blago večer*, 1914.); *Olovne i teške snove snivaju / Oblaci nad tamnim gorskim stranama; / Monotone sjene rijekom plivaju, / Žutom rijekom među golim granama. // Iza mokrih njiva magle skrivaju, / Kućice i toranj; sunce u ranama, / Mre i motri kako mrke bivaju, / Vrbe, crneći se crnim vranama.* (Antun Gustav Matoš, *Jesenje večer*, 1910.).

Egzistencijalna i ontološka pitanja središnja su preokupacija umjetnika simbolizma. U suprotnosti s realističkim i naturalističkim objektom interesa za fizičke manifestacije vidljivog simboliste će zanimati *nefizički* entitet duhovnoga i sve manifestacije nevidljivoga. U skladu je to s poetikom simbolizma, pravca koji će u umjetnosti tražiti izgubljenu mistiku svijeta te njome nastojati supstituirati čovjekovu potrebu za duhovnošću izgubljenom u razdoblju zasnovanom na empiriji i materijalističkoj filozofiji. Simbolizam će pred racionalnošću bježati u duhovne predjele podsvjesnoga. Za razliku od realista i naturalista koji će svoje uporište u znanosti bazirati na, primjerice, tada aktualnome Darwinovu djelu (*Porijeklo vrsta*, 1859., *Porijeklo čovjeka*, 1871.) simbolisti će biološku determinaciju čovjeka negirati znanstvenim argumentima fizičara Ernsta Macha (*Prilozi o analizi opažaja*, 1886.) koji će izvanjski svijet promatrati kao kompleks mogućih opažaja, a ne definitivnu spoznaju. Na njega će se naslanjati teze Hermana Bahra o stvarnosti i životu kao »kolopletu iluzija i obmana u kojem je jedino trajno svojstvo hirovita i trajno promjenjiva igra«. Hofmannsthalov termin *das Gleitende* (*Ein Brief*, 1902.) sublimirat će polivalentnu prirodu simbola i nemogućnost njegove determinacije. U slikarstvu simbolizma česte će teme biti manifestacije podsvjesnoga. Za posredovanje tih nevidljivih subjekata simbolizam će koristiti kulturne arhetipe mijenjajući im spektar referenci. U tom će se smislu unutar simbolizma razvijati poseban korpus tema koji će nastojati proniknuti u čovjekov unutrašnji i podsvjesni svijet, u pitanja smisla i svrhe čovjekova postojanja i života na zemlji. U hrvatskoj umjetnosti taj će korpus biti koncentriran na teme smrti i prolaznosti.

U manjoj mjeri s ontoloških pozicija, a više umjetničkih preokupacija i tematskih citata Böcklinove funeralne motivike nastaju djela *Groblja u Kuni* Mate Celestina Medovića i *Rokovog groblja* Ferde Kovačevića. Na Hrvatskom salonu simbolističku će sliku *Sigurna budućnost* ostvariti Oskar Artur Aleksander prikazujući prizor pogreba u panoramskoj vizuri pustoga krajolika za oblačnoga dana. Naslov *Sigurna budućnost* aludirat će na neizvjesnost života na zemlji u odnosu na izvjesnost budućnosti nakon smrti ili sigurne smrti. Vlaho Bukovac ostvarit će iznimno značajna i osobna djela unutar ove teme. Za razliku od realizma kojim će pristupiti slikanju mrtvog oca kako leži na odru s krunicom iz 1901. godine,⁸³² temi *Krista na odru* (kat. 83) pristupit će poetičnošću simbolističkog promišljanja pri čemu će divizionizam koristiti kako bi transfigurirao duhovne vrijednosti u vidljivu formu. Uz ovu

⁸³² *Otac na odru*, 1901., tempera, Galerija Bukovac, Cavtat. Sliku je s korpusom djela povezanim sa smrću u hrvatskoj umjetnosti povezao (apostrofiravši Bukovčev utjecaj na generaciju prve moderne) Zvonko Maković u: Zvonko Maković, »Put u vječnost«, u: *Put u vječnost*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 26. kolovoza do 6. studenoga 2016.), (ur.) Zvonko Maković, Danijela Marković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2016.

sliku vezano je djelo koje prikazuje tada Bukovčevog studenta Mirka Račkog kako pozira za navedenu kompoziciju *Krista na odru* (kat. 85). Iako je vjerojatno nastala za potrebe razrade teme, slika ne djeluje kao studija. Prikazuje mrtvog čovjeka u začudnom rakursu aludirajući na Kristovu smrt koja je humanizirana kroz tijelo čovjeka. Ova će slika biti manifestacijom Bukovčeva virtuoziteta koji će se manifestirati u simbolizmu. Taj je u oskudnosti bilo kakvog narativa, oslobođen reminiscencija na vjerske ili literarne attribute Bukovčev Krist (ili Rački) jedna od najdojmljivijih slika smrti čovjeka ostvarena u hrvatskom slikarstvu. Bliski rakurs, začudno gledan čovjek s boka gdje tijelo u dijagonali horizontalne dispozicije poput linije dijagrama asocira pad, klonuće i prestanak, a snažna svjetlost iz gornjeg desnog ugla ne prestaje podsjećati na život, sunce, svjetlost i radost biti će Bukovčev apogej životu i čovjeku te simboli Kristove čovjekolike smrti radi spasenja ljudi.

U *Kristu na odru*, reprezentativnoj slici monumentalnog formata prikazana je cijela figura opet u začudnom rakursu koji aludira na prilazak pokojniku radi odavanja posljednje počasti. Stigme na stopalima jedini su trag stvarnosti i muke, jer sve je ostalo rajska fantazija uskrsnuća. Smrt je tema koju će Bukovac propitivati na slikama nastalima iste godine: *Fantazija* (kat. 81) i *Ormar buduće slave* (kat. 86). Bukovčev kolega i prijatelj Bela Čikoš Sesija kroz čitav će opus propitivati temu smrti. Tematizirat će je na dvjema slikama *Mrtvačka straža* i *Studija pokojnice za mrtvačku stražu* (kat.113) iz 1896. godine. Proučavat će je i kroz biblijske i mitološke obrasce (*Smrt egipatskog prvorođenca*, 1893., *Pieta*, 1897.). Mirko Rački propitivanje će smrti i prolaznosti čovjeka započeti u okviru rada na ilustracijama za *Božanstvenu komediju*. Na temelju Danteova spjeva nastat će značajan korpus štafelajnih slika: *Pred vratima smrti*, 1904. (kat. 244) i *Pred vratima smrti - studija*, (kat. 243.), *Grad Dis*, 1906. (kat.248), *Prijelaz preko Aheronta*, 1907, (kat. 249), *Prijelaz preko Stiksa*, 1914. (kat. 261).

Ipak, na samom će početku svoga likovnog djelovanja ostvariti znakovito djelo *Triptihon* u trodijelnoj raspodjeli s naslovima pojedinačnih krila *Religija*, *Život*, *Država* (kat. 245). Rački će u pismu Kršnjavome te godine opisati djelo.

»Život vjekove i vjeke stezan u svom razvitku s jedne strane vjerom, s druge strane državom otrgnuo se obojemu i pošao svojim pravim putem odredjenja što mu ga je narav označila. nazvali su to odredjenje sfingom. Čini se da je i ostala sfingom, ali ne sfingom mračnom i nepojmljivom usred gole pustinje nego sfingom kojoj trepti na ustima smijeh dobrote i milja, koja zove povjerljivo dugim vijecima izmučenoga čovjeka na svoje grudi da bude sretan. Životu je odredjenje život. Ide mladost u bjelini zlom netaknutog bića pa se prikaže tomu odredjenju što mu je dalo svoj najljepši biser: ženu. S jedne je strane podignut oltar idolu na

zemaljskom nezadovoljnom duhu. Mračno gleda ta družba bestjelesnih smiješeci se ovozemaljskom (?) životu. Njihovom tapanju (? nečitko, op. aut.) tminom i ledom odzvanja. S druge strane klupko patnika podržava na svojim izranjenim ledjima i na izmučenim mišicama teško prijestolje „prvoga“ u državi. Bukte plameni uništavajućeg rata, što im razara krovove nad glavama – uciviljuje obitelj – ali oni drže taj kameni tron – drže ga vjerno i neumorno jer – moraju. Čudna muzika – šapće vjetar – njišuć na smrtnom molu lješine onih, koji su htjeli biti ljudi.«⁸³³

Na *Triptihonu* kakav nam je danas poznat iz fundusa Moderne galerije ne prepoznajemo u cjelini opis iz citiranoga pisma. Slika iz Moderne galerije izložena je 1910. godine na izložbi *Meštrović – Rački* što je vidljivo iz reprodukcije u katalogu izložbe. Smatram da je ta slika kasnija varijanta *Triptihona* opisanog u pismu. Rački će naslikati na lijevom krilu nazvanom *Država* papu kojeg prepoznajemo po tijari kako sjedi odjeven u bijelo na kamenom prijestolju. Pod njegovim nogama mnoštvo je pognutih tijela. Iza njega muškarac u crnoj mantiji. Oba promatraju žrtvu na lomači. Ispod prijestolja i oko njega širi se rijeka krvi. U drugom su planu lomača i trpeći grešnik privezan na kolac. Na desnom je krilu nazvanom *Religija* prikazan križ. Na njegovoj aksi sjedi okrunjeni lik prekriženih ruku. Iza njega smrt s kosturskom glavom na kojoj je šljem, u ruci ima bajunetu. Iz krvavog tla izdižu se tijela očajnika nastojeći se osloniti na križ. Na središnjem je prikazu naslikano maleno dijete sleđa. Ono stoji na zgarištu mrtvih tijela pogleda uperena u svjetleću viziju Života. Personifikacija Života ima tijelo zastrto perizomom i lice pokriveno rukama. Rački je u ovome *Triptihonu* ostvario rječito djelo koje propituje temeljne okvire čovjekova postojanja s ontoloških i filozofskih stajališta. Na slikama su prisutna dva tona: zagasite nijanse crvene i smeđe na tlu i tamno sivo i ljubičasto plavetnilo neba. Likovi su univerzalni simboli: nevinosti i djetinjstva, iskvarenosti države i politike, licemjerja crkve, strahota rata i smrti. Nemaju lica ni osobnih karakteristika. Poruka i simbolika su univerzalne. Sliku je već Jelena Uskoković komparirala sa stilistikom austrijskog secesijskog umjetnika Ernsta Stöhra čija su se remek-djela nalazila u zbirci osječkog industrijalca Rudolfa Povischila koji je bio mecenom osječkom umjetniku Josipu Leoviću (1885. – 1863.). Danijel Zec, autor Leovićeve monografije, ukazat će na poveznicu slike Albina Egger-Lienza, *Sijač i vrag* iz 1909. godine (također iz Povischilove kolekcije) i slike *Sijači* Mirka Račkoga iz 1916. godine (kat. 266).⁸³⁴ U Povischilovoj su se kolekciji austrijskih umjetnika među ostalima nalazila Stöhrova djela: *Noć*, 1901., *Zimska noć*

⁸³³ Mirko Rački Kršnjavome 16. travnja 1904.

⁸³⁴ Danijel Zec, *Josip Leović (1885. – 1963.). Osječki slikar, grafičar i kipar*, Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, 2013.

u selu, 1903. i *Noć*, 1901.⁸³⁵ Komparacije Račkoga i Stöhra te moguć radijus utjecaja simbolističkih djela Povischilove kolekcije na hrvatske umjetnike valja dodatno istražiti.

Okultnim su temama u našem slikarstvu simbolizma bili skloni Oskar Artur Alexander i Nasta Rojc. Alexander će 1894. godine naslikati ulje *I ja sam jednom živio* (kat.3) na kojem će u aranžman mrtve prirode uklopiti lubanju. Sliku će naslikati u vrijeme svoga prvoga boravka u Parizu kada studira na Académie Julian.⁸³⁶ te stvara u atelijerima Eugena Carrièrea (1849. – 1906.) i Jamesa McNeill Whistlera. Unutar mikrografičkog opusa hrvatske slikarice Naste Rojc bit će ostvaren opus iznimne senzibilnosti vezan uz temu smrti i egzistencijalne tjeskobe. Bakropis *Agonija* koji prikazuje klonulu ženu u interijeru te iznad nje nadvit muški lik koji kao da izlazi iz glave žene poput mračnih misli. U dnu prikaza naslikana su dva groteskna putta koji kopaju tunel. Godine 1912. nastat će djelo *Autoportret u zagrljaju smrti* (kat. 298) koje će u crno bijelom kontrastu naznačiti život personificiran figurom žene i smrt u liku kostura. *Žena svjetionik* prikazuje ženu koja drži luč osvjetljujući mračni noćni prizor. U ulju na platnu Rojc će 1911. ostvariti djelo nazvano *Adam i Eva* (kat. 299) koje će prikazivati dvije lubanje. Varijacija je to ikonografske teme *Golgote* u čijem se podnožju nalazi često Adamova lubanja simbolizirajući iskupljenje prvoga grijeha. Nasta Rojc će potpuno odbaciti sve druge narativne elemente te poput mrtve prirode naslikati dvije lubanje ostvarivši snažne konotacije prolaznosti. Apartnu sliku smrti naslikat će u *Portretu gospođe smrti* iz 1912. godine. Bit će to portret u obliku lubanje i vratne kralješnice u profilu na tamno crvenoj pozadini boje krvi. Opsesija smrću Naste Rojc proizašla je iz umjetničke borbe s bolešću u tome periodu,⁸³⁷ a razvija se pod utjecajem njemačkoga simbolizma kojeg će doživjeti tijekom studija na Frauen Academie u Münchenu od 1907. godine. Jednu od najpoetičnijih slika vezanih uz temu smrti naslikat će Gabrijel Jurkić na slici *Put u vječnost* (kat. 162) koja će nastati na samom kraju vremenskog perioda te će ovu dionicu na monumentalan način zaokružiti mračnim prizorom *danteovske* atmosfere. Krilati bijeli anđeo korača osvjetljenom stazom u duboko plavetnilo neodređene vječnosti. Karakteristična će Jurkićeva površinska faktura u titranju brazdi nastalih kao trag snažnog jetkanja površine boje dodatno osnažiti dubinu teme. Naslov slike *Put u vječnost* simbolički će apostrofirati temu i na neki će način biti posljednja velika reminiscencija Čikoševa utjecaja na hrvatsku umjetnost simbolizma,

⁸³⁵ Djela se danas nalaze u fondusu Muzeja likovnih umjetnosti, Osijek.

⁸³⁶ Za studij na Académie Julian, osnovanoj od slikara Rodolphe Juliana nije bio potreban prijemni ispit pa su na njoj najčešće studirali stranci.

⁸³⁷ Nakon problema s plućima Nasta Rojc će 1912. operirati bubreg te se oporavljati u sanatoriju i liječiti u Štajerskoj. Više u: *Nasta Rojc. Kritička retrospektiva*, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, 15. travanj – 1. lipanj 2014.), (ur.) Jasminka Poklečki Stošić, Zagreb: Umjetnički paviljon, 2014.

znamo li da je Jurkićev profesionalni put započeo baš u njegovoj (Crnčić – Čikoš) školi 1907. godine.⁸³⁸

Egzistencijalna pitanja te eshatološke teme javljat će se na slikama hrvatskog simbolizma tek sporadično i neće se formirati u neki karakteristični tematsko-motivski sklop u prvoj fazi simbolizma. Bit će to tek varijante na tradicionalnu temu prolaznosti (*Vanitas*) ostvarene uglavnom kroz klišeiziranu vizualizaciju smrti. U fazi afirmacije simbolizma smrt će se propitivati u okviru književnih tekstova, napose Danteovog *Pakla*. Tomislav Krizman čitav će simbolistički korpus nastao u prvom desetljeću 20. stoljeća intonirati melankoličnom atmosferom i enigmatičnom mističnošću. Njegova će litografija *Kain i Abel (Žrtvenici)* biti literarne inspiracije. Dva će žrtvenika iz kojih se puši dim simbolizirati također prolaznost života. U bakropisima *Illustration d'une chanson*, 1908. (kat. 202) i *Majka i dijete (Dijete na odru*, kat. 206) tematizirat će smrt i prolaznost mističnim prizorima u kojima će slikarskim sredstvima ostvariti duboko subjektivan doživljaj. U trećoj će autohtonoj fazi eshatološke teme bit će vezane uz biblijske motive (Virgil Meneghelo-Dinčić, *Golgota*, kat. 237, *Umrli Krist*, reprodukcija *Vienac*, 1902.).

⁸³⁸ Više u: Zvonko Maković, »Put u vječnost«, u: *Put u vječnost*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 26. kolovoza do 6. studenoga 2016.), (ur.) Zvonko Maković, Danijela Marković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2016.

6. PROTAGONISTI HRVATSKOG SIMBOLIZMA

6.1 Artur Oskar Alexander (Zagreb, 1876. – Samobor, 1953.)

Opus Oskara Artura Alexandera u bitnim je dijelovima koherentno sačuvan u ostavštini nasljednika s prebivalištem u Zagrebu i Samoboru. Dragocjen uvid u cjelovitost opusa otkrio je izdvojenost Alexanderove pojave u hrvatskome simbolizmu.⁸³⁹ Više no njegovi suvremenici u domovini bit će u suglasju s europskim simbolističkim inovacijama i to zahvaljujući boravku u Parizu na Académie Julian te direktnim doticajima s korifejima europskoga simbolizma Carrièreom i Whistlerom u razdoblju od 1894. do 1896. godine kada je simbolizam još bio aktualan u Europi.⁸⁴⁰ Alexander će u suglasju s postimpresionističkim tehnikama francuskog divizionizma Seurata, Signaca i njihovih sljedbenika (Charles Angrand, Théo van Rijsselberghe) u hrvatsko slikarstvo unijeti *spleen* Pariza. U tom će smislu uz Bukovca biti jedini glasnik francuske umjetnosti, ali za razliku od Bukovčeva akademizma Alexander će hrvatsko slikarstvo simbolizma obogatiti djelima koja odjekuju neoficijelnom umjetnošću. Divizionizam će koristiti kao sredstvo kojim će dočaravati simbolističku atmosferu na svojim slikama aludirajući na prizore onkraj stvarnosti, imaginarne slike koji će simbolizirati individualne preokupacije. Njegova djela *Portret brata Robija kao Rimljanina*, 1894. i *Rimljanka*, 1896. stoje na samome početku razvoja ovoga pravca u Hrvatskoj, ali i na početku pojave antičkih preradbi tema u hrvatskom slikarstvu. Alexanderove alegorije nastale od 1894. na dalje (*Mitološka kompozicija – ženski akt* i *Pan s frulom ili Zlatorog - sv. Hubertus*) rana su simbolistička djela slikana u Beču te nisu dovoljno apostrofirana kao moderni iskoraci unutar hrvatskoga slikarstva posljednjeg desetljeća 19. stoljeća. U pokušaju kronologije bile bi one istovremene sa *alegorizacijom* hrvatskoga slikarstva provedenom od Bukovca (primjerice *Gundulićev san* nastaje 1894.). Na Hrvatskom salonu izložit će djelo *Sigurna budućnost* gdje će u panoramskoj vizuri gornjeg pogleda ostvariti jedan od prvih simbolističkih krajobraza unutar kojega će svi elementi sudjelovati u transponiranju tuge, beznađa i neumoljivosti čovjekove sudbine. Egzistencijalna će tjeskoba biti jedna od Alexanderovih preokupacija koju će tematizirati i na monumentalnom platnu iz 1912. godine

⁸³⁹ Alexanderov opus obrađen je izložbom autorice Snježane Pintarić u Umjetničkom paviljonu, Zagreb. Vidjeti katalog izložbe: *Oskar Artur Alexander*, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 3.3. – 14.4.1997.), (ur.) Lea Ukrainčik, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998.

⁸⁴⁰ Aleksander je u Parizu upoznao Emile-a Zolu i Oscara Wildea, kod njega je Parizu neko vrijeme stanovao Matoš. Podaci iz. Ivan Mirnik, »Obitelj Alexander ili kronika izbrisanog vremena«, u: *Radovi*. Zavod za hrvatsku povijest, 28(1995.), str. 96. – 127. Dr. sc. Ivanu Mirniku zahvaljujem na svesrdnoj pomoći vezanoj uz djela i informacije o slikaru.

Disharmonija života u začudnom gotovo kvadratnom formatu. Muška i ženska tijela u karakterističnome grču lebde u nedefiniranom maglovitom prostoru sugerirajući težinu unutarnje borbe čovjeka za postizanjem harmonije, mira i ravnoteže. Česta spominjanja Hodlerova utjecaja tek na ovoj slici mogla bi se eventualno dokazati. Repetitivnost tijela u mističnoj ekstazi bit će karakteristika koja ovo djelo pripaja Hodlerovoj poetici (*Noć*, 1890.). No, ono što će Alexanderov rukopis činiti odvojenim od švicarskog slikara kao uzora, a što će biti i temeljnom karakteristikom svih Alexanderovih simbolističkih slika mekoća je modelacije postignuta uglavnom upotrebom uljnog medija na način pastela ili gvaša. Mnoštvo zasebnih poteza u raznim bojama činit će jedinstven dojam koprenaste piktografije. Izražavao se uglavnom bojama razblaženima dodavanjem bijele. Učestalo je koristio zelenu za zasjenjene dijelove što će posebno doći do izražaja u portretima (*Portret brata Robija, Lizzy Kisselshausen*, kat. 6 i 17) koji će također u vremenu svoga nastanka iskakati suvremenošću izraza i zrelošću tehnike. Alexander je od 1908. godine bio član austrijske grupe umjetnika Hagenbund. Jedno njegovo djelo *Zemljoradnici* (1911., kat. 19) otkupljeno je od strane Moderne galerije u Beču 1911. godine te se danas nalazi u fundusu Galerije Belvedere u Beču. Velik dio radnoga vijeka Alexander je proveo izvan domovine što mu je omogućilo aktualnost i uključenost u europske tijekove moderne umjetnosti u većoj mjeri nego ostalim slikarima njegove generacije, ali i onemogućilo primjerenu kontekstualizaciju u hrvatskom slikarstvu. Zaključno, u pogledu njegova obola hrvatskom simbolizmu, Alexander je u svojim slikarskim djelima učvrstio internacionalne reference hrvatskog simbolizma.

6.2 Robert Auer (Zagreb, 1873. – 1952.)

Auerova je pozicija u hrvatskoj moderni rekreirana, a opus revaloriziran retrospektivnom izložbom održanom 2010. u Galeriji Klovićevi dvori u Zagrebu.⁸⁴¹ Rani opus Roberta Auera obiluje reminiscencijama na bečku modernu i prevladavajući simbolizam. Auer će u hrvatski simbolizam unijeti frivolnost bečke moderne. Ako su Begovićeve *Male komedije* pandan Schnitzlerovom *Kolu* (1893.) onda će Auerovo slikarstvo biti slikarska transpozicija *des ewig Weibliche* (Goethe, *Faust*) vječite ženstvenosti. U skladu s poetikom razdoblja koje će u književnosti poantirati erotski naboj kroz frivolnost i dekadenciju Auerov će simbolizam biti

⁸⁴¹ *Robert Auer (1873. – 1952.) – retrospektiva*, Galerija Klovićevi dvori, 21.9. -21.11. 2010. (autorice izložbe: Irena Kraševac i Petra Senjanović)

u apartnom isticanju oba principa, hrabrom tematiziranju erotičnosti koja je u europskim umjetnostima indikator moderniteta. Poput svih inovativnih struja i Auerova će svježina postati manirom, jer će trajati postojano i nakon prestanka simbolizma. Prema kraju svojega opusa ostvarit će još nekoliko snažnih djela poput *Kleopatre* (1951.) snažnog, erotskog ali i dekadentnog naboja kao posljednje od tri *femme fatale* koje je uvrstio u ženski simbolički trijumvirat (uz *Ledu* i *Kriku*). Njegova će djela odražavati gotovo obrtničku vještinu i sigurnost te će često (posebice u manje pretencioznim formama) djelovati poput malih obrtnina konstruiranih prema ustaljenoj i oprobanoj recepturi. Tek će na nekim djelima putem virtuozne obrade slikarske površine, koja je Auerova konstanta, uspjeti postići simbolističku nadogradnju. Takva će djela poput *Prijateljica* iz 1900., *Alegorije*, 1900. (kat. 24), *Alegorijskog triptiha* (kat. 28), *Kraljice ruža*, 1902. (kat. 25) ili slike *Arahne*, (kat. 29) svojom aktualnošću u suglasju sa slikarstvom bečke Secesije i specifične simbolističke tipologije (*Medicina*, 1914.) biti u samom vrhu onodobne hrvatske likovne produkcije. Robert Auer je kao i Alexander porijeklom iz ugledne građanske dobrostojeće obitelji. Osim školovanja u Beču (Kunstgewerbeschule i Akademija) i Münchenu (Akademija), čitav će život provesti u Zagrebu stanujući u vili na Rokovu perivoju. Njegov je hedonizam proistekao iz ugone građanskog optimizma u razdoblju *belle époque*, takva je i priroda njegovoga simbolizma koja ima sve simptome intimnih preokupacija liberalnog građanskog sloja. Kroz kategorije dekorativnosti i ženske erotičnosti propitivati će etičke i estetske vrijednosti umjetnosti građanske liberalne ere.

6.3 Ljubo Babić (Jastrebarsko, 1890. – Zagreb, 1974.)

Priključit će se simbolizmu tek svojim ranim opusom i to djelima inspiriranim slikarstvom njegova profesora Franza von Stucka te djelima unutar Meštovićeve morfologije na izložbi *Nejunačkom vremenu uprkos* (*Ženidba kraljevića Marka*, kat. 37). Simbolizam će biti prisutan u ilustracijama za *Pjesme* Silvija Strahimira Kranjčevića (1908., kat. 41), *Narodne pripovijetke* (kat. 42). U oblikovnoj morfologiji Hodlera i specifičnoj sadržajnoj tipologiji ostvarit će djela *Udovice* (kat. 38., 39) i *Mati* (kat. 40). Petar Prelog istaknut će Babićev odmak od Meštovićevih postulata »Babićeva „medulićevska epizoda“ – čiju su jezgru činile velika izgubljena slika *Ženidba kraljevića Marka* (1910.) te ciklus *Udovice* bila je ipak oblikovno odmaknuta od temeljnih Meštovićevih namjera o čemu svjedoči i nevelika tempera na drvu, *Mati* (1912.). U tom smislu možemo govoriti o slikarovu izvornom doprinosu o umjetničkom kompleksu, o kojemu će poslije kao povjesničar umjetnosti suditi

izrazito negativno.«⁸⁴² Specifičan će prinos simbolizmu biti Babićevih osam litografija za Wagnerovu operu *Tristan i Izolda*. Djelom *Crna zastava* (1916.) otvoriti će nov prostor ekspresionizma u hrvatskom slikarstvu, ali na simboličan način zaključiti i poglavlje simbolizma.

6.4 Vlaho Bukovac (Cavtat, 1855. – Prag, 1922)

Iako je opus ovog umjetnika često interpretiran iz pozicije akademskog realizma te je njegova nesklonost subjektivnim sadržajima i misaonim konstrukcijama nerijetko isticana kao argument za nedostatak simbolističkih djela u opusu Bukovca, pomnim razmatranjem Bukovčeva razvoja u zenitu njegovoga životnoga i radnoga vijeka ostvarenog u zagrebačkom periodu uočiti ćemo kontinuirano bavljenje preokupacijama tipičnima za simbolizam. Preduvjet za razvoj simbolizma posezanje je u literaturu koja je izvor svih nadahnuća za ovaj pravac.⁸⁴³ Bukovčeva sklonost literarnim motivima započet će u Parizu pod utjecajem pariških slikara koji nastojeći iznaći sve atraktivnije sadržaje kako bi privukli publiku pronalaze sve raznovrsnije i atraktivnije motive. *Velika Iza* (1882.) prvo je veliko djelo Bukovčeva stvaralaštva literarne inspiracije kojoj će umjetnik putem svoje imaginacije dodati vlastiti značenjski sloj. Ipak, osim orijentalnog *štimunga* slike, a što će biti svojevrsni trendovski mamac za potencijalnu klijentelu, na tom djelu nećemo naći elemente simbolističke nadogradnje. Apartnost akta, ma koliko komentara izazvala u pariškoj sredini u kojoj nastaje, nije subverzivni iskorak. Suptilno kontrastiranje muškog principa sugeriranog kroz rastvorenu čeljust lavlje glave čije krzno gaze bijele Izine nožice (ženski princip) otkriti će Bukovčevu predisponiranost za simboličke aluzije. Mnogo više enigmatskih elemenata naći ćemo na remek-djelu nastalom na temelju biblijske priče o Putifarovoj ženi. Prekomjerno dekoriranje, emfaza raznovrsnih *teksturalnih* površina koje svojom privlačnošću stimuliraju taktilnu i sve druge čulne receptore ukazivat će na postepeno oslobađanje Bukovčeve imaginacije. Orijentalni *ouvre* dodatno će zagolicati gledatelja. Enigmatika drugog plana i Josipova nedužna ulaska u sobu dat će nam potrebni impuls za odgonetavanje. U skladu s fokusom razdoblja na fatalne žene ova će Bukovčeva djela biti amblematskim primjerima. Bukovčev će se simbolizam u punini razviti tek u Zagrebu i to pod utjecajem intelektualnog

⁸⁴² Petar Prelog, »Ljubo Babić«, u: *Zagreb – München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu*, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 21.10. – 6. 12. 2009.), (ur) Radovan Vuković, Zagreb: Umjetnički paviljon, 2010.

⁸⁴³ Philippe Jullian, *Simbolisti*, 1978., str.14., »(...) biblioteka je izvor svih nadahnuća.«

vođe hrvatske moderne, Bukovčeva prijatelja Bele Čikoša Sesije. Nove će Bukovčeve preokupacije imati izvor u Čikoševim te će ih motivima i kronološki slijediti. *Prva bol* čovječanstva motiv je koji će tematizirati prvu smrt čovječanstva. Poznata je Čikoševa opsjednutost smrću (*Smrt egipatskog prvorođenca, Smrt Cezara, Holofernova smrt, Pieta, Smrt nevinosti* i dr. slike) i njenim arhetipskim manifestacijama u egipatskoj i grčkoj mitologiji. Bukovčeva će se paleta rasplamsati, ali i zatopli u tim prikazima. Na sasvim osebujan način iz vlastite perspektive Bukovac će svoj simbolizam rasplamsati u mitološkim epizodama iz Ovdijeve *Metamorfoza (Klitija), Dedalu i Ikaru* te slikarskoj interpretaciji Danteove trilogije (kat. 71, 73, 78). Sasvim drugačije no u pariškom razdoblju mitološki će prizori biti ostvareni rječitim divizionizmom koji će na najpodobniji način transkribirati tanku granicu koja dijeli zbilju od privida, sadašnjost od prošlosti, stvarnost od nestvarnoga. Problematika prve boli (*Kain*), čovjekova napretka i žrtve u korist istoga (*Ikar i Dedal*), prokletstva genija, žudnje i neispunjene ljubavi (*Klytija, Magdalena*) naći će svoje mjesto na Bukovčevim platnima mitološke i biblijske tematike. One će biti u pravom smislu univerzalne arhetipske slike kojima će umjetnik propitivati temeljne *sumnje i dvojstva* (Željka Čorak) čovječanstva. Na isti će način slijedeći Čikoševe preokupacije mrtvoga Krista (*Pieta*) ostvariti antologijsko djelo hrvatskoga simbolizma u horizontalno naglašenom formatu *Krista na odru*, platnu kojem će iznimno studiozno pristupiti za života u Pragu, a čijom je tehnikom i načinom stvaranja bio oduševljen i mladi Rački koji sve opisuje u pismu Kršnjavome. Nekonvencionalna uprizorenja biblijskih epizoda u vlastitoj ikonografskoj preradbi također su segmenti koji karakteriziraju i simbolističku strategiju takva je Bukovčeva *Magdalena*, alegorija žudnje i neutažene ljubavi. Takav je i *Sv. Ivan Krstitelj*, 1898. (kat. 55), metafora duhovne punine u materijalnoj oskudici vizualizirana u dirljivoj karakterizaciji mladog dječaka. Za crkvu sv. Nikole u Cavtatu Bukovac će naslikati četiri Evanđelista, 1910. godine (kat. 90-93). Evanđelisti će biti prikazani poput antičkih filozofa svaki sa svojim atributom. Nositelj sakralne evokacije je krajolik u pozadini te ima veću izražajnu snagu no atributi kao ikonografski simboli. U rujni će sutonski krajolik s ljiljanima (simbolom Navještenja) Bukovac smjestiti i sv. Josipa (kat. 94). Navedene će sakralne slike komunicirati svetost na način simbolizma.

U Pragu će nastati djela kompleksne simbolike *Fantazija i Ormar buduće slave*. Bit će one duboko intimne metafore povezane s Bukovčevim osobnim tegobama vezanima uz zdravlje, ali i karijeru i život u Pragu. U praškoj će fazi nastati skupina djela vezanih uz ishodišta čovjekove civilizacije te kult sunca koja se javljaju pod različitim nazivima (*Klanjanje suncu, Naši praoci, Naši pradjedovi*, kat. 82. i 87 - 89) čija složena tematika zahtijeva daljnju

elaboraciju i ubikaciju djela koja u tom ciklusu nedostaju. Te će slike ujedno i zaključiti Bukovčevu simbolističku dionicu koja će na neki način biti egzemplar razvoja hrvatskoga simbolizma. Primarni impuls dolazio je od tematske nadogradnje slikarskog sadržaja putem posezanja u književne sadržaje, zatim poniranjem u prošlost kao simbolski pregnantni resurs za određenje vlastitog identiteta (*Gundulićev san*). Daljnji razvoj tekao je kroz aplikaciju osobnih preokupacija na arhetipske sadržaje iz Biblije i mita koje posredujući univerzalna značenja olakšavaju promišljanje intimnih bojazni. U posljednjem će stadiju Bukovac stvoriti vlastite simbolističke narative. Oni će kao novi ikonografski obrasci obogatiti simbolistički vokabular na univerzalnom planu poput *Fantazije* na kojoj glave djece i roditelja poput eksponata vise na zidu propitujući granicu umjetnosti i života ili glava studenata praške Akademije na kredencu Bukovčeva interijera kojima će umjetnik ukazati na intimnu tjeskobu prolaznosti i besmisla ljudskih nastojanja u odnosu na *Vanitas* kao temeljnu odrednicu simbolizma, pravca koji je svoju poetiku zasnovao na nostalgiji za prošlim. Bukovac je u svemu prednjačio u našoj sredini te će bez obzira na realističku prirodu svojega slikarstva, na objektivnu prosudbu kojom polazi od motiva u stvarnosti, imati onaj skriveni i najčešće potisnuti, ali osebujni poriv za spiritualizacijom tragajući za mistikom kad god mu to prilika bude dopuštala. Bit će ona prisutna i u portretima te će na ovom planu Bukovac biti rodonačelnikom refleksivne forme egzaktnoga žanra koji će za ovog autora biti najsloženiji slikarski okvir. Njegovim će portretima u zagrebačkoj fazi zavladati interes za podtekst, za skriveno i u tradicionalnim okvirima žanra neizrecivo te će on na suptilni način često naći pukotine za simboliziranje neizrecivog poput cvijeća na *Portretu barunice Rukavine*, stilsko-morfološke igre na *Portretu Vilme Babić Gjalski* te kolorističkih aluzija na *Portretima smrtno bolesne Ivke Vranyczany*. Bukovčevim će dolaskom u hrvatskom slikarstvu zavladati *anarhija pigmenta* (Matko Peić), koloristička će raskoš smijeniti suzdržanu paletu tamnog slikarskog tona. Slikama će zavladati svjetlost. Bukovac će u stvarnom i simboličnom smislu biti lučonoša hrvatskim slikarima kao što će to apostrofirati na simboličnoj ilustraciji slijepe djevojke u Knjizi gostiju Vranyczanyjevih i na naslovnici *Prosvjete* u prvoj godini novog stoljeća kada će ulazak u novo doba simbolizirati ženskom alegorijskom figurom koja će rasvijetliti tminu čovjekova postojanja.

6.5 Menci Clement Crnčić (Bruck an der Mur, 1865. – Zagreb, 1930.)

Opredijelivši se za slikanje krajolika u pleneru i pred motivom Crnčiću će ostati malo prostora za simbolističku imaginativnu preradbu. Ugođaj koji će postizati vještím preslikavanjem meteoroloških situacija odražavat će najčešće stvarne prirodne mijene. U određenim će djelima Crnčićev realizam hipertrofirati u impresionistički doživljaj. Crnčićeva disciplina koja potiče od njegova formiranja u okviru kurikuluma vojnih škola predodredila ga je za preciznog tumača hrvatskih krajobraza u raznim vremenskim uvjetima pri raznolikim godišnjim dobima i vremenskim uvjetima. U grafičkom će mediju također biti usmjeravan prema preciznom crtežu, kopiranju starih majstora kao što je to radio njegov profesor na *Spezialschule für Kupferstiecherei* na Akademiji likovnih umjetnosti u Beču Wiliam Unger. U vrijeme intenzivna suživota hrvatskih umjetnika te organizacije prvih internacionalnih izložaba i osnivanja Hrvatskog društva umjetnika, Crnčić nije boravio u Zagrebu, već se nalazio u Beču ili je zajedno s Ungerom i kolonijom slikara iz Austrije boravio na Kvarneru slikajući u pleneru. Ipak krajem 19. stoljeća nastat će malen, ali znakovit korpus Crnčićevih djela u tehnici bakropisa kojim će ovaj umjetnik u mediju kojega je prvi profesionalni predstavnik u svojoj zemlji dati svoj obol pravcu simbolizma. Na grafikama vezanima uz opustjeli kvarnerski prostor, odnosno ruralnu sredinu čiji žitelji kao i ona sama nestaju pred nadirućom urbanizacijom, Crnčić će ostvariti tipološki jedinstven korpus likovnih djela melankolično - nostalgčnih pejzaža. Tehnički suvereno, koristeći distinktivne mogućnosti grafičkog medija dubokoga tiska Crnčić će postati uzorom svim kasnijim umjetnicima koji su se prihvatili stvaranja u ovom složenom mediju. Na njegove će se grafike oslanjati značajan Krizmanov grafički opus, kao i Babićevi rani grafički pokušaji. Trajno će se nastaniti u Zagrebu tek od 1902. godine. Participirat će u svim daljnjim aktivnostima Društva i družiti se s umjetnicima zagrebačke kolonije te zajedno s Čikošem osnovati prvu privatnu slikarsku školu koja će biti temelj kasnije Akademije. Pod utjecajem kolorizma zagrebačke kolonije ostvarit će antologijsko djelo postimpresionizma *Bonacu* iz 1906. godine. Iz Crnčićeva će ugođaja izostati mistika simbolizma, tajna imanentna krajolicima enigmatičnog pravca već će ona intencijom i rezultatom biti naprosto slika ugođaja u smiraj dana, za vremena bez vjetra u harmoniji neba i zemlje. Meditativna atmosfera ovoj je slici naprosto imanentna. Njegov će se simbolistički prinos manifestirati u ranom grafičkom opusu i djelima indikativnih naziva: *Posljednji roda svoga*, *Suton*, *Večernji zvon*, *Osamljena* koja će nastati na samome početku Crnčićeva profesionalnog djelovanja.

6.6 Bela Čikoš Sesija (Osijek, 1864. – Zagreb, 1931.)

Čikoš je prvi pravi protagonist slikarskog simbolizma u Zagrebu. Po završetku bečke Akademije pohađao je Specijalnu školu za povijesno slikarstvo Leopolda Karla Müllera (1834. – 1892.)⁸⁴⁴ što je uvelike odredilo njegovu koncentraciju na prošlost, ali i ljubav za egipatske motive.⁸⁴⁵ Prošlost će ostati Čikošev resurs tijekom cijeloga života pa će ovaj slikar ostvariti brojne kompozicije kojima će epizodama iz prošlosti progovarati o temeljnim pitanjima čovjekova postojanja. Čikoš će svojim opusom obuhvatiti gotovo sve karakteristične teme simbolističke tipologije (od smrti, preko teme *vanitas* i egzistencijanog propitivanja čovjekovog života), a zaslužan će biti i za elaboraciju motiva žene sa svim konotacijama koje nose njezine historijske personifikacije (*Judita, Penelopa, Kirka, Sapfo, Vivienne, Saloma*). U svim njegovim djelima veliku će ulogu imati literatura koja će biti polazištem za imaginarnu preradbu i novu invenciju kojom će Čikoš reinterpretirati djelo. Elemente simbolizma uočiti ćemo i u krajobraznim iskoracima za vrijeme studijskog boravka u Italiji iz 1893. godine pa sve do akvarela hrvatskih gradova i gradina nastalih 1895. godine za Milenijsku izložbu u Budimpešti, kada deskriptivno precizne krajobraze obogaćuje imaginarnim sličicama šumskih bića, vila i vilenjaka (*Izvor Une, Sokolovac, Korana*, kat. 146., 147, 148). Posebno će vrijedna postignuća na području simbolizma ostvariti u grafičkom mediju pri oslikavanju časopisa *Vienac* i (kat. 151 - 153) i *Život* (kat. 154., 155, 157, 158) te *Mladost* (sv. 6, 1898, str. 17., uz tekst Ksavera Šandora Gjalskoga, *Pred Venerom kapitolskom* i vinjete na strani 255., 256., 268.) i na plakatu (Plakat i naslovnica *Mladosti*, 1898., kat. 150). Svoju će eshatološku motiviku zaokružiti radovima inspiriranim Ivanovim otkrivenjem / Apokalipsom (poznato je 16 listova: 13 u fundusu Moderne galerije, Zagreb i 2

⁸⁴⁴ Slikar žanra i pejzaža koji se nakon putovanja u Egipat i Tursku posvetio slikanju orijentalnih motiva. U nedostatku radova koje je Čikoš radio u njegovoj klasi dragocjenim se čini nedavno otkriće Čikoševe dosad nepoznate historijske kompozicije orijentalnog ugođaja složene ikonografije čije značenje čeka tumačenje. Radi se o studiji temperom na kartonu koja prikazuje prizor iz Staroga zavjeta (Prizor iz legende o Samsonu) u složenoj prostorno-figuralnoj kompoziciji ostvarenoj vrhunskim umijećem. Po svoj prilici djelo je nastalo u posljednjem desetljeću 19. stoljeća tijekom ili odmah po završetku studija. Do sad nije zavedeno u literaturi, a nalazi se u privatnom vlasništvu u Zagrebu.

⁸⁴⁵ Utjecaj ovog zaljubljenika u Orijent, koji je zajedno sa Hansom Makartom i Franzom von Lenbachom otputovao u Egipat kako bi studirao motive koje će kasnije slikati na svojim slikarima, na Čikoša bio je ogroman. Čikoš će od Müllera naučiti upotrebljavati fotografiju u svrhu svojih kompozicija što će obilato primjenjivati u uprizorenjima historijskih motiva. Temu sam djelomice uvrstila u izlaganje pod naslovom: *Egyptian Motifs in Croatian Modern Painting: Vlaho Bukovac, Bela Csikos Sesia, Robert Auer* na simpoziju: *Egypt and Austria XII. The Current Research*, Hrvatski institut za povijest, 17.- 22. 9. 2018.

u fundusu Kabineta grafike HAZU), posljednjom knjigom Biblije i Novoga zavjeta ostvarenima u mediju pastela i krede na papiru.⁸⁴⁶

Čikoš će i tehnički činiti iskorake osobito na području boje gdje će u vremenu od 1897. godine na dalje proizvesti karakterističnu luminiscenciju fosfornoga sjaja koju će primjenjivati na slikama *Odjela za bogoštovlje* i nastavu (*Dante pred vratima čistilišta* i *Walpurgina noć*, 1898.) i na kompoziciji *Pieta*, 1897. godine (kat. 115) čime će postići željenu mistiku prizora i začudnost ambijenta te pobuditi nadrealne konotacije. Koristit će postimpresionističke postupke divizionizma te partikularizacije raznobojnih poteza u tvorbi prevladavajućeg tona, ali i kako bi postigao dojam privida i transcendentalne atmosfere. Svoj će simbolistički *kredo* sublimirati u ciklusu *Innocentia* kompleksnog značenjskog, ali i pregnantnog stilskog radijusa. Svojim će poznavanjem likovne tradicije te praćenjem aktualnih zbivanja utjecati na sve umjetnike iz zagrebačke likovne kolonije, a mogli bismo reći da će inaugurirati i poetiku predrafaelitizma kroz žensku tipologiju i sklonost legendama. U portretima nastoji slijediti slikarstvo Johna Singera Sargenta te ostvaruje nekolicinu slika direktno pod njegovim utjecajem od kojih je najrječitiji primjer *Portret djevojke* iz 1912. godine.

Čikoš će imati znatnog utjecaja na suvremenike, svojom će intelektualnom širinom, neiscrpnom željom za propitivanjem slikarskoga medija kao i sklonošću spiritualnom, okultnom i mističnom sadržaju u duhu onoga vremena biti središnjom figurom ovoga pravca u njegovoj formativnoj fazi. Svoja najbolja djela ipak je ostvario do kraja prvog desetljeća 20. stoljeća kada njegov simbolizam ulazi u maniru gubeći se u prekomjernom istraživanju transcendentalnih mogućnosti medija slike.

6.7 Gabriel Jurkić (Livno, Bosna i Hercegovina, 1886. – 1974.)

Gabrijel Jurkić ostvario je na početku svojeg opusa, iako već pred kraj perioda obuhvaćenog pravcem, autentična i prepoznatljiva simbolistička djela. U vremenu kada je u hrvatskom slikarstvu južnoslavenska koncepcija koristila strategiju simbolizma Jurkić će ustrajati na simbolima vlastitoga nacionalnog identiteta i tradicije svoga naroda pri čemu su široke panoramske vizure brdovitog krajolika, naglašenih gotovo emfatičnih rakursa te simbolične rasvjete specifičan Jurkićev arkadijski motivsko-tematski sklop. Nakon bečkoga iskustva u formativnome periodu kojeg će provesti na Akademiji i *Spezialschule für Malerei* Jurkić će u

⁸⁴⁶ Više o ciklusu u: Dajana Vlasisavljević, *Bela Csikos Sessia, Apokalipsa*, katalog izložbe (Studio Moderne galerije „Josip Račić“, od 8. do 20. prosinca 2009.), (ur.) Dajana Vlasisavljević, Zagreb: Moderna galerija, 2009.

djelu *Put u vječnost* (kat. 162) ostvariti grandioznu sliku eshatološke tematike čime će doprinijeti ne samo hrvatskom već će zaključiti i europska promišljanja toga pravca koji je tijekom cijelog Prvog svjetskog rata još odjekivao u zemljama Austro-Ugarske Monarhije.

6.8 Jozo Kljaković (Solin, 1889. – Zagreb, 1969.)

Kljakovićev obol hrvatskoj umjetnosti 20. stoljeća rezimiran je retrospektivnom izložbom u Galeriji Klovićevi dvori 2009. godine u prigodi 120. obljetnice rođenja i 40. obljetnice smrti umjetnika.⁸⁴⁷ Njegovo će slikarstvo simbolizma nastati na samom početku profesionalnoga puta te će simbolizam pod utjecajem Klimta čijim se djelima oduševio vidjevši reprodukcije u Bukovčevu atelijeru te kojega je posjetio u Beču ne bi li se kod njega školovao⁸⁴⁸ obilježiti njegove prve javne nastupe. Kao aktivni član *Medulića* ostvarit će djela u okviru kosovskoga ciklusa, a snažan utjecaj Meštrovićeva kiparstva bit će presudan za Kljakovićevu monumentalnu morfologiju, za njegovu tvrdnu modelaciju i snažno naglašenu linearnost (Klimt, Hodler) te kiparske forme u slikarstvu. Značajan je utjecaj na njega izvršilo slikarstvo Hodlera, kojeg će također osobno upoznati, ovaj puta tijekom egzila u vrijeme Prvog svjetskog rata kada zajedno s mnogim sunarodnjacima čeka kraj sukoba u Ženevi, sklonivši se u neutralnu Švicarsku. Kod Ferdinanda Hodlera pohađat će privatne satove te će na svojim slikama od 1918. nadalje koristiti njegove sugestivne postupke paralelizma, linearizma i repetitivnosti. Zbog velike erudicije te poznavanja antike i arheologije,⁸⁴⁹ Kljaković će ostvariti sasvim autohtone ikonografske slike koje će crpiti iz zaliha dalmatinske povijesti. Takve su *Robinjice (Slavensko roblje)* na kojima u specifičnom amalgamu Klimtove i Hodlerove manire donosi temu iz prošlosti koja govori o opsjedanju Jadranske obale ili *Uskoci* (kat. 173) kada slika nečujne noćne lađare isklesane anatomije koji nečujno plove morem kako bi osujetili planove Mletaka u opsjedanju Dalmacije. Kljaković će ostvariti mistične prizore pune simbolike. Izdvojene su, no na žalost uvidu nedostupne, njegove slike s izložbe u Rimu 1911. godine: *Saloma (1911.)*, *Vila Raviojla* (prva verzija), *Eva* (1910.), *Adam i Eva* (1911.) koje su najvažniji slikarski doprinos posljednjoj autohtonoj fazi hrvatskog

⁸⁴⁷ *Jozo Kljaković – retrospektiva*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 26. studenoga 2009. – 24. siječnja 2010.), (ur.) Petra Senjanović

⁸⁴⁸ Podatak iz autobiografije *Joze Kljakovića U suvremenom kaosu*, Buenos Aires: Naklada prijatelja, 1952., (Zagreb: Matica hrvatska, 1992.)

⁸⁴⁹ Djetinjstvo i mladost proveo je rišujući antičke spomenike Salone za arheologa don Franu Bulića (1846. – 1934.) koji mu je bio susjed.

simbolizma čiji je Kljaković najznačajniji predstavnik. Vrijeme drugog desetljeća karakterizira stilski pluralizam, no unutar njega Kljakovićevo slikarstvo drugog desetljeća bit će koherentna simbolistička dionica u okviru koje će umjetnik ponovno revitalizirati simbolički repertoar te proizvesti autonoman, znakovit i dojmljiv izraz.

6.9 Ferdo Kovačević (Zagreb, 1870.–1927.)

Simbolistička komponenta Kovačevićevih krajolika apostrofirana je u monografiji o umjetniku Vere Kružić Uchytel iz 1986. godine.⁸⁵⁰ Poput Mencija Clementa Crnčića i Kovačević će se opredijeliti za krajolik kao središnji slikarski žanr kojeg će stvarati tijekom cijelog opusa. Bio je to iskorak u sredini u kojoj je krajolik bio pri dnu hijerarhijske ljestvice. Kovačevićev plenerizam koji će otvoriti putove kolorističkom slikanju inicirao je Vlaho Bukovac inzistirajući na slikanju u prirodi. Kovačevićeva će specijalnost biti riječni pejzaž koji će zbog specifičnih atmosferskih stanja biti pogodan za izraz njegove lirске melankolije. Simbolizam će biti inherentan Kovačevićevim ranim krajolicima na slikama zapuštenog Rokovoga groblja (*Na groblju*, 1898. izgubljeno) i šumskog predjela Sv. Žavera (*Put sv. Žavera, Sv. Žaver pod jesen*, 1901.) na krajolicima s Orljave, Plitvičkih jezera i napose pejzaža uz rijeku Savu. Već 1900. godine ostvarit će suptilan simbolistički krajobraz *Brijestovi uz Savu* (kat. 196) kojim će intuitivno osjetiti duhovno bilo pravca. To će djelo kompozicijom i lirskom atmosferom podsjećati na pejzaž *Mirna voda* Fernanda Khnopffa iz 1894. godine (sl. 25). Kovačevićev će pristup prirodi biti subjektivan. Pri pokušaju obuhvata svjetla i odsjaja boje u specifičnom trenutku stanja prirode Kovačević će prvenstveno nastojati naslikati ugođaj. Lunaček će specifičnosti Kovačevićevih krajolika kojima je simbolizam imanentan opisati na sljedeći način: »Kroz njegove se slike provlači doduše duboko neko melankolično tronuće, no s druge strane opet kao da Kovačević sebe tješi radujući se žitkom zelenilu, sočnom žutilu i užarenom rumenilu. I te jake protivne šare smještava on pored najfinije osjenčanih tonova i preko sviju njegovih slika prelazi neka modrozelenkasta svjetla magla. U Kovačevićevim krajobrazima nema samo štimunga, to nije tek fotografija onoga što on vidi, onoga čemu se on znade podati svojom paletom i svojim kistom, ne, u njima imade i muzike, muzike unutarnje njegove pojave diskretne radosti nad sakrivenom i otkrivenom ljepotom«⁸⁵¹ Uz simbolističke intencije na Kovačevićevim slikama

⁸⁵⁰ Vera Kružić Uchytel, *Ferdo Kovačević. Počeci modernog hrvatskog pejzažnog slikarstva*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti DR Hrvatske, 1986.

⁸⁵¹ Vladimir Lunaček, »Ferdo Kovačević i njegova umjetnost«, u: *Vienac*, 1(1910.), str. 17.

uočit ćemo istovremeno i impresionističke nakane u točnom prenošenju trenutnih stanja prirode kao i postimpresionističke strategije u postupku slikanja. Ono što će nad svim prevladati je ugođaj koji će redovito korespondirati sa čovjekovim raspoloženjem i ta će veza biti naznačena brojnim slikarskim aluzijama. Svoje će »vrbe, jalše, šaš i travu, strminu, pličinu savske obale s muljnim pijeskom i šarolikim šljunkom, neslućene ljepote Save i njene okoline: u zimi, ranome proljeću, u punome proljetnome cvatu, u bujnosti ljetnoj u bogatstvu kasne jeseni, u zamiranju kasne jeseni pa u bijelilu zimskome«⁸⁵² impregnirati ugođajnom simbolikom unutrašnjeg stanja čovjekove duše. Kovačevićeve krajobrazne panorame nisu realistične poput Crnčićevih marina, niti simbolistične poput Vidovićevih, a opet duhovna je komponenta u Kovačevića naglašenija no u Medovićevim pelješkim krajolicima. Karakterna priroda umjetnika, kao što doznajemo i iz brojnih opaski u tekstovima o Kovačeviću, bila je samozatajna i nenametljiva, takva je i priroda njegovih djela. Nekim je svojim djelima upotpunio i obogatio krajobraznu simbolističku rečenicu u hrvatskom slikarstvu, a iz cjelokupne produkcije izdvajaju se: *Brijestovi uz Savu*, 1900. (izgubljeno), *U zatišju*, 1903. (kat. 188), *Vrbik na Savi*, 1905. (kat. 190), *Zimski suton*, 1905. (kat. 191), *U predvečerje*, 1908. (kat. 192), *Jesenje vode*, 1909. (kat. 194). Sva navedena djela višekratno je apostrofirala kritička javnost, napose Kršnjavi, Matoš, Lunaček, Tresić Pavičić te su objedinjena u monografiji o umjetniku Vere Kružić Uchytel iz 1986. godine.

6.10 Tomislav Krizman (Orlovac kod Karlovca, 1882. – Zagreb, 1955.)

Krizmanov je simbolizam proistekao iz secesijske morfologije na ranim djelima u prvom desetljeću 20. stoljeća. Kao đak Feliciana Freiherra von Myrbach-Rheinfelda (*Kunstgewerbeschule*) i Wiliama Ungera (Akademija, Beč) specijalizirao se za grafiku u okviru koje će ostvariti antologijske priloge hrvatskom simbolizmu. Sudjelovao je na izložbama *Hagenbunda* i *Secesije*. Karakter simbolizma imat će litografije *Jesen* i *Kain i Abel* iz 1903. godine, i varijacije portreta kabaretske pjevačice Marye Delvard, 1908. godine kao i vedute i krajolici Jadrana, Hrvatskog Zagorja, Beča i Bosne objedinjeni u Grafičku mapu *Skice i otisci iz Dalmacije, Bosne, Hrvatskog Zagorja i Beča*⁸⁵³ (*Abend in der Bucht von Lessina*, 1907., *Cypressen am Friedhof bei Gravosa*, 1907.). Na bakropisu *Procesija* iz 1911. godine ostvarit će mističnu atmosferu vjerskoga obreda te iskoristiti sav potencijal grafičkoga medija koji će u monokromiji, tek aluzivnom igrom tame i svjetla ostvariti zanimljivu

⁸⁵² A. Jiroušek, »Ferdo Kovačević«, u: *Vienac*, 1(1910.), str. 358.

⁸⁵³ *Skizzen und Eindrücke aus Dalmatien, Bosnien, Kroatisch Zagorien und Wien*, Beč, 1907.

enigmatičnost. Izdvojena djela u simbolističkome duhu jesu krajolik *Vrbe na Savi (Nad lokvom)*, 1912. (Kabinet grafike HAZU) i *Rimski most u Mostaru*, 1911. (Kabinet grafike HAZU). Krizmanov plakat za *Koncert Tkalčić – Gruss* u Glazbenom zavodu u Zagrebu, održanom u korist slijepih hrvatskih vojnika zanimljivo je djelo simbolizma puno enigmatike i kompleksnih aluzija, sasvim secesijske morfologije. U sličnome slogu nastat će antologijski crteži za *Novele* Branimira Livadića iz 1910. godine. Nedovoljno poznat štafelajni opus najvjerojatnije skriva mnoga Krizmanova simbolistička djela, što je nagoviješteno tajnovitim *Pejzažom* s dvije ženske figure u povjerljivom razgovoru iz 1910. godine (kat. 210), rječitim primjerom nedavno pronađenog ulja na platnu *Ostavljena*, (1905., kat. 199) kao i slikom *Crni oblaci*, 1910. (kat. 211) reproduciranom u katalogu izložbe *Nejunačkom vremenu uprkos*. Nepoznate je ubikacije djelo *Marko Kraljević i Vila Raviojla* ostvareno u okviru Kosovskog ciklusa. Njegov je opus tek potrebno sagledati u cijelosti te primjereno valorizirati. Nedostatak aktualnije retrospektivne izložbe o ovom autoru, ili monografskog pregleda pri čemu bi se objedinila njegova grafička i slikarska djela otežava cjelovitu ekspoziciju Krizmanova simbolizma. Neprijeporno je tek da će iznimnom kvalitetom svojih djela, njihovom aktualnošću u stilscome smislu te koherentnošću simbolske poruke Krizman ostvariti vrijedan doprinos hrvatskom simbolizmu.

6.11 Mato Celestin Medović (Kuna na Pelješcu, 1857. – Sarajevo, 1920.)

Uz Bukovca, Medović je najvažnija ličnost hrvatske moderne te je poput svog sunarodnjaka u vrijeme povratka *mladih* s Akademija u Münchenu ili Beču, on također već formiran i u našim razmjerima afirmiran slikar. Monumentalnom se kompozicijom *Bakanal* nastalom 1893. godine te izloženom u Glaspalastu u Münchenu svrstao *uz bok* Bukovcu koji dolazi u Zagreb nakon afirmacije u Parizu i diljem Engleske. Osamdesetih godina 19. stoljeća dolazi u doticaj sa austrijskim pejzažistom Emilom Jakobom Schindlerom (1887.), koji će ga uputiti na studij slikarstva u München (1888.–1893.) ali i odrediti njegova polazišta u slikanju južnodalmatinskih pejzaža Dubrovnika i Pelješca. Široka erudicija i bogato iskustvo prikupljeno tijekom boravka u Rimu (gdje studira kod nazarenskog epigona Lodovica Seitza od 1844. do 1908. godine⁸⁵⁴ i Francesca Grandija 1881. godine) i Firenci gdje pohađa satove Antonia Ciseria (1883.) te Münchenu (Gabriel Hackl, Ludwig Löfftz) omogućit će Medoviću širok raspon tematskih preokupacija. Biti će on najznačajniji slikar historijskih kompozicija, zatim sakralnih slika za interijere crkava, a stvarat će i slike pseudorimskog antičkog žanra

⁸⁵⁴ Koji upravo u to vrijeme radi freske za katedralu u Đakovu.

kao i portrete te naposljetku krajolike koji će biti njegovom dominantom u vremenu kada se trajno povlači iz Zagreba 1908. godine. Medović je zarana napustivši obiteljski dom odgojen među samostanskim zidinama u Kuni (samostan Delorita) i Dubrovniku (Franjevački samostan). U Zagreb će se smjestiti po završetku Akademije na poziv odjelnoga predstojnika Kršnjavoga koji je s njim i Bukovcem želio stvoriti snažnu tangentu hrvatskoga likovnoga razvoja. Istodobno, Kršnjavijevo *levitiranje* (s dodjelom narudžbi kao i novonastalih atelijera) između dvije snažne ličnosti Bukovčeve i Medovićeve stvorilo je napuklinu i u međusobnom prijateljstvu ovjenčanom kumstvom Bukovčevu sinu Agu rođenom u Zagrebu. Razočaran iznevjerenim iluzijama o svojoj umjetničkoj karijeri u Zagrebu odlazi u rodni Pelješac te se prepušta slikanju prema vlastitim preferencijama – krajoliku. Već će historijske kompozicije u kojima Medović primjenjuje mnoge, za naše prilike, inovativne strategije otvoriti putove hrvatskom simbolizmu te će umjetnika navesti na dublje poniranje u vlastite korijene, jer priroda je simbolizma u osnovi pasatistička, a nostalgija za prošlošću određuje brojne motivsko – tematske okosnice pravca. Njegova će djela biti i značajnom uvodnom dionicom u hrvatski simbolizam, koji će se razvijati iz historicizma kao svojevrsne historijske ideologije. Simbolistički će *Zeitgeist* zagrebačkog razdoblja na prijelazu iz 19. u 20 stoljeće utjecati na Medovićeve prve radove u maniri toga pravca, prije svega na kompoziciju *Groblje u Kuni* koju će izložiti na Pariškoj izložbi 1900. godine. U Medovićevoj preradbi ti će funeralni pejzaži biti bez narativne mistike Böcklina ali s mnogo pikturalnog osjećaja za *štimung* te će naznačiti umjetnikovu predisponiranost za simbolističke teme. U zagrebačkom će periodu, 1900. godine ostvariti i simbolističko *Navještenje (Ecce homo)* u formi diptiha (privatno vlasništvo, Zagreb). Ljubav prema antičkome žanru naznačit će već hrabrim odabirom *Bakanala* za završni rad na Akademiji. Kasnije će stvarati arkadijske prizore ljupkih Pompejanki i Rimljanki odjevenih u bijele toge koje, zabavljene svakodnevnim poslom, postaju motivi nostalgije za izgubljenim i čistim svijetom djetinjstva čovječanstva. Tim je djelima na neki način stvorio svojevrsan kanon koji su slijedili ostali slikari. Dok Bukovčeva *Patricijka* (Moderna galerija, Zagreb) djeluje kao francuska dama odjevena u rimsku patricijsku odjeću s paunovom lepezom (simbolom esteticizma), Medovićeva je *Pompejanka* (1901.) slobodnija u razradi i životnija u karakterizaciji. Mediteranska svjetlost i autohtona vegetacija pojačat će sinesteziju prostorno – vremenskih odrednica. Kao svećeniku, franjevcu duhovnost mu je bila imanentna te će i na sakralnim kompozicijama inzistirati na ugođaju i atmosferi, što će biti razvidno u brojnim prikazima ekstaze sv. Franje (*Sv. Franjo*, oko 1890., Moderna galerija, Zagreb, *Franjevac u meditaciji*, nepoznato vl., *Franjevac na odru*, Moderna galerija Zagreb, 1890., *Sv. Bonaventura*, Moderna galerija, Zagreb, 1890., meditativnom

ugodađu oltarne pale Sv. Jeronim, Zagrebačka katedrala, 1900.) a posebno na dvije kompozicije *Žrtvi Abrahama* i *Noemovoj žrtvi* iz 1895. godine koje su trebale poslužiti kao predradnje za Đakovačku katedralu (kat. 215 , 216). Na slici *Madona* (kat. 224) sakralni će sadržaj iznijeti jezikom simbolizma.

U svojim će krajolicima često slikati rujne sutone, obično će ih locirati u predjelu uz samostan Delorita u kojem je odrastao kojeg će od polovine devedesetih godina trajno reproducirati. Toplina svjetlosti koja probija iz mekog prijelaza narančastog neba u ružičasto biti će kontrapunkt tamnim gustim krošnjama pinija i čempresa. Ponekad će Medović uključiti u prizor ruševinu, gradinu ili kamenu stijenu i podcrtati arkadijski motiv. Na nekim će slikama biti prisutna (post)impresionistička faktura i simbolistička atmosfera kao na slici *Dvije stijene* (kat. 227). Od 1912. do 1914. privremeno će se nastaniti u Beču gdje će se prikloniti ugodajnom impresionizmu po uzoru na Schindlerov krug i sljedbenike te stvarati djela uglačane fakture i snažnog kolorita. Biti će to najzad iskonska Medovićeva poetika gdje krajolik sam ima najznačajniju ulogu i ukoliko je sposoban emanirati spiritualno to će se na slici i odraziti, ako pak te komponente u prirodi nema, Medović je neće dodati. Ukoliko ćemo u Medovićevu krajoliku pokušati naći elemente simbolizma moći ćemo ih nazrijeti u ponekom *štimungu* koji će slučajno korespondirati s čovjekovim raspoloženjem, u rudimentu arhitekture koja će značiti jedini trag čovjeka u malom isječku raja, Medovićevoj poetici Rousseauove koncepcije⁸⁵⁵ povratka prirodi.

6.12 Dragan Melkus (Bektež kraj Požege, 1860. – Osijek, 1917.)

Opus Dragana Melkusa do današnjeg dana nije primjereno katalogiziran ni valoriziran. Njegova se djela povremeno pojavljuju na izložbama razdoblja, a mali broj ih se čuva u fundusima muzeja i galerija. Najveći broj Melkusovih djela sačuvan je u privatnoj zbirci obitelji Flögel-Mršić a važna djela nalaze se u Muzeju likovnih umjetnosti u Osijeku. Godine 1986. malen katalog djela Dragana Melkusa izdaje Galerija likovnih umjetnosti, Osijek s predgovorom Ota Švajcera.⁸⁵⁶ Kvalitetu njegova grafičkog opusa apostrofirao je Frano Dulibić u tekstu posvećenom njegovoj grafičkoj umjetnosti.⁸⁵⁷ Ovaj je slikar ostvario i značajan književni opus koji je među ostalim zastupljen u *Antologiji hrvatske secesijske proze*

⁸⁵⁵ Jean – Jacques Rousseau (1712. -1778.).

⁸⁵⁶ Isti će autor objaviti i tekst: Oto Švajcer, »Slikarstvo Dragana Melkusa«, u: *Radovi IPU*, Zagreb, 12 – 13(1988. – 1989.), str. 301. – 307.

⁸⁵⁷ Frano Dulibić, »Majstor secesijske vinjete: Ilustracije, karikature i grafičko oblikovanje Dragana Melkusa«, u: *Radovi IPU*, 36(2012.), str. 211. – 218.

koju je sastavio Branimir Donat.⁸⁵⁸ Od 1892. godine Melkus se vraća u Hrvatsku sa studija u Münchenu i dugotrajnog boravka u Njemačkoj te postaje gimnazijski profesor u Srijemskoj Mitrovici, Vukovaru i Osijeku. Djelujući izvan zagrebačke kulturne sredine profilirat će se kao predstavnik simbolističkoga pejzaža. Njegovi će krajolici u ulju i pastelu tematizirati samoću i melankoliju a oskudicu motiva pratiti će elegična i sjetna atmosfera. Nalikovat će ranim pejzažima Gustava Klimta (*Nach dem Regen*, 1898., Belvedere, Beč). Od poznatih djela, a opusu bi tek trebala uslijediti sistematizacija, izdvajaju se *Zima u šumi*, pastel, 1906. i *Motiv sa Drave*, 1906. (kat. 232 i 233), *Pejzaž s krošnjatim stablom*, 1911., (kat. 229) te krajolik *Rumeno predvečerje* iz 1911. godine *hoch* formata u dvije boje narančastog neba u suton i zelene livade. S vremenskim odmakom i širim pregledom simbolističkih prinosa domaćih slikara hrvatskom slikarstvu, Melkusova se dionica čini do sad nedovoljno apostrofirana, a njegova djela ostala su neuvrštena u središnje tijekove moderniteta naše umjetnosti. Pojedinačni poznati prinosi Melkusovih krajobraza dragocjene su dionice melankoličnog pejzaža hrvatske ravnice, te će se detekcijom šireg opusa moći utvrditi stvarna vrijednost ovog umjetnika, koji osim krajobraza, slikom *Kovač* nastalom davne 1887. godine (u stalnom postavu Moderne galerije, Zagreb), ranije no Crnčić (*Slavonac runi kukuruz*, 1891.) te gotovo sukladno s Mašićem (*Ličanin*, 1881.) otvara moderno poglavlje hrvatske umjetnosti.⁸⁵⁹

6.13 Mirko Rački (Novi Marof, 1879. – Split, 1982.)

Jelena Uskoković, autorica monografije o Mirku Račkom izdvojila je upravo simbolizam kao ključnu odrednicu slikarstva Mirka Račkoga.⁸⁶⁰ Uz Čikoša i Vidovića, Rački je najznačajniji protagonist hrvatskoga simbolizma koji je svojim djelima početkom 20. stoljeća označio početak uvjetno nazvane afirmativne faze ovoga pravca u našoj sredini. Ključne komponente njegova formiranja su: učenje kod Vlahu Bukovca u Pragu između 1903. i 1905. godine,⁸⁶¹ skrbnički odnos Ise Kršnjavoga prema štíćeniku, i angažman Račkoga na oslikavanju *Božanstvene komedije* Dantea Alighierija. Od početka svojega rada djela će bazirati na

⁸⁵⁸ Dragan Melkus, »Moj plavi prijatelj«, u: Branimir Donat, *Tijelo tvoje duše, Antologija proze hrvatske secesije*, Zagreb, Dora Krupićeva, 2004., str. 80. – 82.

⁸⁵⁹ Melkus je po povratku iz Njemačke 1892. godine umjesto ostanka u Zagrebu dobio namještenje učitelja u Sremskoj Mitrovici. Da je poput Mašića uživao patronat Vranyczanyjevih ili neke druge plemićke obitelji možda bi se njegova umjetnost afirmirala na drugačiji način.

⁸⁶⁰ Jelena Uskoković, *Mirko Rački*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1979.

⁸⁶¹ Rački je upoznao Bukovca posredstvom Ljudevita Vranyczanya. Obitelj Vranyczany je odigrala značajnu ulogu u formiranju slikara Mirka Račkoga. Barun Lujo zaslužan je za upoznavanje Račkoga s Bukovcem te mu je kupio prve boje. Ljeti je Rački slikao u Gornjem Oroslavlju i Donjoj Bedekovčini.

književnosti, crpeći iz općih mjesta motive podobne za izražavanje univerzalnih ideja. Ozbiljan, savjestan i studiozan pristup Danteovu spjevu, s posebnim poštovanjem prema naručitelju Kršnjavom te specifičan senzibilitet Račkoga za filozofsko-ontološka pitanja rezultirali su najkvalitetnijim književno-likovnim amalgamom, u hrvatskoj umjetnosti moderne. Svojim će se suzdržanim, nimalo patetičnim, ali inventivnim komentarima Dantea izjednačiti s tekstualnim pojašnjenjima Kršnjavoga objavljenima uz prijevod. Rački je, krećući se na relaciji Beč – Prag – München – Venecija u vrijeme ilustriranja spjeva upio strujanja srednjoeuropskog moderniteta te ćemo u njegovom djelu identificirati, uz simbolizam, i simptome ekspresionizma u kasnijim radovima. Njegov će razvoj u tom smjeru prekinuti priklanjanje novoj ideologiji *Medulića* unutar koje će razvijati aplikaciju narativa narodne pjesme na likovno djelo. I u tome drugom djelu uvjetno nazvane autohtone faze Rački će ostvariti svjež i dojmljiv vizualni jezik, koji će biti slikarska paralela Meštrovićevom kiparstvu. U drugom će desetljeću više izbivati iz zemlje živeći u Münchenu (1907. – 1914.), Rimu (1914.) i Ženevi (1915. – 1920.), no ostat će trajno vezan uz sve bitne događaje u Hrvatskoj. Karakteristike simbolizma Mirka Račkoga istovrsne su ključnim odrednicama europskoga simbolizma (idejnost i imaginativnost, dekorativnost i eklektičnost, subverzivnost u odnosu na akademska estetska i građanska etička stajališta). U opusu Račkoga identificirat ćemo ključne tematske preokupacije simbolizma u središtu kojih su: žena u spektru simbolističkih konotacija (*Diptih*, 1905., *Francesca i Paolo*, 1908. – 1919.), egzistencijalna tjeskoba (*Triptihon*, 1904.), smrt i život (*Pred vratima smrti*, 1904., *Grad Dis*, 1906., *Prijelaz preko Stiksa*, 1914.). I na području simbolističkog pejzaža Rački će ostvariti niz markantnih djela poput *Na Dančama*, 1908. (kat. 253) gdje će iz gornjeg rakursa apostrofirati samotnu figuru na stjenovitoj litici i ostvariti krajobraznu metaforu samoće. Djela koja slika za boravka u Rijeci Dubrovačkoj poput *Nad grobom majke*, 1909. (kat. 252), *Vrag viri u crkvu*, (1909.) i slika *Vrag*, 1909. (kat. 247) bit će zanimljiva zbog lika vraga kojeg umjetnik smješta u eksterijere. Grotesknom mršavom karikaturalnom prikazom na tim će slikama Rački ironizirati pojavu zla. Njegov će simbolistički opus dobiti dodatnu dimenziju pridružimo li mu umjetnikova tumačenja sačuvana u korespondenciji s Kršnjavim. Pisma Račkoga upućena Kršnjavom bit će dragocjen izvor saznanja o umjetnikovim filozofskim nazorima, umjetničkoj poetici i značenju djela, ali i potkrjepa kompleksnoj simbolici njegova opusa te svjesnoj intenciji simbolističke prakse. Zahvaljujući simbolistikim prinosima Mirka Račkoga, Emanuela Vidovića i Tomislava Krizmana možemo govoriti o manifestaciji pravca u hrvatskome slikarstvu.

6.14 Marko Rašica (Dubrovnik, 1883. – Koločep, 1963.)

Život i djelo ovog donedavno nedovoljno poznatog umjetnika cjelovito su obrađeni u monografiji Sanje Žaje Vrbice iz 2014. godine na temelju koje je omogućen jasan i pregledan uvid u simbolističke preokupacije u djelu ovog umjetnika.⁸⁶² Rašičin simbolizam manifestirat će se u razdoblju prvog desetljeća 20. stoljeća kada studira na bečkoj Akademiji (1903.–1907.) te izlaže na godišnjoj izložbi *Hagenbunda* 1905. godine. Do 1917. godine živio je u Ljubljani u kojoj će s velikim brojem slika nastupiti u Jakopićevom paviljonu na izložbi *Medulića* 1909. godine. U tom će periodu ostvariti nekolicinu djela u duhu simbolizma poput *Melankolije* (1906. kat. 292) ili *Čempresa* (1905., kat. 293). Njegov ćemo simbolistički opus nazrijeti u reprodukcijama novinskih časopisa (*Hrvatska smotra* iz 1909. ili *Hrvatska prosvjeta*, iz 1917.), a secesijska morfologija kao oblikovna strategija trajat će kod ovog umjetnika i u drugom desetljeću.

6.15 Nasta Rojc (Bjelovar, 1883. – Zagreb, 1964.).

Ozbiljnost njezina simbolističkog promišljanja svrstati će je kao jedinu umjetnicu među protagoniste pravca. Iskustvo Beča gdje pohađa *Kunstschule für Frauen und Mädchen*, ali i sudjeluje u likovnom životu te izlaže na jesenskoj godišnjoj izložbi u *Künstlerhausu* (1913.) i u Austrijskom udruženju likovnih umjetnica (1914.) oblikovat će njezin senzibilitet za simbolizam. Manifestirat će se u krajolicima drugog desetljeća (*Putnik*, 1911., kat. 296; *Zima sa staricom*, 1913., *Pećine / Sušak*, 1915., kat. 300). Njezini su krajolici, kako je Ivanka Reberski naznačila u tekstu kataloga kritičke retrospektive iz 2014. godine, »...predskazanja smrti, vizionarskih razmjera.«⁸⁶³ U neobjavljenom rukopisu Nasta Rojc o slici *Putnik* je zapisala: »Dok je moje nebo bilo tamno kao ovdje na toj slici, dok sam prolazila životom punim aveti kao ovaj mali čovjek, koji se upro protiv vjetru i polazi naprijed tamnim poljem, prolazi među plastovima kukuruze kojih dugo lišće nategnuo vjetar kao da neke hobotnice pružaju bezbroj ruku spram njega, dok je moj cilj bio u tamu i moj smjer bio protivan

⁸⁶² Sanja Žaja Vrbica, *Marko Rašica*, Zagreb: DPUH, 2014.

⁸⁶³ Ivanka Reberski, »Između tradicijskog kontinuiteta, realističke impresije i modernističkih iskoraka«, u: *Nasta Rojc*, katalog izložbe, 2014., str. 27.

dalekom svjetlijem horizontu prošlosti, kao smjer malog čovjeka koji kreće po sredini slike u tamu gdje ga čekaju crni gavrani. Dok mi je pomisao na smrt bila utješna.«⁸⁶⁴

Navedeni pejzaž objedinit će duhovnu auru simbolizma i ekspresivan izraz koji će rezultirati snažnom metaforikom beznađa čovjekova postojanja te njegove krhkosti naspram snažne prirode. Dvije godine kasnije u djelu *Pećine / Sušak* umjetnica, koja će se tada nalaziti na oporavku u hotelu Jadran na Pećinama (Sušak), naslikat će krajolik Böcklinovske konfiguracije. More okružuje visoku liticu s čempresima. Zanimljivo je da će vrlo sličan motiv 1902. godine *Na Kvarneru* ostvariti njezin suprug Branko Šenoa⁸⁶⁵, a bit će to i jedna od rijetkih slika unutar njegovoga opusa koju možemo povezati sa simbolizmom.

Uz spomenute slike vezane uz temu smrti Nasta Rojc će ostvariti čitav niz enigmatskih slika, a senzibilitet za onostrano, introspektivno, mistično i okultno obilježiti će cijeli opus ove umjetnice. No, većina djela ostvarena je u vremenu koje nije obuhvaćeno razdobljem razvoja pravca.

6.16 Ivan Tišov (Viškovci kraj Đakova, 1870. – Zagreb, 1928.).

Tišovljevo slikarstvo teško ćemo uvrstiti u spiritualističke tijekomove simbolizma. Njegov je obol unutar naše umjetnosti utemeljiteljski. Oslikavajući ključne infrastrukturne zgrade kulture i umjetnosti Zagreba odredio se kao slikar alegorija u maniri historijskog idealizma. Tek neka djela poput *Gajdaša s Posavine*, 1902. ili *Slavonske idile* pastoralnog ugođaja povezat ćemo s iščeznućem svijeta kakav je postojao s nestajanjem sela i prirode pred nadirućim modernim gradskim vedutama. Međutim, ono što će kod Tišova nedostajati kako bi njegova djela okvalificirali simbolističkim bit će enigmatičnost i mistika. Tišov neće propitivati unutrašnji čovjekov život niti će djelu prilaziti naglašavajuću subjektivan doživljaj. On će kao i Auer biti pun građanskog optimizma liberalnog doba s uživanjem u novoosvojenoj slobodi, frivolnosti muško-ženskih odnosa, a svojim će alegorijama na stropu kazališta ili Odjela za bogoštovlje i nastavu⁸⁶⁶ slaviti prošlost u svim njenim idealnim predodžbama. Bit će on naš slikar arkadijskog ugođaja te će unutar tog motivsko-tematskog

⁸⁶⁴ Nasta Rojc, »Sjene, svjetlo i mrak. Iz mog života. neobjavljeni rukopis«, 1918./1919., vl. Zbirke dr. Josip Kovačića, str. 176., citirano prema: Ivanka Reberski, *Nasta Rojc*, 2014.

⁸⁶⁵ Oboje polaze Ivekovićevu školu. Nasta Rojc od 1901. godine, Branko Šenoa od 1899. godine.

⁸⁶⁶ Obilan fotografski materijal koji se čuva u Institutu za povijest umjetnosti sadrži fotografije nekoliko djela za interijere: Glazbenog zavoda (*Slava Lisinskom*), te Hrvatskog sabora (*Dan slobode*, 1919. godine).

sklopa, osobito u drugom desetljeću 20. stoljeća, ostvariti niz zanimljivih ostvarenja poznatih s fotografija: *Satiri, Parisov sud, Satir i nimfe, Plodovi sunca, Gorski Kotar* – sve iz 1916. godine. Radi se o velikim slikama bukoličke idile u sunčanim šumskim predjelima gdje stoluju bogovi i boginje te mitološka bića. Ovaj je dio ostao nepoznat javnosti te će njegova valorizacija iziskivati ozbiljan istraživački pothvat. Sklonost dekorativnosti Tišova će usmjeriti i prema orijentalnoj motivici unutar koje će tematizirati senzualnu erotičnost i dekorativnu raskoš. Potencijal koji se krio u Tišovljevu orijentalizmu te sposobnost široke dispozicije u složenim figuralno-kompozicijskim zadacima vidljiva je na monumentalnom platnu *Ulazak Krista u Jeruzalem* iz 1897. godine (Grkokatolička katedrala u Križevcima). Biti će to rijetki i kvalitetni iskoraci u orijentalizam u hrvatskom slikarstvu tog razdoblja. *Bosanka iz 1901.* godine imat će korijenje u Bukovčevom crnogorskom orijentalizmu. Nesklonost dubljem poniranju i problematiziranju čovjekovih dvojbi vidljiva je upravo usporedimo li Čikoševu *Salomu* (u svim varijantama) s Tišovljevim *Plesom Salome* (kat. 334). Dok će Čikoš na sve načine problematizirati odnos Salomine putenosti i glave mrtvoga proroka s konotacijama krvavoga čina, za Tišova će to biti tek jedan motiv orijentalne plesačice s mnogo kostimiranih promatrača i motivom odsječene glave koja je poput voća na pladnju servirana na dnu u desnom uglu slike. Dva pristupa jednoj temi otkrivaju prirodu Tišovljeva slikarstva naspram simbolizma.

6.17 Emanuel Vidović (Split, 1870. – 1953.)

Vidovićeva uloga u likovnome životu Splita bila je vrlo slična Bukovčevoj ulozi u modernizaciji likovnoga života Zagreba. Za razliku od privlačnosti Bukovčeva slikarstva koja svoje ishodište ima u ekskluzivnosti francuske likovne tradicije, Vidovićeve će inovacije potjecati iz drugog ishodišta, iz Italije, sa suprotne Jadranske obale. Talijansko slikarstvo 19. stoljeća može se podičiti *Macchiaiolima* – grupom umjetnika koja je kronološki prethodila impresionistima s kojima ih povezuje odmak od akademske tradicije i inzistiranje na slikanju u prirodi.⁸⁶⁷ Iz njihovih će preokupacija proizaći divizionizam devedesetih godina čiji će protagonisti među ostalima biti: Vittore Grubicy de Dragon (1851. – 1920.) i Gaetano Previati

⁸⁶⁷ U članku *Cose d'arte* objavljenom u časopisu *Il Risorgimento*, 1874. godine slikar Telemaco Signorini objavljuje da je *macchia* stvorena 1855. godine. Pripadnici skupine sastajali su se u *Caffè Michelangiolo* u Firenci. Njihova se doktrina razvila pod utjecajem Barbizonaca. Prominentniji članovi grupe bili su: Giuseppe Abbati, Cristiano Banti, Vincenzo Cabianca, Adriano Cecioni, Vito D'Ancona, Serafino De Tivoli, Giovanni Fattori, Raffaello Sernesi, Silvestro Lega i Telemaco Signorini.

(1852. – 1920.) kao i Giovanni Segantini (1858 – 1899.). Oni će uz divizionizam vezati i specifičnu vrst krajobraznog simbolizma. Sve će te utjecaje Vidović apsorbirati te primijeniti pri slikanju simbolikom bremenite Venecije i pikturalno impresivne Chioggie i Giudecce. One su potpuno oblikovale Vidovićeva slikarstvo te će poetika simboličkog krajolika ostati trajnom Vidovićevom preokupacijom. U njima će ostvariti, a u Splitu i na našoj strani obale primijeniti onaj specifičan simbolistički motivski fenomen *krajolika s tajnom*. Tajnovitost dispozicije, aluzivnost koponiranja i sinestetičnost izražavanja Vidovićeva će djela uvrstiti u sam vrh likovne produkcije povezane uz simbolizam te će ona najčešće bez ostatka pripadati aktualnom europskom simbolističkom pravcu. Vidović će opredmetiti univerzalne duhovne kategorije čovjeka na kraju 19. stoljeća i početku novog tisućljeća te ih izraziti prepoznatljivim likovnim vokabularom. Na svojevrsan će način vizualizirati melankoliju i nostalgiju te čovjekovu težnju za vlastitom pozicijom u novome svijetu. Iako će najmanje, tj. gotovo nikad slikati čovjeka, njegove će marine imati sve karakteristike čovjekova unutrašnjeg bića – jutarnju nježnost i nadu, popodnevenu sjetu i meditativnost, večernju strepnju i bojazan pred nepoznatim, kao i zoru punu nade. U simboliku vlastitih vizija uključit će arhetipe tradicionalnoga života: vjeru i domoljublje, kao i suživot s prirodom. U tehničkom će smislu Vidović kombinirati aktualne strategije poput postimpresionističkog fasetiranja iskričavim, mrljastim i *machiaiolističkim* potezima kojima će postizati distinktivnu atmosferu. Posebnu će pozornost obratiti slikanju metateksture koprene, magle, pare kao isključivo simbolsitičkim aluzivnim elementima slike. Prvi će se u hrvatskom slikarstvu odvažiti na radikalno apstrahiranje mimezisa, pri čemu će pojavnost zamijeniti posvemašnjom sublimacijom do monokromije slikarske površine. Takvi će radikalni istupi ostvareni u djelima poput *Angelusa* 1906. godine biti anticipativni čak i u europskim mjerilima. Svojim će djelima anticipirati razinu apstrakcije koja još dugo u hrvatskom slikarstvu neće biti dosegnuta, a slikarstvom utjecati na grupu umjetnika u Splitu od kojih su svoj obol simbolizmu pod utjecajem Vidovića dali Virgil Meneghelo-Dinčić, Angeo Uvodić i Ante Katunarić. Zbog teškoće s datacijom i ubikacijom djela te nepostojanja sistematiziranog popisa mnogobrojnih slika istoga naziva (uglavnom bez autorove datacije) teško je načiniti cjelovitu razvojnu liniju Vidovićeva slikarstva simbolizma. Među brojnim djelima kojima će obogatiti simbolistički opus hrvatskoga slikarstva valja istaknuti nekoliko neizbježnih a to su: *La ora che volge il desio* (uništeno), *Mali svijet* iz 1904. godine, *Angelus*, iz 1906. godine, *Stara crkva* iz 1908. godine (izgubljeno), *Iz lagune*, 1905. (Moderna galerija, Zagreb), *Predvečerje* iz 1903.-5. godine.

7. Zaključak

7.1 Simbolizam – osnovna obilježja pravca

Doktorski rad s temom *Simbolizam u hrvatskom slikarstvu* obrađuje pravac koji se formira posljednjih desetljeća 19. stoljeća u zemljama zapadne Europe, a manifestira se sve do kraja Prvog svjetskog rata. Simbolizam nije pokret obzirom da se ne razvija u okviru pravila objedinjenih unutar zajedničkog manifesta ili međusobnog konsenzusa umjetnika niti je stil jer mu nedostaje skup objedinjavajućih oblikovnih karakteristika tj. objedinjavajuća poetika. Riječ struja nije adekvatna, jer se pravac manifestira u određenom vremenskom periodu te je za njegovo opisivanje u likovnim umjetnostima najpodesniji termin *pravac* koji će podrazumijevati skup istovrsnih i međusobno povezanih kreativnih pregnuća u umjetnosti. On će rezultirati likovnim djelima na kojima ćemo uočiti objedinjavajuće karakteristike u formalnoj i sadržajnoj koncepciji umjetnika. U sadržajnom smislu, u okviru pravca možemo uočiti učestalost tema koje izvire iz književnosti, biblijskih tekstova i epskih struktura legende i mita te usmene književnosti kao i pjesničkih lirskih formi, tako da je jedna od primarnih karakteristika slikarskih djela interakcija s književnošću. U tom će smislu prevladavati refleksivne teme koje se bave unutrašnjim svijetom čovjeka, njegovim emocijama u rasponu od žudnje i ljubavi do straha, frustracije i egzaltacije. U formalnom je smislu simbolizam pokret eklektičnog odabira i kombiniranja raznolikih slikarskih inovativnih strategija nastalih u 19. stoljeću koje posuđuje od impresionizma i postimpresionističkih postupaka: pointilizma i divizionizma, kao i od secesijske morfologije. Javljujući se kao inovativni pravac u Francuskoj u krugu slikara okupljenih oko Paula Gauguina i Emilea Bernarda, simbolizam će proizvesti i neke inovativne tehničke postupke poput sintetizma koji se manifestira u pojednostavljenju oblika, kloazonizma tj. zatvaranja forme crnom, naglašenom linijom organske morfologije. U okviru simbolističkog promišljanja likovnoga djela započet će oslobađanje boje od mimetičke funkcije. U širem radijusu od Francuske na likovnim djelima koja povezujemo sa simbolizmom uočena je posebna uloga slikarske materije. Njena uloga imat će funkciju svojevrsne metatekture vrlo važne u simbolističkom djelu. Emancipacijom slikarskog (grafičkog) materijala i njegovog nositelja (platna, drva, papira) te upotrebom likovne (slikarske, grafičke) tehnike na način da se u primjeni jedne tehnike nastoje imitirati karakteristična svojstva druge, slikari postižu specifičnu enigmatičnost djela.

Važna karakteristika simbolizma jest subverzivnost u odnosu na vladajuću tradiciju, što će umjetnici najčešće postići suptilnim i prikrivenim postupcima.

Kao pravac konteksta simbolizam će u hermeneutički pristup djelu redovito uključivati proučavanje ikonografije djela, okolnosti njegova nastanka te poznavanje životnih prilika umjetnika.

Karakter pokreta je pasatistički i eskapistički, a njegove su strategije pritajeno subverzivne u odnosu na društvene norme i akademske postulate. U fokusu umjetnika simbolizma jest umjetnost kao utočište, njenu će ulogu smatrati iscjeliteljskom, dok će svoju misiju doživljavati terapijski. Umjetnost će se doživljavati kao supstitut za religiju u svijetu nadiruće sekularizacije. To htijenje neće uključivati angažman, već svojevrsno pasivno djelovanje putem vrlo osobnih i katkad teško shvatljivih pregnuća.

Simbolizam je elitistički pravac, njegova je umjetnost dostupna odabranima te će razne umjetničke kolonije unutar kojih se ostvaruje imati karakter sekte.

7.2 Teorijska, književna i filozofska uporišta simbolizma

Manifestativni tekst Jena Moréasa (1886.) te tekstovi Alberta Auriera naznačili su smjernice umjetničkog razvoja simbolizma te odredili osnovne postulate pravca: subjektivnost, idejnost, individualnost, inovativnost i artificioznost. U formiranju simbolizma značajna je uloga književnih poetika simbolizma koje se razvijaju unutar opusa francuskih književnika: Charlesa Baudelairea, Théophilea Gautiera, Stephanéa Mallarméa i Paulea Verlainea te engleskih pisaca: Edgara Allana Poea i Oscara Wildea. Filozofski okvir za razvoj subjektivnog pravca pružili su Arhur Schopenhauer i Friedrich Nietzsche djelima *Svijet kao volja i predodžba* te *Rođenje tragedije iz duha glazbe*. Kao sveprožimajući pravac koji će se manifestirati u svim umjetničkim granama, okvir za razvoj slikarskog simbolizma pružit će i glazbena umjetnost, posebice umjetnički svjetonazori Richarda Wagnera i Ludwiga van Beethovena.

7.3 Simbolizam – europski okvir

Pravac se prvo pojavljuje u Francuskoj i Engleskoj te Belgiji gdje u njegovu formiranju sudjeluje čitav niz kompleksnih pojava u religiji, filozofiji, društveno-političkoj situaciji, književnosti i umjetnosti općenito. Preteče pravca su Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes te Arnold Böcklin koji svojim djelima ranije no Moréasov manifest (*Le Figaro*, 1886.) nagovještaju simbolizam. Protagonisti pravca u Francuskoj su Paul Gauguin i Emil Bernard te grupe Pont Aven i Nabis. U Engleskoj će nositelj pravca biti Predrafaelitsko

bratstvo, umjetnici prve generacije društva predvođeni Danteom Gabrielom Rossettijem te druge generacije predvođene Edwardom Burne-Jonesom. U Belgiji su protagonisti pravca Fernand Khnopff i Felicien Rops. U zemljama njemačkog govornog područja simbolizam će se razvijati pod snažnim uplivom navedenih ishodišta pravca (Francuske), ali i skupine umjetnika objedinjenih pod naziv *Deutsche Römer*, a najveću će ulogu imati Arnold Böcklin i Hans von Marées. Simbolizam će se ostvarivati u okviru umjetničkih kolonija (*Künstlerkolonie Dachau, Künstlerkolonie Worpswede, Beuroner Kunstschule*) te u okviru pokreta *Secesije* Münchena i Berlina. Protagonisti njemačkog simbolizma su Franz von Stuck, Max Klinger, Albert von Keller, Hans Thoma i Ludwig von Hofmann. Austrijski se simbolizam razvija također u okviru *Secesije*. Njegova je središnja ličnost Gustav Klimt te su uz njega značajni: Ernst Stöhr, Wilhelm Bernatzik, Eduard Veith i Friedrich König, Rudolph Bacher, Wilhelm List, Maximilian Kurzweil. U Italiji se simbolizam razvija u umjetnosti divizionista od kojih su najznačajniji Vittore Grubicy i Gaetano Previati, no nositelj talijanskog simbolizma je Giovanni Segantini koji je velikim djelom života vezan uz Švicarsku. Uz navedene zemlje simbolizam je paneuropski pravac te u njegovome formiranju sudjeluju još i umjetnici koji su stekli međunarodnu reputaciju poput Edwarda Muncha i Ferdinanda Hodlera.

7.4 Manifestacije pravca i terminologija

Simbolizam se razvija kao opozicija naturalizmu i impresionizmu, međutim otvorena priroda pravca često će dopuštati supostojanje određenih odrednica obaju pravaca, a eklektičan karakter neće se libiti posuđivati strategije svih ostalih pravaca koji istovremeno postoje. Uporište za određivanje simbolističkog djela bit će prevaga idejne nad formalnom koncepcijom, odnosno podređivanje svih formalnih elemenata slike idejnoj razradi. Simbolizam će se u različitim sredinama razvijati kao opozicija Akademiji, konvencijama vladajućih škola ili autoriteta. Manifestirat će se u mnoštvu različitih varijanti u kojima će se gradirati stupanj otklona od stvarnosti. Razlikovat ćemo tako misaono slikarstvo (*Gedankmalerei, thought – painting*) koje će alegorijama i mitovima evocirati misaone sadržaje bez inovativnih tehničkih intervencija te će se često pretvarati u maniru *sentimentalnog realizma*. Stilske će označnice pri tom češće ići u determinaciju terminima neo-tradicionalizam, neo-romanticizam. Veći stupanj otklona koji će propitivati potencijal sadržaja komuniciranog formom te pronalaziti način slikanja koji inovira površinu djela bit će bliži simbolizmu te će se manifestirati kao *idealni simbolizam* (ako barata s idealnim

predodžbama stvarnosti, prošlosti, sadašnjosti i budućnosti), *mistični idealizam* (uključuje sve vrste mistifikacije svakodnevnih pojava) i dr. Manifestirajući se u različitim slikarskim žanrovima terminologija će simbolizma stvarati amalgame poput: *introspektivnog portreta* ili *ugodajnog krajolika* (*Stimmungslandschaft*), a simbolizam ćemo često detektirati i u antičkom žanru (*neo-grec* slikarstvu). Simbolizam se kao pravac razvija *sukladno* i *izvire iz* historicizma i esteticizma, baštineći njihovu okrenutost prošlosti i fokusirajući se na estetsku kvalitetu umjetničkog djela, stavljajući je ispred etičke. Pravac će se paralelno odvijati s mnoštvom drugih stilskih fenomena, poput primjerice *plenerizma* u hrvatskom slikarstvu čije će elemente (slikanje pred motivom te imaginativna preradba i dovršavanje u atelijeru), kao i pozornost u promišljanju prirodnog svjetla i ugođaja koristiti za svoje ciljeve.

7.5 Hrvatski simbolizam u europskom kontekstu

Uspoređujući razvoj simbolizma u europskim zemljama utvrđene su sukladne tendencije u hrvatskom slikarstvu koje će kronološki biti određene posljednjim desetljećem 19. i prvim desetljećem 20. stoljeća, a trajat će sve do kraja Prvog svjetskog rata. U tom smislu možemo utvrditi da je hrvatski simbolizam tekao relativno paralelno s tendencijama simbolizma u srednjoj i južnoj Europi, pri čemu su meriti za prosudbu našega – geografski blisko slikarstvo austrijskog i talijanskog simbolizma te manifestacije pravca u istočnoj Europi i slavenskim zemljama. Poput europskoga simbolizma kojeg grubo dijelimo na dvije faze: prva, afirmativna (sublimirajuća, ekstorvertna i literarna) u osamdesetima i početkom devedesetih te druga dekadentna (rezignirajuća, enigmatična i introvertna) krajem devedesetih i u prvom desetljeću 20. stoljeća, u hrvatskoj umjetnosti zamijetit ćemo razvoj kroz tri kronološki odijeljene (no interferirajuće) i formalno te sadržajno razlikovne faze.

Prva *formativna faza* generira se iz historijskog slikarstva (Bukovca, Medovića, Ivekovića, Čikoša) postepeno prelazeći u historijski idealizam (slike antičkog žanra) te uključujući književnost u obzor likovnih djela (Bukovac, Čikoš, Auer i dr.). Karakteristike te faze u slikarstvu jesu: posezanje za literarnim sadržajima, lirski karakter i spiritualizacija slikarskog sadržaja. U formalnom smislu napuštanje akademskih postulata realističnoga predstavljanja te uključivanje inovativnih postupaka u dijapazonu od postimpresionizma do secesijske morfologije zavojite linije te plenerističke kromatike i tretmana svjetla. U toj će se fazi inaugurirati postulati koji će akcelerirati osvajanje umjetničke autonomije poput uključivanja aktova, odbacivanja akademskih postulata i etičkih prosudbenih kriterija apostrofiranjem

estetičkih. Predstavnici te faze umjetnici su okupljeni oko Vlahe Bukovca čije smo stvaralaštvo objedinili zajedničkim nazivnikom Zagrebačka šarena škola. U motivskome smislu utvrdit će se učestalost sutonskih krajolika, mistične motivike, aktova i introspektivnih portreta. Priroda likovnih djela je subjektivna, a manira izrazito dekorativna. Značajnu će ulogu imati književnost kao trajna inspiracija i motivski resurs (djela Antuna Gustava Matoša, rana djela Milana Begovića, Vladimira Vidrića, Dragutina Domjanića, Mihovila Nikolića). Protagonisti ove faze uz Bukovca su Bela Čikoš Sesija, Oskar Artur Alexander, Robert Auer, Ivan Tišov, Ferdo Kovačević, Menci Clement Crnčić, Mato Celestin Medović i Dragan Melkus. Kronološki okvir formiranja i razvoja formativne faze jest 1891. godina (Izložba Društva za umjetnost i umjetni obrt) do 1905. (Jubilarna izložba Društva umjetnosti). U toj je fazi formiranje simbolizma određeno okvirom nastajanja infrastrukture modernoga likovnog života: javnim zgradama, atelijerima, muzejima i knjižnicom.

Druga, afirmativna faza pravca stilski će se manifestirati već na izložbi saveza *Lade* u Sofiji 1906. godine. U njoj ćemo utvrditi sazrijevanje simbolističke evokacije na djelima Vlahe Bukovca, Čikoša kao i pojavu Krizmanovih, Vidovićevih i Račkijevih simbolističkih djela. Završetak ove faze i prijelaz u drugi motivsko-oblikovni sklop bit će na izložbi *Nejunačkom vremenu uprkos* 1910. godine.

Tomislav Krizman, Mirko Rački i Emanuel Vidović umjetnici su koji su u cjelini svojega ranog opusa usvojili simbolističke postulate te ostvarili djela relevantna za razvoj europskoga simbolizma. U tu će dionicu ući i Bukovčeva djela izrazito simbolističkog karaktera nastala od 1906. nadalje te djela Čikoša, Melkusa i ranog Rašice, Naste Rojc i Branka Šenoa te u krugu Vidovića, djela Katunarića i Uvodića. Na izložbama Društva umjetnosti, *Lade* i Prvoj dalmatinskoj izložbi 1908. godine razvijat će se simbolizam šireći radijus svoje manifestacije s kontinenta u Dalmaciju.

Posljednja faza je autohtona faza u kojoj ćemo uočiti primjenu postulata i posvajanje simbolističke poetike u autohtonoj inačici, što će rezultirati slikarskim djelima autonomnih nacionalnih karakteristika. Svjetonazorsku će osnovu u ovoj fazi umjetnici crpiti iz usmene književnosti i ideološki impregniranih tekstova Ive Vojnovića, Vladimira Nazora te narodnih pjesama sabranih u pjesmarici Kačića-Miošića. Mirko Rački, Jozo Kljaković, Tomislav Krizman i Ljubo Babić unutar ove faze ostvarit će djela inspirirana nacionalnom simbolikom Vidovdanskog kulta s idejom sveslavenkog ujedinjenja koristeći tehničke i sadržajne potencijale aluzivnog pravca. U oblikovnom smislu djela će se manifestirati kroz tendenciju monumentalizma, pri čemu će veličanje nacionalnog identiteta zadobiti herojsku morfologiju, tvrđu modelaciju i oštriju konturu.

7.6 Izdvojena djela – antologijski prinosi hrvatskog simbolizma europskome pravcu

U okviru doktorskoga rada evidentirano je mnoštvo djela na kojima su uočene tendencije pravca. Mnoga će djela služiti tek kao indikator prijelaza s realističke potke na simbolističku osnovu. Mahom su to djela historijskog slikarstva Medovića u Odjelu za bogoštovlje i nastavu, Bukovčevi portreti plemićkih obitelji poput Vranyczanyjevih ili Sollara, te Čikošev, Medovićev, Tišovljev i Auerov antički žanr. Većina njih važna je kao prijelazna razvojna faza od stvarnih k *umjetnim svjetovima*, od realnog k artificijelnom polju umjetničke imaginacije te ona i nisu u cijelosti ušla u katalog djela simbolizma. U doktorskome radu evidentirano je i uvršteno u *Katalog djela hrvatskog simbolizma* preko 300 djela. Mnoga od njih evidentirana su i ubicirana, a za neke je tek utvrđeno da su postojala te bila važnim prilogom razvoja pravca. Mnoga su djela evidentirana u originalu, a neka u reprodukcijama (u časopisima i na razglednicama) te fotografijama iz arhiva i osobnih ostavština. Najveći i najznačajniji pohranitelj djela hrvatskog simbolizma jest Moderna galerija u Zagrebu te uz nju Galerija umjetnina u Splitu i Muzej likovnih umjetnosti u Osijeku, kao i Umjetnička galerija u Dubrovniku te Kabinet grafike HAZU i Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu. Pojedine značajne zbirke pohranjene su u okviru muzejsko-galerijskih institucija: u Strossmayerovoj galeriji starih majstora (Zbirka Csikos), u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu (Zbirka Benka Horvata), a neke su formirane i kao javne zbirke pojedinih umjetnika (Memorijalna zbirka Jozef Kljakovića, Zagreb; Kuća Bukovac, Cavtat). Izvan Hrvatske značajni se umjetnički prinosi pravcu nalaze i u Narodnom muzeju u Beogradu kao i u mađarskom Muzeju lijepih umjetnosti, Nacionalnoj galeriji Mađarske u Budimpešti, te Nacionalnoj galeriji u Sofiji i Bečkom Belvedereu. Iznimno su važne umjetničke ostavštine koje se nalaze u obiteljima nasljednika umjetnika poput ostavštine Oskara Artura Alexandera, Roberta Auera, Ivana Tišova te Mencija Clementa Crnčića i Mate Celestina Medovića. Za detekciju slikarskih djela pravca neizmjernu ulogu imaju privatne zbirke: one javne poput Zbirke hrvatskih slikarica dr. Josipa Kovačića, Zbirke Marijana Hanžekovića, Kolekcije Kallay, Kolekcije Vugrinec kao i one koje nisu javnog karaktera, a čiji su ih vlasnici odlučili podastrijeti stručnom uvidu i javnom izlaganju.

Antologijska djela koja su često međaši u razvoju hrvatskoga likovnoga moderniteta izvire iz svih navedenih vlasništva.

Iz cjelokupnog korpusa simbolističkih djela u Hrvatskoj izdvajaju se djela Vlahe Bukovca (*Prva bol, Krist na odru, Fantazija, Ormar buduće slave*), Čikoševa djela (*Walpurgina noć,*

Pieta, Atena i Psiha, Innocentia), djela Račkoga (*Pred vratima smrti, Dobra i zla žena, Vrag, Francesca*, kao i čitava prva edicija ilustracija za *Pakao*), Vidovićeve djela (*Mali svijet, Angelus, Predvečerje, Iz lagune*, kao i simbolistički opus u cjelini) te Krizmanova djela (*Jesen, Kain i Abel, Marya Delvard, Autoportret, Osamljena, Procesija*). Navedena djela i čak ponešto širi izbor (u slučaju Račkog, Krizmana i Vidovića) mogao bi ući u antologijske prinose europskome simbolizmu. Pojedinačna ostvarenja hrvatskih umjetnika koja bismo mogli okvalificirati remek-djelima su: *Prijateljice* Roberta Auera, *Portret žene u plavom* i *Harmonija života* Oskara Artura Alexandera, *Putnik* Naste Rojc, *Put u vječnost* Gabrijela Jurkića, *Pastir* Joze Kljakovića, *Zatišje* Ferde Kovačevića te *Rumeno predvečerje* Dragana Melkusa, kao i Crnčićeve grafike *Osamljena* i *Posljednji potomak*. Medovićeve *Madona* iz Nacionalne galerije u Sofiji remek-djelo je simbolizma ostvareno u sakralnoj tematici.

7.7 Očekivana polazišta i utvrđeni rezultati doktorskoga rada

S polazištem o postojanju simbolističkih tendencija u hrvatskom slikarstvu arhivskim i terenskim istraživanjem te dubinskim sondiranjem relevantne literature o pravcu, kao i praćenjem aktualnih teorijskih praksi i izložbenih manifestacija koje propituju simbolizam, nastojali su se utvrditi kriteriji za prosudbu i evidenciju simbolizma u hrvatskom slikarstvu. Evidentiranjem simbolističkih tendencija na poznatim slikarskim djelima te njihovim izdvajanjem, kao i detekcijom dosad nepoznatih prinosa pravcu ostvaren je katalog od više stotina primjera manifestacije simbolizma u hrvatskom slikarstvu. Utvrđen je kronološki okvir, detektirane su razvojne faze i njihove oblikovne strategije te determinirani protagonisti pravca. Njihova su djela dobila valjanu kvalifikaciju i europsku kontekstualizaciju, a sve u svrhu isticanja specifičnosti razvoja pravca u hrvatskoj umjetnosti, kako bi se ona uočila u europskom kontekstu te naposljetku napokon ravnopravno i uvrstila u europski simbolizam. Krajnja intencija doktorskoga rada jest uvrštavanje slikarstva hrvatskoga simbolizma u širi europski kontekst, što je postignuto komparativnim sagledavanjem na više razina, kritičkim prikazom cjeline i postignutim zaključkom o kvalitativnom participiranju hrvatskih slikara cjelokupnosti pravca te visokom umjetničkom dosegu njihovih djela.

8. POPIS LITERATURE I ARHIVSKIH IZVORA

8.1 Knjige

Babić, Ljubo. *Umjetnost kod Hrvata u XIX. stoljeću*, Zagreb: Matica hrvatska, 1934.

Barringer, Tim; Rosenfeld, Jason; Smith, Alison. *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde*, London: Tate Publishing, 2013.

Batušić, Nikola; Kravar, Zoran; Žmegač, Viktor. *Književni protusvjetovi: poglavlja iz hrvatske moderne*, Zagreb: Matica hrvatska, 2001.

Baudelaire, Charles. *Cvjetovi zla*, Zagreb: Konzor, 1995.

Barbarić, Damir (ur.), *Fin de siècle Zagreb – Beč*, Zagreb: Školska knjiga, 1997.

Brandstätter, Christian (ur.), *Wien 1900: Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*, Beč: Christian Brandstätter Verlag, 2005.

Breton, Andre. *Manifeste du Surréalisme*, 1924.

Broch, Herman. *Duh i duh vremena. Eseji o kulturi moderne*, Zagreb: Antibarbarus, 2007.

Broude, Norma. *The Macchiaioli. Italian Painters of the Nineteenth Century*, London: Yale University press, 1987.

Buchanan, Robert. *The Fleschly School of Poetry and other phenomena of the Day*, London: Strahan and Co, 1872.

Bukovac, Vlaho. *Moj život*, Split: Književni jug, 1919.

Bulimbašić, Sandi. *Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“ (1908. – 1919.) umjetnost i politika*, Zagreb: DPUH, 2014.

Calderón de la Barca, Pedro. *Život je san*, 1635., Zagreb: Hena com, 1998.

Chassé, Charles. *Le mouvement symboliste dans l'art du XIX siècle*, Pariz: Libraire Fleury, 1947.

Chevalier, Jean; Gheerbrandt, Alain. *Riječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, Mladost, 1994.

Dante, *Pakao*, 3. izdanje, Preveo i protumačio: Iso Kršnjavi, Zagreb: Naklada Tipografije d.d., 1937.

Dante, *Pakao* (prijevod: Mihovil Kombol), Zagreb: Sys Print, 1996.

Denis, Maurice. *Theories 1890-1910 du Symbolisme et Gauguin vers un nouve ordre classique*, Pariz: Bibliothèque de l'Occident, 1913.

Domjanić, Dragutin. *Pjesme*, 1909.

Donat, Branimir. *Tijelo tvoje duše, Antologija proze hrvatske secesije*, Zagreb: Dora Krupićeva, 2004.

Dorra, Henry. *Symbolist Art Theories*, Los Angeles: University of California Press, 1994.

Dvorák, Max. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Beč, 1924.

Éri, Gyöngyi; Jobbágy, Zsuzsa (ur.), *A Golden Age. Art and society in Hungary 1896 -1914*, London: Barbican Art Gallery, 1989.

Facos, Michelle. *Symbolist Art in Context*, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 2009.

Facos, Michelle. *An Introduction to Nineteenth-Century Art*, New York, London: Routledge Taylor & Francis Group, 2011.

Galjer, Jasna. *Likovna kritika u Hrvatskoj 1868 – 1951.*, Zagreb: Meandar, 2000.

Gamulin, Grgo. *Hrvatsko slikarstvo na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće*, Svezak II, Zagreb: Naprijed, 1995.

Gibson, Michael. *Symbolism*, Köln: Taschen GmbH, 2006., str. 7, 12.

Gleis, Ralph. (ur.), *Hans Makart. Ein Künstler regiert die Stadt*, Wien Museum, Prestel Verlag München, 2011.

Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, Zagreb: Školska knjiga, 2006.

Goldwater, Robert. »Symbolic form – Symbolic content«, Acts of the International Congress of the History of Art, Vol. 4, 20, New Jersey: Princeton Unw., 1963.

Goldwater, Robert. *Symbolism*, New York: Icon editions, 1979.

Hofstätter, Hans H. *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln: DuMont Verlag Schauberg, 1965.

Hofstätter, Hans H. *Geschichte der Europäischen Jugendstilmalerei*, Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1969.

Horvat, Josip. *Hrvatski panoptikum*, Zagreb: Stvarnost, 1965.

Huysmans, Joris Karl. *Uz dlaku*, Zagreb: Naklada Jurčić, 2005.

Impelluso, Lucia. *Nature and Its Symbols*, Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2004.

Iveljić, Iskra. *Očevi i sinovi. Privredna elita Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća*, Zagreb: Leykam International, 2007.

- Jullian, Philippe. *Dreamers of Decadance*, New York: Praeger, 1975.
- Jullian, Philippe (Filip Žilijan). *Simbolisti*, Beograd: Izdavački savez Jugoslavije, 1978.
- Kandinski, Vasilij. *O duhovnome u umjetnosti (Über das Geistige in der Kunst)*, München: 1911.
- Kečkemet, Duško. *Emanuel Vidović. Život i djelo*, Zagreb: Matica hrvatska, 1959.
- Kečkemet, Duško. *Emanuel Vidović. Život i djelo*, Zagreb: AGM, 2000.
- Kljaković, Jozo. *U suvremenom kaosu*, Buenos Aires: Naklada autorovih prijatelja, 1952.
- Kraševac, Irena. *Ivan Meštrović i secesija. Beč – München-Prag, 1900. – 1910.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Fundacija Ivana Meštrovića, 2002.
- Kraševac, Irena; Prelog, Petar; Kolečnik, Ljiljana. *Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu i hrvatsko slikarstvo*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2008.
- Kraševac, Irena (ur.). *150 godina Hrvatskog društva likovnih umjetnika 1868. – 2018.*, Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, Institut za povijest umjetnosti, 2018.
- Kršnjavi, Izidor. *Kritična razmatranja*, Zagreb: Nakladom Knjižare Lavoslava Hartmana (Kugli i Deutsch) 1899.
- Kršnjavi, Izidor. »Pogled na razvoj hrvatske umjetnosti u moje doba«, u: *Kolo*, 1905.
- Kružić Uchytíl, Vera. *Mato Celestin Medović*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1978.
- Kružić Uchytíl, Vera. *Ferdo Kovačević. Počeci modernog hrvatskog pejzažnog slikarstva*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti DR Hrvatske, 1986.
- Kružić Uchytíl, Vera. *Vlaho Bukovac. Život i djelo.*, Zagreb: Globus, 2005.
- Kušan, Vladislav. *Likovna djela u zgradi Ministarstva nastave*, Zagreb: Izdanje Ministarstva nastave, 1942.
- Locella, Guglielmo. *Dantes Francesca da Rimini*, Eszlingen: Paul Neff Verlag, 1913.
- Lovrić, Božo. *Hzizanteme*, Split: Nakladi hrvatske učeće omladine, 1904.
- Lunaček, Vladimir. *Bela Csikos Sesia*, Zagreb: Naklada Josipa Čaklovića, 1920.
- Marjanović, Milan. *Hrvatska moderna*, I. knjiga (1897. – 1900), II. knjiga (1900. – 1903.), Zagreb: JAZU, 1951.
- Marijanović, Stanislav. *Fin-de siècle hrvatske moderne*, Osijek: Revija – izdavački centar radničkog sveučilišta Božidar Maslarić, 1990.

Marković, Zdenka. *Frangeš Mihanović. Biografija kao kulturno – historijska slika jedne epohe hrvatske likovne umjetnosti*, Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije, 1954.

Maroević, Tonko. *Dante u hrvatskoj likovnoj umjetnosti i književnosti*, Zagreb: Nacionalna i sveučilišna biblioteka, 1982.

Maroević, Tonko. *Napisane slike. Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od moderne do postmoderne* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2007.

Maruševski, Olga. *Društvo umjetnosti 1868. -1879. -1941.*, Zagreb: 2005.

Maruševski, Olga. *Iso Kršnjavi kao graditelj: izgradnja i obnova obrazovanih, kulturnih i umjetničkih objekata u Hrvatskoj*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010.

Maruševski, Olga. *Iso Kršnjavi, kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj*, Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2002.

Matoš, Antun Gustav. »O likovnim umjetnostima – Putopisi«, u: *Sabrana djela*, svezak XI, Zagreb: JAZU, Liber, Mladost, 1973.

Matoš, Antun Gustav. *Dojmovi i ogleđi*, Rijeka: Tiskara Rijeka, 1990.

Novalis, Georg Friedrich Leopold. *Fragmente und Studien. Die Christenheit oder Europa*, 1799., Reclam Philipp Jun., 1984.

Novotny, Fritz. *Painting and Sculpture in Europe 1780 – 1880*, New Haven, London: Yale University Press, Pelican History of Art, 1971.

Pilar, Ivo. *Secesija*, Zagreb: Tisak dioničke tiskare, 1898.

Prelog, Petar. *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2018.

Pyman, Avryl. *A History of Russian symbolism*, London: Cambridge University Press, 1994.

Rapetti, Rodolphe. *Symbolism*, Pariz: Flammarion, 2006.

Rossner, Rachel. *Great Expectations, The South Slavs In The Paris Salon Canvases Of Vlaho Bukovac And Jaroslav Čermák*, Chicago, Illinois: The University Of Chicago, 2016.

Ruskin, John. *The Stones of Venice*, 1851. – 1853., London: Faber, 1981.

Schorske, Karl E. *Beč krajem stoljeća*, Zagreb: Antibarbarus, 1997.

Strobl, Alice. *Gustav Klimt. Die Zeichnungen* (3 izdanja), Salzburg: Galerie Welz, 1980.-1989.

Šeparović, Ana. *Jerolim Miše. Između slike i riječi*, Zagreb: Plejada, 2016.

Šicel, Miroslav. *Hrvatska moderna*, Zagreb: Zora, Matica Hrvatska, 1975.

- Thode, Henry. *Arnold Böcklin*, 1905., Heidelberg: Carl Winte's Universitätsbuchhandlung, 1905.
- Thomas, Kerstin (ur.), *Stimmung: Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010.
- Thomson, Richard; Rapeti, Rodolphe; von Bonsdorff, Anna-Maria (ur.). *Van Gogh to Kandinski. Symbolist Landscape in Europe 1880. – 1910.*, Brussel: Mercatorfonds, 2012.
- Uskoković, Jelena. *Mirko Rački*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1979.
- Van Gogh, Vincent. *Pisma bratu*, 1872. – 1890., Banja Luka: Biblioteka prevodi, 1989.
- Varnedoe, Kirk. *Nortern Light: Realism and Symbolism in Scandinavian Painting*, Brooklyn: The Brooklyn Museum, 1982.
- Vergo, Peter. *Art in Vienna. 1898. – 1918.*, London: Phaidon Press limited, IV. izdanje, 2015.
- Vidrić, Vladimir. *Pjesme*, 1907.
- Wilde, Oscar. *Mladi kralj i druge pripovijesti*, Zagreb: Naklada Mirka Breyera, 1918.
- Wilde, Oscar. *Slika Doriana Greya*, Beograd: Savremena biblioteka, 1920.
- Wilde, Oscar. »Ocvat laganja«, u: *Intencije*, Zagreb: Disput, 2009.
- Zec, Danijel. *Josip Leović (1885. – 1963.). Osječki slikar, grafičar i kipar*, Osijek: Galerija likovnih umjetnosti, 2013.
- Zidić, Igor. *Hrvatsko slikarstvo 1880 – 1945. u privatnim zbirkama*, Zagreb: Galerija Deči, 2006.
- Zingarelli, N. *Dante Alighieri, La divina Comeddia.*, Bergamo: Istituto Italiano d'arti grafiche, 1934.
- Zlamalik, Vinko. *Bela Csikos Sesia*, Zagreb: JAZU, DPUSRH, 1984.
- Žaja Vrbica, Sanja. *Marko Rašica*, Zagreb: DPUH, 2014.
- Žmegač, Viktor. *Težišta modernizma*, Zagreb: Liber, 1986.
- Žmegač, Viktor. *Duh impresionizma i secesije – studije o književnosti hrvatske moderne*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, FF, Sveučilište u Zagrebu, 1997.
- Žmegač, Viktor. *Bečka moderna: portret jedne kulture*, Zagreb: Matica hrvatska, 2012.

8.2 Poglavlja u knjigama

Bahr, Hermann. »Symbolisten«, u: *Studien zur Kritik der Moderne*, Frankfurt a. M., 1894., str. 26-32.

Burne – Jones, Edward. *Pisma obitelji*, 1854., citirano prema: Hendri Dora, *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994., str. 24. – 25.

Denis, Maurice. »Definition du neotraditionnisme«, 1890., u: *Theories 1890. – 1910*, Pariz: Rouart et Watelin, 1920., str.1

Denis, Maurice. »Paul Sérusier«, u: *Paul Sérusier ABC de la peinture*, Paris, 1942., citirano prema: Rapetti, Rodolphe. *Symbolism*, 2005., str. 119. -120.

Gautier, Théophile. »Abécédaire du Salon des 1861«, Pariz, 1861., 102-3., citirano prema: Hendri Dora, *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994., str. 38.-39.

Goethe, Johann Wolfgang. »Von deutscher Baukunst«, 1773., u: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Band 12, Hamburg, 1960.

Goethe, Johann Wolfgang. »Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke«, 1789., u: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Band 12, Hamburg, 1960.

Gjalski, Ksaver Šandor. »Bukovčeva izložba. «, u: *Sabrana djela Ksavera Šandora Gjalskog*, Knjiga V., (prir.) Tihomir Tonković, Zagreb: Naklada Karijatide, 2015., str. 324.

Gjalski, Ksaver Šandor. »Druga Bukovčeva izložba. U Zagrebu mjeseca ožujka 1894.«, u: *Sabrana djela Ksavera Šandora Gjalskog*, Knjiga V., (prir.) Tihomir Tonković, Zagreb: Naklada Karijatide, 2015.

Gregl, Mislav; Matasović, Maja; Tvrtković, Tamara. »Priča o Opatičkoj 10«, u: Zdenko Radelić, Jasna Turkalj (ur.), *Pola stoljeća prošlosti. Hrvatski institut za povijest 1961. -2011.*, Zagreb: Hrvatski institut za povijest

Hodler, Ferdinand. *Misija umjetnika*, 1897., citirano prema: Hendri Dora, *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994., str. 245. – 251.

Ivanov (Dežman, Milivoj). »O hrvatskim prilikama, potrebama i težnjama«, citirano prema: Marjanović, Milan. *Hrvatska moderna*, I. knjiga (1897. – 1900), Zagreb: JAZU, 1951., str.118.

Kravar, Zoran. »Ideologem nacionalnoga srednjovjekovlja u Nazorovim Hrvatskim kraljevima«, u: Nikola Batušić, Zoran Kravar, Viktor Žmegač, *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, Zagreb: Matica hrvatska, 2001., str. 165.

Kršnjavi, Izidor. »Nuditet u umjetnosti«, u: *Kritička razmatranja, Preštampano iz narodnih novina*, Zagreb, 1899., str. 20. – 22.

Kršnjavi, Izidor. »Ekonomске prilike naše umjetnosti«, u: Izidor Kršnjavi, *Kritična razmatranja*, Zagreb, 1899., str. 26. – 27.

Kršnjavi, Izidor. „Promemorija Zemaljskoj vladi“, od 27. travnja 1905. prema: Olga Maruševski „Iso Kršnjavi. Kultura i politika na zidovima palače u Opatičkoj 10“ Zagreb: Hrvatski institut za povijest, 2002., str. 176.

Levertin, Oscar. »Böcklin«, u: *Sabrana djela*, VII., Stockholm, 1916., str. 108. – 120. citirano prema: Brummer, Hans Henrik. »The Böcklin Case Revisited«, u: Ingrid Ehrhardt i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul...*, 2000., str. 34.

Maruševski, Olga. »Hrvatska likovna moderna i Beč«, u: Damir Barbarić, *Fin de siècle Zagreb Beč*, Zagreb: Školska knjiga, 1997., str. 197. – 229.

Matoš, Antun Gustav. »Dojmovi sa pariške izložbe, Pariz, 11. svibnja 1900. «, I. - IV., u: Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela. Dojmovi i ogledi*, (ur.) Dragutin Tadijanović, Zagreb: JAZU, Liber, Mladost, 1973, str. 62., 148., 149., 151., 152.

Matoš, Antun Gustav. »Izložbene impresije. Treća jugoslavenska umjetnička izložba saveza Lade u Zagrebu« u: *Sabrana djela. Dojmovi i ogledi*, 1973., str. 39., 50., 51.

Matoš, Antun Gustav. »Jugoslavenska izložba«, u: *Sabrana djela, O likovnim umjetnostima*, (ur.) Dubravko Jelačić, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Sveučilišna naklada Liber, 1976., str. 18., 22.

Matoš, Antun Gustav. »Izložba društva umjetnosti«, u: *Sabrana djela, O likovnim umjetnostima*, 1976., str. 65.

Matoš, Antun Gustav. »Povodom izložbe Medulića«, u: *Sabrana djela. O likovnim umjetnostima*, 1976., str. 94.

Matoš, Antun Gustav. *Baudelaire*, u: Izbor iz djela (priredila: Vesna Frangeš), Zagreb: Školska knjiga, 1993., str. 284 - 306.

Mc Neill Whistler, James. *Ten O'Clock Lecture*, 1885., citirano prema: Hendri Dora, *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994., str. 65. – 70.

Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, 1873., citirano prema: *The Cult of Beauty, The Victorian Avant-Garde 1860. – 1900.*, katalog izložbe (Victoria & Albert Museum, 2.4. – 17. 7. 2011.), London: V&A, 2011.

Peladan, Joséphin. *Materijalizam u umjetnosti*, 1881., citirano prema: Hendri Dora, *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994., 261. – 266.

Redon, Odilon. *A Soi – même, Notes sur la Vie, L'Art et les Artistes*, Paris, Henri Floury, citirano prema: Hendri Dora, *Symbolist Art Theories. A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994., str. 53. – 56.

Reberski, Ivanka. »Simbolizam druge generacije i društva Medulić«, u: *Hrvatska umjetnost. Povijest i spomenici*, (ur. Milan Pelc), Zagreb: Školska knjiga, 2010., str. 605.

Reynolds, Simon. »The Longing for Arcadia« u: Ingrid Ehrhardt i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul. Symbolist art in Germany 1870 – 1920.*, München: Prestel, 2000., str. 53 – 79.

8.3 Katalozi izložaba

Ambruš, Jelica, *Ivan Tišov – retrospektivna izložba*, katalog izložbe, (Galerija likovnih umjetnosti, Osijek srpanj-kolovoz 2005./Galerija Klovićevi dvori, Zagreb, rujan 2005.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2005.

Bisanz – Prakken, Marian. *Nuda Veritas. Gustav Klimt and the Origins of the Vienna Secession 1895. – 1905.*, katalog izložbe (Szépművészeti Muzeum, Budimpešta, 23.9.2010. – 9.1.2011.), (ur.) Kata Bodor, Zsuzsa Gonda, Budimpešta: Szépművészeti Muzeum, str. 162. – 163.

Calloway, Stephen, Federle Orr, Lynn (ur.). *The Cult of Beauty, The Victorian Avant-Garde 1860. – 1900.*, katalog izložbe (Victoria & Albert Museum, 2.4. – 17. 7. 2011.), London: V&A, 2011.

Ehrhardt, Ingrid, Reynolds, Simon. *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870-1920*, München: Prestel Publishing, 2000., str. 34.

Florissoone, Michel. *Eugène Carrière et le Symbolisme*, Pariz, Orangerie des Tuileries

Frodl, Gerbert; Traeger (ur.), Verena, *Stimmungimpressionismus*, katalog izložbe (Belvedere, Beč, 17. 3. – 4. 7. 2004.), Beč, Belvedere, 2004.

Hofstätter, Hans H.; Russoli, Franco; Lacambre, Genevieve. *Le Symbolisme en Europe*, Rotterdam: Museum Boymans – Van Beuyningen, Editions des Musees nationaux, 1976.

Husslein – Arco, Agnes; Weidinger, Alfred (ur.) *Decadence. Aspect of Austrian Symbolism*, katalog izložbe, (Belvedere, 20. 6. – 13.10. 2013.), Beč: Belvedere, 2013., str. 26.

Majstorović, Božo (ur.), *Prva dalmatinska umjetnička izložba 1908.*, katalog izložbe (Galerija umjetnina, Split od 6. ožujka do 3. travnja 2010.) Split: Galerija umjetnina Split., 2011.

Nikolov, Kalin, *South Slavic artists from the Collection of the National Gallery*, Sofia: National Gallery, 2017.

Kraševac, Irena; Senjanović Petra (ur.) *Robert Auer (1873. – 1952.) slikar zagrebačke secesije. Retrospektiva*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 21.9. – 21.11. 2010.) Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2010.

Kraševac, Irena; Vugrinec, Petra (ur.) *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, katalog izložbe, (Galerija Klovićevi dvori, 26. 9. – 8. 12. 2013.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2013.

Kraševac, Irena; Vugrinec, Petra (ur.) *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 9.2. – 7.5.2017.), Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2017.

Poklečki Stošić, Jasminka (ur.) *Nasta Rojc. Kričička retrospektiva*, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, 15.travanj – 1. lipanj 2014.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 2014.

Roje – Depolo, Lida, Špoljarić, Stanko, *Odjeci simbolizma u hrvatskom slikarstvu i kiparstvu*, katalog izložbe (Galerija Zračne luke Zagreb, lipanj – srpanj 1994.), Zagreb: Zbirka dr. Josipa Kovačića, Gliptoteka HAZU, 1994.

Rollig, Stela, Natter, Tobias G., *Klimt und die Antke. Erotische Begegnungen*, katalog izložbe (Belvedere, Beč, 23. 6. – 8. 10. 2017.), Beč: Belvedere, 2017.

Schneider, Marijana. *Gradovi i krajevi na slikama i crtežima od 1800. – do 1940.*, Povijesni muzej Hrvatske, katalog muzejske zbirke (ur. Lelja Dobronić), Zagreb, 1977.

Švajcer, Oto. *Dragan Melkus*, Osijek, Galerija likovnih umjetnosti, 1986.

Ukraičnik, Lea (ur.) *Hrvatski salon Zagreb 1898: Sto godina Umjetničkog paviljona*, katalog izložbe (15.12.1998. – 28.02.1999.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1999.

Tretter, Sandra; Weinhäupl, Peter (ur.), *Gustav Klimt, Summer Sojourns on the Attersee 1900 -1916.*, Gustav Klimt Foundation, Gustav Klimt Center on the Attersee, Brandstätter, 2015., str. 43.

Vlaisavljević, Daiana. *Bela Csikos Sessia, Apokalipsa*, katalog izložbe (Studio Moderne galerije „Josip Račić“, od 8. do 20. prosinca 2009.), (ur.) Dajana Vlaisavljević, Zagreb: Moderna galerija, 2009.

Vuković, Radovan (ur.), *Bela Csikos Sesia. Za psihom sliko. Retrospektiva*, katalog izložbe, (Zagreb, Umjetnički paviljon, 19. 1. – 11. 3. 2012.), Zagreb: Umjetnički paviljon, 2012.

8.4 Poglavlja u katalozima

Brummer, Hans Henrik. »The Böcklin Case Revisited«, u: Ingrid Ehrhardt i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870-1920*, Prestel Publishing, 2000., str. 34.

De Montesquiou, Robert. *Un peintre lapidaire. Gustave Moreau*, u: *Gustave Moreau*, katalog izložbe (Pariz, Galerije Georges Petit, 1906.), str. 18., citirano po Rapetti, Rodolphe. *Symbolism*, Pariz: Flammarion, 2005., str. 46.

Fellinger, Markus. »Decadence: Desintegration and Dissolution as Formal Concepts in the Art of Symbolism«, u: *Decadence. Aspecst of Austrian Symbolism*, katalog izložbe, (Belvedere,

20. 6. – 13.10. 2013.), (ur.) Agnes Husslein – Arco, Alfred Weidinger, Beč, Belvedere, 2013., str. 26

Fowle, Frances. »Silent cities«, u: *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist Landscape in Europe*, katalog izložbe (Scottish National Gallery, Edinburgh, 14.6. – 14.10.2012.), (ur.) Frances Fowle, Mercatorfonds, Brussels, 2012., str. 105.

Gagro, Božidar. »Putovi modernosti u hrvatskome slikarstvu« u: katalog izložbe *Počeci jugoslavenskog modernog slikarstva* (Muzej savremene umetnosti, Beograd, prosinac 1972 – siječanj 1973.), (ur.) Miodrag B. Protić, 1972. – 1973., Muzej savremene umetnosti, Beograd, str. 37.

Galjer, Jasna. »Industrijska arhitektura u Hrvatskoj u drugoj polovini 19. stoljeća«, u: *Historicizam u hrvatskoj*, Knjiga 1., Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2000., str. 139. – 148.

Gašparović, Miroslav. »Plenerizam – simbolizam – slikarstvo secesije«, u: katalog izložbe *Secesija u Hrvatskoj*, (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 15. 12. 2003. – 31. 3. 2004.), (ur.) Miroslav Gašparović, Anđelka Galić, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2003. – 2004., str. 114. – 125.

Gjalski, Ksaver Šandor. »Proslov«, u: *Hrvatski Salon*, 1(1898.), Zagreb, str. 1-2.

Ivanov (Dežman, Milivoj). »Naše težnje«, u: *Hrvatski Salon*, 1(1898.), Zagreb, str. 8-9.

Körner, Gudrun. »Sin and Innocence. Images of women in the works of Franz von Stuck«, u: Ingrid Ehrhard i Simon Reynolds, *Kingdom of the Soul: Symbolist Art in Germany 1870-1920*, Prestel Publishing, 2000. str. 155.

Kraševac, Irena. »Antički žanr u umjetnosti 19. stoljeća«, u: *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, katalog izložbe, (Galerija Klovićevi dvori, 26. 9. – 8.12. 2013.), (ur.) Petra Vugrinec, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2013.

Krleža, Miroslav. »Davni Dani, Zapisi 1914. – 1921.«, u: *Sabrana djela*, Zagreb: Zora, 1956., str. 132 -135. citirano prema: Jelena Uskoković, »Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački«, u: *Život umjetnosti*, Zagreb, 29-30(1980), str. 14.-15.

Kružić Uchytel, Vera. »Likovni opus u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici«, u: *Secesija u Hrvatskoj*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 15. 12. 2003. – 31. 3. 2004.), (ur.) Miroslav Gašparović, Anđelka Galić, Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 2003. – 2004., str. 107 – 113.

Lehner, Stefan. »The painter Franz von Stuck as mirrored in the press«, u: *Sin and Secession. Franz von Stuck in Vienna*, katalog izložbe (Galerija Belvedere, 1. srpnja do 9. listopada 2016.) ur. Agnes Husslein – Aco, Alexander Klee, Belvedere, Beč, 2016.

Maković, Zvonko. »Put u vječnost«, u: *Put u vječnost*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 26. kolovoza do 6. studenoga 2016.), (ur.) Zvonko Maković, Danijela Marković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2016.

Maleković, Vladimir. »Secesija u Hrvatskoj«, u: *Secesija u Hrvatskoj*, 2004., str. 20.

Maroević, Tonko. »Za psihom sliko!«, u: *Bela Csikos Sesia. Za psihom sliko. Retrospektiva*, katalog izložbe, (Zagreb, Umjetnički paviljon, 19. 1. – 11. 3. 2012.), (ur.) Radovan Vuković, Zagreb: Umjetnički paviljon, 2012., str. 71.

Novak – Oštrić, Vesna. »Predgovor«, u: *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić 1908 – 1916*. (katalog izložbe), Zagreb: Umjetnički paviljon, 1962., str. 5.

Prelog, Petar. »Ljubo Babić«, u: Zagreb – München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 21.10. – 6. 12. 2009.), (ur) Radovan Vuković, Zagreb: Umjetnički paviljon, 2010.

Protić, Miodrag B.. »Počeci jugoslavenskog modernog slikarstva«, u: Protić, Miodrag B. (ur.). *Počeci jugoslavenskog modernog slikarstva* (katalog izložbe), Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972 –1973., str. 11.

Reberski, Ivanka. »Rađanje hrvatske moderne 1898.«, u: *Hrvatski salon 1898.*, katalog izložbe, (Zagreb, Umjetnički paviljon, 15.12.1998. – 26.2.1999.), (ur.) Lea Ukrainčik, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1998., str. 21.

Reberski, Ivanka. »Između tradicijskog kontinuiteta, realističke impresije i modernističkih iskoraka«, u: *Nasta Rojc*, katalog izložbe, 2014., str. 27.

Rossner, Rachel. »Vlaho Bukovac u Parizu. Habemus pictorem / Habetis pictorem« u *Vlaho Bukovac 1/3. Pariško razdoblje 1877. – 1933.*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 18.1.-11. 3.2018.), (ur.) Petra Vugrinec i Lucija Vuković, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2018.

Shiff, Richard. »The primitive of everyone else's way«, u: *Gauguin and the origins of Symbolism*, katalog izložbe, (Museo Thyssen – Bornemisza 28. 9. 2004. – 9.1. 2005.), (ur.) Guillero Solana, Madrid, Philip Wilson Publishers, Fundación Caja Madrid, Museo Thyssen – Bornemisza, str.73.

Smola, Franz. „Quotes and Images“, u: *Klimt: Up Close and Personal. Paintings – Letters – Insights*, katalog izložbe (Beč, Leopold Museum, 24.2. – 27.4. 2012.), (ur.), Tobias G. Natter, Franz Smola i Peter Weinhäupl (ur.), , Brandstätter, 2012., str. 197.

Tartaglia, Ivo. *Predgovor u katalogu Kolektivne izložbe Emanuela Vidovića*, Zagreb, Umjetnički paviljon, 1903., str. 5.,7.

Thompson, Richard. »Arcadia Contested«, u: *Van Gogh to Kandinski. Symbolist Landscape in Europe 1880. – 1910.*, katalog izložbe, 2012., str. 41. – 91.

Tonković, Zdenko. „Uvod u Ivana Tišova“, u: *Ivan Tišov 1870. – 1928.*, katalog izložbe, (Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1988.), Petar Goll (ur.), str. 12.

Vugrinec, Petra. »Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne«, u: *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, (Galerija Klovićevi dvori, 26. 9. – 8. 12.

2013.), katalog izložbe, (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2013., str. 17. – 38.

Vugrinec, Petra. »Hrvatski salon i bečka secesija. Slikarstvo u Zagrebu i Beču oko 1900.«, u: *Izazov moderne: Zagreb – Beč oko 1900.*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 9.2. – 7.5.2017.), (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, Galerija Klovićevi dvori, 2017., str. 57 – 124.

Vugrinec, Petra. «Bela Csikos Sesia«, u: *Arte e Magia. Il fascino dell'Esoterismo in Europa*, katalog izložbe (Rovigo, Palazzo Roverella, 29. 9. 2018. – 27. 2. 2019.), (ur.) Francesco Parisi, Silvana Editoriale, 2018., str. 309. – 310.

Zidić, Igor. „Emanuel Vidović“, u: *Emanuel Vidović 1870. – 1953.*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori 15. siječnja – 1. ožujka 1987.) (ur.) Biserka Rauter Plančić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 1987., str. 13.

8.5 Članci u časopisima

Bahr, Hermann. »Vereinigung bildender Künstler Österreichs – SECESSION«, *Ver Sacrum*, 1(1898), br. 1, Beč, str. 8–13. Prijevod Ive Sudec Andreis preuzet iz kataloga izložbe: Irena Kraševac, Petra Vugrinec (ur.), *Izazov Moderne. Zagreb – Beč oko 1900.*, 2017., str. 241. – 242.

Begović, Milan. »Die I. dalmatinische Kunstaussstellung in Spalato«, u: *Erdgeist*, Beč, 25(1908.), str. 953., 956., 966. – 970., 973.– 976.

Begović, Milan. »Spalato – Dalmatia«, u: *The Studio*, London, 46(1909.), str. 162. – 165.

Čorak, Željka. »Korijeni dvojtva i sumnje, korijeni 20. stoljeća«, u: *Telegram*, 10(1969.), str. 56.

Čorak, Željka. »Poštovanje prošlosti«, u: *Telegram*, Zagreb, 10(1969), str. 8.

Damjanović, Dragan; Iveljić, Iskra. »Arhitektonski atelijer Fellner & Helmer i obitelj Pongratz«, *Radovi IPU* 39/2015, str. 121.-134.

Deanović, Mirko. »Naša umjetnost u Rimu«, u: *Jug*, 1(1911.), str. 136 – 139.

Denis, Maurice. »Děfinition du néo-traditionisme«, u: *Art et critique*, Pariz, u nastavcima od 23. do 30. 8. 1890.

Despot, Miroslava. »Industrija Zagreba u drugoj polovini 19. stoljeća«, u: *Iz starog i novog Zagreba*, (ur.) dr. Ivan Bach, dr. Franjo Buntak, Vanda Ladović, Muzej grada Zagreba, 5(1974.), str. 165-175.

Dežman, Milivoj. „Predgovor“ u: *Mladost*, 1(1898.)

Dežman, Milivoj. »Dekadentske težnje u hrvatskoj literaturi«, u: *Život*, 2 (1900), srpanj – prosinac, str. 108. – 111.

- Dežman, Milivoj. »Giovanni Segantini«, u: *Život*, Zagreb, 1 (1900.), str. 25. – 26.
- Dulibić, Frano. »Majstor secesijske vinjete: Ilustracije, karikature i grafičko oblikovanje Dragana Melkusa«, u: *Radovi IPU*, 36(2012.), str. 211. – 218.
- Gagro, Božidar. „*Oko 1900.*“, u: *Telegram*, Zagreb, 16. travanj 1965., str. 8.
- G.B., »Copenhagen«, u: *The Studio*, London, 12(1898.), str. 266. – 269.
- Grado, Artur. »Mlada Hrvatska«, u: *Mladost*, Beč, 4 (1898.), str. 177-187.
- Gjalski, Ksaver Šandor. »Umjetnička izložba u Zagrebu decembra 1894. i januara 1895.«, u: *Vienac*, Zagreb, 27(1895.), str. 7 i str. 43.
- Hanžeković, M. G. »Jedan tihi jubilej«, u: *Gospodarstvo*, Zagreb, 1. 7. 1944., str. 8.
- Harambašić, August. »In Memoriam«, *Vienac*, 26(1894.), str. 190.
- Haushofer, Max. »Die Stimmungslandschaft«, u: *Die Kunst für Alle*, München, 1(1886.), br.15., str. 199.
- Heller, Reinhold. »Concerning Symbolism and the Structure of Surface«, u: *Art Journal*, New York: College Art Association, 45(1985.), br. 2, str. 146-153.
- Hevesi, Ludwig. *Fernand Khnopff. Ausstellung der Secession, Acht Jahre Secession*, Beč, 1906., str. 30. citirano po Fellingner, Markus. »Fernand Knopff – L'encens « u: *Decadence. Aspects of Austrian Symbolism*, katalog izložbe, (Belvedere, 20. 6. – 13.10. 2013.), (ur.) Agnes Husslein – Arco, Alfred Weidinger, Beč, Belvedere, str. 70.
- Hirsh, Sharon. *Symbolist Art and Literature*, u: *Art Journal*, 45 (1985), br. 2, College Art Association, New York
- Holland, Allison. »Edward Burne – Jones. Psyche and The Earthly Paradise«, *Art Bulletin of Victoria*, br. 49, 14. rujna 2012., National Gallery of Victoria, Melbourne
- Ivanov (Dežman, Milivoj). »O hrvatskim prilikama, potrebama i težnjama«, u: *Hrvatska misao*, 1(1897) br.1, 2, 3, 4.
- Ivanov (Dežman, Milivoj), »Ivo Conte Vojnović«, u: *Život*, 1(1900), sv. IV., str. 131.
- Jeny, Guido. »Umjetnost našeg vremena«, u: *Život*, 1(1900.), str. 92 – 93.
- Jeny, Guido. »Arnold Böcklin«, u: *Mladost. Smotra za modernu književnost i umjetnost*, Beč, 3(1898.), str. 122 – 127.
- Jiroušek, A. »Ferdo Kovačević«, u: *Vijenac*, 1(1910.), str. 358.
- J. (Jiroušek), A. (Anton). »Bela Čikoš Sesia«, u: *Vijenac*, 1(1923.), str. 398.

- Kahn, Gustav. »Difficulté de vivre«, u: *Le Symboliste* 1 (1886.), 15. – 22. listopada, str. 1.
- Kolar-Dimitrijević, Mira. »Izidor Kršnjavi i simbolika zagrebačke Zlatne dvorane«, u: *Kolo*, br. 5, 2013.
- Kraševac, Irena; Tonković, Željka. »Umjetničko umrežavanje putem izložaba u razdoblju rane moderne – sudjelovanje hrvatskih umjetnika na međunarodnim izložbama od 1891. do 1900. godine«, u: *Radovi Instituta povijesti umjetnosti*, 40 (2016.), str. 203. – 217.
- Kružić Uchytel, Vera. »Prvi nastupi hrvatskih umjetnika na međunarodnoj umjetničkoj sceni od 1896. – 1903. godine«, u: *Peristil*, 31 -32(1988. -1989.), str. 193. – 198.
- Kružić Uchytel, Vera. Promjena na Bukovčevoj slici *Razvitak hrvatske kulture*, u: *Radovi IPU*, 12-13(1998. – 1999.), 295. – 299.
- Lunaček, Vladimir. »Moderno slikarstvo«, u: *Život*, 2(1900.), str. 160 – 172.
- Lunaček, Vladimir. *Robert Auer*, u: *Vienac*, 34(1902.), str. 565-566.
- Lunaček, Vladimir. »Ferdo Kovačević i njegova umjetnost«, u: *Vienac*, 1(1910.), str. 17.
- Mallarmé, Stéphane. *Le monde est fait pouraboutir à un beau livre.*, u: *Magazine Littéraire*, br. 96, 1975., str. 24.
- M(arjanović), M(ilan). »Dvije izložbe«, u: *Život*, 3(1901.), str. 190.
- Maruševski, Olga. »Počeci moderne u likovnoj opremi nekih zagrebačkih časopisa«, u: *Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*, br. 3 -4, str. 92 – 104.
- Matoš, Antun Gustav. »Izložba Jugoslavenske umjetničke kolonije u Beogradu«, u: *Hrvatska smotra*, Zagreb, 2(1907.), str. 372. – 373. i 514. – 518.
- Matoš, Antun Gustav. »Slikar Crnčić«, u: *Savremenik*, 5(1910), str. 281. – 185.
- Matoš, Antun Gustav. (Stekliš), »Umjetnička izložba«, u: *Hrvatska sloboda*, Zagreb, 4(1911.), str. 3.
- Matoš, Antun Gustav. »Naši umjetnici u Rimu, u: *Savremenik*, 6 (1911.), str. 243. – 248.
- Miše, Jerolim. *Naša likovna umjetnost*, u: *Književna republika*, 1(1923/1924.), str. 158-164.
- Mirnik, Ivan. »Obitelj Alexander ili kronika izbrisanog vremena«, u: *Radovi*. Zavod za hrvatsku povijest, 28 (1995.), str. 96. – 127.
- Mrzljak, V. »Sa pariške izložbe«, u: *Život*, Zagreb, 3(1901), str. 157.
- Nikolajev Plavšić, Dušan (D.N.P.). »Petrogradska izložba«, u: *Život*, Zagreb, 1(1900.), str.141
- Peić, Matko. »Atelijeri starih slikara«, u: *Čovjek i prostor*, 1 (1954), str. 2

- Peić, Matko. »Vladimir Vidrić i slikarstvo«, u: *Globus*, 2, br. 86 (1955), str. 3.
- Petravić, Ante. »O simbolizmu«, u: *Prosvjeta*, 7(1899.), br. 2, str. 53. – 66.; br. 3., str. 95. – 98.; br. 4., str. 120. – 124.; br. 5, str. 155. – 158.; br. 6., str.187. - 190.
- Petravić, A. »Umjetnička izložba u Splitu i njezino kulturno nasljeđe«, u: *Hrvatska smotra*, Zagreb, 1908., str. 425. – 427., str. 428. – 439.
- Plavšić N., Dušan. »Hrvatski umjetnički pokret«, u: *Nada*, Sarajevo, 8 (1902.), str. 91.
- Polić, Ladislav. »O Paulu Verlaineu i simbolistima«, u: *Vienac*, 24 (1897.), str. 386.-389.
- Posavac, Zlatko. »Moderna kao interpretativna tema«, u: *Republika*, 36(1980), str. 541. – 556., 574.
- Posavac, Zlatko. »Nova umjetnosti zagrebačke secesije«, u: *15 dana*, 7(1974), str. 6-12.
- Posavac, Zlatko. »Estetika u Hrvata«, u: *Kolo*, Zagreb, 1968., br.12, str. 521. – 525.
- Posavac, Zlatko. »Teorijsko historiografska problematizacija hrvatske likovne umjetnosti na razmeđu između 19. i 20. stoljeća « u: *Peristil*, 32 (1988-89.), str. 47.- 49.
- Sabol, Željko. »Dva Čikoša«, u: *Telegram*, Zagreb, 5. 2. 1965., str.17.
- Silverman, Debora. »Art Nouveau, Art of Darknes, African Lineages of Belgian Modernism« u: *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 18 (2011.), br. 2, str. 139.-181.
- Stöhr, Ernst. »Über das Deckengemälde „Die Medizin“ von Gustav Klimt«, u: *Ver Sacrum*, Beč, 4 (1901.), br. 9, str. 158–164.
- Š(egvić), K(erubin). »Kod Medovića i Bukovca: utisci i bilješke«, u: *Novi viek*, 1(1897.), str. 461.-467. i 526. -531., 529. – 539.
- Šegvić,Ch.(erubin). »Opis slike Sabor kralja Tomislava održan u Spljetu god 925, Zagreb«, 1900., preuzeto iz: Vera Kružić Uchytíl, *Mato Celestin Medović*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1878., str. 143.
- Švajcer, Oto. »Slikarstvo Dragana Melkusa«, u: *Radovi IPU*, Zagreb, 12 – 13(1988. – 1989.), str. 301. – 307.
- Tarchiani, Nino. »Un'interpretazione selvaggia della Commedia di Dante«, u: *Marzocco*, Firenze, 17(1912), str. 3.
- Tartaglia, Ivo. »Prva umjetnička izložba u Splitu«, u: *Savremenik*, Zagreb, 4(1909.), str. 5.
- Tresić Pavičić, Ante. »Dvije slike Vlaha Bukovca«, u: *Prosvjeta*, Zagreb, 3(1895.), str. 27, 29, 95

Tresić Pavičić, Ante. »Konferenca: O izložbi hrvatskih umjetnika«, u: *Novi Vijek*, Zagreb, IV(1899), br. 12, str. 602.-604., 610., 611., 613., 614.

Uskoković, Jelena. »Monumentalizam kao struja hrvatske moderne i Mirko Rački«, u: *Život umjetnosti*, Zagreb, 29-30(1980), str. 4. – 25.

V. K., »Kod Bele Čikoša«, u: *Preporod*, 1(1898.), str. 183. – 185.

V. S., »Die Philosophie von Klimt und der Protest der Professoren«, u: *Ver Sacrum*, Beč, 3 (1900.), br. 10, str. 151.

Verhaeren, Emile. »Un peintre symboliste«, u: *L' Art moderne*, Bruxelles, 24. travnja 1887., str.129-31., u: Henry Dorra, *Symbolist Art*, 1994., str. 59.

Vitelli, Eugeno. »La quarta mostra internazionale di Venezia«, u: *Venezia*, 1901., str. 6.

Vugrinec, Petra. »Slikari u atelijeru. međusobno portretiranje Vlahe Bukovca i Bele Csikosa Sesie i umjetnička djela nastala u njihovim prvim zagrebačkim atelijerima«, u *Peristil* 58(2015), str. 121. – 134.

Weeze, Artur. »Franz Stuck. Eine Analyse«, u: *Die Grapischen Künste*, 34 (1903.), str. 19.

Zidić, Igor. »Pokreti s kraja stoljeća«, u: *Razlog*, 2(1962), str. 717.-738.

-, »Glazbeni zavod«, u: *Vienac*, 24(1892.), str. 80.

-, »Vlaho Bukovac«, u: *Nada*, Sarajevo, 1(1895.), str. 28.

-, »Najnovija slika Celestina Medovića«, u: *Prosvjeta*, 1897., br. 1., str. 31.

-, »Kod Bele Čikoša«, u: *Preporod*, Zagreb,1(1898.), str. 185.

-, »Izložba Meštrović – Rački, otvorena 1. svibnja 1910. u Zagrebu«, u: *Vijenac*, 1(1910.), str.110. – 111.

-, »S Pariške izložbe 1900« u: *Život*, 2(1900.), str. 35.-36.

-, »Izložba Društva umjetnosti ili hrvatski slikari«, u: *Vienac, Zagreb*, 35(1903.), str. 587., reprodukcija djela na strani 721.

-, »Vienna - The Winter Hagenbund Exhibition« u: *The Studio*, London, 34(1905.), str. 357.

-, »Izložba Društva hrvatskih umjetnika Medulić u Ljubljani«, u: *Savremenik*, 5 (1910), str. 79.

-, »Slikanje u novoj sveučilišnoj knjižnici«, u: *Prosvjeta*, 19 (1912.). str. 821.

-, »Ljerka pl. Šram«, u: *Prosvjeta*, Zagreb, 4 (1914.), str. 81.

8.6 Članci u novinama

Aurier, Albert. „Le Symbolisme en Peinture. Paul Gauguin“, u: *Mercure de France.*, Pariz, 2. ožujak, 1891., str. 155-164.

Aurier, Albert. »Le Isoles. Vincent Van Gogh«, u: *Mercure de France*, Pariz, br.1, 1890., str. 24. – 30.

Bahr, Hermann. »Franz Stuck. Zur Winterausstellung im Künstlerhause«, *Deutsche Zeitung*, 7. prosinca 1892., str. 2, citirano prema: Lehner, Stefan. »The painter Franz von Stuck s mirrored in the press«, u: *Sin and Secession. Franz von Stuck in Vienna*, katalog izložbe (Galerija Belvedere, 1. srpnja do 9. listopada 2016.) ur. Agnes Husslein – Aco, Alexander Klee, Belvedere, Beč, 2016.

Begović, Milan. »Dalmatinska umjetnička izložba u Spljetu, u: *Narodne novine*, Zagreb, 29. prosinca 1908., str. 1. – 2.

Dežman, Milivoj. »Dekadentske težnje u hrvatskoj literaturi«, *Narodne novine*, Zagreb (1900.), 28. srpnja 1900., str.1 – 2.

Đ(orđević), B. »Narodni muzej vlasnik slika?« u: *Večernji list*, Zagreb, 16. siječnja 1967., str. 7.

Đ(orđević), B. „Tko je vlasnik slika Mirka Račkog?“, u: *Večernji list*, Zagreb, 9. ožujka 1967., str. 8.

Korenić, Stjepan. »Iz hrvatskog salona umjetnosti«, *Katolički list*, Zagreb, 19. siječnja 1899., str.17. – 19.

Krenčić, Kazimir. »U ateljerima Umjetničke akademije«, u: *Novosti*, Zagreb, 3. travnja 1926., str. 14.

Kršnjavi, Izidor. »Proljetna izložba umjetnina«, u: *Narodne novine*, 1901., 11. svibnja 1901., str.1.; 15. svibnja 1901., str.1.; 18. svibnja 1901. str.1.; 23. svibnja 1901., str. 1.; 24. svibnja 1901., str. 1

Lunaček, Vladimir. »Bela Csikos – Sesia. Retrospektivna izložba prigodom majstorove šezdesetogodišnjice«, u: *Obzor*, Zagreb, 5. svibnja 1925., str. 4.

Moréas, Jean. »Le Symbolisme«, u: *Le Figaro*, Pariz, 18. rujna 1886., str.150.

Nikolić, Mihovil. »Bela Čikoš«, u: *Narodne novine*, Zagreb, 4. studenog 1899., str. 2.

Peić, Matko. »Relikvije Čikoševa ateliera«, u: *Vjesnik*, Zagreb, 31. siječnja 1954., str. 5.

Plavšić, Dušan. »Unsere Kunstaustellung«, u: *Agramer Tagblatt*, Zagreb, 1898, br. 287., str.2.

-, »Bukovac i Frangeš – mađarski umjetnici (po pisanju rimske Tribune)«, u: *Obzor*, Zagreb, 1900., br. 198, str. 2.

- , »Bukovčeva slika razvitak hrvatske kulture«, u: *Narodne novine*, 19. kolovoza 1913., Zagreb, 1913., str. 2.
- , »Domaći umjetnici u Zagrebu«, u: *Narodne novine*, 1894., br.196., str. 3.
- , »Hrvatski umjetnici na pariškoj izložbi«, u: *Obzor*, Zagreb, 14. ožujka 1900., str.3.
- , »Hrvatska na izložbi u Parizu«, u: *Narodne novine*, Zagreb, 10. veljače 1900., str. 3 – 4.
- , »Hrvatska na izložbi u Parizu«, u: *Narodne novine*, Zagreb, 2. svibnja 1900., str. 2. – 3.
- , »Hrvatska soba u Parizu «, u: *Narodne novine*, Zagreb, 12. prosinca 1900., str. 3.
- , »Hrvatska soba u Parizu«, u: *Narodne novine*, Zagreb, 11. prosinca 1900., str. 3.
- , »Hrvatska i Slavonija na Pariškoj izložbi«, u: *Narodne novine*, 27 . kolovoza 1900., br. 143
- , »O Salonu«, u: *Obzor*, Zagreb, 1891., br. 155, str. 3.
- , »Promjena na Bukovčevoj slici Razvitak hrvatske kulture«, u: *Obzor*, br. 224, Zagreb, 1913., str. 2.
- , »Njemački glas o hrvatskoj izložbi«, u: *Narodne novine*, Zagreb, 1896., br. 167., str.4.
- , »Medovićeva slika Grgur Ninski brani slovjansku liturgiju« , u: *Hrvatska domovina*, Zagreb, 17. travnja 1897., br. 88, str. 3.
- , »Zwei Kroatische Maler aus Slavonien II «, u: *Die Drau*, Osijek, 27. listopad 1901., str. 7. – 8.

8.7 Arhivski izvori u Hrvatskoj i inozemstvu

Akademija likovnih umjetnosti, Beč

Arhiv za likovne umjetnosti, HAZU (razni fondovi i dokumentacija)

Galerija Belvedere, Beč

Hrvatski državni arhiv (arhivski fondovi 803, Iso Kršnjavi, 1979. Hrvatsko društvo likovnih umjetnika)

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Kuća Bukovac, Cavtat, Muzeji i galerije Konavala

Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb

Memorijalna zbirka Jozе Kljakovića, Zagreb

Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

Muzej i zbirka Baltazara Bogišića, Cavtat

Galerija Uffizi, Firenza

Zavod Sv. Jeronima, Rim

Znanstveni skupovi

1. Znanstveni simpozij: *Redéfinir le Symbolisme Européen*, 13.-14. travnja 2012. Pariz, Musée d'Orsay
2. Znanstveni simpozij: *Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1910*, 4.-5. listopada 2012. Edinburgh, Scottish National Gallery
3. Znanstveni simpozij: *Egypt And Austria XII*, 18. - 22. rujna 2018. Zagreb, Hrvatski institut za povijest, izlaganje pod naslovom *Egyptian Motifs in the Painting of Croatian Modernism*.

Internetski izvori

1. Bukovčeva slika *Studija*, reprodukcija na str. 268, digitalni izvor: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1898/0321> (pregledano: 12.10.2019.)
2. Holland, Allison. »Edward Burne – Jones. Psyche and The Earthly Paradise«, *Art Bulletin of Victoria*, br. 49, 14. rujna 2012., National Gallery of Victoria, Melbourne, digitalni izvor: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/edward-burne-jones-psyche-and-the-earthly-paradise/> (pregledano: 2.9.2019.)
3. Muther, Richard. *History of Painting in the Nineteenth Century*, 1893. – 1894. <https://archive.org/details/historyofmodernp04muth/page/n8> (pregledano: 14.10. 2019.)
4. Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*, 1849. <https://artclever.com/books/The%20Seven%20Lamps%20of%20Architecture%20by%20John%20Ruskin.pdf> (pregledano: 26.10.2019)
5. Swinburne, Algernon Charles. *Poems and Ballads*, 1866. <https://archive.org/details/poemsballads00swinrich/page/n12>(pregledano: 26.10. 2019.)
6. Podaci iz izvješća *Liste des récompenses:Exposition universelle de 1900, à Paris / République Française, Ministère du commerce, d l'industrie, des postes et des télégraphes*, 1901., digitalni izvor: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9765409t> (pregledano: 30. 8. 2019.)
7. O djelu Emanuela Vidovića, članak: »Vienna - The Winter Hagenbund Exhibition« u: *The Studio*, London, 34 (1905.), str. 357.
- <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/studio1905a/0007> (pregledano: 12.10. 2019.)

PRILOG 1.

KATALOG DJELA HRVATSKOG SIMBOLIZMA

OSKAR ARTUR ALEXANDER (Zagreb, 1876. – 1953.)



1. Mitološka scena / Ženski akt i pan s frulom, 1894.
ulje na platnu, 93 x 164 cm
bez. sign.
privatno vlasništvo, Samobor



2. Zlatorog (Sveti Hubertus), 1894.
ulje na platnu, 105 x 200 cm
sign. d. dolje: Alexander 1894.
privatno vlasništvo, Zagreb



3. I ja sam jednom živio (Lubanja), 1894.
ulje na platnu, 41 x 33 cm
sign. l. dolje: Alexander 94
privatno vlasništvo, Zagreb



4. Brat Robi kao Rimljanin, 1894.
ulje na platnu, 76 x 46 cm
sign. d. donji k.: Alexander 1894.
privatno vlasništvo, Zagreb



5. Mlada Rimljanka, 1896.
ulje na platnu, 100 x 53 cm
sign. d. donji k.: Alexander 1896.
privatno vlasništvo, Zagreb



6. Robi, 1896.
ulje na platnu, 42 x 34 cm
sign. d. donji k.: Alexander 1896.
privatno vlasništvo, Samobor



7. Sigurna budućnost (reprodukcija u Almanahu Hrvatski salon), 1898.
Arhiv za likovne umjetnosti, HAZU



8. Sigurna budućnost (kasnija verzija)
ulje na platnu, dimenzije nedostaju
sign. lijevo dolje
vl. nepoznato



9. Idila, 1900.
ulje na platnu, 89,5 x 116 cm
sign. d. donji k.: Alexander Paris 1900.
privatno vlasništvo, Zagreb



10. Autoportret, 1900.
ulje na platnu, 37 x 30 cm
sign. l. donji k.: Alexander
privatno vlasništvo, Zagreb



11. Nađena, 1904.
ulje na platnu, 170 x 200 cm
sign. l. donji k.: Paris, 1904. Alexander
privatno vlasništvo, Zagreb



12. Mitološka scena, bez datacije
ulje na platnu, 46,5 x 30 cm
bez. sign
privatno vlasništvo, Samobor



13. Nesputana, 1908.
ulje na platnu, 150 x 150 cm
sign. d. dolje: Alexander, 1908.
privatno vlasništvo, Samobor



14. Dama u plavom, oko 1910.
ulje na platnu, 210 x 80 cm
bez sign.
privatno vlasništvo, Samobor



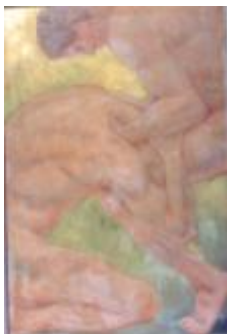
15. Portret Olge Kudlich, 1911.
ulje na platnu, 100 x 100 cm
sign. d. donji k.: Oskar Artur Alexander, 1911.
Samoborski muzej, Samobor



16. Disharmonija života, 1912.
ulje na platnu, 200 x 200 cm
sign. l. dolje: Oskar Artur Alexander
privatno vlasništvo, Samobor



17. Portret Lizzy Kieselhausen, 1912.
ulje na platnu, 50 x 70 cm
bez. sign.
privatno vlasništvo, Zagreb



18. Borba za svjetlo, 1908.
ulje na platnu, 120 x 80 cm
sign. l. donji k.: Alexander 1908.
privatno vlasništvo, Zagreb



19. Feldarbeiter, 1911.
ulje na platnu, 203 x 121 cm
sign. l. donji k.: Alexander
Belvedere, Beč

ROBERT AUER (Zagreb, 1873. – 1952.)



20. Magla (Reprodukcija u Almanahu Hrvatskog Salona), 1898.
Arhiv za likovne umjetnosti, HAZU



21. Svečani dan, 1897.
ulje na platnu, 60 x 120 cm
sign. l. donji k. : R. Auer, 97.
privatno vlasništvo, Zagreb



22. Prijateljice, 1900.
ulje na platnu, 70 x 115 cm
sign. l. donji k.: R. Auer
privatno vlasništvo, Zagreb



23. Ilustracija u Knjizi gostiju dvorca Gornje Oroslavlje, 1898.
vl. Obitelj Azinović-Muljević, Zagreb



24. Alegorija, 1900.
ulje na platnu, 93 x 33 cm
sign. d. donji k.: R. Auer, 1900.
privatno vlasništvo, Zagreb



25. Kraljica ruža, 1902.
ulje na platnu, 200 x 105 cm
privatno vlasništvo, Zagreb



26. U mislima (reprodukcija na razglednici), 1902.
vl. Petra Vugrinec



27. Zatečena, (reprodukcija na razglednici), 1902.
vl. Petra Vugrinec



28. Alegorijski triptih, oko 1905.
ulje na platnu, 75 x 110 cm
bez sign.
privatno vlasništvo, Zagreb



29. Pauk / Arahne, 1909.
ulje na platnu, 150 x 85,5 cm
sign. l. donji k.: R. Auer, 1909.
privatno vlasništvo, Zagreb



30. Ljubav, 1912.
ulje na platnu, 249,6 x 184,8 cm
sign. d. dolje: R. Auer, 1912.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-361 21



31. Pallas Athena, 1913.
ulje na platnu, 105 x 134 cm
sign. l. dolje: R. Auer
Hrvatski državni arhiv u Zagrebu



32. Akt s leđa (Sjeta), 1913.
ulje na platnu, 110 x 80 cm
sign.d.donji k.: R. Auer
privatno vlasništvo, Zagreb



33. Kompozicija (Alegorija medicine), 1914.
ulje na platnu, 171 x 93 cm
sign. d. dolje: R. Auer, 1914.
privatno vlasništvo, Zagreb



34. Kompozicija (Alegorija medicine), 1914.
pastel na papiru, 48,2 x 27,5 cm
sign. d. dolje: R.A. 1914.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-6853



35. Iskušenje sv. Antuna, 1917.
ulje na platnu, 205 x 255 cm
sign. g. desni k.: R. Auer, 1917.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-365

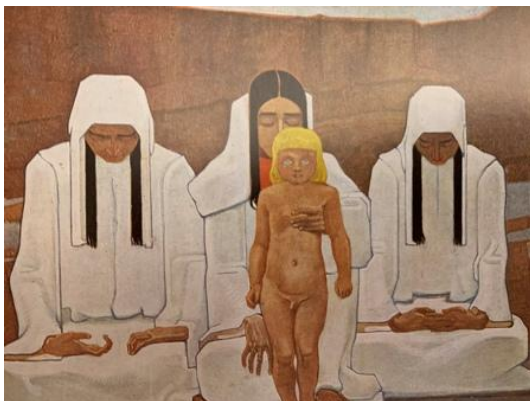


36. Vrijeme (Sad je hora), 1926.
ulje na platnu, 156,7 x 241,5 cm
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-364

LJUBO BABIĆ (Jastrebarsko, 1980. – Zagreb, 1914.)



37. Ženidba kraljevića Marka
(reprodukcija iz kataloga *Nejunačkom vremenu uprkos*, 1910.)



38. Udovice, 1912.
tempera na platnu, 149,2 x 179,3
sign. d. donji k.: Ljuba
Moderna galerija, Zagreb



39. Reprodukcija u *Savremeniku*, 1912



40. *Mati*, 1912.
tempera na drvu, 100 x 40 cm
bez sign
Moderna galerija, Zagreb

Ilustracije za knjige:

41. Silvine Strahimir Kranjčević, *Pjesme*, Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 1908.

Triptih I

monotipija, 34 x 27,1 / 24,9 x 18 cm

Grafička zbirka Nacionalne sveučilišne knjižnice, Zagreb GZGH 495 bab 16

Triptih II

monotipija, 33,8 x 26,9 / 24,9 x 17,9 cm

Grafička zbirka Nacionalne sveučilišne knjižnice, Zagreb GZGH 496 bab 17

Triptih III

monotipija, 33,8 x 27 / 24,8 x 17,9 cm

Grafička zbirka Nacionalne sveučilišne knjižnice, Zagreb GZGH 497 bab 18

Groblje na umoru

monotipija, 33,7 x 26,8 / 24,7 x 17,8 cm

Grafička zbirka Nacionalne sveučilišne knjižnice, Zagreb GZGH 498 bab 19

42. *Narodne pripovijetke*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1911.

Pepeljuga / Divkonjic

43. Oscar Wilde, *Mladi kralj i druge pripovijesti*, 1918

VLAHO BUKOVAC (Cavtat, 1855. – Prag, 1922.)



44. Adam i Eva II, 1886.
ulje na platnu, 65 x 54,5 cm
sign. l. uz rub ovala: Bukovac, 1886.
privatno vlasništvo, Zagreb



45. Portret Ivke Vranyczany-Dobrinović, Beč, 1894.
ulje na platnu, 130,5 x 94,5 cm
sign. l. dolje: Vlaho Bukovac, Wien, 1894.
Narodna galerija, Ljubljana, inv. br. NG S 1147



46. Portret Vilme Babić Gjalski
ulje na platnu, 46,5 x 26 cm
sign. s dedikacijom l. d.: Prijatelju Djalskom Vlaho Bukovac
Zagreb, 1895.
privatno vlasništvo, Zagreb



47. Portret Huga Vasilija Hoyosa, 1895.
ulje na platnu, 146 x 80 cm
sign. l. dolje: V. Bukovac, Zagreb, 1895.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br: MG-299



48. Moje gnijezdo, 1897.
ulje na platnu, 93 x 100 cm
sign. l. dolje: Gnijezdo moje ti si drago/srcu moje svako blago/Vlaho Bukovac/ Zagreb,
1897.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-3890



49. Portret barunice Rukavina, 1898.
ulje na platnu, 63,5 x 51,5 cm
sign. l. dolje: V. Bukovac, 1898.
Narodni muzej, Beograd, inv. br. ZSS inv. 917.

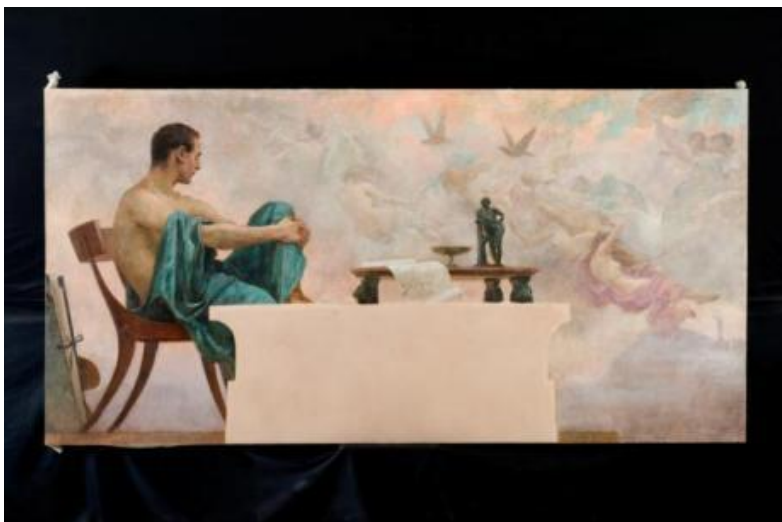


50. Alegorija umjetnosti – Slikarstvo, 1897.
ulje na platnu, 150 x 238 cm
bez sign.
Kuća Bukovac, Cavtat, inv. br. UGD-0446

51. Alegorija umjetnosti – Egipat, 1897.
ulje na platnu, 150 x 297 cm
sign. l. dolje: Vlaho Bukovac, 1897.
privatno vlasništvo, Varaždin



52. Alegorija umjetnosti – Rat, 1897.
ulje na platnu, 292 x 150 cm
bez sign.
Umjetnička galerija Dubrovnik, inv. br. UGD-1446



53. Alegorija umjetnosti – Kiparstvo, 1897.
ulje na platnu, 155 x 255 cm
bez sign.



54. Ikar na hridi, 1897.
ulje na platnu, 50 x 39,5 cm
sign. sredina dolje: Vlaho Bukovac, Zagreb, 1897.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-289



55. Sv. Ivan Krstitelj u pustinji, 1897.
ulje na platnu, 73,2 x 92,2 cm
sign. l. dolje: Vlaho Bukovac, Zagreb, 1897.
Moderna galerija, Zagreb, MG-314



56. Zabava, 1898.
ulje na platnu, dimenzije

bez sign.
privatno vlasništvo, Zagreb



57. San (Slatki snovi), 1898.
reprodukcija iz Kuće Bukovac, Cavtat



58. Dedal i Ikar, diptih, 1898.
ulje na platnu, 2 x 124 x 63 cm
sign. l. dolje: Vlaho Bukovac, Zagreb, 1898. i d. dolje: Vlaho Bukovac, Zagreb, 1898.
Narodni muzej, Beograd, inv. br. 940



59. Dvostruka studija muškog akta (Ikar)
ulje na platnu, 50 x 32 cm
sign. lijevo dolje: Vlaho Bukovac, Zagreb, 1897.
Kuća Bukovac, Cavtat, inv. br. UGD – 0639



60. Dvostruka studija muškog akta (Ikar)
ulje na platnu, 31 x 55 cm
sign. sred. dolje: Vlaho Bukovac, Zagreb, 1897.
privatno vlasništvo, Zagreb



61. Magdalena I., 1898.
ulje na platnu, 138 x 53 cm
sign. l. dolje: Vlaho Bukovac, Zagreb, 1898.
Moderna galerija, Zagreb, MG-3891



62. Magdalena II.
ulje na platnu, 135 x 51 cm
sign.?
nepoznata ubicacija



63. Lopoč / Lotos, 1898.
(reprodukcija na razglednici)
vl. Petra Vugrinec



64. Studija poluakta
ulje na platnu, 41 x 32 cm
sign. l. dolje: Vlaho Bukovac
vl. dr. Vladimir i Marija Martinić, Derendingen, Švicarska



65. Prva bol (Smrt Abela), 1898.
ulje na platnu
sign. l. dolje: Vlaho Bukovac, Zagreb, 1898.
izgubljeno



66. Prva bol (studija), do 1898.
ulje na platnu, 42 x 31,5 cm
sign. l. donji k.: Vlaho Bukovac
privatno vlasništvo, Zagreb



67. Dvije prijateljice (Dva akta u interijeru)
ulje na platnu, 40 x 30 cm
sign. l. donji k.: Vlaho Bukovac, Zagreb, 1898.
privatno vlasništvo



68. Japanka (Akt)
ulje na platnu, 32,5 x 46 cm
bez sign.
privatno vlasništvo, Zagreb



69. Dječak
ulje na platnu
sign. l. dolje: Vlaho Bukovac Zagreb 1898
priatno vlasništvo, Zagreb



70. Idila med vatrom i mjesecom, Zagreb, oko 1898.
ulje na platnu, 62 x 127 cm
aukcija / nađeno, 31.5. 2012. Aukcija u Pragu (prodano nepoznatom vlasniku)



71. Raj / Dante u Raju, 1899.
ulje na platnu, 152 x 11,5 cm
sign. l. dolje: Vlaho Bukovac, Zagreb, 1899.
Kuća Bukovac, Cavtat, inv. br. UGD -0453



72. Skica za Danteov Raj, 1899.
ulje na platnu, 80,5 x 27,2 cm
bez. sign
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-3893



73. Čistilište, 1900.
ulje na platnu, 148 x 112 cm
bez sign.
Galerija Bukovac, Cavtat, inv. br. UGD-434



74. Prosvjeta, Naslovnica za godište 1900, br.1.
ulje na platnu, 39 x 22 cm
bez sign.
privatno vlasništvo, Zagreb



75. Ilustracija Vlahе Bukovca u Knjizi gostiju obitelji Vranyczany dvorca Gornje Oroslavlje, rujan 1898.
privatna zbirka, Zagreb



76. Dante na obali
ulje na platnu, 67 x 78 cm
bez sign.
Kuća Bukovac, Cavtat, inv. br. UGD – 0525



77. Dante na obali (Prijevoznik)
ulje na platnu, 28 x 62,5 cm
Aukcija 10. 11. 2010. (Prag)



78. Pakao, 1902.
ulje na platnu, 148 x 115,5
sign. l. dolje: Vlaho Bukovac, Beč, 1902.
Kuća Bukovac, Cavtat, inv. br. UGD - 433



79. Klytia, Sunčanica, 1902.
ulje na platnu, 131 x 95 cm
sign. l. dolje: Vlaho Bukovac, Beč, 1902.
Kuća Bukovac, Cavtat, inv. br. UGD-0432



80. Portret Laure Urpany, 1903.
ulje na platnu, 100 x 70 cm
sign. d. dolje: Vlaho Bukovac, Wien, 1903.
privatno vlasništvo, Zagreb



81. Fantazija (Glave obitelji), 1906.
ulje na platnu, 195 x 55 cm
sign. dolje sred.: Vlaho Bukovac, Praha 1906.
Kuća Bukovac, Cavtat, inv. br. UGD - 0436



82. Klanjanje suncu (skica)
ulje na platnu, 35 x 44 cm
bez sign.
Umjetnička galerija, Dubrovnik, inv. br. UGD-0575



83. Krist na odru, 1906.
ulje na platnu, 100 x 160 xm
sign. d. dolje: Vlaho Bukovac, Prag, 1906.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MGP-1057



84. Studija za Krist na odru
ulje na platnu
bez sign.
Kuća Bukovac, Cavtat, inv. br. UGD - 0592



85. Mirko Rački kao Krist na odru, 1906.
ulje na platnu, 60 x 72 cm
sign. l. donji k.: Vlaho Bukovac 906
Zbirka Marijana Hanžekovića, Zagreb



86. Ormar buduće slave (reprodukcija Arhiv za likovne umjetnosti, HAZU)
ulje na platnu
sign. l. dolje na stolu: Vlaho Bukovac, Praha, 1906.
izgubljeno



87. Studija za klanjanje suncu, 1908.
ulje na platnu, 80 x 52 cm
sign. l. dolje: Vlaho Bukovac, Praha, 1908.
Kuća Bukovac, Cavtat, inv. br. UGD-O580



88. Studija za klanjanje suncu, 1908.
ulje na platnu, 80 x 52 cm
bez sign.
Kuća Bukovac, Cavtat, inv. br. UGD-O526



89. Praoci (II.), 1914.
ulje na platnu, 133 x 83 cm
bez sign.
Galerija Bukovac, Cavtat, inv. br. UGD - 0550



90. Evandelist Matej, 1910. (reprodukcija na razglednici) Crkva sv. Nikole, Cavtat
Arhiv za likovne umjetnosti HAZU



91. Evandelist Marko, 1910. (reprodukcija na razglednici) Crkva sv. Nikole, Cavtat
Arhiv za likovne umjetnosti HAZU



92. Evandelist Luka, 1910. (reprodukcija na razglednici) Crkva sv. Nikole, Cavtat
Arhiv za likovne umjetnosti HAZU



93. Evandelist Ivan, 1910. (reprodukcija na razglednici) Crkva sv. Nikole, Cavtat
Arhiv za likovne umjetnosti HAZU



94. Sv. Josip, 1910. reprodukcija
Arhiv za likovne umjetnosti HAZU

MENCI CLEMENT CRNČIĆ (Bruck am Mur, 1865. – Zagreb, 1930.)



95. Rab, 1901. – 1902. (19)
ulje na platnu, 26,5 x 41 cm
sign. l. donji k.: Menci Cl. Crnčić
vl. Boris Anišić, Zagreb



96. Bonaca, 1906.
ulje na platnu, 94,6 x 140,7 cm
sign. l. donji k.: Menci Cl. Crnčić, 1906.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-441



97. Marina / More, 1906.
ulje na platnu, 52 x 195 cm
sign. sredina dolje na kamenu: Menci Cl. Crnčić
oznaka na pozadini: IM AUFTRAH H. G. R. V. PONGRATZ, 1906., SPEISSZIMMER
(DEK) ZAGREB.
prodano na Aukciji u Beču (*Dorotheum*), 2017. godine



98. Suton, 1895.
bakropis, 337 x 608 / 430 x 679 / 626 x 901 mm
sign. d. donji k.: Original radirug / Menci CI Crnčić
Kabinet grafike HAZU, inv. br. 2052



99. Zadnji potomak (Posljednji roda svoga), 1898.
bakropis, 346 x 623 / 628 x 894 mm
sign. d. donji k. olov.: prof. Menci CI Crnčić
Kabinet grafike HAZU, inv. br. 2050



100. Osamljena, 1899.
bakropis, 340 x 638 / 400 x 685 / 478 x 752 mm
sign. d. donji k.: M CI Crnčić
Kabinet grafike HAZU, inv. br. 2974



101. Večernji zvon, oko 1900
bakropis, 327 x 617/432 x 693 /622 x 891 mm
sign. d. donji k.: Menci Cl. Crnčić
Kabinet grafike HAZU, inv. br. 2048



102. Ribarenje, 1902.
bakropis, 123 x 183 /131 x 192 mm
sign. d. donji k. u prikazu olovkom: M. Cl. Crnčić
Grafička zbirka NSK, Zagreb, inv. br. GZGH 81 crn 15



103. Bragozzi na molu 1912. – 1913.
akvatinta u boji, 400 x 527 /402 x 530 /453 x 700 mm
sign. d. donji k. olo.: M. Cl. Crnčić
Kabinet grafike HAZU, inv. br. 2975



104. Slankamen, 1902.
ugljen, 21,6 x 39,4 cm
sign. d. donji k.: K.C.
Kabinet grafike HAZU, inv. br. 2030



105. Suton, reprodukcija na razglednici
vl. Petra Vugrinec

BELA ČIKOŠ SESIJA (Osijek, 1864. – Zagreb, 1931.)



106. Angelus, 1898.
ulje na drvu, 10,5 x 12 cm
bez sign.
Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLU-4999



107. Alegorija, 1892.
ulje na platnu, promjer 24,5 cm
sign. lijevo dolje: Csikos 1892. / d. dolje M.1892.
privatno vlasništvo, Zagreb



108. Smrt egipatskog prvorođenca/ Mrtvi prvorođenac, 1893.
ulje na platnu, 31,9 x 48,4 cm
sign.
inv. br. HAZU_SGSM-CS-195



109. Kirka, 1895.
ulje na platnu, 60 x 110 cm
sign. l. donji k.: Csikos/1895
Nacionalna galerija, Budimpešta, inv. br.1521



110. Penelopa, 1895.
ulje na platnu, 28 x 50 cm
sign. l. dolje: Csikos, 1895.
dr. Božo Grgić, Zagreb



111. Penelopa, 1895.
ulje na platnu, 60 x 110 cm
sign. l. donji k.: Csikos MDCCCXCV
Kolekcija Vugrinec, Varaždin



112. Mrtvačka straža (Studija dječaka), 1896.
ulje na platnu, 51,5 x 41,5 cm
sign. d. gornji k.: IX/1896. B. Csikos
vl. Janko Benčić, Zagreb



113. Mrtvačka straža (Studija pokojnice), 1896.
ulje na platnu, 70,5 x 160,5 cm
sign. l. donji k.: B. C. S. Z. 1896
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-509



114. Egipatska mrtvačka straža, 1896.
ulje na platnu, 62,5 x 122,5 cm
bez sign.
Grad Zagreb, inv. br. 700983



115. Pieta, 1897.
ulje na platnu, 155,5 x 100 cm
sign. l. dolje: Csikos, 1897.
Moderna galerija, Zagreb, MG-507



116. Marko Antonije nad lješinom Cezarovom, 1898.
ulje na platnu, 100 x 200 cm
sign. l. donji k.: Csikos
Hrvatski institut za povijest, Zagreb



117. Walpurgina noć, 1898.
ulje na platnu, 100,5 x 211,5 cm
sign. l donji k.: Csikos
Hrvatski institut za povijest, Zagreb



118. Dante pred vratima purgatorija, 1898.
ulje na platnu, 100,5 x 195,5
sign. l. donji k.: Csikos Z. 1898
Hrvatski institut za povijest, Zagreb



119. Na obali rijeke (Juliusova slika), 1898.
ulje na platnu, 25 x 139 cm
sign. d. donji k.: Z. I. 1898. B. Csikos Sesia
Spomen zbirka Bele Čikoša Sesije, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb, inv.
br. HAZU_SGSM-CS-214



120. Atena cjeliva Psihu (Nadahnuće umjetnosti), 1898.
ulje na platnu, 74,3 x 56 cm
sign. l. donji k.: Csikos, 1898.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG2114



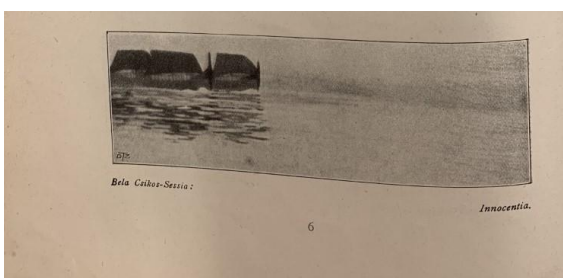
121. Orfej, 1898.
ulje na dasci, 27,8 x 20,5
sign. d. donji k.: B.Č.S.
privatno vlasništvo



122. Portret supruge sa sinom Paulom u naručju, 1899.
ulje na platnu, 100 x 70, 5 cm
sign. l. donji k.: Csikos, Z
privatno vlasništvo



123. Innocentija /Svečanost ljljana, reprodukcija u: *Život*, 2(1900.)



124. Innocentija /Dolazak neznanca, reprodukcija u: *Savremenik*, 7(1912.)



125. Innocentija/Ljubavno očitovanje, reprodukcija u: *Savremenik*, 7(1912.)



126. Dekorativni pano, 1900.
ulje na platnu, 90,4 x 29,6 cm
sign. d. donji k.: C. S. 1900.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-510
(Dekorativni pano, reprodukcija, *Život*, 1(1900.), str. 205.)



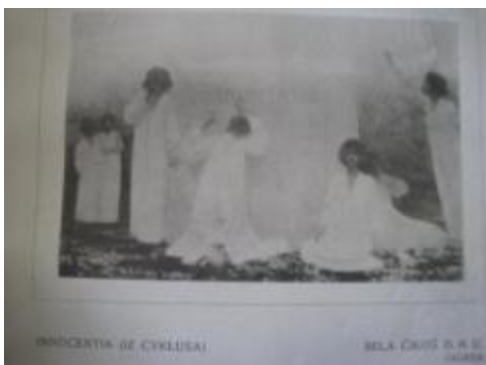
127. Innocentija / Maštanje o zagrljaju, reprodukcija u: *Savremenik*, 7(1912.)



128. Innocentija / Uslišana ljubav, reprodukcija u: *Savremenik*, 7(1912.)



129. Ostavljena, 1900.
ulje na platnu, 35 x 50 cm
sign. l. donji k.:B. Csikos Sessia
vl. Mario Ciraki, Zagreb



130. Innocentija / Smrt nevinosti, reprodukcija u: *Život*, 1(1900), str. 81.



131. Innocentija / Požar dvorca, reprodukcija u: *Savremenik*, 7(1912.)



132. Innocentija / Spaljeni dvorac, reprodukcija u: *Savremenik*, 7(1912)



133. Innocentia / Smrt nevinosti, 1906.
ulje na platnu
Nacionalna galerija, Sofija, inv. br.II.2 ž-410



134. Portret djevojke u bijelom, 1900.
ulje na platnu, 86 x 36 cm
sign. l. donji k.: CS
vl. dr. Asim Kurjak, Zagreb



135. Orfej, 1902.

pastel na papiru, 45,7 x 23,9 cm
bez sign.

Spomen zbirka Bele Čikoša Sesije, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb, inv.
br. HAZU_SGSM – CS-249



136. Utjeha, 1902.

pastel na papiru, 35,1 x 49,8 cm
sign. l. donji k.: C.S.

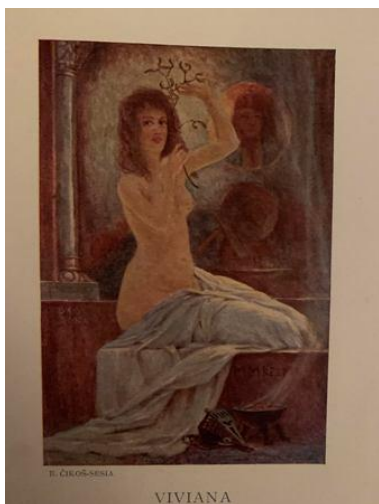
Spomen zbirka Bele Čikoša Sesije, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb, inv.
br. HAZU_SGSM – CS-250



137. Utjeha, 1902.
ulje na platnu, 54 x 43 cm
reprodukcija na razglednici
vl. Petra Vugrinec



138. Saloma, reoprodukcija u: Vienac, 1902., poseban prilog



139. Viviana, 1904.
ulje na platnu
privatno vlasništvo, Zagreb



140. Dva graničara, 1906.
ulje na platnu, 216 x 120 cm
sig. l. donji k.: Csikos – Sessia 1906
Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br.MLU-S-418



141. Saloma, reprodukcija u : *Hrvatska smotra*, 1908., str. 189 / Vladimir Lunaček, Bela Čikoš Sesija, Zagreb, 1920.



142. Sapfo, 1908.
ulje na platnu, 106 x 67,2 cm
sign. l. donji k.: Ciskos Sesia ZGB1908.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-7077



143. Sapfo, 1909.
ulje na dasci, 21 x 29,5 cm
sign. l. dolje: B.C. S.
vl. Zbirka Kanižaj, Zagreb



144. Saloma, 1919.
ulje n aplatnu, 124,5 x 88 cm
sign. l. donji k.:B. Csikos – Sessia 1919.
Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLU-S-694



145. Ostavljena, 1913.
ulje na platnu, 90 x 177 cm
sign. l. dolje: B. Csikos - Sessia Z 1913.
Moderna galerija, Zagreb, Inv. br. MG-2354

Crteži:



146. Izvor Une, 1895
gvaš na papiru, 20,5 x 25 cm
sign. l. dolje: C. S. /VIII

Hrvatski povijesni muzej, Zagreb



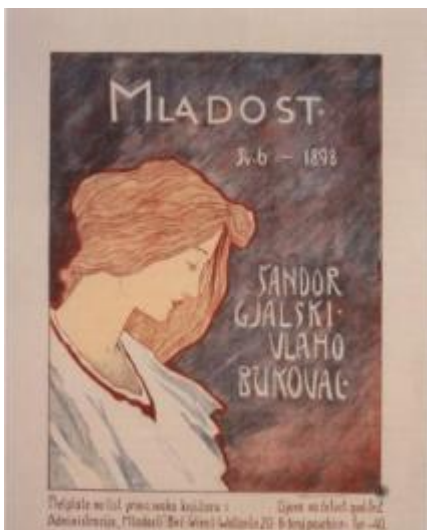
147. Sokolovac, 1895.
akvarel na papiru, 68,4 x 51,2 cm
sign. l. dolje: B. Csikos
Hrvatski povijesni muzej, Zagreb



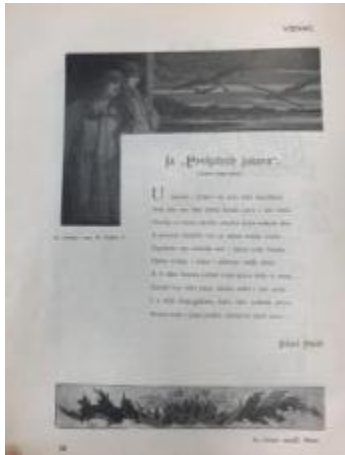
148. Korana, 1895.
akvarel na papiru, 68,4 x 51,2 cm
sign. d. donji k.: Csikos
Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, inv. br. HPM/PMH – 24.706



149. Pozivnica za sudjelovanje na Milenijskoj izložbi u Budimpešti, 1896.
 lavirani tuš na papiru, 40 x 29 cm
 sign. d. donji k.: Csikos
 Spomen zbirka Bele Čikoša Sesije, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb



150. Mladost – likovno rješenje naslovnice, 1898.
 litografija u tri boje, 85,4 x 65,7 cm
 sign. sred. dolje: CS monograf
 Kabinet grafike Hazu, inv. br. 8-II



151. Proletno jutro, 1898., reprodukcija u: *Vijenac*, 30 (1898.), str. 14.
 ugljen na papiru, 27,5 x 40,2 cm
 sign. l. dolje: C.S.

(original: Spomen zbirka Bele Čikoša Sesije, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb)



152. Proljeće, 1898., *Vijenac*, 30(1898.), str.10.



153. Zadnji spomen, 1898., reprodukcija u: *Vijenac*, 30(1898.), str. 16.



154. Krajolik, reprodukcija u: *Život* 1(1900.), str. 1.



155. Tri djevojačka lika na hridini, reprodukcija u: *Život* 1(1900.), str. 9.

tuš na papiru, 9,5 x 27,4 cm

sign.: d. donji k.: C.S.

original: Spomen Zbirka Bele Čikoša Sesije, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb, inv. br. HAZU_SGSM-225



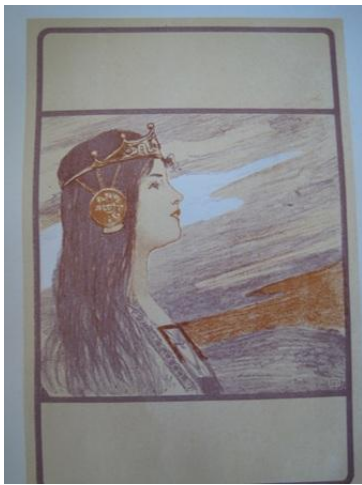
156. Minerva i Psiha

tuš na papiru, 20,3 x 16,1 cm

Spomen zbirka Bele Čikoša Sesije, Strossmayerova galerija starih majstora, Zagreb, inv. br. HAZU-SGSM-CS 233



157. Krajolik, ilustracija za *Život*, 1900.



158. Kneginja Jelena, ilustracija za *Život*, 1900.

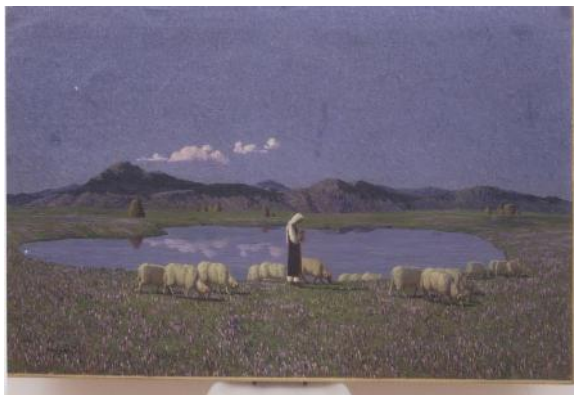
GABRIJEL JURKIĆ (Livno, 1886. – 1974.)



159. Vila naroda moga, 1911.
ulje na platnu, 135,5 x 200 cm
sign. d. donji k.: Gabrijel Jurkić 1911.
Umjetnička galerija BiH, Sarajevo



160. Visoravan u cvatu, 1914.
ulje na platnu, 130,5 x 180,5 cm
sign. d. dolje: G. Jurkić, 1914.
Umjetnička galerija BiH, Sarajevo



161. Pastirica (Malovan), 1918.
ulje na platnu, 100 x 150 cm
l. donji k.: Gabrijel Jurić S 1918.
vl. Željko Nakić, Čitluk



162. Put u vječnost, 1918.
ulje na platnu, 103 x 200 cm
sign. l. donji k.: Gabrijel Jurkić, 1918.
Moderna galerija, Zagreb

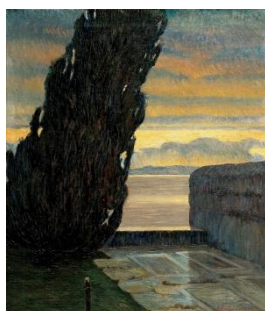
ANTE KATUNARIĆ (Split, 1877. – 1935.)



163. Svietla noć, reprodukcija u: *Hrvatska smotra*, 1908., str. 437.



164. Ribar u okolici Chioggie, 1906.
ulje na platnu, 46 x 64,5 cm
sign. l. dolje: A Katunarić, 1906.
vl. Slavica Baranović Justinberg, Split



165. Čempres, 1908.
ulje na platnu, 60 x 51,3 cm
sign. d. dolje: A Katunarić
Galerija umjetnina, Split, inv. br. GALUM-0091

JOZO KLJAKOVIĆ (Solin, 1889. – Zagreb, 1969.)



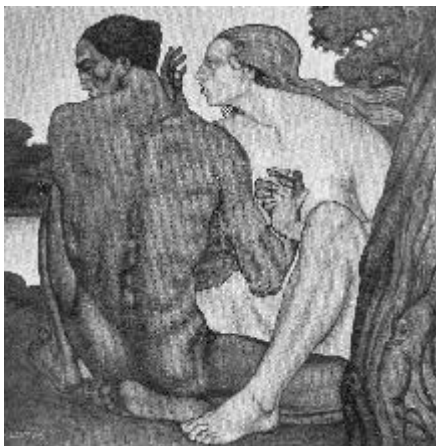
166. Eva, 1910.
(reprodukcija u katalogu *Nejunačkom vremenu uprkos*, 1910.)



167. Les Marches d'Esclaves, 1911.
akvarel i olovka na papiru, 48 x 45 cm
sign. l.dolje: Kljaković (ćirilicom)
privatno vlasništvo, Zagreb



168. Saloma, 1911., reprodukcija Arhiva za likovne umjetnosti, HAZU



169. Adam i Eva, 1911., reprodukcija Arhiv za likovne umjetnosti, HAZU



170. Vila Raviola, 1911., reprodukcija Arhiv za likovne umjetnosti, HAZU



171. Boško Jugović, 1912., reprodukcija Arhiv za likovne umjetnosti, HAZU



172. Tri gracije (Le Marche d'Esclaves), oko 1917.
ulje na platnu, 147,5 x 128 cm
sign. d. donji k.: Kljaković
privatno vlasništvo



173. Uskoci, oko 1918.
ulje na platnu, 96 x 132 cm
sign. d. donji k.: Kljaković (ćirilicom slovo lj)
privatno vlasništvo



174. Pastir, 1918. – 1919.
ulje na platnu, 101 x 101 cm
sign. d. donji k.: Kljaković (ćirilčno lj)
vl. Marija Meštrović, pohranjeno u Atelijeru Meštrović, Zagreb, knj.ul.1355, r.b.V.B.31.



175. Robinje, 1918.
akvarel na papiru, 52,5 x 39 cm
sign. d. donji k.: J. Kljakovic, Ženeva 1918.
Galerija umjetnina Split, inv. br. 208



176. Anđeo, oko 1918.
ulje na platnu, 128,5 x 71,5 cm
sign. d. donji k.: Kljaković (ćirilično lj)
Galerija umjetnina, Split, inv. br. 209



177. Nimfa, oko 1918.
ulje na platnu, dimenzije?
sign.?
privatno vlasništvo, London (fotografija ljubaznošću Lady Jadranke Beresford – Peirce)



178. Navještenje, 1919.
ulje na platnu, 100 x 100 cm
sign. d. donji k.: natpis: sestri Frani na dan vjenčanja Jozo
privatno vlasništvo



179. Uskoci, 1919.
ulje na platnu, 96 x 132 cm
sign d. donji k.: 1919 J. Kljaković
privatno vlasništvo, Zagreb



180. Uskoci, 1919.
ulje na platnu, 160 x 210 cm
sign d. donji k.: 1919 J. Kljaković
privatno vlasništvo, Zagreb



181. Ribari (zamjenski naslov Uskoci), oko 1920.
ulje na platnu, 165,3 x 206 cm
sign d. donji k.: Kljaković
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG 2495



182. Faun i nimfa, oko 1919.
ulje na platnu, 119,5 x 113,7 cm
sign l. donji k.: Kljaković.
privatno vlasništvo



183. Faun i nimfa, 1919.
 pastel, 40 x 30 cm
 sign. d. donji k.: Kljaković Joza 1919.
 privatno vlasništvo



184. S. S. Kranjčević, Izabrane pjesme, Ženeva, Biblioteka jugoslavenske književnosti, 1918.



185. Smrt Smail-age Čengića, Zagreb, Književni jug, 1922.

FERDO KOVAČEVIĆ (Zagreb, 1870. – 1927.)



186. Na groblju, 1898. (reprodukcija u almanahu Hrvatski salon)



187. Put sv. Žavera, 1901.
ulje na platnu, 50 x 70 cm
sign. l. dolje. F. Kovačević, 1901.
vl. Branka Barlović-Jandrašić



188. U zatišju, 1903.
ulje na platnu, 76 x 110,5 cm
sign. d. donji k.: F. Kovačević, 1903.
Kolekcija Vugrinec



189. Vrbe zimi, do 1905.
ulje na platnu, 68 x 56,5 cm
sign. d. donji k.: F. Kovačević
Zbirka Marijana Hanžekovića



190. Vrbik na Savi, 1905.
ulje na platnu, 77 x 110 cm
sign. l. donji k.: Ferdo Kovačević
Muzej likovnih umjetnika, Osijek, inv. br. MLU-S



191. Zimski suton, 1905.
ulje na platnu, 80 x 180 cm
sign. l. dolje: F. Kovačević, 1905.
privatno vlasništvo, Zagreb



192. U predvečerje
ulje na platnu, 100 x 131 cm
sign. d. dolje: F. Kovačević, 1908.
Moderna galerija, Zagreb



193. Jesen, 1906.
ulje na platnu
Nacionalna galerija, Sofija



194. Jesenje vode (Vrbe na Savi), 1909.
ulje na platnu, 93 x 128 cm
sign. d. dolje: F. Kovačević, 1909
(reprod. Na savskom rukavu, *Vijenac*, 1910. br.1., str. 4 i reprod. *Vrbe na Savi, Kolo hrvatskih umjetnika*, 1909, prilog u boji)
Nekad: obitelj Lensky-Rein / Zvonko Rilović / Danas: privatno vlasništvo, Zagreb



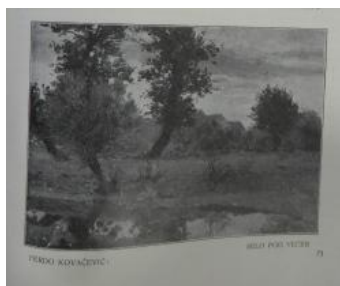
195. Večer na Savi (Sumoran dan)
ulje na platnu, Zagreb, 1910.
sign. l. dolje: F. Kovačević, 910.
Vijenac, 1910., str. 5



196. Brestovi uz Savu
reprodukcija u. *Život*, 2 (1900), str. 45

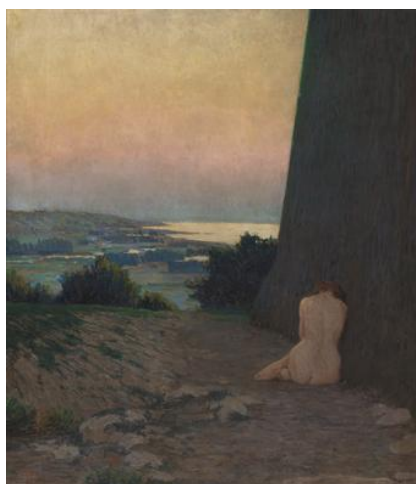


197. U veljači, 1909.
Reprodukcija u: *Savremenik*, 1909.



198. Selo pod večer
ulje na platnu, Zagreb, do 1915.
reprod. *Savremenik*, 1915, str.73

TOMISLAV KRIZMAN (Karlovac /Orlovac, 1882. – Zagreb, 1955.)



199. Ostavljena (Osamljena), 1905.
ulje na platnu, 69,5 x 59,5 cm
sign. l. donji k.: TK (monogram) preko: T.Krizman, 05
Kolekcija Vugrinec



200. Jesen, 1904.

litografija u boji, 27,5 x 29,5 / 37 x 49 cm

sign. na prikazu otisnuto l. donji k.: TK

ispod prikaza olovkom d. donji k. Tomislav Krizman 1904

Kabinet grafike HAZU, inv. br HAZU-KG 2322



201. Žrtvenici (Kain i Abel), 1904.

litografija u boji, 34,9 x 25,6 / 38 x 27,8

sign. na prikazu otisnuto l. donji k. TK

ispod prikaza olovkom d. donji k. Tomislav Krizman 1904

Kabinet grafike HAZU, inv. br. HAZU-KG 2324



202. Illustration d'une chanson, 1908.
bakropis, 23,0 x 27,9 / 24,9 x 32,4 cm
sign. ispod prikaza d. donji k.: Tomislav Krizman;
l. donji k.: Illustration d'une chanson / 10. epreuves
Kabinet grafike HAZU, inv. br. HAZU-KG 2328



203. Autoportret, 1908.
bakropis, 823 x 450 / 821 x 448 cm
sign. na prikazu l. donji k.: TK
ispod prikaza olovkom d. donji k.: Tomislav Krizman
Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice, Zagreb, inv. br. GZGH 536 krit 57



204. Procesija, 1909.
bakropis, 94,5 x 103,9 cm

sign. na prikazu crvenom kredom d. donji k.:Ex 5/5911 Tomislav Krizman
Kabinet grafike HAZU, inv. br., HAZU-KG 2370



205. Pogreb, 1908.

monotipija, 41 x 48,8 cm

sign. na prikazu otisnuto: d. donji k: 08

Tomislav Krizman 1908.

Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice, Zagreb, inv. br. NSK-GZ 003



206. Majka i dijete, 1908.

monotipija, 41 x 48,8 cm

sign. na prikazu olovkom l. dolje: Tomislav Krizman, 08

Galerija umjetnina, Split, inv. br. GALUM 2249



207. Marya Delvard, 1908.
bakropis, 77,4 x 49,8 / 82,3 x 54,2
sign. ispod otiska olovkom: d. donji k.: Tomislav Krizman;
l. donji k. Vorzugsexemplar No2
vl. Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice, Zagreb, inv. br. GZGH 533 krit 54



208. Marya Delvard, 1908.
suha igla, 48 x 28 / 66 x 40,5 cm
sign na prikazu:d. gornji k.: 08
ispod prikaza olovkom: d. donji k.: Tomislav Krizman 08
l donji k.: Marya Delvard
Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne knjižnice, Zagreb, inv. br. GZGH 199 krit 15



209. Marya Delvard, oko 1907
litografija u četiri boje (žuta, plava, zelena, crna), 126,4 x 95,3 cm
sign na prikazu: d. dolje: Tomislav Krizman
izvan prikaza: Druck Von Christoph Reissers Söhne Wien
Kabinet grafike, HAZU , inv. br. HAZU-KG 0685 - III



210. Pejzaž, oko 1910.
ulje na platnu, 75,5 x 75,5 cm
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. MSU n001



211. Crni oblaci, 1910.

(reprodukcija u katalogu *Nejunačkom vremenu uprkos*, 1910.)



212. Kraljević Marko i Vila Raviola
(reprodukcija u katalogu *Nejunačkom vremenu uprkos*, 1910.)

Ilustracije za knjigu:

Branimir Livadić, *Novele*, Društvo hrvatskih književnika, 1910.

MATO CELESTIN MEDOVIĆ (Kuna na Pelješcu, 1857. – 1920.)

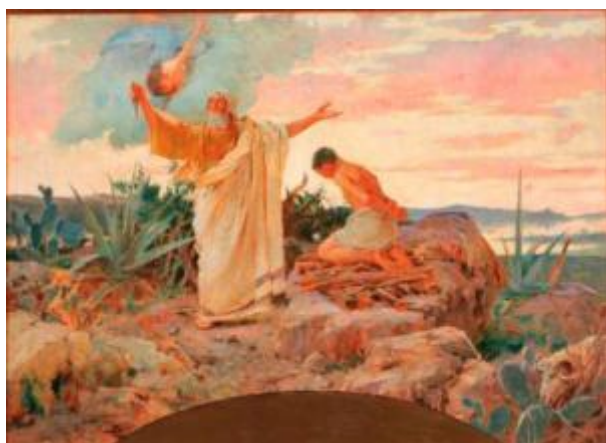


213. Razvaline kod Stinive, oko 1886.
ulje na kartonu, 23 x 33 cm
sign. l. donji k.: MC M
privatno vlasništvo, Zagreb



214. Bakanal, 1893.
ulje n platnu, 202 x 355 cm
sign. l. sa strane na stepenicama: FC Medović

Moderna galerija, Zagreb, inv. br.MG-7088



215. Žrtva Abrahamova
ulje na platnu, 64 x 80 cm
bez sign.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br.MG-327



216. Žrtva Noemova
ulje na platnu, 57,5 x 80 cm
bez sign.
Moderna galerija, Zagreb



217. Groblje u Kuni, Kuna 1900.
ulje na platnu, 77 x 110 cm
sign. l. dolje: CM.Medović
Muzej likovnih umjetnosti, Osijek



218. Ecce Ancilla Domini, diptih
ulje na platnu, 42,2 x 35,8 / 44,8 x 37 cm
sign. d. donji k.: CM
privatno vlasništvo, Zagreb



219. Groblje u Kuni, Kuna 1900.
ulje na platnu, 41 x 54 cm
sign. d. donji k. MC Medović
Zbirka Marijana Hanžekovića, Zagreb



220. Sv. Jeronim, studija, 1900.
ulje na platnu, 51 x 70 cm
bez sign
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-322



221. Skica za dolazak Hrvata
ulje na platnu kaširano na karton, 15 x 30 cm
sign. l. donji k.: MC
vl. Nikola Medović



222. Pompejanka
ulje na platnu, 101 x 84 cm
sign. l. dolje: CM Medović
Kolekcija Vugrinec



223. Raspeće
ulje na platnu, 100 x 60 cm

sign. l. dolje: CM Medović
Umjetnička galerija Sarajevo, inv. br.750



224. Madona, 1906.
ulje na platnu
Nacionalna galerija, Sofija



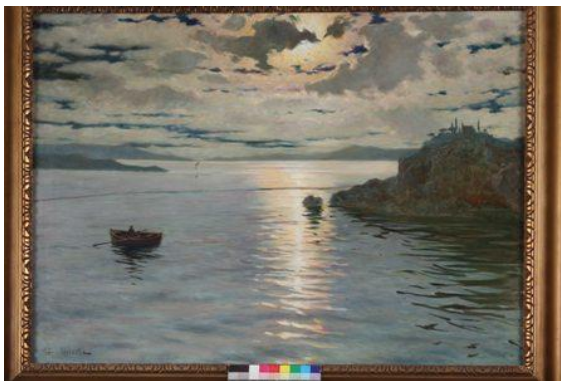
225. Smrt sv. Josipa (skica)
ulje na platnu, 31 x 22 cm
sign. d. dolje: CM Medović
Galerija umjetnina Split



226. Pejzaž s ruševinom, 1905.-1907.
ulje na platnu, 54 x 69
sign. l. donji k.: MC Medović
Umjetnička galerija BiH, Sarajevo, inv. br.703



227. Dvije stijene
ulje na platnu, 36 x 52 cm
sign. l. donji k.: MC Medović
privatno vlasništvo, Zagreb



228. Mjesečina, 1912. – 1914.
ulje na platnu, 80 x 110 cm
sign. l. donji k.: MC Medović
Boris Anišić, Zagreb

DRAGAN MELKUS (Bektež kraj Požege, 1860. – Osijek, 1917.)



229. Pejzaž s krošnjatim stablom
ulje na kartonu, 57,5 x 73,1 cm
sign.
Zbirka Flögel-Mršić, Začretje



230. Breze uz vodu, 1905.
ulje na papiru kaširano na karton, 61,5 x 49 cm
sign. d. donji k.: Melkus
Kolekcija Vugrinec



231. Breze uz vodu, oko 1905.
pastel na kartonu, 71 x 49 cm
bez sign.
Zbirka Flögel-Mršić, Začretje



232. Motiv sa Drave
pastel na kartonu, 65 x 47cm
bez sign.
Zbirka Flögel-Mršić, Začretje



233. Zimski pejzaž, oko 1905.
pastel na kartonu, 63 x 57,8 cm
bez sign.
Zbirka Flögel-Mršić, Začretje



234. Krošnjato stablo u predvečerje
Rumeno predvečerje, 1911.
pastel na papiru, 58 x 25 cm
sign d. dolje: DMelkus 911
Zbirka Flögel-Mršić, Začretje



235. Večernji krajolik, 1906.
kreda na papiru, 20,9 x 31,4 cm
Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLU-5021



236. Periferija Osijeka, 1917.
pastel na pairu, 52,5 x 37,5
sign. d. donji k: Melkus 917
Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLU-4695

VIRGIL MENEGHELO – DINČIĆ (Split, 1876. – ? 1944.)



237. Gulgota, 1898.
ulje na platnu, 70 x 89, 5 cm
Muzej likovnih umjetnosti, Osijek, inv. br. MLUO 003



238. Splitska obala
tuš, akvarel na papiru, 27, 5 x 42 cm
sign. l. d.: V. Meneghello-Dinčić

Galerija umjetnina, Split, inv. br. 147



239. Majka i kći
tuš, akvarel na papiru, 21 x 12 cm
Galerija umjetnina, Split, inv. br. 148

JEROLIM MIŠE (Split, 1893. – 1970.)



240. Strast, 1915.
ulje na platnu, 201 x 119 cm
sign. l. donji k.: Miše, 15
Galerija umjetnina Split



241. Molitva, 1916.
reprodukcija na naslovnici kataloga Proletni salon
Jerolim Miše. Kolektivna izložba od 15. 9. – 5.10. 1916.

MIRKO RAČKI (Novi Marof, 1879. – Split, 1982.)

242. Historija Mundi, 1900.
ulje na platnu, 45 x 35 cm
sign. d. donji k.: M. Rački 1900.
vl. Zlata Vodanović, Zagreb
243. Pred vratima smrti, 1904.
ulje na platnu
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br.



244. Pred vratima smrti, 1904.
ulje na platnu, 89 x 176 cm
sign. d. donji k.: Mi. Rač, Prag, 1904.
Moderna galerija, Zagreb, MG-937
245. Triptihon, 1904.



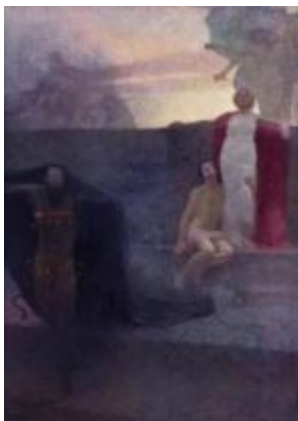
Religija
ulje na platnu, 61 x 70 cm
bez. sign.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-838



Život
ulje na platnu, 65 x 40 cm
bez. sign.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-837



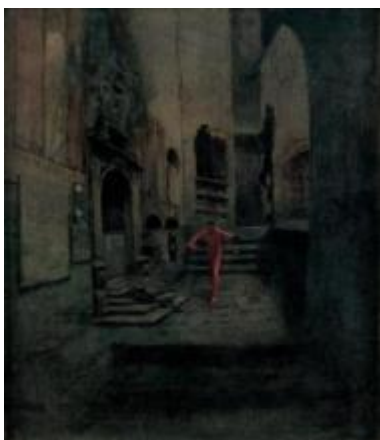
Država
ulje na platnu, 60 x 69 cm
bez. sign.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG - 839



246. Dobra i Zla žena (diptihon)
Galerija umjetnina, Split
a) Dobra žena (Pjesma)
ulje na platnu, 175 x 125,5 cm
sign. l. donji k.: Rački



b) Zla žena (Zbilja)
ulje na platnu, 175,5 x 125,5 cm
sign.d. donji k.:M. Rački 1900. – 1905.
Galerija umjetnina, Split, inv. br. GALUM - 0356



247. Vrag, 1907.
ulje na platnu, 80,5 x 70 cm
sign. d. donji k.: M. Rački

Galerija umjetnina, Split, inv. br. GALUM - 0358



248. Grad Dis, 1906.
ulje na platnu, 124 x 170 cm
sign. d. donji k.: M. Rački 106.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-833



249. Prijelaz preko Aheronta, 1907.
ulje na platnu, 140 x 231 cm
sign. d. donji k.: M. Rački
Moderna galerija, Zagreb, inv br. MG – 843



250. Francesca da Rimini (Minos), 1908.-1909.
ulje na platnu, 151 x 126 cm
sign. nema
Moderna galerija, Zagreb, MG-7093



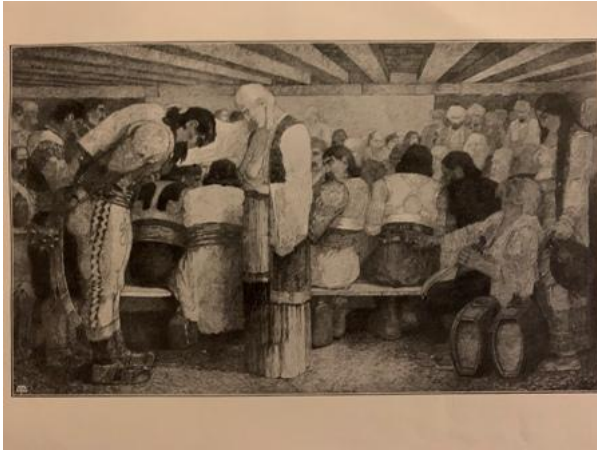
251. Paolo i Francesca, 1909
ulje na platnu, 69,5 x 59,5 cm
sign. d. donji k: M. Rački
Kolekcija Vugrinec



252. Nad grobom majke, 1909.
ulje na platnu, 70,5 x 80 cm
sign. d. donji k.: M. Rački
Kolekcija Vugrinec



253. Na Dančama, 1908.
ulje na platnu, 70 x 80 cm
sign. d. donji k.: M. Rački
vl. Obitelj Blivajs, Zagreb



254. Turci u Marka na Slavi, 1910. (prerađeno 1969.)
(reprodukcija iz kataloga *Nejunačkom vremenu uprkos*, 1910.)
ulje na platnu, 295 x 496 cm
sign. d. donji k.: M. Rački
Skupština grada Zagreba, Zagreb (izgubljeno)



255. Kraljević Marko i Mina od Kostura, 1910. (prerađeno 1970.)
(reprodukcija iz kataloga *Nejunačkom vremenu uprkos*, 1910.)
ulje na platnu, 295 x 363 cm
sign. d. donji k.: M. Rački
Skupština grada Zagreba, Zagreb (izgubljeno)



256. Kraljević Marko ukida svadbarinu, 1910.
ulje na platnu
izgubljeno



257. Kraljević Marko i Musa Kesedija, 1910.
(reprodukcija iz kataloga *Nejunačkom vremenu uprkos*, 1910.)
ulje na platnu
izgubljeno



258. Marko kaže na komu je carstvo, 1910.
(reprodukcija iz kataloga *Nejunačkom vremenu uprkos*, 1910.)
ulje na platnu
izgubljeno



259. U dolini kraljeva, 1911.
tuš, gvaš, 23,2 x 29,8 cm
sign.

Kabinet grafike HAZU



260. Rajska ruža, 1914.
ulje na platnu, 76 x 100 cm
sign. d. donji k.: M. Rački
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb



261. Prijelaz preko Stiksa
ulje na platnu, 75,5 x 100,5 cm
sign. d. donji k.: M. Rački
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb

Nastava starog, srednjeg i novog vijeka za Veliku čitaonicu Kraljevske sveučilišne biblioteke u Zagrebu, 1913.



a)

262. Nastava starog vijeka, 1913.
ulje na platnu, 245 x 334 cm
sign. d. donji k.: M. Rački
Hrvatski državni arhiv, Zagreb



- b)
263. Nastava srednjeg vijeka, 1912.
ulje na platnu, 256 x 332 cm
sign. d. donji k.: M. Rački
Hrvatski državni arhiv, Zagreb



- c)
264. Nastava novog vijeka, 1913.
ulje na platnu, 253 x 451 cm
sign. d. donji k.: M. Rački
Hrvatski državni arhiv, Zagreb



265. U dolini kraljeva, 1913.

ulje na platnu, 75,5 x 100,5 cm
sign. d. donji k.: M. Rački
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, inv. br. MSUn002



266. Sijači, 1916.
ugljen i tempera na papiru
sign.
Grafička zbirka, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb, inv. br. GZAH 380 rač 1



267. Mrtva djevojka, 1917.
tempera na papiru, 35,7 X 52,3 cm
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-2899

MIRKO RAČKI: ILUSTRACIJE

Ilustracije za Dante Alighieri, Božanstvena komedija, Pakao – 1. edicija, 1904. – 1910.
Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Galerija Uffizi, Firenza



268. Vučica bakropis

tuš i gvaš, 20 x 28 cm
sign. l. donji k.: Mirko Rački, 1904.
inv. br. 20968



269. Na rubu dubljeg pakla, pjevanje XI., stih 115./ Na parteriću XII.
sivi papir, tuš i bijela boja, 29 x 26 cm
bez sign.
inv. br. 2069

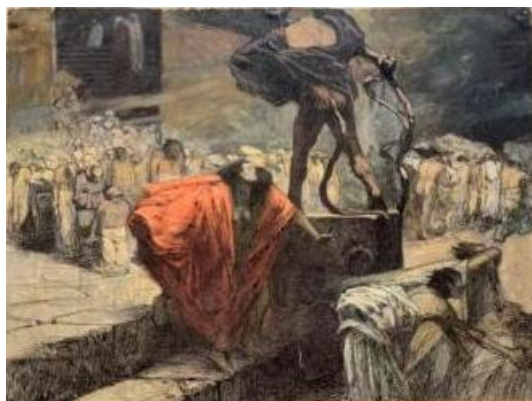


270. Haron premješta duše / Prijelaz preko Stiksa
tuš perom, 20 x 34 cm
bez. sign
inv. br. 20970



271. Haron

tuš perom, 31 x 26 cm
bez sign.
inv. br. 20971



272. Minos
tuš, gvaš, akvarel, 27 x 33
inv. br. 20972



273. Francesca
tuš na papiru, 27 x 27 cm
inv. br. 20973

274. IV. Pape satani / Pluto
tuš i gvaš, 18 x 26 cm
inv. br. 20974



275. Škrtice i rasipnici

bakropis, 30 x 40 cm
inv. br. 20795



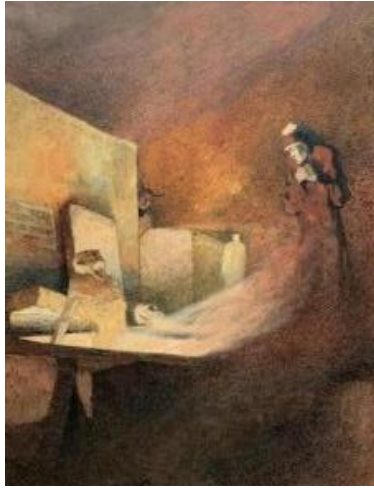
276. Dis
tuš, akvarel na papiru, 24 x 32 cm
inv. br. 20796



277. Dis II. (Pred kapijom grada Disa)
tuš gvaš akvarel na papiru, 27 x 24 cm
inv. br. 20797



278. Dis
tuš, gvaš na papiru, 33 x 27 cm
inv. br. 20978



279. Farinata i otac Guida Cavalcante
tuš, akvarel na papiru, 31 x 24 cm
inv. br. 20979



280. Ubojice / Rijeka vrijuće krvi
tuš, kolorirani na papiru, 19 x 33 cm
inv. br. 20980



281. Šuma samoubojica (Šuma?)
tuš na plavom papiru, 31 x 24 cm
sign. l. donji k.: Mi RAČ 905
inv. br. 20982

282. Ognjena kiša
tuš, gvaš, akvarel na papiru, 26 x 25 cm
inv. br. 20983



283. Grijeh, Tais
tuš, gvaš na papiru, 25 x 29 cm
inv. br. 0984



284. Simoneta
tuš, akvarel, gvaš na papiru, 28 x 21
inv. br. 20985



285. Ljubovci (Griffolino iz Areza i Capocchio iz Firenze)
tuš, gvaš na papiru, 33 x 26 cm
inv. br. 20986.



286. Čistilište
tuš, gvaš, akvarel na papiru, 27 x 33 cm
inv. br. 20987



287. Kraljevi
tuš, gvaš, akvarel na papiru, 27 x 33 cm
sign. d.donji k.: MR
inv. br. 20988



288. Slijepci, 1906.
bakropis
Galerija umjetnina Split, inv. br. GALUM-0362

289. Vragovi (Grad Dis)
bakropis 18,6 x 22,7 (23 x 35,7) cm
Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne biblioteke, inv. br. GZGH 297rač1

290. Ženski idol

bakropis 26,8 x 22,7 (34,9 x 35,8) cm

Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne biblioteke, inv. br. GZGH 289rač2

291. Griješnici

bakropis, 17,6 x 20,9 (22,8 x 36,29

Grafička zbirka Nacionalne i sveučilišne biblioteke, inv. br. GZGH 299rač3

2. edicija ilustracija Mirka Račkoga za Božanstvenu komediju, 1911. (53 crteža i akvarela)

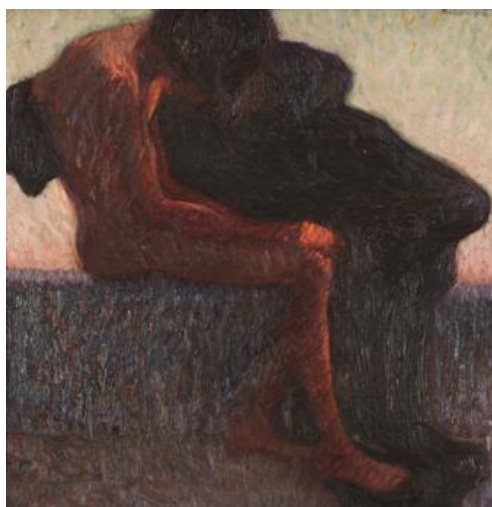
30 s temom iz *Pakla* (objavljeno u: Dante Aleighieri, Božanstvena komedija, Pakao, preveo i protumačio: dr. Iso Kršnjavi, Zagreb, Nakladom Grafičkoga, umjetničkog i nakladnog zavoda „Jugoslavija“, 1919.)

17 s temama iz *Čistilišta* (neobjavljeno)

6 s temama iz *Raja* (neobjavljeno)

Crteži Druge serije za *Čistilište* i *Raj* nalaze se u fondusu Kabineta grafike HAZU te nisu objavljeni. Za izdanje cijele *Božanstvene komedije* u nakladi Tipografije iz 1937. godine Rački je načinio nove crteže za *Čistilište* i *Raj*, a za *Pakao* je tek neke zamijenio novima.

MARKO RAŠICA (Ljubljana, 1912. – Zagreb, 1992.)



292. Melankolija, 1906.

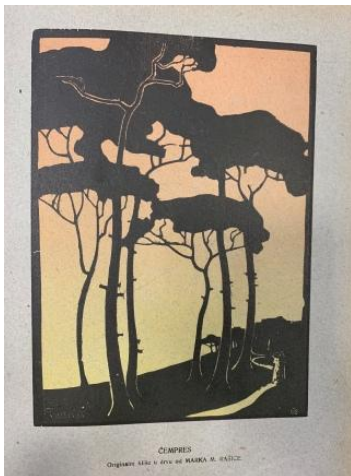
ulje na kartonu, 34,6 x 34,3 cm

sign. d. gornji k.: Rasica 906

Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG 6807



293. Čempresi, 1905.
ulje na platnu, 112 x 76 cm
sign. nema
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG 6808



294. Čempres, 1902.
reprodukcija u Hrvatska smotra, 1909.



295. Iluzija nade, 1907.
reprodukcija u Hrvatska smotra, 1909. (posebni prilog)

NASTA ROJC (Bjelovar, 1883. – Zagreb, 1964.)



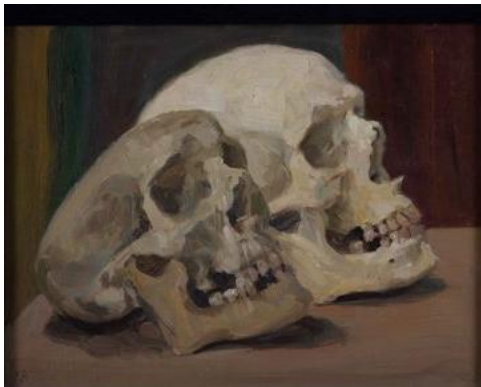
296. Putnik, 1911.
ulje na platnu, 83,3 x 98,9 cm
sign. l. donji k.: Nasta Rojc 1911.
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-0545



297. Moj anđeo smrti, 1912.
bakropis, 12 x 19,8 cm
Grad Zagreb, Zbirka hrvatskih slikarica rođenih u 19. stoljeću, inv. br. 109



298. Autoportret u zagrljaju smrti, oko 1912.
bakropis, 20,1 x 19,8 cm
Grad Zagreb, Zbirka hrvatskih slikarica rođenih u 19. stoljeću, inv. br. 109



299. Adam i Eva, 1911.
ulje na platnu, 30 x 40 cm
Grad Zagreb, Zbirka hrvatskih slikarica rođenih u 19. stoljeću, inv. br. 100



300. Pećine (Sušak), 1915.
ulje na platnu: 71 x 82,5 cm
sign. i donji k: N. Rojc 1915.
Kolekcija Vugrinec

BRANKO ŠENOVA (Zagreb, 1879. – 1939.)



301. Sumračje, 1900.
reprodukcija



302. Na Kvarneru, reprodukcija u *Vienac*, 34 (1902.), str. 825.

EMANUEL VIDOVIĆ (Split, 1870. – 1953.)



303. L'ora che volge il desio (Dante), 1895.
(reprodukcija u katalogu izložbe *Lade* u Sofiji, 1906., Arhiv za likovne umjetnosti,
HAZU)



304. Motiv iz lagune, oko 1896.
ulje na platnu, 80 x 46 cm
bez sign.
Muzej grada Splita, Galerija Emanuela Vidovića, inv. br. 4180



305. Ave Maria, 1898.
ulje na platnu, 45 x 79,5 cm
sign. d. donji k.: Emanuel Vidović
vl. Dragutin Kamenski



306. Venecija (Iz lagune), 1899.
ulje na platnu, 32,5 x 56,5 cm
sign. l. donji k.: E. Vidović
Kolekcija Vugrinec



307. Seljačke kuće kraj Venecije, oko 1899.
ulje na platnu
sign. l. donji k.: E. Vidović
vl. akademik Ivo Čikeš



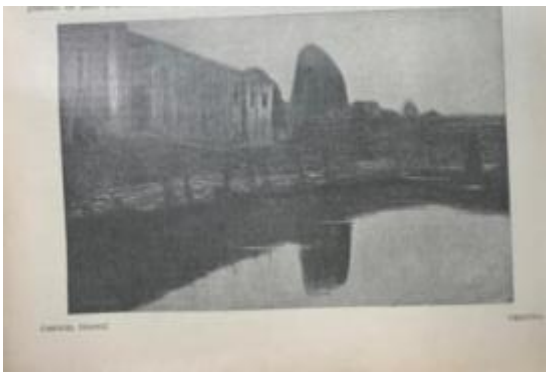
308. Mali svijet diptih, 1904.
ulje na platnu, 92, 2 x 130 cm; 75,2 x 104,7 cm
sign. lijevi dio diptiha bez sign.; desni dio diptiha: d. donji k.: E. Vidović
vl. Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-6846



309. Chioggia, oko 1906.
ulje na platnu, 55 x 96 cm
sign. l. donji k.: E. Vidović
Kolekcija Vugrinec



310. Pax
reprodukcija u: Hrvatska smotra, 1908., str 3.



311. Tristitia,
reprodukcija u. Hrvatska smotra, 1908., 57.



312. Tišina, reprodukcija u: *Hrvatska smotra*, 4 (1908.), 151.



313. Ribarska kuća, 1905. – 1906.
ulje na platnu
sign. d. donji k.: E. vidović
privatno vlasništvo, Zagreb



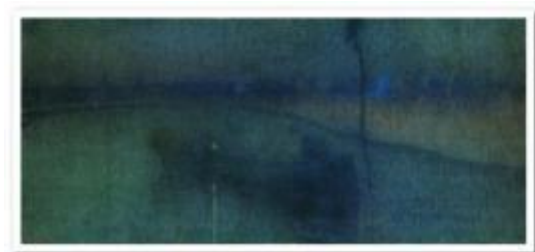
314. Angelus, 1906./1907.
ulje na platnu, 93,5 x 138,5 cm
sign. d. donji k.: E. Vidović
Moderna galerija, Zagreb



315. Stara crkva u Chioggi, 1907.-1908.
ulje na platnu, 86,5 x 97,5 cm
sign. d. donji k.: E. Vidović
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-6734



316. Emanuel Vidović
Fantom / Melankolija, 1908.
ulje na platnu, 104 x 96,5 cm
sign. d. donji k.: E. Vidović
Galerija umjetnina, Split, inv. br. 178



317. Povratak ribara, 1908.
ulje na platnu, 70 x 156 cm
sign. l. donji k.: E. Vidović
Mestni muzej Ljubljana



318. Pri svanutku, oko 1909.
ulje na platnu, 76 x 140,7
sign.
Narodna galerija Slovenije, Ljubljana, inv br NG S 2779



319. Luka u suton, oko 1908.
ulje na platnu, 85 x 125 cm
sign. l. donji k. E Vidović
Narodni muzej Beograd, inv. br. 457



320. Seljačke kuće kraj Venecije
ulje na platnu, 50 x 80 cm
sign. l. donji k.: E. Vidović
Zbirka Marijana Hanžekovića, Zagreb



321. Luka u magli

ulje na platnu, 45 x 80 cm
sign. l.d.k. E. Vidović
Muzej likovnih umjetnosti, Osijek



322. Predvečerje oko 1908 /1909.
ulje na platnu, 49,2 x 94,5 cm
sign. d. donji k.: E. Vidović
vl. Dražen Colnago, Split



323. Iz lagune, oko 1909.
ulje na platnu, 63 x 95 cm
sign. d. donji k.: E. vidović
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-6715



324. Barke, oko 1910.
ulje na platnu, 35 x 56 cm
sign. l. donji k.: E Vidović

Kolekcija Vugrinec



325. Venecija, oko 1910.
ulje na platnu, 70 x 111,5 cm
sign. l. donji k.: E. Vidović
privatno vlasništvo



326. Chioggia, oko 1912.
ulje na platnu, 65 x 120 cm
sign l. donji k.: E. Vidović
vl. akademik Ivo Čikeš



327. Venecija – Canal Grande, oko 1912.
ulje na platnu, 53 x 63 cm
bez sign.
vl. akademik Ivo Čikeš



328. Sfinga, 1914.-1919.
ulje na platnu, 71,5 x 140 cm
sign. l. dolje: E. Vidović
Galerija umjetnina, Split



329. Večernja Chioggia, 1914.-1918.
ulje na platnu, 125,5 x 68,6
bez sign.
vl. akademik Ivo Čikeš



330. Stara crkva u Chioggi, oko 1915.
ulje na platnu, 87 x 137 cm
sign. l. donji k.: E. Vidović
Kolekcija Kallay, Zagreb



331. K mrtvom gradu, 1919.
ulje na platnu, 100,5 x 137 cm
sign. l. donji k.: E. Vidović
Moderna galerija, Zagreb, inv. br. MG-579

IVAN TIŠOV (Viškovci, 1970. – Zagreb, 1928.)



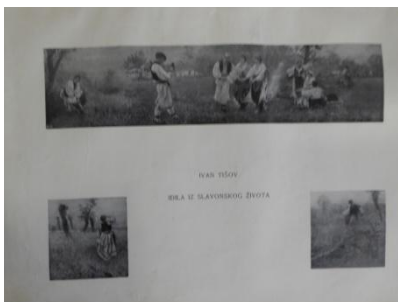
332. Muzika, 1893.
ulje na platnu, 107,5 x 102,5 cm
sign. nema
Kolekcija Vugrinec



333. Faun i nimfa, 1892.
fotografska dokumentacija Institut za povijest umjetnosti, Zagreb



334. Ples Salome, 1902
fotografska dokumentacija Institut za povijest umjetnosti, Zagreb



335. Idila iz slavonskog života, reprodukcija u: *Život* 3(1901), str. 34.



336. Gajdaš s Posavine, 1902.
ulje na platnu, 57 x 77,5
sign. d. donji k.: I Tišov
Zbirka Marijana Hanžekovića, Zagreb



337. Turkinjica, reprodukcija u: *Vienac*, 1903, str. 759



338. Idila, 1910.
(reprodukcija u katalogu *Nejunačkom vremenu uprkos*, 1910.)



339. Scientiae naturales / Scientiae Scholasticae 1913., Kraljevska sveučilišna biblioteka, Zagreb (Državni arhiv, Zagreb)



340. Artes liberales, 1914., Kraljevska sveučilišna biblioteka, Zagreb (Državni arhiv, Zagreb)



341. Satiri, 1916.
fotografska dokumentacija Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

342. *Knjiga gostiju* dvorca Gornje Oroslavlje baruna Ljudevita Vranyczanyja, 1898. – 1910., privatno vlasništvo, Zagreb



Tomislav Krizman, 1900.



Tomislav Krizman, 1900.



Tomislav Krizman, 1900.



Oskar Artur Alexander, 1898.



Nikola Mašić, 1901.



Robert Auer, 1898.



Robert Frangeš – Mihanović, 1898.



Oton Iveković, 1898.



Bela Čikoš Sesija, 1898.

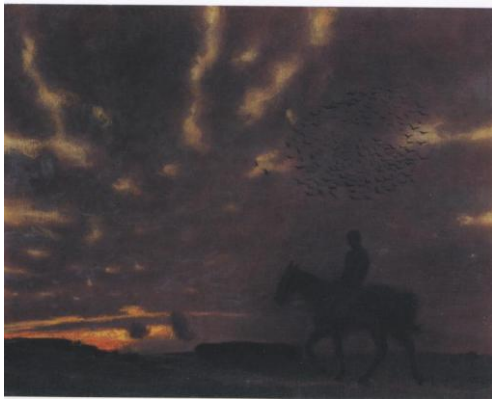


Vlaho Bukovac, 1898.



Ivan Meštrović, 1910.

PRILOG 2.



1. Franz von Stuck, Jesenje večje, 1893., Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
(reprodukcija iz: *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1910.*, str. 47.)



2. Mato Celestin Medović, Zaruke kralja Zvonimira, 1907., Hrvatski institut za povijest, Zagreb



3. Ivan Tišov, U slavu Lisinkog, fototeka Instituta za povijest umjetnosti, Zagreb



4. Vlaho Bukovac, Poluakt, 1896., ulje na platnu, nepoznata ubikacija
Fotografija iz obiteljskog arhiva



5. Hrvatski salon, 1898., fotografija postava izložbe, razglednica Arhiv za likovne umjetnosti HAZU



6. Hrvatski salon, 1898., fotografija postava izložbe, razglednica Arhiv za likovne umjetnosti HAZU



7. Fotografija, Kuća Bukovac, Cavtat (natpis na poleđini: *Vlaho Bukovac Slatki snovi ženski ogrnuti velom poluakt. Ulje platno sign. Zagreb 1897. Duplikat ima smeđu (dalje nerazumljivo) br. 2.*)



8. Interijer Bukovčeva atelijera u Zagrebu, kuća Bukovac, Cavtat

9. Hrvatski salon, 1898., fotografija postava izložbe, razglednica Arhiv za likovne umjetnosti HAZU



10. Vlaho Bukovac, Pet ćutila, 1898. (ubikacija nepoznata) reprodukcija iz Arhiva za likovne umjetnosti HAZU



11. Hans Makart, Fünf Sinne, Belvedere, Beč

(reprodukcija iz Hans Makart, Painter of the Senses, Belvedere, Beč, str. 81)



12. Portret Serene Lederer, 1899. (reprodukcija: Österreichische bibliothek, Bildarchiv)



13. Georges Rochegrosse, *Vitez cvijeća*, 1894. Musée d'Orsay, Pariz



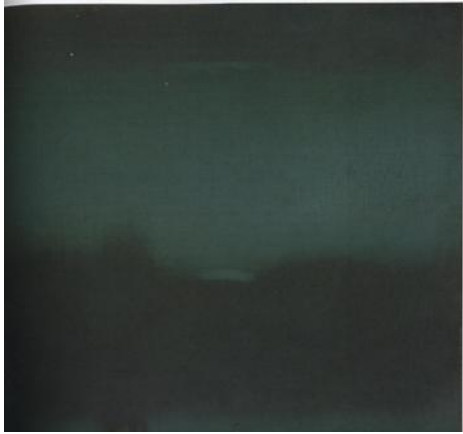
14. Bela Čikoš Sesija, Fotografija modela za sliku *Salome*, Zbirka Čikoš, Strossmayerova galerija starih majstora HAZU, Zagreb



15. Wilhelm Bernatzik, *Pond*, oko 1900., Belvedere, Beč



16. Karl Moll, *Sumrak*. 1900., Galerija Belvedere, Beč



17. James Abbott Mc Neill Whistler, *Nokturno: Sivo i Srebrno*, 1873.-75, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection
(Van Gogh to Kandinsky. *Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1910*, str. 108.)



18. Karl Mediz, *Einsamkeit*, 1902. – 1903., Galerija Belvedere, Beč
(<https://digital.belvedere.at/>)



19. Frederic Leighton, *Pavonia*, 1858. – 1859., Engleska, privatno vlasništvo
(reprodukcija iz *The cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860. – 1900.*, 2011., str. 11)



20. Maurice Denis, *Les Muses*, 1893., Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris



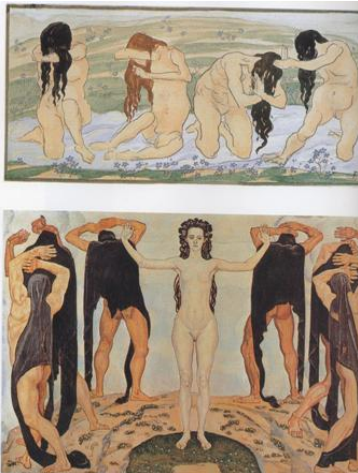
21. Fernand Khnopff, *Lac d'Amour*, 1904., The Hearn Family Trust
(reprodukcija iz: *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1910.*, str. 47.)



22. Monet, *Palazzo Contarini*, 1908., Nahmad Collection, Švicarska
(reprodukcija iz: *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1910.*, str. 113.)



23. Giovanni Segantini, La Punizione della Lussuria, 1891. Walker Art Gallery Liverpool



24. Ferdinand Hodler, Studija Dana, 1898. – 1899., Kunstmuseum Bern/ Istina II, 1903., Kunsthaus Zürich, Zürich



25. Fernand Khnopff, Mirna voda, 1894., Belvedere, Beč (<https://digital.belvedere.at/>)

9. ŽIVOTOPIS AUTORICE I POPIS JAVNO OBJAVLJENIH RADOVA

9.1 Životopis

Petra Vugrinec (r. Senjanović, Zagreb, 1974.) diplomirala je na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu povijest umjetnosti i komparativnu književnost 2000. godine. Od 2001. godine zaposlena je u Galeriji Klovićevi dvori najprije na radnom mjestu suradnika za odnose s javnošću (2001. – 2008.) te na mjestu kustosa (2008. – 2013.) i višeg kustosa (2013. – 2019.). Od 2016. godine voditeljica je Stručne službe i programa Galerije Klovićevi dvori i zamjenica ravnatelja. Ostvarila je niz izložaba specijaliziravši se za područje slikarstva hrvatske moderne.

Poslijediplomski doktorski studij povijesti umjetnosti upisala je akademske godine 2010./11. na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Vezano uz istraživanje teme simbolizma, uključena je u rad istraživačke mreže europskog simbolizma u Parizu (Musée d'Orsay, znanstveni simpozij: *Redéfinir le Symbolisme Européen*, 2012.) i u Edinburghu (Scottish National Gallery, znanstveni simpozij: *Symbolist Landscape in Europe 1880 – 1910.*, 2012.), te je poduzela brojna studijska putovanja po najznačajnijim europskim muzejima i galerijama u kojima su postavljena djela slikara simbolizma. Studijske istraživačke boravke realizirala je u Rimu (Papinski hrvatski zavod sv. Jeronima, Vatikanski muzeji), Firenzi (Galerija Uffizi) i Beču (Galerija Belvedere).

Dobitnica je Povelje Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske za rad na izložbi *Izazov moderne. Zagreb – Beč oko 1900.* (Zagreb, 2017., Beč 2017. -2018.)

9.2 Popis radova i aktivnog sudjelovanja na znanstvenim i stručnim skupovima

Knjige

1. Petra Vugrinec, »Vodič kroz djela Joze Kljakovića u Zagrebu«, Zagreb: Centar za likovni odgoj Grada Zagreba, Memorijalna zbirka joze Kljakovića, 2014.
2. Petra Vugrinec, »Bilješka o autoru«, u: Jozo Kljaković, *U suvremenom kaosu*, Matica hrvatska, Zagreb. 2012., str. 301 – 304.

Rad u časopisu – izvorni znanstveni rad

1. Petra Vugrinec, »Slikari u atelijeru. Međusobno portretiranje Vlahe Bukovaca i Bele Ciskosa Sesije i umjetnička djela nastala u njihovim prvim zagrebačkim atelijerima«, u: *Peristil* Zbornik radova za povijest umjetnosti, 58, 2015., str. 121–134. (izvorni znanstveni rad)

Katalozi izložaba

Petra Vugrinec, »Bela Csikos Sesia«, u: *Arte e Magia. Il fascino dell'Esoterismo in Europa*, katalog izložbe (Rovigo, Palazzo Roverella, 29. rujna 2018. – 27. veljače 2019.), (ur.) Francesco Parisi, Silvana Editoriale, 2018., str. 309. – 310.

Petra Vugrinec, »U potrazi za izgubljenim Bukovcem«, u: *Vlaho Bukovac – pariško razdoblje 1877-1893.*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 18. siječnja – 11. ožujka 2018.), (ur.) Petra Vugrinec i Lucija Vuković, str. 7 – 16.

Petra Vugrinec, »The Croatian Salon and the Vienna Secession Painting in Zagreb and Vienna around 1900«, u: *Challenge of Modernism: Vienna and Zagreb around 1900.*, katalog izložbe (Belvedere, Beč, 20. listopada 2017. – 18. veljače 2018.), (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, str. 18 – 90.

Petra Vugrinec, »Der Kroatische Salon und die Wiener Secesion Malerei in Zagreb und Wien um 1900.«, u: *Herausforderung Moderne: Wien und Zagreb um 1900.*, katalog izložbe (Belvedere, Beč, 20. listopada 2017. – 18. veljače 2018.), (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, str. 18 – 90.

Petra Vugrinec, »Hrvatski salon i bečka Secesija, u: Izazov moderne. Zagreb – Beč oko 1900.«, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 9. veljače – 7. svibnja 2017.), (ur.) Irena Kraševac, Petra Vugrinec, str. 57 – 123.

Petra Vugrinec, »Obitelj Vranyczany – mecene i kolekcionari hrvatske moderne umjetnosti«, u: *Veličanstveni Vranyczanyjevi*, katalog izložbe (Muzej za umjetnost i obrt, 14. svibnja do 21. kolovoza 2016.), (ur.) Marina Bagarić, str. 174 – 204.

Petra Vugrinec, »Menci Clement Crnčić, 1865.-1930.«, u: Menci Clement Crnčić (1865.-1930.). Retrospektiva, katalog izložbe Galerija Klovićevi dvori, 16. veljače – 8. svibnja 2016., str. 7–40. (autorica izložbe: Petra Vugrinec)

Petra Vugrinec, »Menci Clement Crnčić«, u: *Menci Clement Crnčić (1865.-1930.). Retrospektiva*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 16. veljače – 8. svibnja 2016.), (ur.) Petra Vugrinec, str. 7.–45.

Petra Vugrinec, »Antički motivi u slikarstvu hrvatske moderne«, u: *Alegorija i Arkadija. Antički motivi u umjetnosti hrvatske moderne*, katalog izložbe, (Galerija Klovićevi dvori, 26. rujna – 8. prosinca 2013.), (ur.) Petra Vugrinec, str. 17 – 35.

Petra Senjanović, »Krajolici Hrvatske moderne iz Zbirke Hanžeković« u: *Krajolici Hrvatske moderne iz Zbirke Hanžeković*, katalog izložbe (Pučko otvoreno učilište, Rovinj, 2.listopad – 2. studeni 2012.), str. 3. – 8.

Petra Senjanović, »Idealni realizam mediteranskog korpusa«, u: Jozo Kljaković, katalog izložbe (Dom Zvonimir, Solin, 1. – 19. kolovoza 2012.)

Petra Senjanović, »Robert Auer – život i djelo«, u: *Robert Auer – retrospektiva*, katalog izložbe, (Galerija Klovićevi dvori, 21. rujna do studenoga 2010.), (ur.) Irena Kraševac, Petra Senjanović, str. 21.– 51.

Petra Senjanović, »Jozo Kljaković – život i djelo«, u: *Jozo Kljaković – retrospektiva*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 26. studenoga 2009. – 24. siječnja 2010.), (ur.) Petra Senjanović, str. 9. – 43.

Petra Senjanović, »Robert Auer, u: Zagreb – München. Hrvatsko slikarstvo i Akademija likovnih umjetnosti u Münchenu«, katalog izložbe (Umjetnički paviljon, Zagreb, 21.listopada– 6.prosinca 2009.), (ur.) Petar Prelog, Irena Kraševac, str. 28 – 29

Petra Senjanović, »Beskrajna slika Dine Trtovca – Boje s onu stranu kapaka«, u: *Dino Trtovac. Slikanje na dah ili s onu stranu kapaka*, katalog izložbe (Galerija Klovićevi dvori, 5. svibnja – 1. lipnja 2007.), ur. (Petra Senjanović)

Sudjelovanje na skupovima

2018.

Znanstveni skup: *Egypt And Austria XII*, Hrvatski institut za povijest, 18. - 22. rujna 2018.
tema izlaganja: *Egyptian Motifs in the Painting of Croatian Modernism*

2013.

Sto godina Palače Lubyanski, Hrvatski državni arhiv, 10.10.2013.
tema izlaganja: *Slikarski opus Kraljevske nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu*

Dan sjećanja na Vera Kružić Uchytel

Muzej za umjetnost i obrt, 24. travnja 2013.

tema izlaganja: *Doprinos Vere Kružić Uchytel poznavanju slikarstva hrvatske moderne*

2012.

Znanstveni skup: *Iso Kršnjavi – veliki utemeljitelj*, Hrvatski institut za povijest, Zagreb 21.– 23.11.2012.

tema izlaganja: *Iso Kršnjavi – temelji za razvoj hrvatskog simbolizma*