

Secesija u Hrvatskoj - društveno politički okvir

Vujčić, Ante

Undergraduate thesis / Završni rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:026866>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-17**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest



Ante Vujčić

Secesija u Hrvatskoj - društveno politički okvir

Završni rad

Zadar, 2021.

Sveučilište u Zadru
Odjel za povijest
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti (jednopedmetni)

Secesija u Hrvatskoj - društveno politički okvir

Završni rad

Student/ica:

Ante Vujčić

Mentor/ica:

Izv. prof. dr. sc. Ante Bralić

Zadar, 2021.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ante Vujčić**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Secesija u Hrvatskoj - društveno politički okvir** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 14. rujna 2021.

SADRŽAJ:

1. UVOD	5
2. SECESIJA	6
3. VAŽNOST UMJETNOSTI ZA HRVATSKU POLITIKU I MISAO NA PRIJELAZU STOLJEĆA	8
4. PRED HRVATSKU SECESIJU	10
5. SECESIJA U HRVATSKOJ	14
5.1. ARHITEKTURA	22
5.1.1. NACIONALNI STIL	24
5.1.1.1 KRALJEVSKA SVEUČILIŠNA KNJIŽNICA	26
5.1.1.2. CRKVA SV. BLAŽA U ZAGREBU	28
5.1.2. KULTURA STANOVANJA	29
5.1.3. KAVANSKA KULTURA	32
5.2. KNJIŽEVNOST	33
6. ZAKLJUČAK	36
7. LITERATURA	38
8. SAŽETAK	39
9. SUMMARY	40

1. UVOD

Umjetnost s prijelaza 19. st. na 20. st. obilježena je secesijskim umjetničkim pravcem i pokretom. Cilj ovog rada je opisati umjetničko razdoblje u društveno-političkom kontekstu. Za razdoblje pokriveno ovim radom se može reći da je bilo turbulentno, jer modernizacijski procesi su dosegli veliku brzinu što je rezultiralo društvenim promjenama. Naime, secesija je kao umjetnički pravac ostvarila iznimne rezultate, te je upravo secesija ostavila neizbrisiv trag u umjetnosti i postavila kamen temeljac za najveći dio umjetnosti koji će uslijediti.

Prvo poglavlje ovog rada fokusirano je na općeniti razvoj secesije u Europi. Bit će predstavljeni umjetnički pravci koji su prethodili i koji su imali utjecaja na secesiju. Nadalje, razjasniti će se i karakteristike secesije i problem raščlambe imena, jer iako se na prostoru koje je obuhvaćala Austro-Ugarska Monarhija naziva secesijom, ovaj umjetnički pravac *fin de siècle* se pojavljuje i pod drugim imenima na području Europe od kojih svaki ima svoje karakteristike.

Svrha drugog poglavlja jest predstavljanje utjecaja važnosti koju je umjetnost imala u hrvatskoj politici, ali i u formiranju hrvatske misli na prijelazu stoljeća. Biti će prikazano kako su se kroz književnu djelatnost kalili mladi i kako su oni prenijeli svoje traženje slobode u umjetnosti na politiku, te kako se stvorio duh kritike.

Posljednja dva poglavlja ovog rada bave se stanjem pred secesijom i secesijom u Hrvatskoj. Na početku prethodnog poglavlja prikazati će se stanje koje je bilo pred samu pojavu secesije. Na dalje opisati će se veza između nacionalnog identiteta i umjetnosti, te postavljanje temelja za početak modernih tendencija. Predstaviti će se i opisati različite zavrzame i afere s političkim konotacijama koje su obilježile ovo razdoblje u Hrvatskoj umjetnosti. Nadalje u drugom dijelu ovog poglavlja predstaviti će se secesijska arhitektura. Opisati će se pokušaj razvoja vlastitog hrvatskog nacionalnog stila koji se pokušao ostvariti upravo kroz arhitekturu, te problemi s kojima se susretalo. Što se tiče samog nacionalnog stila, on će se detaljnije predstaviti na dvama najboljim i najuspješnijim primjerima s kojim se pokušalo ostvariti hrvatski nacionalni stil. Također biti će opisane i društvene promjene, ponajprije promjene u kulturi stanovanja uslijed modernizacije koja se odvila u ovom razdoblju. Kraj poglavlja ostavljen je za predstavljanje razvoja hrvatske moderne književnosti i njenih najznačajnijih autora i djela.

2. SECESIJA

Secesija je umjetnički pravac nastao krajem 19. st. u Europi, točnije u Parizu 1890., a potom dvije godine poslije i u Münchenu. No, za ovaj rad je najbitnija bečka odnosno austrijska secesija nastala tek 1897. godine. Ovaj umjetnički pravac je poprimio utjecaje iz svojih prethodnika tj. historicizma, ali i iz japanske umjetnosti. Iako je reakcija secesijskih umjetnika na historicizam bila negativna, ne smije se zanemariti utjecaj istog. Utjecaj historicizma se može podijeliti na dvije razine; neformalnu i formalnu. Prvoj, neformalnoj razini, pripada utjecaj neogotike, dok drugoj, formalnoj razini, pripadaju utjecaji neorococoa i neobaroka. Važnost neogotičkog utjecaja ne pronalazi se u transferu stila već u činjenici da je pokret gotičkog preporoda utjecao na stvaranje secesijskog pokreta. Neorococo koji je najvidljiviji bio u Francuskoj, podario je, točnije *Art Nouveau* je preuzeo asimetričnost i prostornu unificiranost. Ono što je neorococo bio za Francusku to je neobarok bio za Njemačku tj. *Jugendstil* koji je preuzeo odnos svjetla i sjene u arhitekturi.¹

Ono što izdvaja ovaj umjetnički pravac od većine jest šarolikost i mnogoznačnost samog pojma „secesija“. Iz lingvističkog kuta, secesija označava odcjepljenje, rascjep, razdruženje jer secesija i jest upravo to, razdruženje od starog umjetničkog akademizma. No, treba napomenuti da se pod pojmom secesija ne mogu ubrajati druge, slične forme ovog eklektičnog i kompleksnog umjetničkog pravca koje su se pojavljivale diljem Europe. Tako je primjerice u Francuskoj, koja se smatra domovinom ovog umjetničkog pravca bio poznat pod nazivom *Art Nouveau* dok je u Njemačkoj bio poznat pod nazivom *Jugendstil*. Uz različite nazive, daljnja posebnost su i različite forme koje se mogu podijeliti na sljedeće četiri: apstraktna i strukturalno-simbolička forma, floralno-organska forma, linearno dvodimenzionalna i literarno-simbolička forma, te naposljetku konstruktivno-geometrijska forma. Prve tri spomenute forme su pretežno zastupljene u *Art Nouveau* tj. zapadnoeuropskoj varijanti, dok je konstruktivno-geometrijska forma pretežno zastupljena u *Jugendstil*u i Secesiji tj. srednjoeuropskoj varijanti. Glavni dekorativni motiv konstruktivno-geometrijske forme jest kvadrat za razliku od valovitih linija *Art Nouveaua*. Postavljanjem formalnih granica koje bi određivale pripadnike ovog cjelokupnog umjetničkog pravca, srednjoeuropska varijanta ne bi pripadala istoj skupini kojoj pripada zapadnoeuropska. Takvo viđenje bi bilo u potpunosti pogrešno, jer srednjoeuropska varijanta utjelovljuje istu osnovnu ideju kao i zapadnoeuropska, a to je želja za stvaranjem nove umjetnosti.²

¹ S. Tschudi Madsen, 1967., 60 - 68

² S. Tschudi Madsen, 1967., 15 - 21; V. Maleković, 2004., 9

Iako je secesija obuhvatila sve grane umjetnosti, ona se ponajviše povezuje s arhitekturom, te će u narednom paragrafu biti opisana upravo secesijska arhitektura. Prvi primjer arhitekture, u ovom slučaju *Art Nouveau* arhitektura, svoju premijeru je imala u Bruxellesu i zbog toga se može tvrditi da joj je Belgija rodna gruda. Jedna od glavnih značajki, odnosno kvaliteta *Art Nouveau* arhitekture jest vještina i sposobnost stavljanja teorije strukture objekata u praksu i izlaganje građevinskih elementa zgrade, prvenstveno čelika, tako da ono bude vidljivo i često u ulozi dekorativnog elementa fasade. Ornamentacija je služila simboliziranju i naglašavanju ovog strukturalnog pristupa te se može nazvati i arhitektonskim simbolom strukture. Staklo je u skladu s čelikom korišteno i prije pojave *Art Nouveau*, ali se od 90-ih godina 19. st. razvilo u zasebni arhitektonski medij ekspresije. Tako je element staklenog zida, kao i kombinacije stakla s drugim materijalima, uživalo u preporodu odnosno u bogatom i nezavisnom razvoju.

Sljedeća odlika *Art Nouveau* arhitekture je njena sklonost asimetriji, bilo to u distribuciji građevinskih materijala ili u manjim detaljima poput pozicioniranja vrata i prozora. Također, jedna od važnijih odlika jest osjećaj prostora. Naime, prisutan je odnos između prizemlja zgrade s višim katovima jer su arhitekti često naglašavali dojam rasta zgrade, a takve tendencije su također prisutne i u kiparstvu. Dakako, ne smije se zaboraviti spomenuti i same fasade zgrada. Fasade su arhitekti tretirali poput dekorativne cjeline, što se najbolje primjećuje na primjerima tzv. majolik zgrada čije su fasade bile prekrivene keramičkim pločicama.

Ova arhitektura nije bila samo konvencionalna arhitektura s raznim mnogobrojnim ornamentima načičkanim na fasadi, ona je bila nešto više. Generalno govoreći, ona predstavlja dihotomiju koja se reflektirala stilistički, geografski i kronološki. Ona je izrazito plastična s apstraktnim simbolima i takav tip je bio raširen u Francuskoj i Belgiji. Drugi tip, koji je oštiji, pravocrtniji, dvodimenzionalni koncept bez interesa za valovitim linijama već s preferencom u geometrijskoj ornamentaciji se pojavio u drugoj fazi u Austriji i Njemačkoj. Upravo zbog prethodno navedene razlike u odnosu na klasični i tipični *Art Nouveau*, drugi tip nam daje dojam nepripadnosti ovom raznovrsnom umjetničkom pravcu, ali u biti započinje kontrapokret odnosno drugu fazu koja je prisutna u srednjoeuropskom kulturnom krugu.³

Ovaj umjetnički pravac ili bolje rečeno *Art Nouveau*, doživio je brz gubitak popularnosti. Naime, popularnost koju je uživao u Parizu 1900. je isparila u naredne dvije godine, što je bilo vidljivo na Torinskoj izložbi 1902. gdje je bilo očito da je vrhunac prošao. Umjetnici su počeli nagnjati ka jednostavnosti i praktičnosti te su smanjili naglasak na

³ S. Tschudi Madsen, 1967., 101 - 107

dekoraciju. *Art Nouveau* je već 1908. nestao iz misli francuskih umjetnika. Slična situacija bila je i u Njemačkoj s *Jugendstilom* nakon Torinske izložbe. Za razliku od njih, u Austro-Ugarskoj Monarhiji je zbog kasnijeg razvoja secesija uživala popularnost koja je kompletno izgubljena u vihoru Prvog svjetskog rata.

Naposljetku, treba spomenuti i neke od glavnih razloga neuspjeha ovog umjetničkog pravca. Jedan od većih jest nedostatak rješenja za problema povezivanja odnosa strojne proizvodnje s estetskim normama jer postojeće teorije su se temeljile na individualnosti i osobnom pristupu umjetnik što je bio uobičajeni pristup za društvo devetnaestog stoljeća. Umjetnici nisu bili dorasli dizajniranju svakodnevnih predmeta kao ni samom planiranju kako prenijeti dizajn i pripremiti ga za strojnu odnosno masovnu proizvodnju. Ovaj stil nikad nije postao stil za mase jer je bio i ostao umjetnički stil. Što se arhitekture tiče, dizajn i odnos eksterijera s interijerom bio je veoma zahtjevan, shodno s time skup. Zbog toga nije mogla riješiti socijalne probleme što su pogađali gradove koji su imali sve veći priljev ljudi. No, također treba spomenuti da je ovaj umjetnički pravac pripremio tlo, to jest postavio kamen temeljac za nova moderna strujanja.⁴

3. VAŽNOST UMJETNOSTI ZA HRVATSKU POLITIKU I MISAO NA PRIJELAZU STOLJEĆA

Umjetnost za hrvatsku politiku i misao na prijelazu stoljeća je od velike važnosti, jer je u tom periodu vladavine Khuena Héderváry bila jedino područje gdje se iole mogla tražiti sloboda. Zanimljivo je i to da je i sam Héderváryjev režim s izvjesnom dobrohotnošću gledao na ta nastojanja mladih, jer su vjerovali da će mladi tako zaboraviti na politiku i biti zaokupljeni umjetnošću. Najdalekosežnije značenje za politiku od svih grana umjetnosti imala je književna djelatnost moderne. Iako književnost moderne nije dala mnogo u svom umjetničkom stvaralaštvu, dala je nešto mnogo zamašnije jer rodila je i izoštrila duh kritike koji je ubrzo bio prešao granice umjetnosti. Generacija umjetnika moderne je svoje traženje slobode u umjetničkom stvaralaštvu i svoj zahtjev prenijela i na politiku. Na taj način u politiku unijela svoju kritičnost, širinu svojih pogleda, svoju naobrazbu i svoj osjećaj povezanosti domaće stvarnosti sa svjetskom stvarnošću.

Kako to biva po prirodnom zakonu sukoba kod izmjene generacije, hrvatski mladi, novi naraštaj došao je u sukob sa starijom generacijom. Starija generacija je kozmopolitizam

⁴ S. Tschudi Madsen, 1967., 230 - 236

mladih osuđivala i smatrala ga anacionalnošću, što je bilo sasvim krivo razmišljanje. Ali ta mlađa, nova, generacija koja je bila odgojena na stranim književnim uzorima te upoznata s velikim strujama europskog javnog života, na političke probleme u domovini nije mogla gledati iz perspektive starih. Čitava ta politička borba im je izgledala jalovom, iscrpljivana u raznoraznim suhoparnim juridičkim nadmudrivanjima, te im je sasvim prirodno bilo osjetiti svu ispraznost političkog formalizma. Unutar novih pokreta mladi, ako nisu osjetili tada, su mogli barem naslutiti nove nadolazeće probleme bili oni kulturni, socijalni ili pak ekonomski. Upravo u ovom razdoblju, razdoblju *fin de siècle*, počelo se osjećati da politika ipak nije samo isprazno pravno parničenje. Ovaj nov naraštaj, mlada generacija, nastala je na sveučilištima u Beču i Pragu. Upravo ti isti studenti koji su 1895. bili relegirani sa Zagrebačkog sveučilišta, udahnuli su nov duh u europskim metropolama. Njihov vidokrug se proširio, a pod utjecajem profesora Masaryka s Praškog sveučilišta u njima su probuđene nove snage.⁵

Ne može se dovoljno istaknuti, a niti samo jednom spomenuti, važnost umjetnosti. Upravo su kroz umjetnost novi naraštaji ušli u politiku. Umjetnost je bila prva arena gdje su se otkrivale i izoštravale organizacijske snage, u zemlji gdje su sve političke slobode bile sputavane. Zbog toga je umjetnost bila jedino područje gdje su se mogla afirmirati i iskristalizirati stajališta prema domaćoj nacionalnoj stvarnosti. Upravo se na ovaj način organizirala četa mladih intelektualaca, književnika i likovnih umjetnika. U vrijeme sve osjetljivijeg pritiska mađarizacije njihov cilj je bio dokazati, na području umjetnosti, da Hrvati postoje kao narod te da su Hrvati po svojim težnjama ravnopravni ostalim narodima. Tako je u tom razdoblju započelo osnivanje novog književnog lista *Mladost*, a dobrohotnošću Josipa Pasarića osvojile su se pozicije u starom *Viencu*, osnovalo se „Društvo hrvatskih umjetnika“ o kojem će se pisati u narednom poglavlju. Također u tom razdoblju se slavila i 400 godišnjica Marulića i 400 godina hrvatske književnosti na hrvatskom jeziku. Ta dva jubileja su nešto čime se Mađari ne mogu podičiti. U publikaciji „Hrvatski salon“, vođa moderne Ivanov⁶ u svom članku ili bolje rečeno manifestu „Naše težnje“ precizirao je poglede tog novog naraštaja. Spomenuti manifest je najvažniji dokument za upoznavanje duhovnog pokreta u tadašnjem javnom životu Hrvatske. To je bio manifest onih koji su došli, otkrivajući jasno sve nove konstruktivne sile koje su kroz sljedeće dva desetljeća dominirala političkom borbom.⁷

⁵ J. Horvath, 1935., 17 - 19

⁶ Pseudonim Milivoja Dežmana

⁷ J. Horvath, 1935., str. 19

4. PRED HRVATSKU SECESIJU

Činjenica je da su nacije konstrukt modernog doba. Nacionalizam, kao središnji ideološki koncept na kojem se temelje moderne političke zajednice, ne može samo tumačiti kroz političku prizmu niti isključivo u kontekstu političkih ideologija. Ne smije se zaboraviti činjenica da su kultura i cjelokupna kulturna baština u modernom dobu uspostavljeni najvećim dijelom upravo iz odnosa prema naciji. Prema tome, kultura i njen položaj se trebaju uvažiti i istaknuti u procesu izgradnje nacionalnog identiteta. Kao glavna uporišta nacionalnog identiteta odnosno same osnovne poluge kulturnog identiteta su umjetnost i književnost. Upravo umjetnost i književnost definiraju, kreiraju i oživljavaju skupno nacionalno iskustvo kako u prošlosti tako i u sadašnjosti. U sredinama gdje pismenost nije bila razvijena veliku ulogu u oblikovanju kulturnog identiteta imala je likovna umjetnost. Upravo je ona preko slika učinkovitije pristupala široj publici. Međutim, uz povećanje važnosti kulture u ulozi stvaranja nacionalnog identiteta, najveću ulogu je imao jezik, posebice unutar multinacionalnih država. Tako su male nacionalne kulture, kakva je i hrvatska, u najvećem dijelu 19. st. temeljile na nacionalnom jeziku.⁸

Sam taj odnos likovne umjetnosti i nacionalnog identiteta imao je važnu ulogu u oblikovanju modernog društva u čitavoj Europi. Likovna umjetnost bila je zadužena za razumijevanje osjećaja pripadnosti određenoj nacionalnoj zajednici, te je na taj način i sama nacija prodisala. Daljnji zadatak bilo je i stvaranje nacionalnih likovnih izraza i stilova, ali je to ustuknulo pred nadirućim internacionalnim obilježjima, prvotno secesije, a potom i modernih pravaca koji će tek nastupiti. Strategije afirmacije nacionalnog identiteta u likovnoj umjetnosti bile su mnogostruke u europskom kulturnom okruženju, te su se očitovale u različitim trenutcima i intenzitetima. Također su bivale obilježene različitim ideološkim raspravama i poticane složenim društvenim, političkim i ekonomskim previranjima koji su dovodili do ratova i raspada multinacionalnih država te stvaranja novih.

Modernistička želja za oblikovnom univerzalnošću odnosno za transnacionalno obilježenim umjetničkim izrazom uvjetovanim općim modernizacijskim procesima u mnogim nacionalnim kulturama je nailazila na otpor. Glavni otpor bio je strah od gubitka nacionalne individualnosti i kulture, no sve strategije otpora spram modernizma s pozicije afirmacije nacionalnih obilježja i identiteta su prije ili kasnije završavale na modernističkoj ideji, jer su računale na sve beneficije modernizma koji je osiguravao važan položaj umjetnosti u modernom društvu.⁹

⁸ P. Prelog, 2016., 22 - 24

⁹ P. Prelog, 2016., 25 - 26

Vlastitu umjetnost u ulozi oblikovatelja i promotora nacionalnog identiteta nije bilo dovoljno afirmirati samo unutar granica nego i na međunarodnom planu, gdje se javnosti prezentirala putem međunarodnih izložba. Sama veza nacionalnog identiteta i umjetnosti srednjoeuropskog prostora bila je kudikamo važnija i jača za tijekove razvoja no što je bio slučaj u zapadnoj Europi. Tendencije stvaranja specifičnih nacionalnih umjetnosti u sklopu kulturne i nacionalne obnove nisu ipak bili bez internacionalnih ambicija, te je to najizraženije u secesiji. Time su u srednjoj Europi stvorene brojne lokalne varijante prema novim oblikovnim principima. Koncept napretka i koncept tradicije su tako po prvi puta nakon prosvjetiteljstva postali kompatibilni. No daljnjim tekovinama, korištenjem avangardnog stila pokušala se nadići nacionalna priroda umjetnosti te podizanjem razine o ideji umjetnosti stvoriti transnacionalnu umjetnost. Ali avangardne forme se naposljetku ipak poistovjećuju sa nacijama; Njemačka s ekspresionizmom, Italija s futurizmom i Francuska s kubizmom.¹⁰

Prije nastanka secesije u Hrvatskoj, potrebno je prikazati tadašnje stanje, ponajprije i ponajviše u centralnom mjestu hrvatske umjetnosti Zagrebu. Glavni akter koji je dao veliki obol kako hrvatskoj umjetnosti tako i kulturi bio je Izidor Kršnjavi. Upravo je on sa svojim kulturnim programom doprinio najviše u izgradnji kulture a time i nacionalnog identiteta Hrvatske na prijelazu stoljeća. Njegova uloga bila je presudna za postavljanje temelja hrvatske moderne kulture. Među svim njegovim zaslugama treba istaknuti i kulturni i umjetnički razvoj Zagreba kojeg je postavio kao reprezentativno središte hrvatske umjetnosti i kulture. Izidor Kršnjavi je zahvaljujući svom društvenom ugledu i političkim funkcijama oblikovao cjelokupni zagrebački kulturni život; od osnivanja Muzeja za umjetnost i obrt 1880. i Obrtne škole 1882., zalaganja za izgradnju umjetničkih ateljea, utemeljenja Katedre za povijest umjetnosti i klasičnu arheologiju na zagrebačkom sveučilištu, vođenja Društva umjetnost, posredovanja pri velikim umjetničkim narudžbama do osmišljavanja i organiziranja stipendija za školovanje i usavršavanje umjetnika u inozemstvu. Iz svega navedenog može se zaključiti da je Kršnjavi bio nositelj kulturne obnove krajem 19. st. u Hrvatskoj.¹¹

Izidor Kršnjavi je netom što je bio postavljen za predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu 1891., započeo s programom uređenja zgrade Odjela u Opatičkoj ulici. Vrijedi spomenuti neke od eminentnih umjetnika koje je angažirao za uređenje, a to su redom Vlaho Bukovac, Ivan Tišov, Celestin Medović, Oton Iveković, Bela Čikoš Sesija, Robert Frangeš Mihanović i drugi. Teme i motivi njihovih radova većinom su bili iz hrvatske povijesti. Oni su

¹⁰ P. Prelog, 2016., 29 - 32

¹¹ P. Prelog, 2016., 57 - 60

artikulirali sve temelje nacionalne kulture od antičkih izvora i kršćanstva do ključnih događaja koji su odredili nacionalnu povijest. Taj odabir imao je namjeru djelovati obrazovno, upozoravajući na ključne povijesne događaje, a ujedno je odražavao i tada aktualnu političku situaciju u kojoj je posebice nakon prosvjeda zagrebačkih studenata i paljenja mađarske zastave u studenom 1895., bilo potrebno ustrajati na stoljetnim povijesnim vezama Hrvatske i Ugarske. Najbolji dokaz za to ustrajanje u vezama je slika Otona Ivekovića iz 1906. „Poljubac mira hrvatskih velemoža kralju Kolomanu 1102.“. Uz isticanje veza s Ugarskom također su se isticale veze odnosno neupitna podanost habsburškoj kruni te se taj primjer najbolje očituje Bukovčevom slikom „Živio kralj“ iz 1906. koja prikazuje posjet Franje Josipa Zagrebu. Slikarstvo je time došlo u izravnu političku službu, a osim na političkoj razini imalo je za cilj utjecati i na nacionalno identitetski kompleks. Važno je istaknuti da je uređenje trajalo dulje od Kršnjavijeva mandata to jest do 1907., a i sam Kršnjavi je isticao nezadovoljstvo spram pojedinih kasnijih djela koji nisu bili izrađeni u njegovu omiljenu historicističkom stilu već u secesijskom/modernom stilu; „Pokršćavanje Hrvata“ iz 1907. Bele Čikoša Sesije. Odnos umjetnosti i nacionalnog identiteta u uređenju zgrade Odjela za bogoštovlje i nastavu u Opatičkoj ulici je izniman identitetski projekt. Cjelokupni projekt uređenja imao je didaktička obilježja što je jedan od osnovnih oblika kulturnog nacionalizma. Poticaje u izboru sadržaja Kršnjavi je pronalazio u transnacionalnom kompleksu historicizma čime je želio istaknuti europski karakter hrvatske kulture. Odabir tema iz hrvatske povijesti imao je namjeru djelovati obrazovno, ali i politički. Likovna umjetnost se izravno našla u službi političke narudžbe čiji je osnovni cilj bilo oblikovanje kulturnog i nacionalnog identiteta pomoću složenog sklopa umjetničkih djela od kojih je svako imalo čvrsto definiranu ulogu u prenošenju, pretežno izvan umjetničkih, poruka. Angažiranjem mladih ali i afirmiranih umjetnika u ovom dugotrajnom projektu značilo je njihovo ozbiljnije uključivanje u proces politički dirigitiranog oblikovanja nacionalnog identiteta. Upravo je ovo njihovo uključivanje utabalo put ka njihovoj secesiji i odvajanju od sputavajućeg patronata Izidora Kršnjavija. Tako je projekt uređenja presudno djelovao na samosvijest mladih hrvatskih umjetnika što je rezultiralo rađanjem nacionalne moderne umjetnosti. Kršnjavi je također imao i kontinuitet zalaganja za uspostavom arhitektonskog nacionalnog stila te se ta njegova težnja može pripisati mladenačkoj ambiciji, jer su te ideje bile uspostavljene u Europi i time je želio nadoknaditi propušteno. Tu se susretao s problemom vezanim uz razradu ideje o nacionalnom stilu koji će biti postojan i u narednim desetljećima, a ticao se odabira prikladnog povijesnog

stila u arhitekturi. Susretao se i s problemom identificiranja autohtonih elemenata u tzv. narodnom graditeljstvu.¹²

Iako je Kršnjavi postavio temelje za početke modernih tendencija on nije bio odustao od razvoja razrađenog kulturnog kompleksa historicističke provenijencije kao presudnog dijela nacionalnog identiteta. Što se i očitovalo u činjenici da je Kršnjavi bio zastario, čovjek 19. st., vizionar historicizma u razdoblju odbacivanja istog, s izrazitim smislom za kulturnu politiku nesklon bilo kakvim promjenama i iskoracima. Ti temelji modernih tendencija pronalaze se u Kršnjavijevom stipendiraju mladih hrvatskih umjetnika u čemu se ogleda i njegova kontradikcija. Naime većini studenata na školi bečkog Muzeja za umjetnost i obrt bile su obustavljene stipendije nakon dvije godine školovanja. Razlog te obustave krio se u tome da se smatralo da su dovoljno naučili te da Hrvatskoj nisu potrebni umjetnici već obrtnici. Tako je profesorski zbor ishodio hrvatskim studentima stipendije austrijske vlade zbog njihova talenta, te je na to reagirao i sam Kršnjavi koji odmah bio nanovo podijelio stipendije. Prije spomenuta kontradikcija se ogleda u tome da je udijelio uputu Otonu Ivekoviću i Beli Čikošu da se prebace na školu u Njemačku jer je Bečka akademija prekonzervativna. Iskra početka razilaženja s mladima umjetnicima može se pronaći u Milenijskoj izložbi iz 1896. održanoj u Budimpešti. Ususret te izložbe bio je postignut kratkotrajni kompromis između konzervativne i nove struje koji je završio kad i izložba. Plod tog kompromisa su umjetnička djela čiji su motivi bili karakteristični krajolici raznih dijelova Hrvatske i ta skupina radova poznata je pod nazivom „Slike iz domovine“.¹³ Također potrebno je istaknuti ime koji je skupina umjetnika predvođena Bukovcem, od kojeg su preuzeli svijetli kromatizam, dobila u međunarodnim krugovima i pod kojim su bili poznati i hvaljeni; „Zagrebačka šarena škola“. O samoj Milenijskoj izložbi pisao je i kroničar bečke secesije Ludwig Hevesi nahvalivši hrvatski paviljon te kako je najprivlačniji u tom *orbis pictusu* krune sv. Stjepana.¹⁴

Prijelomna godina za hrvatsku umjetnost bila je 1897., jer te je godine skupina umjetnika predvođena Vlahom Bukovcem napustila „Društvo umjetnosti“ Izidora Kršnjevog i osnovala „Društvo hrvatskih umjetnika“. Iste te godine u organizaciji Društva umjetnosti održana je izložba u inozemstvu te je time nastupila daljnja kohezija stvaralačkih snaga i jasnije formuliranje stavova što je kulminiralo izložbom „Hrvatski salon“ 1898. i čitavim pratećim spletom kulturnih događanja i istupa koji su je pratili. Zahvaljujući prethodno spomenutoj međunarodnoj izložbi i sudjelovanjem hrvatskih umjetnika na izložbi u

¹² P. Prelog, 2016., 60 - 68

¹³ P. Prelog, 2016., 71; I. Kršnjavi, 1986., 413

¹⁴ O. Maruševski, 1997., 260 - 261

Kopenhagenu, gdje su svoje radove predstavili u zasebnoj dvorani, dodatno su se afirmirali na međunarodnoj sceni. Tako su umjetnici okupljeni oko Bukovca dobili širu društvenu publiku i podršku što im je omogućilo odnosno dalo prevagu u sklapanju kompromisa s Héderváryjem čime su dobili važna financijska sredstva za organizaciju izložbe „Hrvatski salon“ u zagrebačkom Umjetničkom paviljonu. Svečano otvaranje prve izložbe Društva hrvatskih umjetnika, „Hrvatski salon“, a i Umjetničkog paviljona odigralo se 15. studenog 1898. godine te je to bio ključni događaj te godine na umjetničkoj sceni. Uz Bukovčevu slikarsku koloniju na izložbi su sudjelovali još i Slava Raškaj, Jelka Struppi, Zora Predović i drugi. Svečano otvaranje izložbe i Umjetničkog paviljona nije zaobišla ni kulturna i politička elita. Sam Héderváry je održao govor u kojem je spomenuo ulogu Vlade koja je omogućila projekt vraćanja Paviljona iz Budimpešte te važnost razvoja kulture i nacije. Iako je izložba polučila veliki uspjeh, financiranje Društva hrvatskih umjetnika od strane Vlade ostalo je ograničeno, te je funkcioniranje bez vladinih subvencija bilo uvelike otežano i postupno dovelo do osipanja te konačnog raspadanja.

Upravo izložba „Hrvatski salon“ bila od velike važnosti za Društvo hrvatskih umjetnika jer je taj čin predstavljao oslobođenje iz okova Izidora Kršnjavog te je i to službeni početak hrvatske secesije nastale na temeljima neslaganja oko toga što bi hrvatska umjetnost trebala biti i kako bi trebala izgledati u svojoj cjelini. Tako je secesija u Zagrebu to jest u Hrvatskoj nastala kao sukob „starih“ i „mladih“ odnosno „konzervativnih“ i „progresivnih“ kulturnih snaga s jasnom proklamacijom o individualnim vrijednostima i potrebi slobode umjetničkog stvaranja. Zbila se skoro pa istodobno kad i secesija u Beču. Secesija je inaugurirana izložbom „Hrvatski salon“ i ta je izložba donijela zamjetnu živost i produktivnost na širem kulturnom planu s jedne i polemičnost s druge strane. Formulirani stavovi su omogućili formiranje otvorenijeg i slobodnijeg umjetničkog okruženja kao i uspostavu uže suradnje književnika s likovnim umjetnicima, a ti stavovi su slijedeći: ideja o važnosti promjene i napretka i potreba za uključenjem nacionalne umjetnosti u suvremeni europski koncept¹⁵

5. SECESIJA U HRVATSKOJ

Za bolje razumijevanje i upoznavanje s secesijom u Hrvatskoj treba shvatiti da ona nije nastala preko noći 1898. kada se konačno odvajaju umjetnici vođeni Bukovcem od Društva umjetnosti. Secesija je u Hrvatsku pristizala s studentima koji su se vraćali u

¹⁵ P. Prelog, 2016., 72 - 73; F. Šimetin Šegvić, 2019., 236 - 238

domovinu te su sa sobom donosili nova saznanja i novi umjetnički izričaj ne samo u slikarstvu i kiparstvu, već i u arhitekturi, primijenjenoj umjetnosti i ostalim umjetničkim granama. Najraniji prodor secesijskih morfema pristigao je u hrvatsko slikarstvo posredstvom Bele Čikoša Sesije koji je 1892. boravio na školovanju u Münchenu te su zbivanja oko *Jugendstila* tih godina ostavila traga u njegovom stvaralaštvu. Dakako ne smije se zaboraviti ni na poznatijeg povratnika Vlahu Bukovca. Bukovac se vratio iz Pariza gdje je skupio utjecaje u širokom rasponu od Delacroixa do Cabanela. Iako djela Bukovca i Čikoša nemaju prevelike sličnosti u stilu, oni su dijelili zajedničku misao, otklon akademizmu. Društvo hrvatskih umjetnika je 1900. pokrenulo i mjesečni magazin *Život*, koji je bio uređivan od strane Milivoja Dežmana i Srđana Tucića, u kojem su uz kritičke prikaze objavljivane i reprodukcije djela istaknutih umjetnika, Frangeš-Mihanovića, Bukovca, Valdeca, Čikoša, Tišova, Krizmana i drugih. Korice tog magazina dizajnirane su od strane arhitekta Viktora Kovačića, a na naslovnoj strani zlatotiskom utisnuta plaketa Roberta Frangeša-Mihanovića. Takav inovativan magazin *Život* nije dugo opstao te je propao već 1901. godine. Magazin je bio pod velikim utjecajem modernističkih kretanja koja su dopirala iz drugih Monarhijskih centara i njime se pokušala popuniti praznina kvalitetnog hrvatskog magazina posvećenog kulturi i umjetnosti koja je nedostajala. Secesijsko slikarstvo je i u Hrvatskoj bilo povezano s književnošću moderne kroz opremu knjige. Najistaknutiji umjetnici koji su radili na opremama knjiga bili su Tomislav Krizman i Ljubo Babić koji je taj posao apriorno uzimao kao samosvojno područje likovnog stvaralaštva.¹⁶

Društvo hrvatskih umjetnika na čelu s Bukovcem se održalo do 1903. godine. Oni su bili prvi koji su naglasili važnost umjetničkih ciljeva i samu ideju o umjetničkoj individualnosti temeljenu na kritičkoj i estetskoj atmosferi bečkih secesionista. Također nisu bili zaboravili ni na ciljeve za zaštitu staleških interesa na kojima je poslije radilo i Društvo hrvatskih umjetnika Medulić. Bukovčevim odlaskom 1903. godine, Društvo hrvatskih umjetnika se raspada i spaja s Društvom umjetnosti, a neostvareni projekt južnoslavenske izložbe na sebe je preuzeo hrvatski odsjek Saveza jugoslavenskih umjetnika Lada.¹⁷

Prije nastavka prikaza razvoja secesije u Hrvatskoj treba se osvrnuti na djelo to jest studiju Ive Pilara naslovljeno Secesija. Pilarova studija se na neki način može smatrati i manifestom hrvatske secesije, jer je to jedino djelo u kojem su izneseni razlozi zašto treba prihvatiti secesiju te jedino djelo u Hrvatskoj koje je nudilo pojašnjenje secesije u vidu novog umjetničkog pravca. Pilarova studija nastala je kao svojevrsni odgovor na Kuhačevo djelo

¹⁶ V. Maleković, 2003., 15 - 19; F. Šimetin Šegvić, 2019., 239

¹⁷ S. Bulimbašić, 2016., 48

„Anarkija u hrvatskoj književnosti i umjetnosti“. Kuhač u svom djelu progovara protiv novog umjetničkog pravca kroz šest poglavlja (Liepo, Ružno, Jasnoća, Istina, Čudorednost, Patriotizam) te navodi koje sve uvjete umjetnik treba ispuniti da bi se djelo moglo okarakterizirati kao umjetničko. Za razliku od Kuhača, Pilar ne koristi napadački ton već je želio pojasniti secesiju i da umjetnici koji su napustili Društvo umjetnosti i prigrlili novi umjetnički pravac nisu ništa manji domoljubi od konzervativnih umjetnika koji su ostali pri akademizmu. Nadalje, Pilar je smatrao da će misaoni čitalac prigovore koji su upućeni spram secesije, od kojih je nemoralnost bila najveći, svesti na neupućenost jer prema njemu ni u secesiji kao ni u čemu ljudskom ništa ne može sve biti savršeno. Onima koji to ne razumiju poručio je da je vrijeme najnepristraniji i najpravedniji kritičar. U zadnjem poglavlju Pilarova djela najbolje se očituje njegova dalekovidnost, želja za sustizanjem i hvatanjem koraka, i njegovo poznavanje modernih tekovina: „A što je ovaj novi pokret ovako neposredno našao odaziva i u Hrvatskoj, bez sumnje je dokaz, da nastaje nova faza u našem narodnom životu. To znači, prvo: da su kod nas prošla vremena, kad su se hvalila djela već za to, što su pisana u rodoljubnom duhu ili ih je pisao rodoljub, -- bez obzira na njihovu umjetničku vrijednost. Danas je u tom pogledu bolje. Danas traži naše općinstvo djela prave umjetničke vrijednosti, a prosudjuje ih svjetskim mjerilom. To je samo posljedica uvjerenja, da je naš narodni opstanak na svaki način osiguran. Drugo, taj pokret znači da mi Hrvati ne ćemo da uvijek 20-30 godina zaostajemo za općim razvitkom ideja, nego smo se smjelim skokom stavili u prvi red evropskih kulturnih naroda. A to je jedino mjesto, koje dolikuje narodu tako eminentnih sposobnosti, kano što smo mi Hrvati.“¹⁸

Početak 20. st. jasnije su se počele provoditi ideje o potrebi kulturne i umjetničke suradnje među južnim slavenima što je vidljivo u stvaranju odnosno težnji za stvaranjem zajedničkog kulturnog prostora.¹⁹ Prvo desetljeće 20. st. bilo je razdoblje političkih previranja; Riječka rezolucija, Héderváryjev pad, početak Politike novog kursa. Jedno od kulturnih društava koje je težilo već spomenutom cilju bio je Savez jugoslavenskih umjetnika Lada.²⁰ Savez Lada sastojao se od bugarskog, srpskog, hrvatskog i slovenskog odsjeka te je glavni cilj bila zajednička promocija nacionalnih umjetnosti. Prve četiri izložbe održale su se prije Prvog svjetskog rata redom 1904. u Beogradu, 1906. u Sofiji, 1908. u Zagrebu, 1912. u Beogradu, a zadnje dvije nakon 1922. u Beogradu i 1927. u Novom Sadu. Tim izložbama željelo se prikazati zajedništvo i bliskost susjednih kultura. Kao predvodnik te željene kulturne integracije nametnula se Srbija što se moglo primijetiti na prvoj izložbi koja je

¹⁸ I. Pilar, 1898., 42

¹⁹ P. Prelog, 2016., 80

²⁰ S. Bulimbašić, 2016., 48 - 49

održana uz obilježavanja stogodišnjice Prvog srpskog ustanka. Hrvatsku sekciju Lade osnovanu 1905. u Zagrebu činili su umjetnici koji su izlagali 1898. na Hrvatskom salonu kao i oni konzervativni; Oton Iveković, Bela Čikoš Sesija, Robert Frangeš-Mihanović, Rudolf Valdec i ostali.²¹ Svi odsjeci osim zajedničkog djelovanja u Savezu imali su samostalnu aktivnost i izlaganja. Odsjeci su imali sjedišta u glavnim gradovima, a predsjednik se birao iz onog odsjeka koji je priređivao izložbu. Na sve četiri prijeratne izložbe Lade prikazana su bila najrazličitija stilska strujanja od akademizma do suvremenih. Savez Lada i njegov hrvatski odsjek zastupali su ideju federalnog jedinstva kulture južnih Slavena, a ne i političku suradnju. Do samog raskola nije trebalo dugo čekati, jer su se na drugoj izložbi Meštrović, Vidović, Krizman i Bukovac suprotstavili konzervativnim umjetnicima u hrvatskom odsjeku, te su svi osim Bukovca samostalno izlagali na Izložbi jugoslavenske umjetničke kolonije u Beogradu 1907. godine. Raskol u Ladi postao je dublji i očitiji na trećoj izložbi u Zagrebu 1908. u Umjetničkom paviljonu kada većina mladih hrvatskih umjetnika nije izlagala kao ni mnogi predstavnici drugih nacionalnih odsjeka te ni članovi Jugoslavenske umjetničke kolonije. Uz sam raskol zbog intriga, dalmatinskim umjetnicima je smetala i činjenica što je izložba bila pod pokroviteljstvom bana Raucha i proaustrijskog režima u Zagrebu.²²

Potrebno je istaknuti da ni u razdoblju uspona ideje o jugoslavenskom kulturnom zajedništvu nije bilo jedinstvene projekcije o načinu na koji bi se trebao oblikovati novi jugoslavenski identitet te koji bi organizacijski okvir bio najprimjereniji. Jednu od struja predstavljao je Savez Lada koji su se zalagali za federalni koncept; zajedničko izlaganje, hrvatskih, srpskih, slovenskih i bugarskih umjetnika uz afirmaciju nacionalnih posebnosti. Druga struja se pak zalagala za stvaranje zajedničkog korpusa jugoslavenske moderne umjetnosti te ju je predvodila srpska slikarica Nadežda Petrović koja je ujedno bila i osnivačica Jugoslavenske umjetničke kolonije s nekolicinom hrvatskih i slovenskih umjetnika od kojih su najpoznatiji Ivan Meštrović i Emanuel Vidović. Jedini uspjeh koji je ostvarila bilo je oponiranje Ladi i njenim nacionalnim agendama. Zbog toga je došlo do složenijih i kompleksnijih odnosa između umjetnika što je rezultiralo novim secesijama, od kojih je za hrvatsku umjetnost najbitnije bilo osnivanje Društva hrvatskih umjetnika Medulić iz Splita koje nastavilo retoriku kolonije Nadežde Petrović.²³

Prije opisivanja djelovanja i postignuća te za bolje razumijevanje nastanka Društva hrvatskih umjetnika Medulić treba spomenuti i prikazati događaje koji su prethodili stvaranju. Dalmatinski umjetnici nisu bili prihvaćeni u krugu banovinskih umjetnika koji su bili

²¹ P. Prelog, 2016., 80 - 83

²² S. Bulimbašić, 2016., 48 - 50

²³ P. Prelog, 2016., 87

okupljeni u Društvu umjetnosti i hrvatskom odsjeku Lade te koji su bili podržani i financijski potpomognuti od strane Izidora Kršnjavog. Razlog neprihvatanja Dalmatinaca u krug banovinskih umjetnika pronalazi se u tome da Dalmacija kao zasebna jedinica u okviru Austro-Ugarske Monarhije nije pripadala istoj političkoj i administrativnoj upravi kao Banska Hrvatska. Dalmatinskim umjetnicima su se usprkos njihovim uspjesima i postignućima kako na međunarodnoj tako i na domaćoj sceni odbijali zahtjevi za dodjelom ateljea i stipendija, a nisu dobivali ni značajnije narudžbe te je i sam otkup izostajao. Ujedno je i veći broj njihovih radova koje su prijavljivali za izložbe bivao odbijen jer je u većini slučajeva žiri bio sastavljen isključivo od umjetnika iz banske Hrvatske. Ti prethodno spomenuti razlozi kao i raskol na umjetničkoj sceni ponajviše utjecali na stvaranje prvog regionalnog društva. Većina članova Društva hrvatskih umjetnika Medulić bili su Dalmatinci, ali je bilo umjetnika i iz drugih dijelova Hrvatske. Oni su bili vođeni svojim domoljubnim zanosom s jedne i sviješću o socijalnoj ugroženosti umjetnika iz provincije s druge strane.²⁴

Društvo hrvatskih umjetnika Medulić osnovano je na Prvoj dalmatinskoj izložbi 1908. održanoj u secesijskoj zgradi Hrvatskog doma dizajnirane od strane arhitekta Kamila Tončića. Na izložbi su sudjelovali umjetnici mlađe generacije koji su se školovali u inozemstvu. Društvo se konstituiralo početkom prosinca 1908., a članovima su postali svi izlagači. Mjesto počasnog predsjednika pripalo je Vlaha Bukovcu koji je dao legitimitet i značenje tek osnovanom društvu. Međutim glavnu i presudnu ulogu osnivača i pokretača većine zbivanja u Društvu Medulić imali su Meštrović i Vidović. Društvo je svoje ime dobilo po istaknutom slikaru i grafičaru rođenom u Dalmaciji Andriji Meduliću koji si je za svoje karijere nadodao naziv *Schiavone*. Osim tog regionalnog konteksta pokazala se duboka ukorijenjenost i štovanje tradicije i kulture hrvatskog naroda čija je kolijevka Dalmacija, a nisu zaboravili ni na povećavajuće talijanske pretenzije.²⁵

Od samog osnivanja Društva Medulić, dalmatinski umjetnici i književnici bivali su optuživani za separatizam. Predvodnik tih optužbi bio je Oton Iveković, a i sama Matica Hrvatska prozivala je dalmatinske književnike. Zbog tih optužbi i napada 20. prosinca 1908. društvo se sastalo u Hrvatskom domu u Splitu. Sastankom je predsjedao Ivo Tartaglia koji je sastavio osvrt u kojem su se odbacile optužbe za separatizam i regionalizam te se isticala težnja dalmatinskih umjetnika i književnika prema jugoslavenskom kulturnom identitetu. I sam Izidor Kršnjavi bio je zabrinut zbog uspjeha splitske izložbe i afirmacije Splita kao novog kulturnog središta. Za Kršanjavija kao pobornika akademizma te zbog njegovog

²⁴ S. Bulimbašić, 2016., 50 - 52

²⁵ S. Bulimbašić, 2016., 56 - 58

zagrebocentrizma i političkog oportunitizma samo osnivanja Društva hrvatskih umjetnika Medulić je predstavljalo prijetnju i značilo separatizam. Tako su na sjednici Društva umjetnosti 1909., „Prva dalmatinska izložba“ i Društvo hrvatskih umjetnika Medulić proglašeni prijetnjom hrvatskom kulturnom i političkom jedinstvu, ali ipak četiri godine poslije ton je bio pomirljiviji.²⁶

Optužba za separatizam bila je prva od niza optužbi i afera između Dalmatinaca i Banovaca. Sljedeća afera ticala se natječaja za izradu Strossmayerova spomenika. U ovoj epizodi sukoba, Društvo umjetnosti i hrvatski odsjek Lade namjeravali su bez natječaja izradu spomenika povjeriti zagrebačkim kiparima Robertu Frangešu-Mihanoviću i Rudolfu Valdecu, a među kandidatima se spominjao i Ivan Meštrović. Sukob je eskalirao kada je odbor Društva umjetnosti potpisao izjavu iz koje je jasno progovarao animozitet i ljubomora spram dalmatinskim umjetnicima. Kršnjavi se u ovom sukobu nije javno izjašnjavao, ali je njegov stav o slobodnoj konkurenciji i nadanju da će to mnijenje pobijediti poznat iz pisama upućenim Meštroviću. Svoj stav je pak Društvo hrvatskih umjetnika Medulić izrazilo službenim priopćenjem čiji su potpisnici bili Vidović i Tartaglia, a odražavalo je i Meštrovićev stav. Oni su u svom priopćenju predlagali profesionalno utemeljene uvjete natječaja: međunarodni žiri na čelu s A. Rodinom, stručni odbor koji bi zajedno s umjetnikom odlučio o mjestu postavljanja, anonimnost, jednoglasnost žirija, nemogućnost odstupanja izvedbe od natječajnog rada, poštovanje umjetničke slobode i individualnosti u prikazu biskupa. Valdec i Frangeš-Mihanović su nakon brojnih kritika, upućenih čak i od strane Frangešova prijatelja iz djetinjstva A. G. Matoša koji je predlagao suradnju Meštrovića i Frangeša, popustili i pristali na sve uvjete osim međunarodnog žirija. Spomenik je naposljetku podignut tek 1926. a autor je bio Ivan Meštrović.²⁷

Sljedeća afera vezana uz Društvo hrvatskih umjetnika Medulić bio je slučaj Milčinović. Afera se dogodila za vrijeme trajanja izložbe Meštrović - Rački održana u Zagrebu 1910. godine. Izložba se održala u Umjetničkom paviljonu, a organizirao ju je sam Kršnjavi nakon što mu se Meštrović obratio. Ujedno je i Kršnjavi osigurao Umjetnički paviljon i za izložbu Društva Medulić koja se održala nekoliko mjeseci poslije iste 1910. godine. Nadalje, na toj izložbi Meštrović je po prvi put izložio veći broj fragmenta Vidovdanskog ciklusa. Izložba je bila prihvaćena od strane publike i kritike, te su primljene laskave kritike izazvale zavist umjetnika okupljenih u Društvu umjetnosti.²⁸ No do spomenute afere došlo je kada je tadašnji tajnik Društva umjetnosti Andrija Milčinović izbačen jer je

²⁶ S. Bulimbašić, 2016., 60 - 61

²⁷ S. Bulimbašić, 2016., 61 - 63

²⁸ S. Bulimbašić, 2012., 339

pozitivno pisao o izložbi, a ujedno je dobio otkaz na mjestu tajnika iako svojom pozitivnom recenzijom nije prekršio pravilnik. Nakon što se pročulo za tu vijest, Tomislav Krizman je u ime Društva Medulić osudio postupak te tražili istupanja Frangeša, Auera, Šenoe, Crnčića i Kovačevića. Sam Oton Iveković je istupio a isti čin istupanja najavilo je 30 članova. Uslijedila je bila i žestoka rasprava u *Obzoru*, a pokazalo se da je najveći krivac u svemu tome bio Robert Frangeš zbog svog rovarstva.²⁹

Izložba koja je uslijedila nekoliko mjeseci nakon izložbe Meštrović - Rački, bila je prva zajednička izložba članova Društva Medulić u Zagrebu. Izložba je održana pod geslom književnika Ive Vojnovića „Nejunačkom vremenu u prkos“. Cilj je bio istaknuti politički karakter, a glavna tematska okosnica izložbe bio je Meštrovićev Ciklus Kraljevića Marka, na kojem su uz Meštrovića radili i Krizman, Babić, Rački i Rosandić. Izložba je značila revolt mladih umjetnika protiv Monarhije i predstavljala je poziv za stvaranjem hrvatskog-srpskog i južnoslavenskog jedinstva. Izložba za razliku od prethodne upravo zbog svoje jasne političke ideje nije bila dobro prihvaćena a ni posjećena.³⁰ To neslaganje publike s tako jasno postavljenim političkim karakterom najbolje je opisao A. G. Matoš koji je pohvalio umjetnički aspekt ali osudio njen politički karakter: „Samo se po sebi razumije da mene kao Hrvata silno boli što Meštrović, rodом Hrvat, nije našao u povijesti hrvatskog heroizma ni jedne jedine epizode dostojne njegovog slavosrpskog dlijeta, slaveći bitku bježanja i izdaje, slaveći izmećara i tursku pridvoricu Marka i zaboravljajući da je Zrinjski veći od atentatora Obilića i da za junaštvo nebrojenih hrvatskih delija ne svjedoče lažljivi slijepci već dokumentarna gospođa Historija. Stid i gnjev vas obuzme kad gledate te sa mora majstore kako se stide svog hrvatskog imena i prišljamačuju uz ono srpstvo koje bi na posljednjoj izložbi u Beogradu bez moje skromne novinarske pomoći bilo Meštrovića skoro bojkotovalo. Zar ti kod svega toga ne pada na um pas koji ti to više liže ruke što ga ljuće mlatiš po ropskim rebrima?“³¹

No svoje najveće predstavljanje Društvo Medulić doživjelo je na međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. kada su svoja djela izložili u paviljonu Kraljevine Srbije. Medulićevci su na toj izložbi izlagali zajedno sa srpskim, crnogorskim umjetnicima no velika većina radova bila su djela Medulićevaca, a i samu arhitekturu paviljona dizajnirao je Meštrović. Tim zajedničkim izlaganjem su željeli demonstrirati južnoslavensko kulturno jedinstvo. Potrebno je opisati proces s kojim su Medulićevci izlagali u paviljon. Naime Medulićevci su odbili izlagati u Ugarskom paviljonu, na kojih ih je nagovarala Hrvatska vlada na čelu s banom

²⁹ S. Bulimbašić, 2016., 75 - 77

³⁰ S. Bulimbašić, 2012., 344

³¹ A. G. Matoš, 1976., 83

Nikolom pl. Tomašićem, jer Mađari nisu htjeli dozvoliti da svoja djela predstave kao hrvatsku umjetnost već kao Ugarsku te im nisu htjeli omogućiti zasebnu prostoriju unutar paviljona. Nakon odbijanja Mađara, Meštrović je bio dobio poziv od austrijske vlade koja im je nudila zaseban paviljon i novčana sredstva uz uvjet da se izjavi austrijskim umjetnikom te da izloži politički neutralna djela umjesto Vidovdanskih fragmenata. Naposljetku su se dogovorili s vladom Kraljevine Srbije da će izlagati u njihovom paviljonu. Naime Srbi su pristali da paviljon nosi naziv srpsko-hrvatski te da na njemu bude istaknuta i hrvatska zastava i njihova hrvatska narodnost. No na kraju je talijanska vlada nakon pritiska Monarhije zabranila sve te uvjete, te je to donijelo negodovanje u domovini te su i kritičari koji su ih podupirali u njihovom naumu da izlažu u paviljonu Kraljevine Srbije promijenili mišljenje. Izložba je doživjela svojevrsni uspjeh kod inozemnih kritičara, te se u dijelu srpskog tiska prešućivala narodnost hrvatskih izlagača i proglašavalo ih se srpskim umjetnicima kako u srpskom tisku tako i u međunarodnom. Tako je Kraljevina Srbija dopuštajući Meštroviću da bude glavna atrakcija njena paviljona dobila priliku da promovira i dobije priznanja za umjetnost koju zapravo nije ni imala.³²

Nakon rimske izložbe, Medulićevci su izlagali na još par izložba, te će se samo spomenuti neki važniji događaji s tih izložaba. Na Četvrtoj jugoslavenskoj umjetničkoj izložbi održanoj u Beogradu 1912. Društvo Medulić promijenilo je svoje ime u Društvo srpsko-hrvatskih umjetnika Medulić te je sjedište društva uz Split postao i Beograd. S tom promjenom nisu se slagali neki od eminentnijih članova poput Vidovića, Deškovića i Katunarića jer su smatrali da se Zagreb kao sjedište ne bi smjelo izostaviti te da ne bi trebalo mijenjati ime zbog negativne slike koju je društvo uživalo u Zagrebu nakon rimske izložbe. Svoju posljednju izložbu Medulićevci su organizirali u Splitu 1919. pod nazivom Izložba jugoslavenskih umjetnika iz Dalmacije koju je osmislio sam Meštrović, ali je on bio zaokupljen politički značajnije Izložbe jugoslavenskih umjetnika u Parizu.³³

Društvo hrvatskih umjetnika Medulić imalo je veliki značaj u hrvatskoj umjetnosti i kulturi u razdoblju kasne secesije. Medulićevci su bili prvo umjetničko društvo koje se ozbiljnije zalagalo za prava umjetnika da žive od svog rada dok su na umjetničkom polju bili otvoreni europskim utjecajima. Njihova polazna i primarna ideja i razlog osnivanja bila je unapređenje hrvatske umjetnosti i zaštita staleških interesa, a sama ideja južnoslavenskog jedinstva i ujedinjenja se postupno razvijala djelovanjem i utjecajem tadašnjih političkih okolnosti. Ujedinjenjem dalmatinskih umjetnika te ujednačavanjem njihovih prava s pravima

³² S. Bulimbašić, 2016., 228 - 248

³³ S. Bulimbašić, 2012., 240 - 243

banovinskih umjetnika koji su bili okupljeni u svojim društvima, te regulacijom, uspjeli su u svom cilju zaštite staleških interesa svojih članova i umjetničke profesije osiguravši zdravu konkurenciju kako na tržištu umjetnina tako i u izložbenoj djelatnosti. Društvo je također u okvirima svojih mogućnosti stipendiralo mlade talente iz Dalmacije. Većina osnivača Društva hrvatskih umjetnika Medulić bili su mladi umjetnici školovani u inozemstvu, gdje su prihvaćali najnovije umjetničke trendove i ideje poput secesije i simbolizma. Njihova umjetnost je prepoznata kao drugi val secesije u Hrvatskoj koji je obilježila i tematika nacionalnog mita zahvaljujući Meštroviću. Njihov najveći uspjeh u polju umjetnosti je afirmacija modernizma. Naglašavali su ideju slobode i individualnosti umjetničkog izričaja utemeljene u bečkom krugu secesije. Upravo zbog uspješnosti afirmacije novih ideja i uspostavom novih kriterija u izložbenoj praksi, Društvo je utabalo put i novim naprednim umjetničkim strujanjima koja su uslijedila u trećem desetljeću dvadesetog stoljeća. Kroz izložbe Društva vidljiva je njihova politička ideja južnoslavenskog ujedinjenja i oblikovanje nacionalnog izraza u umjetnosti. Meštrovićev dublji politički angažman i rad na Ciklusu Kraljevića Marka i Vidovdanskim fragmentima i ideja podizanja Vidovdanskog hrama kao simbol narodnog oslobođenja su djelovali mobilizacijski na cijelu jednu generaciju umjetnika u Hrvatskoj.³⁴

Osnutak nove države Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenca označio je i kraj vladavine Izidora Kršnjavog na čelu Društva umjetnosti gdje su važne pozicije u tom društvu zauzeli medulićevci. Osnutkom južnoslavenske države ostvaren je politički cilj za koji su se medulićevci borili i sama ideja zajedničke jugoslavenske umjetnosti. Zadaća daljnjeg razvoja jugoslavenske umjetnosti pripala je upravo reorganiziranom Društvu umjetnosti s novim predsjednikom Dušanom Plavišićem.³⁵

5.1. ARHITEKTURA

Kao i u ostatku Europe i u Hrvatskoj je secesija urbani fenomen te su samim time centri secesije uglavnom veći gradovi. Ono što arhitekturu u Hrvatskoj čini posebnijom jest razlika između primorske i kontinentalne Hrvatske. U razdoblju secesije takvo stanje se dodatno komplicira, jer se više ne očituju samo regionalne i geografske razlike već treba uzeti u obzir stupanj razvijenosti gospodarstva, društveni i nacionalni sastav stanovništva pa čak i politička pripadnost. Tako se arhitektura svakog važnijeg grada razvija na svoj vlastiti način te svaki grad definira vlastiti individualni karakter. Tako iz specifičnog karaktera svakog

³⁴ S. Bulimbašić, 2016., 319 - 329

³⁵ S. Bulimbašić, 2012., 349 - 350

grada proizlaze i ukusi i želje investitora, arhitektonski utjecaji, porijeklo i školovanje arhitekta.

Gradovi se prvenstveno razlikuju u veličini pa su stoga najveći gradovi ujedno i glavni centri nove arhitekture. Prisutnost nove arhitekture je i u izravnom odnosu s društvenom i gospodarskom dinamikom pojedinog grada. Upravo se ta društvena i gospodarska dinamika gradova najbolje očituje u periodu od 1890. do početka Prvog svjetskog rata, odnosno u periodu secesije. U ovom periodu gradovi ekspresno rastu zbog sve većeg priljeva stanovništva iz ruralnih krajeva. Tako je primjerice u tom periodu Zagreb porastao preko 100%, Pula 90%, Osijek i Rijeka 50%, Split ispod 40%, Zadar, Karlovac i Sisak 30%. Secesijska arhitektura se pojavljuje i izvan glavnih regionalnih urbanih središta, tako Opatija i Crikvenica imaju jak rast zbog svog razvitka kao turistički centri. Glavni centri su Zagreb, Osijek i Rijeka koji su ujedno najveći, najdinamičniji i najbogatiji gradovi, ali i Pula kao centar ratne mornarice i Opatija kao turistički centar.

Razlikuje se i karakter centara, gdje je Zagreb politički centar te se u njemu definira i manifestira hrvatski nacionalni program. Tako je u sklopu realizacije spomenutog nacionalnog programa bio jasno definiran i program gradnje nacionalne metropole, pa reprezentativne građevine kulturnih i inih institucija su oblikovale samo središte grada. Što se tiče Rijeke, ona je izgradnjom željeznice Budimpešta - Rijeka postala druga najvažnija luka Monarhije nakon Trsta. Sukladno porastom važnosti Riječke luke, sam grad postaje jako trgovačko i industrijsko središte. Bila je izravno podređena Budimpešti, ali kulturološki povezana s Italijom, što je sve utjecalo i na arhitekturu Rijeke. Osijek je bio glavni centar Slavonije zbog svog povoljnog položaja. Upravo zbog tog položaja Osijek je postao prometni i trgovački centar, a na prijelazu stoljeća i istaknuto gospodarsko središte.³⁶

Važnu i ponekad zanemarenu ulogu u oblikovanju arhitekture imali su sami naručitelji. Željeli su za svoje novce dobiti odgovarajuću protuvrijednost da zgrada bude organizirana prema njihovom ukusu te da ih reprezentira. Naručitelj je birao arhitekta prema njegovim dotadašnjim djelima, a i arhitekt se prilagođava naručitelju. Najveći broj naručitelja i vlasnik secesijskih zgrada su bili trgovci i industrijalci. Među vlasnicima se nisu mogli pronaći odvjetnici, činovnici i pripadnici aristokracije. Arhitektura novo građenih ili pregrađenih dvoraca je historicistička, a i same vile i gradske kuće plemstva pripadaju isto historicističkom stilu. Investitori secesijskih zgrada su kozmopolitsko, liberalno i aktivno građanstvo te je taj sloj društva sličan onom s klijentima Victora Horta u Bruxellesu.

³⁶ V. Bedenko, 1999., 18 - 19

Arhitektura javnih zgrada, poput banaka, osiguravajućih kuća i inih je pretežno konzervativna i suzdržana. Secesija je simbolizirala moderni gospodarski program privrednika, te su bili uvedeni novi dekorativni elementi dok je osnovna koncepcija zgrada ostala nepromijenjena. Potpuna sloboda projektiranja bila moguća kod zgrada s novim namjenama poput kina i foto-ateljea gdje nije bilo razvijene tipologije.³⁷

Potrebno je spomenuti neke od značajnijih hrvatskih arhitekata ovog razdoblja. Viktor Kovačić i Vjekoslav Bastl su jedni od značajnijih hrvatskih arhitekata koji su se školovali u Beču pod mentorstvom Otta Wagnera, a Rudolf Lubynski svoje je obrazovanje stekao u njemačkom Karlsruheu. Iznimka je bio Aladar Vladimir Barany koji je svoje obrazovanje stekao na zagrebačkoj obrtnoj školi. U ovom razdoblju arhitektonska scena je bila vrlo živahna gdje će naposljetku biti i okrunjena osnivanjem „Kluba hrvatskih arhitekata“ 1906.g. u kojem su odlučno bili zauzeli anti-akademske pozicije te se zalagali za autorsku arhitekturu uklopljenu u opći pokret hrvatske moderne. Okretanje Otta Wagnera ka arhitekturi neoklasicizma 1908. imalo je odjeka među hrvatskim arhitektima prvenstveno u stvaralaštvu Viktora Kovačića. No Kovačićev odmak od secesije se mogao uočiti i ranije, jer u svom tekstu „Moderna arhitektura“ iz 1900. se zalagao za arhitekturu kao „autorsku umjetnost“ želeći da ona bude individualna i suvremena. U potporu svome zahtjevu poziva se na Wagnera, Hortu i van der Veldea, ali se Kovačić naposljetku ipak okrenuo modernističkom neoklasicizmu svog učitelja Wagnera. Dosljedno secesijsko shvaćanje arhitekture provodili su Vjekoslav Bastl, Rudolf Lubynski, Eugenijo Calligari, Viktor Axman i Aladar Barany. Upravo su oni realizirali amblematske objekte hrvatske secesijske arhitekture kao što su: kuća Kallina, kuća Rado, stambeno poslovni objekt Elsa fluid dom, Trgovačko obrtnički muzej Vjekoslava Bastla koji je u svom stvaralaštvu pokazivao i sklonost alegorijskim sadržajima, astrologiji i spiritizmu, zatim Kraljevska sveučilišna knjižnica Rudolfa Lubynskog u Zagrebu.³⁸ U jednom od narednih poglavlja detaljnije će biti prikazana crkva sv. Blaža Viktora Kovačića i Kraljevska sveučilišna knjižnica Rudolfa Lubynskog.

5.1.1. NACIONALNI STIL

Hrvatska sa Zagrebom kao glavnim gradom politički je bila vezana uz krunu sv. Stjepana dok je kulturološki bila vezana uz Beč. Poput ostalih manjih, a i većih gradova u Monarhiji, Zagreb se razvijao u prisoju Beča, objedinjen zajedničkom kulturom bidermajera.

³⁷ V. Bedenko, 199., 19 - 25

³⁸ V. Maleković, 2003., 12 - 16

Ta kulturna vezanost uz Beč manifestirala se najčešće u arhitekturi s još cehovsko organiziranim graditeljima koji su većinom bili došljaci iz njemačkih krajeva.³⁹

Javna arhitektura u Hrvatskoj u drugoj polovici 19. st. direktno se reflektirala u političkoj poziciji unutar Habsburške, a poslije Austro-Ugarske Monarhije. Od revolucionarne 1848. pa do nagodbene 1867. skoro su sve monumentalne javne zgrade bile projektirane od strane bečkih arhitekata. Formiranjem dualističke monarhije, te poslije ugarsko-hrvatske nagodbe 1868. došlo je do kraja dominacije bečkih arhitekata, a zgrade javnih institucija u Hrvatskoj spale su pod nadležnost hrvatskih autonomnih vlasti i dizajnirane isključivo od strane hrvatskih arhitekata dok su zahtjevnije projekte i dalje izrađivali bečki arhitekti. Zgrade ugarsko-hrvatskih institucija i njihova gradnja, bila je pod nadležnosti Budimpešte te su bile projektirane od strane mađarskih arhitekata. Ovakva kompleksna situacija dovela je do raznolikosti u dizajnu javne arhitekture s utjecajima raznih regionalnih centara.⁴⁰

Javna arhitektura prije nagodbenih godina bila je obilježena romantičarskim stilom koji je bio promoviran od strane monarhijske vlade kao novi imperijalni stil. U slijedećim desetljećima na popularnosti je dobio neorenesansni stil dok je u crkvenoj arhitekturi dominirao neogotički stil također pod utjecajem ministarstva. Uspostavom dualističke monarhije gubi se utjecaj bečkih ministarstava na Hrvatsku, što se reflektiralo i na javnu arhitekturu. Nagodbom iz 1868. hrvatski arhitekti su dobili više prilika za slobodniji rad. Arhitektura je člankom 48 iz nagodbe bila pod ingerencijom Odjela za unutrašnje poslove s osnovanim građevinskim odsjekom. Nadgledanje urbanog razvoja grada, gradnja javnih zgrada i hrvatskih vladinih zgrada bili su pod kontrolom autonomnih hrvatskih institucija. Jedina iznimka su bile zgrade institucija koje su prema prvom nagodbenom članku bile pod kontrolom vlade u Budimpešti. Slabe financije bile su glavna prepreka izvođenja velikih projekata naročito u prvim godinama od nagodbe. Koliko su financije bile slabe najbolje dočarava podatak u kojem stoji da je budžet za 1893. iznosio 7,3 milijuna forinti dok je primjerice budžet za izgradnju nove bečke gradske vijećnice iznosio 14,3 milijuna forinti.⁴¹

U odnosu na internacionalni Beč svaki nenjemački grad u Monarhiji je bio provincija pa tako i Zagreb. Sa zakašnjenjem, ali sa osjećajem za vlastitu prošlost. u Hrvatskoj je bio započeo program stvaranja nacionalne arhitekture u sklopu historicističke arhitekture. No usprkos tome zagrebački razvoj se i dalje bio oslanjao na tradiciju bečke škole te su se u većim graditeljskim projektima pozivali bečki arhitekti, Fellner & Helmer. Kršnjavi je

³⁹ O. Maruševski, 1997., 197

⁴⁰ D. Damjanović, 2019., 335

⁴¹ D. Damjanović, 2019., 335 - 341

zahvaljujući svojim vezama doveo arhitekta Hermana Bollea koji je ostavio neizbrisiv trag na arhitekturu Zagreba i poslije se izjašnjavao hrvatskim patriotom.⁴²

Na prostoru Zagreba bili su prisutni i mađarski arhitekti, ali oni su samo djelovali na projektima izgradnje komunikacijskih i financijskih objekata ovisno o paragrafima Nagodbe i mađarskim konzorcijima kao što su željeznica, pošta, financijsko ravnateljstvo, tvornica duhana. Navedene zgrade bile su financirane od strane ugarskih ministarstava te su se isticale svojim velikim dimenzijama i raskošnim fasadama u mađarskom nacionalnom stilu. Također na zgradama su bile dvojezične ploče, na mađarskom i hrvatskom, a ponekad su bile samo mađarske ploče te su time postale i mete prosvjednika protiv neravnopravnog financijskog i političkog statusa Hrvatske u Translajtaniji.⁴³

Premda su se Zagreb, samim time Hrvatska s zakašnjenjem uključili i uklopili u srednjoeuropsku utemeljiteljnu kulturu što zbog slabih financija i političkih prilika, naum Izidora Kršnjevog o stvaranju historicističkog nacionalnog stila nije uspio, ali se tračak nade pojavio u kasnijem razdoblju, u razdoblju secesije koja je prihvaćena bez kašnjenja. No iako se u secesijskom arhitektonskom stilu najbliže došlo do stvaranja nacionalnog stila on nije naišao na odobravanje starije generacije, pa se stoga može reći da je Hrvatska tada zapravo ostala bez nacionalnog stila jer će se u narednim desetljećima svijet okrenuti ka internacionalnom stilu.⁴⁴

5.1.1.1 KRALJEVSKA SVEUČILIŠNA KNJIŽNICA

Potrebu gradnje nove zgrade sveučilišne knjižnice, Zemaljska vlada je spoznala 1899. kada je podnijela prijedlog Hrvatskom saboru o tome. Samo pitanje je bilo aktualizirano u prvom desetljeću 20.st. kada je Zemaljska vlada bila razmatrala pitanje izgradnje zgrada za niz kulturnih institucija. Komplikacije su nastupile oko dogovora lokacije izgradnje nove sveučilišne knjižnice, a konačan plan o lokaciji donesen je 1906. godine.

Uz knjižnicu planirala se izgradnja nove zgrade sveučilišta. Tako je konačna lokacija bio tada još neuređeni Zapadni perivoj, današnji Marulićev trg. Sabor je prihvatio zakonsku osnovu gradnje u ožujku 1907. dok je carsku sankciju dobila u svibnju iste godine. Nakon dodatne dvije godine zastoja, u ožujku 1909. raspisan je natječaj za izradu osnova knjižnice. Natječaj je bio produljen za pola godine na zahtjev Kluba hrvatskih arhitekata te je finalni rok za predaju radova bio 15. prosinca 1909. godine. Natječajni žiri sastojao se od bečkog profesora Kurta Mayredera koji je bio i predsjednik žirija, Ćirila Ivekovića, Julia Deutscha,

⁴² D. Damjanović, 2019., 342 - 343; O. Maruševski, 1997., 198

⁴³ D. Damjanović, 2019., 346 - 348; O. Maruševski, 1997., 198

⁴⁴ O. Maruševski, 1997., 199 - 200

Martina Pilara i Izidora Kršnjavog. Program natječaja je potanko odredio sadržaje, veličinu, raspored i uzajamni odnos glavnih prostorija. Nadalje zahtijevalo se da ima 160 mjesta za veliku čitaonicu, spremište otporno na vatru za 250000 svezaka koje bi se lako moglo proširiti, a sami stil su prepustili arhitektu.

Troškovi izgradnje su postavljeni na 1200000 kruna od čega je 200000 kruna bilo namijenjeno modernom unutarnjem uređenju i namještaju. Od devet pristiglih radova, tri rada su odmah označeni kao lošima, a kao najboljima od preostalih šest su ocijenjeni rad Rudolfa Lubynskog i rad Dionisa Sunka. Na natječaju je naposljetku pobijedio rad Rudolfa Lubynskog. Gradnja knjižnice započela je 27. ožujka 1911. Građevinski radovi bili su povjereni uglednoj tvrtki Ernesta i Adolfa Ehrlicha, a obrtnički i umjetnički dani su najboljim zagrebačkim majstorima i umjetnicima. Kraljevska i sveučilišna knjižnica predana je na korištenje upravi 29. rujna 1913., dva tjedna poslije započeto je preseljenje građe, a knjižnica i arhiv su otvoreni za javnost 12. prosinca 1913.godine.⁴⁵

Konstrukcija knjižnice je armirano betonska što je tad predstavljalo vrhunac građevinske tehnologije, a zidovi su bili od opeke. Krov velike čitaonice izveden je od željezne rešetkaste konstrukcije, a čelične grede spremišta obložene su betonom zbog zaštite od požara. Unutarnji raspored bio je logično grupiran i racionalno razdijeljen s ciljem što veće funkcionalnosti.⁴⁶

Duhovni identitet zgrade osigurao je ikonografski program koji je bio povjeren je talentiranim umjetnicima. Glavno sjeverno pročelje obilježeno je monumentalnim reljefima u kamenu Roberta Frangeša-Mihanovića. Ti reljefi predstavljaju alegorije tadašnjih četiriju fakulteta zagrebačkog sveučilišta: teologije, prava, medicine i filozofije. U zabatu na južnom pročelju smješten je jednako monumentalni reljef u kamenu Rudolfa Valdeca koji je zapravo alegorija prosvjete. Kupolu s uglova obilježavaju grupe s po četiri bakrene sove, koje su, kao amblem *Atene (Minerve)*, predstavljale simbol spoznaje i mudrosti. Sove se pripisuju Valdecovu učeniku Ferdi Ćusu, no pouzdano se zna da je idejnu koncepciju bio izradio sam arhitekt Lubynski, dok je model razradio Rudolf Valdec, a izvedba je bila povjerena zagrebačkim obrtnicima Viktoru Rimayu i Gjuri Murgiću. Tako je na sjevernom pročelju stavljen naglasak na lokalno, jer sjeverno pročelje ima i hrvatski grb i natpis u zabatu, a na južnom pročelju naglasak je na univerzalnom.⁴⁷

Unutrašnjost, prvenstveno javni prostor, ima naglašeni reprezentativni značaj koji je u skladu s poimanjem knjižnice kao hrama znanja. Visoki estetski dojam nose odabrani, velikim

⁴⁵ S. Knežević, 2004., str. 93 - 95

⁴⁶ S. Knežević, 2004., str. 100

⁴⁷ S. Knežević, 2004., str. 100 - 102

dijelom skupocjeni, materijali i savršena obrada. Poput eksterijera, i interijer je obilježen konstruktivnom raščlambom ploha i ciljanom uporabom dekorativnih motiva. Sav ornament odiše secesijskim stilom, a ambijent knjižnice je poput svih velikih knjižnica tog razdoblja. Simboliku zgrade u interijeru nose slikarska djela. Tako su u atriju prikazi pet gradova; Jajce (bansko sjedište), Senj (prva tiskara), Đakovo (počast J. J. Strossmayeru), Zagreb (suvremeno kulturno i političko središte) i Dubrovnik (ishodište književne kulture) koji tematiziraju hrvatsku povijest i književnu kulturu. U velikoj studentskoj čitaonici, hrvatsku kulturnu povijest simbolizira monumentalna slika Vlahe Bukovca „Razvitak hrvatske kulture“. U velikoj čitaonici izložene su tri slike Mirka Račkog čiji sadržaj predstavlja alegorije znanosti u starom, srednjem i novom vijeku. Također u velikoj čitaonici nalazi se i brončani reljef Mile Wodsedalek sa simbolima pismenosti (knjiga i pero), te idealizirani portretni prikazi grčkih filozofa. Naposljetku u profesorskoj čitaonici se nalaze slike Ivana Tišova „*Artes Liberales*“ i „*Scientiae Naturales - Scientiae Scholasticae*“ i slika Roberta Auera „Palada Atena“. Iako knjižnica po svom cjelokupnom dizajnu eksterijera i interijera pripada secesiji, izraz slikarskog opusa pripada historicizmu bez obzira na nijanse koje su unijeli Tišov, Auer i Rački. Razlog tome može se pronaći u velikoj ulozi koju je imao Izidor Kršnjevi utvrđivanjem ikonografskog programa. Knjižnica ipak svim svojim elementima nudi jedno svjedočanstvo epohe kompleksnosti i proturječja općeg razvoja arhitekture, te je važno umjetničko djelo koje se može nositi s općim europskim konceptima i ostvarenjima svog doba.⁴⁸

5.1.1.2. CRKVA SV. BLAŽA U ZAGREBU

Jedna od monumentalnijih građevina kasne secesije u kojoj se očitava nacionalni program je crkva sv. Blaža u Zagrebu, projektirana od strane vrhunskog hrvatskog arhitekta Viktora Kovačića. Crkva je zamišljena još 1891. u renesansnom talijanskom stilu prema ideji Izidora Kršnjavog. Lokacija crkve je trebala biti na tzv. Školskom forumu u blizini tadašnje srednje škole danas muzeja Mimara. Naposljetku je izgrađena na drugoj, sadašnjoj lokaciji na križanju Primorske ulice s Deželićevim prilazom. Samoj izgradnji prethodile su razne peripetije u vidu diskusija i polemika, a najveći problem postao je sam stil u kojem će se crkva izgraditi.

U to vrijeme veliku popularnost imala su istraživanja o hrvatsko-bizantskoj varijanti predromaničkih crkava u Dalmaciji, te prema već začetoj ideji u znanstvenim krugovima želja je bila da nova crkva podsjeća na doba narodnih vladara i državne samostalnosti. U odabiru

⁴⁸ S. Knežević, 2004., str. 102 - 104

tog stila pridonijela i politička volja za teritorijalnim sjedinjenjem s Dalmacijom. Natječaj za izgradnju raspisan je 1908., a pobjedu je odnio nacrt Viktora Kovačića koji je bio svjestan političkih tonova i zacijelo proučio nacрте i snimke starohrvatskih crkvice križnog tlocrta iz Dalmacije. Plastika je odgovarala suvremenoj arhitekturi, a pogodovala joj je i mala kvadratura parcele. Kovačićev nacrt crkve koja ima križnu formu još je opterećen s bečkim secesijskim dekorom. Drugi nacrt bio je djelo Vjekoslava Bastla kod kojeg se vidio utjecaj njegova učitelja Otta Wagnera. Kršnjavi koji je bio u žiriju, potaknu je Kovačića na put u Italiju između Venecije i Ravenne. Kovačić je na tom putu otkrio kako bi trebala izgledati hrvatsko-bizantska varijanta predromaničkog stila, a da pritom bude moderna. Kovačićev talent i umijeće praćenja trendova je tako omogućio gradnju jedinstvene crkve u kojoj je spojio starohrvatski stil i secesiju. Tako crkva sv. Blaža predstavlja Dalmaciju u sjeverno hrvatskom urbanom krajoliku.⁴⁹

5.1.2. KULTURA STANOVANJA

Do 30-ih i 40-ih godina 19. st. zgrade su uglavnom bile bidermajerske prizemnice ili pak jednokatnice, a u njima su često bile smještene i trgovine. Zgrade ili bolje rečeno kuće su bile poznate upravo po nazivu trgovine ili bi pak dobile nadimak po vrsti robe ili samoj klijenteli s kojom bi dotični trgovac poslovaо. Većina tih prizemnica i jednokatnica imale su jednostavno ukrašena pročelja. U dvorištima tih zgrada nalazile su se radionice ili skladišta, a često bi se nalazio i kakav voćnjak ili povrtnjak. Upravo je to najbolji prikaz bidermajerskog ideala kulture vrtova te i ekonomija štedljivosti kućnog gospodarstva.⁵⁰

Od sredine 19. st. modernizacijski procesi su sve intenzivniji. 1850. Zagreb je postao ujedinjen grad kada je ukinuta srednjovjekovna podjela na Kaptol i Gradec. Upravo to je bio prvi korak ka razvoju u moderan grad. Novi građevni red za grad Zagreb iz 1857. ističe važnost sigurnosti, zdravlja, udobnosti, pristojnosti i ukusa. Modernizacijski tempo i urbani razvoj odgovarao je dobrostojećim trgovcima i poduzetnicima. Donji grad tako postaje novo središte, a Ilica postaje glavna trgovačka arterija. U ovom periodu najčešće se grade dvokatnice od strane prve generacije modernih privrednika. Dizajn ovih zgrada pripada historicističkom stilu. Uređenje je bilo u skladu s temeljnim načelima nove građanske kulture.

Također u ovom razdoblju započeta je i urbanizacija koja je najveći zamah dobila 80-ih godina kada započinje oblikovanje Zelene ili Lenuncijeve potkove, te je nova regulatorna osnova iz 1887. donijela znatno proširenje urbanog prostora prema jugu, zapadu i istoku.

⁴⁹ O. Maruševski, 1997., str. 216 - 217

⁵⁰ I. Iveljić, 2007., str. 363 - 365

Urbani razvoj se najbolje vidi u statistici, te je tako u periodu od 1869. do 1880. broj stanova povećao za 45% što je bio daleko najveći porast u odnosu na druge gradove; Rijeka 23% i Osijek 16%.⁵¹

Znatne promjene zbile su se u razdoblju *fin de siècle*. Premda su se historicistički stilovi zadržali, upravo će građanska elita prihvatiti pojavu novog stila, secesije. Tako će vrsni arhitekti, Kovačić, Ehrlich, Bastl, obilježiti zagrebačku vizuru, a najdublji pečat ostavila je i ostvarila tvrtka u vlasništvu Lea Honigsberga i Julija Deutscha, Honigsberg & Deutsch. U ovom periodu su nastale reprezentativne zgrade na Jelačić placu, poput kuće Kolmar ukrašene dvjema ženskim figurama Rudolfa Valdeca koje su alegorija trgovine i industrije, zatim kuća Popović sa Meštrovićevim reljefom te kuće Rado. Ugledni trgovci, bankari i poduzetnici nisu samo bili spremni prihvatiti secesijski stil već su se upuštali i u nesvakidašnje projekte poput kuće Kallina djelo arhitekta Vjekoslava Bastla čija je fasada u Majolik stilu te čije su keramičke pločice na fasadi ujedno bile i reklama Kalline tvornice keramike, te kuća Feller, također djelo Vjekoslava Bastla, na čijem je pročelju kao reklama za vlasnikovu ljekarnu bila boca Elsa fluida.

Namještaju se također pridavala pozornost, te su vrsni umjetnici izrađivali nacрте u nastojanju da se proizvodno-obrtnički i idejno-dizajnerski aspekt uspješno spoje. Kvalitetan i stilski namještaj proizvodio se i u Hrvatskoj, čemu je uvelike pridonijela obrtnička škola u kojoj se izrađivao. No na prijelazu stoljeća započeta je industrijska proizvodnja isto tako visoko kvalitetnog namještaja. Najveća i najkvalitetnija tvornica namještaja bila je tvornica Bothe&Ehrman koja je u svom najuspješnijem periodu zapošljavala više od 100 radnika i isto toliko vanjskih suradnika, a svoje su poslovanje proširili i izvan granica Monarhije.⁵²

Stambeni ideal secesije težio je ka ukidanju podjele na gradsku kuću i ljetnikovce u suburbanom pojasu gradnjom suburbanih rezidencijalnih vila u mirnom i zelenilom bogatu dijelu grada daleko od gradske vreve i buke. Takva vila je ujedinjavala funkciju gradske rezidencije i suburbanog ljetnikovca. Tako su u Zagrebu omiljene lokacije bile Tuškanac, Pantovčak i Josipovac koji su polako postajali novim *cottage* četvrtima. Naručitelji takvih zdanja mahom su bili dobrostojeći poduzetnici.⁵³

Zamaha u ovom periodu uzela je i gradnja prvih robnih kuća i sjedišta privrednih institucija. Takve su zgrade većinom imale reprezentativni karakter s pročeljima koji bili ukrašeni kipovima koji su predstavljali alegoriju Hrvatske ili pak raznih grana privrede. Primjerice palača Prve hrvatske štedionice ukrašena je kipovima Josipa Vancaša koji

⁵¹ I. Iveljić, 2007., str. 366 - 370

⁵² I. Iveljić, 2007., str. 375 - 376

⁵³ I. Iveljić, 2007., str. 377

predstavljaju industriju, trgovinu, stočarstvo i poljodjelstvo. Glavna podružnica Austro-Ugarske banke po zamisli Lava Kalde ukrašena kipom alegorije trgovine. Zdanje Hrvatsko-slavonske hipotekarne banke, koja je jedna od malobrojnih četverokatnica, ima cijelu skulpturalnu skupinu Rudolfa Valdeca nazvanu *Croatia*, sa ženskim likom Hrvatske s raširenim rukama te muškim figurama kao alegorijama trgovine i industrije. Robna kuća *Kastner&Ohler* izgrađena prema secesijskom projektu Ignjata Fischera predstavlja novu eru potrošačke kulture. Unutarnje uređenje je također u secesijskom stilu i prati secesijski eksterijer, ali posebnost njena interijera jest što su korišteni dekorativni elementi etnografske baštine, a glavnom dvoranom dominira trokrako stubište i stakleni strop oslikan narodnim motivima.

Potrebno je istaknuti urbanizaciju i razvoj komunalnih djelatnosti što je dovelo do povećanja kvalitete života. Tako su neke od novina slijedeće: kanalizacijski sustav čija je izgradnja započeta 1892., uvođenje konjskog tramvaja 1891. koji je uvođenjem električne energije 1907. zamijenjen električnim tramvajem, također elektrificirana je i rasvjeta, uvele su se prve telefonske linije, izgrađena zgrada Glavnog kolodvora i zgrada pošte u Jurišićevoj ulici, glavne prometnice su asfaltirane, a ono što je najviše pridonijelo modernizaciji bilo je prelaganje potoka Medveščak 1898. koje je centar grada lišilo ruralnog izgleda.⁵⁴

Stambena izgradnja je naveliko bila ubrzana u zadnja tri desetljeća 19. st., pa je tako u vremenskom razdoblju od 40. godina točnije u periodu od 1870. do 1910. broj privatnih stambenih kuća narastao s 1450 na 4437, a sve se više su se gradile i najamne stambene zgrade- Prva stambena zgrada zamišljena isključivo kao najamna zgrada bila je izgrađena je već 1874.g. poznata Kukovićeva kuća. Sličnih pothvata uhvatile su se i banke te je tako Hrvatska banka za promet nekretninama dala izgraditi prema projektu Rudolfa Lubynskog u Deželićevom prilazu tri nove najamne zgrade. Veličina stambenih objekata je i površinski narasla, tako se sve manje grade prizemnice i jednokatnice, a sve više trokatnice pa čak i četverokatnice. Veličina stana nije se značajno promijenila, dapače neznatno se i smanjila s 1,9 soba po stanu 1880. na 1,81 sobu po stanu 1910., a broj ukućana po sobi se povećao s 2,24 1880. na 2,27 1910.. Iako je to bio nepovoljan omjer na granici stambene patologije ipak je bio bolji od prosjeka u ostatku Banske Hrvatske.

Pojačana stambena gradnja nije mogla pratiti povećanje broja stanovništva u Zagrebu, jer se broj stanovnika povećao s 19857 koliko je iznosio 1869. na 74703 1910. što je zapravo povećanje od 366%. Gledajući financijsko stanje stanovništva koje se doseljavalo u Zagreb, ono nije moglo izgraditi vlastitu kuću što je potaklo povećano iznajmljivanje soba i stanova.

⁵⁴ I. Iveljić, 2007., str. 378 - 379

Dobrostojeći vlasnici nerijetko bi iznajmljivali prostorije kojima se nisu koristile njihove obitelji. Dvokatnice i trokatnice za najam bile su socijalno stratificirane; tako je u suterenu ili prizemlju bio stan kućepazitelja, prvi kat bio je namijenjen obitelji vlasnika, drugi kat bio je namijenjen građanstvu, treće je bilo rezervirano za sitno građanstvo, a na tavanskim te ponekad suterenskim i stanovima i u dvorišnim zgradama bivala je smještena radnička klasa. Prvi kat bio je *belle etage*, najukrašeniji i najistaknutiji. Ovakvo socijalno raslojavanje novih građanskih zgrada nije bila zagrebačka posebnost već je to bio slučaj i u ostatku Europe.⁵⁵

5.1.3. KAVANSKA KULTURA

Kavanama u Zagrebu prethodili su klasični ugostiteljski objekti kao što su krčme, svratišta i gostionice koje su postojale i prije 19. stoljeća. U njih se svraćalo tijekom proputovanja te su nudile obroke i smještaj. Glavna ponuda gostiona, krčmi, ali i svratišta bila su alkoholna pića. Iako je kava zbog osmanske blizine bila poznata i u tom razdoblju, tek u drugoj polovici 19. st. započeo je uspon kavana u društvu. Tako je krajem 19. st. uvedena regulativa od strane Gradskog poglavarstva s kojom se definira izgled i uloga kavane, te je bila poseban element odvojen od gostionica, svratišta, krčmi i restauracija koje su bile zasebno regulatorno definirane.⁵⁶

U regulacijskim osnovama vidljiva je hijerarhija prostora. Tako je krčmama rad bio dozvoljen samo u prizemljima zgrada, dok je kavanama bilo dopušteno i zaposjedanje prvog kata. Razlog tomu može se pronaći u tome što se pretpostavljalo da će se redarstvo zvati puno prije na intervenciju u krčmama doli u gradskim kavanama. Rasprostranjenost krčmi i kavana u Zagrebu zapravo pruža uvid u socijalnu sliku, jer krčmi skoro i da nije bilo u centralnom dijelu za razliku od kavana. Iz toga je vidljiva društvena stratifikacija ugostiteljskih objekata, te su kavane kao izraz građanske kulture i klase gravitirale ka građanskom središtu, dok su krčme bile okupljališta nižih društvenih slojeva rasprostranjenih na periferiji grada. Dakako, političko ozračje kavane ili krčme ovisilo je i bilo uvjetovano likom vlasnika, ali i gostima⁵⁷

Namještaj, stolice, stolovi su u većini slučajeva bili posvuda isti. Stolice su najčešće bile tzv. *Thonet*, napravljene od drva savijenog na pari što je tada bila nova tehnologija koja je ubrzala i povećala proizvodnju istih. Na zidovima kavana prevladavali su različiti ukrasi, primjerice u kavani *Bauer* zidovi su bili ukrašeni slikama. Ljubo Wiesner je kavanu *Bauer* prozvao zagrebačkom Sistinskom kapelom. No kavana *Corso*, vlasnika Bernarda Kostla, imala je u potpunosti secesijski dekor. Ipak, kakav god stil uređenja interijera je bio prisutan,

⁵⁵ I. Iveljić, 2007., 379 - 381

⁵⁶ I. Sabotič, 2007., 13 - 30

⁵⁷ I. Sabotič, 2007., 40 - 45, 156 - 160

teško je bilo razlikovati radi li se o kavani u Zagrebu ili Beču, jer su svugdje dominirali *Thonet* stolice, mramorni stolovi i slični lusteri koji su odražavali isti vizualni identitet, a time i zajedničko kulturno podrijetlo koje je u ovom slučaju bilo pariško. Prostor nije bio ograničen samo na unutrašnjost, te su kavane imale i terase koje su zauzimale dio ulice. Uslijed sve većeg širenja terasa kavana, gradske vlasti su bile reagirale te primorale vlasnike kavana na postavljanje pregrada, bilo u vidu željezne ili drvene ograde ili pak lončanica. Vlasti su primjerice 1903. taksama na terase prikupile približno 2400 kruna. Također, u kavanama su gostima bile dostupne razne strane i domaće tiskovine, a gosti su preferirali one na njemačkom i francuskom dok su tiskovine na mađarskom uglavnom čitali mađarski namjesnici i činovnici.⁵⁸

Ono što je bilo zajedničko kavanama su razne uglađene i kulturne diskusije, ali i poneki nasilni izgred i incident. Upravo jedan takav nekulturni incident zbio se u kavani *Corso* o kojem je pisao i tisak Monarhije. Naime, bila je riječ o sukobu kapetana austro-ugarske vojske i jednog zagrebačkog studenta. Student je bio, dan poslije vjerojatno burne večeri, došao u pratnji prijatelja tražiti zadovoljštinu te je to rezultiralo tako da je student ranio kapetana i razoružao trojicu vojnika koji su priskočili u pomoć. Zanimljive scene iz kavana u svojim zapisima nam donosi i Izidor Kršnjavi, koji je pisao da su nakon izložbe Hrvatski salon svugdje kao gljive poslije kiše niknuli umjetnički kritičari te da su kavane orile od rasprava o pravoj biti ljepote. Ono što je još zajedničko svim europskim kavanama jesu mladi pisci.⁵⁹

Nije začuđujuće da bečke i zagrebačke kavane imaju toliko zajedničkih točaka, jer sama imitacija je inherentni fenomen periferije, naročito kada je riječ o simbolima građanske kulture. Kavane ukazuju na želju izlaska iz granica koje periferija nameće te se može reći da je oponašanje sredstvo modernizacije.⁶⁰

5.2. KNJIŽEVNOST

Za splet književnih „izama“ može se koristiti i termin secesija iako je više uvriježeno korištenje termina moderna. Za hrvatsku modernu književnost od presudne važnosti bio je događaj koji se zbio na manifestaciji otvaranja Hrvatskog narodnog kazališta 14. listopada 1895. godine. Naime tada su hrvatski studenti spalili mađarsku zastavu u znak protesta te su naposljetku zbog tog čina bili izbačeni s zagrebačkog sveučilišta. Svoje školovanje ti studenti

⁵⁸ I. Sabotič, 2007., 196 - 212

⁵⁹ I. Sabotič, 2007., 212 - 214; I. Kršnjavi, 1986., 425

⁶⁰ I. Sabotič, 2007., 224

su nastavili u Beču i Pragu. Njihovim odlaskom na studije u Prag i Beč formirale su se dvije akademske grupe koje su bile jezgra hrvatskog modernističkog pokreta. Bečka grupa odnosno grupa Esteti bila je artistički orijentirana te je diktirala poetiku i ukus kako u književnosti tako i u umjetnosti. Druga grupa, ona praška, grupa Naprednjaka, je uvelike bila pod utjecajem profesora Tomaša Masaryka. Praška grupa više bila angažirana na političkom planu te je za njih književnost bila tek sredstvo u funkciji društveno-političkih ciljeva.

Zahvaljujući izgonu s zagrebačkog sveučilišta hrvatska mladost je došla u doticaj s najnovijim umjetničkim tendencijama te je nastojala taj novi ukus i senzibilitet europskog *fin de siècle* prenijeti i u hrvatsku kulturu. Zahvaljujući tome hrvatska književnost došla je ukorak s modernim europskim tekovinama. Događa se tzv. zaokret prema Europi odnosno dolazi do razbijanja provincijskih okvira. Preorijentacijom hrvatske kulturne svijesti u moderne europske okvire došlo se do spoznaje da hrvatska kultura može ravnopravno sudjelovati u općeuropskim duhovnim zbivanjima. Ta kulturna razmjena odvijala se na relaciji Beč - Zagreb, i upravo je zahvaljujući posredničkoj ulozi Beča promijenjena cjelokupna slika hrvatskog kulturnog života.⁶¹

Ključni događaj aktivnosti bečke grupe bilo je pokretanje časopisa *Mladost*. Časopis je usprkos lošoj financijskoj situaciji bio luksuzno opremljen, a veliki uzor bio je organ bečke secesije *Ver Sacrum*. Spomenuti uzor vidljiv je ponajprije u sličnosti dizajna, a i u tome da je *Mladost* počela izlaziti tek nekoliko mjeseci nakon *Ver Sacruma* 1898. godine. Ukupno je izašlo šest svezaka *Mladosti* u sadržaju je vidljiva ukorijenjenost u bečki milje. U hrvatskoj kulturnoj sredini *Mladost* je pobudila veliku pozornost te inicirala brojne diskusije i polemike. Svojim kozmopolitizmom i modernim kulturnim programom te otvorenošću, časopis je šokirao konzervativnu sredinu. Ideja s kojom se uzburkala konzervativna hrvatska sredina najbolje se vidi u objavljenim tekstovima čije su teme varirale od sufražetskog pokreta preko dekadencije do spiritualnosti i magije.

Ključna osoba koja je udarila svojevrsni pečat časopisu *Mladost*, a i cjelokupnoj bečkoj grupi bio je Milivoj Dežman. Razlog tome leži u činjenici što je za prvi broj *Mladosti* napisao programatorski tekst koji je bio indikativan za razvijanje intencija bečke grupe. Za njega se može reći da je zbog svoje neumorne organizacije, propagacije posrednih te smjelih novih ideja bio hrvatski Herman Bahr. Njegov uvodni tekst je bio na tragu Baureovog promišljanja o dekadenciji i simbolizmu, te je njime hrvatska moderna preusmjerena upravo prema dekadenciji i simbolizmu.⁶²

⁶¹ M. Bobinac - K. Nemeč, 1997., 84 - 86

⁶² M. Bobinac - K. Nemeč, 1997., 87 - 88

Zanimljivo je da je Otto Kraus koji je vodio administraciju uredništva a i povremeno istupao kao autor manjih napisa, dvije godine poslije prestanka izdavanja *Mladosti*, ocijenio negativno i njezin pokret prozvao „nezdravim“, te izjavio da su samo zahvaljujući snažnom utjecaju klera ta skupina anacionalnih južnih Slavena i njezin organ, *Mladost*, bili onemogućeni. Smatra se da se njegov sud temeljio na stavovima aktivistički usmjerene praške struje hrvatskih modernista koji su se u umjetnosti više zalagali za tradicionalne književne forme i socijalne sadržaje.

Zanimljiv je bio i paralelizam kulturnih zbivanja na relaciji Beč - Zagreb krajem 19. stoljeća. Naime skoro pa usporedno s Bečom, mladi umjetnici se u Zagrebu odcjepljuju od Društva umjetnosti u Društvo hrvatskih umjetnika, dok se u Beču mladi bečki umjetnici također secesiraju od *Künstlergenossenschaft* i osnivaju *Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*. Tako je u Zagrebu kao i u Beču moderna započela kao pobuna protiv postojećih institucija i akademizma umjetnosti. U prosincu 1898. otvorena je prva izložba Društva hrvatskih umjetnika pod nazivom Prvi hrvatski salon. U tu prigodu izdao se secesijski opremljen almanah pod uredništvom Milivoja Dežmana te je taj almanah podsjećao na bečki *Ver Sacrum*, a čak se i Klimtov motiv na ovitku trećeg broja *Ver Sacruma* našao na ovitku prvog broja Hrvatskog salona u prosincu 1898. godine. Dežmanove ideje i težnje u tekstu „Naše težnje“ podudaraju se s načelima bečke moderne, a to su: radikalni raskid s tradicijom, težnja za potpunom slobodom umjetničkog stvaranja, prikaza cjelovita čovjeka i kult individualizma.

Umjetnički Zagreb s kraja 19. st. je preslika umjetničkog Beča 19. st., te se s pravom mogao nazivati malim Bečom. Sve grane umjetnosti bile su u procvatu te je umjetnički život bio neizmjerljivo intenzivan za takav provincijski grad. Sukob između starih i mladih je bio u punom zamahu stoga su novine i časopisi bili puni burnih rasprava i umjetničkih programa iako se naziv program može donekle pripisati samo djelu Ive Pilara, Secesija, koji je bio prvo objavljen u časopisu *Vienac*, a potom kao samostalna brošura.⁶³

Hrvatska književnost u doba moderne imala je dvije faze. Prva faza je bila obilježena upoznavanjem s aktualnim europskim tekovinama i obračunavanjem s tradicionalističkim poimanjem umjetnosti te postavljanjem teoretskog okvira djelovanja. Takva europeizacija odnosno internacionalizacija književnosti temeljito je promijenila i shvaćanja patriotsko-socijalne funkcije književnosti, te su književnici književnost sveli s prijašnjeg mita nacije na kult naroda i njegovu dušu. U drugoj pak fazi znatnije se razvila umjetnička produkcija te su u ovoj fazi ostvarena najbolja književna i dramska djela. Neki od tih djela smatraju se klasicima

⁶³ M. Bobinac - K. Nemeč, 1997., 90 - 93

što uistinu i jesu, kao što su primjerice Nehajev *Bijeg*, Matoševa zbirka pripovjedaka *Umorne priče*, te djela Dinka Šimunovića, Josipa Kosora, Vladimira Nazora, Milana Begovića i drugih. Hrvatsko modernističko stvaralaštvo svoju punu afirmaciju dostiglo je upravo u drugoj fazi od 1903. do kraja razdoblja moderne 1914. godine.⁶⁴

No jedini hrvatski modernistički autor koji je postigao međunarodni uspjeh bio je Josip Kosor. Njegovo rano književno djelo *Rasap* iz 1906. u kojem je tematizirana patrijarhalna zajednica hrvatskog sela i njeni rudimentarni nagoni, naišlo je na pozitivan odjek kod bečana Stefana Zweiga i Richarda von Schaukala. Zweig je sugerirao Kosoru da se okuša kao kazališni pisac te je postigao zapažene uspjehe u europskim metropolama od Londona, Pariza, Berlina pa sve do Beča. Za kraj treba spomenuti i dva autora koji se također ističu u hrvatskoj moderni, a to su Vladimir Nazor koji je sa svojim ciklusom umjetničkih bajki Istarske priče na tragu *Jugendstila* te Tito Strozzi koji sa svojim djelom *Die Traurige Cascade und Anderes* napisanim dok je još bio bečki student 1913. u cijelosti slijedi secesijsku poetiku.⁶⁵

U stilskom smislu razdoblje hrvatske moderne je iznimno heterogeni period. No promatrajući u cjelini hrvatsku književnu modernu koja je obuhvaćala široki spektar shvaćanja umjetnosti od konzervativno-tradicionalne do ekstremno avangardne s mnoštvom inovacija, gdje je usprkos svemu tome težila ka sintezi svih čovjekovih manifestacija.⁶⁶

6. ZAKLJUČAK

Nesumnjivo je da je secesija radikalno promijenila umjetnost Europe i postavila kamen temeljac za još radikalnije umjetničke pravce.

Što se tiče hrvatske secesije, ona se skoro istovremeno zbilila kad i kudikamo poznatija bečka secesija. Tako je secesija u Hrvatskoj, točnije hrvatski secesijski umjetnici su unijeli dašak modernog duha u, za Hrvatsku tada, politički turbulentnom razdoblju.

Može se proizvesti zaključak da Hrvatska nije imala jednu, već dvije secesije umjetnika. Prva je bila skoro istovremeno kad i bečka, te su se umjetnici odvajali od akademizma. Također, kod prve secesije potrebno je još jednom istaknuti programski tekst Ive Pilara koji je dobro shvaćao nove principe, medije a i samo načelo *Gesamtkunstwerka*.

⁶⁴ M. Šicel, 2004., 200 - 203

⁶⁵ M. Bobinac - K. Nemeč, 1997., 99 - 103

⁶⁶ M. Šicel, 2004., 205

Pilar je upozoravao na problem preuskog shvaćanja secesije, jer je prema njemu secesija bila i socijalni pokret.

Druga secesija je pak uslijedila kada su se revoltirani dalmatinski umjetnici odvojili od Društva umjetnosti i hrvatskog odsjeka Saveza Lade te osnovali vlastito društvo; Društvo hrvatskih umjetnika Medulić. Članovi Društva Medulić su kroz svoju umjetnost zagovarali južnoslavensko ujedinjenje što je kulminiralo njihovim izlaganjem u srpskom paviljonu na Međunarodnoj izložbi u Rimu 1911. godine.

Zanimljivo je da zbog nerazumijevanja starije generacije i njihova forsiranja historicističkog stila, nije ostvaren naum o stvaranju hrvatskog nacionalnog stila. Najbolji pokušaj za to ostvarenje pružila im je secesija koju oni nisu prihvaćali. Naime, secesija je pružala prilike i mogućnost da se stvori hrvatski nacionalni stil koji bi bio kudikamo drugačiji te estetski privlačniji i zanimljiviji od ostalih europskih nacionalnih stilova. Najbliže što se došlo stvaranju hrvatskog nacionalnog stila jest Kraljevska i sveučilišna knjižnica u Zagrebu te crkva sv. Blaža, također u Zagrebu. Dakako, ne smije se zaboraviti i spomenuti razne privlačne fasade zgrada koje su u većini slučajeva bile ukrašene različitim alegorijama Hrvatske.

Secesija je s prijestolja umjetničke scene sišla u vrtlogu Prvog svjetskog rata, te je svoju poziciju kao istaknutog umjetničkog pravca ustupila novim uzbudljivijim, avangardnim umjetničkim strujanjima.

7. LITERATURA

- BEDENKO, Vladimir, 1999., Secesija u hrvatskoj arhitekturi, *Secesija u Hrvatskoj*, Osijek: HAZU, Zavod za znanstveni rad u Osijeku, 1999., 17 - 29.
- BULIMBAŠIĆ, Sandi, 2012., Iso Kršnjavi i Društvo hrvatskih umjetnika „Medulić“, *Iso Kršnjavi - veliki utemeljitelj*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2015., 334 - 352
- BULIMBAŠIĆ, Sandi, 2016., *Društvo hrvatskih umjetnika Medulić (1908.-1919.): umjetnost i politika*, Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske, 2016.
- DAMJANOVIĆ, Dragan, 2019., Austro-Hungarian dualism and Croatian 19th-century architecture, politics and design, *Art and politics in Europe in the modern period*, Zagreb: Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb, 2019., 335 - 348.
- HORVATH, Josip, 1936., Izmjena generacija - Ideje i ljudi kroz četvrt vijeka hrvatske politike (1895-1905), *Obzor: spomen knjiga 1860-1935*, Zagreb: Tipografija, 1936., 15 - 27.
- IVELJIĆ, Iskra, 2007., *Očevi i sinovi: privredna elita Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća*, Zagreb: Leykam international, 2007.
- KNEŽEVIĆ, Snješka, 2004., Zgrada nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, *Secesija u Hrvatskoj*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2004., 84 - 92.
- KRŠNJAVI, Izidor, 1986., *Zapisci: iza kulisa hrvatske politike*, Zagreb: Mladost, 1986.
- TSCHUDI-MADSEN, Stephan, 1967., *Art Nouveau*, New York; Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1967.
- MALEKOVIĆ, Vladimir, 2004., Secesija u hrvatskoj likovnoj umjetnosti, *Secesija u Hrvatskoj*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2004., 8 - 22.
- MARUŠEVSKI, Olga, 1997., Arhitektonsko-urbanističke veze Zagreba i Beča na prijelomu stoljeća, *Fin de siècle Zagreb - Beč*, Zagreb: Školska knjiga, 1997., 197 - 230.
- MARUŠEVSKI, Olga, 1997., Hrvatska likovna moderna i Beč, *Fin de siècle Zagreb - Beč*, Zagreb: Školska knjiga, 1997., 257 - 280.
- MATOŠ, Antun Gustav, 1976., *O likovnim umjetnostima*, Zagreb: JAZU, 1976., 42.
- NEMEC, Krešimir - BOBINAC, Marijan, 1997., Bečka i hrvatska moderna: poticaji i paralele, *Fin de siècle Zagreb - Beč*, Zagreb: Školska knjiga, 1997., 84 - 108
- PILAR, Ivo, 1898., *Secesija: studija i modernoj umjetnosti*, Zagreb: Tisak Dioničke tiskare, 1898.
- PRELOG, Petar, 2018., *Hrvatska moderna umjetnost i nacionalni identitet*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2018.
- SABOTIČ, Ines, 2007., *Stare zagrebačke kavane i krčme*, Zagreb: AGM, 2007.

ŠICEL, Miroslav, 2004., Hrvatska književnost u doba moderne, *Secesija u Hrvatskoj*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2004., 200 - 206.

ŠIMETIN ŠEGVIĆ, Filip, 2019., *Vlast, politika i kultura u Banskoj Hrvatskoj od 1883. do 1903. godine*, disertacija, Zadar: Sveučilište u Zadru, 2019.

8. SAŽETAK

Secesija u Hrvatskoj - društveno politički okvir

Secesija je nedvojbeno radikalno promijenila umjetnost Europe te je postavila i kamen temeljac za još radikalnije umjetničke pravce.

Hrvatska nije imala jednu, već dvije secesije umjetnika. Prva, kao što je spomenuto, se zbilja skoro istovremeno kad i bečka, dok je druga nastala uslijed neslaganja dalmatinskih i hrvatskih umjetnika, te su se dalmatinski umjetnici odvojili u svoje zasebno društvo; Društvo hrvatskih umjetnika Medulić.

U ovom razdoblju se pokušao ostvariti i hrvatski nacionalni stil, ali je to bilo bezuspješno, prvenstveno zbog nerazumijevanja nove umjetnosti i forsiranja historicističkog stila od strane starije generacije. Upravo je secesija nudila uvjete za ostvarenje tog cilja te je postojala mogućnost da se razvije kudikamo drukčiji i zanimljiv hrvatski nacionalni stil.

Naposljetku, secesija je nestala s umjetničke scene u vihoru Prvog svjetskog rata, ali je u svom kratkom vijeku ostavila dubok trag na estetiku umjetnosti i društva.

Ključne riječi: secesija u Hrvatskoj, moderna, društveno-politički okvir, nacionalni stil

9. SUMMARY

Secession in Croatia-socio-political Framework

Secession art movement undoubtedly changed the art landscape of Europe and had set the foundation for next artistic directions that will follow.

Croatia did not have one, but rather two artists secession. The first one took place almost at the same time as the Viennese one, while the second was caused by the disagreement of Dalmatian and Croatian artists, which resulted in separation of Dalmatian artists into their own society: Society of Croatian Artists Medulić.

In this period, an attempt was made to realize the Croatian national style, but it was rather unsuccessful; primarily due to the lack of understanding of the new art concept and by older generation forcing the old historicist style. It was the secession that offered the conditions for achieving this goal, and unfortunately, an opportunity to develop a much more different and interesting Croatian national style was missed.

Eventually, the secession art movement disappeared from the art scene within the whirlwind of World War I, but in its short life left a deep mark on the aesthetics of art and society as well.

Keywords: secession art movement in Croatia, modernism, socio-political framework, national style